

bell hooks

Dazugehören

Über eine Kultur der Verortung

**Aus dem amerikanischen Englisch
von Helene Albers**

UNRAST

10

Fremd und widerständig: Eine Ästhetik des Schwarzseins

Dies ist die Geschichte eines Hauses. Es wurde von vielen bewohnt. Unsere Großmutter Baba machte dieses Haus wohnlich. Sie war überzeugt, dass unsere Lebensart durch Dinge beeinflusst wird, durch die Art und Weise, wie wir sie anschauen und wie sie um uns herum angeordnet sind. Sie war sich sicher, dass wir von Räumen geprägt werden. Von ihr lerne ich etwas über Ästhetik, die Sehnsucht nach dem Schönen, von der sie mir sagt, sie sei das Herzensanliegen, das unsere Leidenschaft erst zu etwas Echtem macht. Sie ist Quiltmacherin und so vermittelt sie mir Wissen über Farben.

Ihr Haus ist ein Ort, an dem ich lerne, die Dinge zu betrachten, an dem ich lerne, wie man in den Raum gehört. In Räumen voller Objekte, vollgestopft mit Sachen, lerne ich mich selbst zu erkennen. Sie reicht mir einen Spiegel und zeigt mir, wie ich schauen muss. Die Farbe des Weins, den sie mir in meinen Becher eingeschenkt hat, die Schönheit des Alltäglichen. Umgeben von Tabakfeldern, die Blätter wie Haar geflochten, getrocknet und aufgehängt, Kringel und Kringel von Rauch erfüllen die Luft. Wir fädeln feurigsscharfe, rote Paprikaschoten auf, mit Garn, das man nicht sieht. Sie werden vor einem Spitzenvorhang hängen, um die Sonne einzufangen. >Schau<, sagt sie, >was das Licht mit den Farben macht! Glaubst du, dass der Raum Leben geben kann, oder es nehmen, dass der Raum Macht hat?> Dies sind die Fragen, die sie mir stellt und die mir Angst machen.

Baba stirbt als alte Frau, allein und fremd in der Gegenwart. Ihre Beerdigung ist auch ein Ort, um Dinge zu sehen, mich selbst zu erkennen. Wie kann ich traurig sein im Angesicht des Todes, umgeben von so viel Schönheit? Der Tod, versteckt in einem Feld von Tulpen, trägt mein Gesicht und ruft meinen Namen. Baba kann sie wachsen lassen. Rot und gelb umgeben sie ihren Körper wie Liebende im Taumel, Tulpen überall. Hier ist eine Seele, vor Schönheit entflammt, brennend und vergehend, eine Seele, von Flammen berührt. Wir sehen sie gehen. Sie hat mich gelehrt, wie man die Welt betrachtet und ihre Schönheit sieht. Sie hat mir beigebracht: »Wir müssen lernen hinzusehen.«

Vor Jahren sah ich in einer Kunstgalerie in San Francisco, in der Nähe des *Tassajara*-Restaurants, Räume, die von dem buddhistischen Mönch Chögyam Trungpa eingerichtet worden waren. In einem Moment meines Lebens, in dem ich vergessen hatte hinzusehen, erinnerte er mich daran zu schauen. Er arrangiert Räume. Inspiriert von einer Ästhetik, die von alten Anschauungen geprägt ist. Objekte sind nicht ohne Geist. Als lebende Dinge berühren sie uns in ungeahnter Weise. So lernt man auf diesem Weg, dass ein ganzer Raum ein Ort ist, der gestaltet werden will, ein Ort, der Schönheit, Frieden und eine Harmonie des Seins, eine spirituelle Ästhetik widerspiegeln kann. Jeder Raum ist ein Refugium. Ich erinnere mich. Baba hat mich gelehrt: »Wir müssen lernen hinzusehen.«

Ästhetik ist also mehr als eine Philosophie oder Theorie der Kunst und Schönheit; sie ist eine Art den Raum zu bewohnen, einen bestimmten Ort, eine Art des Schauens und Werdens. Keinesfalls ist sie naturgegeben. Ich bin in einem hässlichen Haus aufgewachsen. Niemand dort dachte über die Funktion von Schönheit oder die Nutzung von Räumen nach. Das Haus war voller toter Dinge, deren Geist längst entschwunden war, weil sie nicht mehr gebraucht wurden, und trotzdem herrschte dort eine große, alles verschlingende Leere. In diesem Haus waren die Dinge nicht zum Anschauen gedacht, sondern sie wurden besessen; der Raum wurde nicht gestaltet, sondern in Besitz genommen – eine brutale Anti-Ästhetik. Als Kind dachte ich bereits darüber nach, wie Kunst und Schönheit in unserem Leben, im Leben der armen Schwarzen Leute, präsent waren. Ohne die richtige Sprache dafür zu finden, verstand ich, dass der fortgeschrittene Kapitalismus unsere Fähigkeit zu schauen beeinträchtigte und dass der Konsumismus begann, an die Stelle unserer Herzensangelegenheit, der Suche nach Schönheit, zu treten. Heutzutage sehnen sich viele von uns nur noch nach Dingen.

Es war ein Haus, in dem mir der Stellenwert der Ästhetik im Leben der armen Schwarzen Landbevölkerung bewusst wurde. Dort lernte ich Schönheit als eine Kraft zu verstehen, die man sich erschaffen und erträumen kann. Die alten Leute erzählten von ihrem Gefühl, dass wir von der Sklaverei in diesen Raum der Freiheit gekommen seien und eine Welt erschaffen müssten, die den Geist erneuert und Leben schenkt. In diesem Haus gab es einen Sinn für Geschichte. In dem anderen Haus, dem Haus, in dem ich lebte, war kein Platz für Ästhetik. Dort drehten sich die Lektionen nie um Kunst und Schönheit, sondern immer nur darum, Dinge zu besitzen. Mein Nachdenken über Ästhetik ist von der Wahrnehmung dieser beiden Häuser geprägt: In dem einen

Haus wurde eine Ästhetik des Daseins kultiviert und zelebriert; sie gründete in der Vorstellung, dass kein materieller Mangel uns je daran hindern kann zu lernen, wie man mit einem wachen Blick auf die Welt schauen sollte, wie man Schönheit erkennt oder wie man sie als eine Kraft nutzt, um das innere Wohlbefinden zu steigern. Das andere Haus verleugnete die Macht der abstrakten Ästhetik. Weil ich in diesem anderen Haus wohnte, in dem wir uns des Mangels so sehr bewusst, der Materialität so verhaftet waren, konnte ich täglich beobachten, wie der Konsumkapitalismus die Schwarzen Armen quälte und in uns ein Verlangen nach Dingen nährte, und so oft genug unsere Fähigkeit untergrub, den ästhetischen Wert der Dinge zu ermessen.

Trotz widriger Umstände gab es in der traditionellen, rassistisch segregierten Schwarzen Gemeinschaft der Südstaaten ein Bemühen darum, die Lebensbedingungen der Schwarzen zu verbessern. In diesem Zusammenhang wurde auch gefordert, die Notwendigkeit anzuerkennen, die künstlerische Ausdrucksfähigkeit und das kulturelle Schaffen von Schwarzen zu fördern. Der Kunst wurde eine politische Funktion zugeschrieben: Was auch immer Afroamerikaner:innen an Musik, Tanz, Poesie, Malerei usw. schufen, es wurde als Beleg betrachtet, der das rassistische Denken infrage stellte, das behauptete, Schwarze seien minderwertig, unzivilisiert, und dass unsere kollektive Unfähigkeit, >große< Kunst zu schaffen, der Beweis dafür sei.

Die Ideologie der weißen Vorherrschaft beharrte darauf, dass Schwarzen, da sie mehr Tiere als Menschen seien, eine gewisse Sensibilität fehle und sie deshalb nicht zu den feineren Empfindungen fähig seien, die den Nährboden für Kunst darstellten. Als Reaktion auf diese Propaganda betonten Schwarze im 19. Jahrhundert die Relevanz des kulturellen Schaffens, weil sie dies als das wirksamste Instrument zur Entkräftung derartiger Behauptungen erachteten. Viele verschleppte afrikanische Sklav:innen brachten eine Auffassung von Ästhetik mit in dieses Land, die davon ausging, dass Schönheit, besonders die in einem kollektiven Kontext geschaffene, im Alltagsleben integriert und so dem Überleben und der Gemeinschaftsbildung förderlich sein sollte. Solche Vorstellungen bildeten die Grundlage der afroamerikanischen Ästhetik. Kulturschaffen und künstlerischer Ausdruck eröffneten den verschleppten afrikanischen Menschen auch Möglichkeiten, die Verbindung zur Vergangenheit aufrechtzuerhalten. Künstlerische afrikanische Kulturgüter überdauerten noch lange, nachdem andere Ausdrucksweisen verloren oder vergessen waren. Sie wurden zwar aus politischen Gründen nicht bewahrt oder wertgeschätzt, aber sie wurden doch immer wieder in Erinnerung gerufen. Damit

wollte man den Behauptungen weißer Rassist:innen und auch mancher kolonisierter Schwarzer, dass keine vitalen Verbindungen zwischen der afroamerikanischen Kultur und den Kulturen Afrikas mehr existierten, entgegentreten. Dieses historische ästhetische Erbe hat sich als so kraftvoll erwiesen, dass es dem Konsumkapitalismus nicht gelungen ist, die künstlerische Produktion in den Schwarzen Unterschichten völlig zu zerstören.

Obwohl das Haus, in dem ich wohnte, hässlich war, war es doch ein Ort, an dem ich Kunst schaffen konnte und es auch tat. Ich malte und schrieb Gedichte. Es war zwar ein Umfeld, das sich mehr mit praktischer Realität beschäftigte als mit Kunst, dennoch wurde ich in meinen Ambitionen gefördert. In einem Interview in *Callaloo* beschreibt die Malerin Lois Mailou Jones, welche enorme Unterstützung sie von Schwarzen Menschen erhielt: »Nun, ich habe schon sehr früh in meinem Leben mit Kunst angefangen. Als Kind habe ich immer gezeichnet. Ich liebte die Farben. Meine Mutter und mein Vater erkannten, dass ich Talent hatte, und versorgten mich mit einem reichlichen Vorrat an Bunt- und Bleistiften und Papier – und sie ermutigten mich.« Arme Schwarze Eltern betrachteten das Kunst- und Kulturschaffen als entscheidend im Kampf gegen Rassismus, aber sie waren sich auch der Verbindung zwischen Kunst und Vergnügen bewusst. Kunst war notwendig, um Freude, Vergnügen und Schönheit in ein entbehrensreiches, hartes Leben zu bringen. Sie war ein Ausgleich für die bitteren Lebensverhältnisse in Armut und Knechtschaft. Kunst war auch eine Möglichkeit, der eigenen Not zu entkommen. Die protestantischen Schwarzen Kirchen wiesen oft auf das berühmte Gleichnis von den anvertrauten Talenten hin, und so bedeutete die Hingabe an die Spiritualität auch, die eigenen Begabungen zu schätzen und sie zu nutzen. Wenn in unserer Kirche jemand gut singen oder Klavier spielen konnte und diese Talente nicht in die Gemeinde einbrachte, wurde diese Person ermahnt.

Die darstellenden Künste – Tanz, Musik und Theater – waren die am besten zugänglichen Möglichkeiten, Kreativität auszudrücken. Insbesondere das Musizieren und Hören von Schwarzer Musik, sowohl weltlicher als auch geistlicher Musik, ermöglichte es Schwarzen, eine eigene Ästhetik zu entwickeln. Diese Ästhetik wurde nirgends schriftlich dokumentiert; dennoch prägte sie die Kulturproduktion. Eine Analyse der Rolle der »Talentshows« in segregierten Schwarzen Gemeinden, die wirklich eine gemeinschaftsbasierte Methode der Unterstützung und Förderung des Kulturschaffens darstellten, würde viel über den Stellenwert der Ästhetik im traditionellen

Leben der Schwarzen offenbaren. Sie waren sowohl ein Ort der kollektiven künstlerischen Darbietung als auch ein Ort, an dem ästhetische Standards entwickelt wurden.

Ich erwähne diese Aspekte hier, um das afroamerikanische Interesse an ästhetischen Belangen in einen historischen Kontext zu stellen, der die Kontinuität dieses Anliegens aufzeigt. Es wird oft angenommen, dass Schwarze erst während der 1960er-Jahre begannen, ein eigenes ästhetisches Bewusstsein zu erlangen. Denn im 19. und frühen 20. Jahrhundert waren privilegierte Schwarze, wie ihre weißen Pendanten, oft noch von Idealvorstellungen über die >höheren Künste< besessen gewesen. Es ist bezeichnend, dass eine der wichtigsten Schwarzen Kunstströmungen, die meist als *Harlem Renaissance* bezeichnet wird, die Forderung nach Aufwertung populärer Kunstformen in den Mittelpunkt stellte. Wie in anderen Perioden der intensiven Auseinandersetzung mit Kunst in der afroamerikanischen Community wurde die Aufmerksamkeit hier auf Formen des künstlerischen Ausdrucks gelenkt, die sonst einfach untergingen, weil sie im Kontext einer konventionellen, sich auf die >höheren Künste< beschränkenden Ästhetik nicht wertgeschätzt wurden. Häufig eigneten sich afroamerikanische intellektuelle Eliten diese Formen an und gestalteten sie in einer Weise um, die an den jeweiligen Standort angepasst war. Sicherlich ist das Spiritual, so wie es von Paul Robeson auf Konzerten in Europa gesungen wurde, ein Beispiel aus der afroamerikanischen Volkskultur, das in einem Kontext gesungen wurde, der weit von den kleinen, hitzigen Gottesdiensten im Süden entfernt war, wo arme Schwarze sich in religiöser Ekstase zusammenfanden. Das Zelebrieren populärer Formen sicherte ihr Überleben und bewahrte sie so als ein Erbe, das es weiterzugeben galt, auch wenn sie durch das Zusammenspiel verschiedener kultureller Kräfte verändert und transformiert wurden.

Die bewusste Konstruktion und Artikulation einer Schwarzen Ästhetik durch afroamerikanische Künstler:innen und Kritiker:innen in den 1960er- und frühen 1970er-Jahren war gleichzeitig der Versuch, eine untrennbare Verbindung zwischen Kunstproduktion und revolutionärer Politik herzustellen. Laura Mulvey thematisiert die Verflechtung von Kunst und Politik in ihrem Essay »Frida Kahlo und Tina Modotti« und stellt fest: »Sobald die Grundsatzentscheidung gegen die abstrakte Kunst gefallen war, dienten die volkstümlichen Kunstformen der künstlerischen Avantgarde daher nicht nur als ein Mittel zur Erleichterung der Kommunikation, sondern auch zur Konstruktion einer mythischen Vergangenheit, deren Wirkung in der Gegenwart

zu spüren war.« Damit brachte sie sich in Einklang mit dem revolutionären Impetus, eine mythische Vergangenheit der Nation zu konstruieren.

Eine ähnliche Tendenz zeichnete sich in der afroamerikanischen Kunst ab, als Maler:innen, Schriftsteller:innen und Musiker:innen daran arbeiteten, Vorstellungen über eine Schwarze Nation, ein Schwarzes Heimatland zu entwickeln, indem sie neue Bande zur afrikanischen Vergangenheit knüpften und zugleich die Idee einer mythischen, im Exil geborenen Nation beschworen. Zu dieser Zeit erklärte Larry Neal das *Black Arts Movement* zum »kulturellen Arm der Schwarzen Revolution«. Kunst sollte die Schwarzen im Befreiungskampf unterstützen. Sie sollte zum Widerstand aufrufen und ihn inspirieren. Eine der wichtigsten Stimmen der Schwarzen Kulturbewegung, Maulana Karenga, forderte in seinem Buch *Thesis on Black Cultural Nationalism*, dass Kunst funktional, kollektiv und engagiert sein sollte.

Die Schwarze Kunstbewegung war zutiefst essentialistisch, denn sie zeichnete sich durch eine Umkehrung der Dichotomie von »wir« und »sie« aus. Sie hat die konventionelle Denkweise über »das Andere« auf eine Weise umgedreht, die suggerierte, dass alles Schwarze gut und alles Weiße schlecht war. In seiner Einleitung zu der Anthologie *Black Fire* formulierte Larry Neal die Standards der Bewegung, indem er die Arbeiten Schwarzer Künstler:innen, die nicht aus der Black-Power-Bewegung hervorgingen, abqualifizierte:

»Heute wird eine revolutionäre Kunst zum Ausdruck gebracht. Die Ängste und die Ziellosigkeit, die unsere großen Künstler:innen der 1940er- und 1950er-Jahre begleiteten und die meisten von ihnen früh ins Grab sinken ließ, sie der Ausschweifung und Auflösung preisgaben, ist vorbei. Irreguliert durch Maßstäbe einer weißen Kultur (den Leitbildern, die die Kultur ihren Individuen vorgibt), und der Unvereinbarkeit diese Leitbilder mit der Realität Schwarzer Menschen, wurden Männer wie Bird in die willentliche Selbstzerstörung getrieben. Es gab kein Programm, und die Daseinsvorbilder passten nicht, denn es waren weiße Modelle. Wenn Bird ein Schwarzes Wirklichkeitsmodell gehabt hätte, wäre es vielleicht anders gekommen ... In Birds Fall gab es eine Dichotomie zwischen seinem Genius und der Gesellschaft. Aber dass er kein angemessenes Leitbild für sein Leben finden konnte, war das Tragische an der ganzen Sache.«

Die Verbindungen zwischen einem Schwarzen kulturellen Nationalismus und der revolutionären Politik führte letztlich zur Unterordnung der Kunst unter die Politik. Anstatt als Katalysator zur Förderung vielfältiger künstlerischer Ausdrucksformen zu wirken, begann das *Black Arts Movement*, alle Formen afroamerikanischer Kulturproduktion abzuwerten, die den Standards der Bewegung nicht genügten. Dies führte oft dazu, dass die Vielfalt

Schwarzer Erfahrungen sowie die Komplexität des Schwarzen Daseins in den ästhetischen Urteilen nicht berücksichtigt wurde, wie das Beispiel von Neals kritischer Interpretation des Schicksals des Jazzmusikers Charlie Parker zeigt. Sicherlich waren die Probleme, mit denen Parker sich konfrontiert sah, nicht bloß ästhetischer Natur, und sie wären auch nicht einfach durch kritische Theorien über die Eigenarten der Schwarzen Kunstproduktion zu lösen gewesen. Ironischerweise basierte das *Black Arts Movement* in seiner ästhetischen Praxis häufig auf der Vorstellung, dass eine Volkskunst, eine Kulturproduktion für die Massen weder komplex und abstrakt noch divers in Stil, Form, Inhalt etc. sein konnte.

Trotz seiner Grenzen leistete das *Black Arts Movement* wertvolle Kritik, denn es beruhte auf einer radikalen Infragestellung des Stellenwertes und der Bedeutung der Ästhetik in der Schwarzen Kunstproduktion. Das Insistieren darauf, dass alle Kunst politisch sei und eine ethische Dimension haben sollte, sowie die Förderung einer Ästhetik, die die Kunstproduktion nicht isoliert von den jeweiligen Lebensbedingungen betrachtete, waren wichtig für Schwarze Intellektuelle, die sich mit Strategien der Dekolonisation auseinandersetzten. Eigentlich hätten diese positiven Aspekte der Schwarzen ästhetischen Bewegung zur Schaffung eines kritischen Raumes führen müssen, in dem die Relevanz des Kulturschaffens für den Schwarzen Befreiungskampf offener hätte diskutiert werden können. Paradoxerweise behauptete das *Black Arts Movement* zwar von sich, für einen Bruch mit den weißen westlichen Traditionen zu stehen, ein Großteil ihrer philosophischen Grundlagen verfestigte jedoch die vorherrschenden Denkweisen über das Verhältnis zwischen Kunst und Massenkultur wieder. Die Annahme, dass Naturalismus oder Realismus einem Massenpublikum zugänglicher waren als abstrakte Kunst, stellte sicherlich keine revolutionäre Position dar. In der Tat waren die vom *Black Arts Movement* vertretenen Paradigmen des Kunstschaffens meist restriktiv und entmündigend. Sie schränkten viele Künstler:innen in ihrer künstlerischen Freiheit ein, indem ihre Arbeiten entwertet und zurückgewiesen wurden, weil sie entweder zu abstrakt waren oder sich nicht offen zu einer radikalen Politik bekannten.

Über die sozialistische Auffassung von Kunst und Politik schreibt John Berger in *Art and Revolution*. Er meint, dass das Verhältnis zwischen Kunst und politischer Propaganda in radikalen und revolutionären Kontexten oft verworren sei, so häufig auch im *Black Arts Movement*. Berger konzediert zwar bereitwillig, »dass alle Kunstwerke einen ideologischen Einfluss aus-

üben – selbst Werke von Künstler:innen, die erklären, außerhalb der Kunst kein Interesse zu haben«, jedoch kritisiert er die Vorstellung, dass Einfachheit der Form oder des Inhalts zwangsläufig ein kritisches politisches Bewusstsein fördere oder zur Entwicklung bedeutender revolutionärer Kunst führe. Seine mahnenden Worte sollten von denjenigen beherzigt werden, die eine präskriptive, die Freiheit der Kunst einschränkende Schwarze Ästhetik wiederbeleben wollen. Berger spricht sich gegen eine solche normative Ästhetik aus:

»Wenn die Erfahrung >geopfert< wird, darf nicht erwartet werden, dass sie in irgendeiner Weise transformiert wird. Ihre Vergegenwärtigung sollte unmittelbar sein und gewissermaßen unsichtbar. Der künstlerische Prozess wird als gegeben vorausgesetzt: er bleibt immer außerhalb der Erfahrung der Zuschauenden. Er ist nicht mehr als ein bereitgestelltes Vehikel, in das die Erfahrung verfrachtet wird, um gewissermaßen sicher ihren kulturellen Zielort erreichen zu können. So wie der akademische Blick den Kunstprozess auf ein bloßes Instrument für Kunstschaffende reduziert, reduziert er ihn auf ein Vehikel für die Zuschauenden. Es gibt absolut keine Dialektik zwischen Erfahrung und Ausdruck, zwischen Erfahrung und ihren Artikulationen.«

Die Schwarze Kunstbewegung war in diesem Sinne Ausdruck einer bei vielen vorhandenen Verunsicherung, einer tiefsitzenden Furcht vor der Kraft der Kunst und ihrem grenzüberschreitenden Potenzial.

Nicht wenige afroamerikanische Kunstschaffende zogen sich vom Schwarzen kulturellen Nationalismus zurück und nahmen eine rückschrittliche Haltung ein, indem sie behaupteten, es bestünden überhaupt keine Verbindungen zwischen Kunst und Politik. Um diese Position zu verteidigen, beriefen sie sich auf überholte Vorstellungen von Kunst als transzendent und rein. Dies war ein weiterer Rückschritt. Nirgends gab es einen sinnvollen Versuch, die Schwarze Ästhetik mit neuen konzeptuellen Kriterien für die Schaffung und Bewertung von Kunst weiterzuentwickeln, die ihren ideologischen Gehalt anerkannt und zugleich eine großzügige Auffassung über künstlerische Freiheit zugelassen hätte. Insgesamt führten beide Bewegungen, die Schwarze ästhetische Bewegung und die ihrer Gegner:innen, zu einer Unterdrückung der afroamerikanischen Kunstproduktion in praktisch jedem Medium mit Ausnahme der Musik. Insbesondere die Jazz-Musik-Avantgarde rang mit einem Experimente erfordernden künstlerischen Ausdruck und widersetzte sich restriktiven Ansprüchen an ihr Schaffen, egal ob sie von Weißen kamen, die sagten, ihre Kunst sei keine richtige Musik, oder vom Schwarzen Publikum, das eine deutlichere Anbindung dieser Arbeit an den politischen Kampf sehen wollte.