

Ulla Walter | Ein Zitat von Frida Kahlo
gemalt für den Raum Frida Kahlo in der ver.di-Bundesverwaltung

mich. Ihr Gesicht schien mir schön und schrecklich zugleich, ernst und ausdruckslos, der Blick unberrührt. Sie wusste etwas und sagte es mir nicht. Es war eine Botschaft, das verstand ich wohl, aber damals konnte ich sie nicht entschlüsseln, wollte sie nicht einmal empfangen – noch nicht. Ich zog es vor, das seltsame Bild zu vergessen. Ich habe auch nicht nach Frida Kahlo gefragt, obgleich ich heute weiß, dass man mir hätte Auskunft geben können in diesem Kreis von Menschen, die alle älter waren als ich und sie kannten.

•

Die Zeit, in der Frida gelebt hatte und die gar nicht so lange zurückliegt, schien mir damals so fern wie das Mittelalter. In Mexiko verschiebt sich einem Europäer die Zeit auf eigenartige Weise, denn es fehlen die Kriterien, mit denen er gewohnt ist, an den Indizien von Kunst, Architektur, Möbeln und Accessoires die gewohnten Abläufe einer Entwicklung nachzuvollziehen. Fridas Kunst kann man jedoch nur verstehen, wenn man die historischen Begebenheiten und mehr noch, die Wurzeln betrachtet, aus denen die damalige Blütezeit mexikanischer Malerei, Dichtung und Volkskunst hervorging. Frida, verheiratet mit dem Maler Diego Rivera, lebte im Zentrum des Geschehens. Es war die Zeit einer kulturellen Erneuerung, mehr eine philosophische als eine politische Erneuerung. Die sogenannte mexikanische Renaissance, die von Rivera maßgeblich geprägt wurde, ist mit der europäischen, etwa in Italien, nicht zu vergleichen.

Auch die Revolution der vorhergegangenen Jahre, die noch vor der russischen Revolution stattfand, war eine eigene und gänzlich mexikanische. Hier gab es keine revolutionäre marxistische oder sozialistische Theorie. Eine kommunistische Partei entstand erst nach dem Ende der Revolution. Zapata wünschte die Rückkehr zu der präkolumbischen Art der Landverteilung und der aztekischen Dorforganisation, also die Wiederauferstehung einer Zeit, die für Mexiko weniger weit zurücklag als

Keto von Waberer

»Nichts ist schwarz, wirklich nichts«

Als ich Frida Kahlos Augen zum erstenmal begegnete, blickte sie von einer Wand auf mich herab. Ein kleines stark farbiges Bild, das zwischen vielen Bildern hing. Sie schaute mich an, schaute mir in die Augen, und ich fühlte ihren Blick auf mir, den ganzen Abend lang, wo immer ich auch herumwandern mochte in dem großen hellen Raum, zwischen den sprechenden lachenden Menschen. Das war vor vielen Jahren in einem Haus im Pedregal, einem Villenvorort von Mexico City, einem Ort, in dem erstarrte Lavafelder bis an die Straße und Gartenmauern heranreichen und die blühenden Pflanzen und Wasserspiele die Gärten zu einem Wunder machen. Diese harte und unmenschliche Landschaft und diese üppigen Gewächse habe ich später in so manchem ihrer Bilder wiedergefunden. Ich würde gerne sagen, dass mich Fridas Gesicht, umrahmt von einem Affen und einer Katze, einem toten Kolibri, der mit seinen Flügeln die Linie ihrer Brauen nachzeichnete, nach diesem Abend nicht mehr losließ, aber so war es nicht.

Die Miene, mit der sie mir entgegengesehen hatte, beunruhigte und irritierte, ja ärgerte

für uns die Zeit der Römer und Griechen. Wenn man sich vorstellt, dass Tenochtitlan, das frühere Mexico City, im 13. Jahrhundert von den Azteken gegründet und zu Beginn des Cinquecento zerstört wurde, begreift man, warum sich Rivera in seinen Wandgemälden an Giotto, Piero und Mantegna orientierte. Die aztekische Ära fällt mit der Blütezeit der Renaissance in Italien zusammen, und die aztekische Sprache, das Nahuatl, wurde nach der Revolution noch immer von großen Teilen der Bevölkerung gesprochen.

Rivera, der während der Revolution in Europa seinen künstlerischen Durchbruch erlebte, kam aus Paris mit ideologischen und politischen Zielen nach Mexiko zurück, um mit seinen monumentalen Wandbildern die Revolution zu bestärken und fortzuführen. Seine riesigen Fresken, die Historienmalerei mit mexikanischer Volkskunst, Kubismus und präkolumbischer Kunst verbinden, zeigen, wie sehr ihm und seiner Zeit an einem in der Revolution entstandenen starken Nationalgefühl lag, an dem nicht nur die Intellektuellen teilhaben sollten, sondern vor allem das Volk. Seine Fresken sind gigantische Comics, an denen auch Analphabeten die Geschichte des mexikanischen Volkes ablesen konnten.

Rivera war Kommunist, ein südamerikanischer Vertreter des Kommunismus. Auch Frida war schon als Schülerin in die Partei eingetreten. Sie lebte in der Aufbruchstimmung einer neuen kraftvollen Ära, in der ihre Freunde und Genossen darin wetteiferten, sich selbst zu erkennen und mit der Kunst ihre kulturellen Wurzeln zu erforschen. Fridas Arbeiten sind, gemessen an der Monumentalität von Diegos riesigen Fresken, von kleinem Format, und doch hat sie dasselbe Anliegen verwirklicht, mit dem ihr Mann und ihre Zeit so leidenschaftlich beschäftigt waren. Sie hat es auf ihre Art getan. Sie lebte im Schatten eines Malers und Ideologen. Sie hat sich nie an ihm gemessen. Sein Einfluss in ihrer Arbeit ist sichtbar, aber auch ihr Einfluss auf seine Kunst, der weitaus subtiler wirkte, ist zu erkennen. Sie, die noch das Ende der bewaffneten Revolution miterlebt hatte, glaubte fest daran, dass es nötig sei, die sozialen und politischen Strukturen Mexikos zu verändern. Ihre nationale und antiimperialistische Gesinnung prägen die Botschaft ihrer Bilder.

Rivera hat die Malerei seiner Frau – sie hatte schon bevor sie ihn näher kennenlernte zu malen begonnen und ihm ihre Arbeiten zur Begutachtung ins Atelier gebracht – gefördert, bewundert und ihre Bilder als das erkannt, was sie waren und was Breton später als »Schleife um eine Bombe« bezeichnet hat. »Frida ist in der Kunstgeschichte das einzige Beispiel dafür, dass sich jemand die Brust und das Herz aufriss, um die biologische Wahrheit zu sagen und das, was man in jener fühlt«, schrieb er und bezeichnet sie als »die bedeutendste Malerin, die der beste Beweis für die Existenz einer Renaissance der mexikanischen Kunst ist«. In dem einzigen Brief, den Rivera je von Picasso erhielt, schreibt ihm dieser: »Weder Derain noch ich oder Du sind in der Lage, einen Kopf so zu malen wie Frida Kahlo.«

•

Jede Persönlichkeit ist politisch. Wenn Frida sich mit sozialen Fragen befasste, so hat sie das immer in Auseinandersetzung mit dem privaten Problem getan. Sie machte sich selbst zum Hauptthema ihrer Kunst, in der sich ihre inneren Erfahrungen, Träume, Phantasien, Ängste und Hoffnungen manifestieren. Aber nicht sich und ihr Leiden stellte sie in den Vordergrund, sondern die Erkenntnis, dass ihr Zustand allgemeingültig und symbolisch für die Leiden aller Menschen steht und stehen muss, wenn man sich nicht dem daraus entstehenden seelischen Wachstum entziehen will. Betrachtet man ihre Lebensgeschichte, so könnte man sagen: Es blieb ihr gar nichts anderes übrig, als das Leiden mit der Malerei zu beschwören, zu bannen und für sich erträglich zu machen. Man könnte aber auch sagen, dass das willkürliche Moment, das ihr Leben veränderte, ihr eine Tür zu Bereichen öffnete, in die vorher in der Kunst noch niemand eingedrungen war. Sie wurde zur Chronistin, Forscherin und Revolutionärin, zu einer Reisenden in der grausamen Landschaft, von der sie uns in ihren Bildern Kunde gibt. Sie tat dies mit den Stilmitteln einer kraftvollen Sprache, die sie für sich auswählte und zu einem eigenen magischen Alphabet weiterentwickelte. Es ist schwer, sich ihren Botschaften zu entziehen. Wir alle bergen das Land in uns, in das sie verschlagen wurde.

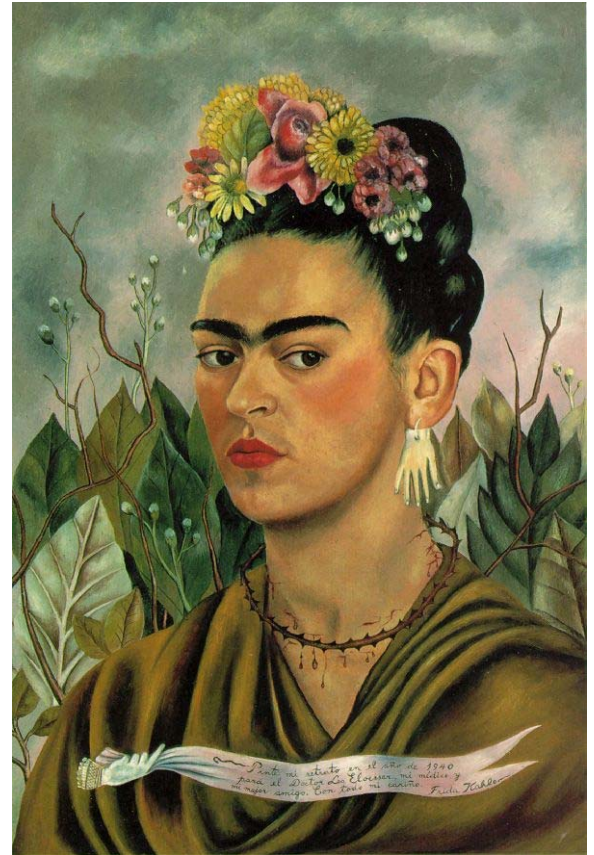
Was sie uns von daher mitbringt, berührt unsere Seelen mit schmerzlichem Erkennen, mit Angst, mit Hoffnung und Triumph.

Was Frida sagt, betrifft uns alle. Sie breitet ihr Leben vor uns aus, und solange sie uns in ihrem Bann hält, wird daraus auch unser Leben. »Der wesentliche Moment der geistigen Entwicklung des Menschen ist die Erziehung seiner Gefühle. Wenn irgendein gesellschaftlicher Einfluss das Gefühl zum Inhalt hat, so ist es das Kunstwerk«, schreibt Raquel Tibol in ihrem Buch über die Malerin. Frida Kahlo wurde am 6. Juli 1907 geboren, im Haus ihrer Eltern in Coyoacán, einem Vorort von Mexico City. Ihr Vater, ein Photograph, der Sohn ungarischer Juden aus Baden-Baden, hatte ihre Mutter, die von indischen und spanischen Eltern abstammte, in Mexiko geheiratet. Kurz danach bereisten sie zusammen das Land, um die Reste aztekischer Tempel zu photographieren.

Frida, die als Kind an Kinderlähmung erkrankte und davon ein etwas schwächeres rechtes Bein zurückbehielt, erlitt mit achtzehn Jahren einen schweren Unfall, der ihr Leben veränderte. Der Schulbus, in dem sie saß, wurde von einer Straßenbahn gerammt, ein Eisenteil bohrte sich in Fridas Becken und Rücken. Mit den Folgen und Schmerzen dieses Unfalls hat sie ihr Leben lang gekämpft. In der Zeit, die sie danach im Krankenhaus verbringen musste, fing sie an zu zeichnen und zu malen. Sie trat in die kommunistische Partei ein und lernte durch die Photographin Tina Modotti Diego Rivera kennen, dessen Wandbilder sie schon als ganz junges Mädchen bewundert hatte.

Sie heirateten im Jahr 1929, Frida war zweiundzwanzig, Diego zweiundvierzig Jahre alt. Nach zehn Jahren Ehe ließen sie sich nach einer längeren Trennung voneinander scheiden, später heirateten sie erneut. Beide hatten außereheliche Liebesbeziehungen, Frida auch zu Frauen, aber sie konnte die vielen heftigen Liebesabenteuer Diegos – auch mit ihrer jüngeren Schwester – immer weniger ertragen. Diego und Frida galten dennoch als ein berühmtes Liebespaar. Sie bildeten den Mittelpunkt eines intellektuellen Kreises, und das Blaue Haus, in dem sie lebten, zog Besucher und Gleichgesinnte aus aller Welt an. Auch Trotzki hat dort einen Teil seines politischen Asyls verbracht. Am Anfang ihrer Ehe begleitete Frida Diego auf vielen Reisen nach Amerika, später konnte sie das nicht mehr. Sie litt ihr Leben lang an den Verletzungen des Unfalls, musste Gipskorsette tragen, unzählige Operationen über sich ergehen lassen und oft monatelang liegen. Sie hat immer Schmerzen gehabt. Das Kind, das sie sich wünschte und das die Ärzte ihr verboten hatten, versuchte sie dennoch zu bekommen, wiederholt erlitt sie Fehlgeburten. Ihre Krankheit führte dazu, dass sie immer deutlicher auf sich selbst geworfen war und sich zunehmend in den inneren, privaten Bereich zurückziehen musste.

Sie malte besessen und ohne Unterbrechung, oft in ihrem Bett liegend und im Krankenhaus. Zu Anfang verschenkte sie ihre Arbeiten an Freunde, ohne an Verkauf zu denken. Andre Breton, der sie 1938 besuchte, »erkannte« sie als Surrealistin, eine Bezeichnung, der sie nicht zustimmte. »Ich male meine Realität«, sagte sie. Breton jedoch verschaffte ihr 1939 in New York bei Julien Levy ihre erste Ausstellung, mit der sie großen Erfolg hatte. In den vierziger Jahren unterrichtete sie Studenten, die man »Los Fridos« nannte. In den fünfziger Jahren verschlechterte sich ihre Gesundheit im-



Frida Kahlo | Selbstporträt mit Blumen

mer mehr. 1953 musste ihr ein Bein amputiert werden. Sie starb 1954. Ihr letztes Photo zeigt sie im Rollstuhl auf einer Demonstration gegen die Einmischung des CIA in die guatemaltekeische Präsidentschaftswahl.

Das Blaue Haus, in dem sie den größten Teil ihres Lebens zubrachte, ist heute ein Frida-Kahlo-Museum. In ihrem Haus findet man neben eigenen Bildern und Zeichnungen viele Dinge, die sie gesammelt und um sich herum ausgestellt hatte, mit denen sie lebte. Da ist ihre berühmte Sammlung von Motiv- und Exvoto-Bildern, die mexikanischen Spielsachen aus Blech, Papiermache, Kürbissen, Keramik und Draht, die verzierten Zuckertotenköpfe zum Totensonntag, die lebensgroßen »Judas-puppen« aus Schilf oder Papier, die zu Ostern verbrannt werden, die Spiegel und Bilderrahmen aus dünnen Metallfolien, die Papierfähnchen und bunten Girlanden, mit denen man an Festtagen die Straße schmückt, die pinatas: lebensgroße Tiere und Monster, die man zu Weihnachten an einem Seil über den Kindern baumeln lässt und aus denen, wenn sie zerschlagen werden, Süßigkeiten regnen.

»Das, was in Mexiko wirkliche Kunst ist, heißt Volkskunst«, schreibt Diego. »Sie wird von Leuten aus dem Volk für das Volk gemacht, sie ist nicht aufgepfropft und nicht sophistisch und ist viel weiter vorangekommen als die Maler verschiedener Schulen mit ihren ganzen Versuchen.«

In der Küche ihres Hauses findet man das irdene Geschirr, das heute noch auf den Märkten verkauft und benutzt wird, die flachen Steintröge, in denen man Tortillamasse knetet, die Mörser aus porösem Lavastein, in denen man Chilis zerreibt. Riveras herrliche Sammlung von präkolumbischen Figuren ist heute leider in anderen Museen untergebracht. Im Garten wucherten, so beschreiben es Freunde der Familie, schon damals die saftigen fettblättrigen Pflanzen, die für Mexiko typisch sind. All diese Dinge trifft man in Fridas Bildern wieder. Auch die Tiere, die ihre Selbstbildnisse und Allegorien bevölkern, haben damals das Blaue Haus bewohnt, und ihre Photographien hängen dort noch heute. Die zahmen Spinnenaffen, der Rehbock Granizo, der von Frida geliebte haarlose Hund Señor Xolotl, die Papageien, Raupen und Käfer.

Frida lebte in diesem von ihr selbst geschaffenen Kosmos als Teil desselben. Sie trug mexikanische Trachten, präkolumbianischen Schmuck und kämmte sich die Haare dazu passend, mit Bändern und Tüchern geschmückt. Auch in Amerika legte sie diese indianische »Maskerade«, die Rivera an ihr liebte, nicht ab, und amüsierte sich darüber, dass sie dort die Mode beeinflusste und in der *Vogue* erschien. Aber auch diese Verkleidung und die damit verbundene Exzentrizität war ein Teil ihrer künstlerischen und politischen Aussage. Sie stilisierte sich und ihre Umgebung ebenso, wie sie die Stillleben, Pflanzen und Objekte auf ihren Bildern stilisierte, machte sie zum Zeichen einer Lebenshaltung, erschuf eine Welt, in die sie sich und ihre private Geschichte einbettete. Breton, der von Frida und von ihrer Kunst hingerissen war, beschreibt sie als »Märchenprinzessin mit magischen Kräften (...) in einem Kleid aus vergoldeten Schmetterlingsflügeln«.

Frida stellt in ihrer Arbeit die reine Kunst in Frage und damit auch die etablierte Kunsttradition. Viele bedeutende mexikanische Künstler haben zu jener Zeit die große Qualität der volkstümlichen Kunstproduktion gefeiert, keiner brachte sie jedoch so konsequent in seine Arbeit ein wie Frida Kahlo. Sie benutzte die Kunstformen ihres Volkes als Möglichkeit, die mythische Vergangenheit zu beschwören, die das ganze mexikanische Volk verbindet. In ihren Werken verschmelzen die unterschiedlichsten Elemente. Am deutlichsten erkennt man den Einfluss der Exvoto- und Motivbilder, kleine, auf Zinkblech gemalte Gemälde, die als Danksagung oder Bitte an die Kirchenwände geheftet wurden. Auf ihnen findet man Darstellungen grausamer Unfälle und Krankheiten, versehen mit Gebeten und genauen Beschreibungen einer misslichen Lage. Frida verwandte diese Formen und kombinierte sie mit Zitaten aus der kolonialkatholischen Kirche, Heiligenbildern und zur Schau gestellten Marterwerkzeugen, klassischer Embleme erlittenen Schmerzes. Naive Wandmalereien aus den Agaveschnaps-Kneipen der Armen wurden damals von vielen Künstlern aufgegriffen, und auch Frida ließ sich davon befruchten. Mit ihren Studenten malte sie in ihren letzten Lebensjahren *pulquerias* aus.

Ihre Portraits greifen die Tradition historischer Portraitbilder auf und durchbrechen diese Tradition wiederum durch die Verwendung indianischer Symbole. Sie erzählt Geschichten, wie man sie von den Tafeln der Moritatensänger auf den Jahrmärkten kennt. Ihre Ironie gleicht der ihres Kollegen Posada, der in seinen lakonischen Zeichnungen den alltäglichen Mord und Totschlag auf den Straßen abbildete. Wie die Maler volkstümlicher Kunst kümmert sie sich in ihren Bildern wenig um Proportion und Perspektive und wendet sich liebevoll dem kleinsten Detail zu. Frida hat auf vielen Bildern sich selbst dargestellt oder aber von sich erzählt; nie zuvor hat jemand in der Kunst diese Form von Selbstdarstellung benutzt. Nie zuvor ist in der Kunstgeschichte die eigene Person, ihre Geschichte und ihre Befindlichkeiten auf diese komplexe Weise dargestellt und auch gelebt worden. Es ist eine Erfindung Frida Kahlos.



Frida Kahlo im Rollstuhl

Im Jahr 1982 zeigte die Londoner Whitechapel Art Gallery mit überwältigendem Erfolg eine Retrospektive von Fridas Werk. Sie wurde wiederentdeckt und schnell zu einer Kultfigur. So manche Ideologie, für die sie herhalten musste, hat ihre Arbeit falsch interpretiert. Dem allem verdankt sie nicht zuletzt die große Popularität, die sie heute genießt. Sie ist in Europa bekannter als manch anderer mexikanischer Kollege. Man hat sie eine Malerin des Schmerzes genannt. Ich kann sie nicht als Malerin des Schmerzes sehen, das würde ihre Arbeit einengen und reduzieren. Ihre Bilder scheinen triumphierende Beschwörungen des Lebens, des Genusses, der Fruchtbarkeit, der Erotik und der Sinnlichkeit. Die *naturaleza muerta* (Stilleben auf spanisch: tote Natur) nannte sie um in *naturaleza viva*. Ihre Pflanzen und Früchte sehen aus wie atmende Kreaturen, wie lebendige Wesen, wie Geschlechtsteile. Ihre Farben, ihre prächtigen Kostüme und Accessoires, die verschwenderischen saftigen Pflanzen und Blumen, in die sie ihre Figuren einfügt, alles das scheint von unbändigem Leben zu zittern. Ihre Selbstbildnisse sind, auch wenn sie Schmerz ausdrücken, immer voller Vitalität und ohne jede Resig-

nation. Sie löst womöglich Entsetzen, nicht aber Mitleid aus. Nie hat sie sich mit dem Schmerz identifiziert und sich dem Betrachter zugewandt, um sein Mitgefühl zu erregen. Sie hat sich als Symbol des Schmerzes gesehen, es ging ihr um ein Verständnis des Leidens. Sie hat den Schmerz instrumentalisiert. Der Tod, der in all ihren Bildern lauert, ist nicht nur aus der aztekischen Tradition zu verstehen, in der er ein unumgänglicher Bestandteil des Lebens war – eine Göttin wie Cuatlice etwa gebot über Leben und Tod gleichermaßen. Der Tod ist es auch, der durch seine ständige Anwesenheit in unserem Leben jeden Augenblick dieses Lebens lebenswert und einzig macht.

Man hat ihr Malen als eine Therapie bezeichnet, als ihre Möglichkeit, mit Schmerzen umzugehen und Kontrolle über ihren zerstörten Körper zu behalten. Mir scheint jedoch, dass sie durch den Schmerz, den sie ihr ganzes Leben lang erlitt, und durch die damit verbundene Fixierung auf ihren Körper, weit über solch eine Art von Selbsttherapie hinausgehen konnte. Es gelang ihr, Bereiche zu betreten, zu denen das Leiden ihr den Zugang verschaffte. Sie hat eine Tür in sich hinein öffnen können, und das, was sie dort zu sehen und zu begreifen in der Lage war, ist – von ihrer persönlichen Geschichte losgelöst – eine allgemeingültige Erkenntnis über die Hinfälligkeit und Grausamkeit der menschlichen Situation schlechthin. Durch die Symbolisierung dieses Zustandes beteiligt sie

uns an ihrem Lebenskampf. Ihre Bilder sind wie Fenster in unsere geheime innere Welt, in der es nicht nur um das Leid einer einzelnen Frau geht. Die alte Rollenzuweisung, die den Frauen den inneren Bereich, den Männern den äußeren Bereich zuordnet – ob nun im Haus, im Körper oder in der Seele –, unterläuft Frida Kahlo mit dem, was sie von diesem Bereich offenlegt. Sie nimmt dem Innenraum seine traditionelle Vorstellung vom Ort der Zuflucht. Sie zerstört die tröstliche Vision vom Rückzug in den Mutterleib, von der Frau als Ort der Geborgenheit. Ihre Selbstbildnisse, ihre Verkleidungen, die Selbstverständlichkeit, mit der sie auch ihr entstellendes Gipskorsett vorwies und bemalte, ihre Wunden zur Schau stellte, machen deutlich, dass sie nicht nur als Frau gesehen werden wollte. Nie zeigt sie Schüchternheit oder Grausamkeit.

Sie zwingt uns, sie als einen Menschen zu begreifen, als Menschen, der obsessiv und genussvoll seinen Narzissmus auslebt und darauf besteht, als Frida, als triumphierende Märtyrerin, für uns alle ein allgemeingültiges Symbol zu sein: jemand also, der sein Schicksal annimmt, es herausfordert, es immer wieder besiegt und wie in einem Heldenepos von diesem Kampf berichtet. Das Grauen, das ihre Bilder oft auslösen, hat damit zu tun, dass sie einen zutiefst menschlichen Nerv bloßlegt und berührt: die Tatsache, dass wir leicht zerstörbar und sterblich sind, dass wir nur zu wirklichen Menschen werden, wenn wir dies begreifen, dass wir nur wirklich am Leben sind, wenn wir dies zulassen, und dass wir zu dieser Erkenntnis nur über das Leid gelangen können. »Alles ist und bewegt sich nach einem einzigen Gesetz: dem Leben«, schreibt sie. »Niemand unterscheidet sich von niemandem. Niemand kämpft nur für sich. Alles ist alles und eins. Die Angst und der Schmerz und die Lust und der Tod sind nichts als ein Teil der Existenz.«

Frida war keine Surrealistin, denn sie weigerte sich, das Reale von den Phantasien zu trennen. Sie hob die Trennung zwischen Innen- und Außenwelt auf. Die Trennung zwischen Körper und Seele, zwischen dem, was geschieht und dem, was man fühlt. Ihre kreative Kraft kam immer aus der Phantasie, aus den Ängsten, Hoffnungen und Lächerlichkeiten der eigenen Historie, die sie nicht ohne eine gewisse ironische Bitterkeit zu jenen Szenen und Geschichten formte, die ihre Botschaft an uns sind. Sie lässt uns am Prozess ihrer verschiedenen Zustände teilhaben, an Ursache und Wirkung. In jedem Selbstbildnis zeigt sie uns einen neuen Aspekt dieser Metamorphose. Keines gleicht dem anderen. So gelingt es ihr, etwas zu zeigen, was man eigentlich nicht zeigen kann: die Kräfte der Imagination. Das macht sie einmalig.

Dieser Text wurde anlässlich der Einweihung des Raumes
von der Schauspielerin und Chansonsängerin Renate Pick gelesen.