

Epochenbildung nach Renaissance-Vorbild: Alain Lockes Konstruktion der Harlem Renaissance

GIANNA ZOCCO¹

I. Einleitung

New York Little Renaissance, Southern Renaissance, Chicago Renaissance, Native American Renaissance, Harlem Renaissance. Im amerikanischen Kontext, so schreibt Lisa Woolley, sei es nach der American Renaissance in der Literatur (ca. 1830 bis 1865) zu einer Bedeutungsveränderung des Begriffs der Renaissance gekommen. Zwar bleibe er mit dem Gedanken von Innovation verbunden, jedoch seien die damit bezeichneten Bewegungen anders als die europäische Renaissance meist von kurzer Dauer und auf eine kleine Region oder demographische Gruppe beschränkt gewesen, sie hätten häufig nur die Literatur oder nur einige wenige Künste involviert und würden oft eher ein »erstes Erblühen« als eine »Wiedergeburt« darstellen.² Durch seine häufige Verwendung sei der Begriff daher zum leeren Klischee geworden und habe »little authority left; it is used skeptically, with the understanding that a renaissance is hardly a shadow of the Renaissance and no longer revives the spirit of the American Renaissance, signaling instead a further division in Americans' understanding of themselves and their country«.³

Woolleys These ist – so scheint mir – die auf amerikanische Zusammenhänge bezogene und besonders zugespitzte Variante eines Arguments, das häufiger in Diskussionen über die »multiple renaissances« thesis« angeführt wird.⁴ Laut dieser These, die mit Jack Goodys Buch *Renaissances. The One or the Many* (2010) verbunden ist, in ähnlicher Form aber auch schon vorher vertreten wurde, etwa vom britischen »Universalhistoriker« Arnold Toynbee oder vom sowjetischen Orientalisten Nikolai Konrad, gab es neben der europäischen Renaissance auch in anderen Kulturen Zeitalter der Renaissance. Daher wird die Annahme der Einzigartigkeit des europäischen Phänomens als Ausdruck einer »provincial self-representation of ›Western civilization« as

1 Dieser Artikel ist im Rahmen eines Projekts entstanden, das von der Europäischen Union gefördert wird (ERC-STG, AFROPEA, Grant agreement no. 101075842). Die geäußerten Ansichten und Meinungen sind jedoch ausschließlich die der Autorin und spiegeln nicht unbedingt die der Europäischen Union oder der ERCEA wider. Weder die Europäische Union noch die ERCEA können hierfür haftbar gemacht werden.

2 Lisa Woolley: »Two Chicago Renaissances with Harlem between Them«, in: Brenda Deen Schildgen/Gang Zhou/Sander L. Gilman (Hg.): *Other Renaissances. A New Approach to World Literature*, New York 2006, S. 227–242, hier S. 227.

3 Ebd., S. 239.

4 Pablo Ariel Blitstein: »A Global History of the ›Multiple Renaissances««, in: *The Historical Journal* 64.1 (2021), S. 162–184, hier S. 162.

the epicentre of global civilization« bewertet.⁵ Gegen Goody und seine Vorläufer wird nun in Parallele zu Woolley und anderen vorgebracht, dass ihr Argument nur funktioniere, solange sie die Komplexität und Vielfalt der Renaissance auf ein einziges oder einige wenige Merkmale reduzierten. Für Toynbee bedeute Renaissance hauptsächlich die Wiederbelebung einer antiken Kultur verbunden mit einem nach vorne gerichteten »Erlblühen«; Goody füge diesem Merkmal nur zwei andere hinzu: die herausragende Bedeutung einer Schriftkultur sowie die Säkularisierung des Wissens.⁶ Damit liegt Goody wie auch Toynbees Überlegungen eine Idee zugrunde, die sich bis ins 19. Jahrhundert zu Jacob Burckhardt, Jules Michelet oder Walter Pater zurückverfolgen lässt, die die Renaissance zur idealen Kultur und damit zum prinzipiell wiederholbaren, von ihnen als erstrebenswert betrachteten Typus bestehend aus »typified patterns of a whole society« erklärten.⁷ Gegen diese Traditionslinie der Typisierung, die die Basis für jeglichen Export des Renaissancebegriffs darstellt und die in ihrer ursprünglichen Variante mit der Erzählung eines von der neueren Forschung für überholt erklärten »Mythos« der europäischen Renaissance verbunden ist,⁸ betont etwa Thomas Maissen, dass mit der Ausweitung auf andere historische Phänomene gerade das verloren gehe, was die Besonderheit der europäischen Renaissance begründe: »what distinguished the Italian renaissance of the fourteenth to sixteenth century, therefore, merits an exclusive claim to the title ›Renaissance.««⁹

Hinsichtlich der Harlem Renaissance – der wohl bekanntesten der eingangs gelisteten »kleinen« US-amerikanischen Renaissancen, die den meisten Definitionen nach hauptsächlich die afroamerikanische Minderheit im New Yorker Stadtteil Harlem der 1920er Jahre betraf – ergibt sich aus dieser Diskussion die Frage nach der Spezifik in der Verwendung des Renaissancebegriffs: Warum und mit welchem Ziel bezeichneten die Vertreter:innen der Harlem Renaissance ihre Bewegung als Renaissance und was genau war damit gemeint? War der Begriff eng an die europäische Renaissance – und wenn ja, an welche Version davon – angelehnt, stand seine Nutzung in Zusammenhang mit anderen sich als Renaissance bezeichnenden Bewegungen oder »Epochen« oder wurde der Begriff in unspezifischer, vielleicht bloß klischeehafter, vielleicht aber auch mit neuen Assoziationen verbundener Weise verwendet? Um zu prüfen, wie berechtigt der Vorwurf einer zu breiten, den Begriff verwässernden Nutzung ist,

5 Ebd., S. 166.

6 Vgl. ebd., S. 165; Peter Burke: *Die Renaissance*, Berlin 2019, S. 15.

7 Blitstein: »A Global History« (Anm. 4), S. 167.

8 Vgl. Burke: *Die Renaissance* (Anm. 6), S. 7–16. Der Mythos der Renaissance beinhaltet nicht nur das Bild eines in unhaltbar scharfen Gegensatz zum Mittelalter gestellten »Goldenen Zeitalters der Kreativität und Kultur« (ebd., S. 7), in dem es zum »plötzlichen Einbruch der Moderne« kam (ebd., S. 16), sondern wurde oft auch mit einem zweiten Mythos kombiniert: dem von der europäischen Überlegenheit; vgl. Jack Goody: *The Theft of History*, New York 2006, S. 127.

9 Thomas Maissen: »Defining epochs in global history – Can we write a History-in-common without shared concepts?«, in: ders./Barbara Mittler (Hg.): *Why China did not have a Renaissance – and why that matters. An interdisciplinary Dialogue*, Berlin/Boston 2018, S. 25–34, hier S. 31.

soll im Folgenden diejenige Konzeption der Harlem Renaissance im Mittelpunkt stehen, die gemeinhin als ihre elaborierteste und spezifischste Ausformung – und damit als stärkstes Gegenargument gegen die Annahme einer lediglich formelhaften Nutzung – gilt: die Harlem Renaissance nach Alain Locke.

II. Alain Locke, »Dean« der Harlem Renaissance

Alain Leroy Locke (1885–1954) war ein in Philadelphia geborener, an der Harvard University, in Oxford und Berlin ausgebildeter und von 1912 bis kurz vor seinem Tod an der afroamerikanischen Howard University lehrender Philosoph, der häufig als »Vater« bzw. »Mutter« oder als »Dean«, »Architekt« oder »Hebamme« der Harlem Renaissance bezeichnet wird.¹⁰ Was in diesen Bezeichnungen (neben der sexuellen Ambivalenz und *queerness* von Lockes Person) anklingt, ist die zumindest doppelte Form seines Beitrags zur Harlem Renaissance: Einerseits war er ihr philosophischer Vordenker, der als Herausgeber der Anthologie *The New Negro. An Interpretation* (1925) eine zwar vielstimmige, konzeptionell jedoch maßgeblich von ihm selbst geprägte Vision der Bewegung hervorbrachte. Andererseits fungierte er als Förderer und Gesprächspartner vieler der oft um eine halbe Generation jüngeren, die ästhetischen Erzeugnisse der Bewegung produzierenden Künstler:innen und Schriftsteller:innen, deren »precocious personalities« des »nurturing« bedurften.¹¹

Folgt man Jeffrey Stewart, dem Autor einer 2018 erschienenen Locke-Biographie, so war die Figur der Renaissance schon zu Zeiten von Lockes Studium in Harvard eine »key metaphor« seines Denkens.¹² Die Renaissance war für ihn verbunden mit seiner Faszination für das antike Griechenland als Ideal einer perfekten, freien Gesellschaft und einer gesellschaftlich anerkannten Liebe unter Männern. Sie beschäftigte ihn in Form der irischen Renaissance in einem frühen Aufsatz über Alfred Tennyson und in Gesprächen mit einem Studienfreund über William Butler Yeats; sie motivierte seine wiederkehrende Auseinandersetzung mit den für den »Mythos« der Renaissance verantwortlichen Intellektuellen des späten 19. Jahrhunderts wie beispielsweise Walter Pater; sie begegnete ihm in Diskussionen im Cosmopolitan Club in Oxford, wo er Renaissancekonzeptionen kennenlernte, die auf zeitgenössische, kolo-

10 In seinem Buch *Harlem Renaissance* (1971), der ersten Monographie, die sich ausschließlich mit der Bewegung beschäftigte, spricht Nathan Huggins von Locke als »father of the New Negro and the so-called Harlem Renaissance« (Nathan Huggins: *Harlem Renaissance*, Oxford 2007, S. 57). Lockes Biograph Stewart spricht hingegen von Locke als »Mother of a Movement« sowie als »architect of a new, more vibrant future«. Die Bezeichnung »Dean« geht laut Stewart auf einen Brief von Charles S. Johnson an Locke zurück, wohingegen die Bezeichnung »midwife« vermutlich von Langston Hughes stammt und u. a. von Arnold Rampersad und Stewart verwendet wird (Jeffrey Stewart: *The New Negro. The Life of Alain Locke*, New York 2018, S. 332, 8, 410, 415; Arnold Rampersad: »Introduction«, in: Alain Locke [Hg.]: *The New Negro. Voices of the Harlem Renaissance*, New York 1997, S. ix–xxiii, hier S. xi).

11 Stewart: *The New Negro* (Anm. 10), S. 333.

12 Ebd., S. 74.

niale Kontexte (u. a. Indien und Ägypten) bezogen waren;¹³ und sie inspirierte ihn zu ausgiebigen Reisen auf dem europäischen Kontinent, so u. a. 1909 nach Florenz, wo er »could not help noticing the African faces and rotund bodies in the frescoes in Santa Maria Novella, evidence that Ghirlandaio's figures reflected African and Muslim influences«.¹⁴

Im afroamerikanischen Kontext war Locke nicht der erste – und bei Weitem nicht der einzige –, der von einer Renaissance sprach. Oft wird die früheste Formulierung einer solchen W.E. B. Du Bois zugeschrieben,¹⁵ der 1920 in einem Editorial für die Zeitschrift *The Crisis* gefordert hatte: »A renaissance of American Negro literature is due; the material about us in the strange, heart-rending race tangle is rich beyond dream and only we can tell the tale and sing the song from the heart.«¹⁶ Begriffsgeschichtliche Forschungen zur Harlem Renaissance¹⁷ haben jedoch auf noch weiter zurückreichende Verwendungen des Renaissancebegriffs verwiesen: So hatte William Stanley Braithwaite – ein Freund Lockes aus ihrer gemeinsamen Zeit in Harvard – schon 1901 in einer Rezension behauptet, »that we are at the commencement of a ›Negroid‹ renaissance [...] that will have in time as much importance in literary history as the much spoken of and much praised Celtic and Canadian renaissance«.¹⁸ Ein anderes frühes Beispiel ist ein Text von Fenton Johnson, der 1919 von einer »Negro renaissance« im Sinne eines »international awakening of art and thought created by blacks« geschrieben hatte.¹⁹

Wie an diesen Zitaten sichtbar wird, ist die Attraktivität des Renaissancebegriffs in den frühen Verwendungen durch insbesondere zwei Faktoren begründet: Zum einen zeigt sich an Braithwaites und Johnsons Formulierungen, dass sie sich – ebenso wie Locke – der international zirkulierenden, ›revivalistischen‹ Verwendungsweise des Begriffs insbesondere unter den Eliten von vom Kolonialismus betroffenen Gruppen bewusst waren. Denker:innen der irischen, bengalischen, chinesischen oder mexikanischen Renaissance entdeckten in der Analogie zur europäischen Renaissance eine Möglichkeit der Kritik an gegenwärtigen Zuständen, die mit der Wiedergewinnung einer von der Kolonialmacht abgewerteten indigenen Kultur und/oder vernakulären Sprache verbunden war und auf die Gestaltung der Gegenwart hin zu einer idealen

13 Vgl. ebd., S. 74–91, 98, 135–159, 334, 538.

14 Ebd., S. 179.

15 Vgl. bspw. ebd., S. 510.

16 W.E. B. Du Bois: »Opinion«, in: *The Crisis* 19 (1920), S. 297–301, hier S. 299.

17 Vgl. Henry Louis Gates, Jr.: »The Trope of a New Negro and the Reconstruction of the Image of the Black«, in: *Representations* 24 (1988), S. 129–155; Ernest Julius Mitchell II: »Black Renaissance: A Brief History of the Concept«, in: *Amerikastudien / American Studies* 55 (2010), S. 641–665; Jak Peake: »Watching the Waters«. Tropic flows in the Harlem Renaissance, Black Internationalism and other currents«, in: *Radical Americas* 3.1 (2018), <https://doi.org/10.14324/III.444.ra.2018.v3.1.013>.

18 William Stanley Braithwaite: »Book Reviews«, in: *The Colored American Magazine* 4 (1901), S. 72–74, hier S. 73, https://coloredamerican.org/wp-content/uploads/2017/03/CAM_4.1_1901.II.NS_.pdf (aufgerufen am 08.12.2023).

19 Mitchell: »Black Renaissance« (Anm. 17), S. 643.

Zukunft – oft im Sinne nationalstaatlicher Unabhängigkeit – zielte.²⁰ Zum anderen eignet sich die für den Renaissancebegriff charakteristische Figur der Wiederkehr, die nicht nur ein in der fernen Vergangenheit liegendes, positiv konnotiertes antikes Zeitalter, sondern auch eine mit Attributen des Dogmatismus, der Dunkelheit, Ignoranz oder Unwissenschaftlichkeit beschriebene ›mittlere‹ Periode kreiert, um ein spezifisch afroamerikanisches Problem zu adressieren: den Wunsch der Schwarzen amerikanischen Elite, dem schambehafteten, von der Zeit der Versklavung und ihrer ideologischen Rechtfertigung herrührenden Stereotyp des »Old Negro« als »the Coloured Crooner of Lullabys, the Cotton-Picker, the Mammy Singer and the Darcy-Banjo Player«²¹ ein positives und modernes Selbstbild entgegenzusetzen zu können. Vor diesem Hintergrund erklärt sich, warum die erst in den 1960er Jahren zum populären Epochenamen gewordene Bezeichnung der *Harlem Renaissance*, die dank ihrer Strahlkraft und trotz der an ihr seit den späten 1990er Jahren vermehrt geäußerten Kritik²² bis heute die geläufige Epochenbezeichnung ist, nicht der Terminus war, den Locke und die ihm nahestehenden Intellektuellen favorisierten. Denn das Kompositum impliziert, dass es sich um eine Phase handle, die von der Dominanz eines bestimmten Ortes geprägt bzw. auf diesen Ort beschränkt sei: auf Harlem, den Stadtteil im Norden von Manhattan, der in den 1920er Jahren infolge u. a. der *Great Migration* zahlreicher Afroamerikaner:innen aus den ländlichen Südstaaten, der Rückkehr afroamerikanischer Soldaten aus dem Ersten Weltkrieg, des Zuzugs afrikanischer Einwander:innen und des Entstehens einer urbanen Schwarzen Mittelschicht zum Sinnbild einer modernen Schwarzen Kultur wurde. Der von Locke bevorzugte Begriff war hingegen der der ›New Negro Renaissance‹ (manchmal auch ›Negro Renaissance‹ oder ›Black Renaissance‹): eine Epochenbildung, die die Dominanz eines bestimmten Typus – des ›New Negro‹ – in den Vordergrund stellt, auf räumliche Spezifikation verzichtet und ihrem Anspruch nach nicht auf eine einzelne demographische Gruppe beschränkt bleibt, sondern die ›New Negroes‹ als Avantgarde eines neuen, modernen Menschen positioniert.

Zum Akt der Epochenbildung, aus dem Lockes Version der Renaissance als ihr »definitiver Text« und ihre »Bibel« hervorging,²³ gibt es ein von Mythen besetztes und von intellektuellen Kämpfen um Deutungshoheit geprägtes Narrativ, das üblicherweise in drei Akten erzählt wird, in denen Locke sukzessive an Einfluss gewann und Konkurrent:innen wie Jessie Fauset, die als Literaturredakteurin der Zeitschrift *The Crisis* viele der aufstrebenden Schwarzen Autor:innen förderte, zurückgedrängt wurden. Es beginnt damit, dass Locke – ein in den frühen 1920er Jahren vergleichsweise unbekannter Philosophieprofessor, dessen Ruf sich vor allem der Tatsache verdankte,

20 Vgl. Gang Zhou/Brenda Deen Schildgen/Sander L. Gilman: »Introduction«, in: dies. (Hg.): *Other Renaissances* (Anm. 2), S. 1-15, hier S. 4; Blitstein: »A Global History« (Anm. 4), S. 169.

21 Diese Formulierung entstammt dem Untertitel eines 1924 in *Vanity Fair* publizierten und von Eric Walrond verfassten Sketches, dessen intertextuellen Dialog mit Lockes Publikationen von 1925 Jak Peake ausführlich darstellt; vgl. Peake: »Watching the Waters« (Anm. 17), S. 17.

22 Vgl. ebd., S. 34 f.; Mitchell: »Black Renaissance« (Anm. 17), S. 641 f.

23 Vgl. Arnold Rampersad: »Introduction« (Anm. 10), S. ix.

dass er 1907 als erster Afroamerikaner ein Rhodes Scholarship erhalten hatte – von Charles S. Johnson, dem Herausgeber der mit Du Bois' *The Crisis* konkurrierenden afroamerikanischen Zeitschrift *Opportunity*, dazu auserkoren wurde, als ›master of ceremonies‹ bei einem öffentlichen Abendessen im November 1924 zu dienen. Dieses Abendessen brachte erstmals die wichtigsten Protagonisten der Harlem Renaissance mit weißen Intellektuellen und Verlegern zusammen. Daraufhin ergab sich für Locke die Gelegenheit, als Gastherausgeber der Zeitschrift *Survey Graphic* zu fungieren – einer von Paul Kellogg verantworteten, eigentlich soziologisch orientierten Zeitschrift, die zuletzt unter Titeln wie »New Ireland«, »New Russia« und »New Mexico« Sonderausgaben zu national orientierten kulturellen Bewegungen herausgebracht hatte und nun eine analoge Ausgabe zum »New Negro« plante. Diese Sonderausgabe wiederum, die im März 1925 unter dem Titel »Harlem, Mecca of the New Negro« erschien, ist der unmittelbare Vorläufer der Anthologie *The New Negro. An Interpretation*, die im November desselben Jahres bei Albert und Charles Boni erschien, zahlreiche Umarbeitungen und Erweiterungen beinhaltete und über den programmatischen Titel und Lockes Vorwort den weitreichenden Anspruch formulierte: »Enlarging this stage we are now presenting the New Negro in a national and even international scope.«²⁴

III. Epochenbildung durch Anthologien

Dass es ausgerechnet eine Anthologie war, die zur ›Bibel‹ der Harlem Renaissance wurde, hat vielleicht auch damit zu tun, dass Anthologien – mehr als andere diskursive Formen – ganz besonders dazu geeignet sind, aktive ›Epochenbildung‹ zu betreiben.²⁵ Brent Hayes Edwards hat darauf aufmerksam gemacht, dass es in den 1920er Jahren infolge des zeitlichen Zusammenfallens der Harlem Renaissance mit panafrikanischen und antikolonialen Bewegungen, der europäischen Faszination für Schwarze Kunst und Musik sowie der Institutionalisierung der Anthropologie als universitärer Disziplin einen transatlantischen, vielsprachigen »rush to anthologize blackness« gab,²⁶ der eine Fülle an Anthologien zu ›Schwarzen‹ Themen hervorbrachte. Bezugnehmend auf einen früheren Aufsatz von Theodore O. Mason, Jr. betont Edwards dabei den besonderen Zusammenhang zwischen Anthologien und Akten der Epochenbildung: Anthologien stünden »at the beginning rather than the end of literary history making«, da sie die von ihnen dokumentierte Tradition selbst erst begründe-

24 Alain Locke: »Foreword«, in: ders. (Hg.): *The New Negro* (Anm. 10), S. xxv-xxvii, hier S. xxvi.

25 Eine weitere Anthologie, die im Zusammenhang von Prozessen der Epochenbildung von Bedeutung war, ist das chinesische *Wenxuan*, das um 530 n. Chr. kompiliert und zur Zeit der Tang-Dynastie intensiv rezipiert wurde. Auf die kanonbildende Bedeutung dieser Anthologie geht Nikolai Konrad in seinem Vergleich westlicher und östlicher Renaissancen ein; vgl. Nikolai Konrad: »The Renaissance Epoch«, in: ders.: *West–East, Inseparable Twain. Selected Articles*, übers. von H. Kasanina u. a., Moskau 1967, S. 99-133, hier S. 116 f.

26 Brent Edwards: *The Practice of Diaspora. Literature, Translation, and the Rise of Black Internationalism*, Cambridge/London 2003, S. 44.

ten und ermöglichten.²⁷ Darüber hinaus seien sie »a means more broadly to grapple with *modernity* itself: the form serves to ›mark time,‹ whether for the purpose of racialist retrenchment [...] or racialist vindication«.²⁸ Die besondere expressive Wirkungskraft, die Anthologien in diesen Zusammenhängen entfalteten, verortet Edwards dabei in ihrer inhaltlichen Anlage, ihrem Apparat (Bibliographie und Illustrationen) und ihrer Methodologie, ganz besonders aber in ihrem »discursive frame – in its preface, introduction, or opening statement«.²⁹

Ein wesentlicher Grund für die »breakthrough quality«³⁰ von *The New Negro. An Interpretation*, die Lockes Werk unter den diversen zeitgleich erschienenen Anthologien hervorstechen lässt, dürfte die editorische Sorgfalt sein, die sich hinsichtlich der unterschiedlichen hier genannten Aspekte beobachten lässt. *The New Negro* ist ein über 450 Seiten starkes Kompendium, das aus drei Teilen besteht: einem künstlerisch-literarischen (dem längsten), einem soziologischen und einem ausführlichen bibliographischen. Es bringt 36 Autor:innen – Männer und Frauen unterschiedlicher Generationen und politischer Strömungen, darunter mehrere weiße – zusammen und enthält neben Texten unterschiedlicher Genres – Essays, fiktionale Prosa, Lyrik und Drama – zahlreiche Illustrationen, hauptsächlich Porträts. Locke selbst tritt nicht nur als Herausgeber, sondern auch als Verfasser mehrerer programmatischer Beiträge hervor. Von ihm stammen neben den beiden rahmenden Texten – Vorwort und einleitender Essay *The New Negro* – drei weitere Beiträge, die sich der jungen afroamerikanischen Generation (*Negro Youth Speak*), der Tradition der Spirituals (*The Negro Spirituals*) und afrikanischer Kunst (*The Legacy of the Ancestral Arts*) widmen. Das Motiv der Renaissance erweist sich in der gesamten Anthologie und ganz besonders in den von Locke verfassten Beiträgen als in sich diverses und gleichzeitig einheitsstiftendes Moment, das die heterogenen Stimmen in einen Zusammenhang bringt und spezifische Akte der Markierung und Strukturierung von Zeit vornimmt. Dabei wirkt dieses Motiv auf mehreren, miteinander in Verbindung stehenden Ebenen, die Inhalt, Rhetorik und Struktur der Anthologie gleichermaßen betreffen.

Auch wenn es nicht immer die gleichen und insgesamt vergleichsweise viele Merkmale sind, die auf den verschiedenen Ebenen und an unterschiedlichen Stellen der Anthologie mal als explizite Referenz und mal als eher vage Assoziation eine Verbindung zum Begriff der Renaissance herstellen, so lassen sie sich doch zu einigen Hauptmerkmalen gruppieren, an denen sich Lockes spezifische Nutzung und Aneignung des Renaissancebegriffs zeigt. Es sind dies a) das Moment des Humanismus und Individualismus, das u. a. Burckhardt ins Zentrum seiner berühmt gewordenen Ausführungen zur europäischen Renaissance stellte und mit der Beschreibung der Italiener als ersten »modernen Menschen« und »Erstgeborne[n] unter den Söhnen des jetzigen

27 Ebd. Das Zitat stammt von Mason, den Edwards hier zitiert; vgl. Theodore O. Mason, Jr.: »The African-American Anthology: Mapping the Territory, Taking the National Census, Building the Museum«, in: *American Literary History* 10 (1988), S. 185–198, hier S. 187.

28 Ebd.

29 Ebd., S. 45.

30 Stewart: *The New Negro* (Anm. 10), S. 511.

Europa's« verband;³¹ b) die Beschreibung der Renaissance als Wiederbelebung der Antike und die sich daraus ergebende Perspektive auf das im afroamerikanischen Zusammenhang schwierige Problem des kulturellen Erbes; sowie c) die mit dem Renaissancebegriff assoziierte optimistische Rhetorik und Metaphorik, die auf der Analogie zur menschlichen Entwicklung von der Geburt bis zur »Vollendung« basiert³² und in den »revivalistischen« Renaissanceen des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts auf den Begriff der Nation ausgeweitet wurde. In den nun folgenden beiden Teilen werde ich zunächst auf Punkt a) und dann auf Punkt b) eingehen – und dabei neben den inhaltlich-argumentativen Aspekten jeweils auch die als Punkt c) gefasste Renaissance-rhetorik und -metaphorik in den Blick nehmen.

IV. Der Humanismus von Lockes Renaissance

»The most celebrated historical assertion of Renaissance individualism«,³³ schreibt Peter Burke über die europäische Renaissance, sei das folgende Zitat aus Burckhardts einflussreichem Werk über die Renaissancekultur in Italien:

Im Mittelalter lagen die beiden Seiten des Bewußtseins – nach der Welt hin und nach dem Innern des Menschen selbst – wie unter einem gemeinsamen Schleier träumend oder halbwach. Der Schleier war gewoben aus Glauben, Kindesbefangenheit und Wahn; durch ihn hindurchgesehen erschienen Welt und Geschichte wundersam gefärbt, der Mensch aber erkannte sich nur als Race, Volk, Partei, Corporation, Familie oder sonst in irgendeiner Form des Allgemeinen. In Italien zuerst verweht dieser Schleier in die Lüfte; es erwacht eine *objective* Betrachtung und Behandlung des Staates und der sämtlichen Dinge dieser Welt überhaupt; daneben aber erhebt sich mit voller Macht das *Subjective*; der Mensch wird geistiges *Individuum* und erkennt sich als solches.³⁴

Die Metapher des Schleiers lässt in afroamerikanischen Zusammenhängen zunächst weniger an Locke als an W.E. B. Du Bois und seine berühmte Beschreibung des Afroamerikaners als »a sort of seventh son, born with a veil, and gifted with second-sight«³⁵ denken. Jedoch korrespondieren viele der zentralen Passagen von Lockes Vorwort und seinem einleitenden Essay zur Anthologie in Argumentation und Rhetorik mit Burckhardts Formulierungen. Wie Burckhardt operiert Locke bereits im ersten Satz seines Vorworts mit der Doppelformel von »Welt und Mensch« und spricht von

31 Jacob Burckhardt: *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Leipzig 1869, S. 104.

32 Vgl. Zhou/Schildgen/Gilman: »Introduction« (Anm. 20), S. 4.

33 Peter Burke: »Jack Goody and the Comparative History of Renaissances«, in: *Theory, Culture & Society* 26.7-8 (2009), S. 16-31, hier S. 20.

34 Burckhardt: *Die Kultur der Renaissance* (Anm. 31), S. 104.

35 W.E. B. Du Bois: *The Souls of Black Folk* (1903), hg. von Henry Louis Gates Jr./Terri Hume Oliver, New York/London 1999, S. 10.

den »transformations of the inner and outer life of the Negro in America that have so significantly taken place in the last few years.«³⁶ Im Folgenden streift er kurz die äußeren Veränderungen, indem er die »latest phases of social change and progress«³⁷ erwähnt und diesen Aspekt im einleitenden Essay insbesondere auf die *Great Migration* bezieht, die einer Bewegung »not only from countryside to city, but from medieval America to modern«³⁸ entspreche. Ähnlich wie bei Burckhardt Italien mit der Eigenschaft der frühen Reife, des zeitlichen Vorsprungs innerhalb einer schließlich ganz Europa erfassenden Bewegung besetzt ist, sieht Locke Harlem als »prophetic« und seiner Zeit voraus, als »laboratory of a great race-welding«,³⁹ das schließlich jedoch die gesamte »New World« und insbesondere ein »New America«⁴⁰ erfassen werde.

Ausführlicher widmet sich Locke in den beiden Texten der veränderten »internal world of the Negro mind and spirit« sowie dem Zustand, der vor dieser Entwicklung geherrscht habe.⁴¹ Unter Rückgriff auf die Metapher von der Dunkelheit des Mittelalters und den Topos der Kindlichkeit und Unwissenschaftlichkeit des mittelalterlichen Menschen evoziert er die stereotype Vorstellung eines vergangenen »darkened Ghetto of a segregated race life«, das bevölkert gewesen sei von »a mind and soul bizarre and alien as the mind of a savage, or even as naive and refreshing as the mind of the peasant or the child«.⁴² Insbesondere habe man in der Vergangenheit lediglich das »Negro problem rather than the Negro« gekannt,⁴³ was zu einer verzerrten Perspektive geführt habe:

So for generations in the mind of America, the Negro has been more of a formula than a human being – a something to be argued about, condemned or defended, to be ›kept down,‹ or ›in his place,‹ or ›helped up,‹ to be worried with or worried over, harassed or patronized, a social bogey or a social burden.⁴⁴

Was Locke diesem schematischen Bild entgegensetzt, ist zweierlei: Erstens sieht er das lediglich sentimentale, sich in Stereotypen und Klischees erschöpfende Interesse am »Old Negro« einer neuen wissenschaftlichen, von »renewed and keened curiosity« geprägten Auseinandersetzung weichen, die dazu führe, dass »the Negro is being carefully studied, not just talked about and discussed«.⁴⁵ Locke hat hier ein Konzept universitärer Lehre und Forschung vor Augen, das zwar keine buchstäbliche Übertragung der in der europäischen Renaissance entstandenen klassischen humanistischen Wis-

36 Locke: »Foreword« (Anm. 24), S. xxv.

37 Ebd.

38 Alain Locke: »The New Negro«, in: ders. (Hg.): *The New Negro* (Anm. 10), S. 3-16, hier S. 6.

39 Ebd., S. 7.

40 Locke: »Foreword« (Anm. 24), S. xxv.

41 Ebd.

42 Ebd., S. xxvi.

43 Ebd., S. xxv.

44 Locke: »The New Negro« (Anm. 38), S. 3.

45 Ebd., S. 9.

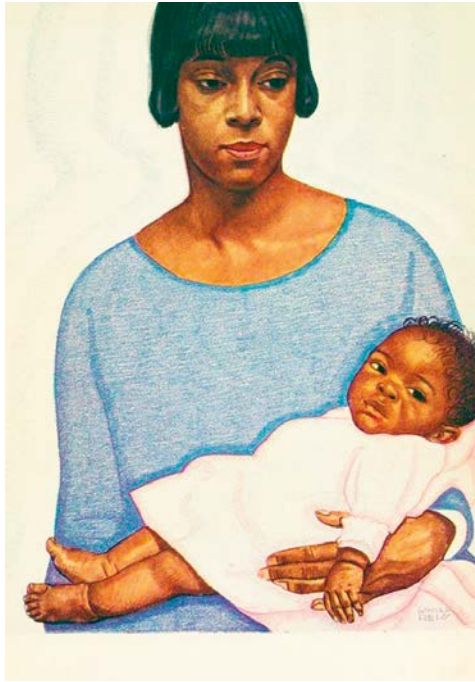


Abb. 1: Winold Reiss: *The Brown Madonna*, 1925

senschaften – Grammatik, Rhetorik, Poetik, Ethik und Geschichte – auf Schwarze Zusammenhänge darstellt, aber ebenfalls einen massiven Umbruch vorschlägt: 40 Jahre vor der Etablierung erster Studiengänge für »Black« oder »Africana Studies« in den USA geht es ihm darum, die in der Phase der *Reconstruction* gegründeten, historisch afroamerikanischen Universitäten – allen voran seine eigene Institution, die Howard University – zu Vorreitern in der Erforschung Schwarzer, afrikanischer und afrodiasporischer Kultur zu machen, so dass Absolvent:innen dieser Universitäten u. a. als Expert:innen bei archäologischen Ausgrabungen in afrikanischen Ländern eingesetzt werden könnten.⁴⁶

Zweitens beschreibt er eine Transformation, die sich als Subjektwerdung des afro-amerikanischen Menschen fassen lässt. Während in der Vergangenheit *über* die Schwarzen Amerikaner gesprochen wurde und diese also zum Objekt oder Problem von Diskursen gemacht worden seien, sei es nun an der Zeit, sie selbst sprechen zu lassen. Diese Befähigung zum Selbst-Sprechen korrespondiert einerseits mit einer Metaphorik des Gewinns an geistiger Reife, die analog der Entwicklung des Menschen

46 Vgl. Alain Locke: »Apropos of Africa«, in: ders.: *The Works of Alain Locke*, hg. von Charles Molesworth, New York 2012, S. 262–268, hier S. 265; Stewart: *The New Negro* (Anm. 10), S. 294.

nach der Geburt mit Bildern der »cultural adolescence«, des »approach to maturity«⁴⁷ und des »spiritual Coming of Age«⁴⁸ operiert. Andererseits folgt aus ihr eine Hinwendung zu Kunst und Literatur, die wiederum in Parallele zu Burckhardt gesehen werden kann: Burckhardt hatte insbesondere den Zuwachs an Porträts und Biographien – und, könnte man hinzufügen, an »ego-documents«, d. h. an in der ersten Person verfassten Schriften⁴⁹ – als Ausdruck eines neuen Individualismus und der Subjektwerdung des Einzelnen in der Renaissance betrachtet. Für Locke ist es ebenfalls das künstlerische Porträt sowie eine von einem politisch-emanzipatorischen Auftrag losgelöste, vergleichsweise autonom konzipierte Literatur, in der das neue (Selbst-)Bewusstsein, die »new soul« und das »fresh spiritual and cultural focusing« des »New Negro« zum Ausdruck kommen.⁵⁰

Zunächst zum Porträt: Wie schon in der Harlem-Ausgabe von *Survey Graphic* arbeitete Locke für seine Anthologie mit dem deutsch-amerikanischen Porträtmaler Winold Reiss zusammen, der 17 Porträts zur Anthologie beisteuerte. Diese Porträts, die noch durch weitere Bilder, u. a. mehrere eher abstrakte Gemälde des afroamerikanischen Künstlers Aaron Douglas, ergänzt werden, zeigen einerseits konkrete (vorwiegend männliche) Protagonisten der Harlem Renaissance – darunter Locke selbst, Angehörige der jüngeren Generation wie Jean Toomer oder Countee Cullen sowie afroamerikanische Autoritäten wie Du Bois und James Weldon Johnson – und andererseits namenlos bleibende (oft weibliche) »Typen« wie beispielsweise junge afroamerikanische Lehrerinnen, eine Bibliothekarin oder eine junge afrokaribische Einwanderin. Es handelt sich, so fasst es Lockes Biograph Stewart, um »striking color portraits« eines nicht mehr »primitiven«, sondern durch und durch modernen und urbanen »new kind of American«,⁵¹ um – so heißt es in einer anderen Beschreibung – »a veritable renaissance iconography, one that establishes an almost *sacred* iconicity. Many of the subjects' heads float disembodied, evoking spiritual transcendence; their foreheads gleam with accentuated effects, suggesting haloes«.⁵²

Im Zusammenhang der Renaissancefrage am relevantesten ist dabei ein Porträt, das als Frontispiz der Anthologie abgebildet ist. Es ist eine mit »The Brown Madonna« unterschriebene Halbfigur einer Schwarzen Frau in einem hellblauen Gewand, die gesittet schräg nach unten schaut und einen Säugling in den Armen hält (vgl. Abb. 1). Die schon erwähnte Rhetorik der Geburt und des Heranwachsens bekommt hier ihr visuelles Gegenstück, und der auf der Titelseite in großen Buchstaben angekündigte »New Negro« als »herald of the race's cultural renaissance in and through art«⁵³ wird mit dem neugeborenen Kind und christlichen Erlöser identifiziert. Dieser Gestus lädt

47 Locke: »Foreword« (Anm. 24), S. xxvi.

48 Locke: »The New Negro« (Anm. 38), S. 16.

49 Burke: »Jack Goody« (Anm. 33), S. 21.

50 Locke: »Foreword« (Anm. 24), S. xxvii.

51 Stewart: *The New Negro* (Anm. 10), S. 512.

52 Steve Pinkerton: »New Negro« v. »Niggerati: Defining and Defiling the Black Messiah«, in: *Modernism/modernity* 20.3 (2013), S. 539–555, hier S. 540.

53 Ebd., S. 539.

die Anthologie mit einer »insistent aura of messianic expectation«⁵⁴ auf und macht sie gewissermaßen auch in wörtlicher Hinsicht zu einer Bibel.⁵⁵ Gleichzeitig zeigt sich hier der für die Form der Anthologie charakteristische, von Edwards erwähnte Akt des zeitlichen Markierens und somit Konstruierens einer neuen, erst beginnenden Epoche in aller Deutlichkeit: Die angestrebte Erlösung, in der die Afroamerikaner:innen eine »neue Seele« gefunden und ihre »Renaissance« im Sinne einer Wiedergeburt des afroamerikanischen Menschen erreicht haben werden, liegt noch in der Zukunft; die ersten Zeichen für deren baldiges Eintreten kündigen sich jedoch schon durch die in der Anthologie versammelten Beiträge an: »Negro life [...] is finding a new soul. There is a fresh spiritual and cultural focusing. We have, as the heralding sign, an unusual outburst of creative expression.«⁵⁶

Der »New Negro«, der sich Locke zufolge in den literarischen Beiträgen der Anthologie ankündigt, ist eine Figur, deren spezifische Moderne und komplexe Menschlichkeit gerade darin besteht, dass sie sich nicht leicht auf einen Nenner bringen oder auf eine Gruppe von miteinander in Einklang stehenden Eigenschaften fixieren lässt. Vielmehr ist es Lockes spezifische Leistung, dass er den Begriff »New Negro« mit einer »ambivalence and a roominess largely foreign to other conceptions« auszustatten wusste,⁵⁷ die ihn anschlussfähig für die künstlerischen und literarischen Vertreter:innen der Harlem Renaissance machte. Diese meist unter dreißigjährigen Vertreter:innen einer jungen, künstlerisch ambitionierten Generation wollten sich nicht dem gleichermaßen funktionalen wie viktorianisch-konservativen Ideal von Literatur und Kunst unterordnen, das Angehörige der älteren Generation wie Du Bois vertraten, der 1926 in seinem Aufsatz »Criteria of Negro Art« den für viele abschreckenden Satz »all Art is propaganda« formulierte.⁵⁸ Lockes Konzeption hingegen war attraktiv für das »sensitive artistic mind« und das »deep-seated aesthetic endowment«⁵⁹ dieser jungen, individualistischen Künstler:innen, die – ähnlich wie viele ihrer weißen amerikanischen und europäischen Zeitgenoss:innen – einen »lack of fixity«⁶⁰ hinsichtlich ihrer Sexualität, ihrer *race* und ihrer sozialen Position wahrnahmen und ihre eigenen Identitätskonstruktionen wie auch ihr Verhältnis zur afroamerikanischen Vergangenheit als instabil und gespalten empfanden. Indem Locke die mit dem Renaissancebegriff verbundene Bildlichkeit in oft anspielungsreichen, vieldeutigen Formulierungen einsetzte, gelang es ihm, damit sowohl die mit dem alten Griechenland assoziierte Möglichkeit sexueller Ambiguität (insbesondere männlicher Homosexualität) anzudeuten

54 Ebd., S. 540.

55 Vgl. ebd.

56 Locke: »Foreword« (Anm. 24), S. xxvii.

57 Stewart: *The New Negro* (Anm. 10), S. 452.

58 W.E. B. Du Bois: »Criteria of Negro Art«, in: *The Crisis* 32 (Oct. 1926), S. 290–297, hier S. 296, verfügbar auf https://archive.org/details/sim_crisis_1926-10_32_6/page/296/mode/2up (aufgerufen am 08.12.2023).

59 Alain Locke: »The Legacy of the Ancestral Arts«, in: ders. (Hg.): *The New Negro* (Anm. 10), S. 254–268, hier S. 256, 254.

60 Stewart: *The New Negro* (Anm. 10), S. 452.

wie auch eine positive Bewertung von Fragilität, innerer Gespaltenheit, Erotik und purer Lebenslust als Kennzeichen ästhetischer Schönheit und Merkmal junger, noch im Wachstum begriffener »Blüte« sowie als Zeichen eines komplexen Innenlebens im Sinne von Modernismus und Humanismus nahezulegen.

Gleichzeitig, so Lockes paradox anmutende (und nicht immer scharf von der Reproduktion primitivistischer Stereotype abgegrenzte) Argumentation, sei jedoch gerade eine Kunst, die die »necessity for fuller, truer self-expression«⁶¹ und einen »lusty vigorous realism«⁶² wichtiger nehme als die Verpflichtung auf Repräsentativität und Moralismus, von politisch-emanzipatorischer Bedeutung für die afroamerikanische Gemeinschaft: »The newer motive, then, in being racial is to be so purely for the sake of art.«⁶³ Um ihrer »new soul« künstlerisch Ausdruck zu verleihen und »art for art's sake« (eine Formel, die auf Walter Paters Werk über die Renaissance anspielt⁶⁴) zu erschaffen, empfiehlt Locke der jungen Generation den Rückgriff auf »our instinctive and quite matchless folk-art«.⁶⁵ Wenn es jungen Künstler:innen gelinge, aus dieser »racial substance« etwas »technically distinctive« zu machen, »something that as an idiom of style may become a contribution to the general resources of art«,⁶⁶ trügen sie zur Umkodierung existierender Stereotype und damit zur Bildung eines neuen kollektiven Bewusstseins bei, so dass afroamerikanische Gemeinschaft nicht mehr nur auf einer »common condition«, sondern auf einer »common consciousness«⁶⁷ basiere und Scham durch »ethnic pride« ersetzt werde.⁶⁸ In Lockes Aneignung der »art for art's sake«-Formel ergibt sich aus dieser somit eine »culture comes first«⁶⁹-Perspektive, die davor warnt, Kunst und Kultur auf eine lediglich abbildende Funktion zu reduzieren, und die dennoch auf deren politischer Bedeutung besteht: Locke hofft auf einen von der Kunst der jungen afroamerikanischen Generation ausgehenden »process of self-transvaluation«, der kulturellen Produktionen das Potential zuspricht, »to transform African American self-perception across the board«.⁷⁰

In diesem Teil von Lockes Argumentation, die die in Burckhardts obigem Zitat kontrastiv formulierte Unterscheidung zwischen dem Menschen als Teil von »Race, Volk, Partei, Corporation, Familie« und seiner Bewusstwerdung als Subjekt auf neue Art zusammendenkt, zeigt sich der Einfluss der ungefähr zeitgleichen nationalen Re-

61 Locke: »The New Negro« (Anm. 38), S. 9.

62 Alain Locke: »Negro Youth Speaks«, in: ders. (Hg.): *The New Negro* (Anm. 10), S. 46-54, hier S. 50.

63 Ebd., S. 51.

64 Vgl. Stewart: *The New Negro* (Anm. 10), S. 523.

65 Locke: »Negro Youth Speaks« (Anm. 62), S. 47.

66 Ebd., S. 51.

67 Locke: »The New Negro« (Anm. 38), S. 7.

68 Vgl. Michel Feith: »The Syncopated African: Constructions of Origins in the Harlem Renaissance (Literature, Music, Visual Arts)«, in: Geneviève Fabre/Michel Feith (Hg.): *Temples for Tomorrow. Looking back at the Harlem Renaissance*, Bloomington/Indianapolis 2011, S. 51-72, hier S. 60.

69 Kobena Mercer: *Alain Locke and the Visual Arts*, New Haven/London 2022, S. 5.

70 Ebd., S. 4.

naissancen wie der irischen, bengalischen, chinesischen oder mexikanischen Renaissance wie auch der eines am romantischen Nationalismus Herder'scher Prägung geschulten Denkens. Auf beide Traditionslinien beruft sich Locke in der Anthologie auch explizit, etwa wenn er im Vorwort auf »nascent movements of folk-expression and self-determination« verweist und diese »in India, in China, in Egypt, Ireland, Russia, Bohemia, Palestine and Mexico« verortet.⁷¹ Zudem verwendet er in seinen Beiträgen für die Anthologie regelmäßig die Begriffe »folk« und »folk-spirit«, und sein Freund und Beiträger Arthur Huff Fauset zieht in einem Aufsatz, der zwei in African American Vernacular English wiedergegebenen Beispielen von »American Negro Folk Literature« vorangestellt ist, Parallelen zu den Märchen der Brüder Grimm und Hans Christian Andersens.⁷² Gleichzeitig deutet sich mit diesem Zusammenhang, der mit der Schwierigkeit einer nicht immer vermeidbaren Nähe zu einer essentialistischen *race*-Konzeption wie auch der Problematik des kulturellen Erbes verbunden ist, der zweite zentrale Komplex von Lockes Bezugnahme auf die Renaissance an: das Thema der Wiederbelebung einer verloren gegangenen Antike.

V. Aneignung der Vergangenheit in der Harlem Renaissance

Eine Besonderheit der europäischen im Vergleich zur beispielsweise chinesischen Renaissance – so ein weiteres Argument, das in Diskussionen der »multiple renaissances thesis« zur Begründung eines Sonderstatus der europäischen Renaissance angeführt wird – sei der der europäischen Renaissance vorausgegangene Verlust der Verbindung zur Antike:

[T]he Italian movement to recover and revive the culture of Greek and especially Roman antiquity was of peculiar importance because so much of that culture – though not all of it – had been lost in the period that the humanists were the first to call the »Dark« or the »Middle« Ages. There was therefore more need for a renaissance in the case of Europe than in the case of China. There is a contrast between revival in one case and the survival of a classical tradition in the other.⁷³

Dieses Argument mag im Vergleich mit dem Fall Chinas seine Berechtigung haben. Im Vergleich mit der Harlem Renaissance lässt es sich jedoch nicht geltend machen. Im Gegenteil muss hier betont werden, dass die Afroamerikaner:innen, von denen die meisten in den 1920er Jahren noch einen ehemals versklavten (Groß-)Elternteil gehabt hatten oder selbst vor dem Sezessionskrieg geboren worden waren, ihre familiäre

71 Locke: »Foreword« (Anm. 24), S. xxvii.

72 Vgl. Arthur Huff Fauset: »American Negro Folk Literature«, in: Locke (Hg.): *The New Negro* (Anm. 10), S. 238–244, hier S. 240.

73 Burke: »Jack Goody« (Anm. 33), S. 27. Vgl. dazu auch Jack Goody: *Renaissances. The One or the Many*, Cambridge 2010, S. 260; Jan Nederveen Pieterse: »Many Renaissances, Many Modernities?«, in: *Theory, Culture & Society* 28.3 (2011), S. 149–160, hier S. 152 f.

Vergangenheit vor der Zeit der Versklavung als von der »catastrophic rupture of the middle passage«⁷⁴ – und damit von Brüchen, Diskontinuitäten, Erinnerungs- und Sprachverlust – gekennzeichnet erlebten. Das Fehlen bzw. die radikale Auslöschung einer positiv konnotierten Vergangenheit verband sich für viele von ihnen mit einem von Unterlegenheit geprägten kollektiven Selbstbild als »cultural foundling«,⁷⁵ der seinen kulturellen Status nur über die Aneignung europäischer Kultur verbessern konnte. Zugleich resultierte daraus auch Scham gegenüber der Zeit der Versklavung und den parallel dazu etablierten, als Rechtfertigungsideologie dienenden Bildern der demütigen und intellektuell nicht ebenbürtigen »Old Negroes«, von denen sich – so Henry Louis Gates – die ersten sich als Teil einer Schwarzen Elite begreifenden »New Negroes« aus der Zeit der Jahrhundertwende am liebsten durch ein radikales Tabuieren gelöst hätten: »[T]he New Negro's relation to the past of the Old Negro is a problematical one. ›Let us smother all the wrongs we have endured,‹ urges one essayist; ›Let us forget the past.‹«⁷⁶

Vor diesem Hintergrund ist das intellektuelle Manöver, das Locke zur Wiederaneignung einer positiv konnotierten Vergangenheit unternimmt, ein komplexes und umfassendes. Es ist ein Manöver, das mit der Annahme einer »double folk identification« Schwarzer Kultur und den »two ›soils‹ of its origins: the American South and Africa« arbeitet.⁷⁷ Hinsichtlich des amerikanischen Südens, womit Locke – wohl wegen seiner nationalen Ambitionen – primär die US-amerikanischen Südstaaten und weniger den karibischen Raum meint,⁷⁸ verläuft seine Argumentation in einer gewissen Analogie etwa zu dem Projekt der Wiedergewinnung einer keltischen Kultur in der irischen Renaissance und mit eindeutigen Anleihen bei der Tradition eines romantischen Nationalismus. Den »Volksgeist« (»folk-spirit«),⁷⁹ den Locke in traditionellen afroamerikanischen Kulturpraktiken zu entdecken vermeint – und der nicht nur zur Konstruktion einer neuen afroamerikanischen, sondern auch zu einer nationalen amerikanischen Identität beitragen soll –, verortet er einerseits in den schon erwähnten märchenartigen Erzählungen in African American Vernacular English, andererseits – und hauptsächlich – in den afroamerikanischen Spirituals. Diese sind das alleinige Thema eines von Locke verfassten Beitrags in der Anthologie, der einer aus-

74 Paul Gilroy: *The Black Atlantic*, London/New York 1993, S. 197.

75 Locke: »The Legacy« (Anm. 59), S. 256.

76 Gates: »The Trope of a New Negro« (Anm. 17), S. 139.

77 Feith: »The Syncopated African« (Anm. 68), S. 53.

78 Allerdings ist die Karibik zumindest insofern in der Anthologie *The New Negro* vertreten, als die kulturelle Blüte in Harlem auch mit dessen Interkulturalität und Kosmopolitismus erklärt und eine von Locke als exemplarisch bezeichnete Schwarze Zeitung etwa als »carrying news material in English, French and Spanish, gathered from all quarters of America, the West Indies and Africa« beschrieben wird (Locke: »The New Negro« [Anm. 38], S. 14). Darüber hinaus geht der in der Anthologie enthaltene Aufsatz von W. A. Domingo auf die Rolle »west-indischer« Einwander:innen für die Harlem Renaissance ein; vgl. W. A. Domingo: »The Gift of the Black Tropics«, in: Locke (Hg.): *The New Negro* (Anm. 10), S. 341–349, hier S. 342.

79 Locke: »Foreword« (Anm. 24), S. xxv.

fürhlichen Sektion zur Musik vorangestellt ist. Schon die einleitenden Worte bringen seine Agenda programmatisch zum Ausdruck:

The Spirituals are really the most characteristic product of the race genius as yet in America. But the very elements which make them uniquely expressive of the Negro make them at the same time deeply representative of the soil that produced them. Thus, as unique spiritual products of American life, they become nationally as well as racially characteristic.⁸⁰

Doch Locke bleibt in seiner Argumentation nicht bei der Wiedergewinnung und Transformation einer ›Volkskultur‹⁸¹ stehen, die sich im 18. und 19. Jahrhundert auf nationalem, amerikanischem Boden entwickelt habe. Er bezieht sich darüber hinaus auf eine räumlich und zeitlich noch weiter entfernte ›Antike‹, die er in afrikanischen Kulturen verortet. Dieser Teil seiner Argumentation orientiert sich mehr an dem Konzept der europäischen Renaissance als an dem späteren ›revivalistischer‹ Renaissance. Er greift ihre Verweigerung eines »rigid ancestralism« auf,⁸² indem er die pan-europäische Identifikation mit der römischen und griechischen Antike, wie sie für die Vertreter:innen der europäischen Renaissance unabhängig von ihrer jeweiligen nationalen Herkunft kennzeichnend war, in eine panafrikanische Geste überträgt. Die konkreten afrikanischen Bezugspunkte für Lockes Argumentation, die er in dem in der Anthologie abgedruckten und mit Fotografien aus der Barnes-Collection illustrierten Essay *The Legacy of the Ancestral Arts* sowie in einigen weiteren, ungefähr zeitgleich veröffentlichten Aufsätzen zum Thema entfaltet, sind dabei im Wesentlichen zwei: das antike Ägypten insbesondere zur Zeit des altägyptischen Königs Tutanchamun, dessen Grab 1922 durch den britischen Archäologen Howard Carter entdeckt und öffentlichkeitswirksam geöffnet wurde, sowie kulturelle Erzeugnisse (insbesondere Plastiken und Skulpturen) des westafrikanischen Raums, wie sie Locke ab ca. 1924 in Albert C. Barnes' berühmter Kunstsammlung kennenlernte.

Besonders bemerkenswert ist Lockes intensive Bezugnahme auf Ägypten in den Aufsätzen *Impressions of Luxor* und *Apropos of Africa* (beide 1924). Sie sind nicht in der Anthologie abgedruckt, die Verbindung des Ägyptenthemas mit der Anthologie ist aber über die zeitliche Nähe dieser Aufsätze zu Lockes editorischer Arbeit und über die Präsenz eines ähnlich gestalteten Ägyptenmotivs in einigen Gedichten und Bildern der Anthologie gegeben. Lockes Ägyptenaufsätzen ging eine mehrmonatige

80 Locke: »The Negro Spirituals«, in: ders. (Hg.): *The New Negro* (Anm. 10), S. 199–210, hier S. 199.

81 Der Begriff ›folk culture‹ selbst taucht meines Wissens in *The New Negro* nicht auf, allerdings finden sich dort zahlreiche andere mit ›folk‹ gebildete Bezeichnungen, z. B. »folk-music«, »folk-expression«, »folk-art« und »folk-temperament«; vgl. z. B. Locke: »The New Negro« (Anm. 38), S. 4, S. 7, S. 15. In der Forschungsliteratur ist in diesem Zusammenhang regelmäßig von »folk culture« die Rede, die Bezeichnung ist auch im Index von Stewarts Biographie verzeichnet, vgl. Stewart: *The New Negro* (Anm. 10), S. 920.

82 Stewart: *The New Negro* (Anm. 10), S. 384.

Ägyptenreise im Jahr 1923 voraus. In Stewarts Biographie wird ausführlich dargestellt, wie ihn diese Reise u. a. an die Ausgrabungsstätte von Tutanchamuns Grab brachte, das Locke als »evidence of an extraordinary and apparent sudden flowering in the artistry of this period«⁸³ betrachtete. Ein weiteres Ziel der Reise war Kairos Koptisches Museum, wo Locke »precious Coptic- and Arabic-language manuscripts that lay open in glass library cases« bestaunte,⁸⁴ die ihn mit dem Fall einer christlichen, über Schriftlichkeit verfügenden antiken afrikanischen Kultur vertraut machten. Stewart zufolge war Ägypten (und auch Äthiopien) für Locke deswegen so attraktiv, weil es der Ort vergangener afrikanischer Hochkulturen war, die auch bei Anlegung strikt europäischer Maßstäbe für Zivilisiertheit und kulturelle Fortschrittlichkeit dem Vergleich mit Erzeugnissen europäischer Hochkultur standhalten und somit – zumindest in Lockes Augen – als der »europäischere« Teil von Afrika gelten konnten. In Stewarts Worten:

Locke still was not ready to identify with the non-literary, non-scholarly, and non-linear cultures of West Africa. His solution was to identify with the more Europeanized Africa. Ancient African cultures in Egypt and Ethiopia were both part of the Western tradition and precursors of it – alternatives to the modern Western European narrative that all that was civilized was White.⁸⁵

Gleichzeitig jedoch konfrontiert die in diesen Aufsätzen unternommene Konstruktion einer Schwarzen Antike unter Bezugnahme auf Ägypten Locke mit dem konzeptuellen Problem, dass die direkten afrikanischen Vorfahr:innen der afroamerikanischen Bevölkerung kaum aus nord- und ostafrikanischen Ländern, sondern vorwiegend aus Westafrika stammten. Mit einer rein biologistischen Argumentation lassen sich die Afroamerikaner:innen also nicht plausibel zu »Erben« des alten Ägyptens erklären.⁸⁶ Die Lösung, die Locke – inspiriert u. a. durch seine Beschäftigung mit Leo Frobenius, dessen Bücher er unmittelbar vor der Ägyptenreise bei einem Aufenthalt in Wien erworben hatte⁸⁷ – für dieses Problem wählt, ist von erstaunlicher Modernität: Er ver-

83 Alain Locke: »Impressions of Luxor«, in: ders.: *The Works of Alain Locke* (Anm. 46), S. 175–179, hier S. 177 f.

84 Stewart: *The New Negro* (Anm. 10), S. 388.

85 Ebd., S. 385.

86 Wie Michel Feith bemerkt hat, ist die Bezugnahme auf Ägypten in der Harlem Renaissance noch aus einem weiteren Grund ambivalent: »Egypt had long had another meaning in African-American culture. The Negro spirituals allegorically identified black folks with the Hebrew slaves of *Exodus* and identified the subjects of ›Ole Pharaoh‹ with the white planters and their overseers. There is therefore an ambivalent image of Egypt in the works of the Harlem Renaissance; one being a support for positive identification and race pride, the other picturing the white oppressors in Egyptian garb.« (Feith: »The Syncopated African« [Anm. 68], S. 57)

87 Ähnlich wie Leopold Senghor und Aimé Césaire wenige Jahre später war Locke von Frobenius' Theorien des Diffusionismus und der Kulturkreise wie auch von seiner Wertschätzung afrikanischer Kulturen beeindruckt. Stewart verweist auf einen Brief, in dem Locke von seinen (nicht verwirklichten) Plänen für eine Übersetzung von Frobenius' Werken ins Englische

weist zum einen darauf, dass alle »great cultures« das Produkt der »fusion of several cultures« seien.⁸⁸ Die kulturelle Blütezeit unter Tutanchamun habe sich nicht nur in einem afrikanischen Setting ereignet, sondern auch innerhalb einer »polyglot civilization that must have included more African, and possibly even Negro components than will ordinarily be admitted, so wide-spread is the impression that nothing profoundly cultural can come out of Africa«.⁸⁹ Zum anderen argumentiert er – in teilweiser Vorwegnahme von späteren, Transkulturalität betonenden Konzeptionen der afrikanischen Diaspora wie Paul Gilroys *The Black Atlantic* –, dass es gerade die Erfahrung der Versklavung und der Verschleppung sei, aufgrund derer sich die »colored millions of America« als Nachfahren »from the peoples of almost every quarter of the continent« sehen und als »culturally the heirs of the entire continent« begreifen könnten.⁹⁰ »As the physical composite of eighty-five per cent at least of the African stocks, the American Negro is in a real sense the true Pan-African, and [...] should be the leader in constructive Pan-African thought and endeavor.«⁹¹

In der Anthologie setzt sich dieser das alte Ägypten einschließende Panafrikanismus insbesondere in einigen künstlerischen Beiträgen fort. Dazu gehören etwa Langston Hughes' Gedicht *The Negro Speaks of Rivers* sowie Aaron Douglas' Bild *The Spirit of Africa*, das der für die Thematik des Rückbezugs zentralen Sektion »The Negro Digs up His Past« vorangestellt ist (Abb. 2).⁹² Im Gedicht wird der wiederkehrende Vers »I've known rivers« mit unterschiedlichen Flüssen – darunter Euphrat, Kongo, Nil und Mississippi – und daran geknüpften historischen Erfahrungen in Verbindung gebracht, die in ihrer Summe die »Tiefe« der Seele – sozusagen den Humanismus – des lyrischen Ichs begründen: »My soul has grown deep like the rivers.«⁹³ Das Bild zeigt einen Trommelspieler in einem dschungelartigen Setting und erinnert insbesondere durch die aufrechte Haltung der Figur sowie durch ihren Haarschmuck an ägyptische Kunst.⁹⁴

berichtet, und beurteilt dessen Rolle in Lockes Denken als »a key to a sense of the African heritage as TransAfrican« (Stewart: *The New Negro* [Anm. 10], S. 375f.).

88 Locke: »Impressions of Luxor« (Anm. 83), S. 178.

89 Ebd.

90 Locke: »Apropos of Africa« (Anm. 46), S. 262.

91 Ebd., S. 263.

92 Douglas' Bild wurde unter dem Titel »The Spirit of Africa« auf S. 228 von Lockes Anthologie abgedruckt und ist unter diesem Titel auch im dort enthaltenen Abbildungsverzeichnis aufgeführt. 1926 wurde das Bild unter dem erweiterten Titel »Invincible Music: The Spirit of Africa« in der Februarausgabe der Zeitschrift *The Crisis* (Bd. 31, S. 169) abgedruckt. Im digitalen Archiv der New York Public Library wird lediglich dieser Publikationsort genannt; vgl. »Invincible music. The spirit of Africa«, *The New York Public Library. Digital Collections*, <https://digitalcollections.nypl.org/items/bc3f1f51-233c-7b2e-e040-e00a18060ba1> (aufgerufen am 08.12.2023).

93 Langston Hughes: »The Negro Speaks of Rivers«, in: Locke (Hg.): *The New Negro* (Anm. 10), S. 141. Ebenso wie in Lockes Aufsätzen ist der Nil auch hier mit dem Stolz auf eine antike afrikanische Hochkultur assoziiert: »I looked upon the Nile and raised the pyramids above it.« (Ebd.)

94 Vgl. Caroline Goesser: *Picturing the New Negro. Harlem Renaissance Print Culture and Modern Black Identity*, Lawrence, Kans. 2006, S. 30; George Hutchinson: *The Harlem Renaissance in Black and White*, Cambridge/London 1995, S. 399.



Abb. 2: Aaron Douglas: *Invincible Music: The Spirit of Africa*, 1926

Vor dem Hintergrund der Ägyptenbezüge in Lockes Anthologie liest sich auch *The Legacy of the Ancestral Arts* – derjenige von Lockes ›Afrika-Essays‹, den er für die Anthologie auswählte – nicht rein im Sinne eines »rigid ancestralism«. Denn obwohl Locke sich hier wie auch an anderer Stelle immer wieder eines der Biologie entstammenden Vokabulars bedient und etwa von »blood descendants«, »direct cultural kinship« und »racial idiom« spricht,⁹⁵ erfolgt seine Forderung nach kultureller Wiederaneignung der »ancestral arts« im Rahmen einer weitgehend nichtessentialistischen, fluid gedachten Konzeption von *race*. Das zeigt sich erstens darin, dass Locke die in diesem Essay im Mittelpunkt stehenden vorwiegend westafrikanischen Skulpturen und Plastiken mit Attributen belegt, die gängigen Afrikastereotypen (zumindest teilweise) widersprechen. Der »spirit of African expression«, der in den Skulpturen zum Ausdruck komme, sei »disciplined, sophisticated, laconic and fatalistic«; es sei eine »highly stylized art«, gekennzeichnet von »almost limitless wealth of decorative and

95 Locke: »The Legacy« (Anm. 59), S. 256, 262.

purely symbolic material«.96 Zweitens verweist er auch in diesem Beitrag explizit auf die soziale und kulturelle Konstruiertheit von *race*, etwa wenn er das Stereotyp des »primitiven« Afroamerikaners mit dem »working of environmental forces rather than the outcropping of a race psychology« erklärt.97 Drittens schließlich ist die Wiederaneignung der Werte, Motive und Techniken afrikanischer Kunst, zu der Locke hier afroamerikanische Künstler:innen aufruft, als Projekt gedacht, das seinem Charakter nach »interracial«98 ist und Schwarze und weiße Beteiligte umfasst. Für die »Schwarze Renaissance«, die Locke vor Augen hat, sieht er weiße europäische Künstler:innen des Modernismus und Expressionismus sogar als Vorreiter:innen, als »inspiration and guide-posts of a younger school of American Negro artists«.99 Diesen allerdings komme innerhalb dieses Projekts besondere Bedeutung zu: »African sculpture has been for contemporary European painting and sculpture just such a mine of fresh *motifs* [...], and surely, once known and appreciated, this art can scarcely have less influence upon the blood descendants, bound to it by a sense of direct cultural kinship, than upon those who inherit by tradition only [...]«.100

Die biologistische Linie seiner Argumentation versteht Locke allem Anschein nach also nicht als Gegensatz zu der fluiden, den performativen und konstruktiven Charakter von *race* und Nation herausstellenden Perspektive, die er schon in frühen, u. a. von Franz Boas und Georg Simmel beeinflussten Aufsätzen und Vorlesungen vertreten hatte.101 Vielmehr stehen diese beiden üblicherweise als unversöhnbar betrachteten Sichtweisen bei ihm gewissermaßen nebeneinander102 und werden – wohl auch aus strategischen Erwähnungen103 – in seinen Texten jeweils unterschiedlich stark betont. Hinsichtlich des Motivs der Renaissance und deren Dynamik der Wiederaneignung einer verlorenen Vergangenheit lässt sich daher sagen, dass die »bloodlines« ebenso wie die im Kontext von Kolonialismus und Rassismus geteilten Marginalisie-

96 Ebd., S. 254, 256, 267.

97 Ebd., S. 255.

98 Zur »Interraciality« der Harlem Renaissance vgl. Hutchinsons umfassende Studie, die – wie sich schon durch den Titel andeutet – dieses Thema in den Vordergrund stellt: Hutchinson: *The Harlem Renaissance in Black and White* (Anm. 94).

99 Locke: »The Legacy« (Anm. 59), S. 264.

100 Ebd., S. 256.

101 Vgl. Alain Locke: »Race Contacts and Inter-Racial Relations. A Study in the Theory and Practice of Race«, in: ders.: *The Works of Alain Locke* (Anm. 46), S. 253–261; ders.: »The Concept of Race as Applied to Social Culture«, in: ebd., S. 269–277; Stewart: *The New Negro* (Anm. 10), S. 213–218, 265–269.

102 In diesem Sinne stellt auch Robert Johnson über die Renaissance des frühen 20. Jahrhunderts fest, dass sich in ihnen eine charakteristische Spannung »between the ideas of descent and consent that went into their making« zeige: »For, on the one hand, the idea of renaissance always presumed that an already present but dormant group consciousness was waiting to be reborn, while, on the other, renaissance in these years frequently suggested that *new* nations and races could actually be called into being.« (Robert Johnson: »Irish, Mexican, and »Negro« Renaissances«, in: Zhou/Schildgen/Gilman [Hg.]: *Other Renaissances* [Anm. 2], S. 173–205, hier S. 179)

103 Vgl. Geneviève Fabre/Michel Feith: »Temples for Tomorrow: Introductory Essay«, in: dies. (Hg.): *Temples for Tomorrow* (Anm. 68), S. 1–29, hier S. 6f.

nungserfahrungen als verstärkendes Argument dienen, um afroamerikanische Künstler:innen dazu anzuregen, sich in einem bewussten, schöpferisch-performativen Akt afrikanischer Kunst zuzuwenden und sich diese künstlerisch anzueignen. Wenn es gelinge, Kunst aus afrikanischen Ländern zu einer »profound and galvanizing influence« zu machen,¹⁰⁴ könnten afroamerikanische Künstler:innen ihre anvisierte Vorreiterrolle innerhalb einer prinzipiell offenen, inklusiven Bewegung einnehmen, deren Ziel nach Locke wesentlich darin besteht, »[to] infuse black subject matter and style into American culture, just as the earlier Renaissance diffused classical Greek culture throughout Europe«.¹⁰⁵

VI. Schluss

Wie der letzte Punkt zeigt, kommen in Lockes Aneignung des Renaissancebegriffs unterschiedliche Anliegen und ambivalente Denkmuster zum Tragen. Die Vieldeutigkeit des Begriffs, die durch die doppelte Verbindung zur europäischen wie zu den zeitgenössischen »revivalistischen« Renaissance noch gesteigert ist, ermöglicht es Locke, darin verschiedene Ziele und Dominanten – allen voran die Umdeutung vorherrschender rassistischer Stereotype, die Bildung einer »race consciousness«, die Proklamation künstlerischer Autonomie und das Einspeisen »Schwarzer« Themen und Motive in die westliche Kultur der Moderne – nebeneinander zu versammeln und zu verbinden. Der damit geprägte Renaissancebegriff ist von komplexer und mehr als nur rhetorischer Natur: Wie ich gezeigt habe, sind es tatsächlich eine ganze Reihe konkreter Motive der europäischen Renaissance und insbesondere ihres von Burckhardt und anderen formulierten »Mythos«, die sich – mal in überraschend buchstäblicher, mal in eher »freier« Form – in Lockes Konzeption der Harlem Renaissance wiederfinden.

Eine Folge aus dieser Komplexität und Vielheit von Renaissancemotiven ist, dass es Interpret:innen dadurch leicht gemacht wird, ihre jeweils eigene Version der Harlem Renaissance anhand von Quellenmaterial als die »richtige« darzustellen. So ist es möglich, Locke entweder als Vorreiter eines nichtessentialistischen *race*-Konzepts zu beschreiben oder seinen Aufsatz über westafrikanische Kunst im Sinne eines simplistischen »»reclaim your roots« approach«¹⁰⁶ zu interpretieren. In anderen Worten: Lockes epochenbildender Akt der Aneignung der europäischen Renaissance lässt sich seinerseits für vielfältige Akte der kulturellen und geistigen Aneignung nutzen. Das zeigt sich zum einen in den wissenschaftlichen Diskussionen innerhalb der African American Studies, in denen sich mit der Wahl der Bezeichnung (»Harlem Renaissance« oder »New Negro Renaissance«) stets auch die Angabe der zentralen Ziele und der Dauer sowie die Bewertung des Erfolgs der Bewegung änderten, und zum anderen an der

104 Locke: »The Legacy« (Anm. 59), S. 256, 262.

105 Mitchell: »Black Renaissance« (Anm. 17), S. 645.

106 Mercer: *Alain Locke and the Visual Arts* (Anm. 69), S. 4.

Häufigkeit, mit der afrodiasporische Intellektuelle sich auf die Harlem Renaissance bezogen haben. So weist Houston Baker darauf hin, dass das Black Arts Movement der 1960er und 1970er Jahre sich als »Renaissance II« bezeichnet habe, und nimmt diesen Zusammenhang als Beleg für die These eines »renaissancism« als Kennzeichen der modernen afroamerikanischen Geistesgeschichte.¹⁰⁷ Ist also die Harlem Renaissance, vielleicht gerade wegen der Unabgeschlossenheit und anhaltenden Aktualität ihrer größten Anliegen, in ständiger Erwartung ihres baldigen Wiedergeborenwerdens? Die jüngste »Wiedergeburt« Alain Lockes als Hauptfigur einer filmischen Installation und eines Spielfilms des afrobritischen Künstlers Isaac Julien könnte zumindest darauf hindeuten. Die Installation von 2022 und der Film von 2025, die Locke im Disput mit Albert C. Barnes zeigen und um Fragen der Aneignung afrikanischer Kunst kreisen, tragen beide den treffenden Titel *Once again ... (Statues Never Die)*.¹⁰⁸

Bildnachweis

Abb. 1: Winold Reiss: *The Brown Madonna*, 1925, Schomburg Center for Research in Black Culture, Manuscripts, Archives and Rare Books Division, The New York Public Library: The New York Public Library Digital Collections, <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47df-958e-a3d9-e040-e00a18064a99> (aufgerufen am 08.12.2023)

Abb. 2: Aaron Douglas: *Invincible Music: The Spirit of Africa*, 1926, Schomburg Center for Research in Black Culture, Jean Blackwell Hutson Research and Reference Division, The New York Public Library: The New York Public Library Digital Collections, <https://digitalcollections.nypl.org/items/bc3fif51-233c-7b2e-e040-e00a18060ba1> (aufgerufen am 08.12.2023)

¹⁰⁷ Vgl. Houston A. Baker, Jr.: »Modernism and the Harlem Renaissance«, in: *American Quarterly* 39.1 (1987), S. 84–97, hier S. 96.

¹⁰⁸ Vgl. die Website des Künstlers Isaac Julien und den Trailer zum Film: <https://www.isaac-julien.com/projects/40/>; Website der Berlinale 2025: *Once Again ... (Statues Never Die)*, <https://www.berlinale.de/de/2025/programm/202517982.html> (aufgerufen am 29.08.2025).