

Das Museum der Befreiung

Exkursion in die Frühgeschichte der Rückeroberung

„Nothing is more galvanizing than the sense of a cultural past. This at least the intelligent presentation of African Art will supply to us.“

– Alain Locke, A Note on African Art, *Opportunity*, 2, May 1924

In seinem Vorwort zum Katalog der Ausstellung *Blondiau – Theatre Arts Collection of Primitive African Art*, 1927 im New Art Circle in New York, schreibt Alain Locke im Anschluss an eine allgemeine Charakterisierung der ausgestellten Kunstwerke und ihrer Bedeutung für den europäischen Modernismus: „[...] it is curious to note that the American descendants of these African craftsmen have a strange deficiency in the arts of their ancestors.“^[1] Wie schon in früheren Aufsätzen konstatiert der Philosoph einen Rückstand der bildenden Künste der Afroamerikaner_innen gegenüber ihrer Musik, dem Tanz und der Literatur. Während in diesen Genres eine Synthese von traditionellen Schwarzen und eminent modernen Ausdrucksweisen bereits gelungen wäre, hätten die plastischen Künste eine zeitgemäße und der modernen Schwarzen Erfahrung entsprechende Interpretation der Kunst der Vorfahren erst zu leisten. Die politische Bedeutung dieser Auseinandersetzung mit afrikanischer Kunst sieht Locke in der ermächtigenden Bestätigung, „that the Negro is not a cultural foundling without his own inheritance.“^[2] Im entschiedenen Widerspruch zur verbreiteten Ansicht eines Kulturverlust der Schwarzen Amerikaner_innen durch die Jahrhunderte der Versklavung argumentiert Locke, dass jene afrikanische Kunst, die so wesentlich zur europäischen Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts beigetragen hat, umso legitimer von den Künstler_innen der afrikanischen Diaspora aufzugreifen und in einen ästhetischen Ausdruck des neuen Selbstbewusstseins des New Negro Movement zu übersetzen wäre. Er spricht

dabei unmissverständlich von der Notwendigkeit der Rückeroberung (recapture) der „kreativen Originalität“ der afrikanischen Künste.

Eine solche Wiedergewinnung des kulturellen Erbes konnte sich nicht allein auf individuelle künstlerische Akte beschränken, wie sie etwa in einigen Bildern von Melvin Gray Johnson nachzuvollziehen ist, die sich konkret auf afrikanische Masken der Blondieu-Sammlung beziehen. Die Rückbindung der afroamerikanischen Gegenwartskunst an eine transatlantische Schwarze Kulturgeschichte verlangte auch eine institutionelle Wiedergewinnung der afrikanischen Künste für die kulturellen und edukativen Ambitionen der afrikanischen Diaspora. Hatte Locke die von ihm geförderten jungen Künstler_innen (z.B. Aaron Douglas) zunächst in die Sammlung von Albert C. Barnes zum kombinierten Studium der europäischen Modernisten und der afrikanischen Kunst geschickt – Lockes *New Negro*-Anthologie aus dem Jahr 1925 war mit zahlreichen Abbildungen von Masken aus der Barnes Foundation illustriert –, so engagierte er sich 1927 für den Ankauf der Blondieu-Sammlung für ein geplantes Harlem Museum of African Art. Auch wenn dieses Museum nicht realisiert werden konnte, fand die Sammlung zunächst ihren Platz in der Harlem Filiale der New York Public Library, dem heutigen Schomburg Center for Research in Black Culture, und wurde damit zu einer wichtigen Quelle Schwarzer Studien zur Kunst und Kulturgeschichte Afrikas und der Diaspora. Lockes private afrikanische Sammlung wurde 1928 in der neu eingerichteten Kunstgalerie der Howard University in Washington ausgestellt, um den Studierenden der Schwarzen Universität, an welcher der Philosoph drei Jahrzehnte unterrichtete, eine Quelle der Inspiration zu sein. Nach seinem Tod wurde die Sammlung in die Art Gallery der Universität übernommen, wo sie heute neben der afroamerikanischen Sammlung zu besichtigen ist.

Der Fall dieser afroamerikanischen Wiederaneignung der Sammlung des belgischen Diplomaten Raoul Blondieu – auf institutionspolitischer Ebene durch Locke, auf künstlerischer Ebene durch Maler wie Johnson – ist von speziellem Interesse, weil

die Objekte dieser Sammlung aus dem Zusammenhang des Kolonialregimes Leopold II. im Kongo stammen, gegen dessen Gewaltexzesse Akteur_innen aus der afrikanischen Diaspora seit dem späten 19. Jahrhundert in vielfältiger Weise Stellung bezogen hatten. Wie sich etwa an der afrikanischen Sammlung des Hampton University Museum in Hampton, Virginia, demonstrieren lässt, bildeten antikoloniale Agitation, Schwarze Sammlungspraktiken afrikanischer Kunst und emanzipatorische Bildungsprogramme im Kontext der Historically Black Colleges and Universities (HBCU) in den amerikanischen Südstaaten schon früh einen untrennbaren Zusammenhang. Ein Besuch des Museums in Hampton macht eindrucksvoll deutlich, wie das Sammeln, Ausstellen und Studieren von afrikanischen Kunstwerken, Gebrauchsgegenständen und Textilien vor allem in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts von eminenter Bedeutung für die Entwicklung der afroamerikanischen Moderne wurde. An den hier ausgestellten Malereien und Skulpturen von ehemaligen Student_innen wie John Biggers oder Samella Lewis lässt sich unmittelbar nachvollziehen, wie Motive, Symboliken und Formelemente aus den Objekten der afrikanischen Sammlung in eine Ästhetik der Befreiung im Kontext antirassistischer Bewegungen Eingang gefunden haben. Im Kontrast zu den Strukturen westlicher Ethno-Museen, in denen sich sammelnde und gesammelte Kulturen entlang der kolonialen Machtachse von herrschenden und unterworfenen Gesellschaften gegenüberstehen und bis heute endlose Ketten der Differenzproduktion geknüpft werden, herrscht in Hampton ein Geist der Wiederverbindung von getrennten Geschichten und zerrissenen Gemeinschaften der afrikanischen Diaspora und des Kontinents.

Wie u.a. auch die Fisk University in Nashville, die Atlanta University oder die Howard University ging das 1868 auf dem Areal einer ehemaligen Plantage gegründete Hampton Normal and Agricultural Institute unmittelbar nach dem Bürgerkrieg aus den ersten Bildungsprogrammen für aus der Sklaverei befreite Afroamerikaner_innen hervor. Booker T. Washington, der ab den 1880er Jahren das Tuskegee Institute in Alabama nach dem Vorbild des Hampton Institute – das eine

(Aus-)Bildung von „hand, head and heart“ propagierte – zu einer führenden Einrichtung Schwarzer Bildung entwickelte, zählt zu den einflussreichsten Studenten der ersten Generation dieser Schule. Bereits in den ersten Jahren – das University Museum entstand zugleich mit der Schule – begann der Gründer der Schule General Armstrong, der im Bürgerkrieg eben hier Schwarze Truppen gegen die Konföderierten befehligt hatte, mit dem Sammeln von afrikanischer und ozeanischer Kunst und Kunst der Native Americans sowie von Werken der zeitgenössischen afroamerikanischen Kunst (z.B. Henry Ossawa Tanner). Schon in den 1870er Jahren konnte die Sammlung für das Curriculum des African Studies Programms genutzt werden. 1893 wurde ein „folklore and ethnology department“ mit einem ausgesprochenen Interesse an den „traditions of ancestry in Africa“ eingerichtet.[3]

Allein die Tatsache der zeitgleichen Gründung europäischer Völkerkundemuseen im Geist des Kolonialismus und der Einrichtung von afrikanischen Sammlungen als Instrumenten der Befreiung von kolonialen Gesellschaftsordnungen und rassistischen Kulturbegriffen markiert einen bedenkenswerten Kontrapunkt. Es sind häufig die gleichen Objekte, die am Höhepunkt des kolonialen Zeitalters in die „westlichen“ Sammlungen kommen, wo ihnen allerdings politisch gegensätzliche Bedeutungen zugeschrieben werden. Die konkrete Sammlungsgeschichte des Hampton University Museum, die von dem Engagement weißer Abolitionisten, afroamerikanischer Missionare und politischer Aktivist_innen in Zentral- und Westafrika getragen ist, aber auch Schenkungen von afrikanischen Student_innen einschließt, eröffnet tiefere Einsichten in die zeitliche Parallelität und die politische Konfliktgeschichte weißer und Schwarzer Sammlungen afrikanischer Kunst. Ohne hier ins Detail gehen zu können, ist auf das Wirken des Hampton Alumnus William H. Sheppard zu verweisen, dem sich das Herzstück der afrikanischen Sammlung des Universitätsmuseums verdankt.[4] Sheppard war in den frühen 1890er Jahren als Mitglied der American Missionary Association im „Kongo Freistaat“ von Leopold II. aktiv, wo er eine umfangreiche Sammlung von Kuba-Kunst für das Hampton

Institute anlegte – von Beginn an mit dem Ziel ihrer Einbettung in das Curriculum seiner ehemaligen Ausbildungsstätte. Auch wenn der Großteil dieser „first systematic collection of African art assembled by an African American“ erst 1911 angekauft wurde und dabei ihre „large mission in stimulating race pride“ von der hauseigenen Zeitung *The Southern Workman* propagiert wurde, so hatte Sheppard selbst bei Heimatbesuchen in den 1890er Jahren die Studierenden in Hampton über die Bedeutung der Objekte und ihre soziokulturellen Kontexte unterrichtet.[5] Wie sein in dieser Hinsicht bekannterer Kollege George Washington Williams, der ebenfalls eine Kollektion afrikanischer Kunst angelegt und an afroamerikanische Universitäten verkauft hatte, war Sheppard ein Agent der Gegeninformation zur Kongo-Propaganda des königlich-belgischen Kolonialregimes und seiner westlichen Verbündeten.[6] Seine Artikel über die unmittelbar vor Ort recherchierten Verbrechen des königlichen Regimes und seiner Konzessionsgesellschaften hatten große Wirkung auf die Congo Reform Association von Edmund Morel und brachten Sheppard sowohl die Verfolgung durch belgische Kolonialbehörden ein als auch eine spätere Würdigung als „Man of the Month“ (1915) in der von W.E.B. Du Bois herausgegebenen Zeitschrift *The Crisis*. Gegen die koloniale Praxis der Akkumulation und Extraktion von Artefakten für belgische Sammlungen (Tervuren) positionierten sich afroamerikanische Sammler wie Williams und Sheppard, indem sie ihre Kritik des Kolonialismus mit einer emanzipatorischen Konzeption von Sammlung verknüpften. So nutzte etwa Sheppard bestimmte Objekte aus seiner Kongo-Sammlung auch dazu, den Studierenden in Hampton die auf Verbrechen gegen die Menschlichkeit basierende Kautschuk-Ökonomie des belgischen Kolonialregimes zu veranschaulichen.[7] In den späten 1920er Jahren wurde die afrikanische Sammlung durch ca. 50 Objekte der oben erwähnten Blondieu – Theatre Arts Collection ergänzt. Im Museum sind zahlreiche Fotos ausgestellt, die zeigen, wie die diversen Sammlungsstücke im handwerklichen oder auch im musikalischen Unterricht eingesetzt wurden. Andere Aufnahmen zeigen afrikanische Student_innen aus Kenia, Sierra Leone oder Südafrika, die nicht nur ihr jeweiliges Wissen in die Schule einbrachten, sondern auch Objekte bzw. ganze Konvolute dem Museum schenkten.

Ein Beispiel dieser afrikanischen Selbstrepräsentation stellt die ca. 50 Objekte umfassende Kikuyu-Sammlung dar, die 1929 von Chief Koinange-wa-Mbiyu, dem Vater des ersten kenianischen Hampton-Studenten, gestiftet wurde. „The collection is a rare example of objects selected by a cultural insider to represent his culture to a Western audience“, schreibt die ehemalige Direktorin des Museums,[8] und weist darauf hin, dass Sohn Peter Mbiyu Koinange dem Museum zusammen mit den Objekten auch eine Dokumentation und Erklärung der Bedeutung und der Gebrauchsweisen dieser Artefakte zur Verfügung stellte.

Mein eigenes Interesse an Hampton kommt weniger aus dem Kontext der Museumsdebatte als aus der transkulturellen Kunstgeschichte der Moderne.[9] Im Rahmen einer Arbeit zu österreichisch-afroamerikanischen Beziehungen in der Zwischenkriegszeit behandle ich u.a. die Rolle des jüdischen Psychologen und Kunsterziehers Viktor Löwenfeld, der 1938 aus Wien in die USA flüchtete und zwischen 1939 und 1946 am Hampton Institute unterrichtete, für die Entwicklung der afroamerikanischen Kunst um die Mitte des 20. Jahrhunderts.[10] Löwenfeld kuratierte 1943 die erste Gruppenausstellung afroamerikanischer Kunst im New Yorker MoMA, wobei sich die Künstlerliste aus Student_innen des Hampton Institute zusammensetzte. Der Flüchtling vor rassistischer Verfolgung in Europa entwickelte an der Schwarzen Bildungseinrichtung im Virginia der Jim-Crow-Ära einen Kunstunterricht, der künstlerischen Ausdruck als Mittel der Befreiung von negativen Selbstbildern bzw. des Empowerments junger Afroamerikaner_innen verstand. Dabei maß er der Afrika-Sammlung hohe Bedeutung zu. Wie Ira Dworkin festhält, gelang Löwenfeld auf Basis seiner europäischen Erfahrung mit den Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts eine neue Verortung der afrikanischen Sammlung des Instituts in den Zusammenhängen der modernen Kunst.[11]

Der Maler John Biggers, der als 15-Jähriger aus North Carolina nach Hampton gekommen war, um sich zum Installateur ausbilden zu lassen, aber bald die Kunstklasse von Löwenfeld besuchte und neben Samella Lewis sein berühmtester

Schüler wurde, hat sich mehrfach zur bewusstseinsverändernden Konfrontation mit afrikanischer Kunst unter den Bedingungen eines emanzipatorischen Unterrichts geäußert. Das allgemeine Erziehungswesen und das politische Klima in den rassistischen Südstaaten hätte alles Afrikanische auch in den Augen junger Schwarzer als niedrig und hässlich erscheinen lassen. So erschienen die afrikanischen Artefakte des Hampton Museums dem jungen Biggers, der nach eigener Aussage mit einem „stereotyped concept“ von Afrika in die Schule eingetreten war, zunächst als „ugly, unlike anything I had seen before,“^[12] ehe er in den folgenden Jahren über die Vermittlung durch Löwenfeld afrikanische Motive und Gestaltungsprinzipien als wesentliche Quelle der Ausarbeitung seines distinkten malerischen Stils erkennen sollte. Löwenfelds Ansatz, künstlerischen Ausdruck weder im Sinne der Wiedergabe der äußeren Wirklichkeit zu betrachten noch als Produkt bestimmter Stilkonventionen, sondern als Ausdruck der spezifischen Erfahrung von Subjekten in ihrer jeweiligen sozialen und politischen Welt, beförderte eine künstlerische Entwicklung, die Schwarze Identitätsbildung mit einem Bewusstsein von Geschichte und Kultur der afrikanischen Diaspora verknüpfte. Samella Lewis, später eine der einflussreichsten Historiker_innen afroamerikanischer Moderne, erinnert sich an Löwenfelds dezidiert über die *color line* hinweg operierende Pädagogik: “It was a great cause for him, to work against segregation, prejudice... In a way he encouraged us to use art as an instrument or a tool to combat serious deprivation and prejudice, and the evils of discrimination. He forced us to take a position in relation to humanity and inhumane treatment of other peoples.”^[13]

Heute sind die Werke der Hampton-Künstler_innen sowohl im Zusammenhang der afrikanischen Sammlungen als auch im größeren Horizont der afroamerikanischen Sammlung des Museums und der Dokumente zur Geschichte der Hampton University zu sehen. Das organische Ineinandergreifen der Abteilungen ermöglicht den Besucher_innen des Museums und den Studierenden der Universität ein tiefes Verständnis des Zusammenwirkens von Sammlungspraktiken, Lehre und

künstlerischer Entwicklung im Rahmen des emanzipatorischen Projekts der HBCUs unter den politischen Bedingungen der Segregation. Es gibt nicht allzu viele westliche Museen mit afrikanischen Sammlungen, die dermaßen von einem positiven Geist der Befreiung durchweht sind. Wer mit der Tristesse der meisten ethnographischen Museen und den unwürdigen Defensivschlachten im Diskurs der Besitzenden^[14] in den jüngsten Metamorphosen dieses Museumstypus qualvoll vertraut ist, kann hier für einige Zeit einen Spirit der Befreiung atmen – eine Kraft, die von den ersten Bildungsprojekten nach dem Ende der Sklaverei und den Kampagnen gegen die kolonialen Verbrechen in Afrika über die Akte der musealen Selbstrepräsentation afrikanischer Gemeinschaften bis zu einem für die afroamerikanische Moderne nachhaltigen Kunstunterricht wirkte, mit dem auch ein jüdischer Flüchtling aus Nazi-Österreich/Deutschland die Fundamente seiner erfolgreichen US-amerikanischen Karriere legen konnte. Als Ort der Kreuzung von Minderheitengeschichten und als Raum der intelligenten Verknüpfung ihrer Befreiungspolitiken produziert das Museum einen Reichtum ästhetischer Erfahrung, der im Unterschied zur Beförderung eines exotisierenden Staunens in vielen ethnologischen Museen tatsächlich erkenntnisfördernd wirkt. Neben einer klaren politischen Rahmung der Beziehungen zwischen den Sammlungsteilen bildet die durchgängige Rückbindung aller Narrationen an den Ort des Erzählens und seine Geschichte die zweite Grundlage einer Museumserfahrung, in der die Begeisterung für großartige Kunstwerke nicht immer gleich von jenem Unbehagen hintertrieben wird, das die Unrechtmäßigkeit ethnologischer Sammlungen üblicherweise auslöst.

Christian Kravagna ist Kunsthistoriker und Professor für Postcolonial Studies an der Akademie der bildenden Künste Wien. 2017 erschien sein Buch *Transmoderne: Eine Kunstgeschichte des Kontakts bei b_books*, Berlin. Zur Problematik der ethnologischen Museen erschien von ihm „Vom ethnologischen Museum zum unmöglichen Kolonialmuseum“, in: *Zeitschrift für Kulturwissenschaft*, 1, 2015, S. 95-100, sowie „Hopes and Impediments“, ebd., S. 113-115. 2019 erscheint ein mit Cornelia Kogoj verfasstes Buch zu *Repräsentationen von Schwarzer Geschichte und race relations in*

Museen der Südstaaten.

[1] Alain Locke, „The Blondiau – Theatre Arts Collection“, in: Blondiau – Theatre Arts Collection of Primitive African Art, The New Art Circle, New York 1927, o.S.

[2] Alain Locke, „The Legacy of the Ancestral Arts“, in: ders. (Hg.), The New Negro: Voices of the Harlem Renaissance, New York: Touchstone 1997, S. 256.

[3] Mary Lou Hultgren, „The African Collections: To Be a Great Soul’s Inspiration“, in: The International Review of African American Art, vol. 20, Nr. 1, 2005, S. 33.

[4] Für eine ausführliche Darstellung der frühen Sammlungsgeschichte vgl. Ira Dworkin, Congo Love Song: African American Culture and the Crisis of the Colonial State, Chapel Hill: University of North Carolina Press 2017.

[5] Hultgren, „The African Collections“, S. 35-36.

[6] Auf die ambivalenten Motivationen und die vielschichtigen, teilweise auch von kolonialen Handlungsdispositiven beeinflussten Aktivitäten der afroamerikanischen Akteure im Kongo kann hier nicht eingegangen werden.

[7] Dworkin, Congo Love Song, S. 176-77.

[8] Hultgren, „The African Collections“, S. 38.

[9] Zu meinem Ansatz einer postkolonialen Kunstgeschichte des Kontakts vgl. Christian Kravagna, Transmoderne: Eine Kunstgeschichte des Kontakts, Berlin: b_books 2017.

[10] Das Projekt wird von der Dietrich W. Botstiber Foundation gefördert.

[11] Dworkin, Congo Love Song, S. 183.

[12] John Biggers 1988 im Gespräch mit Alvia J. Wardlaw, zit. nach dies., „A Spiritual Libation: Promoting an African Heritage in Black Colleges“, in: Black Art – Ancestral Legacy: The African Impulse in African-American Art, Dallas Museum of Art 1988, S. 57.

[13] „An interview with Samella Lewis / Interviewer: Harry Henderson“, Henderson Papers, Penn State University Archives, University Park, PA, zit. nach Ann Holt, „Lowenfeld at Hampton (1939-1946): Empowerment, Resistance, Activism, and Pedagogy“, in: Studies in Art Education, vol. 54, Nr. 1, 2012, S. 12.

[14] Belinda Kazeem, „Die Zukunft der Besitzenden. Oder fortwährende Verstrickungen in neokoloniale Argumentationsmuster“, in: Das Unbehagen im Museum: Postkoloniale Museologien, hg. von Belinda Kazeem, Charlotte Martinz-Turek und Nora Sternfeld, Wien: Turia + Kant 2009, S. 43-59.