

Ein Wandbild für Dietzenbach

Bildbeschreibung und Bild-Diskussion

Irmgard Hagel / Karl Grobe-Hagel

Der ursprüngliche Auftrag, ein Wandbild für die Fassade des Dietzenbacher Rathauses zu entwerfen, war aus Anlaß der 500-Jahr-Veranstaltungen zur »Entdeckung Amerikas« (Columbus-Jahr) einigen Künstlergruppen in Masaya, der Partnerstadt Dietzenbachs in Nicaragua, vorgelegt worden. Es kamen acht Entwürfe ein, von denen zwei von der Gruppe Diriangen stammten; die Gruppe Diriangen wurde danach beauftragt, Elemente aus beiden Entwürfen zu einem Bild zu verarbeiten. Der Entscheid fiel

nicht einstimmig. Es gab auch Zustimmung für mehrere Entwürfe anderer Gruppen und Künstler. Die Vorgaben waren bewußt knapp und interpretationsfähig gehalten. Definitiv stand nur die Größe der zu gestaltenden Wand fest (rund 8 m Breite bei rund 17 m Höhe). Gegenstand sollte eine Auseinandersetzung mit den 500 Jahren lateinamerikanischer Geschichte seit der Landung der Columbus-Flotte auf amerikanischem Gebiet (12. 10. 1492) sein - eine Darstellung aus lateinamerikanischer Sicht.

1. Das Bild

Die Gruppe »Colectivo Muralístico 'Cacique Diriangen'« hat unter Mitwirkung von »Taller de Jóvenes Pintores de Masaya 'Anton Wittoeck'« ihre beiden Entwürfe zusammengefaßt. Das Bild soll umrahmt werden von einer Verzierung, einem »Beispiel für unsere naive Kunst, die sowohl an den Wänden und Treppenaufgängen unserer Tempel als auch in der Gebrauchs- und Kultkeramik Verwendung fand« (aus der Bildentwurfsbeschreibung der Gruppe, fortan zitiert als Diriangen). Die gewählten Farben und Symbole entsprechen den im gegenwärtigen Kunstgewerbe verwendeten.

Das Bild hat in beiden Entwürfen epischen, erzählenden Charakter. Den Wandmalerei-Traditionen Mittelamerikas entsprechend verzichtet es auf eine Zentralperspektive und Perspektive überhaupt, auch für die einzelnen Abschnitte, und auf Komposition im Sinn der europäischen Malerei. Beides sind nicht Elemente aus der latein- bzw. mittelamerikanischen Tradition und kennzeichnen üblicherweise auch nicht die gegenwärtige (meist formal traditionsverpflichtete) Wandmalerei. Die »Sicht« nicaraguanischer Muralisten ist nicht allein eine inhaltliche, sondern auch eine Sichtweise. Der formale Aufbau ist ebenso vom Inhalt her bestimmt wie

von den Konventionen und Traditionen, denen die Maler zugeordnet werden müssen.

Der Bildaufbau

Beide Entwürfe waren in vier historische Abschnitte gegliedert:

1. Präkolumbianische Geschichte;
2. Entdeckung und darauffolgende spanische Invasion;
3. Aktuelle Epoche, neue Invasoren;
4. Helden und Vorkämpfer der Unabhängigkeit und Einheit Lateinamerikas.

Diese Gliederung ist in den vorliegenden Entwurf übernommen worden.

1.

Über der *präkolumbianischen Epoche* ragt, als Sinnbild Nicaraguas und der gesamten Andenkette, ein Vulkankegel auf. Dessen Kegelform wiederholt sich in den Umrissen einer Maya-Pyramide (Chichén Itzá), des Tempels der (aztekischen) Mondgöttin und dem aufra-

Ein Wandbild für Dietzenbach - 2 -

genden Mauerwerk von Machu Picchu (Inkareich). Die drei Kulturen werden rechts oben symbolisiert und personalisiert durch die historischen Figuren (Porträts) von Cuáhuemotc («verteidigte Techochtitlán, die aztekische Stadt, die von Montezuma an den arglistigen Hernán Cortez übergeben wurde», Diriangen), Tupac Amaru («organisierte eine ganze Rebellion gegen die Spanier», Diriangen) und Atahualpa («der Inka, der gegen Francisco Pizarro kämpfte», Diriangen).

In knappen Andeutungen wird die präkolumbianische Landwirtschaft dargestellt. Andere Andeutungen symbolisieren die »wahrhaften Zivilisationen, die die Invasoren in Staunen versetzten« (Diriangen). Schönheit der Landschaft, Farbenpracht der präkolumbianischen Bewohner und der historisch verklärte Glanz werden durch den »freien Tagesanbruch« (Diriangen) farblich gekennzeichnet. Die traditionellen Agrarprodukte des präkolumbianischen Mittel- und Südamerika werden nicht besonders gezeigt; es hätte sich ein Hinweis auf Solanaceen (Kartoffel, Tomate) oder auf Bohnen angeboten.

2.

Für die *Zeit der Entdeckungen und die spanische Invasion* stehen zunächst die drei Schiffe der Columbus-Flotte, deren Hauptsegel von groß dimensionierten Kreuzen gekennzeichnet sind. Die militärtechnische Überlegenheit der Spanier (Reiterei, Schwerter, Feuerwaffen) wird in bewegten Szenen - ohne Darstellung der Feuerwaffen - dargestellt.

Den Bildabschnitt beherrscht als zweites Element nach den Karavellen bzw. Karacken der Columbus-Flotte ein Gekreuzigter über einem Scheiterhaufen, dem ein Priester das Kruzifix entgegenhält. Das mutet zunächst blasphemisch an, entspricht aber der historischen Situation: Die im Gefolge der Entdecker und Eroberer in Lateinamerika auftretende katholische Kirche Spaniens wirkte nicht nur durch rhetorische Missionierung und Taufe (die nicht dargestellt werden), sondern vor allem auch durch die seit Torquemada (1480) in Kastilien und León - den Kernlanden Spaniens - eingeführten Methoden der Inquisition, zu denen als letztes strafendes Mittel Kreuzigung und Verbrennung («Autodafé», wörtlich: Glaubensakt) gehörten. »Im Namen des Kreuzes ... zwangen (sie) ihnen ihre Gebräuche, ihren Glauben und ihre Eigenschaften auf« (Diriangen).

Rechts davon zeigt der Entwurf die Zerstörung einheimischer religiöser Symbole («Götzenbilder») durch spanische Bewaffnete. Beide Motive zusammen illustrieren drastisch die für das Zeitalter charakteristische religiöse Intole-

ranz. So sind die Tempel von Tenochtitlán und andere geschleift und mit Kathedralen überbaut worden (hier nicht dargestellt) und werden erst in der Gegenwart restauriert.

Links wird das von der Mannschaft Hernán Cortez' verfolgte Ziel der Eroberung gekennzeichnet: Reichtum, symbolisiert durch Säcke mit den Aufschriften Gold, Silber, Kaffee, Baumwolle, Mais, Reis, Bohnen (jeweils in spanischer Sprache). Die Versklavung durch die bewaffnete Gewalt (schon kurz nach 1500 durch Fray Bartolomé de las Casas öffentlich bei Hofe beklagt) wird ebenso drastisch wie der Sturz der Götzenbilder gezeigt. Zum Thema »Versklavung« gehört auch die Ketten und Fesseln tragende Gruppe am rechten Bildrand; nur hier wird durch einen speertragenden Indigena der Widerstand angedeutet (wir setzen dieses spanische Wort für »Eingeborener, Einheimischer« anstelle des auf einem historischen Irrtum beruhenden Wortes »Indio« ein). Die Periode der direkten Versklavung ist zwar ab 1524 durch königliche Erlasse schrittweise beendet worden, doch das an ihre Stelle tretende Encomienda-System hat die individuelle Abhängigkeit durch eine ökonomische ersetzt, die lange fort dauerte. Die bildliche Darstellung behandelt hier das traumatische Erlebnis der Versklavung.

Eine Reihe von Totenschädeln und Skelettknochen, die auf den Blutzoll unter den Indigenas hinweisen sollen, beenden als optische Zäsur diesen Abschnitt. Im Zentrum des Bildes geht er, von der Versklavung der Entdecker-Zeit und der darauf folgenden wirtschaftlichen Ausbeutung durch die frühen Kolonisatoren zur aktuellen wirtschaftlichen Abhängigkeit überleitend, auf die Symbole kapitalistischer Durchdringung über: ein Banker mit Portefeuille, auf dem die spanische Abkürzung für »Weltwährungsfonds« steht, und Säcke mit dem Dollarzeichen. Nicht explizit dargestellt ist die Suche der Spanier nach dem Goldland »el Dorado«.

3.

Die *aktuelle Epoche und neue Invasoren* werden dominiert von dem überdimensionalen Kopf der (New Yorker) Freiheitsstatue: ein doppeldeutiges Symbol. Der Unabhängigkeitskampf der Neuenglandstaaten, aus denen die USA hervorgegangen sind, hat in Lateinamerika durchaus als Verheißung und als Ansporn gewirkt; dies ist jedoch Teil der *weißen* Geschichte Lateinamerikas (zuerst Simón Bolívar). Die Vorherrschaft der USA über die westliche Hemisphäre ist andererseits durch die Monroe-Doktrin (nach Präsident James Monroe) - kurzgefaßt: »Amerika den Amerikanern« - am 2. 12. 1823 erstmals postuliert und danach von keiner außeramerikanischen Macht mehr ernsthaft an-

Ein Wandbild für Dietzenbach - 3 -

gefochten worden. Die Übergröße der Statue of Liberty soll offenbar diese Vorherrschaft kennzeichnen.

[Im zusammenfassenden Entwurf war der Kopf der Statue ursprünglich mit einem Raketenstern statt mit einem Strahlenkranz gezeichnet worden; damit wurde ein Symbol der US-Friedensbewegung aufgenommen, das jedoch auch auf die notwendige Wehrhaftigkeit der Freiheit hinweisen kann. In der Sicht der Gruppe Diriangen hatte die Darstellung indes eine reduzierte Bedeutung: »Die beste und fortschrittlichste Technik, sowohl auf militärischem als auch auf ideologischem Gebiet, befindet sich in den Händen der modernen Invasoren«. Nach Diskussionen zwischen Vertretern der Gruppe und Dietzenbachs verzichtete die Gruppe auf das Raketen-Symbol].

Vor der Freiheitsstatue stehen drei Uniformierte mit Stahlhelm und Maschinenpistole, die die militärische Präsenz der USA in Lateinamerika symbolisieren und im Zusammenhang des Bildes auch als Beschützer dessen verstanden werden können, was die Statue verkündet.

Kinder mit Hunger-Ödemen sowie weinende Kinder und Frauen vor einem Kreuz - hier als Sinnbild eines Grabes - sollen »rassistische Diskriminierung, Ausbeutung und wirtschaftliche Erpressung der jeden Tag ärmeren und verelendeteren Völker Lateinamerikas«

(Diriangen) zeigen. »Wenn so viele Kinder täglich in Lateinamerika sterben, worin liegt dann unsere Zukunft?« (Diriangen).

4.

Der Ausbruch eines Vulkans, mit dem das Symbol aus dem obersten Bildteil wieder aufgenommen wird, leitet zum vierten Teil über - *Vorkämpfer der Unabhängigkeit*. Darunter werden zusammengefaßt: Bauernrebell (symbolisiert durch dreizackige Gabeln); Demonstranten (erhobene Fäuste); Träger von Transparenten mit den Aufschriften »500 Jahre Raub und Mord, 500 Jahre Elend, 500 Jahre Leiden«, »Nein zum vergangenen Kolonialismus, Nein zum gegenwärtigen Kolonialismus, es lebe die Einheit Lateinamerikas« und schließlich eine demonstrierende Masse, in der historische Persönlichkeiten der Unabhängigkeitsbewegungen auftauchen. Im einzelnen werden sie weiter unten in diesem Text (Abschnitt 2) in ihrer Biographie und politischen Programmatik dargestellt.

Diese historischen Persönlichkeiten repräsentieren eine beträchtliche politische Bandbreite; José Martí gilt als alternatives Symbol zu Fidel Castro. Farabundo Martí hingegen steht für den bewaffneten Aufstand in El Salvador.

2. Anmerkungen zum Bild und Kritik

Zum Inhalt: Der Entwurf gibt nicht vor, einen ausgewogenen Kommentar zur Geschichte Lateinamerikas oder seines Verhältnisses zu Nordamerika (den USA) abzugeben; er ist engagiert und beschränkt sich auf die Perspektive der Abhängigkeit und ihre Antithese, das Streben nach nationaler Unabhängigkeit. Die Aussage entspricht den seit wenigstens vier Jahrzehnten - vielerorts seit einem Jahrhundert - südlich des Río Grande alltäglichen rhetorischen Figuren und darf damit als repräsentativer Ausdruck eines generellen Konsens verstanden werden; ausgenommen davon ist die veröffentlichte Meinung einiger Militärdiktaturen. Das lateinamerikanische Selbstverständnis aus der Auseinandersetzung mit den spanischen Conquistadoren und der militärisch-ökonomischen Vorherrschaft der USA zu definieren ist gegenwärtig dermaßen Gemeingut, daß nicht nur Interventionen wie auf Grenada sofort heftige Reaktionen auf dem gesamten Subkontinent hervorrufen, sondern auch solche Militärmaßnahmen wie diejenige, die zur Gefangennahme des panamaischen Diktators Noriega geführt haben oder der kolumbianisch-ecuadorianischen Drogen-Mafia gelten.

Diese Parteinahme muß im einzelnen kritisch gewertet werden. Sie reduziert die Unterentwicklung und Abhängigkeit Lateinamerika auf exogene Faktoren wie fremde Militärmacht, fremdes Kapital und fremde Religion bzw. Ideologie; die indigenen sozialen Differenzierungen und strukturellen Abhängigkeiten werden unter diesem Blickwinkel nicht zur Kenntnis genommen oder rhetorisch durch einen Nationalismus überdeckt, der in europäischen Ohren schrill klingt - so feiert Mexiko alljährlich den *día de la raza*, den »Tag der Rasse«, ohne im geringsten rassistisch zu sein.

Lateinamerika ist äußerst vielgestaltig, versteht sich aber als Einheit. Es ist kaum möglich, diese Einheit anders zu definieren als aus dem Gegensatz heraus, nämlich aus dem gegenüber dem (angelsächsischen) Norden und den übrigen Kontinenten »anderen Art«. Zu den wichtigsten unterscheidenden Merkmalen werden dann die ökonomische und militärische Unterlegenheit, die Rückständigkeit in der Sozialstruktur und im Bildungssektor (obwohl letztere ungern zugegeben wird: Die Ableitung der eigenen aus den vorkolumbianischen und iberischen Kulturen, die wesentlich älter als die

angelsächsische und besonders die nordamerikanische ist, ist ein positiver Teil des iberoamerikanischen Selbstverständnisses). Mehr noch als die spanisch-katholische wird die angelsächsisch-protestantische Gesellschaft als Fremdkörper auf dem Kontinent dargestellt. Der Yankee (»Yanqui«) oder allgemein der Gringo ist der Verursacher des Elends. Der Tendenz, die eigene Situation vorwiegend als Opfersituation zu begreifen, folgen unabhängig von der politischen Richtung die lateinamerikanischen Staatsmänner und Intellektuellen fast ausnahmslos, wenngleich häufig in taktischer Verbrämung und auf rednerisch zurückgenommene Art; ein anderer Blickwinkel ist in der politischen Auseinandersetzung Lateinamerikas auch kaum massenwirksam zu vermitteln.

Die »Helden«

Der Wandbild-Entwurf ist inhaltlich durchaus repräsentativ für diese Perspektive. Ihn als auf eine kleine Nation verengt oder als sandinistisch abzutun kann als unzulässige Verkürzung bewertet werden. Zudem bietet die Auswahl an historischen und aktuellen politischen Führern, die im vierten und letzten Bildabschnitt als »unsere Helden und Vorkämpfer der Unabhängigkeit Lateinamerikas« (Diriangen) gezeigt werden, keinen Hinweis auf eine solche parteipolitische Einbindung der muralistischen Argumentation. Die den einzelnen »Helden der Unabhängigkeit« zuzuordnenden Positionen sind kurz die folgenden:

Benito Juárez

Benito Juárez, Hauptautor der mexikanischen Verfassung vom 5.2.1857, wurde Präsident als Nachfolger des Generals López de Santa Ana, der den 1846 begonnenen Krieg gegen die USA verloren hatte. In diesem Krieg büßte Mexiko ein Drittel seines Staatsgebietes ein (die heutigen US-Bundesstaaten Kalifornien, New Mexico, Arizona sowie Teile von Colorado und Utah) und verlor den Einfluß auf das unabhängige Texas, das gleichfalls den USA zufiel. Der Liberale Juárez, ein Zapoteker, war unter Santa Ana Justizminister gewesen. Seine Verfassung setzte die Trennung von Kirche und Staat durch und ermöglichte die Enteignung des kirchlichen Grundbesitzes. Juárez führte den Widerstandskampf gegen die französisch-spanische Invasion von 1861 bis 1867, u.a. gegen Napoleon III. und den von ihm zum Kaiser Mexikos gemachten österreichischen Erzherzog Maximilian. Juárez amtierte als Einiger Mexikos noch bis 1872.

Emiliano Zapata

Emiliano Zapata, ein Bauernführer aus Morelos, trug maßgebend zum Sturz des Diktators Porfirio Díaz (1911) bei. Auf ihn geht das Schlagwort »¡Tierra y Libertad!« (Land und Freiheit) zurück. Nach der Revolution von 1911 gab sich Mexiko am 5. 2. 1917 die heute noch im Grundsatz gültige Verfassung mit den revolutionären Vorschriften der Bodenreform, der Verstaatlichung aller Bodenschätze, des Arbeiterschutzes, der Trennung von Staat und katholischer Kirche. Zapata, der die Bauernerhebung auch danach noch weiterführte, war das Urbild eines Agrarrevolutionärs mit laizistischer und anarchistischer (und zwar nicht terroristischer, sondern allgemein herrschaftsfeindlicher) Grundtendenz, eher nostalgisch einem Ideal der bäuerlichen Gleichheit verpflichtet als dem Aufbau einer noch so alternativen Staatsgewalt.

José Martí

José Martí, ein kubanischer Schriftsteller und Journalist, ist sowohl wegen seiner sprachlichen Kraft als auch wegen seines kämpferischen Engagements in der gesamten hispanischen Welt hoch angesehen. Er war nach der von der spanischen Kolonialmacht niedergeschlagenen Revolution von 1868 bis 1878 Mitglied einer in den USA ansässigen Exilregierung, landete mit einigen Anhängern im Februar 1895 auf Kuba und proklamierte die Unabhängigkeit der Insel von Spanien, fiel aber schon im Mai desselben Jahres. Er gilt als erster Vorkämpfer der kubanischen Eigenstaatlichkeit. Großes Ansehen genießt er seit jeher in den USA. Seit der Machtübernahme durch Fidel Castro (1. 1. 1958) berufen sich die in den USA lebenden Exil-Kubaner auf ihn; der von der Voice of America betriebene, nach Kuba strahlende US-Rundfunk- und Fernsehsender ist nach ihm benannt.

Antonio Maceo

Antonio Maceo war im darauffolgenden Freiheitskrieg gegen Spanien, der 1898 schließlich mit Unterstützung durch die USA die kubanische Unabhängigkeit brachte, der populärste Militärführer und wurde seinerzeit mit dem deutschen General Blücher, dem Helden der anti-napoleonischen Freiheitskriege von 1813, verglichen. Den Sieg der kubanischen Seite erlebte Maceo ebensowenig wie Martí: er wurde im Dezember 1896 bei Havanna aus dem Hinterhalt erschossen. Die spanische Macht beschlagnahmte seinen Sattel; dessen Rückgabe

an Kuba im Mai 1988 wurde als die Heimkehr einer staatspolitisch bedeutsamen Reliquie gefeiert und als Symbol der historischen Aussöhnung Spaniens mit seiner ehemaligen, bis 1898 verteidigten Kolonie verstanden. Die hochgewachsene Figur des Mulatten Macco ist seit der Unabhängigkeit fester Bestandteil der politischen Folklore der Insel.

Che Guevara

Der 1928 geborene argentinische Arzt Ernesto (Che) Guevara Serna hatte 1954 das nationalrevolutionäre Regime Arbenz Gúzman in Guatemala unterstützt und gehörte nach dessen Sturz (1954) zu den ersten Mitkämpfern Castros, die in der Sierra Maestra den Kampf gegen das Regime des Fulgencio Batista y Zaldívar aufnahmen (Batista hatte 1933 und 1952 nach Staatsstreich die Macht erobert, war aber an wirtschaftlichen Schwierigkeiten und der verbreiteten Korruption gescheitert). Guevara wurde als Präsident der Nationalbank und Industrieminister einer der Motoren der Verstaatlichungspolitik unter Castro, initiierte ein umfassendes ländliches Siedlungs- und Bildungsprogramm, gehörte anders als Castro aber nie der Kommunistischen Partei an. Das Entstehen einer neuen, unumschränkt herrschenden Machtelite nach der Revolution lehnte er theoretisch und paktisch ab. Die Entwicklung auf Kuba betrachtete er wenigstens zeitweilig als gescheitert. Er vertrat die agrarrevolutionäre Theorie der bewaffneten Erhebung von einem »Brennpunkt« (foco) aus und versuchte nach einem Zerwürfnis mit Castro diese Theorie ab 1966 in Bolivien umzusetzen, wo er 1967 gefangen genommen und erschossen wurde. Er war eins der Leitbilder der Studentenbewegung von 1968.

Simón Bolívar

Simón Bolívar (1783 bis 1830) war Anfang vorigen Jahrhunderts der historisch erste Befreier lateinamerikanischer Territorien von der spanischen Kolonialmacht: Sein Sieg bei Carabobo am 24. 6. 1821 wird als Vollendung der Unabhängigkeitserklärung Venezuelas vom 5. 7. 1811 verstanden. Er stammte aus einer reichen kreolischen Familie und kam bei Reisen durch Nordamerika und Europa unter den Einfluß der nordamerikanischen Unabhängigkeit und der französischen Revolution. 1810 verteidigte er noch den von Napoleon I. inhaftierten spanischen König Ferdinand VII., seit 1811 und vor allem 1813 führte er von Kolumbien (damals: Neugranada) aus den Aufstand gegen Spanien. 1825 wurde er Diktator des von Argentinien abgefallenen Hochperu (heute: Boli-

vien), 1827 wurde er auch in Peru zum Präsidenten auf Lebenszeit gewählt. Er befürwortete eine stark personalistische Herrschaft, um Iberoamerika nicht in Anarchie versinken zu lassen. Sein 1826 auf einem Kongreß in Panama eingeleiteter Versuch, alle ehemals spanischen Kolonialgebiete in Amerika staatlich zusammenzufassen, scheiterte schon 1830 mit dem Ausscheiden Venezuelas aus Bolívars Machtbereich.

Farabundo Martí

Agustín Farabundo Martí, der Sohn einer indianischen Bauernfamilie, nach dem sich die stärkste Guerillabewegung in El Salvador (Frente Farabundo Martí de Liberación Nacional; FMLN) nennt, war während des Jahrzehnts der Weltwirtschaftskrise anerkannter Führer der Kommunistischen Partei von El Salvador. 1920 war er nach Teilnahme an einer Demonstration des Landes verwiesen worden, versuchte 1925 erfolglos eine Sozialistische Partei Mittelamerikas aufzubauen und wurde 1928 engster Mitarbeiter von Sandino, mit dem er sich aber überwarf, weil Sandino die Übernahme des kommunistischen Programms ablehnte. Martí, ein Anhänger des in der Sowjetunion bereits verfeimten Leo Trotzki, beteiligte sich an der Führung des Aufstandes vom 22. 1. 1932 gegen die Militärdiktatur des Generals Maximiliano Hernández Martínez und die »Kaffeebarone«. Er wurde eine Woche darauf hingerichtet. Unmittelbar danach wurden 32.000 Bauern wegen ihrer Beteiligung am Aufstand gleichfalls hingerichtet.

Salvador Allende

Salvador Guillermo Allende Gossens (1908 - 1973) war der Ausbildung nach Chirurg. Er stammte aus einer großbürgerlichen Familie; sein Vater war Arzt, Senator und Großmeister der Freimaurerloge. Allende betätigte sich schon als Student politisch. Als Krankenhaus-Chirurg wurde er 1937 erstmals ins Parlament gewählt und 1939 Gesundheitsminister in der als gemäßigt geltenden Regierung Alessandri. Seit 1952 kandidierte er regelmäßig für die Präsidentschaft und wurde am 4. 9. 1970 als Vertreter der Unidad Popular - eines Wahlbündnisses aus Sozialisten, denen er angehörte, und Kommunisten - mit relativer Mehrheit vor dem Konservativen Alessandri und dem Christdemokraten Tomic gewählt. Durch Mehrheitsbeschluß des Parlaments wurde er einen Monat darauf als Präsident bestätigt. Allende, der deswegen vom linken Flügel seiner Partei und den Kommunisten als »Reformist« kritisiert wurde, trat für den allmählichen Übergang in einen demokratischen Sozialismus auf verfassungs-

Ein Wandbild für Dietzenbach - 6 -

mäßiger Grundlage ein. Sein Programm unterschied sich nur graduell von dem der Christdemokraten, die ihn jedoch nicht unterstützten. Er wurde am 12. September 1973 durch einen Militärputsch gestürzt und im Präsidentenpalast ermordet. Allende ist zum Symbol des ersten - gescheiterten - Versuchs einer demokratischen Umgestaltung der Gesellschaft geworden.

Augusto Sandino

Augusto César Sandino ist Nicaraguas Nationalheld über alle Parteien (außer der extremen Rechten) hinweg. Sein Ruhm datiert aus dem Widerstand einer von ihm geführten irregulären Armee von Bauern und Minenarbeitern gegen die von 1912 bis 1925 und dann wieder von 1927 bis 1933 das Land beherrschende Interventionsarmee der USA und den unter ihrer Protektion 1927 gewählten liberalen Präsidenten José Moncada. Nach dem Abzug der Besatzungsmacht wurde Sandino von der Nationalgarde des Generals Anastasio Somoza während eines Festbanketts zur Feier des Friedensschlusses mit den USA und des Abzugs der Besatzung ergriffen und umgebracht. Anastasio Somoza war danach von 1937 bis 1956 Präsident, auf ihn folgte sein Sohn Luís Somoza. Sandino ist eine nationale Integrationsfigur; nicht nur die Kommunistische Partei und die Sandinisten (im engeren Sinn) berufen sich auf ihn, sondern praktisch alle von der über vierzigjährigen Somoza-Diktatur verfolgten Parteien, Organisationen und Vertretungen nationaler Minderheiten.

Die Formen

Die *Formensprache* entspricht einer weit verbreiteten Richtung in den muralistischen Traditionen Mittelamerikas und knüpft an die mexikanische Wandmalerei der Zwischenkriegszeit an.

Die von José Clemente Orozco, Diego Rivera, David Siqueiros und einigen anderen geschaffene mexikanische Schule der Wandmalerei hat verschiedene Wurzeln. Alle drei sind kurz vor der Jahrhundertwende geboren und haben während der Zeit der mexikanischen Revolution von 1911 in Frankreich gelebt, waren mit den Entwicklungen der französischen Malerei wohlvertraut und von den sozialen und nationalistischen Ideen der mexikanischen Revolution inspiriert. Auch ein starker Einfluß der freien künstlerischen Periode unmittelbar nach der Russischen Revolution ist nachzuweisen. Alle drei waren zeitweise Sympathisanten oder Mitglieder der mexikanischen Kommunistischen Partei, brachen aber später - auf dem Höhepunkt ihres Schaffens - mit ihr. Auf

diesem geistigen und politischen Hintergrund kann ihre Kunst am besten als bewußter Protest gegen sechs Jahrhunderte europäischer (abendländischer) künstlerischer Konventionen interpretiert werden. Die Wandbilder von Rivera, Siqueiros, Orozco usw. stehen ausdrücklich nicht in der Entwicklungslinie der europäischen Malerei und lehnen wesentliche Charakteristika rundweg ab, was im übrigen keineswegs eine ausschließlich mexikanische »Sonderentwicklung« ist. Im Gegenteil: Die Darstellung von Raum und von Körpern in großer Formenvielfalt ist kennzeichnend ausschließlich für die west-europäische Malerei seit der Renaissance und bis zum 19. Jahrhundert. Schon die Ikonenmalerei der griechisch- bzw. russisch-orthodoxen Kirchen kann in diesem Sinne nicht mehr zur »europäischen« Malerei gerechnet werden: Sie verzichtete ausdrücklich auf die zentralperspektivistische, illusionistische räumliche Erfassung der Wirklichkeit.

Mexikanische Schule

Die mexikanische Wandmalerei verstand sich als öffentliche Kunst und wollte als politische Aussage wirken. Sie kehrte damit den Anspruch der über viereinhalb Jahrhunderte lang gerade im katholisch missionierten Lateinamerika verbreiteten anderen öffentlichen Kunst, der Kirchenmalerei, inhaltlich um; auch die Kirchenmalerei war (wie in der europäischen Tradition auch) Träger einer streng definierten geistigen Richtung, des vorreformatorischen Christentums (während und nach der Reformation lehnten bestimmte protestantische Richtungen gerade deswegen die künstlerische Ausschmückung von Gotteshäusern ab). Der Bezug auf präkolumbianische Hochkulturen erzwang geradezu die Ablehnung der Konventionen. Im Abstand von fünf bis sieben Jahrzehnten stimmt die Kritik darin überein, daß gerade dies die Originalität und »Frische« der mexikanischen Muralisten kennzeichnet. Sie setzten bewußt auch Stilbrüche ein, verwendeten stark karikierende Elemente und agitatorische Formen, was im übrigen nicht einmal die katholische Kirche des Landes hinderte, die künstlerische Bedeutung der *murales* (Wandbilder) zu akzeptieren.

Die mexikanische Wandmalerei strahlte auf den gesamten Kontinent aus; etwa ein Jahrzehnt später entstand um Thomas Hart Benton und andere in den USA eine weitere Schule der Wandmalerei, von der an die 2.000 Beispiele enthalten sind. Die öffentliche (staatliche) Kunstförderung, aus der diese Arbeiten finanziert wurden, wurde jedoch 1941 durch Kongreßbeschluß wegen der Kosten des Zweiten Weltkriegs eingestellt, so daß die Kontinuität

für mehrere Jahrzehnte abriß. Andererseits knüpften in Haiti einheimische Künstler unter Anleitung zweier Künstler aus den USA um 1950 hier an; sie waren im Gegensatz zu den Mexikanern niemals aus ihrem Land herausgekommen und stifteten einen plakativen, naiven, farbenfrohen Malstil. Von diesem wiederum wurden die Muralisten Mittelamerikas in der darauffolgenden Zeit beeinflusst.

Der erwähnte Verzicht der Gruppe Diriangen auf Perspektive, die betonte Flächigkeit und Disproportionalität in ihren Entwürfen ist ein Hinweis darauf. Die Gruppe Diriangen und andere nicaraguanische Maler(gruppen) beziehen sich auf die mittelamerikanische muralistische Tradition und nicht auf europäische Vorbilder. Sie können daher unter dem formalen Aspekt nicht an den Meisterwerken der europäischen (mittelmeerischen) Malerei von der Romanik bis zum Barock (Giotto, Michelangelo, Raffael, Tiepolo) gemessen werden. Vergleichbar ist allenfalls der Anspruch, öffentliche Kunst zu schaffen: Der mehrfach erwähnte José C. Orozco bezeichnete Wandmalerei als die »höchste, folgerichtigste und stärkste Form der Malerei. Sie ist auch die uneigennützigste, weil sie nicht zum Gegenstand persönlichen Nutzens gemacht werden kann, nicht zum Vorrecht einiger weniger Benutzer versteckt werden kann. Sie ist für das Volk. Sie ist für alle«.

Dem an europäischen Traditionen und Konventionen geschulten Betrachter kommt die Formensprache wie Provokation vor, weil sie

ungewohnt ist und solange ihr Zusammenhang unerklärt bleibt. Der bewußte Verzicht auf diese Konventionen läßt sie als »unkünstlerisch« erscheinen. Diese erste Reaktion teilt sie mit der amerikanischen Pop Art, mit der naiven Malerei aus den USA (Granma Moses) und Jugoslawien, kurz mit mehreren neueren Stilen der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts. Sie ist andererseits den europäischen Konventionen und Traditionen noch so nahe, daß sie nicht unmittelbar als exotisch wirkt und somit akzeptiert (aber nicht rezipiert) wird.

Das soziale und (supra-)nationale Engagement und die Nähe zum naiven Realismus können bei Laien schließlich zu dem Mißverständnis führen, daß es sich bei dem Entwurf der Gruppe Diriangen um »sozialistischen Realismus« handle. Dabei ist der Gegensatz groß und unübersehbar. Die 1932 entstandene, für die Literatur 1934 und die Malerei etwas später allein zugelassene »Schaffensmethode« lehnt jegliches Formexperiment ab und verlangt optimistische, schönfärberische Darstellung jener Wirklichkeit, die sich lediglich im Stalinschen Parteiprogramm (»Generallinie«) fand und tagessaktuell bestimmt war. Vor allem hat der »sozialistische Realismus« niemals den Aufbau einer offenen Alternative zugelassen, wie sie im vorliegenden Entwurf in der Auswahl der oben umrissenen historisch-politischen Persönlichkeiten (»Helden der Unabhängigkeit«) und ihrer Ziele und Vorstellungen entwickelt ist.

3. Zur Kritik

Der vorliegende Entwurf der nicaraguanischen Gruppe dürfte auf Laien als starke Provokation wirken und bedarf deshalb der interpretierenden Erklärung. Das ist eine immanente Schwäche; auch wenn nicht das Postulat aufgestellt werden soll, jedes Kunstwerk müsse unmittelbar und unvermittelt verständlich sein. Diese Forderung kann nicht erfüllt werden: sie läßt letztlich nur Kategorien der Ästhetik gelten, die ihrerseits historisch, geistig und zeitlich bedingt sind, oder sie führt zu der Reduktion auf reine Illustration oder auf Kitsch. Kunst setzt eine geistige Auseinandersetzung des Betrachters mit ihrem Gegenstand voraus. In diesem Sinne ist sie immer Provokation.

Bedingung dafür ist jedoch, daß die Codes eindeutig sind. Im vorliegenden Entwurf ist das nicht der Fall. Die Konfrontation verschiedener Stilmittel (Pathos, Karikatur, Heroismus) miteinander mag ironisch sein oder eine eigene Ebene der künstlerischen Provokation enthalten; sie kann aber auch als naiv erklärt werden. Auf letzteres deutet möglicherweise die Erläuterung hin: »Die Sprache der Farbe, der Symbolik, der Realismus und die Fiktion vereinen sich, um die

Botschaft dieses Entwurfes zu vermitteln. Die sich im Widerspruch befindlichen Kräfte sind in ausgeglichener Weise verteilt« (Diriangen). Von anderen Autoren aus Masaya vorgelegte Entwürfe sind in dieser Hinsicht eindeutiger.

Eine besondere Schwierigkeit bietet die Tatsache, daß der Entwurf epischen, erzählenden Charakter hat. Die Erzählung knüpft nur im historischen Rahmen an dem Betrachter Bekanntes an, und nur eine Minderheit der Betrachter ist mit dem kunstgeschichtlichen Hintergrund nicht vertraut und »kennt außerdem die Erzählung anders«. Die Kraft, diese Spannung zu überbrücken, geht dem Entwurf ab; er setzt Kenntnis des bezogenen Standpunktes und seiner Bedingungen voraus und stellt sie für den nicht eingeweihten Betrachter nicht ohne weiteres her. Der Muralist will aber öffentlich wirken; er will (mit Orozco) die »höchste, folgerichtigste und stärkste Form der Malerei« schaffen, Kunst »für das Volk, für alle«. Diese Schwierigkeit war unvermeidbar unter der Voraussetzung, daß lateinamerikanische Maler unzensuriert für ein mitteleuropäisches Publikum malen sollten, wie der Auftrag es definiert.

Ein Wandbild für Dietzenbach - 8 -

Wandmalerei enthält stets eine »Botschaft« sozialer, religiöser oder patriotischer Art. Sie ist in dieser Hinsicht nicht zeitlos. Die hier vergleichsweise heranzuziehende europäische Kirchenmalerei hat stets den Glauben zum Inhalt gehabt; sie hat aber die Darstellungsmittel der jeweiligen Gegenwart und Umgebung entlehnt, thematische Gegenstände der biblischen Überlieferung entsprechend »übersetzt« (Jesus und die Apostel treten fast nie als jüdische Menschen im Palästina des augusteischen Zeitalters auf, eher schon als italienische, deutsche usw. Bauern und Bürger aus der Entstehungszeit der Gemälde). Erst recht soziale Inhalte werden mit dem Alltag der jeweiligen Gegenwart transportiert (Jerg Rathgeb).

Der Gruppe Diriangen war die Transposition der fünfzehnhundertjährigen lateinamerikanischen Geschichte in eine mitteleuropäische Gestalt des ausgehenden 20. Jahrhunderts nicht abzuverlangen. Sie hat nach Diskussionen der ersten Entwürfe auf einige Elemente verzichtet, die am Ort nur hätten mißverstanden werden können. Die Kulturgesellschaft Dietzenbach hat jedoch weitergehende Eingriffe bewußt vermieden, weil sie keine Zensur ausüben wollte. Sie war sich der Problematik von Anfang an bewußt, die durch die Transposition von Nicaragua nach Hessen unausweichlich entsteht. Das weitergehende Ziel, im Geist der Partnerschaft aus Anlaß eines ausgiebig aus europäischer Sicht dargestellten Vorgangs der gemeinsamen Geschichte der anderen Seite eine Selbstdarstellung zu ermöglichen, hat Bedenken hinsichtlich des Risikos größerer Mißverständnisse über-

winden lassen. Sie hat sich für den vorliegenden Entwurf entschieden, gerade weil er keine unvertretbaren Konzessionen in formaler und inhaltlicher Hinsicht macht, sondern als authentisches Beispiel für eine wichtige, hierzulande wenig bekannte künstlerische Ausdrucksform angesehen werden kann.

Dabei handelt es sich, soweit die bisherigen Entwürfe und Skizzen ein begründetes Urteil in dieser Hinsicht zulassen, eher um Volkskunst (oder sich als volksverbunden betrachtende Kunst) als um »große« Kunst. Das trifft allerdings, auch in Dietzenbach, für Bildwerke im öffentlichen Raum, für Plastiken usw. in aller Regel ebenfalls zu. Einzigartigkeit im Rang kann dem Bild kaum nachgesagt werden; es steht in der Tradition der lateinamerikanischen Wandmalerei, kann aber selbstverständlich nicht an ihren berühmtesten Beispielen gemessen werden. Den Anspruch erhebt der Muralismo der Gegenwart aber auch nicht; er strebt Wiederholbarkeit an, ohne im einzelnen auf Originalität verzichten zu wollen. Auch aus Dietzenbacher Sicht wäre es falsch, einen »neuen Orozco« oder einen »Rivera des Jahres 1992« zu erwarten. Werke dieses Ranges liegen außerhalb der Reichweite einer kleinen Stadt. Als Beispiel für die nicaraguanische, und generell mittelamerikanische, Wandmalerei des letzten Jahrzehnts im 20. Jahrhundert dürfte das Bild aber mehr als nur lokale Aufmerksamkeit beanspruchen können. Insofern kann seine Verwirklichung ein Glücksfall für Dietzenbach werden.

© Irmgard Hagel, Karl Grobe-Hagel