

Die »Werkstatt der populären Grafik« in Mexiko – *die Bauhaus reist* nach Amerika¹

KAROLINE NOACK

1. Einführung: historische Zusammenhänge

Europa und Amerika teilen seit mehr als 500 Jahren *eine* Geschichte. Koloniale Eroberung und Herrschaft, Migrationsbewegungen vom 16. bis in das 20. Jahrhundert vor allem von Europa nach Amerika, komplexe Austauschprozesse und auch nach der Unabhängigkeit weitergehende koloniale Abhängigkeiten produzierten eine *entangled history*, eine Geschichte, in der Moderne und Kolonialität untrennbar miteinander verflochten sind.² Für das Bauhaus als eine Geschichte von Migration und Exil sind drei Prozesse bedeutsam, die auf die Verwobenheit globaler Entwicklungen verweisen: die mexikanische Revolution 1910-1920, die Oktoberrevolution in Russland 1917 und der Erste Weltkrieg. Die Weimarer Republik als Ergebnis dieses Krieges eröffnete die Möglichkeit für ein neues, einzigartiges soziales Experiment. Im April 1919 wurde das Staatliche Bauhaus Weimar gegründet – einer »der dramatischsten Momente der deutschen und internationalen Kulturgeschichte der neueren Zeit«.³

Den räumlichen und zeitlichen Kontext einer *entangled history* dieser drei Prozesse bildet das nachrevolutionäre Mexiko und vor allem seit 1935 die Epoche der Regierung Cárdenas. Die globalen Entwicklungen, in deren Folge der zweite Direktor des Bauhauses, Hannes Meyer, zum Geschäftsführer des *Taller de Gráfica Popular* (Werkstatt für Grafische Volkskunst, im folgenden TGP) im Jahr 1942 wurde, machten den TGP zu einem Raum der transnationalen

1. Das Bauhaus ist auf Spanisch *La Bauhaus, die Bauhaus*.

2. Sebastian Conrad/Shalini Randeria, *Jenseits des Eurozentrismus*, S. 17ff.; über die Beziehungen von Moderne und Kolonialität s. Walter D. Mignolo, *Idea of Latin America*, S. 5, und ders., »La colonialidad a lo largo«, S. 56-57; Aníbal Quijano/Immanuel Wallerstein, »Americanness as a concept«, S. 23-40.

3. Eberhard Voigt, *Jahrhundertende*, S. 5.

Migration. Ziel dieses Beitrags ist es, am Beispiel des TGP zu zeigen, welchen Einfluss die Migration zahlloser europäischer Flüchtlinge, denen Mexiko vor und während des Zweiten Weltkriegs Asyl gewährte, auf den TGP hatte. Auch umgekehrt ist danach zu fragen, in welcher Weise sich die Vorstellungen der exilierten Künstler, Schriftsteller und Architekten im Austausch mit den Künstlern des TGP veränderten.

Vierzehn Jahre nach seiner Gründung war das Bauhaus durch die Nazi-Herrschaft geschlossen worden. Hannes Meyer, von 1928 bis 1930 der Direktor, ging 1933 in die Sowjetunion. Deren geistiger Aufbruch in den Jahren nach 1917 hatte dem Bauhaus zahlreiche Impulse gegeben (Konstruktivismus).⁴ Dies konnte Meyer bis 1936 für sich fruchtbar machen.⁵ Nach einem Zwischenaufenthalt in der Schweiz reiste er 1938 über die USA nach Mexiko.⁶ Er folgte dem Ruf des Präsidenten Lázaro Cárdenas, die Leitung des neu gegründeten Instituts für Urbanismus und Stadtplanung am Polytechnischen Institut in Mexiko-Stadt zu übernehmen.

Die Gründung des Polytechnischen Instituts war ein wichtiges Ergebnis der mexikanischen Revolution. Die Revolution war *das* radikale Ereignis im Prozess der Dekolonisierung und Demokratisierung Lateinamerikas nach der 1810 deklarierten Unabhängigkeit von Spanien, die nach den Unabhängigkeitskriegen 1821 besiegelt worden war. Neben Bolivien war Mexiko das einzige Land Lateinamerikas, in dem dieser Prozess – wenn auch begrenzt – tatsächlich stattgefunden hat.⁷ Aber erst die Regierung Lázaro Cárdenas (1935-1940), die einen Staat gestaltete, der bis in die 90er Jahre des 20. Jahrhunderts der demokratischste sein sollte, den Mexiko je hatte, begann mit der Umsetzung der Forderungen der Revolutionäre.⁸ Die politische und ökonomische Macht, die mit der in- und ausländischen Oligarchie verknüpft war, wurde den Arbeitern und Bauern übertragen. Die Erdölkonzerne, die sich hauptsächlich in US-amerikanischem, britischem und niederländischem Besitz befanden, und die Elektrizitätswerke wurden enteignet und nationalisiert; eine radikale Agrarreform überführte Großgrundbesitz in kollektives Eigentum, *ejidos* genannt. Katz betont, dass ein derart radikales politisches und soziales Projekt der Regierung Cárdenas in jener Zeit auch deswegen möglich war, weil die Großmacht USA angesichts der heraufziehenden Gefahr eines Krieges gegen Deutschland auf dem amerikanischen Kontinent in Mexiko eher einen Verbündeten als einen Gegner suchte.⁹ Die »sozialistische« Politik des Präsidenten Cárdenas bezog sich vor allem auf das Bildungsprogramm für die Arbeiter und Bauern.¹⁰ Deren neue Akteure fanden sich in der Liga

4. Ebd., S. 5 und 7.

5. Karin Carmen Jung, »Planung der sozialistischen Stadt«, S. 286-289.

6. Meyer kam 1938 das erste Mal nach Mexiko und blieb vier Monate. Sein zweiter Aufenthalt nach der Berufung durch den Präsidenten Cárdenas sollte zehn Jahre dauern und begann im Juni 1939. Hannes Meyer, »Biografische Angaben«, S. 355.

7. Aníbal Quijano, »Colonialidad del poder«, S. 237.

8. Friedrich Katz, »Intento único«, S. 20.

9. Ebd., S. 17.

10. Ebd., S. 19.

der revolutionären Schriftsteller und Künstler (LEAR: *Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios*). Die LEAR war wiederum aus den »Kulturmissionen« hervorgegangen, die unmittelbar nach der Revolution mit Wandmalereien, Druckgrafiken und Theateraufführungen für deren Ziele geworben hatten. Aus der Grafiksektion der Liga ging 1937 der *Taller de Gráfica Popular* (TGP) hervor. Hannes Meyer unterstrich, dass es kein Zufall war, dass die Geburt des TGP mit der Regierungszeit von Cárdenas zusammenfiel.¹¹ Alle Künstler, die im TGP zusammenarbeiteten, waren zuvor in den Kulturmissionen tätig gewesen.¹² Der Druck »New York« von Leopoldo Méndez, eines der bedeutendsten Künstler des TGP, der die Gestaltungsprinzipien von Lyonel Feiningers »Kathedrale des Sozialismus«¹³ aufnimmt, figuriert nahezu idealtypisch ein Bekenntnis zum Bauhausmanifest, auf dessen Titelseite sich Feiningers Holzschnitt befindet.

Die Machtübernahme durch Manuel Ávila Camacho 1940 bedeutete einen starken Einschnitt in die von Cárdenas initiierten gesellschaftlichen Entwicklungen und einen Bruch mit dem »einzigartigen Versuch der Modernisierung Mexikos«.¹⁴ Das Institut für Urbanismus und Stadtplanung wurde geschlossen. Zu diesem Zeitpunkt begann die Zusammenarbeit des TGP mit den Gruppen des Exils, denen auch Hannes Meyer und Georg Stibi angehörten. Mit Meyer waren Ideen, Bilder und Praktiken des Bauhauses nach Mexiko *gereist*.¹⁵ Was ihm als Architekt in Mexiko nicht gelingen konnte,¹⁶ verwirklichte Meyer als Geschäftsführer des TGP – seine Bauhaus-Erfahrungen fruchtbar zu machen.

11. Hannes Meyer, *TGP México*, S. vi.

12. Helga Prignitz-Poda, *Werkstatt*, S. 5.

13. Vgl. Deborah Caplow, *Leopoldo Méndez*, S. 155. Die Kathedrale war in der ersten mystisch-expressionistischen Phase des Weimarer Bauhauses Sinnbild für die handwerklichen Bauhütten des Mittelalters, die kollektiv die großen Kathedralen geschaffen hatten. Diese Bauhütten waren Vorbild der Werkstätten des Bauhauses (Eberhard Voigt, *Jahrhundertende*, S. 7).

14. Friedrich Katz, »Intento único«, S. 11.

15. James Clifford erweitert Gegenstand und Repräsentationsformen von Ethnografie und Anthropologie, indem er Kultur unter dem Aspekt der Reisebeziehungen betrachtet; der Diskurs der Ethnografie (»dort sein«) bleibt so nicht länger abgespalten von dem des Reisens (»dorthin gelangen«). James Clifford, »Kulturen auf der Reise«, S. 489 und 485.

16. Werner Kleinerüschkamp, »Exilarchitektur«, S. 316; Patricia Rivadeneyra Barbero, *Hannes Meyer*, S. 47-64.



Abbildung 1: Leopoldo Méndez, »New York«, 1940, Zink-
ätzung, 20,4 x 11 cm

2. Transnationale Migration

Hannes Meyer, getrieben von Faschismus, politischer Gewalt und den Gefahren eines heraufziehenden Krieges, überquerte zusammen mit vielen anderen Flüchtlingen die zahlreichen Grenzen in Europa, schließlich den Atlantik bis

an die Ostküste der USA, bevor er nach Mexiko weiterreiste. Die politischen Bedingungen dieses europäischen Exodus, die beruflichen und persönlichen Erfahrungen Meyers, die Wahl des *Reiseziels*, die Interaktionen mit der neuen Gesellschaft vor Ort und die Netzwerke, die er um den TGP herum aufbaute, seine Auseinandersetzungen und Konflikte mit einheimischen politischen Gruppierungen und denen des Exils, die Pflege der Verbindungen zu den Menschen, die er in Europa zurücklassen musste – all diese Aktivitäten, die ihre Spuren in der Gesellschaft, die ihn aufgenommen hatte, hinterließen, sind Charakteristika einer *transnationalen* Praxis der Migration.¹⁷ Dieser Ansatz verortet die Migranten als soziale *Akteure* in einem weiten historischen und kulturellen Kontext sowie in Prozessen, die Clifford als *diasporization of culture and identity* bezeichnet.¹⁸ In diesem Zusammenhang kann der TGP als transnationaler Raum begriffen werden, der sich durch die Ankunft von Migrant/innen aus Europa, anderen Ländern Lateinamerikas (Ecuador, Guatemala) sowie aus den USA erneuerte und transformierte. Diese brachten kulturelle Erfahrungen nicht nur aus ihren Herkunftsländern, sondern auch aus den Orten ihrer Zwischenstationen mit. Sie flossen in die sozialen Netzwerke ein, in denen Bilder, Repräsentationen, Ideen und Praktiken verhandelt und ausgetauscht wurden. Der TGP etablierte sich dabei zu einer »Stätte der Reisebegegnungen wie [zu] eine[r] Stätte des Zusammenlebens«.¹⁹ In der Reise *der Bauhaus* werden die kulturellen Transaktionen des TGP und das *Imaginäre* als Praxis in einem historischen Kontext verständlich. Das *Imaginäre* – Appadurai zufolge eine »konstruierte Landschaft kollektiver Bestrebungen« – wird zur *sozialen* Praxis und ist ein Schlüssel im Verstehen der Beziehung zwischen Globalisierung und Migration.²⁰ Wenn in diesen Migrationen mit James Clifford Kultur unter dem Aspekt von Reisebeziehungen – als *routes* und *roots* (Traditionen und Identitäten, die auf Rädern oder in Jumbo-Jets mitgenommen werden) – betrachtet wird, so wird damit auch betont, dass »Reisende« als Vermittler unterschiedlicher kultureller Erfahrungen auftreten; bei Clifford werden auch die »Einheimischen« zu Reisenden.²¹ »Reisende«, darunter Forscher/innen, Künstler/innen, Migrant/innen, Wanderarbeiter/innen sowie Männer und Frauen in der Diaspora, gehen »verschiedene Wege durch die ›Moderne‹«, ist doch »›Reisen‹ durch Geschlecht, Klasse, Rasse und Kultur nur allzu deutlich geprägt«.²² Die Vermittler von Migrationsbewegungen geraten als neue Akteure erst im transnationalen Kontext der Migrationen in den Blick. Vermittler transnationaler Migrationen sind die »Informanten«, »komplexe Individuen, deren Funktion gewöhnlich darin besteht, das ›kulturelle‹ Wissen zu vermitteln und zugunsten dieses kulturellen Wissens zu argumentieren«; sie tauchen zunächst als Einheimische, aber auch als Rei-

17. Karsten Paerregaard, »Power recycled«, S. 2.

18. James Clifford, *Routes*.

19. Nach James Clifford, »Kulturen auf der Reise«, S. 485.

20. Arjun Appadurai, *Modernity at large*, S. 31.

21. James Clifford, *On the Edges of Anthropology*, S. 66; ders., »Kulturen auf der Reise«, S. 487-489.

22. Ebd., S. 489, 495 und 498.

sende auf.²³ Auf die *Coyotes*, die Grenzkorridore kontrollierenden Vermittler in Zentralamerika, sind gegenwärtig die zahlreichen indigenen Landarbeiter aus Guatemala angewiesen, die sich auf den Weg in die USA machen. Die Tätigkeit der *Coyotes* verändert heute nachhaltig die gesellschaftlichen Strukturen in den USA sowie in Guatemala selbst.²⁴ *Coyotes* verhandelten aber auch die Einreise europäischer Migrant/innen in das asylfreundliche Mexiko der Regierungszeit des Präsidenten Cárdenas. Der Schriftsteller Ludwig Renn beschreibt die Arbeit »seines« *Coyoten*, des Journalisten Heinrich Gutmann, Mitarbeiter der Liga für deutsche Kultur (Liga Pro Cultura Alemana) in Mexiko, der auch Hannes Meyer und später Ludwig Renn selbst angehörten.

»Der junge Mann empfing mich in Mexiko mit Schwung, nannte mich gleich du, als ob er auch Kommunist wäre, und tat sehr freundlich. Er sah aber wohl ein, daß ich bald hinter seine Geheimnisse kommen würde, und sagte mir lachend, was sein eigentlicher Beruf war. Er gehörte zu den Coyoten. Nach diesem mexikanischen großen Raubtier nannte man die Berufsbestecher. Bald sah ich diese Kerle auch vor dem Tor des Innenministeriums herumlungern. Sie warteten auf hilflose Ausländer, die ein Gesuch anbringen wollten, aber nicht spanisch konnten. [...] Auf solche Ausländer warteten die Coyoten, sagten ihnen, was das nötige Papier kosten würde, und gingen dann unverfroren direkt mit den Bittstellern in das Zimmer, wo man das bearbeitete. Dort schob der Coyote dem scheinbar sehr beschäftigten Beamten eine Anzahl von Geldscheinen unter ein Papier, und die Sache war erledigt. Für ihn selbst fielen dabei natürlich auch einige ab.«²⁵

Gutmann ist ein Beispiel für diese »komplexen Individuen«, die zugleich Reisende/Migranten und Informant/Vermittler sind. Dass sie von sozial, kulturell und politisch unterschiedlichsten sowie aus völlig disparaten Regionen kommenden Reisenden gleichermaßen gebraucht wurden und werden, spricht von den vielfältigen Formen an Grenzerfahrungen der Migranten.²⁶ Gutmann war auch für die Zusammenarbeit der deutschen Migranten mit dem TGP von Bedeutung.²⁷

3. Neue Themen, neue Netzwerke des TGP

Aufgrund des Machtwechsels in Mexiko im Jahr 1940 sowie wegen interner Debatten in der Werkstatt und des Verlustes ihrer finanzieller Grundlagen traten mehrere den TGP prägende Künstler aus der Werkstatt aus.²⁸ Es herrschte

23. James Clifford, »Kulturen auf der Reise«, S. 478.

24. Stefanie Kron, »Zonas fronterizas«, S. 259-284.

25. Zit. in Wolfgang Kießling, *Exil in Lateinamerika*, S. 167-168.

26. James Clifford, »Kulturen auf der Reise«, S. 505-506.

27. Der TGP hatte 1938 Bekanntschaft mit Heinrich Gutmann geschlossen. Er beauftragte den TGP mit einer Serie von Plakaten für die erste Exilorganisation der Deutschen in Mexiko. Helga Prignitz, *TGP*, S. 62-63.

28. Helga Prignitz, *TGP*, S. 230.

chronischer Geldmangel, die Mieten der Werkstattsräume konnten nicht mehr bezahlt werden. Unter diesen Bedingungen war die Zusammenarbeit mit den exilierten Europäern *die Rettung der Werkstatt*.²⁹

Mit dem Beschluss deutscher Exilanten im Jahre 1942, ein Schwarzbuch über den Naziterror herauszugeben, begann die Zusammenarbeit der Bewegung Freies Deutschland,³⁰ deren Kulturorganisation Heinrich Heine Club (das wichtigste Zentrum der KPD-Emigration im Westen überhaupt) und dem Exilverlag *El libro libre* mit dem TGP.³¹ Hannes Meyer wurde mit der Gestaltung des Schwarzbuches beauftragt, das in einer Auflage von 10.000 Exemplaren verlegt wurde. Für die Illustrationen der Publikation konnte Meyer die Künstler des TGP gewinnen. Ein weiteres Zeugnis der fruchtbaren Zusammenarbeit zwischen *El libro libre* und dem TGP ist 1942 das Erscheinen des Buches »Das Siebte Kreuz« von Anna Seghers, gleichzeitig in Mexiko und in den USA. Den Schutzumschlag gestaltete Leopoldo Méndez. In demselben Jahr übernahm Hannes Meyer die Geschäftsführung des TGP, die er bis 1943 innehatte, von 1943-1946 war Georg Stibi³² dafür verantwortlich, der wiederum von Meyer abgelöst wurde. Meyer war bis 1949 Geschäftsführer der Werkstatt. Unter seiner Leitung erschienen acht Editionen von Grafikmappen, Postkarteneditionen und Alben, unter der Ägide von Stibi wurden elf Herausgaben besorgt.³³ Die Mitarbeit von Hannes Meyer regte die Produktion des TGP vor allem in drei Aspekten an, die den Prinzipien des Bauhauses entsprachen.³⁴

1. Mit den vom Bauhaus geprägten Gestaltungsprinzipien verbesserte Hannes Meyer gemeinsam mit seiner Frau Lena Bergner die typografische Gestaltung und das Layout der Plakate, Werbeprospekte, Buchpublikationen und Grafikmappen. Diese wurden weitgehend standardisiert und zeichneten sich durch sparsame Gestaltungsmittel aus. Es gab eine einheitliche Schrifttype, statistische Zeichnungen wurden verwendet.³⁵ Hannes Meyer konnte hier gestalterisch das verwirklichen, was ihm in der Architektur verwehrt blieb. In der Typografie bündelten sich die Grundprinzipien des

29. Helga Prignitz-Poda, *Taller de Gráfica Popular*, S. 12.

30. Die Bewegung Freies Deutschland war die Nachfolgeorganisation der Liga Pro Cultura Alemana.

31. Helga Prignitz-Poda, *Taller de Gráfica Popular*, S. 17-18.

32. Georg Stibi galt unter den Exil-Mitgliedern der KPD, deren Verhältnis untereinander außerordentlich konfliktiv war, als »unbequem«. Anna Seghers setzte sich als Einzige in dieser Gruppe über das Verbot eines Kontakts mit Stibi hinweg. Auf die Beziehungen der Mitglieder der deutschen Exilgruppen untereinander kann hier nicht näher eingegangen werden. Zu diesem Thema vgl. Wolfgang Kießling, *Exil in Lateinamerika*, und Fritz Pohle, *Das mexikanische Exil*.

33. Zu dem Buch mit dem Titel *TGP México. El taller de grafica popular. Doce años de obra artística colectiva* siehe unten. Helga Prignitz-Poda, *Taller de Gráfica Popular*, S. 23, Fn. 13, S. 21, Fn. 11.

34. Helga Prignitz, *TGP*, S. 230.

35. Ebd.

Bauhauses. Sie vermittelt zwischen Mensch und Maschine, in ihr vereinigen sich Kunst und Technik auf eine neue Weise, die Typografie zwingt die Gestalter »zum Handwerk [der Buchdrucker, K.N.] zurück«.³⁶ Die Neuzeit-Grotesk-Schrift (oder »neue« Grotesk-Typografie), eine serifenlose Schrift, wie sie das Bauhaus propagierte, sollte eine sozial orientierte Industriegesellschaft, proletarische Fraternisierung, Fortschritt und Internationalismus symbolisieren.³⁷ In diesem Zusammenhang hatten in Deutschland das Bauhaus, der Bildungsverband der deutschen Buchdrucker und die Gewerkschaft deutscher Volksschullehrer um die Durchsetzung der Kleinschreibung gerungen, als Inbegriff einer demokratischen Erziehung und Alternative zur »brutalen Rechtschreibung des Klassenstaates«,³⁸ ein Anliegen, das sich in Mexiko mit dem Gebrauch der spanischen Sprache allerdings erübrigte hatte.

2. Die kollektive Arbeitsweise, die seit der Gründung bereits zu den Prinzipien des TGP gehört hatte, traf auf die Rolle der Kunst als »manifest und mittler einer kollektiven gesellschaft«, wie Hannes Meyer in »bauhaus und gesellschaft« formulierte.³⁹ In seinem Essay »Die Neue Welt« von 1926 hatte Meyer bereits das Bild von einer globalisierten Welt entworfen, in der »die Gemeinschaft das Einzelwesen« und die »Cooperation alle Welt« beherrsche.⁴⁰ Wenn er wie viele andere zeitgenössische Architekten, Maler und Schriftsteller seiner Begeisterung für Maschinen und moderne Transportmittel – Flugzeuge, Schiffe und Autos – Ausdruck verleiht,⁴¹ geht es ihm nicht um eine pure Technikbegeisterung. Technikentwicklung wird vielmehr unmittelbar als Voraussetzung und Produkt sozialen Fortschritts über die Grenzen des Nationalen hinweg gesehen. Hannes Meyer begrüßte das Verwischen der »Entfernung und Grenze von Stadt und Land«, die größeren Bewegungsmöglichkeiten, das Miss-

36. Gropius, Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar, www.kunstzitate.de/bildendekunst/manifeste/bauhaus_1919.htm.

37. www.typolexikon.de/g/grotesk.html.

38. Erklärung der Gewerkschaft deutscher Volksschullehrer, in: Typographische Mitteilungen, Nr. 8, S. 186. Die Nr. 8 der Typographischen Mitteilungen (1929), der Zeitschrift des Bildungsverbandes der deutschen Buchdrucker, stand unter dem Titel »erschrecken sie nicht – wir schreiben alles klein«. In diesem Heft wurde der Aufsatz von Hannes Meyer »bauhaus und gesellschaft«, zuerst erschienen in »bauhaus«, heft 1, 1929, nochmals abgedruckt. Unter der Überschrift »kleinschreibung und die neue typographie« der Herausgeber wird betont, dass »das bauhaus als öffentliche institution den mut fand, den satz zu proklamieren: »wir schreiben alles klein; denn wir sparen damit zeit. Außerdem: warum 2 alfabete, wenn eins dasselbe erreicht? Warum groß schreiben, wenn man nicht groß sprechen kann?«, S. 184.

39. Hannes Meyer, »bauhaus und gesellschaft«, S. 183.

40. Meyer, »Die Neue Welt«, S. 71.

41. Vgl. Sonja Neef, »An Bord der Bauhaus«, in diesem Band. Frank Lloyd Wright feierte das Zeitalter von Stahl und Dampf und Le Corbusier prägte den Begriff der Wohnmaschine. Voigt, *Jahrhunderte*, S. 5 und 7-8.

achten von Landesgrenzen und den geringeren »Abstand von Volk zu Volk«. »Die Gleichzeitigkeit der Ereignisse erweitert masslos [sic!] unsern Begriff von ›Zeit und Raum‹ [...]. Schnelligkeitsrekorde sind mittelbar Gewinn für Alle.« Moderne Verkehrsmittel »untergraben den Lokalbegriff der ›Heimat‹. Das Vaterland verfällt. [...] Wir werden Weltbürger«. ⁴² Fast könnte man meinen, Hannes Meyer hätte die *routes* (Clifford) der Bauhaus in die Neue Welt vorausgesehen. Es ist wohl kein Zufall, dass die Beilage der »Typographischen Mitteilungen« des Bildungsverbands der Buchdrucker »Das Schiff« heißt und die Schatten-Kabel, ein neuer Grotesk-Schrifttyp, »Zeppelin«. ⁴³ Technologie wurde auch in der kollektiven Arbeit des TGP zentral, als die Künstler 1944-1947 mit Stibi und Meyer als Geschäftsführer gemeinsam an einem einzigen Projekt und ausschließlich in einer Technik arbeiteten: Es entstand die Sammlung der 85 Linolschnitte der Mexikanischen Revolution. Die Technik des Linolschnitts war billig, erlaubte höhere Auflagen und erreichte ein größeres Publikum. Aufgabe war es, »ein gegenwartsbezogenes Verhältnis zur historischen Entwicklung der Revolution in den Grafiken« zum Ausdruck zu bringen. ⁴⁴ Nach dem Vorbild von José Guadalupe Posada strebte die Gruppe an, Geschichte lebendig und realistisch darzustellen, »als seien sie dabei gewesen«. Das Werk von Leopoldo Méndez baut am deutlichsten auf Posada auf. Sein Linolschnitt zeigt Posada als Augenzeugen einer auf der Straße gerade stattfindenden Zwangsrekrutierung. Er setzt dieses Ereignis sofort in Grafik um, »während hinter ihm Flores Magón, Führer der Liberalen Partei vor und während der Revolution, den dazu schon verfassten Text in der Hand hält und der Setzer nach den Typen aus dem Setzkasten greift«. ⁴⁵ Hand in Hand produzierten der Grafiker, Drucker und Politiker die Pressenachricht. Paul Westheim, »anerkannter Kunstskenner und erfahrener Beobachter der deutschen und der europäischen Moderne«, bis 1933 Herausgeber der Zeitschrift »Das Kunstblatt« in Berlin und in Mexiko Autor der Zeitschrift »Freies Deutschland«, hebt in seinem berühmten »Holzschnittbuch« (1954) genau dieses Ziel in den Grafiken der Gruppe hervor. ⁴⁶

42. Ebd., S. 70, Herv. im Original.

43. Typographische Mitteilungen, Jg. 26, 1929. Im »Gesang an den Hammer« des später wegen seiner Haltung zum Faschismus umstrittenen Arbeiterdichters Heinrich Lersch, abgedruckt in »Das Schiff«, Heft 1, 1929, heißt es: »[...] Boten der Befreiung, Flugzeuge, silbern hinein in den Äther,/Metallene Tauben des Friedens./Ozeanschiffe, stählerne Schiffe, starke Verbrüder!/Lokomotiven, Güterzüge, Weizen, Wolle und Öl! Pflüge und Motoren, Helfer der Menschen, Dynamos, Brücken und Schienen,/Und vor allen der bindende bauende Zement! Erz und Kohle! Eisen!/Brüdergeschenke! Freundschafts-tausch! Bündigkeitsversprechen!/Wir hämmern die heilige Familie der Menschheit zusammen/[...]« , S. 1.

44. Helga Prignitz, *TGP*, S. 231.

45. Ebd.

46. Tanja Frank, *Paul Westheim*, »Nachwort«, S. 324. »Das Kunstblatt« wurde 1917 vom Gustav Kiepenheuer Verlag gegründet. Ebd. Die TGP-Künstler greifen, »um

3. Chronischer Geldmangel war Hannes Meyer ein aus den Bauhauszeiten vertrautes Problem. Unter seiner Leitung war in Dessau die Bauhaus-Tapete vermarktet worden, die zu einem Verkaufserfolg wurde.⁴⁷ Als Geschäftsführer des TGP entwickelten Meyer und Stibi Vermarktungsstrategien, die neben dem mexikanischen auch den US-amerikanischen Markt erschlossen. Bücher und Grafikmappen, aber auch Sommerkurse wurden angeboten, die die Kasse des TGP wieder auffüllten. Unter dem Eindruck des Erfolgs und angeregt von Hannes Meyer wurde 1943 der Verlag *La Estampa Mexicana* (Der Mexikanische Druck) gegründet.

Zum Abschluss der Tätigkeit Hannes Meyers in Mexiko und einer ganzen Ära des TGP erschien 1949 das von ihm edierte Buch »TGP México. El taller de gráfica popular. Doce años de obra artística colectiva« (TGP Mexiko. Zwölf Jahre kollektiver künstlerischer Arbeit) auf Spanisch und Englisch, »sein sicherlich unvergänglicher Beitrag zum TGP«.⁴⁸ Mit diesem Buch blicken TGP-Künstler und Herausgeber auf die Indigenen Mexikos und die vorspanische Vergangenheit. Es waren vor allem die indigenen mexikanischen Kulturen, die in der Zusammenarbeit zwischen den Künstlern des TGP und den deutschen Migranten Neubewertet worden sind.

4. Der Blick auf die vorspanische Vergangenheit in Mexiko und die Edition der »Zwölf Jahre«

Nicht nur die ökonomischen und sozialen Strukturen, sondern auch die Wahrnehmungen und Interpretationen der vorspanischen Vergangenheit befanden sich im Mexiko der 30er und 40er Jahre im Umbruch. Die Beziehungen zwischen den unter Cárdenas mit politischen und ökonomischen Rechten ausgestatteten indigenen Bauern und Arbeitern, von denen abgrenzend sich die *Kreolen* als europäisch definierten, und den anderen Gruppen der mexikanischen Gesellschaft mussten neu bestimmt werden. Dies sollte eine völlige Abkehr von den rassistischen Klassifizierungen beinhalten, die Grundlage der bisherigen Ausbeutungsbeziehungen waren. Der mexikanische Anthropologe Edmundo O’Gorman, Bruder des Architekten und Malers Juan O’Gorman,⁴⁹ hat 1958 mit seiner These, dass Amerika keine Entdeckung, sondern eine *Erfindung* Europas sei, einen Wendepunkt im Denken über die Moderne eingeleitet. Diese kritische Perspektive machte eine »bisher unsichtbare Geschichte

allgemeinverständlich zu sein und um im Volk den Enthusiasmus, mit dem es seinen Befreiungskampf geführt hatte, wachzuhalten, auf konventionelle [...] Bilder zurück« (Paul Westheim, *Holzschnittbuch*, zit. in Helga Prignitz, *TGP*, S. 232).

47. Persönliche Kommunikation Dirk Scheper, 14.5.2008.

48. Helga Prignitz-Poda, *Taller de Gráfica Popular*, S. 23.

49. Zu Juan O’Gormans wichtigsten Werken zählen das Studio von Diego Rivera und Frida Kahlo im Stadtteil San Angel sowie die Wandmalerei, die das Gebäude der Zentralbibliothek der Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) schmückt.

sichtbar« und trug zur Dekolonisierung des Herrschaftswissens bei.⁵⁰ Das Erscheinen der historisch-geografischen Einheit, die wir Amerika nennen, im Szenario der europäischen Kultur, ist demnach nicht Kolumbus geschuldet, sondern einem ideologischen und philosophischen Prozess, der von Europa ausging. Spanien und Portugal, die *modernen* globalen Akteure des 16. Jahrhunderts, wurden seit dem 17. Jahrhundert von England, Frankreich und den Niederlanden abgelöst.⁵¹ Das 18. Jahrhundert, von den Intellektuellen dieser nun dominierenden Großmächte sowie Deutschlands als das Jahrhundert der Aufklärung angesehen, erscheint Trouillot zufolge außerhalb des Westens »mit seinem außerordentlich gesteigerten philosophischen Raisonement einerseits und seiner zunehmenden Beobachtung der kolonialen Praxis andererseits als ein Jahrhundert der Verwirrung«.⁵² Einen wissenschaftlich begründeten Rassismus als Basis der kolonialen Abhängigkeitsverhältnisse habe beiderseits des Atlantik das »philosophische Raisonement« der Aufklärung und nicht erst das 19. Jahrhundert produziert.⁵³ Alle nichteuropäischen Gruppen wurden den verschiedensten philosophischen, ideologischen und praktischen Schemata unterworfen, die auf der Annahme unterschiedlicher Grade des Menschen basierten.⁵⁴ Dies führte dazu, dass »[v]erwestlichte (oder genauer: »verwestbare«) Menschenwesen aus Afrika oder aus Nord- und Südamerika [...] auf der untersten Stufe der Nomenklatur« standen.⁵⁵ *Kolonialität der Macht* komme in der Klassifizierung der Menschen und Kulturen zum Ausdruck

50. Walter D. Mignolo, *Idea of Latin America*, S. 4-5 und S. 33; Michel-Rolph Trouillot, »Udenkbare Geschichte«, S. 78. Dieses neue Denken ist auch im Kontext einer beginnenden, von der Anthropologie ausgehenden Kritik an der kolonialen Situation (Michel Leiris: *situation coloniale*) zu sehen. Kritische Anthropologen sahen in der Dekade der 50er Jahre »the end of empire become a widely accepted project, if not an accomplished fact«. James Clifford, »Introduction«, S. 8; Edmundo O'Gorman, *La invención*.

51. Michel-Rolph Trouillot, »Udenkbare Geschichte«, S. 87; Enrique Dussel, »Europa, modernidad«, S. 47.

52. Walter D. Mignolo, *Idea of Latin America*, S. 5; Michel-Rolph Trouillot, »Udenkbare Geschichte«, S. 87.

53. Ebd., S. 89-90. »Während die Philosophen einige der aus der Renaissance überkommenen Antworten reformulierten, stieß sich die Frage »Was ist der Mensch?« stets von neuem an den Praktiken der Dominanz und der merkantilen Akkumulation. Die Kluft zwischen Abstraktion und Praxis wurde immer größer oder, besser gesagt, der Umgang mit den Widersprüchen zwischen beiden wurde immer raffinierter, nicht zuletzt weil die Philosophie genau so viele Antworten zu liefern begann wie die koloniale Praxis. Das Zeitalter der Aufklärung war eine Epoche, in der die Sklaventreiber von Nantes Adelstitel kauften, um mit Philosophen umherzustolzieren, und in der Freiheitskämpfer wie Thomas Jefferson zugleich Sklavenhalter sein konnten, ohne unter dem Gewicht ihrer intellektuellen und moralischen Widersprüche zusammenzubrechen.« Ebd., S. 90.

54. Ebd., S. 88-89.

55. Ebd., S. 88.

und basiere auf der Idee der »Rasse«.⁵⁶ Seit den Unabhängigkeitsrevolutionen in Amerika, wodurch Nord-/Anglo- von Süd-/Lateinamerika diskursiv abgetrennt wurde, wird ganz »Latein-«Amerika als abhängig von und den USA untergeordnet gesehen.⁵⁷

Die beginnende Kritik an dem mit der europäischen Aufklärung verbundenen Begriff der Moderne seit Cárdenas und akzentuierter mit Beginn der 50er Jahre stellt den diskursiven Kontext auch der Arbeit des TGP und der Migranten dar. Die Debatten um den »neuen Blick« auf die vorspanische Vergangenheit bündelten sich in Mexiko vor allem in Bezug auf die materiellen Hinterlassenschaften der aztekischen Gesellschaft, deren Anfänge auf ca. 1200 datiert werden. Die materiellen Zeugnisse der Azteken galten auch zeitgenössischen Historikern und Anthropologen – in der Tradition der Aufklärung – als Zeugnisse einer »barbarischen« Kultur, die in einem krassen Gegensatz zu den »Zivilisationen« in Europa stand. Unter den politischen Bedingungen der Regierung Cárdenas benötigten jedoch die bisher ausgeschlossenen, »unsichtbaren« indigenen Gruppen erstmals Formen einer politischen Repräsentation im öffentlichen Raum.

Die Edition »TGP México. Doce años de obra artística colectiva« (im folgenden *Zwölf Jahre*) von Hannes Meyer, formal eine Kombination von Schrift, anderen typografischen Elementen, Originalgrafiken, Fotos und Grafikreproduktionen auf teilweise farbigem Papier, in eigenwilligem Querformat, Spiralheftung und Kunststoffumschlag in Schwarz,⁵⁸ machte diese Aufgabe zu ihrem Anliegen. »Wir setzen uns mit dem Problem des *Künstlerischen Erbes Mexikos* auseinander und mit dessen Nutzbarmachung durch die Künstler des TGP«.⁵⁹ In der *Wesensart* der indigenen Gruppen findet Meyer den *kollektiven Geist*, für den das Bauhaus ebenfalls zu arbeiten versucht hatte. Ohne diese Kollektivität würde die Kunst des TGP nicht existieren. Das *indianische Konzept* ist in den besten Arbeiten der Gruppe aufgehoben, z.B. von José Chávez Morado, wo »der diabolisch-fantastische Hauch das bittere Thema ihrer Sozialkritik verklärt«.⁶⁰ Viele der Drucke, entwickelt anhand moderner Themenkreise, erinnerten an die alten Codices; so, wie die Handzettel, Flugblätter und Fibeln des TGP sein sollen, sind sie in einer klaren und verständlichen grafischen Sprache geschaffen.⁶¹

Dem Buch vorangestellt ist das Motto, kein mexikanischer Künstler könne das reiche vorspanische Erbe ignorieren; begleitet wird es von einem Foto von Chichén Itzá, der Maya-Stätte, die erst ca. 20 Jahre zuvor im Rahmen eines

56. Walter D. Mignolo/Freya Schiwy, »Beyond Dichotomies«, S. 254-255; Aníbal Quijano, »Colonialidad del poder«, S. 238.

57. Walter D. Mignolo, *Idea of Latin America*, S. xv.

58. Helga Prignitz-Poda, *Werkstatt*, S. 23. Das Buch wurde in einer Auflagenhöhe von 1.600 Stück herausgegeben. 500 Exemplaren liegen Originalgrafiken bei. Eines dieser Exemplare befindet sich im Ibero-Amerikanischen Institut, Stiftung Preußischer Kulturbesitz.

59. Hannes Meyer, *TGP México*, S. x. Übersetzung K.N.; Herv. immer im Original.

60. Ebd.

61. Ebd.; vgl. unten die Ausführungen zur »Schlange« von Leopoldo Méndez.

US-amerikanischen Projekts ausgegraben worden war. Eine weitere Zeichnung von Antonio Franco, Helfer von Diego Rivera und Clemente Orozco sowie Schüler von Frida Kahlo, zeigt den Krieger Tempel in Chichén Itzá. Mit der Rekonstruktion der Dekorationen dieses Tempels war Jean Charlot, in den *Zwölf Jahre* als Gastkünstler vorgestellt, 1929 in den USA für eine Buchpublikation beauftragt worden. In die Meyer-Edition gingen Beispiele seiner Farblithografien ein, *Mexihkanantli* (mexikanische Mutter), die als Illustrationen von Náhuatl-Texten veröffentlicht worden waren. Das Buch erhält fast die Aktualität einer Tageszeitung, betrachtet man die Kopien der Wandmalereien von Bonampak von Agustín Villagra Caletec [sic!].

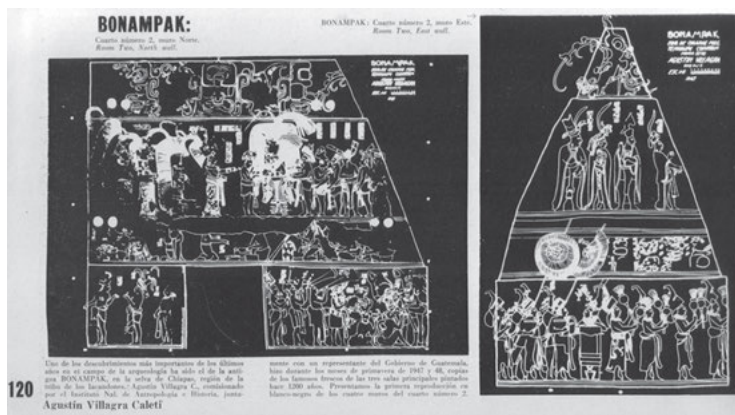


Abbildung 2: Agustín Villagra Caletí, »Bonampak«, *Zwölf Jahre*, S. 120

Erst drei Jahre vor der Veröffentlichung der *Zwölf Jahre* war die Tempelanlage in Chiapas, dem Gebiet der Lacandon-Maya, zufällig gefunden worden. Von 1947 bis 1948 hatte Agustín Villagra, Künstler des TGP, in Chiapas gearbeitet und Kopien der Wandmalereien angefertigt. Paul Westheim verwendete sie als Illustration seines Buches »Arte Antiguo de México« (Die Kunst Alt-Mexikos), das 1950, also nur ein Jahr nach Erscheinen der *Zwölf Jahre*, erstmals in Mexiko herausgegeben worden war.⁶² Dem Anspruch von Posada, des großen Vorbilds des TGP, auf Aktualität wurde mit diesem Band in Bezug auf die vorspanische Vergangenheit Nachdruck verliehen.

Ein weiteres Beispiel für das Aufgreifen vorkolumbischer Symbolik ist die Schlange von Leopoldo Méndez in der Bildsprache des Surrealismus und magischen Realismus.⁶³ Die Schlange war von außerordentlicher Bedeutung in der vorspanischen sowie in der zeitgenössischen populären Kultur. Ihr massiver, gewundener Körper füllt fast das gesamte Bild aus. Der offene Mund mit

^{62.} Dieses Buch ist erst 1965 ins Englische übersetzt worden; auf Deutsch ist es erstmals 1966 erschienen.

^{63.} Westheim bezeichnet die aztekische Kunst als eine Variante des mythischen Realismus. Zur Schlange bei Leopoldo Méndez vgl. Deborah Caplow, *Leopoldo Méndez*, S. 178.

der gegabelten Zunge gilt als das Attribut Gottes. Die Vielzahl an Bedeutungen steht für Wasser, Höhlen, Himmel, Transformation und Wiedergeburt.⁶⁴ Quetzalcóatl, als »gefederte Schlange« eine der bedeutendsten mesoamerikanischen Gottheiten, ist das Symbol für Leben und Fruchtbarkeit. Hier wird auch die von Meyer bemerkte Ähnlichkeit mit den vorspanischen Codices, hier mit dem Madrid Codex, deutlich.⁶⁵ Ein Plakat des Protests gegen die öffentlichen Feierlichkeiten der »Entdeckung« Amerikas von 1992 zeigt, dass die von den Künstlern des TGP geschaffenen Bilder im aktuellen *Imaginären* nach wie vor produktiv gemacht werden.

Die Schlange ist auch wichtigstes Symbol der Coatlicue, Mutter-Göttin der mesoamerikanischen Kulturen. Als *La muerte* (Der Tod) erscheint sie als Illustration von F. Castro Pacheco in der Edition der *Zwölf Jahre*.

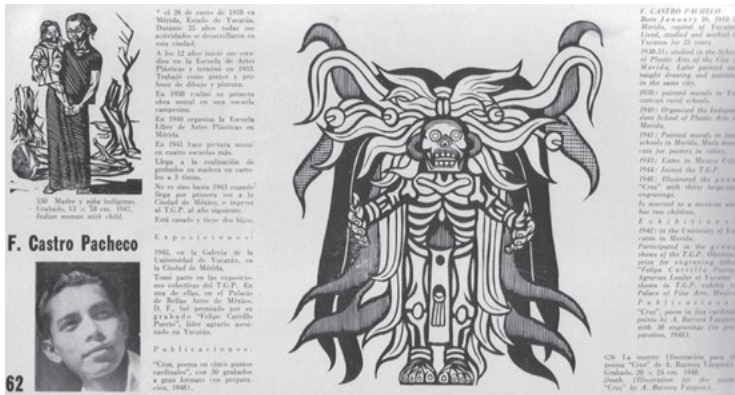


Abbildung 3: Fernando Castro Pacheco, »La muerte«, *Zwölf Jahre*, S. 62

Coatlicue war die entscheidende Referenzfigur in der Bewertung und Beurteilung der aztekischen Kultur überhaupt. Sie war eine von verschiedenen Repräsentationen der aztekischen »Mutter der Götter«, die mit dem Menschenopfer verbunden ist.⁶⁶ Die Plastik der Coatlicue, die heute im Nationalmuseum für Anthropologie und Geschichte ausgestellt ist, ist mehrfach zum Verschwinden gebracht und wieder hervorgeholt worden. Unmittelbar nach der spanischen Eroberung war Coatlicue vergraben worden. Im 18. Jahrhundert wurde sie bei Bauarbeiten im Zentrum von Mexiko-Stadt durch Zufall wiedergefunden und für den Besuch Alexander von Humboldts ausgegraben. Nachdem der wieder abgereist war, wurde die Plastik erneut vergraben; erst nach der Erlangung der Unabhängigkeit von Spanien wurde sie endgültig ans

64. Ebd., S. 178-179.

65. Ebd., S. 179.

66. Auch Göttin des Schlangenrockes, Schlangenfrau, Göttin der Unreinheit, Unsere Mutter, mit Menschenopfer-Referenzen; Jean Franco, »La venganza de Coatlicue«, S. 23.

Tageslicht gebracht.⁶⁷ Trotzdem blieb Coatlicue auch hundert Jahre später, im Moment der revolutionären Wiederentdeckung der Indigenen als historische und politische Subjekte, ein Symbol der aztekischen Menschenopfer, des »Primitiven und Barbarischen«.⁶⁸ Der Blick aus Europa auf Lateinamerika im frühen 20. Jahrhundert war von dem Begriff der Moderne aus der Aufklärung geprägt; Schriftsteller suchten in Lateinamerika nach dem »Nicht-Westlichen« und Exotischen. David H. Lawrence und der Anthropologe Georges Bataille begeisterten sich für die aztekischen Menschenopfer, die sie als einen Bestandteil der sakralen Welt der Azteken ansahen. Edmundo O’Gorman, Autor der »Erfindung Amerikas«, charakterisierte die Figur der Coatlicue 1940 in seinem Aufsatz »El arte o de la monstruosidad« als jegliche Ordnung umstürzend, die die Vernunft je aufgebaut habe.⁶⁹ Coatlicue wurde auch für den nächsten schmerzhaften Einschnitt in der mexikanischen Geschichte – das Massaker von Tlatelolco 1968 – zur Referenzfigur. Dem Nobelpreisträger Octavio Paz zufolge steht sie für eine repressive, autoritäre Ordnung, die ihre Wurzeln in der aztekischen Gesellschaft habe. Mit dem Massaker habe das aztekische Menschenopfer seine tragische Aktualisierung erfahren. Für Carlos Fuentes ist »die Nacht von Tlatelolco« (Elena Poniatowska) gar der Anlass, die Höherwertigkeit der »westlichen« gegenüber der altemexikanischen Kultur zu behaupten.⁷⁰ Das Schicksal der Coatlicue und ihr Bedeutungswandel in der Geschichte zwingt uns, die Verhältnisse von der kolonialen Geschichte aus zu betrachten.⁷¹ Das wiederholte Ein- und Ausgraben der Coatlicue steht sinnbildlich für den schwierigen Prozess des Sichtbarmachens einer lange Zeit unsichtbar gebliebenen Geschichte, in der Kolonialität und Moderne aufeinander bezogen sind. Dies ist Mignolo zufolge tatsächlich ein Prozess des *Ausgrabens* und weniger einer der Archäologie, »because it is impossible to simply recover coloniality, insofar as it shapes and is shaped by the processes of modernity«.⁷²

Knapp 20 Jahre vor den Ereignissen von Tlatelolco, fast zeitgleich mit der Edition der *Zwölf Jahre*, hatte Paul Westheim in die Debatte eingegriffen. Westheim war derjenige unter den Intellektuellen in Mexiko, der am meisten dazu beigetragen hat, die Objekte der vorspanischen Kulturen Mexikos schreibend wieder in das Zentrum des Interesses der mexikanischen Öffentlichkeit zu rücken. Er war ein begeisterter Bewunderer der aztekischen Plastik. In ihr entdeckte er Wesensmerkmale des Expressionismus wieder, über den er als Kritiker in seinem Berliner »Kunstblatt« berichtet hatte. Coatlicue betrachtete er als das Monumentalwerk der aztekischen Kunst schlechthin.⁷³ Die Religion der Azteken bezeichnete er als die blutigste, *fanatischste*⁷⁴ aller mexikanischen

67. Ebd., S. 24.

68. Ebd., S. 27.

69. Ebd., S. 27-28.

70. Ebd., S. 29.

71. Walter D. Mignolo, *Idea of Latin America*, S. xi.

72. Ebd.

73. Paul Westheim, *Arte antiguo*, S. 311.

74. Westheim greift (bewusst?) das LTI-Wort *fanatisch* auf und verleiht ihm

Religionen und Coatlicue als eine der grauenerregendsten, dämonischsten Figuren des aztekischen *Olymp*; ihre monumentalisierte Monströsität reiche bis zum *Sublimen* (Erhabenen). In der Figur der Coatlicue entdeckte er (wie Caplow bei Leopoldo Méndez in Bezug auf die Schlange) surrealistische Züge, gerade wegen ihres Kontrastes zur antiken Kunst, die ihrerseits eine Kopie der Natur darstellen würde. Realistische Elemente würden im Surrealismus aus ihrer Beziehung herausgerissen, isoliert und in noch nicht gekannten, genialen Beziehungen neu situiert werden.⁷⁵

Hannes Meyer und Paul Westheim ist gemeinsam, in der Betrachtung der vorspanischen Kunst und indigenen Kulturen Mexikos die zeitlichen und räumlichen Distanzen zwischen der amerikanischen Vergangenheit und der europäischen Gegenwart aufzulösen und damit »unsern Begriff von ›Zeit und Raum‹« maßlos zu erweitern, wie Hannes Meyer im Essay »Die Neue Welt« formuliert hatte.⁷⁶ Die aztekische Kultur wird erstmals als Ausdruck der *modernsten* europäischen Kunst – des Expressionismus und Surrealismus – gesehen. Dies ist tatsächlich ein Novum in der Wahrnehmung und Interpretation der vorspanischen Kulturen Mexikos, bedenkt man noch dazu, dass Westheim auch derjenige war, der die bis dahin unbeachtet gebliebene *zeitgenössische* mexikanische Grafik auf eine Ebene mit der europäischen Moderne gestellt hatte.⁷⁷ Dem politischen Anspruch des Bauhauses folgend, als soziales Phänomen im Dienst einer kollektiven Gesellschaft zu stehen,⁷⁸ begriff sich Hannes Meyer zusammen mit den Künstlern des TGP als Erbe der indigenen Kulturen. In deren gemeinschaftlichen Organisationsformen sah er politische Ziele des Bauhauses gesellschaftlich und gestalterisch verwirklicht. In dieser gänzlich neuen Perspektive von Meyer und Westheim auf indigene Kulturen und ihre Kunst, die sie parallel zum Paradigmenwechsel von der *Entdeckung* zur *Erfindung* Amerikas eingenommen haben, bleiben exotisierende und primitivisierende Interpretationen ausgeschlossen.

erneut die negative Konnotation, die es seit Rousseau und der Aufklärung gehabt hatte und die in der Sprache des »Dritten Reiches« positiv gewendet worden war. Klemperer hat »fanatisch« u.a. im Zusammenhang mit »Glauben« untersucht. Laza betont, *Fanatismus* und *fanatisch* seien Wörter, die an ein utopisches Weltbild anknüpfen – die totale Hingabe an Gott, das Stadium einer religiösen Verzückung. Die LTI erteilte dem Wort einen positiven Sinn. Fanatismus wurde zu einer Tugend, die irrationale Begeisterung wurde zu einer positiven Kerntugend gemacht (15) (www.inst.at/trans/13Nr/laza13.htm, 23.05.2008).

75. Paul Westheim, *Arte antiguo*, S. 318, S. 313–314. Als Surrealismus bezeichnet der Autor die abstrakte Vision, die durch *konkrete* Repräsentationen intensiviert ist. Ebd., S. 318.

76. Hannes Meyer, *Neue Welt*, S. 70.

77. Helga Prignitz, *TGP*, S. 14.

78. Hannes Meyer, »bauhaus und gesellschaft«, S. 183. »wir suchen/keinen bauhausstil und keine bauhausmode«, ebd.



Abbildung 4: Coatlicue im Nationalmuseum für Anthropologie und Geschichte, Mexiko-Stadt

5. Neue Landschaften

Neben den indigenen Kulturen thematisiert das Buch Anti-Faschismus, Internationale Solidarität, Anti-Imperialismus und die Bildungskampagnen der Regierung Cárdenas.⁷⁹ In der formalen Gestaltung des Buches durch Hannes Meyer nach den Prinzipien des Bauhauses sowie in der Zusammenführung von Themen der vorspanischen Vergangenheit, der zeitgenössischen Indige-

79. Marianne Braig, *Revolution als Kunst als Revolution*, S. 1-19.

nen und brisanter globaler Prozesse kommt eine Haltung zum Ausdruck, die indigene Lebensformen und kulturelle Praktiken als Repräsentationen der Moderne und des *Imaginären* kennzeichnet, die im Kontext der globalen aktuellen Prozesse produziert werden.⁸⁰

Dies entspricht der Kritik am europäischen, mit der Aufklärung verbundenen Begriff der Moderne, dem *americanity* als Konzept entgegengesetzt wird.⁸¹ Der peruanische Soziologe Aníbal Quijano und sein US-amerikanischer Kollege Immanuel Wallerstein gehen über die Kritik an den im Herrschaftswissen verankerten diskursiven Unterschieden zwischen indigenen, sich »außerhalb der Moderne befindenden« und nicht indigenen Bevölkerungsgruppen *innerhalb* Mexikos bzw. *innerhalb* Lateinamerikas hinaus. Sie betonen, dass die Unterscheidung zwischen Anglo- und Lateinamerika keine essentielle ist, die etwa aus unterschiedlichen Wesensarten der Anglo- und der Lateinamerikaner hervorgehen würde. Die Unterscheidung bildete sich vielmehr zusammen mit der Entstehung eines modernen/kolonialen Weltsystems heraus.⁸² Mit dem Konzept der *americanity* bestätigten sie die These von der *Erfindung* Amerikas, die O’Gorman ein halbes Jahrhundert zuvor formuliert hatte.

»The common history of the Americas, including their own name, lies in their historical foundation: the colonial matrix of power, or capitalism as we know it today, and modernity as the imperial ideology of Western Europe.«⁸³

Die Biografien der nach Amerika ausgewanderten Bauhausleute zeigen, dass das Bauhaus auf seiner Reise in die Neue Welt zunächst keine Unterschiede zwischen Anglo- und Lateinamerika gemacht hatte. Die Architektorentwürfe waren für die Hauptstadt Mexiko oder für Chicago gleichermaßen innovativ. Die Umsetzung dieser Entwürfe gestaltete sich unterschiedlich; eine Rolle spielte dabei sicher die Kolonialität der Macht. In unserer Verantwortung sollte es liegen, *americanity* als Konzept forschend zu gestalten.

Die Spannungen zwischen Mobilität – ob mit dem Schiff, der Lokomotive oder gar mit dem Flugzeug – und dem Dableiben charakterisierte das Bauhaus von seinem Beginn an. Die »gestaltung/eine[r] organisationsform des daseins« mit »volksschulen, volksgärten, volkshäusern [...], volkswohnungen«⁸⁴ erfordert das Bleiben. Doch untergraben moderne Verkehrsmittel den Lokalbegriff der »Heimat«, verfällt das Vaterland, werden wir Weltbürger.⁸⁵ Wie ging Hannes Meyer mit diesem Widerspruch um? »zu guter letzt ist alle

80. Chakrabarty markiert den Unterschied von solchen Repräsentationen und dem »Alptraum der durch die Moderne geschaffenen *Tradition*«; Herv. K.N.; Dipesh Chakrabarty, »Europa provinzialisieren«, S. 309.

81. Aníbal Quijano/Immanuel Wallerstein, »Americanity as a concept«, S. 23–40; Aníbal Quijano, »Colonialidad del poder«, S. 216.

82. Walter D. Mignolo, *Idea of Latin America*, S. 46.

83. Ebd.; Herv. im Original.

84. Hannes Meyer, »bauhaus und gesellschaft«, S. 183.

85. Hannes Meyer, »Neue Welt«, S. 70.

gestaltung schicksalsbedingt/durch die landschaft:/[...] ein bewußtes erleben der landschaft/ist bauen als schicksalsbestimmung./als gestalter erfüllen wir das geschick der landschaft.«⁸⁶ Die Landschaft ist nicht das Vaterland. Die Landschaft ist »dem sesshaften [...] einzig und einmalig«.⁸⁷ Hannes Meyer war nicht nur der Herausgeber der *Zwölf Jahre*. Er ist gemeinsam mit Lena Bergner in dem Album auch als »Gastkünstler« vertreten – realistisch und großformatig zeichnete er die Landschaften seines Exils.



Abbildung 5: Lena Bergner, »Amate-Baum«, Zeichnung und Hannes Meyer, Los Remedios, Druck (Linolschnitt), 1948

Mexiko war zu seiner Landschaft geworden. Aber sesshaft wurde er in ihr nicht. Der TGP blieb nur zeitweilig seine Bleibe. Vier Jahre nach Kriegsende ging Hannes Meyer völlig verarmt zurück in die Schweiz. Einige Alben der *Estampa Mexicana* reisten mit ihm in die veränderten, in Ost und West geteilten Landschaften Europas; am Kunstgewerbemuseum der Stadt Zürich organisierte Hannes Meyer 1951, drei Jahre vor seinem Tod, die Ausstellung »Mexikanische Druckgraphik. Die Werkstatt für graphische Volkskunst in Mexiko«. Georg Stibi, der auf schwierigen Wegen nach Berlin zurück- und nach politischer Rehabilitation auf höchster Regierungsebene ankam, versuchte, die Künstler des TGP in der DDR populär zu machen.⁸⁸ Die verschiedenen Arten des Weggehens und des Ankommens, erzwungen oder freiwillig, stehen in einer nie zu lösenden Dialektik zu den möglichen Formen des Bleibens.⁸⁹

86. Hannes Meyer, »bauhaus und gesellschaft«, S. 183.

87. Ebd.

88. Helga Prignitz-Poda, *Werkstatt*, S. 24 und 22.

89. James Clifford, *On the Edges of Anthropology*, S. 29.

Bibliografie

- Appadurai, Arjun, *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization. Public Worlds*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press 1996
- Braig, Marianne, *Revolution als Kunst als Revolution: Artes Gráficas Mexicanas*. Berlin: Ms. Berlin 2007
- Caplow, Deborah, *Leopoldo Méndez: revolutionary art and the mexican print*. Joe R. and Teresa Lozano Long series in Latin American and Latino art and culture. Austin: University of Texas Press 2007
- Chakrabarty, Dipesh, »Europa provinzialisieren. Postkolonialität und die Kritik der Geschichte«, in: Conrad, Sebastian/Randeria, Shalini (Hg.), *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*, S. 283-312. Frankfurt a.M.: Campus Verlag 2002
- Clifford, James, *Routes: travel and translation in the late twentieth century*. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press 1997
- Clifford, James, »Kulturen auf der Reise«, in: Winter, R. (Hg.), *Widerspenstige Kulturen: Cultural Studies als Herausforderung*, S. 476-513. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999
- Clifford, James, *On The Edges of Anthropology (Interviews)*. Chicago: Prickly Paradigm Press, LLC 2003
- Clifford, James, »Introduction«, in: Clifford, James/Marcus, George E. (Hg.), *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 1986
- Conrad, Sebastian/Randeria, Shalini, »Einleitung: Geteilte Geschichten – Europa in einer postkolonialen Welt«, in: Conrad, Sebastian/Randeria, Shalini (Hg.), *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*, S. 9-49. Frankfurt a.M., New York: Campus Verlag 2002
- Dussel, Enrique, »Europa, modernidad y eurocentrismo«, in: Lander, Edgardo (Hg.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*, S. 41-53. Buenos Aires: CLACSO 2005
- Franco, Jean, »La venganza de Coatlicue«, in: Maihold, Günther (Hg.), *Las modernidades de México. Espacios, Procesos, Trayectorias*, S. 23-33. México D.F.: ADLAF, MexArtes-Berlin.DE, IAI 2004
- Frank, Tanja, »Nachwort«, in: Frank, Tanja (Hg.), *Paul Westheim. Karton mit Säulen. Antifaschistische Kunstkritik*, S. 322-342. Leipzig, Weimar: Gustav Kiepenheuer Verlag 1985
- [http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:20041229-Coatlicue_\(Museo_Nacional_de_Antropología\)_MQ.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:20041229-Coatlicue_(Museo_Nacional_de_Antropología)_MQ.jpg) (01.10.2008)
- Jung, Karin Carmen, »Planung der sozialistischen Stadt. Hannes Meyer in der Sowjetunion 1930-1936«, in: Bauhaus-Archiv, Berlin und Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt a.M., *Hannes Meyer 1889-1954. Architekt, Urbanist, Lehrer*, S. 264-289. Berlin: Wilhelm Ernst & Sohn, Verlag für Architektur und technische Wissenschaft 1989
- Katz, Friedrich, »Un intento único de modernización en México: el régimen de Lázaro Cárdenas«, in: Maihold, Günther (Hg.), *Las modernidades de Mé-*

- xico. *Espacios, Procesos, Trayectorias*, S. 11-22. México D.F.: ADLAF, MexArtes-Berlin.DE, IAI 2004
- Kießling, Wolfgang, *Exil in Lateinamerika*. Kunst und Literatur im antifaschistischen Exil 1933-1945. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. 1980
- Kleinerüschkamp, Werner, »Exilarchitektur: Hannes Meyer in Mexiko«, in: Bauhaus-Archiv, Berlin und Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt a.M., *Hannes Meyer 1889-1954. Architekt, Urbanist, Lehrer*, S. 316-353. Berlin: Wilhelm Ernst & Sohn, Verlag für Architektur und technische Wissenschaft 1989
- Kron, Stefanie, »Zonas fronterizas, ¿ciudadanos transfronterizos? – Transmigración, género y ciudadanía en la frontera guatemalteca-mexicana«, in: Kron, Stefanie/Noack, Karoline (Hg.), *¿Qué género tiene el derecho? Ciudadanía, historia y globalización*, S. 259-284. Berlin: edition tranvia 2008
- Lersch, Heinrich, »Gesang an den Hammer«, in: *Typographische Mitteilungen, Zeitschrift des Bildungsverbandes der deutschen Buchdrucker*, 26 (1), S. 1, 1929
- Meyer, Hannes, »bauhaus und gesellschaft«, in: *Typographische Mitteilungen. Zeitschrift des Bildungsverbandes der deutschen Buchdrucker*, 26 (8), S. 183, 1929
- Meyer, Hannes (Hg.), *TGP México. El taller de gráfica popular. Doce años de obra artística colectiva*. México D.F.: La Estampa Mexicana 1949
- Meyer, Hannes, »Biografische Angaben«, in: Bauhaus-Archiv, Berlin und Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt a.M., *Hannes Meyer 1889-1954. Architekt, Urbanist, Lehrer*, S. 355-362. Berlin: Wilhelm Ernst & Sohn, Verlag für Architektur und technische Wissenschaft 1989
- Meyer, Hannes, »Die Neue Welt«, in: Bauhaus-Archiv, Berlin und Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt a.M., *Hannes Meyer 1889-1954. Architekt, Urbanist, Lehrer*, S. 70-73. Berlin: Wilhelm Ernst & Sohn, Verlag für Architektur und technische Wissenschaft, [1926] 1989
- Mignolo, Walter D., *The Idea of Latin America. Blackwell manifestos*. Oxford: Blackwell Publishing 2005
- Mignolo, Walter D., »La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad«, in: Lander, Edgardo (Hg.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, S. 55-85. Buenos Aires: CLACSO 2005
- Mignolo, Walter D./Freya Schiwy, »Beyond Dichotomies: Translation/Transculturation and the Colonial Difference«, in: Mudimbe-Boyi, Elisabeth (Hg.), *Beyond Dichotomies. Histories, Identities, Cultures, and the Challenge of Globalization*, S. 251-286. Albany: State University of New York Press 2002
- Nungesser, Michael, »Die Rolle Deutschlands in der Arbeit des TGP«, in: Hanffstengel, Renata von/Tercero Vasconcelos, Cecilia/Nungesser, Michael/Boullousa, Carmen (Hg.), *Begegnungen in der Grafik 1938-1948. Europäische Künstler in der Grafiker-Werkstatt TGP in Mexiko*, S. 47-57. México D.F.: Instituto de Investigaciones Interculturales Germano-Mexicanas, A.C., Amigos del Parlamento Internacional de Escritores, A.C., Instituto de Cultura de la Ciudad de México 1999

- O'Gorman, Edmundo, *La invención de América. Investigación acerca de la estructura histórica del nuevo mundo y del sentido de su devenir*. Colección Tierra Firme. México D.F.: Fondo de Cultura Económica [1958] 2004
- Paerregaard, Karsten, »Power Recycled: Persistence and Transformation in Peruvian Transnationalism«, in: Zoomers, Annelies (Hg.), *The Andean Exodus. Transnational Migration from Bolivia, Ecuador and Peru*, S. 1-28. Amsterdam: Centre for Latin American Research and Documentation (CEDLA) 2002
- Pohle, Fritz, *Das mexikanische Exil: ein Beitrag zur Geschichte der politisch-kulturellen Emigration aus Deutschland (1937-1946)*. Stuttgart: Metzler 1986
- Prignitz, Helga, *TGP. Ein Grafiker-Kollektiv in Mexico von 1937-1977*. Berlin: Verlag Richard Seitz & Co. 1981
- Prignitz-Poda, Helga, *Taller de Gráfica Popular = Werkstatt für Grafische Volkskunst: Plakate und Flugblätter zur Arbeiterbewegung und Gewerkschaften in Mexiko 1937 – 1986/Ausstellung u. Kat.* Berlin: Ibero-Amerikan. Inst. Preuß. Kulturbesitz 2002
- Quijano, Aníbal, »Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina«, in: Lander, Edgardo (Hg.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, S. 201-246. Buenos Aires: CLACSO 2005
- Quijano, Aníbal/Immanuel Wallerstein, »Americanity as a concept, or the Americas in the modern world system«, in: *International Social Science Journal*, 134, S. 583-591, 1992
- Rivadeneira Barbero, Patricia, *Hannes Meyer. Vida y obra*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Arquitectura 2004
- Trouillot, Michel-Rolph, »Udenkbare Geschichte. Zur Bagatellisierung der haitischen Revolution«, in: Conrad, Sebastian/Randeria, Shalini (Hg.), *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*, S. 84-115. Frankfurt a.M., New York: Campus 2002
- Voigt, Eberhard, *Das Jahrhundertende. Das Design und dessen Funktionen in der Gesellschaft*, Berlin: Ms. Berlin 1996
- »Volksschullehrer. Erklärung zur Kleinschreibung«, in: *Typographische Mitteilungen. Zeitschrift des Bildungsverbandes der deutschen Buchdrucker*, 26 (8), S. 186, 1929
- Westheim, Paul, *Arte antiguo de México*. México D.F., Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica 1950
- www.inst.at/trans/13Nr/laza13.htm (23.05.2008)
- www.kunstzitate.de/bildendekunst/manifeste/bauhaus_1919.htm (29.09.2008)
- www.typolexikon.de/g/grotesk.html (28.09.2008)

Abbildungen

Abbildung 1: Joel Enríquez Méndez: »Leopoldo Méndez«, New York, 1940, Zinkätzung, 20,4 x 11 cm (Copyright)

Abbildung 2: Agustín Villagra Caletí, »Bonampak«, in: Meyer, Hannes (Hg.), *TGP México. El taller de gráfica popular. Doce años de obra artística colectiva*, S. 120. México: La Estampa Mexicana

Abbildung 3: Fernando Castro Pacheco, »La muerte«, in: ebd., S. 62

Abbildung 4: Coatlicue im Nationalmuseum für Anthropologie in Mexiko-Stadt, [http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:20041229Coatlicue_\(Museo_Nacional_de_Antropología\)_MQ.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:20041229Coatlicue_(Museo_Nacional_de_Antropología)_MQ.jpg) (05.01.2008)

Abbildung 5: Lena Bergner, »Amate-Baum«, Zeichnung und Hannes Meyer, »Los Remedios«, Linolschnitt, 1948, in: Meyer, Hannes, (Hg.), *TGP México. El taller de gráfica popular. Doce años de obra artística colectiva*, S. 137. México D.F.: La Estampa Mexicana 1949

Die Edition von Hannes Meyer (1949) befindet sich in der Sammlung des Ibero-Amerikanischen Instituts Preußischer Kulturbesitz.

