

Jens Kastner

Die Linke und die Kunst
Ein Überblick

UNRAST

07. »Ohne Unterdrückung und ohne Rassismus kein Blues« Kunst und Black Liberation

I.

In seiner Rede für den I. Kongress schwarzer Schriftsteller und Künstler in Paris 1956 widmet sich der antikoloniale Theoretiker, Psychiater und Aktivist Frantz Fanon (1925–1961) dem Wechselverhältnis von Rassismus und Kultur. Auch wenn er der kulturellen Produktion im engeren Sinne in dem Text wenig Aufmerksamkeit schenkt, lässt er doch keinen Zweifel an deren Relevanz im Hinblick auf strukturelle Unterdrückung. »In der Literatur, den bildenden Künsten, den Gassenhauern, den Sprichwörtern, den Gewohnheiten, den *patterns* schlägt sich der Rassismus immer von neuem nieder, entweder in der Absicht, ihn zu verdammen oder ihn zu banalisieren.«⁴⁰⁰ Für bestimmte kulturelle Produktionen sei der Rassismus sogar konstitutiv, für die Musik stellt Fanon lakonisch fest: »Ohne Unterdrückung und ohne Rassismus kein Blues.«⁴⁰¹

In *Die Verdammten dieser Erde* (1961) widmet sich Fanon, der zu »einem Begründer des klassischen Antikolonialismus der nationalen Befreiungsbewegungen und eines anti-begründungslogischen (anti-foundationalist) Postkolonialismus zugleich«⁴⁰² wurde, auch der Rolle von Kunst und Kultur im politischen Kampf. Fanons Antikolonialismus war marxistisch geprägt. Es sind seine subjektphilosophischen und sozialpsychologischen Anregungen, die postkolonialistische Theorie inspirierten, und nicht etwa eine mögliche Betonung von Identitätspolitik. Fanon wandte sich strikt

400 Frantz Fanon: »Rassismus und Kultur.« [1956] In: Ders.: *Das kolonisierte Ding wird Mensch*. Ausgewählte Schriften. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. 1986, S. 134–148, hier S. 141.

401 Ebd.

402 Udo Wolter: *Das obscure Subjekt der Begierde. Frantz Fanon und die Fallstricke des Subjekts der Befreiung*. Münster: Unrast Verlag 2001, S. 14.

dagegen, im antikolonialen Kampf die »autochthone Kultur«⁴⁰³ aufzuwerten, und vertrat einen fortschrittsgläubigen Universalismus, in dem die Ausbildung einer antikolonial-nationalen Kultur als Übergangsstadium zu wirklicher Befreiung konzipiert war.⁴⁰⁴ Mit einiger Verachtung machte er sich über die linken Intellektuellen an der Rändern der politischen Parteien her, die verbissen nach den Wurzeln einer »nationalen Kultur« in vorkolonialen Zeiten suchten. Der »offen bekannte Glaube an die Existenz einer nationalen Kultur ist im Grunde der leidenschaftliche, verzweifelte Rückgriff auf *irgend etwas*.«⁴⁰⁵ Fanon sieht darin vor allem eine intellektuelle Anbiederung an die Gewohnheiten der einfachen Bevölkerung, eine Abwehrbewegung des (der) kolonisierten Intellektuellen gegen seine (ihre) weiße Sozialisation. Diese »Rückzugsbewegung«⁴⁰⁶ werde subjektiv als Befreiung erfahren, sie erkläre auch den (künstlerischen) Stil, in dem die kolonisierten Intellektuellen »diese Phase des sich befreienden Bewußtseins ausdrücken wollen.«⁴⁰⁷ Fanon diagnostiziert aber auch eine dynamische Wechselbeziehung zwischen der Entwicklung eines antikolonialen, nationalen Bewusstseins in der Bevölkerung und dem Kunstschaffen der Intellektuellen, die ersteres laut Fanon mehr und mehr »präzisiert und verändert«⁴⁰⁸. Es entstehe so etwas wie eine »Kampfliteratur«⁴⁰⁹, die sich für soziale Belange einsetze und selbst wiederum das nationale Bewusstsein schule – nationales Bewusstsein hier einerseits als antikoloniales, andererseits immer auch als Übergangsphänomen verstanden. In der Malerei wendeten sich zuvor abstrakt arbeitende KünstlerInnen in dem Bestreben, sich der einfachen Bevölkerung anzuschließen, der

403 Frantz Fanon: *Die Verdammten dieser Erde*. [1961] Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1981, S. 206.

404 »Die Nation ist nicht nur Bedingung der Kultur, ihres Aufschwungs, ihrer ständigen Erneuerung, ihrer Vertiefung. Sie ist auch eine Notwendigkeit. Der Kampf für die nationale Existenz gibt zunächst die Kultur frei, öffnet ihrer Produktion die Türen. Später wird dann die Nation der Kultur die Existenzbedingungen und den Rahmen für ihren Ausdruck sichern.« Ebd.

405 Ebd., S. 184.

406 Ebd., S. 186.

407 Ebd.

408 Ebd., S. 202.

409 Ebd., S. 201.

»genauen Wiedergabe der Realität«⁴¹⁰ zu. Auch im Kunsthandwerk der einfachen Bevölkerung sei die »Auswirkungen des revolutionären Aufschwungs«⁴¹¹ ablesbar, bis hinein in die Farbgebung! (»Bestimmte Ockerfarben, bestimmte Blaus, die von aller Ewigkeit her innerhalb eines vorgegebenen kulturellen Bereichs verboten schienen, setzen sich ohne Skandal durch.«⁴¹²) Fanon versucht hier also ganz konkret, künstlerische Formensprachen auf soziale Veränderungen zu beziehen. Während es sich beim Kunsthandwerk um sich praktisch und nicht geplant vollziehende Veränderungen handelt, die Fanon nicht weiter wertet, lehnt er die intentionale Hinwendung der kolonisierten MalerInnen zum Realismus als ahistorisch und der sozialen Veränderung hinterher hinkend ab: Man könne sich mit Recht fragen, »ob diese Wahrheit [des Realismus, J.K.] real ist«⁴¹³, während sich »das Volk« schon »einen neuen Weg zur Geschichte bahnt.«⁴¹⁴

Während Fanon hier bereits verschiedene künstlerische Praktiken durchspielt, taucht in den gesellschaftstheoretischen Texten Schwarzer linker TheoretikerInnen und AktivistInnen aus den USA zunächst die Musik auf – und wesentlich weniger die bildende Kunst. Das ist selbstverständlich auf die Geschichte der Sklaverei, die Schwarze Diaspora und die Rolle zurückzuführen, der Musik als häufig einzig mögliche Kulturproduktion dabei zukam. »Die Freiheit, zu malen, Skulpturen zu machen, den Geist durch das Tun zu erweitern, gab es nicht«⁴¹⁵, schrieb die Schriftstellerin Alice Walker (*1944). Das Schwarzsein bzw. die soziopolitische, rassialisierte Zuschreibung zur Gruppe der Schwarzen fundiert auch die gelebten Erfahrungen und ihre potenziellen Effekte wie das Kunstmachen und -rezipieren.

410 Ebd., S. 191.

411 Ebd., S. 204.

412 Ebd., S. 204 f.

413 Ebd., S. 191.

414 Ebd.

415 Alice Walker: »Auf der Suche nach den Gärten unserer Mütter. Über Kreativität und schwarze Frauen im Süden.« [1974] In: Max Annas und Martin Altes (Hg.): *Black Beats*. Freiburg: orange press 2003, S. 172-183, hier S. 174.

Hier sind allerdings zwei Anmerkungen einzuschieben. Erstens ist der Hinweis auf die Musik beschreibend und nicht festschreibend gemeint – auch wenn beides häufig kaum zu unterscheiden ist. Die Betonung des Unterschieds ist dennoch wichtig, denn die Kombination der Zeichen Schwarzsein und Musik als Konnotations-kette war nicht selten Bestandteil rassistischer Stereotypisierungen. Zwar gab es auch wirksame Versuche, Schwarze Musikgeschichte als Geschichte von Ermächtigungen zu schreiben – zu denen etwa das Buch *Blues People* (1963) des Poeten und Aktivisten Amiri Baraka (1934–2104) gehört. Aber die Verknüpfung von Schwarzsein und Musik ist ambivalent. Schon Fanon schreibt, es sei »keine Utopie, wenn man annimmt, daß in 50 Jahren der Jazz als abgehackter Aufschrei eines armen verflochtenen Negers nur noch von Weißen verteidigt werden wird, die als einzige an dem erstarrten Bild einer bestimmten Verhaltensweise, einer bestimmten Form der Négritude festhalten werden.«⁴¹⁶ Und die bildende Künstlerin und Kunstkritikerin Michele Wallace konstatiert dreißig Jahre später aus dem gleichen Grund im Kontext ihrer Auseinandersetzung mit Schwarzer Kunst und Black Popular Culture, »I am at war with music, to the extend that it completely defines the parameters of intellectual discourse in the African-American community.«⁴¹⁷ Es gibt also auch eine durchgängige Abwehr gegenüber dem vermeintlich besonderen Zugang von Schwarzen zur Musik. Diese abwehrende Haltung ist zweifellos eine Reaktion auf das rassistische Stereotyp, das diese Zuschreibung ebenfalls vornimmt.

Die zweite Anmerkung bezieht sich daran anschließend auf die Kategorisierung »Black Liberation«: Auch wenn es selbstverständlich nicht die eine Schwarze Erfahrung unabhängig von Ort und Zeit gibt und die Differenzen zwischen antikolonialen Kämpfen in Afrika und jenen der Bewegung für BürgerInnenrechte in den USA schon Teil der Selbstbeschreibung der AkteurInnen im ganzen 20. Jahrhundert waren, so gibt es doch zweifelsohne gemeinsame Bezugspunkte im Schwarzen linken Antirassismus – ohne zugleich annehmen zu müssen, Rassismus existiere bloß im Singular. Es gibt nicht bloß eine Form von Rassismus, sondern verschiedene, die wiederum historischen und konzeptuellen (also hin-

⁴¹⁶ Fanon 1981, a.a.O., S. 205.

⁴¹⁷ Wallace 1992, a.a.O., S. 345.

sichtlich seiner pseudo-biologischen und / oder kulturellen Begründungen unterschiedenen) Konjunkturen unterliegen. Aber nicht zuletzt die Repression und der systematisch verhinderte Zugang zu künstlerischen Praktiken machten diese gemeinsamen Bezugspunkte eines linken Schwarzen Antirassismus auch zu Trägerinnen von Befreiungshoffnungen. Umso mehr geht es in dem, was hier etwas vereinheitlichend »Schwarze linke Theorie« genannt wird, um das Potenzial für Ermächtigung durch und mittels kultureller Produktion. Das hat die Theorie der Black Liberation durchaus mit den verschiedenen Varianten der Bezugnahmen auf Kunst etwa im Anarchismus gemein.

In diesem Sinne wird auch schon im Klassiker des US-amerikanischen Soziologen, Philosophen und Journalisten W.E.B du Bois (1868–1963), *Die Seelen der Schwarzen* (1903), die Musik als kulturelles Erbe und zugleich als ermächtigende Ressource der Schwarzen beschrieben. In ihr versammelten sich Geschichte und Geschichten der afrikanischen Diaspora. Die Schwarze populäre Musik, rückblickend der »rhythmische Schrei des Sklaven«⁴¹⁸ genannt, beschreibt er zudem als wichtigsten Bestandteil US-amerikanischer kultureller Produktion, wörtlich als den »schönste[n] Ausdruck menschlicher Erfahrung auf dieser Seite des Meeres«⁴¹⁹. Das Buch beschreibt und interpretiert die Lebensbedingungen Schwarzer US-AmerikanerInnen um die Jahrhundertwende. Du Bois verfasste damit ein viel gelesenes Grundlagenwerk, das, so Henry Louis Gates jr. in der Einleitung, »den kollektiven Text der afroamerikanischen Kultur in Worte zu fassen«⁴²⁰ in der Lage war. Theoretisch einflussreich war u.a. der darin entwickelte Begriff des »doppelten Bewusstseins«. Es sei den Schwarzen in den USA strukturell verwehrt, ein wahres Selbstbewusstsein zu entwickeln. Ihre Selbstwahrnehmung sei nur durch den und mittels des dominanzkulturellen Blick(s) möglich. »Es ist sonderbar, dieses doppelte Bewusstsein«, schreibt Du Bois, »dieses Gefühl, sich selbst

418 W.E.B du Bois: *Die Seelen der Schwarzen*. [1903] Freiburg: Orange press 2003, S. 253.

419 Ebd.

420 Henry Louis Gates jr.: »Dunkel wie durch einen Schleier. Vorwort.« In: W.E.B du Bois: *Die Seelen der Schwarzen*. [1903] Freiburg: Orange press 2003, S. 7-28, hier S. 28.

immer nur durch die Augen anderer wahrzunehmen, der eigenen Seele den Maßstab einer Welt anzulegen, die nur Spott und Mitleid für einen übrig hat.«⁴²¹ Sich selbst nur mit dem Blick derjenigen sehen zu können, die eine/n diskriminieren – diese Beschreibung wird zu einem wichtigen Ausgangspunkt für antikoloniale sowie de- und postkolonialistische Theorie von Frantz Fanon über Glória Anzaldúa bis Paul Gilroy.⁴²² Denn es geht um die potenziellen Grundlagen sowohl für individuelle psychische Gesundheit als auch für die Konstitution ermächtigender kollektiver Identifizierung. Die Ausbildung von Selbstbewusstsein und Selbstwertgefühl ist immer nur als ein kulturell überdeterminiertes, als ein vermitteltes Verhältnis zu sich selbst möglich. Davon sind auch die Möglichkeiten kollektiver Ermächtigung betroffen. Sie müssen das ›Eigene‹ als potenzielle Ressource des Kampfes immer erst von der abgewerteten, diskriminierenden Zuschreibung loslösen. Das gilt für das ›Eigene‹ als Konglomerat von Verhaltensweisen, also kulturellen Praktiken im Allgemeinen ebenso wie für künstlerische Praxis im Besonderen.

Insofern formuliert Du Bois Beschreibung einer von rassistischer Diskriminierung gekennzeichneten Gesellschaft letztlich Problematiken, die bis heute im Zentrum von (Schwarzer) Kulturtheorie stehen. Das betrifft erstens das jeweilige – gegenwärtige – Verständnis von Kunst und künstlerischer Produktion. Zweitens schafft Du Bois auch die Grundlagen für die Fragen nach dem Umgang damit, in die rassistisch strukturierte Dominanzkultur involviert zu sein.

421 W.E.B du Bois 2003, a.a.O., S. 35.

422 Fanon spricht vom »third-person consciousness«, mit dem Schwarze sich wahrnehmen (müssen), Frantz Fanon: *Black Skin, White Masks*. [1952] New York: Grove Press 1967, S. 110. Gloria Anzaldúa nimmt die rassistisierten Zuschreibungen zum Anlass, den Begriff normativ positiv zu wenden und konstatiert, »an ›alien‹ consciousness is presently in the making – a new *mestiza* consciousness«, Gloria Anzaldúa: *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*. [1987] San Francisco: Aunt Lute Books 2012, S. 99. Paul Gilroy nimmt Du Bois' double consciousness als Argument bzw. Beispiel für die »ambivalences generated by modernity and their locations within it«, Paul Gilroy: *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, MA: Harvard University Press 1993, S. 117.

Ein Verständnis von Kunst und künstlerischer Produktion kann nach Du Bois nicht ohne Rekurs auf die historische Diaspora und die Sklaverei und ihre Langzeiteffekte auskommen. Musik und Momente kreativen Schaffens generell sind Teil jenes kulturellen Textes Afroamerikas, insofern sie auf historische Prozesse zurückgehen. Die Kulturtheoretikerin bell hooks (*1952) und der Kulturwissenschaftler Greg Tate haben diese historischen Grundlagen beispielhaft herausgearbeitet. In ihrem Text »Critical Genealogies. Writing Black Art« beschreibt bell hooks das Kunstschaffen vor dem Hintergrund der Geschichte der Sklaverei als Paradox: »To be bound and yet not bound – this was the paradox: the slave liberated for a time in the imagination, liberated in that moment of creative transcendence.«⁴²³ In demselben Aufsatz beschreibt bell hooks die Gegenwartsgesellschaft der USA 1995 als »culture of white-supremacist capitalist patriarchy«, die danach trachte, »to remove all traces of this subjugated knowledge.«⁴²⁴

Auch der Kulturtheoretiker Greg Tate bettet in seinem Buch *Everything But The Burden* (2003) die kulturtheoretischen Gegenwartsdiagnosen in den historischen Kontext der Diaspora-Effekte. »For much of the last century the burden of being Black in America«, schreibt Tate, »was the burden of a systematic denial of human and constitutional rights and equal economic opportunity.«⁴²⁵ Und er fährt dann fort mit einer kulturtheoretischen Feststellung hinsichtlich Schwarzer kultureller Produktion, die letztlich direkt an Du Bois Statement vom »schönsten Ausdruck menschlicher Erfahrung« in den USA anschließt: »It was also a century in which much of what America sold to the world as uniquely American in character – music, dance, fashion, humor, spirituality, grassroots politics, slang, literature, and sports – was uniquely African-American in origin, conception, and inspiration.«⁴²⁶ Die soziale Ausgrenzung widersprach

423 bell hooks: »Critical Genealogies: Writing Black Art.« In: Dies.: *Art On My Mind. Visual Politics*. New York: The New York Press 1995a, S.108-118, hier S. 117.

424 Ebd.

425 Greg Tate: »Nigs R Us, or How Blackfolk Became Fetish Objects. Introduction« In: Ders. (Hg.): *Everything But The Burden. What White People Are Taking From Black Culture*. New York: Broadway Books 2003, S. 1-14, hier S. 3.

426 Ebd.

einer Integration kultureller Praktiken in den Mainstream überhaupt nicht. Vielmehr ging Letztere mit einer Missachtung ihrer UrheberInnen einher und kann insofern auch als kulturelle Ausbeutung beschrieben werden. Diese Tendenz sieht Tate noch gesteigert in der gegenwärtigen kulturellen Formation, die er, einen Begriff von Nelson George aufgreifend, Post-Soul-Ära nennt. In Zeiten des Post-Soul haben sich hybride Formen weißer und Schwarzer kultureller Zeichen ausgebildet, die sich, im Unterschied zur Schwarzen kulturellen Produktion der Soul-Ära, ohne Weiteres in den popkulturellen weißen Mainstream einpassten (verkörpert etwa durch Michael Jackson, Tracy Chapman, aber auch Filme von Spike Lee oder die Präsidentschaftskampagne des Bürgerrechtlers Jesse Jackson).⁴²⁷ Für die Kultur-, aber auch die Kunstproduktion formuliert Tate vor diesem Hintergrund eine zumindest politisch betrachtet heikle Situation: »For the first time in history, mainstream success became a defining factor in the cultural production of an African-American arts movement«. Politisch heikel ist dies aus linker Perspektive insofern, als dass gerade die Marktdominanz des Kunst- und Kultursystems kaum kritisiert und delegitimiert werden kann, wenn sie es ist, die den Erfolg verspricht und auch gewährleistet. Die Infragestellung von eurozentrischen Denk- und Wahrnehmungsmustern in Kunst und Kultur – »to think about art solely in Eurocentric terms«⁴²⁸, wie bell hooks es ausdrückt – wird komplizierter, wenn genau diese Muster Anerkennung und Erfolg garantieren.

Die zweite Problematik, die sich seit den Schriften Du Bois gehalten hat, ist also die Frage nach dem emanzipatorisch-politischen Umgang mit den Involviertheiten Schwarzer kultureller Praxis in die rassistisch diskriminierende Dominanzkultur. Es stellte und stellt sich also die Frage, wie mit diesen Involviertheiten umgegangen werden soll, welche Handlungsop-

⁴²⁷ Amiri Baraka etwa hatte den Soul als Ermächtigung, als »>neue< Wertsetzung« beschrieben, als »den Versuch, durch Neudefinition der Wertmaßstäbe die sozialen Rollen innerhalb der Gesellschaft umzukehren. Ebenso wie die >Neuen Neger< der 20er-Jahre – wenn auch nur defensiv – begannen, die Attribute ihres >Negertums< zu kanonisieren, will der >Soul Brother< die Gesellschaftsordnung nach seinem eigenen Bilde umformen.« Amiri Baraka: *Blues People. Von der Sklavenmusik zum Bebop*. [1963] Freiburg: orange press 2003, S. 232.

⁴²⁸ bell hooks 1995a, a.a.O., S. 110.

tionen offenstehen und / oder entwickelt werden müssen. (Involviertheit bedeutet hier nicht notwendigerweise Akzeptanz, sondern beschreibt vor allem das Ausgeliefert-Sein gegenüber dem *double consciousness* auch in Form des Erfolgs auf dem dominanzkulturell geprägten Markt.) Diese Frage nach politischen Handlungsmöglichkeiten oszillierte – wie etwa in aktivistischen Milieus – auch im Kunstfeld häufig zwischen der Forderung nach Ausbildung und Stärkung von Schwarzer Identität einerseits und solchen Positionen andererseits, die das Hybride betonten und in kultureller Produktion gerade die Möglichkeit sahen und sehen, die Dichotomie von Schwarz und weiß zu unterlaufen bzw. zu untergraben.

II.

Fanon ordnet die kulturelle (und damit auch künstlerische) Entwicklung klar der soziopolitischen unter. Sie ist, vor allem in der kolonialen Situation, der soziopolitischen konzeptionell strikt nachgereiht. Die Entwicklung der Nation ist die »Bedingung der Kultur, ihres Aufschwungs«⁴²⁹ und sichert sie ab. Daher sieht er auch die »dringlichste Aufgabe des afrikanischen Intellektuellen im Aufbau seiner Nation.«⁴³⁰ Der Stellenwert von Kunstproduktion wird implizit hoch eingestuft, eben weil sie als Teil der Kultur die Nation mit aufbauen kann; zugleich aber ist sie nur eine Praxis unter vielen anderen, über deren konkrete Auswirkungen und Effekte kaum Worte verloren werden.

Fanon vertritt neben diesem untergeordneten (und auch schematischen) Kulturverständnis zugleich aber auch eine Praxis betonende, dynamische Auffassung von sozialer Transformation. Darin kommt Kultur (im allgemeinen Sinne) kein geringer Stellenwert zu. Die Fanon-Biografin Alice Cherki beschreibt dessen Position so: »Die Kultur soll nicht als feste Form einer abstrakten und unveränderlichen Symbolik bestimmt werden,

429 Fanon 1981, a.a.O., S. 206.

430 Ebd., S. 209. Anders als rechte Nationalismen, ist der Befreiungsnationalismus Fanons durchaus inklusiv konzipiert, d.h. er zielt nicht auf Ausschluss und Abgrenzung von anderen Nationen, sondern auf Integration und auf eine Belebung für das »internationale Bewußtsein«, ebd.