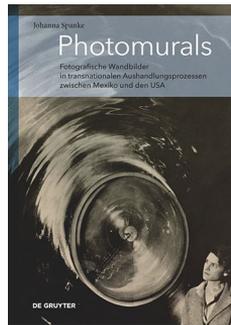


# JOHANNA SPANKE, *PHOTOMURALS*. FOTOGRAFISCHE WANDBILDER IN TRANSNATIONALEN AUSHANDLUNGS- PROZESSEN ZWISCHEN MEXIKO UND DEN USA

Verflechtung – Aushandlung – Opazität. Kunsthistorische Studien 1. Berlin/Boston: De Gruyter 2023, 560 Seiten mit 193 Farb- und s/w-Abb., ISBN 978-3-11-078924-9 (Hardback und [Open Access-PDF](#)).



Rezensiert von  
Angela Lammert

Johanna Spankes Publikation zu den *Photomurals* in den USA und in Mexiko stellt ein heute weitgehend vergessenes Kapitel aus der Fotogeschichte der 1930er- und 1940er-Jahre vor, das visuell nur noch in dokumentarischen Aufnahmen, vorbereiteten Studien und Collagen nachvollziehbar ist. Es bietet großartiges Material für einen übergreifenden Forschungsansatz, das auf der Grundlage eines ausführlichen Archiv- und Quellenstudiums durch Ausstellungsaufnahmen, temporärer Ausstellungsarchitektur, mexikanische Wandmalereien und rezeptionskritische Überlegungen erweitert wird. Die dafür von der Autorin unternommenen Archivrecherchen sind nicht nur vorbildlich, sondern haben eine Vielzahl schwer zugänglicher und bislang gänzlich unerforschter Aspekte zu Tage gefördert. Das ist umso beachtenswerter, weil die fotografischen Wandarbeiten selbst nicht erhalten sind. Methodisch handelt es sich um eine transmediale und transnationale Herange-

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL  
3-2024, S. 779–786

<https://doi.org/10.11588/xxi.2024.3.106588>



hensweise, die ermöglicht, die Indienstnahme und politische Rhetorik fotografischer Wandbilder in beiden Ländern mit ihren sich unterscheidenden politischen Systemen zu analysieren.

In Amerika suchten Künstler\*innen nach dem Ersten Weltkrieg, als Europas Einfluss zu schwinden begann, nach einem eigenen künstlerischen Beitrag: zum einen mit der Malerei des Präzisionismus und zum anderen mit einer mit dem Prädikat „American“ versehenen Ikonografie. Dieser eigene Beitrag gelang jedoch nicht zuerst in den USA, sondern zu Beginn der 1920er Jahre mit den mexikanischen Muralisten. Während des New Deals der 1930er Jahre arbeiteten die Hauptvertreter dieser Malerei in New York, Detroit oder Chicago. In dieser Zeit entstanden die ersten *Photomurals* in den USA. Die Vorherrschaft der mexikanischen Kunst auf diesem Gebiet schien dadurch gebrochen. Dass Spanke sich in der vorliegenden Publikation auf Wandarbeiten in den USA und Mexiko konzentriert, „da sie in ähnlicher Weise eine Rolle für eine nationale Identitätskonstruktion spielen und das in unterschiedlichen Medien und in direktem Bezug zueinander“ (S. 26), wie sie betont, ist darum absolut überzeugend. Sie ermöglicht es, an einem Fallbeispiel darüberhinausgehend ein bislang kaum erforschtes Thema zu analysieren. Der globale Siegeszug der US-amerikanischen Kunst beginnt, so ihre These, damit nicht wie üblich mit dem Abstrakten Expressionismus.<sup>1</sup> Auch die Entscheidung, das von Shalini Randeria und Sebastian Conrad eingeführte Konzept einer „Verflechtungsgeschichte“<sup>2</sup> für diese Fragestellung fruchtbar zu machen, ist hervorragend gelungen. Das vorliegende Buch – das sei vorausgeschickt – ist für den Fachdiskurs zum Thema sehr zu empfehlen.

Bekannt ist der Skandal um Diego Riveras Wandbild im Rockefeller Center während des New Deals in den USA, das 1934 wegen einem integrierten Leninporträt und kommunistischer Überzeugung wieder entfernt werden musste. Weniger bekannt ist, dass dafür im selben Jahr von der später durch ihre Kriegsphotografien und Aufnahmen aus dem KZ Buchenwald berühmt gewordenen Fotografin Margareth Bourke-White im Inneren des Gebäudes eine alternative Wandgestaltung angebracht wurde: *Photomurals*, die sie selbst als „an american art form“<sup>3</sup> im Sinne der Errungenschaften des US-amerikanischen Industriezeitalters feierte [Abb. 1]. Ebenso wenig wurde bisher in der Forschung der Fokus auf die zwei Jahre zuvor im MoMA gezeigte Ausstellung *Murals by American Painters and Photographers* (1932) gerichtet, an der unter anderen Georgia

1

Barbara Haskell, *América. Mexican Muralism and Art in the United States, 1925–1945*, in: *Vida Americana. Mexican Muralists Remake American Art, 1925–1945*, (Ausst.-Kat. New York, Whitney Museum of American Art), hg. von ders., New York 2020, 14–47.

2

Sebastian Conrad, Shalini Randeria und Regina Römhild (Hg.), *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M. 2013.

3

Zitiert in: Spanke, *Photomurals*, 11.



[Abb. 1]

Margaret Bourke-White vor ihren *Photomurals* in der Empfangsrotunde der NBC-Studios, RCA-Gebäude, Rockefeller Center, New York, 1934, in: Spanke, *Photomurals*, 13.

O’Keeffe, Charles Sheeler oder Edward Steichen mit *Photomurals* beteiligt waren. Überraschend sind auch Steichens *Photomurals* in der Raucherlounge des RKO Roxy Theatre, Radio City, in New York, ebenfalls 1932 entstanden.

Für das mexikanische Pendant werden die mexikanischen *Fotomurales* von der mit dem Werk von Frida Kahlo verbundenen Fotografin Lola Álvarez Bravo herangezogen,<sup>4</sup> darunter ihre Wandarbeit im Foyer des Auditoriums des Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) in Mexico-Stadt, die 1950 angebracht wurde [Abb. 2]. Allerdings werden im Vergleich mit den US-amerikanischen *Photomurals* nur wenige und nicht gleichermaßen ausdrucksstarke Fotografien in der Publikation genannt und abgebildet – obwohl zu würdigen ist, dass zwei neu aufgefundene Installationsansichten in die Interpretation einbezogen werden konnten. Geschickt ist, dass die Autorin zwei Fotografinnen und nicht ihre männlichen Kollegen ins Zentrum ihrer Analyse stellt. Auffallend ist jedoch, dass für Mexiko anders als für die USA keine Fotografen aufgeführt werden, die sich mit diesem neuen technischen Medium beschäftigten. Dem männlichen Dreiergestirn der mexikanischen Wandmalerei – Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco – entsprechen mit Ausnahme der inzwischen heroisierten Malerin Frida Kahlo keine weiblichen Künstlerinnen beziehungsweise Fotografinnen in Mexiko. So interessant die *Vegetales* („Pflanzliches“) von Bravo sind, so wenig wird dieses zweifelsfrei exemplarische Sujet dieser Jahre als nationales Identifikationsthema an anderen dieser Zeit weiterverfolgt. Das angestrebte Gleichgewicht eines transnationalen Austausches wird damit ungewollt doch antipodisch und aus der Balance geraten dargestellt – ähnlich wie es schon die zeitliche Nachfolge der mexikanischen *Fotomurales* in den 1940er Jahren auf die US-amerikanischen *Photomurals* in den 1930er Jahren vorgibt. Auch das Verhältnis von und die Unterschiede zwischen Öffentlichkeit und Funktion von Wanddekorationen in beiden Ländern hätte stärker herausgearbeitet werden können – bis hin zur den dahinterstehenden Finanzierungsmodellen.

Vor dem Hintergrund einer Marginalisierung der Formatfrage in der Fotografieforschung ist schon allein die Entscheidung der Autorin, den *Photomurals* eine Studie zu widmen, positiv hervorzuheben. Darüber hinaus ist für die Fotogesichte im engeren Sinne das Kapitel zur technischen Neuerung des fotografischen Großformats beziehungsweise zur Einführung und zum Einsatz großformatiger Fotopapiere durch die Eastman Kodak Company nicht nur ausnehmend lesenswert, sondern wartet auch mit bisher nicht ausgewerteten Bezügen zwischen Paravents für Büros (Martin und Osa Johnson, Büro von George Eastman), Aufnahmen des Wintergartens im Wohnhaus von Georg Eastman in Rochester von 1928

<sup>4</sup>

Bravo war mit dem Fotografen Manuel Álvarez Bravo verheiratet und Kahlo nicht nur die Frau von Rivera, sondern auch die Tochter des Fotografen Carl Wilhelm Kahlo. Vgl. *In a Cloud, in a Wall, in a Chair. Six Modernists in Mexico at Midcentury* (Ausst.-Kat. Chicago, Art Institute Chicago), hg. von Zoe Ryan, Chicago 2020.



[Abb. 2]  
Lola Álvarez Bravo, *Vegetales* (Pflanzen), 1949, linker Teil von Fotomontagetriptychon, in:  
Spanke, *Photomurals*, 383.

(mit einer Elefanten-Trophäe und einem Elfenbein-Stoßzahn) und Fototapeten im Cloud-Club des Chrysler Building in New York 1931 auf. Auch die Aufnahme früher Beispiele wie El Lissitzkys *Fotofresco* oder das bislang von der Forschung unentdeckte *Photomural* des Taj Mahal in der Wohnung von Goodspeed in Chicago (1927) belegen Spankes ausgezeichnete Kenntnis des Themas. Sicherlich ist es auch hier nicht nur der Quellenlage geschuldet, dass ähnliche Vorläufer für Mexiko nicht auszumachen sind. Das hätte man als Argument stark machen können für einen transnationalen und transmedialen Austausch, gerade weil dieser letztendlich mit dem „Import“ der mexikanischen Muralisten während des New Deals in die USA seinen Anfang nimmt. Man denke nur an die Übernahme des Arbeitens mit der Spritzpistole bei Jackson Pollock, die er während eines Workshops von Alfaro Siqueiros 1936 in New York kennengelernt und später auf seine bekannten All-Over-Gemälde als *Dripping*-Technik übertragen hat.

Zu widersprechen ist Spankes Annahme, das mit der Ausstellung in der Kunsthalle Düsseldorf 1995 zu Siqueiros und Pollock, die Jürgen Harten kuratierte, die ideologische Polarität in der Zeit nach dem Fall der Mauer festgeschrieben worden sei (S. 17). Im Gegenteil: Die Ausstellung stellt eine frühe Würdigung des bis dahin kaum untersuchten Austauschs zwischen den mexikanischen Muralisten und den amerikanischen Expressionist\*innen dar. Künstlerischer Austausch kann eben gerade auch dann stattfinden, wenn es Unterschiede im politischen Denken gibt. Der gesellschaftskritische Impuls in den USA war erst die Voraussetzung für die breite Wirkung der mexikanischen Wandmalerei in Nordamerika. Es lässt sich auch erahnen, wie sehr Wanddekorationen als „Kunst am Bau“ in jenen Jahren nicht nur als nationale Identifikationen verstanden wurden, sondern in beiden Ländern mit der Kriegs- und Nachkriegssituation zu tun haben. In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, an welche Öffentlichkeit sich die fotografischen Wanddekoration in Amerika und Mexiko richteten und wie sich jeweils deren Intention änderten.

Der Feststellung der Autorin, dass die *Photomurals* nicht allein für die Identitätskonstruktionen und Modernitätsdiskurse aufschlussreich sind, sondern auch von der Medienkonkurrenz jener Jahre erzählen, ist fraglos zuzustimmen. Ihre im Anschluss an die neuere Forschung vorgebrachten Überlegungen zum *portable fresco* – als Rückwirkung des Wirkens der Muralisten in Mexiko – ist ausgezeichnet. Für eine weiterführende Diskussion wäre es jedoch lohnend gewesen, dies in die Geschichte der Anerkennung der Fotografie als Kunst und in das Thema der neu aufkommenden Funktion von Kunst in der Moderne im Allgemeinen einzuordnen: Zu nennen wäre dafür unter anderem Einsatz und Transformation der politischen Fotomontagetechnik John Heartfields in die Messe- und Ausstellungsinstallation in Ost und West. Gerade bei Bravo ist für Nordamerika interessanterweise keine Weiterführung der politischen Themen ihrer Landsleute, den mexikanischen Muralisten, zu erkennen, sondern mit ihrem Bruch einer technizistischen

Ästhetik ein auffallendes Gegenprogramm zur Motivik auch in den USA. Ist das angesichts des *Postcolonial*-Diskurses ein Vorgriff auf Aktuelles? Und wie ist der Anachronismus zwischen der Theorie der modernen Architektur – „das Ornament ist ein Verbrechen“ – und einer „Sehnsucht nach der Wand“, der nicht nur bei den Fotograf\*innen eine Rolle spielt, zu beschreiben? Wie verhält sich diese Fragestellung zur Medienkonkurrenz, die ja nicht nur zwischen Malerei und Fotografie ausgehandelt wurde? Insofern wäre ein stärkerer Fokus auf das *Wie* gegenüber dem *Was* – gemeint ist die formale Ausformulierung gegenüber ikonografischen Aspekten – jenseits von Malerei und Fotografie von Interesse. Einen ersten Schritt hat Spankes mit Blick auf die architektonischen Zwischenräume – das Treppenhaus als Bildort und die Auflösung der Raumgrenzen im Bild – unternommen. Dieser ließe sich durch eine stärkere formale Analyse der ausgewählten Beispiele erweitern, wie sie von der Autorin am Beispiel der Ornamentalisierung der Wand bei Le Corbusiers Schweizer Pavillons 1933, die in Paris fast zeitgleich zu Bourke-Whites *Photomurals* in New York entstand, eingeführt wird.

Die These des Buches, dass bereits vor der Ost-West-Polarität des Kalten Krieges das *Photomural* in den 1930er Jahren als US-amerikanischer Gegenentwurf zum mexikanischen Muralismus zur bildlichen Manifestation einer Systemkonkurrenz gemacht wurde, ist verführerisch. Ihr ist im Kern zuzustimmen. Allerdings geht diese These von der Festschreibung einer Ost-West-Polarität zwischen Figuration und Abstraktion aus. Sind Figuration und Abstraktion aber vielleicht ideologische Begriffe dieses Diskurses? Gab es nicht gerade in der Wanddekoration im Osten – etwas beim Haus des Lehrers am Alexanderplatz durch Walter Womacka – den Bezug zur mexikanischen Wandmalerei? Siqueiros sollte, auch das ist kaum bekannt, dieses Wandbild realisieren. Historische Referenzen für diese Diskussion liegen nicht allein in der politischen Ikonografie, sondern jenseits des herrschenden Narrativs – Bauhaus/moderne Architektur/Kunst am Bau der Nachkriegszeit – auch im New Deal in den USA.<sup>5</sup> Auch das in der Publikation angeführte Beispiel des fotografischen Wandbildes von Josep Renau an der Fassade des Spanischen Pavillons 1937 auf der Weltausstellung in Paris wäre in seinem Einfluss auch auf die Medienkonkurrenz komplexer zu beschreiben. Gerade Renau ist es, der mit Wandmalereien in der DDR die Dekorationen der Muralisten weiterführte und eben nicht mit der Fotografie im Zusammenhang mit der Architektur arbeitete. Insofern wäre es wünschenswert, das Denkmodell „vor dem Hintergrund von Dichotomien ergeben sich folgende Dichotomien“ noch stärker zu verlassen, als das in der Publikation getan wird und das Thema des transnationalen Austau-

5

Vgl. Angela Lammert, Kunst am Bau. Kunst im Stadtraum. Knotenpunkte internationaler Kunstdiskurse, in: Landesdenkmalamt Berlin (Hg.), *Berlin. Ost West Ost. Karl-Marx-Allee und Interbau 1957. Architektur und Städtebau der Nachkriegsmoderne*, Weissenhorn 2024, 167–180.

sches komplexer zu fassen. Was jedoch hervorragend im Rahmen des selbst gesetzten Forschungsgegenstandes gelungen ist, ist es, die Widersprüche der verhandelten Verflechtungsgeschichte sichtbar zu machen.

Die Struktur des Buches, eine überarbeitete Fassung von Spankes Dissertation, ist klar und folgerichtig aufgebaut. Nach einer Einführung, in der der Forschungsstand und das methodische Vorgehen erläutert wird, unternimmt sie zunächst eine Begriffsbestimmung der *Photomurals*. Anhand neuer Archivfunde weist die Autorin nach, dass der Begriff tatsächlich schon 1930 in der US-amerikanischen Lokalpresse auftaucht (S. 32). Ausgehend von der Wand als Ort politischer Aushandlungsprozesse wird das Vorbild der mexikanischen Wandmalerei und die Entwicklung des *portable fresco* behandelt. Einen Schwerpunkt bildet das dann anschließende Kapitel zu den Anfängen der *Photomurals*, deren technischen Voraussetzungen und dekorativen Kontexte, unter anderem am Beispiel des fotografischen Wandbildes Taj Mahal in Chicago und der Einführung des großformatigen Fotopapiers durch die Eastman Kodak Company. Diesem Kapitel folgt die Auseinandersetzung mit der Ausstellung *Murals by American Painters and Photographers* im MoMA 1932 und mit dem Verhältnis von *Photomurals* und Bildträger. Erst dann kommt ein Kapitel zum mexikanischen Gegenentwurf der *Fotomurals* bei Álvarez Bravo. Man hätte sich im Resümee den Vergleich zwischen Vorbild (*Muralismo*, Kapitel III), US-amerikanischen *Photomurals* (Kapitel IV–VI) und den mexikanischen (Kapitel VII) ausgewogener gewünscht. Ausführungen dazu sind durchaus an allen Stellen des Buches eingefügt, hätten aber mehr Gewicht gewinnen können, wenn sie in ihrer Komplexität stärker in den Schlussbemerkungen zum Tragen gekommen wären. Das umfangreiche und kenntnisreiche Literaturverzeichnis und zahlreiche bis dahin unveröffentlichte Abbildungen stellen eine Fundgrube für Forschende auf diesem Gebiet dar. Insgesamt kann ich mich als begeisterte Leserin outen und hoffe über weiterführende Fragen demnächst noch mehr zu erfahren.