

Zeitschrift: FRAZ : Frauenzeitung
Band: - (1997-1998)
Heft: 4

Artikel: Der Mythos Frida Kahlo
Autor: Niederberger, Judith
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1053693>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 30.06.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Wer je Selbstbildnisse Frida Kahlos (1907-1954) im Original gesehen hat, kennt die hypnotische Kraft, die von ihren Gemälden ausgeht. Nachhaltig in der Erinnerung, bleibt die Bildbetrachtung auf ewig als ganz besonderes Erlebnis verankert. Obwohl bald ein halbes Jahrhundert seit ihrem Tod verstrichen ist, übt Frida Kahlo ungebrochen eine starke Faszination aus.

Ein Totalkunstwerk aus Malerei,
Schicksalsschlägen
und eigenwilligem Charakter

Der Mythos Frida Kahlo

Judith Niederberger

In ihrem ureigenen Umfeld, im mexikanischen Volk, gibt es heutzutage viele Leute, die in Frida Kahlo eine Heilige verehren. Wen erstaunt's: Einerseits sind da die Gegebenheiten rund um Frida Kahlo selbst – ihr eigenwilliger, charismatischer Charakter, ihr Lebenslauf und die Selbstbildnisse, in denen sie ihre mannigfachen Leiden thematisierte: die im wahrsten Sinne des Wortes unzähligen Operationen an Rücken und Fuss; ihre Fehlgeburten; das Liebesleid, das ihr in der zweimal geschlossenen Ehe mit Diego Rivera widerfuhr, der viele Affären mit anderen Frauen hatte; ihre Einsamkeit; ihre Drogensucht usw. Andererseits gibt es eine endlose Reihe emotional aufgeladener Zeugenberichte über all diese Geschehnisse. Beides zusammen bietet genug Nährstoff, solch religiösen Glauben wuchern zu lassen.

Märtyrerin und Heilige

Obwohl Frida Kahlo dem christlichen Glauben innerlich völlig fern stand, entlieh sie vielfach Motive und Attribute der christlichen Ikonographie, um ihre psychischen und physischen Leiden in den Selbstporträts zum Ausdruck zu bringen. Entstanden ist das visuell greifbare Zeugnis einer kaum fassbaren Schmerzensliturgie. Die penetrant sich wiederholende Darstellung von offenen Wunden am eigenen Körper, der oft in eine öde, zum Teil zur Nacht abgedunkelten Landschaft hinein versetzt wurde, von blutenden Herzen und Tränen ergibt eine Bildergalerie, die in ihrer Konsequenz frappant an die bildlichen Darstellungen der Kreuzstationen Christi erinnert, wie sie häufig in katholischen Kirchen zu sehen sind:

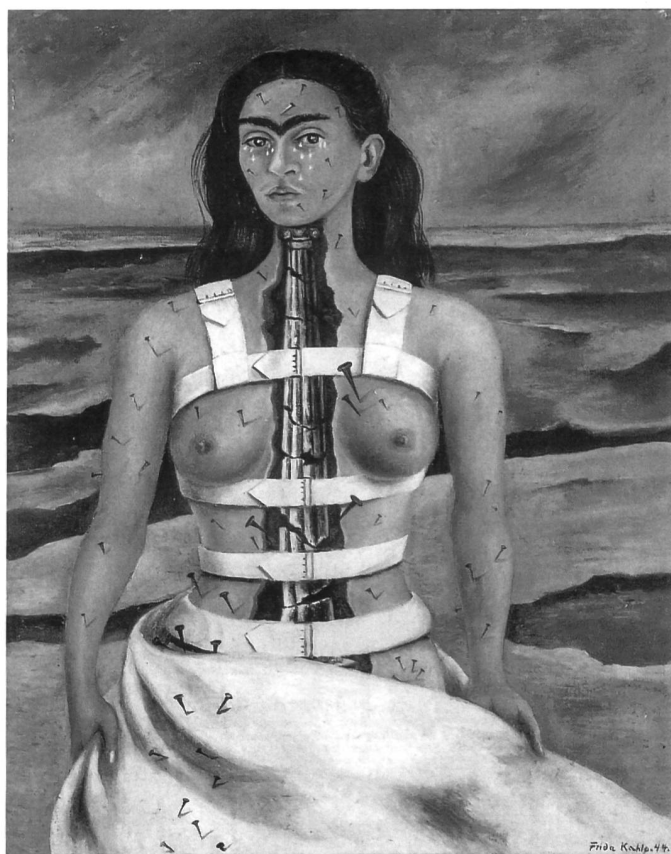
- Die Geisselung Christi fügt sie sich bildhaft selbst zu in *Ein paar kleine Dolchstiche* von 1935, dem wohl blutrünstigsten Gemälde, das sie je gemalt hat. Die markant zusammengewachsenen dunklen Augenbrauen, die üblicherweise als optisches Erkennungsmerkmal in den Selbstporträts dienen, wurden hier in der Gestalt einer Amsel an den oberen Bildrand versetzt.
- Zweimal taucht das Passionsmotiv der Dornenkrone in Form eines Dornenhalsbandes auf: im *Selbstbildnis Dr. Eloesser gewidmet* und im *Selbstbildnis mit Dornenhalsband*, beide von 1940.
- Als eine mit Nägeln beschlagene, tränenreiche Märtyrerin mit Lententuch stellt sie sich im Bildnis *Die gebrochene Säule* von 1944 dar. Die lädierte Säule im Körperinneren und die Korsettriemen imitieren in ihrer vertikalen bzw. horizontalen Ausrichtung das Kreuz Christi. Fridas Kreuz war es, all die vielen Operationen an der Wirbelsäule über sich ergehen lassen und zur Stärkung ihres Rückens etliche Gips- und Leder-, schliesslich gar ein qualvolles Stahlkorsett tragen zu müssen.

Es wäre falsch, in Anbetracht dieser Selbstporträts Frida Kahlo Blasphemie und Missbrauch der christlichen Attribute vorzuwerfen – war dies doch für sie die einzig mögliche Art, ihrem Leid adäquaten Ausdruck zu verleihen. Nie empfand sie sich aber selbst als göttlich oder verglich sich ernsthaft mit Heiligenfiguren.

Ein Dämon mit Klumpfuss

Im Gegenteil. Schon sehr früh brachten ihr Leben und ihre Umwelt sie dazu, sich zu fragen, ob sie nicht von einem Dämon besessen sei. Nach der Kinderlähmung, von der sie einen verkrüppelten Fuss davontrug, litt Frida darunter, von den anderen Kindern als «Frida Hinkebein» verspottet zu werden. Sie fühlte sich als mit einem teuflischen Kennzeichen, einem Klumpfuss, gebrandmarkt. Später soll ihr Vater ihren zukünftigen Mann Diego vor der Heirat mit ihr gewarnt haben: «Sie ist ein Teufel!», anspielend auf ihre ausgeprägte Ichbezogenheit bei gleichzeitig besitzergreifender, verschlingender Leidenschaft gegenüber den geliebten Menschen. Dämonische Attribute schlagen sich in Frida Kahlos Selbstbildnissen daher genauso nieder wie christliche:

- Ab 1937 tauchen schwarze Affen als eigenartige, dämonisch wirkende Begleiter auf den Selbstporträts auf, setzen sich der Künstlerin – ähnlich den schwarzen Katzen bei Hexen – auf die Schulter und umschlingen mit haarigen langen Fangarmen Fridas Hals. Einmal ist der

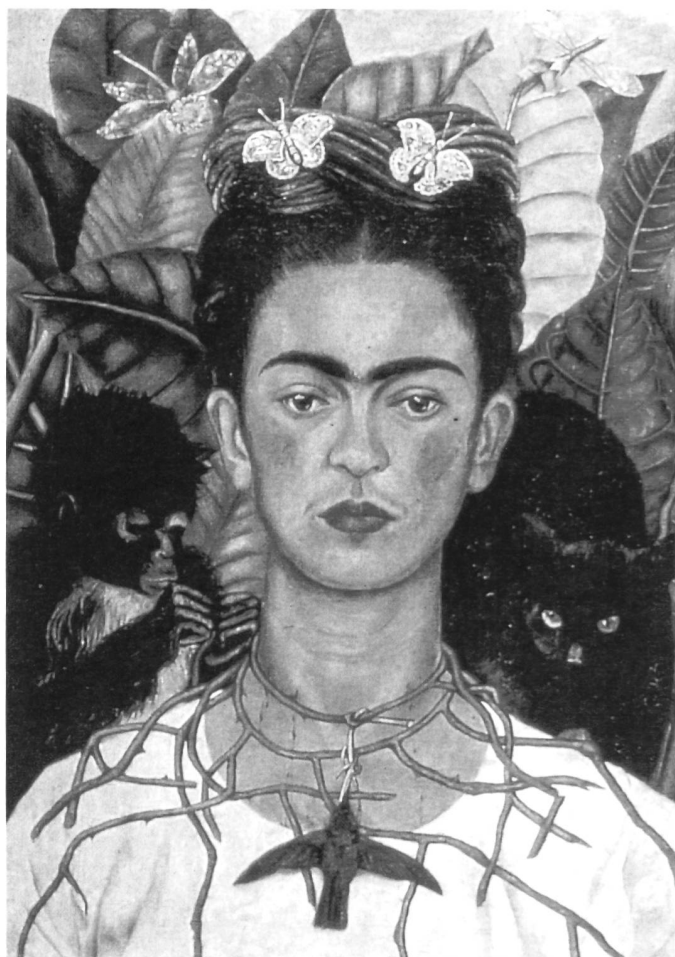


Die gebrochene Säule, 1944

Affe gar explizit zur Katze «mutiert»: auf dem bereits erwähnten *Selbstbildnis mit Dornenhalsband*.

- Oftmals wirken Kahlos Gesichtszüge dämonisch: Ihr Blick ist unnatürlich starr bis stechend oder er schiesst aus einem bisweilen fast wahnsinnig wirkenden Augenpaar; Schweissperlen glänzen auf dem Gesicht; die Wangen sind stark gerötet. Frida Kahlos Drogensucht – die Flucht vor körperlichen und seelischen Schmerzen in den Rausch – fand hier den optischen Niederschlag.
- Teilweise malte sich Frida Kahlo mit aufgelösten, strähnigen Haaren. Offene Haare werden im kulturellen Bereich traditionsgemäss als Zeichen der «schlechten» Frau verstanden: der bösen oder wahnsinnigen, ausgerasteten Frau, der Frau, die sich in der Liebe anbietet.

Frida Kahlo mass ihren Haaren grosse Bedeutung zu innerhalb ihrer Beziehung zu Diego. Besonders ergreifend ist in dieser Hinsicht das *Selbst-*



Selbstbildnis mit Dornenhalsband, 1940

bildnis mit abgeschnittenem Haar von 1940, entstanden nach der Scheidung von Rivera. Frida Kahlo stellt sich auf einem Stuhl sitzend dar, in einem dunkeln, sehr gross geschnittenen Männeranzug, in männlich wirkender Haltung und mit männlichem Kurzhaarschnitt. Dass der Akt des Haarschneidens sich soeben ereignet haben muss, zeigen uns die Schere in der rechten und eine Haarsträhne in der linken Hand Kahlos sowie die zahllosen weiteren Haarbüschel, die über Stuhl und Boden verstreut liegen. Am oberen Bildrand lesen wir den mit Melodienoten versehenen Beginn eines mexikanischen Schlagers: «Mira que si te quise, fué por el pelo, Ahora que estás pelona, ya no te quiero.» (Sieh, wenn ich Dich liebte, so war es wegen Deiner Haare, Jetzt, da Du kahlgeschoren bist, liebe ich Dich nicht mehr.) Da sich Frida von Diego, auf dessen Wunsch hin die Scheidung eingeleitet wurde, als nicht mehr geliebt empfand, vollzog sie in konsequenter Umkehrung die Botschaft des Schlagers und bewies diesem dadurch seine Gültigkeit. Während sie ihrerseits aber hoffte, durch den Akt des Haarschneidens ihren Liebes-schmerz abtöten zu können, überzeugen uns die abgeschnittenen Haare davon, dass ihr das nicht gelungen war. Als ob sie ein Eigenleben hätten, räkeln sich die Haarbüschel am Boden, schlingen sich um Fridas Füsse und um ihren Stuhl – der Dämon des Liebesschmerzes ist ungeschmäleret wirksam.

Erotik auf Goldgrund

Die Häufung sowohl christlicher als auch dämonischer Attribute in ihrem künstlerischen Werk mögen den zwiegespaltenen Mythos Frida Kahlos stützen. Die eigentliche Ursache liegt aber im Leben und Charakter Kahlos selbst begründet – und mehr noch in den Legenden, die bereits zu ihren Lebzeiten von Menschen verbreitet wurden, welche die Künstlerin persönlich gekannt und unter der Einwirkung ihres Charismas ihre Erlebnisse mit der Künstlerin in stark emotional geprägter, zum Teil phantastisch-surriler Weise geschildert haben.

Alejandro Gómez Arias ist hier zu nennen, Frida Kahlos Jugendfreund, der bei der schicksalhaften Busfahrt vom 17. September 1925 mit dabei war. Als der Bus mit einer elektrischen Eisenbahn zusammensties, wurde Frida gewaltsam aus dem Fahrzeug geschleudert und erlitt schwerste Verletzungen. Arias berichtete vom Unfall, dass durch den heftigen Aufprall und das Hinausschleudern die Kleider von Frida Kahlos Körper gerissen worden seien und dass sie völlig nackt und blutüberströmt zwischen den Trümmern gelegen habe. Jemand im Bus, vermutlich sei es ein Anstreicher gewesen, müsse ein Paket mit Goldpulver bei sich getragen haben, das beim Aufprall zerborsten sei. Der Goldstaub habe Fridas blutenden Körper über und über bedeckt, so dass die Leute schrien: «La bailarina! La bailarina!» (Die Tänzerin!) In deutlich männlich geprägter Wunschphantasie verwob Alejandro Gómez Arias in seiner Erinnerung die drei Komplexe Erotik, Gewalt und Heiligkeit. Ähnlich den christlichen Darstellungen von Heiligenfiguren in der alten Malerei tauchte er Frida Kahlo erzählerisch in Goldgrund, verlieh ihr einen Heiligenschein und dehnt diesen gleichsam über ihren ganzen Körper hin aus.

«Kann es ein schrecklicheres und schöneres Porträt von Frida geben als dieses?», quitiert Carlos Fuentes diese Vision ... und lässt sich seinerseits zu einer wunderlichen Phantastik über den Vorgang der Kremation von Frida Kahlos Leichnam hinreissen, so dass wir versucht sind, seine rhetorische Frage mit «Ja!» zu beantworten und ihm seine eigene Geschichte vorzuhalten: «Als sie verbrannt wurde, richtete sie sich plötzlich kerzengerade im Ofen auf, ihr Haar in Flammen wie ein Glorienschein. Sie lächelte ihren Freunden zu, bevor sie sich auflöste.» Fuentes, der bei der Kremation selbst nicht zugegen war, liess sich durch die entsprechende Passage in der Kahlo-Biographie von Hayden Herrera inspirieren, nach welcher Fridas Körper beim Einfahren in den Verbrennungsofen durch die Kraft der glühenden Hitze aufgerichtet worden sei, während die Haare bereits Feuer gefangen hätten und ihr wie eine Aureole um den Kopf gestanden seien. Fuentes war der Künstlerin ein einziges Mal begegnet. Es war für ihn ein tief prägendes Erlebnis: die Begegnung mit einer aztekischen Gottheit. Bei der Vorstellung von ihrem körperlichen Ende gibt er sich der Faszination dieser Gottheit hemmungslos hin, gönnt sich die Freiheit zur grenzenlosen Phantasie



Selbstbildnis mit abgeschnittenem Haar, 1940

und kostet ihren Mythos delirisch genussreich aus. Analog zu Kahlos Jugendfreund Alejandro driftet er dabei ins christliche Gedankengut ab: er lässt Frida Kahlo buchstäblich auf(er)stehen und setzt ihr ein letztes Mal den Heiligenschein auf.

Ein wahrlich glorioses Bild des irdischen Abschieds für Frida Kahlo, wenn man bedenkt, wie tieftraurig, wie depressiv ihre letzten Lebensjahre gewesen waren, geprägt von Krankheit, Drogen, Hoffnungslosigkeit... Seien wir Fuentes dankbar für seine gewagte Vision, in der er uns eine lebensfrohe, optimistische, übermütige Frida Kahlo zeigt mit der *alegría* (Freude, Fröhlichkeit), die ihr vor allem in ihren jüngeren Jahren so sehr zu eigen war!

Narzisstische Selbstinszenierung

In Anbetracht solcher Legenden scheint der allseits immer wieder auftauchende vorwurfsvolle Hinweis, das künstlerische Werk Frida Kahlos drohe hinter ihrer Lebensgeschichte zu verschwinden, gerechtfertigt. Tatsächlich interessiert uns die Frau und ihr spektakuläres Leben unverhältnismässig stark. Wir lassen uns tief berühren von den unzähligen Leidensstationen, die Frida Kahlo durchlebte; wir bewundern ihre *alegría*, mit der sie trotz allem ihr Leben so erfolg- und ergebnisreich meisterte; wir sind beeindruckt von ihrer Schönheit, ihrem ausgeprägten mexikanischen Selbstbewusstsein, und dass sie sich Blumen ins kunstvoll geflochtene Haar steckte und sich auf diese Weise täglich, auch wenn sie monatelang im Bett lag und sich kaum bewegen konnte, für das Fest des Lebens herrichtete; und wir ergötzen uns an ihrer provokativen Sprache, wenn sie sich zum Beispiel über die Surrealisten äusserte: «las grandes cacas del surrealismo» (die grossen surrealistischen Scheisser) oder wenn sie ihr körperliches Leid hinter saloppen Wendungen zu verbergen suchte: «Habe wieder allerlei Malheur mit dem Huf gehabt, will sagen mit meinem Fuss» oder kurz vor der Beinamputation gegenüber Bekannten: «Wisst ihr schon, dass sie mir eine Pfote abschneiden wollen?»

Den Keim zur Problematik allerdings, dass diesem Leben mehr Aufmerksamkeit als der daraus entstandenen Kunst geschenkt werden

könnte, hat Frida Kahlo selbst gelegt. Und dies mit allergrösster Bewusstheit. Sie verstand sich selbst und ihre Lebensgeschichte als so sehr mit ihrer Kunst verknüpft, dass sie das nicht nur beständig in ihrer Malerei thematisierte (ein Drittel ihres Oeuvres sind Selbstbildnisse), sondern dass sie sich im Extremfall sogar selbst mit zum Ausstellungsobjekt machte. Man denke an die Hommage-Ausstellung von 1953 in der Galeria Arte Contemporaneo, Mexiko City. An der Vernissage wurde Kahlo auf einer Bahre in den Ausstellungsraum getragen und in ihr Himmelbett gelegt, das in der üblichen Ausstaffierung dort hergerichtet worden war: mit der Judasfigur auf dem Baldachin, dem Spiegel an der Unterseite der Bettdecke (er diente der Künstlerin dazu, dass sie auch im Bett liegend ihre Selbstporträts malen konnte) und mit vielen Photos von Bekannten und Verwandten. Frida Kahlo stellte sich nachgerade selbst aus! – und erregte dementsprechend viel Aufsehen. Nach der Eröffnung blieb das Bett als fester Bestandteil der Ausstellung stehen.

Während allein schon Kahlos Bilder von der unmittelbaren Verknüpfung von Kunst und Leben berichten, so erhalten wir durch den oben beschriebenen Akt der narzisstischen, schon fast perversen Selbstinszenierung den unweigerlichen Beweis von der Künstlerin selbst, dass sich ihre Malerei, ihre Biographie und ihre Person zum Totalkunstwerk zusammenfügen, dass sie sich als Totalkunstwerk verstand. Dies bedingt, dass, wer immer sich für Frida Kahlos Kunst interessiert, nicht darum herum kommt, sich auch mit ihrem Leben, ihrem Charakter, ihrer Person schlechthin zu befassen.

In diesem Sinn als ganzheitlich inszeniertes Kunstphänomen ist Frida Kahlo einzigartig.

Judith Niederberger, lic.phil. I, ist wissenschaftliche Mitarbeiterin an der ETH Zürich, Karl-Schmid-Stiftung.

Bildnachweis: Frida Kahlo – Das Gesamtwerk, Hg. Helga Prignitz-Poda, Salomón Grimberg, Andrea Kettenmann, Frankfurt a.M. 1988.

Literatur

Carlos Fuentes: «Einführung», in: Frida Kahlo. Gemaltes Tagebuch, München 1995.

Frida Kahlo. Die verführte Kamera, Basel 1992.

Hayden Herrera: Frida Kahlo. Malerin der Schmerzen – Rebellin gegen das Unabänderliche, Frankfurt a.M. 1997.