

Hale Woodruff: Wegbereiter der afroamerikanischen Kunst(-didaktik).
Sein Leben und Werk im Kontext der Neufindung der
afroamerikanischen Identität in den Vereinigten Staaten
des 20. Jahrhunderts.

Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie
an der Fakultät für Kunst- und Sportwissenschaften der TU Dortmund

vorgelegt von

Sarah Annette Ahlmer
aus Coesfeld

2023

Inhaltsverzeichnis

1	Vorbemerkung.....	7
2	Einleitung	10
3	Aktueller Forschungsstand.....	12
4	Die Kritische Weißseinsforschung	22
5	Lebensbedingungen in den Südstaaten der USA im ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhundert.....	23
6	Woodruffs Kindheit und Jugend und seine ersten künstlerischen Arbeiten	27
6.1	<i>Die Darstellung von Schwarzen im 19. und 20. Jahrhundert.....</i>	<i>29</i>
6.2	<i>Die Neuerfindung der afroamerikanischen Identität in der Kunst.....</i>	<i>37</i>
7	Woodruffs Weg zur Kunst	39
8	Woodruffs Studienzeit an der John Herron School of Art	42
9	Gesellschaft, Politik und Kunst im Paris der späten 1920er-Jahre	48
10	Woodruffs Studienaufenthalt in Frankreich	51
11	Woodruffs Frühwerk von 1927 bis 1931.....	56
12	Woodruffs Rückkehr in die USA	67
12.1	<i>Die Geschichte der Schwarzen Akademie.....</i>	<i>67</i>
12.2	<i>Woodruffs Lehrtätigkeit an der Atlanta University (1931-1946).....</i>	<i>68</i>
12.3	<i>Der Kunstmarkt und die Museumspolitik der Südstaaten in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts</i>	<i>73</i>
12.4	<i>Die Etablierung der Atlanta University Annual Art Exhibition</i>	<i>75</i>
12.5	<i>Woodruffs künstlerischer Einfluss auf seine Schüler*innen in Atlanta.....</i>	<i>80</i>
12.6	<i>Der New Deal und die WPA Projekte: Ihr Einfluss auf die afroamerikanische Bevölkerung.....</i>	<i>83</i>
12.7	<i>Woodruffs nicht erhaltene und abgelehnte WPA Projekte</i>	<i>85</i>
12.8	<i>Woodruffs Werk von 1931 bis 1945.....</i>	<i>90</i>
13	Theresa Ada und Roy Woodruff	96
14	Woodruffs Studienaufenthalt bei Diego Rivera in Mexiko	101
14.1	<i>Woodruffs Werke aus Mexiko</i>	<i>103</i>
14.2	<i>Das Rosenwald Stipendium: Woodruffs erster Aufenthalt in New York.....</i>	<i>105</i>
15	Kunst als Geschichte und Epos: Woodruffs Wandmalereien von 1938 bis 1952	111
15.1	<i>Die Entstehung und Funktion der afroamerikanischen Wandmalerei.....</i>	<i>111</i>
15.1.1	<i>Die Entwicklung der Wandmalerei in den Vereinigten Staaten</i>	<i>113</i>
15.2	<i>Die Amistad und die Gründung des Talladega College Wandmalereien</i>	<i>115</i>
15.3	<i>Ärmliche und Gute Wohnbedingungen</i>	<i>128</i>
15.4	<i>Die Beiträge der Schwarzen in der Geschichte Kaliforniens</i>	<i>131</i>
15.5	<i>Die Kunst der Schwarzen</i>	<i>140</i>

15.6	<i>Wandmalereien weiterer afroamerikanischer Künstler</i>	149
16	Woodruffs Leben in New York und seine Professur an der NYU	155
17	Lebensbedingungen in der USA zwischen 1950 und 1980	158
17.1	<i>Spiral</i>	160
17.2	<i>Die Black-Power und Black-Arts-Bewegung</i>	162
17.3	<i>Erstes Weltfestival afrikanischer Kunst, Dakar</i>	163
18	Der Abstrakte Expressionismus und die Schwarze Abstraktion	165
19	Woodruffs Kunst ab 1946	169
19.1	<i>Himmelstor Serie</i>	170
19.2	<i>Bilder des Spiels</i>	173
19.3	<i>Körperfragmente</i>	175
19.4	<i>Abstrakte Landschaften</i>	177
20	Würdigung des Lebenswerkes von Hale Woodruff als Künstler, Professor und Humanist	179
21	Woodruffs Erbe	181
22	Werkverzeichnis	183
22.1	<i>Werke ohne Datierung</i>	248
22.2	<i>Werke ohne Abbildungen</i>	249
22.2.1	<i>Malereien</i>	249
22.2.2	<i>Aquarelle</i>	257
22.2.3	<i>Zeichnungen</i>	258
23	Nicht erhaltene Werke	260
24	Abgeschriebene Werke	263
24.1	<i>Strand von Hammamet, Tunesien</i>	263
24.2	<i>Bäume und Mensch</i>	265
25	Anhang	267
26	Abkürzungsverzeichnis	269
27	Literaturverzeichnis	271
27.1	<i>Quellen</i>	271
27.2	<i>Literatur</i>	271
27.3	<i>Kataloge</i>	278
28	Bildnachweis	279

Danksagung

Die Biografie sowie der begleitende Werkkatalog über Hale Woodruffs Leben und Kunst sind das Ergebnis von mehr als drei Jahren Arbeit und nur durch die Unterstützung vieler Menschen z. B. durch die Weitergabe ihrer Kenntnisse und Forschungen, das Zugänglich-machen von Archiven oder die Informationen zu den Lebensbedingungen von Hale Woodruff, war es möglich diese Biografie zu erstellen. Diese Arbeit knüpft maßgeblich an Forschungen der bestehenden Wissenschaft zu Kunst und Leben des Künstlers an und dient als Grundlage für weiterführende, umfassende Studien. Ich hoffe auch, dass diejenigen, die sich allgemein für das Werk des Künstlers interessieren, ein besseres Verständnis für seine Breite und Tiefe seines Œuvres und seine einzigartigen Beiträge zur Kunst und Kultur des 20. Jahrhunderts gewinnen können.

Als erstes möchte ich meiner Betreuerin PD Dr. Esther Meier für ihre außerordentliche Hilfe und Unterstützung während der gesamten Entstehungszeit von Herzen danken. Als meine Betreuerin hat Sie wie niemand sonst meine wissenschaftliche und persönliche Entwicklung beeinflusst und begleitet. Sie hat mir Wissen vermittelt, mich herausgefordert und meine Ansätze und Ideen hinterfragt, was mich und dieses Projekt immer wieder aufs Neue hat wachsen lassen. Ich möchte mich für die anregenden und spannenden wissenschaftlichen Diskussionen bedanken, auf die ich mich immer wieder sehr gefreut habe, da ich stetig das Gefühl hatte, offen kommunizieren zu können. Ebenso möchte ich mich für den stetig herzlichen Austausch und die Zeit, die sie in mich und diese Arbeit investiert hat, bedanken. In gleicher Weise möchte ich Frau Prof. Dr. Barbara Welzel, die mich als zweite Gutachterin während der Entstehungszeit der Arbeit begleitet hat, von Herzen danken. Ihre herzliche, motivierende Art und ihr Zuspruch haben mir stetig geholfen an mich und meine Arbeit zu glauben und auch herausfordernde Momente zu bewältigen. Auch ihr möchte ich für die spannenden wissenschaftlichen Diskussionen danken, die mich haben wachsen lassen.

Ein weiterer großer Dank gilt den Menschen, die meine Forschungszeit in Amerika zu einer sehr produktiven, effizienten und aufschlussreichen Reise gemacht haben. Zu großem Dank bin ich Stephanie Heydt, PhD, Kuratorin für amerikanische Kunst im High Museum, Atlanta, verpflichtet. Sie hat stets freundlich auf die vielen gestellten Anfragen reagiert, Zugang zu ihren eigenen Briefen und Archivalien gewährt und mich mit in die Depots des Museums genommen, um mir Zugang zu Woodruffs Werken zu ermöglichen. Die enge Zusammenarbeit mit ihr war eine Ehre und zugleich eine große Freude. Danken möchte ich auch Meredith Mitchem,

Archivarin des AH Archives, für ihre umfangreiche Auskunft über Woodruffs *Gute und Ärmliche Wohnbedingungen* Wandmalereien und die Bereitstellung von Reproduktionen dieser. In New Orleans haben mich Lisa Moore und Philipp Cunningham vom Amistad Research Center tatkräftig bei der Recherche unterstützt und ich bin dankbar für ihr großzügiges Engagement und ihr Interesse an meiner Arbeit. Ein Extradank für den glutenfreien Restaurantführer gilt Lisa! Ebenso möchte ich Corrine Jennings von der Kenkeleba Gallery in New York für ihr Wissen über Woodruffs Œuvre, das sie mit mir geteilt hat, danken. Der E-Mail-Austausch mit ihr spiegelt ihr leidenschaftliches Interesse an der Arbeit Woodruffs wider.

Ich möchte mich auch bei allen Galerien und Museen bedanken, die mich auf vielfältige Weise unterstützt haben, indem sie mir Informationen, Reproduktionen und Provenienzlisten zu Woodruffs Werke zukommen ließen. Ich danke allen Kurator*innen und Galerist*innen für einen anregenden und ergiebigen Austausch, insbesondere Jessica Herczeg-Konecny vom Detroit Institute of Art und Sarah Kelly Oehler, PhD vom Art Institute of Chicago, die umfangreiche Hilfe geleistet haben und mir zu neuen Erkenntnissen verholfen haben, die ich auf andere Weise nicht erlangt hätte. Herzlich danken möchte ich auch Anita Giddings, Professorin für Bildende Kunst an der Herron School of Art and Design, sowie Kyle Kingen von der Herron Art Library für die zur Verfügung gestellten Informationen und das Archivmaterial über Woodruffs Studienzeiten, Literaturempfehlungen und die weiteren Kontakte, die sie ermöglicht haben. Ihre Hilfe war außergewöhnlich und ich bedanke mich für die viele Zeit, die sie für mein Projekt aufgebracht haben. Ebenso möchte ich den Bibliothekar*innen, der Tulane University, Perry H Trice von der Savery Library des Talladega Colleges und Serena McCracken, vom Kenan Research Center des Atlanta History Centers für ihre Unterstützung bei meiner Recherche danken. Ein weiterer großer Dank gilt dem Digitalisierungsteam und den Archivar*innen des Smithsonian Archives of American Art in Washington D.C., die mich während der Pandemie tatkräftig mit digitalisierten Quellen versorgt haben und so das Fortsetzen dieser Arbeit gesichert haben.

Ein großer Dank gilt meiner Familie. Meinen Eltern, die mich immer auf meinem Weg bedingungslos unterstützt haben und ohne die ich bis hierher nicht gekommen wäre, gilt meine tiefste Dankbarkeit. Auch in den letzten drei Jahren habt ihr mich auf unterschiedlichste Weise unterstützt und mir dadurch wie schon so viele Male zuvor, an mein Ziel verholfen. Ich danke euch von ganzem Herzen für eure emotionale Unterstützung. Ihr wart stets an meiner Seite, während Höhen und Tiefen, habt tatkräftig im Haushalt mit angefasst, wenn mir die Schule und

die Promotion zu viel abverlangt haben, und mich großzügig finanziell unterstützt, um während der Pandemie an Literatur und Archivmaterial zu gelangen. Ich bin dankbar für alles, was ihr für mich getan habt. Im gleichen Atemzug möchte ich meinem Mann Sebastian für sein uneingeschränktes Verständnis, seine Zeit und seine unendliche Unterstützung von ganzem Herzen danken, die er mir und diesem Projekt entgegengebracht hat. Danke, für alle Abendessen, die du uns gekocht hast, während ich geschrieben habe. Danke, dass du alle Autofahrten übernommen hast, damit ich die Zeit nutzen und lesen konnte. Danke, dass du mir so viel Arbeit wie möglich abgenommen hast und nie einen Ausgleich verlangt hast. Danke dafür, dass du meine digitalen Kompetenzen, insbesondere meine Word Fähigkeiten, geduldig aufgefangen und so viele Texte und Notizen wiederhergestellt hast. Danke, dass du deinen Urlaub geopfert und mich nach Amerika begleitet hast. Du warst eine unglaubliche Hilfe. Ihr, Mama, Papa und Sebastian wusstet, wie sehr mir diese Arbeit am Herzen liegt und habt gemeinsam stetig dazu beigetragen, dass ich mein Ziel erreiche, weshalb ich Euch diese Arbeit widmen möchte und hoffe, dass ihr eure Anstrengungen mit dieser Arbeit zumindest teilweise belohnt seht.

1 Vorbemerkung

Ebenso wie Hale Woodruff gegen das System struktureller Ungleichheit kämpfte, versucht auch diese Arbeit auf die tief verwurzelten kolonialistischen und rassistischen Denkweisen, die unsere Sprache wie auch unsere Kunst und visuelle Kultur prägen, aufmerksam zu machen. In Werktiteln, in gedruckten Quellen, Briefen und anderen Archivalien finden sich eine Vielzahl von Begriffen, die andere Erniedrigen und zu Fremden machen. Ausdrücke aus einer nicht mehr zeitgemäßen Sprache werden deshalb in der vorliegenden Arbeit nicht unnötig wiederholt. Werktitel, die teils vom Künstler selbst stammen, werden geändert. Da der Künstler nicht mehr um Zustimmung gebeten werden kann, bleibt der Originaltitel in jedem Fall in Klammern bestehen. Diese Form wird hier gewählt, weil der Originaltitel als eine historische Quelle angesehen wird, die dem Betrachter nicht vorenthalten bleiben darf. Nichtsdestotrotz ist die Umbenennung der Kunstwerke bzw. das Angebot eines neuen, wertfreien Titels von herausragender Bedeutung, da so zur Reflexion unserer Sprache und unserer Denkmuster angeregt werden soll. Häufig sind Werktitel im Laufe des 20. Jahrhunderts im Einklang mit dem Zeitgeist vergeben worden. Woodruffs Gemälde mit dem Originaltitel *Negro Boy* (Kat. 79) zählt beispielsweise zu diesen Werken. Statt es jedoch *Afroamerikanischer Junge* zu nennen, sollte die Herkunft bzw. die ethnische Zugehörigkeit keine übergeordnete Rolle zur Findung des Werktitels mehr spielen. Die europäische Kunstgeschichte betitelt Porträts von *weißen* Personen auch nicht durch ihre Nationalität oder ethnische Zugehörigkeit. In Bildbeschreibungen werden *weiße* Personen durch ihr Alter, ihr Geschlecht und ihre soziale Klasse unterschieden. Ihre Körperfarbe ist nicht Bestandteil der Beschreibung, wodurch suggeriert wird, dass Weißsein als universelle Norm gilt und ausschließlich die „Anderen“ durch ihre Körperfarbe definiert werden. Die Titel der Bilder, die *weiße* Personen zeigen, werden durch ihre Mimik und Gestik, ihre Körperhaltung, ihre Handlung, ihren sozialen Stand etc. bestimmt. Um diese Diskriminierungs- und Ausgrenzungstaktik nicht länger fortzuführen, wird für die Titelfindung der Werke deshalb die ethnische Zugehörigkeit ausgeklammert. Für die Bildbeschreibung und Deutung der Werke Woodruffs ist es jedoch unerlässlich auf die Körperfarbe bzw. die Herkunft der abgebildeten Figuren einzugehen.

Anna Greve macht in „Koloniales Erbe in Museen. Kritische Weißseinsforschung in der praktischen Museumsarbeit“ (2019) auf die Notwendigkeit einer angemessenen Sprache im Kontext der europäischen Kolonialgeschichte sowie dem vergleichbaren Phänomen der

Sklaverei in Amerika aufmerksam. Sie betont in ihrer Arbeit besonders den sprachlichen Umgang mit Körperfarben in der Kunstwissenschaft, der teils unbewusst, teils sehr bewusst, Differenzen schafft. Innerhalb der Kritischen Weißseinsforschung in Deutschland haben sich die Schreibweisen der zentralen Begriffe Schwarz und *weiß*, wie folgt etabliert: Als politischer Identitätsbegriff wird Schwarz bewusst großgeschrieben. Dies wurde auch für die adjektivische Verwendung übernommen. Es soll als typografischer Stolperstein fungieren und als Eigenbezeichnung all derjenigen dienen, die zu Objekten von Rassismus gemacht werden. Hierbei steht nicht die rassifizierte Position, sondern das Widerstandspotential gegenüber den hegemonialen *weißen* Strukturen im Vordergrund.¹ Dieser Begriff schließt ausdrücklich alle *People of Color* ein, die viele Differenzen untereinander aufweisen, jedoch die Erfahrung von Rassifizierung teilen.² Anders als der Begriff Schwarz wird der Begriff *weiß* im Diskurs der Kritischen Weißseinsforschung unterschiedlich verwendet. Einige Autor*innen plädieren für die Großschreibung, um beide Begriffe als soziale Konstruktionen sichtbar zu machen.³ Die Herausgeberinnen von *Mythen, Masken und Subjekte* lehnen die damit einhergehende Gleichrangigkeit jedoch ab und entscheiden sich für die kleine Kursivschreibung.⁴ Sie begründen ihre Entscheidung dadurch, dass sich *weiße* Personen im Gegensatz zu Schwarzen Personen über rassistische Strukturen und Handlungen nur sehr selten bewusst sind, „[d]er unbewusste Selbstkonstruktionsprozess der weißen Mehrheit soll daher durch eine andere Schreibweise sichtbar gemacht werden. Wie Schwarz ist *weiß* ein typografischer Stolperstein, der die Wahrnehmung von ungleichen Machtverhältnissen schärfen soll.“⁵ Auch ich vertrete den Standpunkt der Herausgeberinnen von *Mythen, Masken und Subjekten*, weshalb in dieser Arbeit die Kursivschrift für *weiße* Personen genutzt wird.

Betont werden muss jedoch das Dilemma „schwarz“ und „weiß“ zur Beschreibung von Körperfarben zu nutzen. Ebenso wie dunkelhäutige Menschen nicht Schwarz sind, sind *weiße* Menschen nicht weiß. Die Hautfarbe eines jeden Menschen wird in der Malerei aus einer Vielzahl von Farbpigmenten hergestellt, was die gesellschaftliche Konstruktion dieser Begrifflichkeiten entlarvt und die Ungenauigkeit hervorhebt. Die Begrifflichkeiten finden ihren

¹ Greve, Koloniales Erbe in Museen, S. 26.

² Eggers, *Mythen, Masken und Subjekte*, S. 13.

³ Z.B. Mineke Bosch, Hanna Hacker: Editorial, in: dies.: *whiteness*, S. 8; Eske Wollrad Forum „Weißsein und Gender“ – Risiken kritischer Forschung zu Weißsein im deutschsprachigen Raum, in: ebd., S. 145; Tißberger et al.: *Weiß*, S. 12; Jana Husmann-Kastein: Schwarz-Weiß. Farb- und Geschlechtssymbolik in den Anfängen der Rassenkonstruktion, in: ebd., S. 44; Isabell Lorey: Der weiße Körper als feministischer Fetisch. Konsequenzen aus der Ausblendung des deutschen Kolonialismus, in: ebd., S. 62.

⁴ Eggers, *Mythen, Masken und Subjekte*, S. 13.

⁵ Greve, *Koloniales Erbe in Museen*, S. 29.

Ursprung u. a. in dem christlichen Schwarz-Weiß-Dualismus und der Farbsymbolik der vergangenen Jahrhunderte (böse/gut, arm/reich, unten/oben), wodurch eine Stigmatisierung dunkelhäutiger Menschen erzielt wurde. Wenn möglich wird deshalb mit den Begrifflichkeiten *helle* und *dunkle* Körperfarbe gearbeitet.

Zusätzlich ist das Konzept der „Hautfarbe“ als Synonym zu „Rasse“ negativ konnotiert, dass es zur bloßen Beschreibung der Materialität (sowohl in der Realität als auch im Abbild, dem Kunstwerk) nicht geeignet ist. Der Begriff *Körperfarbe* hingegen ist weniger mit rassifizierten Vorstellungen aufgeladen und wird deshalb in dieser Arbeit zur Beschreibung der Materialität verwendet, was die Forschung Greves aufgreift.⁶

Der etablierte Begriff *New Negro Movement* wird im weiteren Verlauf durch die Bezeichnung *Bewegung der afroamerikanischen Neufindung* ersetzt. Diese Umschreibung für das *New Negro Movement* stammt von mir und ist bisher kein geläufiger Ausdruck in der Wissenschaft. Bis dato wird in der englischsprachigen Literatur auf den historischen Begriff zurückgegriffen, weshalb die Notwendigkeit besteht, eine neue Umschreibung einzuführen. Eng verbunden mit der Geschichte des Kolonialismus und der Sklaverei wurde der Begriff *Negro* durch die „Rassentheorien“ und der Vorstellung einer „negriden Rasse“ geprägt und fand Einzug in die Umgangs- und Wissenschaftssprache. Im Laufe des 20. Jahrhunderts, zu Lebzeiten Woodruffs, avancierte der Begriff zu einer abwertenden, rassistisch diskriminierenden Bezeichnung, die als Schimpfwort fungierte. Da diese Betitelung im Kontrast zum Ziel und dem Gedanken der Bewegung steht, wird von dieser, noch gängigen Begrifflichkeit, Abstand genommen. Ebenso wird der veraltete Begriff *Primitive Kunst* in dieser Schrift nicht mehr verwendet und durch *afrikanische Kunst* ersetzt. Ein weiterer problematischer Begriff, ist der der „Rasse“ bzw. der „Rassentheorie“, auf den die Wissenschaft in der Beschreibung und Erklärung von afroamerikanischer Kunst immer wieder Bezug nimmt. Auch dieser Begriff wird durch adäquate wertfreie Ausdrücke bzw. Umschreibungen, z.B. „Stolz auf die Zugehörigkeit zur afroamerikanischen Bevölkerung“ ersetzt.

Darüber hinaus distanziert sich diese Arbeit von dem veralteten Einsatz des generischen Maskulinums. Durch das Gendering (das Verwenden weiblicher und männlicher Formen sowie das Nutzen von Askerisken für die geschlechtliche Vielfalt) zielt sie auf eine inklusivere Sprache, im Sinne einer umfangreichen Gleichstellung ab. Für die einfachere Lesbarkeit werden nach Möglichkeit geschlechtsneutrale Begriffe verwendet.

⁶ Greve, Koloniales Erbe in Museen, S. 28.

2 Einleitung

Hale Aspacio Woodruff (1900-1980) war ein afroamerikanischer Maler und Kunstpädagoge, der durch die Bewegung der afroamerikanischen Neufindung stark geprägt wurde und diese mithilfe seiner Kunst und Lehre vorantrieb. Zu seinen bekanntesten Werken zählen die *Amistad* Wandmalereien (Kat. 80- Kat. 85), die er zwischen 1938 und 1939 für die Bibliothek des Talladega Colleges in Atlanta malte.⁷ Woodruff wurde in Cairo, Illinois geboren und wuchs in Nashville, Tennessee auf. Er studierte in Amerika zunächst an der John Herron School of Art in Indianapolis.⁸ Nachdem er einen Preis für ein Gemälde von der Harmon Foundation (Kat. 3) erhielt⁹, reiste er für weitere Studien nach Paris, wo er an der Akademie Moderne und der Akademie Scandinave Malereikurse besuchte.¹⁰ Aufgrund finanzieller Engpässe ging er 1931 zurück nach Amerika und etablierte einen der ersten schwarzen Lehrstühle für Kunst an der Atlanta University. Er lehrte Kunst an der Laboratory High School, dem Morehouse College und dem Spelman College, die zur Atlanta University gehörten. Während dieser Zeit rief er auch die *Atlanta University Annual Art Exhibition* ins Leben, eine der ersten nationalen Ausstellungsmöglichkeiten für afroamerikanische Künstler*innen. 1936 verbrachte er außerdem einen Sommer in Mexiko bei Diego Rivera, bei dem er die Wandmalerei erlernte.¹¹ 1946 zog Woodruff mit seiner Ehefrau Theresa Ada Woodruff und dem gemeinsamen Sohn Roy in den Norden Amerikas, nach New York.¹² Dort lehrte er Kunst an der heutigen NYU Steinhardt School of Culture, Education und Human Development,¹³ bis er sich 1968 zur Ruhe setzte. Zeitlebens war er neben seiner Lehrtätigkeit als Künstler tätig.

Bereits durch diese sehr knappe Schilderung seines Lebensweges wird deutlich, dass er eine große Bandbreite an künstlerischen Stilen, Schulen und Bewegungen kennenlernen konnte und sowohl durch die amerikanische, europäische, lateinamerikanische und afrikanische Kultur geprägt wurde. Neben den kulturellen Einflüssen sind die für ihn sehr beschwerlichen politischen und sozialen Begebenheiten des 20. Jahrhunderts Faktoren, die sein Kunstschaffen und sein Leben zutiefst geprägt haben. Vor dem Hintergrund, dass er als afroamerikanischer Künstler, Lehrer und Professor in einer von *weißen* dominierten Kultur agierte und diese neben

⁷ Heydt, *Rising Up*, S. 23

⁸ Hale Woodruff Papers, Smithsonian Archive, Box 1, Folder 1.

⁹ Leininger-Miller, *New Negro Artists in Paris*, S. 108 f.

¹⁰ Hale Woodruff Papers, Smithsonian Archive, Box 1, Folder 1.

¹¹ Murray, Oral history interview with Hale Woodruff.

¹² Murray, Oral history interview with Hale Woodruff.

¹³ Damals: New York University, Lehrstuhl für Kunstpädagogik.

der afroamerikanischen Bevölkerung als eine Zielgruppe seiner Kunst sah, ergeben sich für diese Arbeit zahlreiche Fragen, die es zu beantworten gilt. Ausgestattet mit dem Wissen über die damalig aktuellen Entwicklungen der Kunst und dem handwerklichen Können nutzte Woodruff seine Fähigkeiten, um Barrieren der Vorurteile und sozialen Ungerechtigkeit aufzuheben. Doch wie konnte ein afroamerikanischer Künstler diese Ziele zur Zeit der Segregation erreichen und vor allem, welche Strategien nutzte er hierzu? Welche Art von Bildsprache nutzte er, um sich gegen die Verachtung und Anfeindungen *weißer* Kolleg*innen und der *weißen* Bevölkerung im allgemeinen zu wehren und sich zu behaupten? Wer inspirierte ihn und welchen Einfluss hatte er auf die afroamerikanische Kunst? Diese Fragen sind bis heute in der Fachwissenschaft nicht hinreichend geklärt und sollen deshalb im Folgenden diskutiert und beantwortet werden.

Seine Werke, insbesondere sein Spätwerk, werden mithilfe seiner Biografie, den sozialen und politischen Begebenheiten sowie den technischen und kulturellen Entwicklungen der Zeit und vor dem Hintergrund der Bewegung der Neufindung der Afroamerikaner*innen analysiert und gedeutet. Anhand dieses Gesamtüberblickes wird es möglich sein, seine Entwicklung sowie seinen Beitrag zum Stolz auf seine Zugehörigkeit zur afroamerikanischen Bevölkerung und der afroamerikanischen Malerei genauer untersuchen zu können. Zusätzlich ermöglicht der Werkkatalog die Vernetzung von Werkreihen bzw. Serien untereinander sowie den Vergleich zu anderen Künstler*innen, was bisher in der Fachwissenschaft nicht hinreichend untersucht wurde. Ziel dieser Dissertation ist es, soweit möglich, eine umfängliche Biografie Woodruffs zu erstellen und mit seinem Œuvre zu vernetzen. Um dies zu ermöglichen, wurde ein Werkkatalog Woodruffs erarbeitet. Durch die Sichtung von Primärquellen und bestehender Literatur ist jedoch bekannt, dass eine große Anzahl von Werken als verschollen oder zerstört gelten und eine große Anzahl an Werken nicht datiert sind bzw. nur sehr grob innerhalb eines Jahrzehnts eingeordnet werden konnten. Für eine möglichst umfangreiche Darstellung seines Œuvres, werden aus den Primärquellen alle genannten Werke ohne Abbildungen ebenfalls im Werkkatalog angeführt.

Die Quellen, auf die sich diese Arbeit stützt, sind vielfältig. In den Archiven sind Ego Dokumente wie Briefwechsel, Tagebücher und Notizzettel hinterlegt. Ein kleiner Teil der Korrespondenz erfolgt mit Woodruffs Familie und ein erheblicher Teil mit Künstler*innen, Pädagog*innen, Gelehrten, Sammler*innen und Bewunderern. Ebenso umfassen die Sammlungen der Archive Einladungen, Schriften von und über Woodruff, Grußkarten mit Kunstwerken von Woodruff,

gesammelte Gegenstände, Kaufverträge seiner Afrikanischen Kunstsammlung und seiner eigenen Werke, Ausstellungskataloge, Curricula verschiedener HBCUs, Transkripte und Audiotapes von Interviews, Fotografien von seiner Familie, Freunden und Ausstellungen, Zertifikate und Auszeichnungen.

3 Aktueller Forschungsstand

Bereits an dieser Stelle lässt sich erahnen, dass Hale Woodruff einer der führenden Intellektuellen der Neufindung der afroamerikanischen Identität war. Als Pionier ebnete er künftigen Generationen den Weg für einen selbstbestimmten, autonomen Umgang mit der Bildenden Kunst im Spannungsfeld der afrikanischen, amerikanischen und afroamerikanischen Kultur. Dies gelang ihm zum einen durch sein eigenes Kunstschaffen, zum anderen durch seine Lehre und seinen vielfältigen Einsatz für die Gleichstellung aller Menschen in Amerika. Trotz seiner unumstritten großen Leistungen und seiner Errungenschaften für die afroamerikanische Gemeinschaft ist sein Werk und sein Leben bisher nur wenig erforscht und rezipiert. Zu seiner Lebenszeit wurde sein Werk kunsthistorisch innerhalb der Dissertation *Hale Woodruff, Artist and Teacher: Through the Atlanta Years 1976* von Winifred L. Stoelting reflektiert. Wie der Titel bereits vorwegnimmt, bezog sich Stoelting in ihrer Arbeit auf Woodruffs Zeit in Atlanta (1931-1945) und in Ansätzen auch auf seinen vorherigen Werdegang von der Kindheit, über sein Studium an der John Herron School of Art und auf seine Jahre in Frankreich (1927-1931). Ein Großteil ihrer Arbeit bezieht sich auf biografische Aspekte Woodruffs und seine Lehre. Exemplarisch analysiert und interpretiert sie seine Kunstwerke. Ihr Anliegen war es nicht, einen Werkkatalog der Jahre bis 1945 zu erstellen. Ein Werkkatalog seines Œuvres existierte bis dato weder über einen bestimmten Zeitraum seines Lebens noch als Gesamtüberblick.

Zur Lebenszeit wurde sein Werk vor 1976 in Zeitungen und Magazinen¹⁴ von Kritiker*innen rezipiert und als Beispiel für herausragende afroamerikanische Kunst in Werken wie *The Negro in Art* von Alain Locke oder *Modern Negro Art* von James A. Porter angeführt. In den 1930er- und 1940er-Jahren versuchte die afroamerikanische Elite, zu der Locke und Porter zählten, jedoch vorrangig eine neue Identität für Afroamerikaner*innen zu propagieren und Richtungsweisungen für die Kunst ihrer Gemeinschaft zu bieten. Der Ausstellungskatalog *Hale*

¹⁴ Z.B. Hale Woodruff Papers, Amistad Research Center, Box 8.

Woodruff: 50 Years of his Art bietet hingegen kunsthistorisch einen tieferen Einblick in Woodruffs Œuvre. Unter Mithilfe von Winifred L. Stoelting und Woodruffs Kollegen Romare Bearden, ist in Zusammenarbeit mit den Kurator*innen der Ausstellung, eine Aufsatzsammlung entstanden, die Woodruffs Werdegang in Kürze wiedergibt und anhand von einzelnen Werken sein künstlerisches Schaffen darlegt. Andere Ausstellungskataloge, wie z.B. *Hale Woodruff, Nancy Elizabeth Propeht and the Academy*, stellen punktuell Werke aus verschiedenen Schaffensphasen vor, die Teil der Ausstellung waren. Obwohl dieser Ausstellungskatalog vom Spelman College erarbeitet wurde, an dem Woodruff viele Jahre gelehrt hat, wird hier, aber auch in allen anderen Ausstellungskatalogen, deutlich, dass die Provenienz der meisten Werke sowie weitere Informationen zu den Werken nicht bekannt sind bzw. nur selten auf zuverlässigen Quellen beruhen. Auffällig ist, dass alle kunsthistorischen Aufarbeitungen, sowohl die Dissertation als auch die Aufsätze und andere Publikationen wie Zeitungsartikel die Wandmalereien von Woodruff in den Fokus nehmen. Zwar werden auch Staffeleimalereien, Zeichnungen und Drucke rezipiert, der Großteil der Forschung bezieht sich jedoch eindeutig auf die *Amistad* Wandmalereien (Kat. 80-Kat. 82). Auch die Wandmalerei *Die Kunst der Schwarzen* (Kat. 126 - Kat. 131) ist kunsthistorisch geringer als die *Amistad* Wandbilder erforscht, jedoch stärker als die meisten seiner kleinformatischen Arbeiten. Dies ist auf die umfangreiche Dokumentation und die Archivalien in den amerikanischen Archiven zurückzuführen, die umfangreiche Aufzeichnungen zu diesen Wandmalereien bereithalten. Hinzukommt, dass die Arbeit von Stoelting, primär seine Jugend und Woodruffs Zeit in Atlanta, in die auch die Entstehung der meisten Wandmalereien fällt, wissenschaftlich am umfangreichsten aufgearbeitet wurde. Stoelting hinterließ ihre Forschungsergebnisse der Dissertation im Smithsonian Archive of American Art, inbegriffen sind Interviews und ein reger Briefaustausch mit Woodruff in den 70er-Jahren. Auf diese Materialien aber auch auf die Dissertation stützt sich ein Großteil der Sekundärliteratur. Seine Zeit in Mexiko und die zwei Jahre des Rosenwald Stipendiums, die ebenfalls zur Atlanta Phase zählen, jedoch ausschließlich Staffeleimalereien hervorgebracht haben, sind nicht ansatzweise ausreichend beleuchtet worden. Vor allem sein Aufenthalt in Mexiko war prägend für seine weitere Entwicklung, weshalb eine tiefgehende Beschäftigung mit dieser Phase sicherlich lohnenswert ist. Woodruff selbst behauptet, dass er während des Rosenwald Stipendiums große künstlerische Fortschritte gemacht hat.¹⁵ Gleichzeitig stellt diese Zeit die Übergangsphase zwischen Atlanta und New York dar und somit

¹⁵ Hale Woodruff Papers, Amistad Research Center, Box 1.

die Abkehr vom Regionalismus, hin zu einer (semi-)abstrakten Ausdrucksweise. Ebenso war New York die neue künstlerische Weltmetropole, was ebenfalls enorme Auswirkungen auf Woodruff hatte und keineswegs wissenschaftlich vernachlässigt werden darf. Allerdings wurde diese Lebens- und Schaffensphase bis heute wissenschaftlich nicht thematisiert.

Deutlich wird bei der Sichtung der Fachliteratur, dass der Fokus der Forschung hauptsächlich auf seinen figurativen Arbeiten liegt. Seine Zeit in New York und die dort entstandenen Arbeiten, die teilweise abstrahiert bis gänzlich abstrakt sind, wurden bis heute nicht umfangreich näher beleuchtet. Konkret bedeutet dies, dass die Analyse und Deutung seiner nicht figurativen Arbeiten ab ca. 1945 in der vorliegenden Arbeit einen besonderen Stellenwert einnehmen, um den aktuellen Forschungsstand zu erweitern. Ein Grund für die bisherige Zurückhaltung der Fachwissenschaft ist sicherlich das durch die Gesellschaft und Kunstwissenschaft stereotypisierte Bild von Afroamerikanischer Kunst. „*Going modern*“¹⁶, wie Hale Woodruff es selbst nannte, war ein Dilemma für Schwarze Künstler*innen. Um in der Kunstwelt der Nachkriegsjahre mithalten zu können, mussten sie sich vom Sozialen Realismus für den visuellen Selbstaussdruck trennen. Malten sie jedoch nicht länger figurativ, narrativ und damit für die breite Masse zugänglich, wurden sie von ihrer eigenen Gemeinschaft kritisiert und nicht länger als Kämpfer*in für die Gleichstellung in Amerika angesehen. Gleichzeitig war es für sie unmöglich Teil der Bewegung der Abstrakte Expressionisten zu werden, da diese von *weißen* männlichen Künstlern angeführt wurde und diese ihre Vormachtstellung durch Ausgrenzung Schwarzer Künstler*innen sicherten. Unabhängig von den sozialen und ökonomischen Aspekten, die hier zum Tragen kamen, ist es die Komplexität der Analyse dieser Werke, die als Grund für fehlende wissenschaftliche Beiträge angeführt werden muss. *Weißer* Abstrakte Expressionisten nutzten beispielsweise afrikanische Masken oder Hieroglyphen der unterschiedlichsten Kulturen, um das Unterbewusstsein zu fördern und eine Art Urbild zu kreieren, was auf den Schweizer Psychologen Carl Jung zurückzuführen ist. Die Auswahl der Masken oder Hieroglyphen scheinen dabei zunächst keine übergeordnete Rolle zu spielen, teilweise entsprangen Schriftzeichen der Fantasie der *weißen* Künstler*innen und sind somit auf keine Quelle zurückzuführen. Woodruff hingegen nutzte seine Sammlung afrikanischer Kunstwerke und war sich über die Bedeutung der einzelnen Masken, Skulpturen und Zeichen bewusst, so dass er sie mit einer klaren Intention einsetzte und kombinierte. So gelang es ihm auch in seinen (semi-)abstrakten Arbeiten, die sich dem Abstrakten Expressionismus zuordnen

¹⁶ Hale Woodruff Papers, Smithsonian Archive, Box 9, Folder 3.

lassen, klare Botschaften zu vermitteln, die das afrikanische Erbe zelebrieren und teilweise (versteckt) Kritik am *weißen* Amerika und dem Kolonialismus üben. Um diese Anspielungen und die Intention Woodruffs verstehen zu können, ist allerdings eine genaue Bestimmung der afrikanischen Bildelemente, die richtige Zuweisung des Volkes, das es gestaltet hat und die Bestimmung der Bedeutung unumgänglich. In den Archiven¹⁷ finden sich umfangreiche Aufzeichnungen, Rechnungen, Fotografien und Notizen von Woodruff über seine Afrikanische Sammlung. Um den New Yorker Kunstwerken gerecht werden zu können, ist eine Auseinandersetzung mit seiner Sammlung sicherlich ein weiterer Aspekt, dem sich wissenschaftlich genähert werden sollte, um Woodruffs Werk umfänglicher zu erforschen. Im Gegensatz zu den afroamerikanischen Künstler*innen des Abstrakten Expressionismus, sind die Arbeiten der *weißen* Kolleg*innen, wie Jackson Pollocks, Willem de Koonings, Barnett Newmans u.v.m., gründlich, sowohl in englischen als auch in deutschen Publikationen behandelt¹⁸, was auf ihre Bekanntheit und Vormachtstellung zurückzuführen ist.

Nach Woodruffs Tod gab es in den 1980er- und 1990er-Jahren keine nennenswerte kunstwissenschaftliche Auseinandersetzung mit seinem Werk bzw. Einzel- oder Gruppenausstellungen, die von Bedeutung waren. Erst nach der Jahrhundertwende, um 2010 wuchs das Interesse an afroamerikanischer Kunst. Gründe für das gestiegene Interesse sind sicherlich die Präsidentschaft von Barack Obama (2009-2017) und seine *Hope and Change Campaign* vor seiner ersten Präsidentschaftsperiode im Jahr 2008 sowie die Black Lives Matter Bewegung ab 2013. Das verstärkte Interesse für afroamerikanische Kunst auf dem Kunstmarkt bestätigt auch Nigel Freeman. Er merkt jedoch an, dass hauptsächlich zeitgenössische afroamerikanische Künstler*innen in Galerien vertreten sind und in Auktionen versteigert werden.¹⁹ Moderne afroamerikanische Künstler*innen, wie Aaron Douglas, Hale Woodruff, Elizabeth Catlett oder Norman Lewis waren bis 2018 kaum oder gar nicht präsent auf dem Kunstmarkt. Nur wenige afroamerikanische Künstler*innen schafften es bis 2010 Preise von über \$100.000 in Auktionen zu generieren. Hierzu zählten Werke von Henry Ossawa Tanner, Romare Bearden, Jacob Lawrence und Robert S. Duncanson.²⁰ Dies zeigt zum einen, dass die Kunstwerke dieser Künstler*innen noch immer stark unterbewertet sind, zum anderen, dass die Marktkräfte diese Künstler*innen bis dato ins Abseits drängen. Neben der Präsenz in

¹⁷ Smithsonian Archive und Amistad Research Center.

¹⁸ Z.B. Anfa, Abstract Expressionism; Hess, Abstrakter Expressionismus.

¹⁹ Stand: 2019.

²⁰ Freeman, African American Artists and the Art Market. A Dream Deferred. In: The Routledge Companion to African American Art History, S. 418.

Galerien, fehlte vielen der modernen Künstler*innen die Unterstützung von Sammler*innen und Kurator*innen, um institutionell repräsentiert und in der Wissenschaft verhandelt zu werden, damit sie in den Kanon hätten aufgenommen werden können. Diese Tatsache führt nicht nur den monetären Wert ihrer Kunst vor Augen, sondern gibt auch Auskunft über den historischen und kulturellen Wert dieser Künstler*innen und ihrer Werke.²¹ Genau dieser Aspekt spiegelt sich durch den aktuellen Forschungsstand in der Kunstwissenschaft wider. In den vergangenen 10 bis 15 Jahren wurde das Leben und Werk Woodruffs nur rudimentär weiter erforscht. Vorrangig sind es Ausstellungskataloge mit kürzeren Aufsatzsammlungen der Kurator*innen, die häufig die Forschungsergebnisse Stoeltings aufgreifen und diese als Hauptquelle für ihre Arbeit nutzen. Dementsprechend finden sich auch in den aktuelleren wissenschaftlichen Publikationen kaum neue und vielfältige Informationen, Interpretationen und Analysen über das Leben und Werk von Woodruff im Kontext der Neufindung der afroamerikanischen Identität.

Zu den Ausstellungskatalogen, die federführend von *weißen* Amerikaner*innen publiziert wurden zählt *Rising Up: Hale Woodruff's Murals at Talladega College*. Diese Ausstellung wurde in Zusammenarbeit von dem High Museum Atlanta und dem Talladega College Museum konzipiert. Dies bleibt jedoch bis heute eine Ausnahme. Zum Großteil stammen die wissenschaftlichen Publikationen und Kataloge von afroamerikanischen Institutionen.²²

²¹ Freeman, African American Artists and the Art Market. A Dream Deffered. In: The Routledge Companion to African American Art History, S. 419.

²² Beispiele hierfür sind der Katalog *Hale Woodruff, Nancy Elizabeth Prophet and the Academy*, der 2007 von dem Spelman College zu ehren Woodruffs und Prophets veröffentlicht wurde und ebendiese Ausstellung im College Museum zeigte. Nur fünf Jahre später, 2012, veröffentlichte auch die heutige Clark Atlanta University zur Feier des 60-jährigen Jubiläums der Enthüllung der *Die Kunst der Schwarzen Wandmalereien* den Katalog *In The Eye Of The Muses: Selections from the Clark Atlanta University Art Collection*, indem die Wandmalereien von Woodruff umfassend aufgearbeitet werden.

Abb. 1 Aktuelle
Zuschreibung: Hale
Woodruff,
Baumwollernte
(Picking Cotton, um
1926, Öl auf
Masonite, 91,4 x
182,9 cm



Abb. 2 Aktuelle
Zuschreibung: Hale
Woodruff,
Baumwollernte
(Picking Cotton), um
1926, Öl auf
Masonite, 91,4 x
182,9 cm, High
Museum of Art,
Atlanta



Abb. 3 Aktuelle
Zuschreibung: Hale
Woodruff,
Baumwollernte
(Picking Cotton), um
1926, Öl auf Masonite



Auffallend ist die Auswahl der Künstler*innen, mit denen Woodruffs Werk verglichen wird sowie etwaige mögliche Einflüsse anderer Künstler*innen, die in existierenden Publikationen angeführt werden. Immer wieder wird Woodruff mit europäischen und amerikanischen Künstler*innen verglichen, wodurch eine Interpretation seines Werkes entsteht. Häufig werden Arbeiten von Paul Cézanne und Pablo Picasso angeführt, die er während seiner Pariser Jahre studiert. Während seiner Zeit in Atlanta, zur Hochphase des Regionalismus, sind es die *weißen* Amerikaner Thomas Hart Benton und John Steurat Curry, die ihn unumstritten beeinflusst haben. Darüber hinaus war Woodruff jedoch auch stark mit der Afroamerikanischen Gemeinschaft und Schwarzen Künstler*innen vernetzt, die ihn ebenfalls beeinflusst haben müssen, in dessen Kontext Woodruffs Werk allerdings nur marginal gesetzt wird. Vergleiche zu anderen Afroamerikanischen Künstler*innen der Moderne gehören zur Ausnahme in der Fachliteratur, was wahrscheinlich dadurch begründet ist, dass die meisten anderen Schwarzen Künstler*innen, abgesehen von Jacob Lawrence und Romare Bearden, genauso unzureichend rezipiert und wissenschaftlich diskutiert wurden, wie Woodruffs Werk selbst. Durch diese fehlende Aufarbeitung werden die Werke afroamerikanischer Künstler*innen häufig isoliert betrachtet. Ist dies durch den Vergleich zu *weißen* Künstler*innen nicht der Fall, wird die Kunst von Schwarzen kulturell so interpretiert, wie die ihrer *weißen* Kolleg*innen. Dabei waren die Ansätze der *weißen* Expressionisten völlig andere als die der modernen afroamerikanischen Maler*innen.



Abb. 4 Aktuelle Zuschreibung:
Hale Woodruff, Baumwollernte,
Detail



Abb. 5 Aktuelle Zuschreibung:
Hale Woodruff, Baumwollernte,
Detail



Abb. 6 Aktuelle Zuschreibung:
Hale Woodruff, Baumwollernte,
Detail

Freeman ergänzt in seinem Aufsatz außerdem, dass sehr viele Kunstwerke von Afroamerikaner*innen privat verkauft wurden und werden.²³ Die fehlende wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Afroamerikanischen Kunst im Allgemeinen sowie die nicht erarbeiteten Werkkataloge, Analysen und Interpretationen einzelner moderner afroamerikanischer Künstler*innen und die hohe Summe an Privatverkäufen von Afroamerikanischer Kunst, führen dazu, dass auf dem Kunstmarkt sehr viele falsch zugeschrieben Werke existieren. Sowohl in Galerien als auch in Museen ist die Provenienz sehr vieler Werke Woodruffs bzw. von Werken von Afroamerikanischen Künstler*innen im Allgemeinen, nicht geklärt.²⁴ Ebenso verhält es sich mit den Kunstwerken, die sich im Privatbesitz befinden. Recherchen über angekaufte Kunstwerke, die sich schon über Jahre im Besitz der Museen befinden, verlaufen häufig ins Leere, da die Vorbesitzer*innen entweder verstorben, nicht auffindbar oder nicht identifizierbar sind.²⁵ Aufgrund dieser fehlenden Informationen über die Provenienz und die geringen kunsthistorischen Informationen über die Werke Woodruffs, verbleiben die Werke häufig im Depot der Museen und werden nicht ausgestellt. Ein Beispiel für ein solches Werk von Woodruff ist eine Ausführung von *Baumwollernte* (Abb. 2), das sich im Besitz des High Museum of Art in Atlanta befindet. Insgesamt besteht *Baumwollernte* aus vier Tafeln, die sich stark ähneln. Zwei der Werke befinden sich aktuell im Privatbesitz, von denen nur eines ausfindig gemacht werden konnte, so dass insgesamt drei der Tafeln bekannt sind. Laut der Rosenfeld Gallery waren alle vier Tafeln Auftragsarbeiten für die Firma Kauders & Steuber, die im Baumwollhandel von 1934 bis 1967 tätig waren. Zunächst wurde das Werk deshalb auf ca. 1936 datiert. Ob diese Firma, die in Chicago ansässig war, die vier Tafeln tatsächlich in Auftrag gegeben hat, bleibt allerdings bis heute ungeklärt. Trotz vieler Recherchen verlief die Suche nach neuen Informationen ins Leere.²⁶ Untypisch für Woodruff ist der Farbauftrag. Da die Farben nicht die gesamte Holztafel bedecken (Abb. 4, Abb. 5), so dass der Untergrund an vielen Stellen durchscheint. Es stellt sich die Frage, ob dieses Werk überhaupt von Woodruff stammt. Zwar weist es stilistisch Gemeinsamkeiten zu dem Werk *Abenddämmerung* (Abb. 16) auf, weshalb *Baumwollernte* auf ca. 1926 durch Stephanie Heydt neu datiert wurde,²⁷ dennoch ist

²³ Freeman, *African American Artists and the Art Market. A Dream Deffered*. In: *The Routledge Companion to African American Art History*, S. 419.

²⁴ Hale Woodruff Papers, High Museum of Art, Box 1.

²⁵ Ich danke Sarah Kelly Oehler, PhD, Art Institute of Chicago, Chicago, IL für die Informationen über die Provenienzforschung zu Woodruffs Werk *talogkka*.

²⁶ Hale Woodruff Papers, High Museum of Art, Box 1.

²⁷ Hale Woodruff Papers, High Museum of Art, Box 1.

es eine Arbeit, die auch 1926 aufgrund des Themas nicht in sein Œuvre passt. Die Vielzahl an offenen Fragen und teilweise widersprüchlichen Informationen bezüglich der Provenienz, der Datierung und der Zuschreibung sind Grund für den Verbleib des Werkes im Depot. Da die Werke auch in den Archivalien der Archive nicht genannt wurden und somit die Entstehung und Zuordnung zu Woodruffs Œuvre nicht gesichert werden kann, werden die Werke nicht im Katalog aufgenommen.

Problematisch ist zusätzlich die rassistische Darstellung der Frau, rechts im Vordergrund. Sie wird mit dicken Lippen, einer markanten Nase und einer hohen Stirn dargestellt. Abgesehen von der Darstellung der Frau, ist der gesamte Bildinhalt, der Afroamerikaner*innen während der Baumwollernte zeigt und hierdurch einen direkten Bezug zur Sklaverei in Amerika hergestellt wird, problematisch im Bezug auf die Präsentation im Museum. Es ist keine Arbeit, die afroamerikanische Menschen anmutig und selbstbestimmt zeigt. Auch der Umgang mit den Originaltiteln, die vom Künstler selbst stammen, sind teilweise sehr heikel und als problematisch innerhalb einer Ausstellung anzusehen. Die Autor*innen des Ausstellungskataloges *Kirchner und Nolde: Expressionismus. Kolonialismus* heben, wie es auch Anna Greve in *Koloniales Erbe in Museen* getan hat, die Notwendigkeit einer wertfreien Sprache in Museen hervor. Sie benennen Werke von Kirchner und Nolde, die einen rassistischen Titel trugen, um. Dieser Ansatz wird in Amerika (noch) nicht verfolgt.²⁸ Alle Werke werden mit ihren Originaltiteln in der Ausstellung gezeigt, was in Verbindung mit den Bildinhalten dazu führt, dass problematische Werke im Depot verbleiben.²⁹ Die hier geschilderte Problematik mit dem Umgang des Werkes *Baumwollernte*, steht exemplarisch für eine Vielzahl an Werken von afroamerikanischen Künstler*innen. Insgesamt sehen Kurator*innen es in vielen Fällen als zu heikel an, diese Werke auszustellen, weshalb moderne afroamerikanische Künstler*innen noch immer in amerikanischen Museen unterrepräsentiert sind.³⁰

Während der Erarbeitung des vorliegenden Werkkataloges ist deutlich geworden, wie viele falsch zugeschriebene Werke Woodruffs auf dem Kunstmarkt existieren, was zum Teil sicherlich aus den oben angeführten Gründen resultiert. Zum anderen öffnete sich der Kunstmarkt in den vergangenen drei bis vier Jahren stark gegenüber den modernen afroamerikanischen

²⁸ Die Kritische Weißseinsforschung hat ihre Wurzeln in Deutschland und wird wissenschaftlich vorrangig im deutschsprachigen Raum vorangetrieben. Vgl. Greve, *Koloniales Erbe in Museen*.

²⁹ Ich danke Stephanie Heydt, Kuratorin, High Museum of Art, Atlanta, GA für die Auskunft.

³⁰ Ich danke Stephanie Heydt, Kuratorin, High Museum of Art, Atlanta, GA für die Auskunft.

Künstler*innen. Auch Woodruffs Werke gewinnen auf dem Markt an Wert, was beispielsweise der Onlinekatalog der Swann Auction Galleries zeigt.³¹ Vor allem seine Ölgemälde werden aktuell zu teilweise hohen sechsstelligen Summen gehandelt. So verkaufte das Auktionshaus sein Werk *Karneval* (Kat. 143) im Jahr 2021 für \$665.000. Diese enorme Steigerung der Nachfrage und die gleichzeitig geringe wissenschaftlich fundierte Aufbereitung seines Werkes, ist möglicherweise ein weiterer Aspekt, der für die hohe Anzahl an falsch zugeschriebenen Werken verantwortlich ist bzw. teilweise ausgenutzt werden kann, um die Verkäufe weiter zu steigern. Ein Exempel für ein falsch zugeschriebenes Werk ist *Bäume und Mensch* (Abb. 88), das im Oktober 2008 von den Swann Auction Galleries versteigert wurde. Dieses Werk wurde von seinem Sohn Roy Woodruff gemalt, der ebenfalls als Maler in den 70er-Jahren tätig war. Neben diesem Werk wird im Kapitel *Abgeschriebene Werke* eine weitere Abschreibung vorgenommen. Da die Anzahl der im Internet auffindbaren, meiner Meinung nach falsch zugeschriebenen Werke, so groß ist, stehen die Werke in diesem Kapitel als Beispiel für dieses Phänomen. Aufgrund der hohen Anzahl der falsch zugeschriebenen Werke und der Problematik der Provenienzforschung und Datierung von Woodruffs Werken, führt dieser Werkkatalog nur die Werke Woodruffs an, die ihm eindeutig durch Primärquellen zugeschrieben werden können, um mögliche weitere falsche Zuschreibungen zu vermeiden bzw. falsche Zuweisungen nicht zu bestärken. Demnach ist dieser Katalog nicht als vollständiger Werkkatalog zum Œuvre Woodruffs zu sehen. Stattdessen sollte dieser Katalog als Beginn für weitere Forschungen und zur zukünftigen Erweiterung seines Œuvres genutzt werden. Eine Vielzahl von weiteren Abbildungen kann sicherlich durch die Lokalisierung und Provenienzforschung von Werken im Privatbesitz gewonnen werden. Werke, zu denen es aktuell keine Abbildungen gibt, sind in Kapitel 22.2 angeführt und können als Ausgangspunkt genutzt werden. In den Primärquellen des Amistad Research Centers befinden sich außerdem diverse Listen seiner Verkäufe, die Käufer*innen und Titel der Arbeiten beinhalten und zur weiteren Forschung eingesetzt werden können.

³¹ Hale Woodruff, Auktionskatalog, Swann Auction Galleries.

4 Die Kritische Weißseinsforschung

Ein weiterer Grund für die geringe Rezeption des Œuvres von Hale Woodruff ist die grundsätzliche Vormachtstellung *weißer* Akademiker*innen, Kurator*innen und Künstler*innen. Zu Woodruffs Lebenszeit aber auch heute noch wird die Kunstgeschichte in Europa und Amerika vorrangig von *weißen* für *weiße* geschrieben, d.h. dass u. a. Museen Werke von Schwarzen aber auch von Frauen nicht präsentiert, so dass die Rezeption ihrer Werke behindert wurde. Seit einigen Jahren allerdings öffnen sich die Museen für die Kunst von farbigen Menschen, Frauen und anderen Gruppen, die bisher unterdrückt bzw. nicht in den Blick genommen wurden. Zurückzuführen ist dies auf den stetig steigenden Anteil von farbigen Wissenschaftler*innen, Kurator*innen und Künstler*innen, die ihre kulturellen Wurzeln erforschen und sich für die Gleichberechtigung im akademischen und musealen Bereich einsetzen. Zusätzlich steigt das Bewusstsein *weißer* Menschen für das koloniale Erbe, das Großteile Europas einschließt und umfängliche politische Aufarbeitung einfordert. Gleiches gilt in Amerika für die noch immer andauernde Benachteiligung von Schwarzen und ihren Kunstwerken. In Europa werden die blinden Flecken innerhalb der Kunstgeschichte beispielsweise von Prof. Dr. Anna Greve an der Universität Bremen aufgearbeitet.³² In den Vereinigten Staaten werden diese blinden Flecken durch die *critical whiteness studies* der Geisteswissenschaften thematisiert. Untersucht wird das Paradigma *Weißsein* als Schlüsselkategorie von Rassismus.³³ Konstrukte, die Rassismus bisher gerechtfertigt haben oder begünstigen, werden erforscht und reflektiert. Dementsprechend liegt der Fokus nicht wie in der klassischen Rassismusforschung auf den Menschen, die rassistische Diskriminierung erfahren, sondern auf den Menschen, die sich unter Verweis ihrer Körperfarbe als *weiß* identifizieren. Demensprechend wird innerhalb der Kritischen Weißseinsforschung, ein kritischer anti-rassistischer Ansatz verfolgt, der die Denkmuster und Handlungsweisen von *weißen* Menschen in den Fokus rückt und Werte und Normen hinterfragt, die zu Diskriminierung führen jedoch von *weißen* Personen als irrelevant wahrgenommen werden, da es zunächst scheint, als würde es sie nicht betreffen. Auf diesen Trugschluss wird aufmerksam gemacht, wenn beschrieben wird, welche Normen Personen gesellschaftlich ausschließen. Ziel der Kritischen Weißseinsforschung ist es, durch das Aufdecken *weißer* Denk- und

³² Ihre Arbeit *Farbe – Macht – Körper. Kritische Weißseinsforschung in der europäischen Kunstgeschichte* gilt als Standardwerk der Kritischen Weißseinsforschung.

³³ Greve, *Koloniales Erbe in Museen*, S. 21.

Handlungsmuster die Unterdrückung und Machtausübung auf Schwarze zu dekonstruieren. Ebdies versucht diese Arbeit, indem sie an die Kritische Weißseinsforschung und ihre Methoden anknüpft.

5 Lebensbedingungen in den Südstaaten der USA im ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhundert

Um die Dringlichkeit einer Veränderung der ökonomischen, politischen und sozialen Begebenheiten für Schwarze in Amerika tiefergehend zu verstehen und um die Wichtigkeit der Bewegung der afroamerikanischen Neufindung sowie deren Grenzen und Ziele begreifen zu können, wird im Folgenden ein Einblick in die Lebensbedingungen von Afroamerikaner*innen in den Südstaaten der USA³⁴ im ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhundert gegeben.

Die Bewegung der afroamerikanischen Neufindung zielte darauf ab die bisherige Darstellungsweise von Afroamerikaner*innen innerhalb der Künste neu zu definieren und grundlegende Veränderungen hin zu einer wertschätzenden, menschlichen und individuellen Darstellung von Menschen mit afrikanischen Wurzeln zu bewirken. Das Kernanliegen war es jedoch durch die Künste die prekären Lebensbedingungen verbessern zu können, unter denen der Großteil der Schwarzen Bevölkerung lebte und litt.

Etwa zwanzig bis dreißig Jahre vor der Bewegung der afroamerikanischen Neufindung glaubten nur wenige Afroamerikaner*innen an eine soziale Wende. Von Generation zu Generation gaben viele von Ihnen die Tradition der Gegenwehr weiter, einige führten individuelle Proteste und widersetzten sich, andere taten es auf organisierte und kollektive Weise. Ihre anfänglichen Bemühungen, ausgelöst durch die Schwarzen Abolitionisten, die sich gegen Jim Crow einsetzten, konnten den Gipfel des *weißen* Rassismus nach der Rekonstruktion nicht eindämmen. Weitgehend ohne *weiße* Verbündete kämpften die Schwarzen in der Defensive, um ihre begrenzten Gewinne zu verteidigen. Dies gelang ihnen nicht. Der Kongress erlaubte dem *weißen* Süden die Bürgerrechte ihrer Schwarzen Mitbürger zu missachten und sie mit Gewalt, Einschüchterung und Gesetzen zu entrechten. Der Oberste Gerichtshof ergänzte seinen eigenen Glauben an die Minderwertigkeit der Schwarzen in der Verfassung, was dazu führte, dass der 14. und 15. Zusatzartikel faktisch zu Nichte gemacht wurde. Sie verschärften

³⁴ Da Woodruff bis 1945 hauptsächlich in den Südstaaten der USA lebte, abgesehen von seinem Studium in Europa, bezieht sich dieses Kapitel auf diese Region der Vereinigten Staaten.

dadurch jede mögliche Fessel, die die Ex-Sklaven einschränkte. Gelehrte befürworteten diese Ergänzung in der Verfassung, die ihre Lehren von inhärenten und unheilbaren Unterschieden von Schwarzen als degradierteste und am wenigsten zivilisierte Menschen und der Torheit der staatlichen Manipulation lokaler Folklore veranschaulicht.³⁵ Diese Konterrevolution des Staates führte wiederum dazu, dass Pädagog*innen und Redakteur*innen für eine intellektuelle Rationalisierung plädierten, die durch eine Vorherrschaft der *weißen* erreicht würde und zum Wohle aller wäre. Die überlegenen *weißen* Menschen sollten über die niederen dunkelhäutigen Menschen herrschen. Es überrascht nicht, dass die meisten Amerikaner*innen des 20. Jahrhunderts hieran glaubten, sie hörten oder lasen wenig Gegenteiliges.³⁶

Es dauerte nicht lange bis diese Überzeugung der *weißen* Rassist*innen im Süden Amerikas institutionalisiert wurde. In den 1880er-Jahren begann der Südstaat Mississippi, Schwarze mit Betrug und Gewalt zu entrechtet. Dies geschah in Form von Wahlsteuern, Alphabetisierungs- und Charaktertests sowie *weißen* Vorwahlen. Alle anderen Südstaaten fühlten sich durch die Beispiele des Verfassungskonvents des Bundesstaats Mississippi ermutigt zu folgen und diese Strategien zu übernehmen. So brach die Registrierung Schwarzer Wähler in Louisiana beispielsweise zwischen 1896 und 1900 um 96 Prozent ein. Die Zahl der Schwarzen, die im neuen Jahrhundert wählen durften, brach auf 3500 Schwarze in Alabama ein, das eine erwachsene Schwarze Bevölkerung von fast 300.000 hatte, und in Mississippi mit einer noch größeren Schwarzen Bevölkerung wählten weniger als eintausend Schwarze.³⁷ Politische Ohnmacht wirkte sich auf jeden Aspekt des afroamerikanischen Lebens aus. Unfähig, sich an der Verabschiedung oder Durchsetzung des Gesetzes zu beteiligen, wurden die Schwarzen des Südens zunehmend anfällig für körperliche Übergriffe und Mord. Zwischen 1900 und 1915 wurden über 1.000 von ihnen gelyncht. Es gibt keine Aufzeichnungen über die Zahl der Geschlagenen und Gefolterten. Auch kann man den Schrecken, in ständiger Angst vor Barbarei und Gewalt zu leben, seine Sicherheit den Launen derer unterwerfen zu müssen, die einen verachten, sich nicht an Polizei oder Gerichte wenden zu können, angemessen beschreiben. Über die Entrechtung hinaus führten die 11 Südstaaten eine Reihe von Gesetzen ein, die systematisch alles Gemeinschaftliche verboten. Diese sogenannten Segregationsgesetze unterstützten die Annahme der Ungleichheit Schwarzer und *weißer* Menschen. Die meisten Südstaaten verboten beispielsweise durch diese Gesetze, dass *weiße* und Schwarze dieselben

³⁵ Sitkoff, *The Struggle for Black Equality*, S. 4.

³⁶ Sitkoff, *The Struggle for Black Equality*, S. 4.

³⁷ Sitkoff, *The Struggle for Black Equality*, S. 5.

Krankenhäuser und Schulen nutzen durften. Sie sollten ihr Leben so getrennt wie möglich voneinander führen, indem alle öffentlichen Orte und Freizeitaktivitäten sowie der öffentliche Verkehr strikt getrennt wurden. In den Fällen, in denen es nur eine Institution in der Stadt gab, die alle Bürger*innen nutzen mussten, wurden Öffnungszeiten für Schwarze und *weiße* eingeführt, so dass auch hier eine Trennung stattfand.

Die rasche Ausbreitung der Jim-Crow-Gesetze entfachte einen irrationalen Wettbewerb unter den Gesetzgebern des Südens, um noch mehr und höhere Barrieren zwischen den gesellschaftlichen Gruppierungen zu errichten. Darüber hinaus führten die Jim-Crow-Gesetze leicht zu groben Ungleichheiten bei der Verteilung öffentlicher Gelder für Bildung und Bürgerdienste. Die 11 Südstaaten gaben 1916 durchschnittlich 10,32 Dollar pro *weißem/r* Schüler*in einer öffentlichen Schule aus und nur 2,89 Dollar pro Schwarzem/r Schüler*in. In den 1920er- Jahren stand für 139 amerikanische *weiße* ein Krankenhausbett zur Verfügung, aber nur eines für 1941 Schwarze.³⁸

Schwarze konnten wenig tun, um die Situation zu ändern. Mehr als 90 Prozent der fast zehn Millionen Afroamerikaner*innen im Jahr 1910 lebten im Süden, drei Viertel von ihnen in ländlichen Gebieten, die überwiegende Mehrheit bewirtschaftete das Land eines *weißen* Mannes mit einem Maultier eines *weißen* Mannes und einem Kredit eines *weißen* Mannes.³⁹ Diese unterdrückerische und geschlossene Gesellschaft und Lebensweise war dazu gemacht, den Aufstieg der Schwarzen zu vereiteln und ihre Unterwürfigkeit zu fördern. Jegliche politische und wirtschaftliche Macht verblieb bei der *weißen* Bevölkerung, die entschlossen waren, den Status quo aufrechtzuerhalten, egal wie viele Schwarze dabei ihr Leben verloren. Täglich konfrontiert mit erdrückender Armut, körperlicher Hilflosigkeit und all den banalen Grausamkeiten des Daseins unter einem offenen, erklärten und prahlenden Rassismus, wurden viele Schwarze fatalistisch. Im Norden hingegen gab es einige afroamerikanische Intellektuelle, die sich für ihre Rechte aussprachen und versuchten, die Ungleichheiten zu bekämpfen, mit denen ihre Gemeinschaft landesweit konfrontiert war. Tatsächlich jedoch konnte kein/e afroamerikanische Anführer*in, keine Organisation und keine Strategie die Flut von Diskriminierung und Segregation im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts aufhalten. Zum einen ist dies durch die Größe des Systems und nicht zuletzt durch Jahrzehnte bzw. jahrhundertlange Geschichte der Unterdrückung zurückzuführen, so dass die 20er-Jahre den Beginn einer neuen

³⁸ Sitkoff, *The Struggle for Black Equality*, S. 5.

³⁹ Sitkoff, *The Struggle for Black Equality*, S. 6.

Ära markieren und die Bewegung der afroamerikanischen Neufindung als maßgeblich für die weiteren Freiheitsbestrebungen der Schwarzen in Amerika angesehen werden kann. Zum anderen gab es zu Beginn des 20. Jahrhunderts keine etablierte Schwarze Mittelklasse oder eine umfängliche Schwarze Elite, die allein oder mit Hilfe von *weißen* Förderern und Verbündeten einen großen Einfluss auf die *weiße* Bevölkerung hatten. Diese Gruppen innerhalb der afroamerikanischen Bevölkerung mussten sich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhundert zunächst entwickeln.⁴⁰ Diese fehlende Mittelklasse führte auch für afroamerikanische Künstler*innen bis in die 1930er-Jahre hinein zu Problemen. Sie konnten sich auf keine hinreichend definierte Mittelschicht oder Oberschicht stützen, die in Porträts mit Stolz dargestellt werden konnten. So suchten sie nach Themen und Darstellungsmöglichkeiten für ihre Kunstwerke. Sie waren sich ihrer eigenen kulturellen Probleme teils bewusst, teils unbewusst, wodurch die Suche nach Ausdrucksmöglichkeiten durch die Kunst eine umfängliche Aufgabe für die afroamerikanische Gemeinschaft darstellte, die zunächst gelöst werden musste. Sie suchten nach Antworten auf Fragen, wie „Wer sind wir?“, „Woher kommen wir?“, „Wer wollen wir sein und durch welche Darstellungen können wir unser Ziel der Gleichberechtigung erreichen?“.

Problematisch war zusätzlich, dass Schwarze Künstler*innen wie Woodruff kaum öffentliche und auch wenige private Aufträge erhielten, die vorrangig aus den Kreisen ihrer Gemeinschaft stammten. Die NAACP förderte durch die *Harmon Foundation* junge aufstrebende afroamerikanische Künstler*innen. In Wettbewerben und Ausstellungen wurden Preisgelder an die erfolgreichsten Teilnehmer*innen vergeben, wodurch sie ihre Arbeit oder Auslandsstudien finanzieren konnten. Diese Organisation war jedoch landesweit die Einzige, die afroamerikanische Künstler*innen förderte. Organisationen wie CORE⁴¹ oder SNCC⁴² gab es in den 20er- und 30er-Jahren noch nicht,⁴³ wodurch die Hilfen und Möglichkeiten für Afroamerikaner*innen noch sehr eingeschränkt waren und am Anfang ihrer Entwicklung standen. Dementsprechend und aufgrund einer Vielzahl von weiteren Barrieren,⁴⁴ konnten in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts nur wenige, sehr talentierte Künstler*innen gefördert werden, wodurch die Entwicklung der afroamerikanischen Kunst zunächst nur eingeschränkt möglich war. Unter den geschilderten Umständen war es für die Beteiligten der

⁴⁰ Porter, *Modern Negro Art*, S. 84.

⁴¹ Abkürzung: Organisation *Congress of Racial Equality*, wurde 1942 gegründet.

⁴² Abkürzung: Organisation *Student Nonviolent Coordinating Committee*, wurde 1960 gegründet.

⁴³ Murray, Oral history interview with Hale Woodruff.

⁴⁴ Z.B. unzureichende Schulbildung und Ausbildungsmöglichkeiten, Armut etc.

Bewegung äußerst schwierig, die Barrieren des Rassismus zu durchbrechen, doch die Hoffnung auf bessere Lebensbedingungen, auf soziale, kulturelle und politische Gleichberechtigung waren Motivation, um für ihre Rechte zu kämpfen.

6 Woodruffs Kindheit und Jugend und seine ersten künstlerischen Arbeiten

Die folgenden Informationen über Woodruffs Leben und seinen Werdegang sind den Archivmaterialien des Amistad Research Centers und des Smithsonian Archives entnommen. Das Smithsonian Archive verfügt über ein Transkript eines Interviews zwischen Albert Murray und Hale Woodruff aus dem Jahr 1968. In diesem Interview berichtet Woodruff persönlich über seinen Werdegang. Auch die Dissertationsunterlagen von Winifred L. Stoelting, die sie dem Smithsonian Archive nach erfolgreichem Abschluss ihrer Promotion übergeben hat, liefern Einblicke in Woodruffs Biografie. Sie erstellte u.a. Fragebögen, die Woodruff ausfüllte.

Hale Aspacio Woodruff wurde am 26. August 1900 in Cairo, Illinois, als einziges Kind⁴⁵ von Augusta Bell Woodruff und George Woodruff geboren. Woodruff verlor seinen Vater während seiner frühen Kindheit und zog mit seiner verwitweten Mutter kurz vor seiner Einschulung nach Nashville, Tennessee, die dort Arbeit als Haushälterin fand. Schon früh bemerkte Woodruffs Mutter, die selbst talentiert im Zeichnen war, Woodruffs Interesse für die Kunst. Sie ermutigte ihren Sohn und förderte ihn so gut sie konnte. Woodruff kopierte in seiner Freizeit und zum Zeitvertreib, während seine Mutter arbeiten war, Cartoons aus Zeitschriften und Zeichnungen von Gustave Doré. Bereits mit 12 Jahren unterstützte Woodruff seine Mutter finanziell, indem er in einem Café in Nashville aushalf. Auch hier zeigte sich Woodruffs Affinität zur Kunst. Er gestaltete die Menükarten des Cafés, die in den Fenstern ausgestellt wurden. Für seine Arbeit erhielt er drei Dollar pro Woche. In der High School arbeitete er als Karikaturist für die Schülerzeitung *The Pearl High Voice* gemeinsam mit seinem Freund George W. Gore Jr., der der Editor der Zeitung war. Für seine Entwürfe suchte er in der Schulbibliothek nach Inspiration, wo er regelmäßig das Magazin *The Crisis* der NAACP⁴⁶ las, das laut Woodruff, originelle Titelblätter besaß und häufig Illustrationen von afroamerikanischen Künstler*innen veröffentlichte und

⁴⁵ Murray, Oral history interview with Hale Woodruff.

⁴⁶ Abkürzung: National Association for the Advancement of Colored People, wurde 1909 gegründet.

vorstellte.⁴⁷ Es ist anzunehmen, dass die Qualität seiner Karikaturen für die Schülerzeitung überdurchschnittlich gut gewesen sein müssen. Zwar sind keine Abbildungen auffindbar, dennoch spricht es für sich, dass *The Nashville Globe*, die afroamerikanische wöchentliche Zeitung Nashvilles, Woodruffs Zeichnungen aus der Schülerzeitschrift plagiierte.⁴⁸ Durch das Magazin *The Crisis* fand Woodruff nicht nur neue Inspirationen für seine Entwürfe, sondern lernte auch Henry Ossawa Tanner kennen, den bekanntesten afroamerikanischen Künstler der Zeit, der nach Frankreich auswanderte und für seine religiösen Darstellungen internationale Anerkennung erhielt. Tanner war zu dieser Zeit Woodruffs größtes Vorbild. Sein Erfolg ermutigte ihn selbst Kunst zu schaffen.⁴⁹

Nach ihrem High School Abschluss im Sommer 1918 verließen Gore und Woodruff gemeinsam Nashville, um in Indianapolis, Indiana, Arbeit zu suchen. Um ihren Lebensunterhalt zu verdienen, nahmen die beiden jungen Männer mehrere Aushilfsstellen an. Sie arbeiteten als Hausjungen im Clayton Hotel in Indianapolis, spülten Geschirr im Stegemeier Restaurant und wischten die Böden im Senate Avenue YMCA, wo sie lebten.⁵⁰ Neben diesen Tätigkeiten nutzte Woodruff sein künstlerisches Talent um Geld zu verdienen, in dem er als Karikaturist für den *Indianapolis Ledger* tätig war. Der *Indianapolis Ledger* wurde 1918 gegründet und war eine wöchentliche Zeitung für Schwarze, die bis 1926 existierte. Sie gehörte zu einer der sehr wenigen afroamerikanischen Zeitungen in Amerika, die Illustrationen und Karikaturen beinhalteten. Woodruff wurden für jede veröffentlichte Karikatur fünf Dollar gezahlt. Seine Karikaturen beschäftigten sich mit dem langsamen Tempo der Regierung bei der Umsetzung von Bürgerrechtsgesetzen, mit der Rolle der Regierung bei der Beseitigung der Segregation und damit, wie Vorurteile den Fortschritt in der Gesellschaft behinderten.⁵¹ Ein Beispiel für eine solche Karikatur ist *Der einzige Weg es zu beenden* (Kat. 1) aus der Ausgabe vom 13. September 1919. Sie zeigt Uncle Sam, die Nationalallegorie der Vereinigten Staaten, mit einer Axt in der Hand, auf deren Klinge *Gov't Action* zu deutsch *Handlung der Regierung* geschrieben steht. Mit dieser Axt ist Uncle Sam im Inbegriff auf eine Schlange zu schlagen, die mit *mob violence* zu deutsch *Massenausschreitung*, beschrieben ist. Durch das weit aufgerissene Maul der Schlange und ihrer zu Uncle Sam gerichteten entschlossenen Haltung, verbildlicht Woodruff die

⁴⁷ Hale Woodruff Papers, Amistad Research Center, Box 8.

⁴⁸ Hale Woodruff Papers, Amistad Research Center, Box 8.

⁴⁹ Murray, Oral history interview with Hale Woodruff.

⁵⁰ Hale Woodruff Papers, Amistad Research Center, Box 8.

⁵¹ Hale Woodruff Papers, Amistad Research Center, Box 8.

Aggressivität der amerikanischen Bevölkerung und der zögerlichen Reaktion der Regierung hinsichtlich rassistisch motivierter Angriffe auf Afroamerikaner*innen.

In seinem Paper verweist Taylor darauf, dass der *Indianapolis Ledger* von *The Freeman* aufgekauft wurde, weshalb heute keine Suchergebnisse mehr zu Woodruffs Karikaturen im *Indianapolis Ledger* erscheinen.⁵² Die Recherche läuft ins Leere. Im Großteil der Sekundärliteratur findet man noch immer den Bezug zum *Indianapolis Ledger*. Möglicherweise liegt dies u. a. daran, dass Woodruff sich 1968 in seinem Interview mit Al Murray auf den *Indianapolis Ledger* bezieht und offensichtlich nicht wusste, dass der Verlag aufgekauft wurde und sich der Name geändert hat „[...] I did the weekly political cartoon for the Indianapolis "Ledger." Where those cartoons are now I don't know.“.⁵³

Im Gegensatz zu anderen Schwarzen Zeitungen, die zu dieser Zeit Fotografien, Holzschnitte und Zeichnungen nachdruckten, konnte *The Freeman* auf viele afroamerikanische Künstler*innen zurückgreifen, die sich der Erstellung von Auftragsarbeiten für die Zeitung widmeten. Die Zeitung veröffentlichte Darstellungen vom Schwarzsein, die von Schwarzen Künstler*innen für ein Schwarzes Publikum geschaffen wurden. Es war die Absicht der Zeitung *weiße* Wahrnehmungen von Schwarzen durch afroamerikanische Darstellungen von Schwarzen zu ersetzen und so falsche, stereotype und rassistische Darstellungen von *weißen* auszumerzen.⁵⁴ Seine Arbeit als Karikaturist für die Schülerzeitung und *The Freeman* erhöhten Woodruffs Sensibilität und sein Interesse für Themen wie Diskriminierung, Segregation, Polizeibrutalität, Lynchjustiz sowie minderwertige Bildungs- und Wohnmöglichkeiten, von denen er viele selbst erlebte. Schon in seinen jungen Jahren wurde ein Grundstein für sein weiteres künstlerisches Schaffen gelegt. Es sind Themen, die er zeitlebens in seiner Kunst wieder aufgreift, verarbeitet und für die er persönlich ein Leben lang privat und beruflich einsteht.

6.1 Die Darstellung von Schwarzen im 19. und 20. Jahrhundert

Der Zeitraum von 1619 bis 1865 markiert die Ära der Sklaverei in Amerika.⁵⁵ In dieser Zeit wurden durch den Sklavenhandel neben weiteren Ethnien Menschen afrikanischer Abstammung nach Amerika verschleppt, um dort unter unmenschlichen Bedingungen und

⁵² Taylor, *Dungeons and Dragons in African American Art Research*, S. 10.

⁵³ Taylor, *Dungeons and Dragons in African American Art Research*, S. 10.

⁵⁴ Williams, *Cultivating Black Visuality*, S. 38 ff.

⁵⁵ Kemble, *Slavery and Antislavery in the United States of America*, S. 33.

gegen ihren Willen, Arbeiten und Leben zu müssen. Diese Veränderung des sozialen Gefüges durch die Unterdrückung und Ausbeutung der Afrikaner*innen beeinflusste auch die Kunst bzw. Künstler*innen und ihre Darstellungen von Schwarzen. Selbstverständlich gibt es unzählige Darstellungen von Schwarzen, die vor dem 18. Jahrhundert entstanden sind. Auf diese Werke wird hier jedoch nicht näher eingegangen, da die Künstler*innen der Bewegung der afroamerikanischen Neufindung hauptsächlich von den Bildkonventionen des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts geprägt waren, die in der Regel das rassistische Gedankengut der Sklaverei der vorangegangenen Jahre aufgriffen und untermauerten.

Die visuelle Welt der Europäer*innen und Amerikaner*innen war bis weit ins 20. Jahrhundert mit zutiefst erniedrigenden, stereotypen Bildern von Schwarzen überflutet, die sie als infantil und bestialisch darstellten. Diese Bildkonventionen prägten das Denken der Menschen zutiefst, weshalb afroamerikanische Künstler*innen in den 1920er- und 30er-Jahren begannen, ihre Gemeinschaft selbst dazustellen. Die bisherigen Darstellungen und Repräsentationen stammten hauptsächlich von *weißen* Künstler*innen, die Schwarze aus ihrer eurozentrischen Perspektive oder Fantasie heraus darstellten.

Die im Folgenden exemplarisch ausgewählten Werke dienen dazu, einen Einblick in die Darstellungen von Menschen afrikanischer Abstammung während und kurz nach der Sklaverei in Amerika zu erhalten. Das Ausmaß an rassistischen und unmenschlichen Darstellungen dunkelhäutiger Menschen ist weitaus umfangreicher als die hier aufgeführten Beispiele, dennoch wird ein Großteil von Darstellungen durch die angeführten Kategorien bzw. Gruppen abgedeckt.

Ein Beispiel für ein solches Werk ist *Mann, der einen Büffel überwältigt* (Abb. 7) von George Dawe, das 1811 entstanden ist. Das Werk zeigt einen nackten Mann mit dunkler Körperfarbe, der einen Büffel mit reiner Muskelkraft überwältigt. Der Büffel wirkt durch seinen Blick, die weit geöffneten Augen und die Haltung seines Kopfes aggressiv. Seine Hörner lassen ihn stark, gefährlich und angsteinflößend



Abb. 7 George Dawe, *Mann, der einen Büffel überwältigt* (A Negro Overpowering a Buffalo), 1811, Houston, Menil Collection

wirken. Der Mann schafft es jedoch den voll ausgewachsenen Büffel zu Boden zu drängen, in dem er mit seinem Knie, den vorderen Körper des Büffels und mit seinen Händen die Hörner des Tieres fixiert. Die Tatsache, dass ein Mensch einen Büffel aus reiner Muskelkraft zu Boden drängen kann, ist unmöglich. Der Mann wirkt wie ein ebenbürtiges aggressives Tier mit großen Kräften. Die Quelle des Faktes, die Dawe hier darstellt, bleibt zu identifizieren und war möglicherweise nicht mehr als eine Zeitungsgeschichte.⁵⁶ Auch wenn die Tatsache der Überwältigung des Büffels angezweifelt werden darf, ist dennoch erwähnenswert, dass das Modell dieses Bildes bekannt ist.⁵⁷ Der Afroamerikaner Wilson⁵⁸ stand für Benjamin Robert Haydon wie auch George Dawe⁵⁹ Modell für ihre Porträts, was für ihre Zeit sehr ungewöhnlich war, da alle nicht *weißen* Menschen als dumm und nicht kultiviert galten und dementsprechend nicht würdig waren, in der Hohen Kunst porträtiert zu werden.⁶⁰

Nichtsdestotrotz spielt dieses Werk auf die animalischen und bestialischen Eigenschaften von Schwarzen an, die ihnen von *weißen* Menschen zugeschrieben wurden. Die Nacktheit des Mannes ermöglicht zum einen die Sicht auf den Körperbau des Mannes, seinen extrem muskulösen Körper. Zum anderen steigert es den Eindruck des Wilden und Unberechenbaren, was durch die propagierte Hierarchie Darwins im 18. Jahrhundert noch stärker befeuert wurde. Darwin glaubte an Kategorien der menschlichen Evolution von *wild* bis *zivilisiert*, was sich in Werken wie diesem durch die Auseinandersetzung mit der Besonderheit der Schwarzen Physiognomie und einer wachsenden Betonung der wilden Natur der Afrikaner*innen zeigt.⁶¹ Schwarze wurden als von Natur aus „anders“ als andere Bevölkerungsgruppen angesehen. Schädel- und Körpermaße wurden herangezogen, um dies zu beweisen. Stereotype erhielten enorme Autorität und dominierten künstlerische Darstellungen von Schwarzen, die als ein Glied in der physiognomischen großen Kette des Seins vom „Affen zum Europäer“ angesehen wurden und nach Ansicht einiger Wissenschaftler*innen den ersteren viel näherstanden als den letzteren.⁶²

⁵⁶ Honour, Studies. In: The Image of the Black in Western Art, Vol. IV Teil 2, S. 30.

⁵⁷ Bis ins 20. Jahrhundert hinein gibt es einige Werke, die Schwarze Individuen darstellen, dennoch ist die überwiegende Mehrheit der Bilder von Schwarzen rein fiktiv.

⁵⁸ Honour, Studies. In: The Image of the Black in Western Art, Vol. IV Teil 2, S. 27 ff.

⁵⁹ Honour, Studies. In: The Image of the Black in Western Art, Vol. IV Teil 2, S. 27 ff.

⁶⁰ Honour, Studies. In: The Image of the Black in Western Art, Vol. IV Teil 2, S. 27 ff.

⁶¹ Bindman, Preface. In: The Image of the Black in Western Art, Vol. IV Teil 2, S. xix.

⁶² Bindman, Preface. In: The Image of the Black in Western Art, Vol. IV Teil 2, S. xix.

Eine weitere Kategorie, die die Darstellung von Schwarzen umfasst, ist die der bediensteten und faulen Afroamerikaner*innen. Richard Carton Woodvilles *Kriegsinformationen aus Mexiko* (Abb. 8), 1848, zeigt eine Ansammlung *weißer* Männer vor einem Hotel. Zentral im Bild liest einer der Männer erschrocken die Tageszeitung,



Abb. 9 Ausschnitt aus Charles Felix Blauvelt, *Der deutsche Einwanderer auf der Suche nach seinem Weg* (*The German Immigrant Inquiring His Way*), 1855, Öl auf Leinwand, 91,8 x 73,7 cm, North Carolina Museum of Art, Raleigh

die über den Krieg in Mexiko berichtet. Sieben weitere gut gekleidete Männer stehen oder sitzen um ihn herum und nehmen die Informationen überrascht entgegen. Im Schatten am rechten Bildrand befindet sich außerdem eine *weiße* Frau, die das Geschehen beobachtet. Vor den Männern, auf den Eingangstrepfen des Hotels sitzt rechts ein Schwarzer Mann mit Arbeitskleidung und verschlissenen Schuhen. Neben ihm steht ein Schwarzes Kind, das ein abgetragenes, durchlöcherteres Baumwollkleid trägt. Vermutlich sind sie Sklaven, die zu einem der *weißen* Männer gehören. In diesem Bild wird deutlich, dass Schwarze nicht am kulturellen Leben in Amerika Teil hatten und lediglich stille Beobachter des Geschehens waren. Des

Weiteren wird die soziale Hierarchie durch die Kleidung aber auch durch die Positionierung im Bild sehr deutlich. Sie befinden sich sitzend unterhalb der *weißen* Männer und werden vom Geschehen vollkommen ausgeklammert. Auch Woodville greift den Gedanken der zivilisierten *weißen* Bevölkerung auf, die den Afroamerikaner*innen überlegen scheinen. In wiederum anderen Darstellungen werden Schwarze als Diener*innen in Familienporträts oder Porträts von Einzelpersonen integriert, um den Reichtum und Einfluss der jeweiligen Familie zu verdeutlichen.



Abb. 8 Richard Carton Woodville, *Kriegsinformationen aus Mexiko* (*War News From Mexico*), 1848, Öl auf Leinwand, 68,6 x 63,5 cm, Crystal Bridges Museum of American Art, Bentonville, Arkansas

In den Werken *Der deutsche Einwanderer auf der Suche nach seinem Weg* (Abb. 9) von Charles Felix Blauvelt, 1855 oder *Der Spielzeugverkäufer* (*The Toy Seller*) von William Mulready, 1862, werden Kinder dargestellt, die Angst vor Schwarzen Männern haben. Sie verstecken sich hinter ihren Eltern oder wenden sich gänzlich ab, wodurch die Angst der Bevölkerung, insbesondere von Kindern aufgegriffen und verstärkt wird.

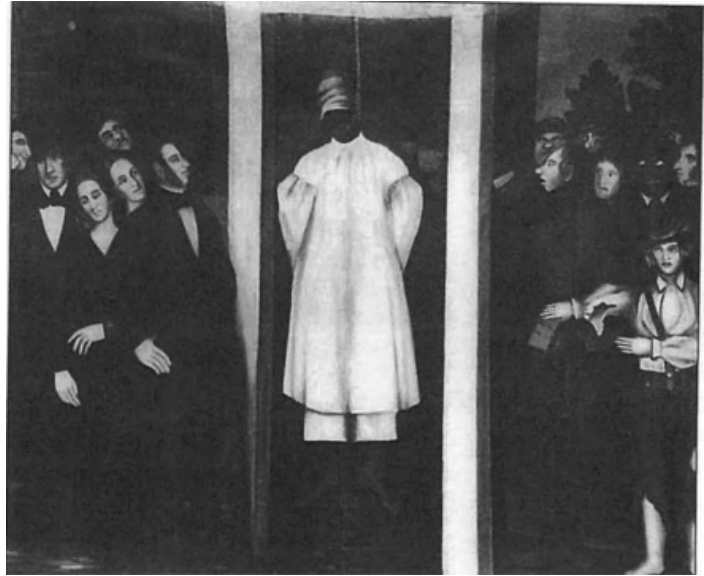


Abb. 10 Unbekannte/r Künstler*in, *Der Lynchmord Freemans* (*Hanging of Freeman*), 1846

Eine weitere Kategorie der Darstellung von Schwarzen ist die der Lynchmorde und Massenausschreitungen,⁶³ wie es beispielsweise in *Der Lynchmord Freemans* (Abb. 10), 1846 von einem/r unbekanntem Künstler*in dargestellt wird. Zentral entlang der Mittelwaagerechten wurde Freeman vor den Augen seiner Mitbürger*innen erhängt. In seinem weißen Gewand wirkt er unschuldig. Die obere Hälfte seines Kopfes ist durch ein weißes Tuch verdeckt, er ist nicht identifizierbar und steht so möglicherweise für die Masse an Schwarzen, die Tag für Tag durch den Hass weißer Menschen ermordet wurden. Rechts im Bild ist ein weißer Junge erkennbar, der die Geldbörse eines schaulustigen älteren Herrn stiehlt, was die Willkür der Entscheidung des Gerichtes und die nicht verhältnismäßigen Strafen von Schwarzen und weißen betont. Diese Darstellungen machen deutlich, dass die weiße Bevölkerung, insbesondere die Männer, die volle Kontrolle über Schwarze hatten und ihre Frauen und Kinder beschützen können. Durch Lynchmorde



Abb. 11 Unbekannte/r Künstler*in, *Jim Crow*, 1828-1838

⁶³ Engl. *mob violence*.

versuchten sie die Vorherrschaft der *weißen* Überlegenheit zu behaupten und zu erhalten.⁶⁴ Lynchmorde dienten dazu Schwarze unter Kontrolle zu halten und von Gewalttaten oder einer Flut an Gegenwehr abzuhalten.

Lynchszenen wie diese von Freeman wurden andererseits Anfang des 20. Jahrhunderts von Schwarzen und *weißen* Künstler*innen in Anti-Lynch Ausstellungen gezeigt, um auf die Gräueltaten der *weißen* Bevölkerung aufmerksam zu machen und an die Menschlichkeit der *weißen* Bevölkerung zu appellieren und sich aktiv für die Abschaffung dieser einzusetzen.⁶⁵

Die Anhänger*innen von *Jim-Crow* wiederum nutzten im 19. Jahrhundert die Verbesserungen der Reproduktionstechnologie, um eine Flut an anstößigen und erniedrigenden Karikaturen zu produzieren. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurden diese Karikaturen dann auch in der Werbung aufgegriffen und fanden Eingang in die Populärkultur.

Eine der bekanntesten Darstellungen von Schwarzen in den Vereinigten Staaten des 19. Jahrhunderts entstammt der sogenannten *minstrel show*, einer Art Theaterspiel, das in ganz Amerika aufgeführt wurde. In diesen Shows verkleideten sich *weiße* Darsteller als Schwarze Männer. Dafür schminkten sie sich tiefschwarz, mit Ausnahme des Mundbereichs, der entweder weiß blieb oder rot gefärbt wurde, wodurch ein riesiges, bizarres Lachen entstand. Mit dieser Verkleidung spielten sie immer fröhliche, singende, langsam-denkende und faule Sklav*innen, die hart arbeiteten aber ihren Besitzer trotz allem liebten und letztlich harmlos waren, da sie mit ihrem Leben zufrieden waren und an keine abstrakten Gebilde wie Sklaverei oder Armut denken konnten.⁶⁶ Auf diese Weise wurden Schwarze auf einen Typus reduziert und einem *weißen* Publikum gezeigt, die in den meisten Fällen keine Schwarzen aus ihrem Alltag kannten und hierdurch eine romantisierte Vorstellung vom Alltag der Sklav*innen auf den Plantagen erhielten. Ein sehr bekanntes Beispiel ist Jim Crow, der von Thomas D. Rice gespielt wurde. Wie in der Karikatur (Abb. 11) zu erkennen ist, trug Jim Crow elegante Kleidung, die allerdings vollkommen heruntergekommen war und Löcher und Risse aufwies. Es verdeutlicht den Unterschied zum *weißen* Mann. Trotz aller Bemühungen ist er wie ein Kleinkind nicht in der Lage sich selbst im Griff zu haben und geht seinen Instinkten und Affekten nach, vor denen er geschützt werden muss. Seine Körperhaltung steigert diesen Effekt. Sie ist ekstatisch und unnatürlich. Durch die wilden und unzivilisierten Tanzbewegungen und Körperbewegungen, wird das Animalische in ihm hervorgehoben. Mit der Zeit fanden die

⁶⁴ Langa, *Two Antilynching Art Exhibitions*, S. 11.

⁶⁵ Langa, *Two Antilynching Art Exhibitions*, S. 18.

⁶⁶ Lemons, *Black Stereotypes as Reflected in Popular Culture*, S. 106 f.

Stereotypen, die durch die *minstrel shows* geprägt wurden, Eingang in die Populärkultur. Kinderbücher, Spielzeug, Magazine, Werbung, Verpackungen, Postern und Postkarten wurden zu dekorativer Kunst und zu Sammelobjekten gemacht.⁶⁷ Beispiele hierfür sind die Kindergeschichten Die Abenteuer zweier niederländischer Puppen und eines Golliwogg⁶⁸ geschrieben von Florence Upton, Aunt Jemimas Pfannkuchen Werbung oder die



Abb. 12 John Singleton Copley, *Watson und der Hai (Watson and the Shark)*, 1778, Öl auf Leinwand, 182,9 x 229,2 cm, Museum of Fine Arts, Boston

Jolly Nigger Bank, die von J. E. Stevens erfunden wurde. Die letztere Erfindung impliziert, dass Schwarze Geld verschlingen und geistlose Konsumenten statt produktiver Arbeiter sind.⁶⁹

Henry Louis Gates, Jr. äußerte sich zur Stereotypisierung der Afroamerikaner*innen folgendermaßen „*to begin to escape, each black person would have to dig himself or herself out from under the codified racist debris of centuries of representations of blackness as absence, as nothingness, as deformity and depravity.*“⁷⁰ und genau dies taten die Künstler*innen der Bewegung der afroamerikanischen Neufindung, zu denen Hale Woodruff zählte. Sie begannen ihre eigenen Repräsentationen zu schaffen und die vorherrschenden Stereotypen in der Gesellschaft aufzubrechen.

Doch auch vor dem Beginn der kulturellen Neuorientierung gab es positive oder nicht rassistische Darstellungen von Schwarzen, die *weiße* Künstler*innen geschaffen haben. Sie waren für ihre Zeit ungewöhnlich, dürfen aber dennoch nicht außer Acht gelassen werden, so z.B. *Watson und der Hai* (Abb. 12), 1778 von John Singleton Copley gemalt.

⁶⁷ Sheehan, Marketing Racism. In: The Image of the Black in Western Art, Vol. V, Teil 1, S. 27.

⁶⁸ Engl. The Adventures of Two Dutch Dolls and a Golliwogg.

⁶⁹ Sheehan, Marketing Racism. In: The Image of the Black in Western Art, Vol. V, Teil 1, S. 37.

⁷⁰ Zitiert nach: Guy C. McElroy, Facing History: The Black Image in American Art, S. xxix.



Abb. 13 Augustus Saint-Gaudes, Oberst Robert Gould Shaw und das 54. Regiment (Robert Gould Shaw and the Fifty-fourth Regiment Memorial), 1900, Boston

Hier wird ein Afroamerikaner individualisiert und ohne jegliche Anspielung auf eine Karikatur hin auf einer Handlungsebene mit *weißen* Menschen dargestellt. Dies erreicht Copley, indem er die Hand des dunkelhäutigen Mannes als Parallele zu Watsons weißem Arm darstellt, den er aus dem

Wasser streckt.⁷¹ Er ist Teil der Gruppe, versucht zu helfen, wirkt zivilisiert und menschlich. Seine Kleidung ist gepflegt und ähnelt jener der restlichen Gruppe.

Erst mehr als ein Jahrhundert später stellt Augustus Saint-Gaudes in seinem Shaw-Denkmal den Oberst Robert Shaw und das 54. Regiment Massachusetts dar (Abb. 13), das ganz aus Schwarzen Freiwilligen bestand. Die meisten Männer des Regimes, für die dieses Denkmal angefertigt wurde, kamen während des Kriegs ums Leben. Saint-Gaudes modellierte die Köpfe der Soldaten sorgfältig nach lebenden Vorbildern, um keine rassistischen Stereotypen aufzugreifen. Sie wurden als Helden dargestellt, die ihrem Anführer an Edelmut und Entschlossenheit in nichts nachstanden.⁷²

Gründe dafür, dass Schwarze hauptsächlich von *weißen* Menschen dargestellt wurden, liegen zum einen darin begründet, dass Schwarze ihre künstlerischen und handwerklichen Fähigkeiten durch die Zeit der Sklaverei verloren haben, da sie keine Möglichkeiten hatten, künstlerisch tätig zu sein. Viele versklavte Schwarze blickten auf eine reiche handwerkliche Vergangenheit in ihrer Heimat Afrika zurück, wo sie Waffen, Werkzeuge, andere Utensilien, Kleidung, dekorative und spirituelle Objekte anfertigten. Diese Stammesgewohnheiten und Techniken verloren sie durch die gezwungene Anpassung an die kulturellen und sozialen Gegebenheiten der neuen Welt.⁷³ In seltenen Fällen wurden die künstlerischen Fähigkeiten der Sklav*innen erkannt und durch ihre Besitzer*innen gefördert bzw. genutzt, in dem Sinne, dass die dunkelhäutige Person von *weißen* Auftragsgebern angeheuert werden konnte und der Besitzer

⁷¹ Hughes, Bilder von Amerika, S. 93.

⁷² Hughes, Bilder von Amerika, S. 209.

⁷³ Porter, Modern Negro Art, S. 14.

hierfür bezahlt wurde.⁷⁴ Individuelle und freie Kunst zu schaffen geschweige denn, diese ausstellen zu können, war Sklav*innen vorenthalten, wodurch der künstlerische Ausdruck von Afroamerikaner*innen über Jahrzehnte bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts unterdrückt wurde. Dementsprechend waren die Anfänge der afroamerikanischen Malerei um 1900 sehr steinig. Es gab nur sehr wenige Ausbildungsmöglichkeiten für Schwarze Künstler*innen.⁷⁵ Sie wurden von der *weißen* Gesellschaft für Träumer und Narren gehalten⁷⁶ und als Inbegriff von Anmaßung verspottet, da die Bildende Kunst als der ultimative Ausdruck eines Volkes galt.⁷⁷

6.2 Die Neuerfindung der afroamerikanischen Identität in der Kunst

Um dem Kampf für die Gleichberechtigung innerhalb der amerikanischen Gesellschaft mehr Antrieb zu verleihen, veröffentlichte Alain LeRoy Locke⁷⁸ 1925 die Anthologie *The New Negro* und viele weitere Schriften. Diese trugen zur Emanzipation der afroamerikanischen Bevölkerung und zum würdevollen Umgang mit dieser bei. Er nutzte hierfür die Terminologien *Old Negro* und *New Negro*. Das alte Bild der Afroamerikaner*innen war geprägt von Stereotypen und Vorurteilen, wie sie während der Sklaverei postuliert wurden. Der/Die Afroamerikaner*in war eingeschränkt im selbstständigen Handeln, historisch traumatisiert, eine Person, die passiv statt aktiv lebte, die man herumschubsen konnte und dadurch im Schatten ihrer selbst leben musste.⁷⁹ Die nachfolgenden Generationen der Afroamerikaner*innen hingegen sollten in Selbstachtung leben und selbstständig handeln. Sie sollten kein Abbild der *weißen* Mittelklasse sein, sondern nach ihren eigenen Maßstäben und Werten behandelt und beurteilt werden. Sie sollten sich aufgrund ihrer Erscheinung nicht länger unwohl in ihrer eigenen Haut fühlen.⁸⁰ Sie sollten sich von den Stereotypen der Vergangenheit lösen und selbst für ihre Repräsentation und ihr Leben einstehen und sich der Rolle der/s *unsichtbaren Amerikaner*in* verweigern.

In seinem Essay *The Negro in Art* plädiert Locke, dass Afroamerikaner*innen ihr Talent dem Schaffen von Kunstwerken widmen sollten, die ihr Leben und ihre Kultur zeigen. Laut Locke

⁷⁴ Porter, *Modern Negro Art*, S. 15 f.

⁷⁵ Porter, *Modern Negro Art*, S. 93.

⁷⁶ Porter, *Modern Negro Art*, S. 83.

⁷⁷ Fine, *The Afro-American Artist: A Search for Identity*, S. 32.

⁷⁸ Locke studierte Philosophie in Harvard und war der erste Afroamerikaner, der dort 1918 einen Dokortitel erwarb. Sein Hauptforschungsgebiet war die Kunstwissenschaft und Ästhetik. In seinen Essays schrieb er über Kunst und ihr soziales Nutzen.

⁷⁹ Locke, *Enter the New Negro. Survey Graphic*, S. 1 f.

⁸⁰ Fine, *The Afro-American Artist: A Search for Identity*, S. 32.

boten die Künste die Möglichkeit, das kulturelle und soziale Ansehen Schwarzer in Amerika, möglicherweise sogar weltweit, zu transformieren. Er argumentiert, dass die wachsende afroamerikanische Elite durch die Produktion von eigenen Kunstwerken bei *weißen* Amerikaner*innen Barrieren der Vorurteile und sozialen Ungerechtigkeit aufheben könne, indem das Empfindungsvermögen, die Intelligenz und das vielfältige künstlerische Können von Afroamerikaner*innen in der (visuellen) Kunst zum Ausdruck gebracht wird.⁸¹

Ziel war es, innerhalb der *weißen* Gesellschaft ein neues Verständnis von der Menschlichkeit ihrer Mitbürger*innen zu generieren und durch deren Hilfe den sozialen Wandel in Amerika zu beschleunigen. Zugleich sollten die neuen und modernen Kunstwerke Afroamerikaner*innen selbst ansprechen und sie über ihre Vergangenheit und Triumphe unterrichten und hierdurch ihr Selbstbewusstsein stärken. Um diese Ziele zu erreichen, nutzten Künstler*innen vorrangig das Genre des Porträts und der Historienbilder. Beispielhaft hierfür sind Woodruffs *Amistad* Wandmalereien (Kat. 80 - Kat. 82), die die erfolgreiche Sklavenrevolte auf der Amistad, den nachfolgenden Gerichtsprozess sowie die Rückführung der befreiten Afrikaner*innen abbilden. Porträtiert wurden für diese Darstellungen Sengbe Pieh, auch Joseph Cinqué genannt, der Anführer der Revolte und seine furchtlosen Mitgefangenen, die für ihre Rechte kämpften, sich gegen die Unterdrückung der *weißen* wehrten und letztlich ihre Freiheit zurückerlangten. Aaron Douglas, ein afroamerikanischer Kollege Woodruffs, stellt in *Aspekte des Lebens von Schwarzen* (Abb.73-Abb.76), 1934, die Geschichte der Afroamerikaner*innen von ihren Wurzeln in Afrika über die Gefangenschaft und die Gräueltaten der Sklaverei bis zur Befreiung und Migration in den Norden der USA sowie die kulturellen Errungenschaften, wie die Erfindung des Jazz, dar.⁸² Beide Werkreihen waren zur Zeit ihrer Entstehung Gegenstücke zur gängigen Darstellung von Schwarzen (vgl. Kapitel 6.1), indem sie die Schönheit, Würde und Menschlichkeit ihrer Kultur und Herkunft zeigen, die zuvor von Vorurteilen und Karikaturen überdeckt wurden.

Befeuert durch die Schriften von Locke und weiteren Gelehrten⁸³ sowie dem tiefen Wunsch nach einem würdevolleren Leben und der Gleichberechtigung schlossen sich der Bewegung der afroamerikanischen Neufindung immer mehr Intellektuelle an, die sich für ihre Rechte und gegen die Jim Crow-Gesetze einsetzten. Diese kulturelle Revolution begann zunächst im New Yorker Stadtteil Harlem, nachdem die Bewegung benannt wurde. Die *Harlem Renaissance*

⁸¹ Locke, *The New Negro*, S. 16

⁸² Bindman, Introduction. In: *The Image of the Black in Western Art*, Volume V Part 2, S. 2 ff.

⁸³ Z.B. W.E.B. Du Bois.

bezeichnet den Aufschwung der Kreativität von Schwarzen in der Literatur, der Kunst und der Musik, die in den 1920er- und 30er-Jahren ihren Höhepunkt erreichte. Harlem galt als Zentrum dieser Bewegung. Mit der Zeit verbreitete sich der Gedanke der Rekonstruktion jedoch über die Grenzen New Yorks hinaus. Künstler*innen aus Städten wie beispielsweise Washington D.C., Philadelphia, Pittsburgh, Detroit, Chicago und St. Louis⁸⁴ unterstützten die Bewegung und wirkten so landesweit mit, weshalb sie mit der Zeit *New Negro Movement*⁸⁵ genannt wurde. Dieser Begriff schließt auch Künstler*innen ein, die nicht in Harlem gewirkt und gearbeitet haben. Da Hale Woodruff zu dieser Gruppe der Intellektuellen zählt, wird in seinem Kontext auf diesen Begriff Bezug genommen. Wie jedoch bereits zu Beginn der Arbeit geschildert, wird diese Terminologie durch den wertfreien Ausdruck *Bewegung der afroamerikanischen Neufindung* ersetzt.

7 Woodruffs Weg zur Kunst

Die Darstellung dieses Lebensabschnittes von Hale Woodruff fußt zum Großteil auf den Primärquellen und Archivalien der John Herron School of Art. Teilweise sind die Informationen anderen Primärquellen oder Interviews mit Woodruff entnommen. Alle zusätzlichen Informationen, die aus anderer Literatur stammen, sind als solche gekennzeichnet.⁸⁶

Nicht nur um seinen Lebensunterhalt zu verdienen, sondern auch in seiner Freizeit galt Woodruffs Interesse der Kunst, so besuchte er 1919 beispielsweise eine Ausstellung von Student*innen der John Herron School of Art, die wegweisend für seine Zukunft war. Kurze Zeit nach dem Besuch der Ausstellung bewarb er sich an dieser Schule, um eine künstlerische Ausbildung zu beginnen. Im Oktober 1920 wurde er zu einem Kunststudium zugelassen⁸⁷ und studierte Landschaftsmalerei in Öl und Aquarell bei William J. Forsyth (1854-1935),⁸⁸ einem amerikanischen *weißen* Maler, der für seine Landschaftsmalereien, Stillleben, Porträts und

⁸⁴ Während der 1930er- und 1940er-Jahre wurden auch in Paris französisch sprechende Schwarze Autoren und Intellektuelle mit Wurzeln in Afrika und der Karibik von der Harlem Renaissance beeinflusst. Sie teilten die Probleme und Themen der Afroamerikaner und griffen diese ebenfalls auf.

⁸⁵ Der Begriff stammt aus Lockes Anthologie *The New Negro*.

⁸⁶ Der Nachvollzug der Quellen dieser Arbeiten ist jedoch nicht in Gänze möglich und sollte daher kritisch betrachtet werden.

⁸⁷ Ich danke Kyle Kingen, John Herron School of Art Library, Indianapolis, IN für die Auskunft.

⁸⁸ Ich danke Kyle Kingen, John Herron School of Art Library, Indianapolis, IN für die Auskunft.

Wandmalereien in Amerika hoch anerkannt war. Forsyth und sein Kollege Otto Stark zählten zu den ersten Lehrern in Indianapolis, die afroamerikanische Student*innen ausbildeten.⁸⁹

Einer ihrer Studenten war William Edouard Scott, der erste afroamerikanische Künstler, zu dem Woodruff Kontakt hatte. Als die beiden sich kennenlernten, kam Scott frisch aus Europa zurück, wo er studierte und u. a. mit Henry O. Tanner Kontakt pflegte und mit ihm arbeitete.⁹⁰ Zurück in Indianapolis berichtete Scott Woodruff ausführlich von seinen Eindrücken und Erfahrungen in Europa, was Woodruff sehr beeindruckte. Afroamerikanische Künstler, wie Scott und Tanner begeisterten ihn zutiefst.⁹¹ Scott war der Auffassung, dass alle Afroamerikaner*innen, die eine ernsthafte Karriere als Künstler*innen anstrebten, in Frankreich studieren sollten, weshalb er Woodruff dazu anhielt, ebenfalls nach Frankreich zu reisen, um u. a. Tanner zu treffen.⁹²

Die Zeit seines Studiums war für den jungen Woodruff eine Zeit des großen sozialen, kulturellen und politischen Erwachens.⁹³ Neben den ersten Bekanntschaften, die er zu anderen afroamerikanischen Künstler*innen machte, festigte sich mit Hermann Lieber, einem emigrierten Deutschen, der eine Galerie in Indianapolis besaß, eine Freundschaft, die Woodruff sehr zugutekam. Lieber verkaufte in seinem Laden Woodruffs Arbeiten, während dieser noch studierte. Lieber ermutigte Woodruff seinen eigenen Weg zu gehen und Stolz auf seine Wurzeln zu sein. Woodruff erhielt von Lieber beispielsweise ein Exemplar von Carl Einsteins *Afrikanische Plastik* (1921).⁹⁴ Dieses Werk war eine der ersten bedeutsamen Studien über die afrikanische Kunst mit vielen Abbildungen von Kunstwerken, wie Skulpturen und Masken unterschiedlichster Völker Afrikas, die Woodruff Fortlebens inspirierten.

„I had heard of Tanner, but I had never heard of the significance of the impact of African art. Yet here it was! And all written up in German, a language I didn't understand! Yet published with beautiful photographs and treated with great seriousness and respect! Plainly sculptures of black people, my people, they were considered very beautiful by these German art experts! The whole idea that this could be so was like an explosion. It was a real turning point for me. I was just astonished at this enormous discovery.“⁹⁵

Sein Enthusiasmus für afrikanische Kunst verlor er nie wieder. Er wurde einer der ersten afroamerikanischen Künstler, die die afrikanische Kunst genau studierten und stark von dieser

⁸⁹ Perry, William J. Forsyth, S. 28 ff.

⁹⁰ Taylor, A Shared Heritage, S. 171.

⁹¹ Murray, Oral history interview with Hale Woodruff.

⁹² Amaki, Hale Woodruff in Atlanta. In: Nancy Elizabeth Prophet and the Academy, S. 25.

⁹³ Murray, Oral history interview with Hale Woodruff.

⁹⁴ Hale Woodruff Papers, Amistad Research Center, Folder 8.

⁹⁵ Zitiert nach: Bearden, A History of African American Artists: From 1792 to the Present, S. 201.

für das eigene Kunstschaffen beeinflusst wurden. Nicht zuletzt prägt die Faszination für seine Herkunft später auch seine Lehre in Atlanta und New York (vgl. Kapitel 12.2 und 16).

Etwa drei Jahre nach seinem Studienantritt an der John Herron School of Art war Woodruff finanziell so erschöpft, dass er die hohen Studiengebühren nicht mehr zahlen konnte. Aufgrund der politischen und sozialen Begebenheiten konnte er keine ausreichend bezahlte Arbeit finden, um weiter studieren zu können. Er brach sein Studium ab und fand eine gut bezahlte Vollzeitstelle als Y's Sekretär⁹⁶ im *Senate Avenue YMCA*. Er besetzte diese Position von 1923 bis 1927. In dieser Zeit war der Verband einer der führenden sozialen, politischen, bildenden und kulturellen Organisationen des Landes. Durch das sehr umfangreiche Programm und die verschiedensten Aktivitäten, die von der Organisation durchgeführt wurden, war es Woodruff möglich die afroamerikanische Elite kennenzulernen und Kontakte zu den wichtigsten und bekanntesten afroamerikanischen Persönlichkeiten des Landes zu knüpfen, unter ihnen der Philosoph und Soziologe W.E.B Du Bois, der Gründungseditor des *Opportunity* Magazins Charles S. Johnson, der *NAACP* und Bürgerrechtsanführer Walter White, der preisgekrönte Dichter Countee Cullen und viele weitere.⁹⁷ Darüber hinaus erhielt Woodruff durch seine neue berufliche Position die Möglichkeit, mit dem „Y“ Geschäftsführer Fayburn E. DeFrantz zu reisen und auf nationaler Ebene weitere Bekanntschaften zu machen. DeFrantz stellte Woodruff u. a. John Hope vor. Hope war der Präsident des Morehouse Colleges in Atlanta und zählte zu den ersten Sammlern von Woodruffs Kunst. Für sein College plante Hope eine Kunstfakultät einzurichten, für die er Woodruff als Lehrer gewinnen wollte, doch Woodruff lehnte dies zunächst ab, um seine Karriere als Künstler weiter zu verfolgen.⁹⁸

Neben seiner Vollzeitstelle zeichnete und malte Woodruff weiterhin in seiner Freizeit und nahm mit seinen Arbeiten bei diversen Wettbewerben und Preisausschreiben teil. Im Herbst 1925 reichte er sieben Arbeiten beim *Spingarn Wettbewerb* in New York ein, der vom *Crisis* Magazin gesponsert wurde. Er wurde mit dem dritten Platz ausgezeichnet. W.E.B. Du Bois war Teil der Jury und wurde hierdurch auf seine Arbeiten aufmerksam, so dass er Woodruff engagierte eine Titelgestaltung für das *Crisis* Magazin zu gestalten (Kat. 20). Ein Jahr später, 1926, wurde er mit dem zweiten Platz in der Kategorie Malerei vom *Crisis* Magazin ausgezeichnet und belegte den dritten Platz im Wettbewerb der Harmon Foundation in der Kategorie *Fine Arts for minority individuals*, wo er fünf Gemälde, bestehend aus drei Landschaftsmalereien, einem Porträt von

⁹⁶ Engl. membership secretary.

⁹⁷ Amaki, Hale Woodruff Nancy Elizabeth Prophet and the Academy, S. 25.

⁹⁸ Hale Woodruff Papers, Amistad Research Center, Box 1.

zwei Frauen (Kat. 3) und einer Landschaft mit Figuren, einreichte.⁹⁹ Für diesen Wettbewerb wurde er von seinem ehemaligen Lehrer Forsyth vorgeschlagen. Die Preisgelder sparte Woodruff, um seinen Traum vom Auslandsaufenthalt in Frankreich wahr werden zu lassen.¹⁰⁰ Im Januar 1926 heiratete Woodruff seine erste Frau Elsie L. Mitchell in Greenfield, Indiana.¹⁰¹ Schon acht Monate nach der Heirat verstarb seine Ehefrau am 9. September an Tuberkulose.¹⁰² Infolge der Krankheit und des Todes seiner Frau geriet Woodruff erneut in einen finanziellen Engpass, wodurch nicht zuletzt auch die Umsetzung seines Auslandsaufenthaltes in Frankreich erschwert wurde. Kurze Zeit nach dem Tod seiner Frau, erreichte Woodruff die Nachricht, dass sich einige Mäzene bereit erklärten seine Reise nach Europa finanziell zu unterstützen. Zu Woodruffs Gönnern zählte Walter White, der auch Otto H. Kahn, einen deutschstämmigen Banker und Philanthrop bat, Woodruffs Reise zu unterstützen. Kahn kam dieser Bitte nach und versprach für jedes Jahr in Europa eine gewisse Summe aufzubringen.¹⁰³ Auch Cullen nutzte seinen Einfluss und bat Freunde und Bekannte in Amerika und Europa, Malereien von Woodruff zu kaufen, um ihm zu helfen. Lieber versprach Woodruff pro Monat ein Werk von ihm zu verkaufen und ihm die Gewinne zu schicken.¹⁰⁴ Auch Du Bois und Scott förderten Woodruff auf vielfältige Weise, zum einen durch ihre Verbindungen und ihren Einfluss, zum anderen aber auch finanziell, indem sie Werke von ihm erwarben. Am 3. September 1927 verließ Woodruff die USA und reiste von New York mit dem französischen Dampfer *Paris* nach Frankreich.¹⁰⁵ Sein Plan war es, in Europa seine Fähigkeiten in der Landschaftsmalerei zu vertiefen.¹⁰⁶

8 Woodruffs Studienzeit an der John Herron School of Art

Informationen zu John Forsyth wurden für diese Arbeit von der John Herron School of Art zur Verfügung gestellt oder sind dem Werk *William J. Forsyth* von Rachel Perry entnommen. William J. Forsyth (1854-1935) war Woodruffs Lehrer an der John Herron School of Art. Forsyth war ein amerikanischer Maler und Teil der *Hoosier Group*. Diese Gruppe bestand aus fünf Männern, die in Indiana tätig waren und im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert

⁹⁹ Den Primärquellen konnte ausschließlich das Porträt der zwei Frauen entnommen werden. Weitere Malereien waren nicht abgebildet, so dass eine Zuschreibung nicht möglich ist.

¹⁰⁰ Hale Woodruff Papers, Smithsonian Archive, Box 1, Folder 1.

¹⁰¹ Hale Woodruff Papers, Amistad Research Center, Box 1.

¹⁰² Hale Woodruff Papers, Amistad Research Center, Box 1.

¹⁰³ Woodruff erhielt über vier Jahre \$ 750 pro Jahr von Kahn.

¹⁰⁴ Hale Woodruff Papers, Amistad Research Center, Box 8.

¹⁰⁵ Familysearch.org, Hale Woodruff, letzter Zugriff: 13 April 2022.

¹⁰⁶ Hale Woodruff Papers, Smithsonian Archive, Box 1, Folder 1.



Abb. 14 William Forsyth, *Sonnenzauber (Sun Magic)*, ca. 1926, Öl auf Holz, 81,3 x 61 cm

impressionistische Landschaften malten. Forsyth war einer der ersten Schüler der Indiana School of Art in Indianapolis. Die Jahre von 1881-1888 verbrachte er in Europa, vorrangig in Deutschland.¹⁰⁷ Ab 1882 studierte er an der Akademie der Bildenden Künste in München in der Zeichenklasse von Gyula Benczúr.¹⁰⁸ Geprägt war der Unterricht hier von der Kunst der alten Meister, Hans Holbein d. J. und Albrecht Dürers. Der Fokus lag auf der Porträtmalerei und der Anatomischen Richtigkeit, weniger auf der Wiedergabe von Licht und Schatten.¹⁰⁹

Im Herbst 1883 wechselte er dann in die Malereiklasse von Professor Ludwig Von Löfftz. Auch in seiner Klasse malte Forsyth Porträts. In seinen Semesterferien und in seiner Freizeit hingegen reiste er nach Venedig, in die österreichischen Berge und durch Deutschlands Süden und widmete sich der Landschaftsmalerei.¹¹⁰ Trotz einiger Preise und hoher Anerkennung für sein künstlerisches Können reichten seine Einkünfte nicht aus, um ein unbeschwertes Leben zu führen, weshalb er 1888 nach Indianapolis zurückkehrte, um dort als Kunstlehrer zu arbeiten. Sein Interesse für die Landschaftsmalerei wuchs mit der Zeit.¹¹¹ Zudem war der Markt für Porträtmalereien in Indianapolis bereits von seinem Kollegen T. C. Steele besetzt, der einige Zeit früher aus Deutschland in die USA zurückkehrte. Aufgrund dessen fokussierte Forsyth sich sowohl im Hinblick auf seine Malereien und seinen Unterricht auf die Landschaftsmalerei. Nachdem er zwischen 1888 und 1902 an unterschiedlichen Kunstschulen und Akademien unterrichtete, gründete er ab 1902 die John Herron School of Art in Indianapolis mit und lehrte dort bis 1933.

Woodruff studierte von 1920 bis 1923 bei Forsyth und erlernte die Malerei.¹¹² Vorrangig legte Forsyth den Fokus seiner Lehrtätigkeit auf die Landschaftsmalerei und führte seinen Unterricht vor Ort in der Natur durch. Nach aktueller Datierung entstanden die Werke *Baumwollernte*, *Abenddämmerung* und *Der erste Schnee* von Woodruff erst nach Woodruffs Studium bei

¹⁰⁷ Perry, William J. Forsyth, S. 10 f.

¹⁰⁸ Perry, William J. Forsyth, S. 14.

¹⁰⁹ Perry, William J. Forsyth, S. 14.

¹¹⁰ Perry, William J. Forsyth, S. 23 ff.

¹¹¹ Perry, William J. Forsyth, S. 41.

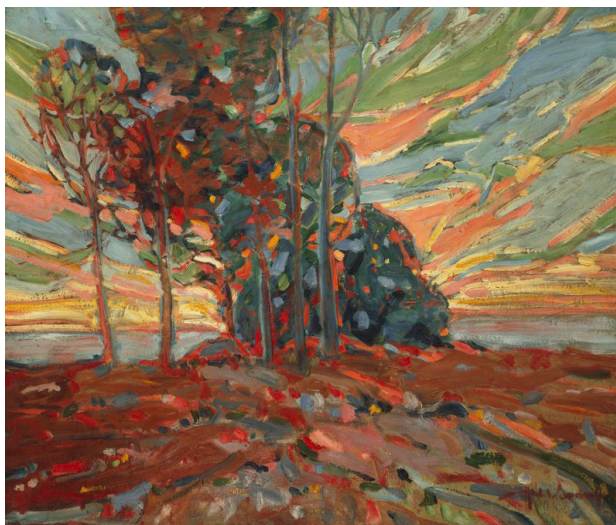
¹¹² Ich danke Anita Giddings, Professorin, John Herron School of Art, Indianapolis, IN für diese Auskunft.

Forsyth. Dennoch ist in diesen Werken der Einfluss Forsyths erkennbar. Da bis dato keine verlässlichen Quellen gefunden wurden, die die Zuschreibung sowie die Datierung ermöglichen,¹¹³ werden die Werke hier abgebildet und besprochen, jedoch nicht im Werkkatalog aufgenommen.

Abb. 15 Aktuelle Zuordnung: Hale Woodruff, Der erste Schnee (The First Snow), Neuzuordnung: 1921-23, Öl auf Leinwand, 40 x 50 cm



Abb. 16 Aktuelle Zuordnung: Hale Woodruff, Abenddämmerung (Twilight), Neuzuordnung: 1920-23, Chicago Art Institute



Aufgrund der stilistischen Merkmale und des Farbauftrags ist ebenso denkbar, dass die Werke schon zu Woodruffs Studienzeit zwischen 1920 und 1923 entstanden sind. Zum einen malte Woodruff ab 1925 bis 1930 vorrangig in einem anderen Stil, der nicht mehr so stark durch Forsyth geprägt scheint, zum anderen wird bei seiner Werkbetrachtung über Jahrzehnte deutlich, dass er den Malstil anderer Künstler z.B. Cézannes in Paris, Riveras in Mexiko oder

¹¹³ Auskunft durch Sarah Kelly Oehler, Kuratorin, Chicago Art Institute, Chicago, IL und Stephanie Heydt, Kuratorin, High Museum of Art, Atlanta, GA.

Bentons zur Zeit des Regionalismus unmittelbar nachdem bzw. währenddessen er diese kennenlernt und studiert, erprobt. Dementsprechend sollte eine Entstehung der Werke während seines Studiums nicht ausgeschlossen werden. Dennoch muss auch berücksichtigt werden, dass Woodruff und Forsyth nach seinem Studium noch Kontakt zueinander pflegten und er durchaus auch 1926 noch von ihm beeinflusst worden sein könnte.

Ebenso wird unter den Galerist*innen und Kurator*innen in den USA diskutiert, ob der Farbauftrag in *Abenddämmerung* und *Baumwollernte* typisch für Woodruff ist, da er in seinen bekannteren Arbeiten sehr fein und deckend, jedoch nicht pastos malte, oder ob dieser Aspekt ein weiterer Grund für die Abschreibung einzelner Werke ist.

Betrachtet man seine Werke, die in seiner Studienzeit bis in die frühen 30er-Jahre entstanden sind, wird deutlich, dass Woodruff den pastosen Farbauftrag von Forsyth übernommen hat und sogar mit nach Paris nahm. Teilweise, zwar nicht mehr so ausgeprägt wie in früheren Arbeiten, wendet er auch in den 30er-Jahren nach seiner Rückkehr aus Frankreich, z.B. in dem Gemälde *Morehouse College* (Kat. 92), für einzelne Bildstellen einen tendenziell pastosen Farbauftrag an, was er jedoch mit einer feinen Ausarbeitung des restlichen Bildraumes kombiniert (Abb. 18).

Woodruffs Werk *Abenddämmerung* zeigt einen in Rot- und Orangetönen gehaltenen Waldstreifen bei Dämmerung, das sowohl inhaltlich als auch formal stark reduziert ist. Der Vordergrund gewährt freie Sicht auf die sechs, teilweise kahlen, teilweise blattbesetzten Bäume, hinter denen ein kleines Waldgebiet angedeutet ist. Durch den Himmel ziehen sich pastellfarbene Grün-, Orange-, Blau und Gelbtöne, die durch die untergehende Sonne zu entstehen scheinen. Das gesamte Bild ist im impressionistischen Stil gemalt. Besonders der



Abb. 17 Hale Woodruff, Detail: Altes Farmhaus in Beauce Valley



Abb. 18 Hale Woodruff, Detail: Morehouse College

Himmel wirkt sehr dynamisch und kraftvoll. Der Vordergrund weist einen sehr lockeren, skizzenhaften und groben Pinselduktus auf. Einzelne Pinselstriche sind deutlich erkennbar. Die Lichtverhältnisse und die Farben des Himmels stechen in diesem Werk besonders heraus. Durch die Bäume ist ein direkter Blick auf die untergehende Sonne nicht möglich. Diese tränkt den Himmel jedoch in aufgehellte gelbe, orange, grüne und blaue Töne, die als Qualitäts- und Komplementärkontrast zum skizzenhaften, farblich intensiven Vordergrund stehen, wodurch die Leuchtkraft des Bildes gesteigert wird und besonders der Mittelpunkt, die verdeckte Sonne, an Kraft gewinnt. Unterstützt wird die Wirkung der Farbe durch den Linienverlauf des Vordergrundes und den Verlauf der Farben am Himmel, die zentralperspektivisch auf das Waldgebiet zulaufen. Zudem ist das Waldgebiet die dunkelste Stelle im Bild und wird von den hellsten Gelbtönen umrahmt, wodurch zusätzlich ein Hell-Dunkelkontrast entsteht, und die Wirkung unterstützt.

Erlernt hat Woodruff die Darstellung von Licht und seine impressionistische Malweise bei seinem Lehrer und Mentor Forsyth. Um 1926 malte Forsyth sein Werk *Sonnenzauber*, das exemplarisch für seinen sehr dynamischen, intuitiven und groben Pinselduktus steht. In seinem Werk zeigen sich die Reflexionen der Sonne im Wasser. Der Fluss oder Teich ist umgeben von Bäumen, deren Blätter die unterschiedlichsten Farben aufweisen. Die Baumkronen sind in aufgehellten Gelb- und Orangetönen gehalten. Im Verlauf zur Baumwurzel wird der Schatten durch gelb-grüne bzw. orange-braune Farbabstufungen dargestellt. Wie in Woodruffs



Abb. 19 William Forsyth, *Nach dem Schnee* (After The Snow, Winter Morning), 1909, Öl auf Leinwand, 55,8 x 45,7 cm, Collection of Brad and Zee Hirst

Abenddämmerung, stellt auch Forsyth die Sonne nicht direkt dar. Sowohl der Bildinhalt als auch die Darstellungsweise ähneln sich stark. Woodruffs Werk wirkt im Vergleich deutlich dynamischer, dennoch bedienen sich beide Künstler einer aufgehellten Farbpalette, einem

lockeren, dynamischen, groben Pinselduktus und wählen vormals Landschaften für ihre Darstellungen aus. Ebenso studieren beide indirekte Lichtquellen. Forsyth Bild *Nach dem Schnee* (Abb. 19) oder Woodruffs *Der erste Schnee* weisen ebenfalls eine sehr ähnliche Motiv- und Perspektivwahl auf. Typisch für viele der Landschaftsmalereien von Forsyth und Woodruff sind

ein weitläufiger, freier und ruhiger Vordergrund und ein (baum)bewachsener Mittelgrund, der die Architektur im Hintergrund teilweise überdecken, was beispielsweise in Woodruffs Werk *Abenddämmerung* (Abb. 16) und in Forsyths Werken *Irvington* ersichtlich ist. Der Bildaufbau dieser beiden Werke Forsyths weicht jedoch insofern von Woodruffs Komposition ab, als dass der Horizont durch die Mittelwaagerechte verläuft, wohingegen Woodruff den Goldenen Schnitt nutzte.

Einige der Landschaften, die in Woodruffs Studienzeiten und kurz danach entstanden, sind Explosionen lebendiger und strahlender Farben, die zum Teil auch an die Werke des holländischen Postimpressionisten Vincent van Gogh erinnern. Zwar ist die Sonne nicht verdeckt dargestellt, dennoch weist das Werk *Der Sämann* (Abb. 20), im Vergleich zu Woodruffs *Abenddämmerung* einen ähnlichen dynamischen Pinselduktus auf und



Abb. 20 Vincent van Gogh, *Der Sämann*, 1888, Öl auf Leinwand

besteht aus kräftigen Gelb- und Violettönen. Anders als in Forsyths Œuvre, nutzt van Gogh, wie auch Woodruff eine kräftige Farbpalette. Woodruff selbst beschrieb seine Landschaften als „ultra-impressionistisch“,¹¹⁴ wodurch er ausdrücken wollte, dass sich seine Landschaften vom Realismus distanzieren, aber dennoch erkennbare Szenen darstellen. In diesem Sinne interpretierte Woodruff seine Umgebung, statt das Gesehene naturalistisch und realistisch darzustellen. Diesen Ansatz verfolgte Woodruff während seiner gesamten Karriere weiter, er interpretierte und kommentierte seine Umgebung, soziale und politische Geschehnisse in Amerika sowie seine kulturellen Wurzeln in Afrika.

Zwischen 1920 und 1926 gestaltete Woodruff hauptsächlich Landschaftsdarstellungen und einige Porträts (z.B. Kat. 5). Diese hatten jedoch keinen politischen Bezug zur Bewegung der afroamerikanischen Neufindung. Gründe hierfür sind sicherlich die Inhalte seiner Ausbildung und der Einfluss seines Lehrers, der größtenteils weiße Amerikaner*innen ausbildete und seinen Fokus auf die Kunst von weißen legte. Für seinen Nebenjob als Karikaturist zeichnete Woodruff während seines Studiums Cartoons, die im Gegensatz zu seinen Landschaftsmalereien und Porträts stark politisch geprägt sind. In diesem Fall sind es Arbeiten,

¹¹⁴ Murray, Oral history interview with Hale Woodruff.

die von afroamerikanischen Zeitschriftenverlagen in Auftrag gegeben wurden, wodurch sich die große Diskrepanz zwischen seinen Zeichnungen und seinen Malereien zu dieser Zeit erklärt. Einige seiner Werke weisen in den frühen Jahren rassistische Züge auf. So gestaltete er die Frau in der rechten unteren Ecke in *Baumwollernte* (Abb. 2) mit stereotypischen Merkmalen, die Schwarzen von *weißen* zugeschrieben wurden. Auch der *Banjo-Spieler* (Kat. 31) und *Junger Mann* (Kat. 78) folgen der Bildtradition *weißer* Künstler*innen, wodurch die Darstellungen beleidigend wirken und die Frage aufwerfen, ob Woodruff diese Darstellungen zugeschrieben werden können, da er als Künstler bekannt ist, der sich für die Rechte und die Neufindung der afroamerikanischen Identität eingesetzt hat. Geprägt von *weißen* Künstler*innen zu Beginn seiner Karriere und der Möglichkeit der Unwissenheit bzw. des Zeitgeistes, ist es denkbar, dass diese Werke unreflektiert entstanden sind. Ein Grund hierfür könnte sein, dass eine neue Darstellungsform ihrer Gemeinschaft zunächst noch gefunden werden musste. Eine neue selbstbestimmte und stolze Darstellung war zur Entstehungszeit dieser Werke noch nicht Usus in der afroamerikanischen Kunstszene (vgl. Kapitel 6.1). Demensprechend war Woodruff noch nicht geschult und sensibilisiert im Umgang mit Darstellungen von Schwarzen. Andererseits ist es ebenso möglich, dass die porträtierten Personen tatsächlich die gezeigten Merkmale bzw. Gesichtszüge aufwiesen und es deshalb nicht leichtsinnig als „rassistische“ Malerei deklariert werden sollte.

9 Gesellschaft, Politik und Kunst im Paris der späten 1920er-Jahre

Eine wissenschaftliche Aufarbeitung der Sozial- und Kulturgeschichte des *Schwarzen Paris* liegt bislang bestenfalls nur in Ansätzen vor. Erst 2008 erschien das Werk *La Condition noir* von Pap Ndiaye, das seither als Standardwerk über die Geschichte der Schwarzen in Frankreich angesehen wird. Es basiert auf 70 Interviews mit Schwarzen Franzosen und Französinen über Diskriminierung und Alltagsrassismus und greift hauptsächlich die Gegenwartsdebatte über Minderheitspolitik auf. Teilweise wird es mit Geschichtlichem verknüpft. Konkrete Anhaltspunkte zu den sozialen Begebenheiten für Schwarze in Paris in den 1920er- und 30er-Jahren sind daher nur durch die Äußerungen in Briefwechseln und historischen Interviews der Schwarzen zu finden, die zu dieser Zeit vor Ort waren.

Unumstritten ist es ein sehr subjektiver Ansatz, dennoch wird im Folgenden auf Woodruffs Erfahrungen eingegangen, um überhaupt einen Ansatzpunkt und einen Einblick in sein Leben vor Ort zu erlangen. Eindeutig lässt sich jedoch sagen, dass es in Frankreich keinen institutionalisierten Rassismus gab wie in den Vereinigten Staaten. Frankreich beteiligte sich als große Kolonialmacht ebenfalls am Sklavenhandel und versklavte Afrikaner*innen. Allerdings fand die Sklaverei nicht wie in den USA im eigenen Land, sondern in den kolonialisierten Ländern statt, wodurch sich zumindest teilweise das tolerantere Klima in Frankreich erklären lässt, das Woodruff beschreibt.

Schon kurz nach seiner Ankunft in Paris schrieb Woodruff in einem Brief „I can't tell you how free I felt just being in the city“.¹¹⁵ Auch Countee Cullen berichtete er in einem Briefwechsel, dass er sich in der französischen Hauptstadt sehr wohl fühlte „Paris [is] very beautiful and inspiring and life very pleasant“,¹¹⁶ dies lag zum einen sicherlich an seinem Wohnort in Mitten von Montparnasse, wo die Atmosphäre unter den Künstler*innen und Intellektuellen vermutlich noch toleranter war als im restlichen Teil der Stadt. In seinem Artikel *Paris Montparnasse* für den Indianapolis Star beschrieb er die Atmosphäre und sein Wohnviertel wie folgt:

„In its studios, ateliers, schools and, let us not forget, its cafes, artists from every corner of the globe can be found... painter, decorator, designer, sculptor, etcher, and illustrator. The coming student rubs elbows with the already arrived and there is found a genial spirit of “live and let live.” As large as the quarter of Montparnasse is, it may not be easy to imagine that its activities center about the interseccion of two streets, the Boulevard Raspail and the Boulevard du Montparnasse. The old Café du Dome, known to artists and students for more than a generation, stands at this intersection [...]“¹¹⁷

Zweifelsfrei war auch Paris kein Rassismus-freies Paradies für afroamerikanische Künstler*innen. Auch dort wurden sie zu Opfern von Diskriminierung und Rassismus. Dennoch hatte Woodruff in Paris die Möglichkeit, uneingeschränkt alle Museen besichtigen und alle Akademien und Kunstschulen besuchen zu können. Auch wenn er zu *weißen* Künstler*innen in seinen Pariser Jahren nur eingeschränkt Kontakt hatte,¹¹⁸ scheint die Co-Existenz auf dem Kunstmarkt in Paris im Gegensatz zu den Vereinigten Staaten einfacher und überhaupt möglich

¹¹⁵ Zitiert nach: Leiniger-Miller, *New Negro Artists in Paris*, S. 111.

¹¹⁶ Zitiert nach: Leiniger-Miller, *New Negro Artists in Paris*, S. 111.

¹¹⁷ Hale Woodruff Papers, Smithsonian Archive, Box 2, Folder 5.

¹¹⁸ Murray, Oral history interview with Hale Woodruff.

gewesen zu sein. In seinem Interview mit Al Murray spricht Woodruff über seine Erfahrung mit *weißen* Künstler*innen in Paris:

*„there was this rather exciting and challenging give-and-take between the blacks and the whites. The whole problem of antipathy and challenge and name-calling didn't exist as it does today. We all recognized our problems as we faced them as artists.“*¹¹⁹

Nichtsdestotrotz stellte Woodruff seine Kunst, die in Frankreich entstanden ist, soweit bekannt, hauptsächlich in Amerika aus und verkaufte diese dort an Freund*innen und Bekannte über die Harmon Foundation und einige Freund*innen, wie Hermann Lieber und Countee Cullen.¹²⁰ Werke, die er in Frankreich veräußerte, kauften andere afroamerikanische Künstler*innen und Unterstützer aus seinen Kreisen, die vor Ort waren. Der Verkauf seiner Werke war bis 1928/29 noch ausreichend, um den Großteil seines Lebensunterhaltes aufbringen zu können. Mit der Wirtschaftskrise von 1929 änderte sich dies jedoch schlagartig, was große Folgen für Woodruffs weiteren Aufenthalt in Frankreich hatte.

¹¹⁹ Murray, Oral history interview with Hale Woodruff.

¹²⁰ Stoelting, Hale Woodruff: Artist and Teacher, S. 42 f.

10 Woodruffs Studienaufenthalt in Frankreich

In diesem Kapitel werden lediglich die relevantesten Informationen über Woodruffs Studienaufenthalt in Frankreich zusammengefasst, um den Nachvollzug seiner Biografie in Zusammenhang mit seiner künstlerischen Entwicklung darzulegen und verknüpfen zu können. Es wird davon abgesehen erschöpfend Auskunft über Details der Jahre zwischen 1927-1931 zu geben, da diese Zeit seines Lebens kunstwissenschaftlich von Stoelting ausführlich aufgearbeitet wurde.¹²¹ Die verfügbaren Primärquellen über diesen Zeitraum sind teilweise ihre eigenen Forschungsunterlagen, die sie dem Amistad Research Center nach der Fertigstellung ihrer Dissertation übergeben hat. Sie bestehen aus Briefwechseln zwischen ihr und Hale Woodruff, Zeitungsartikeln, Fotografien etc. Weitere Archivalien, die in den amerikanischen Archiven verfügbar sind und nicht von ihr stammen, sind zum Großteil ebenfalls von ihr verarbeitet worden, so dass es kaum weitere biografische Informationen über Woodruff in der Zeit von 1927-1931 gibt.¹²² Dementsprechend wird dieses Kapitel in komprimierter Form auf biografische Aspekte eingehen. Anders verhält es sich jedoch mit der Analyse und Interpretation von Woodruffs Kunstwerken (Kapitel 11), die in Frankreich entstanden sind, weshalb dieser Punkt verstärkt in den Fokus genommen wird.

Als Woodruff am 10. September 1927 in Paris ankam, wurde er von befreundeten afroamerikanischen Künstler*innen unterstützt und schnell in die afroamerikanische Künstlergemeinschaft vor Ort aufgenommen. Palmer Hayden, den Woodruff durch die Harmon Foundation kannte, reservierte zu Woodruffs Ankunft eine Unterkunft in der 26, Rue Rousselet im 7. Arrondissement in Montparnasse für ihn.¹²³ Dies bestätigt auch die Postkarte, die Woodruff nach seiner Ankunft an seine Mutter schickte.¹²⁴ Wie schon Henry O. Tanner, wollte auch Woodruff in seiner Zeit in Paris an der Académie Julien studieren. Nachdem er die Akademie in den ersten Wochen besuchte, befand er die Schule, die in der Vergangenheit bekannt war für ihr exzellentes Ausbildungsprogramm, als nicht geeignet für sein weiteres

¹²¹ Eine sehr umfangreiche Darstellung dieser Jahre bietet Winifred L. Stoeltings Dissertation *Hale Woodruff: Artist and Teacher. Through the Atlanta Years* (1978).

¹²² Auch Theresa Leininger-Miller schreibt in *New Negro Artist in Paris. African American Painters and Sculptors in the City of Light, 1922-1934* über Woodruffs Zeit in Europa. Leininger-Miller bezieht sich jedoch größtenteils auf Stoeltings Dissertation. Auch der Ausstellungskatalog *A Shared Heritage. Art by Four African Americans* von William E. Taylor und Harriet G. Warkel bieten Informationen über die Pariser Jahre, allerdings wird auch hier die Dissertation von Stoelting als Quelle genutzt.

¹²³ Hale Woodruff Papers, Amistad Research Center, Box 1.

¹²⁴ Woodruff nennt seine Mutter *Gussie*.

Studium. In einem Brief schrieb er über seine Erfahrung, dass die Lehrer kaum mehr den Kontakt zu ihren Schüler*innen pflegten und keine Beratung stattfand.¹²⁵ Er entschied sich Unterricht an zwei kleineren Kunstschulen zu nehmen, der Académies Scandinave und Moderne, wo renommierte moderne Maler wie Othon Friesz, Raoul Dufy, Charles Camoin, Jean Puy, Fernand Léger und Amédée Ozenfant im direkten und regelmäßigen Austausch mit ihren Schüler*innen arbeiteten.¹²⁶ Sie ermutigten ihre Schüler*innen über den kubistischen Stil hinauszugehen und einen eigenen künstlerischen Ansatz in ihrer Kunst zu integrieren.¹²⁷ Nichtsdestotrotz brach Woodruff sein Studium schon nach einigen Monaten wieder ab. Er war enttäuscht, dass der Unterricht hauptsächlich wie in den Vereinigten Staaten daraus bestand, Modelle abzuzeichnen, und dass seine Arbeiten von den Lehrern nur selten kommentiert und besprochen wurden.¹²⁸ Dementsprechend machte Woodruff auch in Paris keinen offiziellen akademischen Abschluss. Stattdessen nutzte er seine Zeit fortan, um die berühmten Museen und Galerien in Paris zu besuchen. Im *Louvre* studierte er die Arbeiten von Rubens, Michelangelo und Da Vinci, u. a. die Mona Lisa. Im *Jeu de Paume* sah er Werke von Monet, die er bewunderte.¹²⁹ Im *Salon de Indépendants* im *Grand Palais* wurde er jedoch von den unterschiedlichen Stilen der Künstler*innen überwältigt. In einem Artikel für den Indianapolis



Abb.21 Paul Cézanne, *Der Knabe mit der roten Weste*, 1889-1890, Öl auf Leinwand

Star schrieb er „*If one should attempt to keep pace with all the different movements that are now evident in Paris, there would be little time for anything else [...]*“¹³⁰ Es fiel ihm schwer die unterschiedlichen Stile zu kategorisieren und diese zu beschreiben, was sein Interesse an moderner Kunst steigerte und dazu führte, dass er begann, mit dem Expressionismus und dem Kubismus in seinen eigenen Werken zu experimentieren.

Durch die geometrisch reduzierten Arbeiten von Paul Cézanne begann Woodruff den Kubismus zu verstehen. Er war besonders beeindruckt von

¹²⁵ Hale Woodruff Papers, Amistad Research Center, Box 1.

¹²⁶ Hale Woodruff Papers, Smithsonian Archive, Box 1, Folder 1.

¹²⁷ Leininger-Miller, *New Negro Artists in Paris*, S. 111.

¹²⁸ Leininger-Miller, *New Negro Artists in Paris*, S. 116.

¹²⁹ Stoelting, *Hale Woodruff: Artist and Teacher*, S. 14.

¹³⁰ Hale Woodruff Papers, Amistad Research Center, Box 5.

seinem Werk *Der Knabe mit der roten Weste* (Abb.21).¹³¹ Er besuchte die *Galerie Nationale du Jeu de Paume*, wo das Werk ausgestellt wurde, immer und immer wieder, um es zu studieren. „*Cézanne was my (European) image.*“¹³² so Woodruff in einem Briefwechsel.

Neben den Ausstellungsbesuchen malte Woodruff in seiner Freizeit, wie so viele andere Künstler*innen auch, an der Seine. Seine Werke, die rund um und in Paris entstanden sind, zeigen Figuren und Landschaften. Einige dieser Werke sind *Pont Neuf* (Kat. 7), *Der Banjo-Spieler* (Kat. 31), *Wäscherinnen* (Kat. 9), *Hafen von Monte Bello* (Kat. 8), *Apfelschälende Frau* (Kat. 30) und *Brücke bei Avalon* (Kat. 10). Die Werke *Pont Neuf* und *Hafen von Monte Bello* schickte er nach Amerika zur Harmon Foundation. Im Januar 1928 wurden beide Werke in der Ausstellung gezeigt. *Pont Neuf* wurde darüber hinaus auch im Katalog reproduziert. Trotz seiner Ausstellungserfolge liefen die Verkäufe seiner Werke in Amerika nur schleppend. Auch Lieber konnte sein Versprechen pro Monat ein Werk Woodruffs zu verkaufen nicht halten.¹³³

Um seinen Lebensunterhalt weiterhin zumindest teilweise zu sichern, schrieb Woodruff für den *Indianapolis Star* Zeitungsartikel über die Kunstszene in Frankreich und reichte für jeden Artikel eine Illustration in Form einer Zeichnung oder einer Malerei mit ein. Dieses Angebot zur Anfertigung der Artikel erhielt Woodruff vor seiner Abreise vom Verlag. Er begann schon im Herbst 1927 mit der Erstellung des ersten Artikels und führte diese Arbeiten bis Anfang 1929 fort.¹³⁴ Der erste Artikel erschien im Januar 1928, in dem er die Vorstadt Meudon (Kat. 11) und die dort gelegene Villa von Rodin vorstellte. Für jeden Artikel erhielt Woodruff 10 Dollar.¹³⁵ Die folgenden Artikel handelten u. a. vom Jardin de Luxembourg, den alten Brücken von Paris (Kat. 12), der Kathedrale Notre-Dame (Kat. 13), den Bücherständen an der Seine (Kat. 16) und dem Jardin des Tuileries.¹³⁶

Eng verknüpft mit dem Expressionismus und dem Kubismus florierte in Paris auch das Geschäft mit Afrikanischer Kunst in Galerien, auf Flohmärkten und in Einkaufslokalen. Afrikanische Kunst war unter den modernen Künstler*innen en vogue. Sie integrierten afrikanische Skulpturen und Masken vielfach in ihren Kunstwerken. Für diesen Umgang und die Rezeption von afrikanischer Kunst durch *weiße* Künstler*innen sowie für die afrikanische Kunst selbst interessierte sich Woodruff stark.¹³⁷ Paris bot ihm die Möglichkeit, sein schon in den USA beginnendes Interesse

¹³¹ Murray, Oral history interview with Hale Woodruff.

¹³² Hale Woodruff Papers, Amistad Research Center, Box 1.

¹³³ Hale Woodruff Papers, Amistad Research Center, Box 1.

¹³⁴ Hale Woodruff Papers, Amistad Research Center, Box 5.

¹³⁵ Stoelting, Hale Woodruff: Artist and Teacher, S. 18.

¹³⁶ Hale Woodruff Papers, Amistad Research Center, Box 5.

¹³⁷ Murray, Oral history interview with Hale Woodruff.

an der Kunst seiner Vorfahren zu vertiefen und seine Kenntnisse zu erweitern. Um seine ersten afrikanischen Kunstwerke zu erwerben, besuchte Woodruff gemeinsam mit Alain Locke einen Flohmarkt in Paris. Dort erwarb Woodruff eine männliche Bembefigur und einen Yoruba Shango-Stab. Dieser Kauf war der Beginn einer großen Sammelleidenschaft, die ihn lebenslang begleitete.¹³⁸

Im Frühjahr 1928 fand Woodruff mit drei weiteren Amerikanern, Forrest Wiggins, Charles Law und Robert Miller, ein Haus in Malakoff-sur-Mer, das sie gemeinsam mieten konnten. Seine Mietausgaben sanken hierdurch auf \$8 im Monat, was ihn durch die spärlichen Verkäufe seiner Werke in den USA finanziell entlastete. Mit seinem Freund Forrest Wiggins reiste Woodruff nach Orleans. Anschließend setzte er seine Reise am Eure nach Chartres fort, wobei die Werke *Das Ufer des Eure, Chartres* (Kat. 21), *Am Ufer des Eures in Chartres* (Kat. 22) und *Mittelalterliches Chartres* (Kat. 24) entstanden sind.¹³⁹ Im Herbst 1928 wählte er die vier Werke *Mittelalterliches Chartres* (Kat. 24), *Am Ufer des Eures in Chartres* (Kat. 22), *Boote in einem Hafen der Normandie* (Kat. 23) und *Altes Farmhaus in Beauce Valley* (Kat. 26) für die Harmon Foundation Ausstellung im Januar 1929 aus und schickte sie nach Amerika. *Mittelalterliches Chartres* wurde in den Katalog der Ausstellung aufgenommen und abgedruckt.

Schon in Amerika war es Woodruffs Wunsch sein großes Vorbild Henry O. Tanner in Frankreich treffen zu können.¹⁴⁰ Nachdem er keine Antwort auf seinen Brief erhielt, fuhr Woodruff nach Etaples, einem Dorf in der Normandie wo Tanner wohnte, in der Hoffnung ihn dort aufzufinden. Dort angekommen hoffte Woodruff, Tanner seine künstlerischen Arbeiten zeigen und diese mit ihm besprechen zu können. Dies gelang ihm. Nach einem kurzen Austausch über die amerikanische Kunstszene und der impressionistischen Malweise, die Amerika noch immer dominierte, begutachtete Tanner Woodruffs Werke, die ihn qualitativ überzeugten. Ihm gefielen seine Landschaften, jedoch fehlten ihm Figuren in den Bildern. Die wenigen Figuren, die Woodruff in seinen Arbeiten integrierte, sahen laut Tanner aus wie typische Akademiestudien. Tanner riet ihm Figuren in seine Landschaften zu integrieren, wodurch er automatisch akkurater arbeiten würde, da die Proportionen bei Figurengemälden genau stimmen müssen. „*In addition*“ so fuhr Tanner fort „*and more importantly, the human form, that is to say, man himself, is the most timeless and significant theme in all life and art. All great art has treated man, perhaps because through the artist's various views of man we can all see*

¹³⁸ Hale Woodruff Papers, Amistad Research Center, Box 7.

¹³⁹ Hale Woodruff Papers, Amistad Research Center, Box 5.

¹⁴⁰ Hale Woodruff Papers, Smithsonian Archive, Box 1, Folder 15.

ourselves.“¹⁴¹ Woodruff stimmte Tanner zu und wurde von ihm gefragt, welche Künstler*innen in seinen Augen Figuren besonders gelungen darstellen. Woodruff antwortete, Rembrandt, Rubens und El Greco, womit Tanner nur teilweise übereinstimmte

„Rembrandt, yes. Now there was a true portrayer of man; Rubens, maybe, in his portraits; but El Greco – I’m not so sure. El Greco was perhaps too close to Italian art, which during his time, idealized man according to prevailing aesthetic concepts and this reduced man to a kind of pictorial anonymity, but Rembrandt’s figures were conceptualized both as paintings and as interpretations of a living reality of man.“¹⁴²

Tanner vermittelte ihm hierdurch Menschen sorgfältig und individuell mit ihren Gefühlen und ihrer Menschlichkeit darzustellen und sie auf keinen Fall zu idealisieren. Zutiefst dankbar für Tanners Zeit und seine Ratschläge verabschiedeten sich die beiden. Es blieb das einzige persönliche Treffen der beiden Künstler.¹⁴³ Zurück in Paris befand sich Woodruff zu Beginn des Jahres 1929 in einer angespannten finanziellen Lage. Durch die Wirtschaftskrise in Europa und den Vereinigten Staaten fand er kaum noch Käufer*innen für seine Werke, weshalb er die Entscheidung traf, Paris schnell zu verlassen und nach Cagne-sur-Mer zu ziehen, wo die Lebenshaltungskosten deutlich geringer waren. Als die Wirtschaftskrise im Herbst 1929 einen weiteren Tiefpunkt erreichte, plante Woodruff in die USA zurückzugehen. Allerdings fehlte ihm das Geld für die Rückreise.¹⁴⁴ Das wenige Geld, das er noch besaß, nutzte er für die Portokosten der Gemälde *Der Banjo-Spieler*, *Wäscherinnen*, *Apfelschälende Frau*, *Eine alte Straße in Paris* (verschollen) und *Brücke bei Avalon* (Kat. 10), die im Januar 1930 in der Harmon Foundation Ausstellung in New York gezeigt wurden.

Während seiner Zeit im Süden Frankreichs entstanden u. a. die Werke *Die Kartenspieler* (Kat. 28), *Kopf einer Frau* (verschollen), *Provence Landschaft* (Kat. 29) und *Stilleben* (Kat. 36). Genau wie in den Jahren zuvor schickte er auch diese Werke im Herbst 1930 zur Harmon Foundation. Seine schlechten Aussichten auf finanzielle Besserung und künstlerische Erfolge in Frankreich bewogen Woodruff dazu, sich an seine Freunde in den USA zu wenden und um Hilfe für die Rückreise zu bitten. DeFrantz informierte nach Erhalt dieser Nachricht John Hope, den Direktor der Atlanta University über die mögliche Rückkehr des Künstlers. Daraufhin unterbreitete Hope Woodruff erneut das Angebot, als Lehrer und Mentor an seiner Universität arbeiten zu können.¹⁴⁵ Durch die finanzielle Hilfe aus den Vereinigten Staaten, die ihn in der Zwischenzeit

¹⁴¹ Hale Woodruff Papers, Smithsonian Archive, Box 1, Folder 15.

¹⁴² Hale Woodruff Papers, Smithsonian Archive, Box 1, Folder 15.

¹⁴³ Hale Woodruff Papers, Smithsonian Archive, Box 1, Folder 15.

¹⁴⁴ Hale Woodruff Papers, Amistad Research Center, Box 1.

¹⁴⁵ Hale Woodruff Papers, Amistad Research Center, Box 1.

erreichte, konnte er am 25. August Frankreich verlassen und erreichte am 31. August den Hafen von New York City. Aufgrund seiner aussichtslosen Lage entschied sich Woodruff nach einigen Tagen in New York, das Angebot von Hope anzunehmen:

„I went to the YMCA, stayed there, and walked the streets of New York for a few days trying to make up my mind as to whether I should go to Atlanta [University]... I delayed my going frankly I never thought I would like to teach. In art school, I always sidestepped anything having to do with art education or the teaching of art. I wanted to be a great landscape painter, but necessity brought me to this job; I still had not turned up to go to work.“¹⁴⁶

Was Woodruff zu dieser Zeit am meisten brauchte, war ein geregeltes Einkommen, eine professionelle Basis, die die Möglichkeit bot, weiter Kunst schaffen zu können, sie zu diskutieren und auszustellen, was ihm die Lehrstelle an der Atlanta University bot.

11 Woodruffs Frühwerk von 1927 bis 1931

Als Woodruff 1927 Paris erreichte, malte er zunächst in seinem im Studium angeeigneten impressionistischen, akademischen Stil weiter und fokussierte sich inhaltlich auf die Darstellung von französischen Wahrzeichen und Landschaften. Wie bereits in Ölgemälden der frühen 1920er-Jahre übernimmt er auch in seinen Pariser Arbeiten die für ihn typischen markanten dicken, schwarzen Konturlinien (vgl. z.B. Kat. 23). In diesem Stil fertigte er ebenfalls die Illustrationen für den Indianapolis Star an. Die meisten Werke, die er zur Veröffentlichung einreichte, waren Tuschezeichnungen, nur wenige dieser Arbeiten waren Ölmalereien. Die Zielgruppen, die Leserschaft des Indianapolis Star, und der Auftraggeber, ein Zeitungsverlag, legen nahe, dass diese Werke als Illustrationen angesehen werden können und hauptsächlich aus finanziellen Gründen entstanden sind. Kubistische und expressionistische Einflüsse sind auf den Reproduktionen nicht erkennbar und waren vermutlich auch nicht gewünscht, da der impressionistische Stil in Amerika en vogue war.

1927 besuchte Woodruff die *Galerie National du Jeu de Paume*, wo er Monets monumentale Seerosen und Gärten sah, deren Farbgestaltung ihn sehr beeindruckte und sein Interesse an der Darstellung von Licht und Farben, was er bereits bei Forsyth erlernte, vertiefte. *„I have never seen such color before!“¹⁴⁷* äußerte sich Woodruff in einem Brief. Auch in seinem Werk *Pont Neuf* (Kat. 7) setzte sich Woodruff mit dem Effekt von Sonnenlicht auf Wasser und der

¹⁴⁶ Hale Woodruff Papers, Amistad Research Center, Box 3.

¹⁴⁷ Zitiert nach: Leininger-Miller, *New Negro Artists in Paris*, S. 113.

Darstellung von den Farben im Verlauf des Tages auseinander. Er schrieb in seinem Artikel *Some Bridges of Paris* für den Indianapolis Star:

„Pont Neuf affords the artist an opportunity to use more than the familiar and customary grays. Its color was at first apparently a yellowish tan – and it yet plays an important part in its present color. Copperish greens, purples and blues are also occasionally evident, though all the colors change with the sun. [...] Near the Pont Neuf all along the walls of the quais are old as well as fresh smears of paint where the artists have cleaned their palettes and brushes after “doing” the famous bridge.”¹⁴⁸

Hafen von Monte Bello (Kat. 8) zeigt eine Häuserfront, vor der sich kahle Bäume und eine unebene Steinwand voller Plakate befindet. Weder auf diesem Werk noch in *Pont Neuf* integrierte Woodruff Figuren. Im Kontrast dazu steht Monets Darstellung der Brücke (Abb.23), die er 1873 malte und ein reges Treiben auf der Brücke zeigt. Woodruff hingegen legte den

Fokus auf die Struktur der Brücke, die er durch die gewählte Perspektive vom Seine Ufer aus untersuchte und darstellte. Auch dieses Werk zeigt durch das Fehlen von Figuren, dass Woodruff zunächst auf seinen Stil, den er in den USA erlernte, zurückgreift. Doch schon kurze Zeit nach seinen ersten Museumsbesuchen und durch den Unterricht an der *Academie Scandinave* und der *Academie Moderne* sind erste europäische Einflüsse wahrnehmbar. Das Werk *Hafen von Monte Bello* verdeutlicht mit seinen blockartig, flächig dargestellten Häusern Woodruffs wachsendes Interesse an Cézannes Kunst, die er ebenfalls in der *Galerie National du Jeu de Paume* gesehen hat. Auch das Werk *Altes Farmhaus in Beauce Valley* ähnelt dem Werk *Haus in der Provence* (Abb.22) von Cézanne, insofern, als dass die Häuser beider Werke reduziert und flächig dargestellt sind. Beide Häuser befinden sich inmitten einer grünen Landschaft, asymmetrisch im Mittelgrund des Bildes.



Abb.22 Paul Cézanne, *Haus in der Provence*, 1886-1890, Öl auf Leinwand, 64,7 x 81,2 cm, Indianapolis Museum of Art



Abb.23 Claude Monet, *Pont Neuf*, 1873, Öl auf Leinwand, 51,6 x 72,4 cm, Dallas Museum of Art

¹⁴⁸ Hale Woodruff Papers, Smithsonian Archive, Box 2, Folder 5.

Als Woodruff im Winter 1928 Henry O. Tanner in Etaples besuchte, erklärte ihm Tanner die Wichtigkeit der Figur im Bild (vgl. Kapitel 11). Bisher hatte Woodruff hauptsächlich Landschaften gemalt und gezeichnet. Nach diesem Treffen experimentierte Woodruff in mehreren Werken mit der menschlichen Figur und folgte der Empfehlung Tanners. So entstanden z.B. *Apfelschälende Frau* (Kat. 30), *Der Banjo-Spieler* (Kat. 31) und *Die Kartenspieler* (Kat. 28), die allesamt Afroamerikaner*innen porträtieren und kubistische Einflüsse aufweisen. Neben der Empfehlung Tanners wurden auch die Stimmen seiner Patron*innen und Freund*innen in den USA, die zu den Anhänger*innen der Bewegung der afroamerikanischen Neufindung zählten, immer lauter. Sie waren nicht mehr mit den Landschaften Woodruffs zufrieden und hielten ihn dazu an sich mit den Problemen der Afroamerikaner*innen und der Darstellung dieser zu beschäftigen.¹⁴⁹

Zu einem der ersten Versuche Porträts von Afroamerikaner*innen darzustellen zählt der *Banjo-Spieler*. Auch Tanner schuf ein Werk, das das Banjo spielen aufgreift. Mit seiner Malerei *Der Banjo Unterricht* (Abb.24) schuf Tanner ein Bild, das sich von den stereotypen Darstellungen von Afroamerikaner*innen entfernt, die in Gemälden des 19. Jahrhunderts weit verbreitet waren und Afroamerikaner*innen beim Banjo-Spielen als stets gut gelaunte Entertainer oder „Minstrel“-Banjo-Spieler zeigen. Was Tanner in dem Gemälde *Der Banjo Unterricht* darstellte, gibt den Afroamerikaner*innen ihren Stolz und ihre Würde zurück. Er stellt die Figuren, den

Jungen und den Mann, als Menschen dar und nicht als „andere“ Figuren, die degradiert wurden, um die weiße Bevölkerung durch Unterhaltung oder durch Sklaverei glücklich zu machen. In seinem Gemälde zeigt Tanner einen Innenraum mit zwei zentralen Figuren.



Abb.24 Henry Ossawa Tanner, *Der Banjo Unterricht* (*The Banjo Lesson*), 1893, Öl auf Leinwand, 124,5 x 90,2 cm, Hampton University Museum

¹⁴⁹ Hale Woodruff Papers, Amistad Research Center, Box 1.

Auf einem Holzstuhl sitzt ein älterer Mann mit grauem Haar. Seine rechte Hand ruht auf seinem rechten Vorderbein und seine linke Hand liegt über den Saiten auf dem oberen Teil eines Banjos, das es hochhält. In Konzentration neigt sich sein Kopf teilweise nach rechts. Zwischen den Beinen des älteren Mannes steht ein kleiner Junge. Der Junge ist damit beschäftigt, dasselbe Banjo zu spielen; er wird von dem älteren Mann unterrichtet. Beide erscheinen in tiefer Konzentration, während sie dieses Instrument gemeinsam in ruhiger, nachdenklicher Haltung spielen, erlernen und unterrichten. Tanner setzt in seiner Malerei zwei unbekannte Lichtquellen auf beiden



Abb.25 William Sidney Mount, *Der Banjo-Spieler* (*The Banjo Player*), 1856, Öl auf Leinwand, 91 x 74 cm

Seiten ein. Auf der linken Seite der Komposition kommt diese Lichtquelle möglicherweise aus einem Fenster, sie ist in einem kühleren Blauton gehalten. Auf der rechten Seite gibt es einen größeren Bereich mit wärmeren Farbtönen, die darauf hindeuten, dass sich rechts außerhalb der Bildfläche ein Kamin befindet. Dieses Feuer beleuchtet den größten Teil der linken Seite der Komposition und verleiht der weißen Tischdecke eine sanfte orange Farbe. Der Maler schafft mit der Verwendung dieser helleren und dunkleren Bereiche eine feine kompositorische Trennung, die die zentrale Stellung des kleinen Jungen, der die Zukunft symbolisiert, als Empfänger von Weisheit und Wissen von dem Älteren, der die Vergangenheit symbolisiert, trennt.

Woodruff hingegen scheint in seinem Werk eher auf die veraltete Darstellung von Banjo-Spielern zurückzugreifen. Das stereotype Bild, das weiße Künstler*innen während der Sklaverei immer wieder aufgriffen, war ein großäugiger, grinsender Mann, der das Banjo spielte¹⁵⁰ und teilweise inmitten seiner weißen Besitzer*innen saß, um sie zu unterhalten. Auch wenn in Woodruffs Werk keine Zuschauer sichtbar sind, stimmt die wesentliche Beschreibung doch mit seiner Darstellung überein. Beispiele für diese stereotype Darstellungsweise von weißen Künstler*innen sind die Werke *Der Banjo-Spieler* (Abb.25) von William Sidney Mount und *Tanz in der Taverne* (Abb.27) von John Lewis Krimmel.

¹⁵⁰ Honour, *The Art of Observation*. In: *The Image of the Black in Western Art*, IV Teil 2, S. 70.

Die Darstellung seiner Figuren in den späten 1920er- und frühen 1930er-Jahren, deutet darauf hin, dass Woodruff noch nicht umfangreich mit den neuen Ideen zur Darstellungsweise von Afroamerikaner*innen vertraut war und zu dieser Zeit unwissentlich teilweise rassistische Bildtraditionen von *weißen* Künstler*innen aufgegriffen hat. Es ist unklar, ob Woodruff das Werk von Tanner kannte, bevor seine Version entstanden ist. In dem Fall, dass Woodruff Tanners Werk kannte, bleibt noch immer offen, wie reflektiert Woodruff im Hinblick auf das Schaffen von Kunst im Sinne der Bewegung der afroamerikanischen Neufindung zu dieser Zeit



Abb.26 Paul Cézanne, *Die Kartenspieler*, 1894-1895, Öl auf Leinwand, 47 x 56,5 cm, Musée d'Orsay



Abb.27 John Lewis Krimmel, *Tanz in der Taverne (Dance in a Country Tavern)*, ca. 1820, Aquarell, 20,8 x 27,9 cm, Library of Congress

bereits war. Nichtsdestotrotz baute Woodruff schon in diesen Werken Elemente ein, die von einer stereotypen Darstellung abweichen. So ist es beispielsweise der Hintergrund, der mit seinen exotischen Pflanzen auf die Wurzeln Afrikas hindeuten. Anders als Mount bemüht sich Woodruff um eine korrekte Darstellung des Musikinstrumentes, das ursprünglich von westafrikanischen Sklav*innen erfunden wurde und ebenfalls auf seine kulturellen Wurzeln und die Errungenschaften seiner Gemeinschaft verweist. So zeigen sich Woodruffs Bemühungen, eine moderne und vorurteilsfreie Bildsprache zu entwickeln. Zwischen 1928 und 1929 malte Woodruff das Werk *Die Kartenspieler* (Kat. 28). Auch Cézanne malte in den 1890er-Jahren eine Serie der Kartenspieler, von denen ein Werk (Abb.26) von 1911 bis 1947 im Louvre in Paris ausgestellt und von Woodruff

studiert wurde. Cézanne hatte sicherlich im Museum von Aix-en-Provence, seinem Geburtsort, das Werk *Die Kartenspieler* gesehen, das den Brüdern Le Nain zugeschrieben wird. In den

1890er-Jahren setzte sich der Künstler mehrfach mit diesem von Caravaggio inspirierten Thema auseinander und verlieh der Auseinandersetzung eine außergewöhnliche Schwere. Das subtile Zusammenspiel von Gesten und Blicken ersetzte Cézanne durch die massiven Silhouetten und die stille Konzentration der Figuren. Die Flasche, in der sich das Licht reflektiert, bildet die zentrale Achse der Komposition. Es teilt den Raum in zwei symmetrische Zonen, was die Opposition der Spieler betont. Von den fünf Gemälden, die der Maler diesem Thema widmete, ist dieses eines der reduziertesten Versionen. In die erste Version integrierte Cézanne fünf männliche Figuren, drei Spieler und zwei Zuschauer und schmückte den Umraum mit Vorhängen, Bildern und Dekorationen aus. In seiner zweiten Version reduzierte er die Personenanzahl auf vier und eliminierte weitere Elemente, die vom Geschehen ablenken. In seiner dritten bis fünften Version konzentrierte sich Cézanne ausschließlich auf das Kartenspiel, indem er die Spieleranzahl auf zwei reduzierte und den gesamten Bildinhalt stark auf die wesentlichen Aspekte minimierte. Die Formen sind einfacher geworden, die Malweise zurückhaltender. Die Farbtöne entstammen fast ausschließlich dem Ocker-Bereich und geben dem Bild eine einheitliche, sepia-artige Wirkung. Selbst die Spielkarten, in den anderen Versionen leuchtend weiß, verlieren durch gelblich-graue Beimischung an Helligkeit und fügen sich in die Palette ein. Die Bildkomposition verzichtet völlig auf gerade Linien. Tischplatte und -beine sind ebenso schief wie die Weinflasche. In den 1890er-Jahren distanzierte sich Cézanne entschieden von seiner früheren impressionistischen Malweise und widmete sich



Abb.28 Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger (O Version O K)*, 1907, Öl auf Leinwand, 243,9 x 233,7 cm, Museum of Modern Art

ausgewogenen Kompositionen, in denen er verstärkt horizontale, vertikale und diagonale Linien einsetzte, um Flächen zu strukturieren. In dieser Periode schuf er vermehrt Landschafts- und Figurenbilder. Woodruff griff in seiner ersten Version von 1929 einige Gestaltungsmerkmale der Version von Cézanne auf, so positionierte er ebenfalls zwei männliche Kartenspieler im Bild, die sich gegenüber sitzen. Zudem nutzte Woodruff, wie auch Cézanne, keine geraden Linien und bewegte sich farblich, ebenso im Ocker- und Erdton-Bereich, so

dass auch er eine sepia-artige Wirkung erzielte. Die Stimmung in Woodruffs Version wirkt deprimiert, hoffnungslos und niedergeschlagen, was auf die zu der Zeit vorherrschende Wirtschaftskrise anspielen könnte. Anders als Cézanne gestaltete Woodruff den Umraum detaillierter aus. Hinter den Kartenspielern befindet sich ein weiterer Tisch, auf dem ein Schachbrett liegt. Die Weinflasche befindet sich rechts im Bild auf einem extra Tisch positioniert vor dem rechten Kartenspieler. Stilistisch weicht Woodruffs Werk stark von Cézannes Darstellung ab, indem er die Perspektive aufhebt und die Wirkung entsteht, als würden die Figuren und der Hintergrund miteinander verschmelzen. Alle Bildgegenstände befinden sich in seinem Werk auf einer Ebene. Die Kartenspieler sowie alle weiteren Elemente sind auf geometrische Formen reduziert. Zudem sind die Figuren multiperspektivisch und gestreckt dargestellt, wodurch die anatomische Richtigkeit nicht mehr gegeben ist. All diese Merkmale eines kubistischen Werkes entnahm Woodruff sicherlich Picassos *Les Femmes d'Alger (O. J. 1911)* (Abb.28), das ebendiese Merkmale aufweist. Wie Picasso integrierte auch Woodruff afrikanische Masken als Köpfe der Figuren. Doch aus welchen Gründen nutzte Picasso afrikanische Masken, welche Bedeutung haben sie in diesem Werk und welches Ziel verfolgte er im Gegensatz zu Woodruff?

Afrikanische Kunst, Evolution, Herkunftsästhetik, Kolonialismus und Weltausstellungen gehörten zu den roten Fäden, die das Bild der Schwarzen in Frankreich im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts prägten.¹⁵¹ Für Picasso und andere Künstler*innen in seinem Kreis repräsentierte Afrika (und Afrikaner*innen) eine Kombination aus Kreativität, Neugier, sozialem Interesse, sexueller Provokation und philosophischem Interesse.¹⁵² Picassos Konzeption des Werkes und die Afrikanisierung seiner Kunst inmitten der 1910er-Jahren ist auf eine kleine Vili Idol Skulptur aus dem Kongo zurückzuführen, die auch Matisse 1906 in seinem *Stilleben mit afrikanischer Skulptur* abgebildet hat. Picasso kam bei einem Abendessen mit seinen Künstlerfreunden Guillaume Apollinaire, Henri Matisse und André Salmon zum ersten Mal mit dieser Skulptur in Berührung.

Eine weitere Inspiration für Picasso waren Fotografien, Postkarten und Bildbände,¹⁵³ wie beispielsweise *Die Rassenschönheit des Weibes* von Carl Heinrich Stratz, dem wichtigsten ethnischen Ästheten der Zeit. In seinen fotografischen Arbeiten hielt er fast nackte und nackte Ashanti Frauen fest. Das Buch war für ein breites Publikum ausgelegt und diente zum

¹⁵¹ Preston, Africa and Paris. In: The Image of the Black in Western Art, V Teil I, S. 77.

¹⁵² Preston, Africa and Paris. In: The Image of the Black in Western Art, V Teil I, S. 77.

¹⁵³ Picasso sammelte in seinem Leben ca. 15.000 dieser Fotografien, die sich aktuell im Picasso Museum in Spanien befinden.



Abb.29 Jacob Lawrence, *Das Kartenspiel (The Card Game)*, 1953, Tempera auf Holz, SCAD Museum of Savannah

anatomischen, ästhetischen und erotischen Studium.¹⁵⁴ Weiter besaß Picasso viele Fotografien von Karl Guenther, der Frauen aus dem Amazonas Gebiet fotografierte, während sie in Deutschland auf Tour waren. Außerdem wurden zwischen 1906 und 1907 illustrierte Magazine für Künstler*innen in Paris angeboten. Zu diesen zählten *Mes Modèles* und *L'Humanité Féminine*, die (fast) nackte Frauen aus aller Welt zeigten.¹⁵⁵ In

allen Fällen waren die Frauen jedoch oberhalb ihrer Taille nackt und posierten häufig mit nach außen oder oben abgewinkelten Armen oder mit einem hochgehaltenen Gefäß. Eine Pose, die die Brüste betonte. Genau wie die Völkerschauen und Ausstellungen in Europa, nahmen auch diese Fotografien und Illustrationen die Menschlichkeit der Frauen. Picasso übernahm diese Darstellung und machte sie zu Exemplaren der Wissenschaft und des sexuellen Verlangens.¹⁵⁶ Er wusste selbstverständlich, dass sich die Frauen in ihren Merkmalen (Brüste, Genitalien, Zehen, Nasen etc.) kaum unterscheiden, abgesehen von ihrem Alter, der Größe, ihrem Gewicht und ihrer Hautfarbe. Vermutlich inspiriert durch *L'Humanité Féminine* entschied er sich in *Les Femmes d'Alger* eine Einheit von Frauen aus aller Welt darzustellen. Dennoch differenzierte er sie drastisch durch ihre kulturellen Unterschiede, indem er die rechten Frauen mit Masken abbildete und so ihre afrikanische Herkunft andeutete. Im Vergleich zu den drei linken Frauen wirken die Gesichter der beiden Frauen rechts entstellt und weniger menschlich. Er nutzte keine anderen Darstellungsmöglichkeiten, um etwaige Unterschiede der Frauen kenntlich zu machen. Es wird deutlich, dass Picasso und viele weitere Künstler*innen seines Kreises die kolonialen Sichtweisen durch diese Fotografien, Magazine und Bildbände ungefiltert in ihre Kunst integrierten und dies stark zur Wahrnehmung und dem Verruf der afrikanischen Menschen und ihrer Kunst beigetragen hat.

¹⁵⁴ Preston, Africa and Paris. In: *The Image of the Black in Western Art*, V Teil I, S. 84 f.

¹⁵⁵ Preston, Africa and Paris. In: *The Image of the Black in Western Art*, V Teil I, S. 84.

¹⁵⁶ Preston, Africa and Paris. In: *The Image of the Black in Western Art*, V Teil I, S. 86.

Woodruff hingegen verwandte die Masken in einem anderen Kontext. In seinem Bild sind es männliche, bekleidete Figuren in einer alltäglichen Situation, die zunächst nicht auf koloniale Propaganda zurückzuführen sind. Vermutlich beeindruckt davon, dass afrikanische Kunst in der *weißen* Kunst aufgegriffen wurde, bediente sich auch Woodruff der Kunst seiner Vorfahren. Inwieweit



Abb.30 Paul Cézanne, *Mont Sainte-Victoire (Montagne Sainte-Vitoire)*, 1904, Öl auf Leinwand, 70 x 92 cm

er jedoch die rassistischen Tendenzen und das Verwenden von Masken in der modernen Kunst von *weißen* Künstler*innen reflektiert hat, ist unklar. Sicher ist, dass Woodruff einen anderen Zugang zur afrikanischen Kunst hatte und diese aus anderen Gründen in sein Werk integrierte. Er versuchte die eigenen Traditionen fortzuführen und diese zu schätzen. Er suchte nach seinen Wurzeln und verteidigte diese gegen die Anschuldigungen und den Verruf seiner *weißen* Mitbürger*innen. In diesem Werk bleibt ungeklärt, welche Intention Woodruff mit dem Einsatz der Masken verfolgte. Es ist denkbar, dass ihn seine Faszination für die afrikanische Kunst und das Aufgreifen dieser durch die *weißen* Kubisten inspirierten, ebenfalls mit den Masken zu experimentieren. In seinen späteren Arbeiten zeigt sich, dass Woodruff die Bedeutung der afrikanischen Kunstwerke, die er in seinen Bildern integrierte, genau kannte und diese sehr bewusst einsetzte.¹⁵⁷ Ob er jedoch schon in den späten 20er-Jahren über dieses Wissen verfügte, ist durch Primärquellen nicht belegbar. Dennoch ist sein Werk *Die Kartenspieler* durch die Darstellungsweise und die Kombination aus stilistischen und inhaltlichen Merkmalen einzigartig.

Jacob Lawrence griff dieses Thema ebenfalls in seiner Kunst auf. Sein Werk *Das Kartenspiel* (Abb.29), das 1953 entstanden ist, zeigt zwei Männer und zwei Frauen, die um einen roten Tisch sitzen, verzierte Gewänder tragen und tief in ihr Spiel vertieft wirken. Diese Szene wird von einem Bogen aus weißen Vorhängen eingerahmt. Inspiriert wurde Lawrence von den

¹⁵⁷ Hale Woodruff Papers, Amistad Research Center, Box 7 und 11.

mexikanischen Wandmalern, insbesondere von José Clemente Orozco,¹⁵⁸ der lebhaftere Farben und ausdrucksstarke Figuren verwandt. *Das Kartenspiel* ist Teil einer Serie *Lawrences*, die Szenen in und um sein Viertel in Harlem in den 1950er-Jahren zeigt und lebendige Einblicke in gesellschaftliche Zusammenkünfte gewährt. Anders als bei Woodruff sieht man betuchte Afroamerikaner*innen, die genau wie Woodruffs Figuren maskenähnliche Gesichter aufweisen und durch ihre Gesichtsausdrücke und herabfallende Mundwinkel nicht glücklich aussehen und auf die anhaltend schwierige soziale und politische Situation der Schwarzen in den USA hindeuten könnte. Jedoch wirkt das Werk durch seine Farbigkeit weniger deprimierend als Woodruffs *Die Kartenspieler*, was möglicherweise durch die bereits erzielten Erfolge im Kampf um die Gleichstellung erklärt werden kann (vgl. Kapitel 16).

In Cagnes-sur-Mer experimentierte Woodruff noch einmal stärker mit dem Expressionismus und Kubismus. So sind die Landschaftsmalereien, die im Süden Frankreichs entstanden deutlich abstrahierter als diejenigen der Pariser Zeit. Die *Provence Landschaften* (Kat. 29- Kat. 33), sowie *Die Landschaft bei Grasse* (Kat. 34) greifen unumstritten die Farbmodulation Cézannes auf, wodurch die Werke große Ähnlichkeiten zu Cézannes Landschaften, wie beispielsweise der Malerei *Mont Saint-Vitoire* (Abb.30), aufweisen. In *Die Landschaft bei Grasse*, erkennt man deutlich wie sein Pinselduktus und der Farbauftrag noch gröber werden. Die einzelnen Farbflächen in diesen Werken sind entschieden größer als diejenigen in seinen früheren Arbeiten. Zu dieser Zeit beschränkt sich Woodruff auf Grün- und Blautöne. In den 1960er- und 1970er-Jahren wirken seine Landschaften (z.B. Kat. 156, Kat. 168, Kat. 133, Kat. 174) wie erneute Experimente mit Cézannes Farbmodulation. Jedoch steigerte er die Flächigkeit abermals, so dass die Landschaften im Vergleich zu seinen Arbeiten der frühen 30er-Jahre gänzlich abstrakt sind (vgl. Kapitel 19.4).

Neben Woodruffs Landschaftsdarstellungen sind die Einflüsse Cézannes und Picassos auch in seinen Stillleben (z.B. Kat. 35, Kat. 36) deutlich erkennbar. Jedoch wirken diese Werke im Gesamtkontext seines Œuvres wie lose Studien, die aus Interesse an den europäischen Stilen entstanden sind. Im weiteren Verlauf seines Lebens kehrt Woodruff nicht mehr zu dieser Art von Stilllebensdarstellung zurück. Er fokussiert sich auf Figuren- und Landschaftsdarstellungen. Durch all diese Werke, die in diesem Kapitel angeführt wurden, wird deutlich, dass Woodruff in Frankreich die ästhetischen Probleme und Entwicklungen der modernen *weißen* Künstler*innen verfolgte und offen mit den verschiedenen Stilen experimentierte. Seine Kunst

¹⁵⁸ Nesbett, *Over the Line*, S. 154 ff.

bestand zu dieser Zeit aus einem figurativen Stil, der zweifellos die kubistischen und expressionistischen Einflüsse widerspiegelte, die er während seines Studiums an der Academie Moderne und Scandinave und durch seine Ausstellungsbesuche erhielt.

Zu dieser Zeit widmet er sich nicht den sozialen und politischen Problemen der Vereinigten Staaten, wie er es teilweise vor und auch nach seinem Aufenthalt in Europa tat. Dies ist sicherlich zum einen durch die physische Distanz zu seinem Heimatland und der dort herrschenden extremen Segregation zu erklären. Zum anderen äußerte sich Woodruff häufig in Briefen zu der Fülle an vorherrschenden Stilen, die er mit Freude studierte.¹⁵⁹ Dennoch zeigt sich bereits zu dieser Zeit Woodruffs Affinität zur afrikanischen Kunst und auch sein politisches Interesse an der Besserung der Lebensbedingungen der Afroamerikaner*innen und Schwarzen in Europa, indem er sich mit der Repräsentation seiner Gemeinschaft auseinandersetzte und den Ratschlägen Tanners und seiner Freunde in den USA folgte. Sein Aufenthalt und das Studium in Paris waren für Woodruff entscheidend, um sich als einer der bedeutendsten Führer in der bildenden Kunst der internationalen Bewegung der afroamerikanischen Neufindung behaupten zu können. Paris, das damalige künstlerische und kulturelle Zentrum der Welt, bot Woodruff und auch allen anderen Schwarzen Künstler*innen, die es in den Vereinigten Staaten in ihren Kreisen an die Spitze schafften ein unvergleichbares, herausforderndes und zugleich anregendes Umfeld, um ihre Talente unter Beweis zu stellen und diese weiterzuentwickeln, wie es in den 20er- und 30er-Jahren nirgendwo sonst auf der Welt möglich gewesen wäre. Außerdem konnten sich die afroamerikanischen Künstler*innen in dieser Stadt miteinander vernetzen und sich gegenseitig inspirieren. Dass sich ihre Wege hier kreuzten, war entscheidend für die zukünftige Entwicklung der afroamerikanischen Malerei in den Vereinigten Staaten. Unbestritten förderte Paris das *coming of age* der Schwarzen Kunst der USA.

¹⁵⁹ Hale Woodruff Papers, Amistad Research Center, Box 1.

12 Woodruffs Rückkehr in die USA

12.1 Die Geschichte der Schwarzen Akademie

Um die Herausforderungen der afroamerikanischen Kunstausbildung denen sich Woodruff nach seiner Rückkehr stellen musste, nachvollziehen zu können, erfolgt an dieser Stelle zunächst ein Einblick in die Entstehung und Entwicklung von Kunstfakultäten an historischen Schwarzen Colleges und Universitäten in den USA. Bis in die 1920er- und 1930er-Jahre wurde der Großteil des Kunststudiums in den Vereinigten Staaten von traditionellen europäischen Stilen dominiert.¹⁶⁰ Die Bildinhalte afroamerikanischer Künstler*innen spiegelte das *weiß*amerikanische Leben wider. Bis in die 1940er-Jahre wurden die meisten professionellen Schwarzen bildenden Künstler*innen an überwiegend *weißen* Schulen ausgebildet, deren Lehrpläne die afroamerikanische und afrikanische Kultur ausschloss.¹⁶¹ Sie studierten teilweise auch in Europa. Dort reagierten sie auf die *weißen* Kunstbewegungen des 19. und 20. Jahrhunderts und positionierten sich damit wenig politisch.

Vom frühen 19. Jahrhundert bis zur Gründung von Kunstfakultäten an Historisch Schwarzen Colleges und Universitäten¹⁶² in den 1930er- und 1940er-Jahren veränderten sich die Einstellungen und Herangehensweisen afroamerikanischer Kunstlehrer*innen drastisch. Schwarze Kunstpädagog*innen begannen ihre Schüler*innen zu ermutigen sich während und nach der Bewegung der afroamerikanischen Neufindung in den 1920er- und frühen 1930er-Jahren von der afrikanischen Kultur inspirieren zu lassen. Dieser ideologische Wandel in der Identitätspolitik hatte tiefgreifende Auswirkungen auf die Pädagogik der Schwarzen Kunstdidaktiker*innen. Diese neue Schule, die die Identität der Schwarzen bekräftigte, ist als *Schwarze Akademie*¹⁶³ bekannt. Der Kunsthistoriker David Driskell prägte in den 1980er-Jahren diesen Begriff und beschreibt damit alle Schwarzen Künstler*innen, die vor ihrer Lehrtätigkeit in Europa studierten, sich während der Bewegung der afroamerikanischen Neufindung ideologisch und ästhetisch weiterentwickelten und anschließend in den Vereinigten Staaten begannen, als Lehrer*innen, Künstler*innen und Wandmaler*innen zu arbeiten und HBCUs

¹⁶⁰ Lewis, *African-American Art and Artists*, S.59 ff.

¹⁶¹ Lewis, *African-American Art and Artists*, S.60 f.

¹⁶² Als Historisch afroamerikanische Colleges und Hochschulen (*Historically black colleges and universities*, Abkürzung HBCU) werden in den Vereinigten Staaten beheimatete Bildungseinrichtungen aus dem tertiären Bildungsbereich bezeichnet, die vor dem Jahre 1964 gegründet wurden und die ursprünglich der Ausbildung von Afroamerikaner*innen dienten.

¹⁶³ Engl. Black Academy.

aufzubauen.¹⁶⁴ Zu dieser Gruppe von Gründer*innen der *Schwarzen Akademie* zählten u. a. Hale Woodruff und Aaron Douglas.

12.2 Woodruffs Lehrtätigkeit an der Atlanta University (1931-1946)

Wie in Kapitel 10 wird auch dieser Lebensabschnitt von Woodruff auf die wichtigsten Informationen beschränkt, um den Nachvollzug seiner Biografie in Zusammenhang mit seiner künstlerischen Entwicklung darzustellen.¹⁶⁵ John Hope formulierte im Jahr 1930 den Sechs Jahres Plan für die Atlanta University, um das nationale Ansehen der Universität zu erhöhen. Dies gelang ihm, indem er Verbesserungen auf allen Ebenen, z.B. der Lehre, der Infrastruktur des Campus etc. vorsah und das Studienangebot stark ausbaute. Hierzu zählte auch die Etablierung der *School of Music and Fine Arts*, wodurch die Fächer Musik und bildende Kunst an allen Schulen des Atlanta University Centers in den Kanon aufgenommen werden sollten.¹⁶⁶ Das University Center bestand aus dem Spelman College, dem Morehouse College, der Atlanta University,¹⁶⁷ einer High School und der Oglethorpe Grundschule, an denen afroamerikanische Schüler*innen und Student*innen unterrichtet wurden.¹⁶⁸ Als Woodruff im September 1931 begann an der Atlanta University zu arbeiten, war er ein *one-man college department*¹⁶⁹ und verantwortlich dafür, Curricula für die unterschiedlichen Altersstufen und Schulen zu konzipieren und ebendiese Inhalte zu unterrichten. Er tat dies in einer Vorreiterrolle ohne pädagogische Kenntnisse und ohne die Möglichkeit auf ein bestehendes Modell aufzubauen. Die Atlanta University zählte zu den allerersten Universitäten, die eine afroamerikanische Kunstausbildung anbot. Dementsprechend gab es kein vergleichbares Angebot im universitären Bereich, auf das Woodruff zurückgreifen konnte. Ähnlich erging es auch Aaron Douglas, der in den 1940er-Jahren die Kunstfakultät der Fisk University in Nashville aufbaute. Unterstützt und inspiriert wurden die beiden sicherlich durch ihren Freundeskreis, zu denen Countee Cullen, Zora Neal Hurston, Claude McKay, Duke Ellington und viele weitere

¹⁶⁴ Holland, *Narratives of African-American Art and Identity*, S.96 ff.

¹⁶⁵ Winifred L. Stoelting legte in ihrer Dissertationsschrift den Fokus auf Woodruffs Leben und seine Lehre in Atlanta, wodurch umfangreiche biografische Informationen durch sie aufgearbeitet wurden. Auch der Ausstellungskatalog *Hale Woodruff, Nancy Elizabeth Prophet and the Academy*, der anlässlich des 75. Jubiläums der Kunstfakultät des Spelman Colleges entstanden ist, gibt erschöpfend Auskunft über Woodruffs Leben, seine Lehre, sein Engagement und seinen Einfluss in Atlanta. Für detailliertere biografische Informationen über Hale Woodruff in der Zeit zwischen 1931 bis 1945 wird deshalb auf die hier vorgestellte Literatur verwiesen.

¹⁶⁶ Barnwell, *The Atlanta University Center. A Nucleus of Visual Art*. In: *The Routledge Companion to African American Art History*, S. 146 f.

¹⁶⁷ Alle drei Einrichtungen sind HBCUs.

¹⁶⁸ Read, *The Story of Spelman College*, 1961, S. 242.

¹⁶⁹ Stoelting, *Hale Woodruff: Artist and Teacher*, S. 58.

Anhänger*innen der Bewegung der afroamerikanischen Neufindung zählen, die sich ebenfalls für die Emanzipation der Schwarzen einsetzten und die Auseinandersetzung mit sozialen, politischen und kulturellen Inhalten in der afroamerikanischen akademischen Ausbildung befürworteten. Du Bois erwartete darüber hinaus von den „talentierten Zehn“, zu denen Woodruff ohne Zweifel zählte, dass sie ihre Gemeinschaft führten und lenkten.¹⁷⁰ Diese Verantwortung haben Woodruff und auch Douglas, bewusst oder unbewusst, an den Kunstfakultäten der Fisk University und Atlanta University angenommen.¹⁷¹ Obwohl beide keine Schüler von Du Bois oder Locke waren, waren beide mit Ihnen befreundet und hatten hierdurch dennoch einen großen Einfluss auf ihre Lehrpersönlichkeiten. In *The Negro Problem* schrieb Du Bois schon 1903, dass die akademische Ausbildung für Afroamerikaner*innen von enormer Wichtigkeit ist und dass den führenden Afroamerikaner*innen hierfür die bestmögliche Ausbildung und Unterstützung zugesichert werden müsse, um ihre Gemeinschaft im Ganzen zu stärken.

*„The college-bred Negro... is, as he ought to be, the group leader, the man who sets the ideals of the community where he lives, directs its thoughts, and heads its social movements. It needs hardly be argued that the Negro people need social leadership more than other groups; that they have no traditions to fall back upon, no long-established customs, no long family ties, no well-defined social class.“*¹⁷²

Diese Aussage Du Bois spiegelt die Verantwortung von Woodruff und Douglas für den sozialen Fortschritt ihrer Gemeinschaft wider. Doch um diesen Erwartungen gerecht zu werden, gab es viele Hürden, die überwunden werden mussten. So litten beispielsweise auch seine Student*innen in den 1930er-Jahren, wie schon Woodruff 10 Jahre zuvor, während des Studiums aufgrund der Segregation unter erheblichen finanziellen Problemen.¹⁷³ Die meisten Student*innen der Atlanta University lebten in den ärmsten Vierteln Atlantas unter prekären Bedingungen und konnten die Studiengebühren teilweise, genau wie Woodruff zuvor, nicht mehr aufbringen, um weiter studieren und einen Abschluss machen zu können. In diesen Fällen unterstützte Woodruff seine Student*innen, soweit es für ihn möglich war, indem er neben der

¹⁷⁰ Dennis, Du Bois and the Role of the Educated Elite, S. 388 ff.

¹⁷¹ Eine umfängliche Aufarbeitung der pädagogischen Arbeit von Woodruff und Douglas findet sich in der Dissertation *Aaron Douglas and Hale Woodruff: The Social Responsibility and Expanded Pedagogy of the Black Artist* von Sharif Bey, die 2007 veröffentlicht wurde. Bey erforscht die Auswirkungen der Sklaverei und der Segregation auf die Ausbildung und Bildung Schwarzer Amerikaner*innen sowie den Umgang mit dem ungleichen sozialen Gefüge der USA innerhalb der afroamerikanischen Lehre sowie dessen Ziele. Für detaillierte Informationen zu Woodruffs und auch Douglas pädagogischer Arbeit im Spannungsfeld des politischen Wandels in den 1930er- und frühen 40er-Jahren wird an dieser Stelle auf die genannte Dissertation verwiesen.

¹⁷² Zitiert nach: Ravitch, *The American Reader*, S. 376.

¹⁷³ Murray, Oral History Interview with Hale Woodruff.

Förderung durch Stipendien und Preisverleihungen, auch Gelegenheitsjobs in seinem privaten Umfeld anbot. So ließ er seine Schüler*innen Gartenarbeiten, Putz- und Streifarbeiten gegen eine faire Bezahlung verrichten, damit sie ihr Studium fortsetzen konnten.¹⁷⁴ Henry Giroux äußert sich zur Wichtigkeit einer fundierten Ausbildung für Minderheiten in einem größeren Kontext

„... the public sphere not only served as to produce the language of freedom, it also kept alive the hope of subordinate groups could one day produce their own intellectuals.“¹⁷⁵

Laut Dahlberg ermöglicht kritisches Denken, Diskurse, Konzepte und Konstruktionen zu entlarven, sich von ihnen zu befreien und durch die Produktion von neuen Ansätzen und Ansichten eine Wende hervorzurufen,¹⁷⁶ die für die afroamerikanische Bevölkerung von enormer Bedeutung war.

Im Folgenden wird ein kurzer Überblick über den Aufbau des University Centers und der zugehörigen Kunstfakultät gegeben. Außerdem wird die Lehrpersönlichkeit Woodruffs sowie seine Rolle und sein Engagement an der Universität in den Fokus gerückt. In seinem ersten Jahr in Atlanta unterrichtete Woodruff vorrangig an der High School und an der Oglethorpe Grundschule. Außerdem gab es einen Kurs für Spelman- und Morehouse-College-Absolvent*innen. Der gesamte Unterricht fand in zwei Kellerräumen in der Giles Hall auf dem Spelman College Campus statt, wo er zeitgleich mehrere Klassen unterrichtete.¹⁷⁷ Woodruffs Atelier befand sich ebenfalls auf dem Spelman College Gelände im Gebäude neben der Giles Hall, in der Abby Aldrich Rockefeller Hall. Vor Woodruffs Ankunft wurden Kunsthandwerkskurse angeboten. Er jedoch führte die bildenden Kunstkurse ein, wodurch Schüler*innen und Student*innen zum ersten Mal Unterricht in der Malerei und der Grafik erhielten. In den Folgejahren unterrichtete er zusätzlich auch an der Morris Brown sowie an der Clark Atlanta University. Beispielhaft für seinen Unterricht in der Anfangszeit sind die zwei Kurse, die 1931-1932 im Morehouse College Katalog aufgeführt sind:

*“201-202, Art Appreciation, Drawing and Painting --
A study of art, its development and schools, from its earliest stages to the present day; emphasizing its influence on contemporary painters and sculptors; principles of composition and picture-making, with attention given to balance, mass, line, form, and color; modeling, drawing, sketching, painting.
Six hours.”*

¹⁷⁴ Amaki, Hale Woodruff in Atlanta. In: Nancy Elizabeth Prophet and the Academy, S. 30.

¹⁷⁵ Giroux, Teachers as Intellectuals, S. 159.

¹⁷⁶ Dahlberg, Beyond Quality In Early Childhood Education, S. 79.

¹⁷⁷ Hale Woodruff Papers, Private Archive of Jenelsie Walden Holloway, Box 1.

“205-206, Advanced Painting and Composition - -

A study of the elements and fundamentals of picture construction, including color, rhythm, unity, and harmony; painting with attention given to color and arrangement as well as to the essentials of painting. Where the students show decided talent in any branch of art, help is given that it may be developed to the best advantage.

Prerequisite: Art 201-202 or consent of instructor.”¹⁷⁸

In jedem Jahr verbesserte Woodruff die Art der Inhalte und die Anzahl der Angebote. Insbesondere im Jahr 1934 konnte das Kursangebot durch die Ankunft Nancy Elizabeth Prophets stark erweitert werden, die sich zuvor ebenfalls in Paris aufhielt, und fortan Kurse im dreidimensionalen Gestalten anbot sowie Vorlesungen über Kunst und Architektur hielt.¹⁷⁹ Für Woodruff war sein Beruf als Lehrer und Mentor so neu, wie es die Kunstfakultät für das University Center war. Dies bot ihm die Möglichkeit sein eigenes Modell zu schaffen. Er betrachtete den Job als Chance, Student*innen ein Gefühl kultureller und sozialer Verantwortung zu vermitteln und gleichzeitig die nächste Generation von Künstler*innen einem kreativen Prozess auszusetzen, der dazu beitragen würde, die Grundlage für ihre individuelle Entwicklung und ihr Wachstum zu bilden. Jahre nach seiner Lehrtätigkeit in Atlanta schreibt Woodruff in einem Brief

„I was a novice, indeed, not having taught before. So I brought to the class what I had learned in the last years. The youngsters were excited. To me this was a very rewarding experience.”¹⁸⁰

Zur Etablierung der künstlerischen Fakultät und zur Verbesserung der Lehre nutzte Woodruff ab 1932 die Räumlichkeiten der neu errichteten Trevor-Arnett-Bibliothek auf dem Universitätscampus, um Ausstellungen zu organisieren. Zum einen brachte er regelmäßig hochwertige Ausstellungen führender Künstler*innen auf den Campus, da er seit seiner Zeit in Frankreich das Betrachten von Originalen in einem ausgewiesenen professionellen Raum als elementar für die Ausbildung von Künstler*innen ansah und dies der Schwarzen Gemeinschaft durch Jim Crow nicht genommen werden durfte, so Woodruff in einem Interview.¹⁸¹ Zum anderen nutzte er die Räumlichkeiten, um am Ende eines jeden Semesters eine Ausstellung mit seinen Student*innen zu konzipieren und sie hierdurch in den Ausstellungsprozess einzuführen. Woodruff bekräftigte damit ihr Zugehörigkeitsgefühl zur nationalen Gemeinschaft bildender Künstler*innen und erhöhte gleichzeitig die Sichtbarkeit von afroamerikanischer Kunst, indem die ausgestellten Arbeiten sowohl für die Mitglieder des Campus als auch für die

¹⁷⁸ Hale Woodruff Papers, Private Archive of Jenelsie Walden Holloway, Box 1.

¹⁷⁹ Amaki, Hale Woodruff in Atlanta. In: Nancy Elizabeth Prophet and the Academy, S. 28.

¹⁸⁰ Zitiert nach: Amaki, Hale Woodruff in Atlanta. In: Nancy Elizabeth Prophet and the Academy, S. 28.

¹⁸¹ Hale Woodruff Papers, Private Archive of Jenelsie Walden Holloway, Box 1.

Bürger*innen der Stadt Atlanta zugänglich waren. Darüber hinaus machte sich Woodruff stark, auch externe Ausstellungen mit seinen Student*innen besichtigen zu können. Hierfür kontaktierte er schon einige Wochen nach seiner Ankunft in Atlanta den Direktor des High Museums, McKee, der zugänglich und herzlich auf Woodruffs Anfrage reagierte. Dies ermöglichte vielen von Woodruffs Student*innen zum ersten Mal in ihrem Leben den Zugang zu einem Kunstmuseum.¹⁸²

Seine Student*innen beschrieben Woodruff als sehr engagiert. Sein Ziel war es, eine neue Generation aufgeklärter und professioneller Künstler*innen zu formen. Er forderte seine Student*innen stets auf, mit Offenheit durch das Leben zu schreiten und ihren Horizont durch die Begegnung mit neuen Menschen, Orten und Lebenssituationen zu erweitern. Er ermutigte sie, Kunst aus der afroamerikanischen Perspektive zu schaffen, indem sie gut ausgeführte, handwerklich tadellose Bilder gestalteten, die das Leben der Schwarzen in den Fokus rückten und dieses offen und ehrlich schilderten.¹⁸³ Anders als an *weißen* Universitäten lehrte Woodruff u. a. die Inhalte und Ästhetik der Afrikanischen Kunst, die er als kulturelle Wurzeln seiner Student*innen ansah.

Seine private Sammlung an afrikanischen Plastiken und Masken wuchs während seiner Zeit in Atlanta weiter.¹⁸⁴ Sie dienten zu Studienzwecken für seine eigene Kunst, aber auch als Beispiele und Inspiration für seine Student*innen. Woodruff erhoffte sich hierdurch, dass sie die Offenheit bezüglich der afrikanischen und afroamerikanischen Kunst zu einem Ort der Transzendenz in Bezug auf ein größeres Verständnis und eine größere Identifikation mit ihrer Arbeit führen würde.¹⁸⁵ Damit seine Student*innen dieses Ziel erreichten setzte Woodruff auf kleine Klassen und einen persönlichen, informellen Umgang miteinander. Er gestattete seinen Student*innen die Unterrichtsräume rund um die Uhr zu nutzen und Kunst zu schaffen. Zudem öffnete er auch die Türen zu seinem Studio, wenn er selbst arbeitete. Seine Schüler*innen konnten ihn so bei der Arbeit beobachten, Fragen stellen und von ihm lernen.¹⁸⁶ Jenelsie Walden Holloway, eine seiner Studentinnen, beschrieb ihn wie folgt:

„He was a bit laid back and informal yet demanding at the same time, he was a giant to most of us, but he was very easy to talk to, and he always made students feel comfortable even when he was working in his studio. In some cases, those visits to his studio became teaching sessions. He knew just what to say to get across to you what you needed to do to improve your work, but he was never

¹⁸² Hale Woodruff Papers, Private Archive of Jenelsie Walden Holloway, Box 1.

¹⁸³ Hale Woodruff Papers, Amistad Research Center, Box 8.

¹⁸⁴ Hale Woodruff Papers, Amistad Research Center, Box 7.

¹⁸⁵ Amaki, Hale Woodruff in Atlanta. In: Nancy Elizabeth Prophet and the Academy, S. 29.

¹⁸⁶ Stoelting, Hale Woodruff: Artist and Teacher, S. 59.

*harsh. At the same time, he could be firm. He was important and was quick to say so. He did not lower his standards, and he always instructed you to read, do research, and get to know your subject.*¹⁸⁷

Darüber hinaus ermöglichte Woodruff vielen seiner Student*innen Stipendien und Möglichkeiten für Graduiertenstudien, um sie weiter zu fördern, wie es Du Bois postulierte. Stetig forderte er seine Student*innen auf, Entwicklungsmöglichkeiten, die diverse Institutionen, wie die Art Students League in New York oder das Art Institute of Chicago boten, wahrzunehmen, um nationales Ansehen und eine vertiefte professionelle Ausbildung zu erwerben. Mehrere Student*innen haben genau das getan. Wilmer Jennings (1910-1990) setzte sein Studium an der Rhode Island School of Design nach seinem Abschluss am Morehouse College fort. Jenelsie Holloway und Austella Walden Colley erhielten ihren Abschluss am Art Institute of Chicago. Hayward Oubre absolvierte sein Studium an der University of Iowa. Frederick Flemister setzte sein Studium an der Herron School of Art fort. Eugene Grigsby erwarb einen Master-Abschluss an der Ohio State University und einen Dokortitel an der New York University.¹⁸⁸

Woodruffs Aufenthalt in Atlanta war in vielerlei Hinsicht ein voller Erfolg. Er etablierte sich als führende Persönlichkeit auf dem Gebiet der Kunstdidaktik und wurde von allen Schwarzen Intellektuellen der Kulturszene als einer der wichtigsten Schwarzen Führer und als einer der wichtigsten Schwarzen Pioniere der modernen amerikanischen Kunst gelobt und anerkannt. Benjamin Browley lobt sein „Genie“ in seinem Buch *Negro Genius*. Alain Locke, der zusammen mit James Porter in den 40er-Jahren die Rolle der Dokumentation Schwarzer amerikanischer Kunst übernahm, bezeichnete Woodruff als einen von mehreren wichtigen Schwarzen Künstler*innen, die zur Entwicklung eines Schwarzen Themas beigetragen haben.¹⁸⁹

12.3 Der Kunstmarkt und die Museumspolitik der Südstaaten in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts

Bereits in Kapitel 5 wurde deutlich unter welchen Lebensumständen Schwarze in den Vereinigten Staaten im beginnenden 20. Jahrhundert lebten. Aufgrund der damaligen Umstände schafften es nur wenige von Ihnen als Künstler*innen und Kunstlehrer*innen bzw. Dozent*innen Arbeit zu finden bzw. überhaupt als Künstler*in und/oder für die Lehre

¹⁸⁷ Zitiert nach: Amaki, Hale Woodruff in Atlanta. In: Nancy Elizabeth Prophet and the Academy, S. 30.

¹⁸⁸ Stoelting, Hale Woodruff: Artist and Teacher, S. 59 ff.

¹⁸⁹ Locke, The Negro in Art, S. 104.

ausgebildet zu werden. Diejenigen, die diesen Weg einschlugen und zu den Wegbereiter*innen der afroamerikanischen Kunst(-didaktik) zählen, kämpften gegen enorme Barrieren, die von der *weißen* Kunstwelt der USA geschaffen wurden. Wie alle anderen Lebensbereiche betraf die Segregation auch den Kunstsektor. Im Vergleich zu anderen Bereichen wurde das Schaffen und Ausstellen von Kunst jedoch besonders stark von der *weißen* Gesellschaft unterdrückt, da der künstlerische Ausdruck als ultimative Form der Privilegiertheit und Kultur angesehen wurde.¹⁹⁰ Schwarzen Menschen wurde beispielsweise der Zutritt zu Museen verwehrt, wogegen sich Woodruff vehement wehrte und es seinen Student*innen letztendlich ermöglichte am kulturellen Leben der Vereinigten Staaten teilzuhaben. Seine Studentin Jenelsie Walden Holloway erinnerte sich in einem Interview mit Stoelting an ihren ersten Museumsbesuch:

„I can remember when it was a very big thing when Woodruff took us to the High Museum. He had to get special permission because blacks didn't go in there at all unless they work there, for they were not welcome to any of the shows. You couldn't just walk in as a viewer in the Museum. I remember his taking his class to the gallery but there really wasn't much there. Yet it was really wonderful since it was our first contact with a museum.“¹⁹¹

Ebenso wie die Jim-Crow-Gesetze den Zugang zu Museen reglementierten und dem Großteil der Schwarzen Bevölkerung den Zutritt verwehrte, war es Schwarzen Künstler*innen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und darüber hinaus nicht ermöglicht worden, in *weißen* Galerien auszustellen. Aus diesem Grund war die Etablierung der *Atlanta Annuals* durch Hale Woodruff ein Meilenstein für das Ausstellungswesen von afroamerikanischer bzw. Schwarzer Kunst in den Vereinigten Staaten (vgl. Kapitel 12.4). Diese jährliche Ausstellung ermöglichte es Schwarzen Künstler*innen in einem professionellen Rahmen ihre Kunst auszustellen, Preise gewinnen zu können und demzufolge überhaupt Zugang zur Kunst zu haben und Kunstwerke betrachten zu können. Besucher*innen und Teilnehmer*innen waren allesamt Teil der Schwarzen Gemeinschaft. Das durch die Segregation und die Sklaverei hervorgerufene Bewusstsein der Differenz zwischen den Bevölkerungsgruppen der Vereinigten Staaten, separierte die beiden Gruppen im Museums-, Ausstellungs- und Galeriewesen sowie in der Lehre voneinander. Schwarze und *weiße* Künstler*innen hatten nur in Ausnahmefällen Kontakt zueinander. In der Regel verblieben sie in der USA in ihren Gemeinschaften,¹⁹² was letztlich dazu führte, dass Schwarze Künstler*innen keine oder sehr wenige Aufträge erhielten. Sie konnten weder von ihrer Arbeit leben, da kein Markt existierte auf dem sie ihre Kunst (zu einem

¹⁹⁰ Fine, *The Afro-American Artist*, S. 32.

¹⁹¹ Stoelting, *Hale Woodruff Artist and Teacher*, S. 104.

¹⁹² Murray, Oral history interview with Hale Woodruff.

fairen Preis) verkaufen konnten, noch gab es umfangreiche Angebote und Möglichkeiten für Künstler*innen, sich austauschen und vernetzen zu können oder ihre Werke präsentieren zu können.¹⁹³ Durch dieses durchweg getrennte System wird die Dominanz der *weißen* Kunstwelt und die geringen Möglichkeiten für Schwarze Künstler*innen deutlich, was dazu führte, dass die Entwicklung der afroamerikanischen Kunst gehemmt und stark erschwert wurde und zu den bis heute spürbaren Auswirkungen führte.

12.4 Die Etablierung der Atlanta University Annual Art Exhibition

Traditionell haben alle Colleges und Universitäten in den Vereinigten Staaten die Sammlung von Büchern in ihren Bibliotheken zum Zentrum und zur Seele ihres Bildungsunternehmens erklärt. Darüber hinaus erachten viele Institutionen neben Büchern, auch die Sammlung von bildender Kunst als wesentlich für ihren Bildungsauftrag.¹⁹⁴ Zu diesem Kreis zählt auch die Clark



Abb.32 John Woodrow Wilson, *Soldat (Black Soldier)*, 1943, Öl auf Holz, 67,3 x 39,4 cm

Atlanta University, ehemals Atlanta University. Die sogenannte *Clark Atlanta University Art Collection* ist auf die lange Tradition der



Abb.31 Frederick Flemister, *Die Trauernden (The Mourners)*, Öl auf Leinwand, 99,6 x 79,4 cm

afroamerikanischen Kunstausbildung und die Etablierung der *Atlanta Annuals* seit 1942 durch Hale Woodruff zurückzuführen. Die *Atlanta University Annual Art Exhibition*, durch die die Sammlung entstanden ist, war eine jährliche Ausstellung, die von 1942 bis 1970 auf dem Campus der Universität stattfand. Woodruff verfolgte mit dieser Ausstellung mehrere Ziele. Hierzu zählen diese, die bereits in den vorangegangenen Kapiteln genannt wurden. Darüber hinaus wollte Woodruff den

¹⁹³ Hale Woodruff Papers, Smithsonian Archive, Box 2, Folder 2.

¹⁹⁴ Long, *In the Eye of the Muses*, S. 10.

Universitätsmitgliedern und der Gemeinde die Möglichkeit bieten, eine Ausstellung besuchen und Kunstwerke betrachten zu können.¹⁹⁵

Die erste *Exhibition of Paintings by Negro Artists of America* fand vom 19. April bis zum 10. Mai 1942 in der *Exhibition Gallery* der Atlanta University statt. Eine Woche nach der Eröffnung am 26. April wurde die Preisverleihung abgehalten, die durch eine Vorlesung von Alain Locke eingeleitet wurde. Hierdurch wurde eine historische Verbindung zwischen der Veranstaltung und der Bewegung der afroamerikanischen Neufindung hergestellt. In seiner Rede behauptete er:

*„one of the ultimate goals of the whole art movement among Negroes... is to encourage a healthy and representational art of the people with its roots in its own soil rather than a sophisticated studio art divorced from racial feeling and interests of the people.“*¹⁹⁶

Lockes Rede bezog sich eindeutig auf die schädlichen Darstellungen von Afroamerikaner*innen in den Medien und der Kunst von *weißen*, was Darstellungen aus eigenen Reihen unumgänglich machte, um dieser Verachtung entgegenwirken zu können. Darüber hinaus haben die *Atlanta Annuals*, insbesondere ihre Rezensionen und die Zusammensetzung der Jury aus *weißen* und Schwarzen Mitgliedern, zum historischen und sozialen Übergang von anonym arbeitenden Schwarzen Künstler*innen zu renommierten modernen Künstler*innen umfassend beigetragen. Unbestreitbar ist die Wichtigkeit der Rolle, die die *Annuals* in den Karrieren einer Mehrheit Schwarzer Künstler*innen hatten. Margaret T. Burroughs, Gründerin des DuSable Museums in Chicago, äußerte sich über die drei Jahrzehnte, in denen sie an den Atlanta Annuals teilnahm, wie folgt:

„But for the Atlanta Show, I might not be here. I never would have seen the creative light of day. For most of us, the Atlanta Show provided the first memory, the first mention, and the first knowledge of the black presence. In those catalogs from Atlanta we first read the names of people like Hale Woodruff, Jacob Lawrence, John Wilson, Elizabeth Catlett, Charles White, Aaron Douglas, William Artis, and many, many others.

Many were unknown, but through this cultural vehicle, founded by Hale and nurtured by this great University, through the Annuals, Atlanta University became an oasis in the Southern desert, not only for the black artist of the South, but for those also in the East and West as well. ... To many of us coming up in the 40's..., acceptance in the Atlanta Show was the criteria which indicated that we had

¹⁹⁵ Hale Woodruff Papers, Amistad Research Center, Box 6.

¹⁹⁶ Locke, Vorwort im Ausstellungskatalog *Exhibition of Paintings by Negro Artists of America*, 1942.

arrived as artists... Further, the Atlanta Show helped to bring us Negro artists together from all over the country."¹⁹⁷

Beeinflusst durch die *Atlanta Annuals* veröffentlichte Locke 1942 seine Schrift *The Negro in Art*, das als Fundament für die weitere Entwicklung der afroamerikanischen Kunst dienen sollte. Die *Annuals* wurden rasch zu einem großen Ereignis in der afroamerikanischen Kunstwelt und führten zur Schaffung einer bedeutenden und zu der Zeit einzigartigen Sammlung von Kunstwerken Schwarzer Künstler*innen. Die entstandene Sammlung umfasst 291 Werke, die den Kern bilden. Durch Schenkungen und weitere Käufe wuchs die Sammlung auf etwa 1200 Kunstwerke an. Darüber hinaus umfasst die Sammlung Dutzende Artefakte aus Afrika und Georgia, zu denen alle Disziplinen und Fakultäten zur wissenschaftlichen Arbeit Zugang hatten. Ebenso wurde Universitätsmitgliedern und der Öffentlichkeit Zugang gewährt.¹⁹⁸

Die Preisgelder, mit denen diese Kunstwerke angekauft wurden lagen 1942 zwischen \$25 und \$250. Insgesamt wurden fünf Preise von der Jury vergeben, die im ersten Jahr aus Jean Charlot, einem Maler, Rufus E. Clement, dem Präsidenten der Atlanta University, Aaron Douglas, Kunstprofessor an der Fisk University, Lewis P. Skidmore, Direktor des High Museums of Art in Atlanta und Hale Woodruff bestand.¹⁹⁹ Auswählen konnte die Jury 1942 aus 107 Öl- und Aquarellarbeiten, die von 61 Künstler*innen aus 18 Staaten der USA eingereicht wurden.²⁰⁰ Ab der dritten Ausstellung im Jahr 1944 wurden auch skulpturale Arbeiten und Grafiken in die Ausstellung aufgenommen. Außerdem wurden 1944 die Preisgelder auf \$500 bis \$1400 erhöht, was durch private Spenden und universitärer Unterstützung möglich wurde und die Unterstützung der afroamerikanischen Gemeinschaft unterstreicht, die dieser Ausstellung entgegengebracht wurde.²⁰¹



Abb.33 David D. Driskell, *Wachsende junge Kiefern (Young Pines Growing)*, Öl auf Leinwand, 102,3 x 76,8 cm

¹⁹⁷ Stoelting zitiert Burroughs aus ihrem Vortrag zur Ausstellung „Highlights from the Atlanta University Collection of Afro-American Art“ im High Museum of Art, 1973.

¹⁹⁸ Dunkley, *In the Eye of the Muses*, S. 52.

¹⁹⁹ Hale Woodruff Papers, Amistad Research Center, Box 7.

²⁰⁰ Dunkley, *In the Eye of the Muses*, S. 16.

²⁰¹ Eine Auflistung aller Preisträger und viele Abbildungen von Kunstwerken, die Teil der dauerhaften Sammlung sind, sind in *In the Eye of the Muses* von Tina M. Dunkley und Jerry Cullum zu finden.

Obwohl die *Atlanta Annuals* für die Qualität der ausgestellten Kunst gelobt wurde,²⁰² in kurzer Zeit rapide wuchs und Berühmtheiten wie Alain Locke und Langston Hughes anzog, bezogen sich *weiße* Zeitungen, wie beispielsweise die *Time* am 09. April 1945 auf die Teilnahme *weißer* Juroren und Redner, die die Ausstellung zu einem Erfolg machten. In ihrer Rezension schrieben sie verachtend über die ausgestellten Kunstwerke:

*„The canvases were strongly flavored with expressionism and romanticism, but most had a primitive quality peculiarly their own. Painted in savage splashes of purple, red, black, brown; many contained writhing, weaving forms which suggested the rhythm of a voodoo ritual. Favorite subject matter: Negroes. Favorite theme: racial consciousness and antagonism.“*²⁰³

Trotz der Anfeindungen von *weißen* Mitbürger*innen war Woodruff gegen Ende der 1940er-Jahre der Auffassung, dass es an der Zeit sei, eine inklusivere Ausstellung aus den *Atlanta Annuals* zu machen, indem auch *weiße* Künstler*innen einbezogen werden sollten. Doch Präsident Clement, viele Künstler*innen und einflussreiche Afroamerikaner*innen, teilten diese Meinung nicht mit ihm. Romare Bearden argumentierte, dass *weiße* Künstler*innen keine weiteren Ausstellungsmöglichkeiten benötigen und vermutlich auch kein Interesse an einer Gemeinschaftsausstellung mit Schwarzen haben würden, wohingegen Afroamerikaner*innen noch immer von der *weißen* Gesellschaft ausgeschlossen würden und die Ausstellungsmöglichkeiten dringend bräuchten.²⁰⁴ Diese Kontroverse spiegelte ein wiederkehrendes Dilemma in der afroamerikanischen Bestrebung wider. Oft nutzten sie die Taktik, um eine rassistische Ungerechtigkeit zu untergraben, hier der Ausschluss Schwarzer Künstler*innen von Mainstream-Kunstaussstellungen, um einen umgekehrten Rassismus zu rechtfertigen und schafften hierdurch eine Kunstaussstellung ausschließlich für und von Künstler*innen afrikanischer Abstammung. Die afroamerikanische Kunstgemeinschaft war sich jedoch nicht einig, wie sie in diesem Fall handeln



Abb.34 James Newton, *Die Amerikanischen Sechziger (The American Sixties)*, 1969, *Mixed-Media Montage*, 128,3 x 87,6 cm

²⁰² Hale Woodruff Papers, Amistad Research Center, Box 8.

²⁰³ Zitiert nach: Dunkley, *In the Eye of the Muses*, S. 17.

²⁰⁴ Dunkley, *In the Eye of the Muses*, S. 17 f.

sollte. Daher entschied Präsident Clement, die Ausstellung weiterhin nur für afroamerikanische Künstler*innen freizugeben und begründete seine Entscheidung wie folgt:

„We further believe that greater appreciation for the works of people of our group will come as a result of a show which itself specifically calls attention to all the work which these artists are doing.“²⁰⁵

Diese Entscheidung Clements brachte die *Atlanta Annuals* an ihre Grenzen. Zum einen boykottierten einige Künstler*innen wie Norman Lewis und Hale Woodruff nach Clements Entscheidung ihre Teilnahme an der Ausstellung, zum anderen kam es in den 1960er-Jahren durch die Bürgerrechtsbewegung und das Black Arts Movements zu radikalen Veränderungen im Bereich des Ausstellungswesens in den Vereinigten Staaten.²⁰⁶ Seitdem der Oberste Gerichtshof 1954 im Fall *Brown vs. Board of Education* entschieden hat, dass die Segregation in Schulen als unangemessen gilt und verfassungswidrig ist, entstand eine Welle des Optimismus innerhalb der Schwarzen Bevölkerung hinsichtlich der Gleichberechtigung aller sozialen und ethnischen Gruppen der Vereinigten Staaten. Beispielhaft für diesen Wandel steht das Werk *Wachsende junge Kiefern* (Abb.33) von David D. Driskell, das 1959 von der Jury der *Atlanta Annuals* mit dem ersten Preis in der Kategorie Malerei ausgezeichnet wurde.

Laut Clement griffen die Arbeiten der späten 50er-Jahre vermehrt universelle Themen auf, was den Optimismus der Schwarzen Bevölkerung ausdrückte.²⁰⁷ Sie entfernten sich von den spezifischen afroamerikanischen Problemen, wie Segregation, Armut, Lynchmorde, Verzweiflung und Hoffnungslosigkeit, die noch in den Anfangsjahren der Ausstellung aufgegriffen wurden, so z.B. Frederick Flemisters *Die Trauernden* (Abb.31). Auch der Zweite Weltkrieg brachte neue Themen in die Welt der Kunst. Im Verlauf, insbesondere gegen Ende des Krieges, zur zweiten, dritten und vierten Ausstellung der *Atlanta Annuals*, thematisierten die Künstler*innen vermehrt die Betroffenheit von afroamerikanischen Soldaten, die im Ausland für Freiheit und Menschenrechte kämpften, die ihnen in ihrem eigenen Heimatland verwehrt blieben. Besonders deutlich wird diese Ironie in John W. Wilsons *Soldat* (Abb.32), das einen afroamerikanischen Soldaten zeigt, der sich von seiner Familie trennt, um in den Krieg zu ziehen und sich symbolisch Richtung Freiheitsstatue auf einen langen und ungewissen Weg macht, was durch die Entfernung und den Nebel im Hintergrund angedeutet wird. Ebenso wird der Einfluss der Bürgerrechts- und der Black Power Bewegung in der afroamerikanischen Kunst

²⁰⁵ Zitiert nach: Dunkley, *In the Eye of the Muses*, S. 19.

²⁰⁶ Long, *In the Eye of the Muses*, S. 11.

²⁰⁷ Dunkley, *In the Eye of the Muses*, S. 20 ff.

der 60er-Jahre deutlich. James Newton bezieht sich 1969 in seiner dreidimensionalen Arbeit *Die Amerikanischen Sechziger* (Abb.34) auf die Unruhen, die Schießereien und die Polizeigewalt gegen Schwarze.

Durch diese Beispiele zeigt sich, von welcher großer Bedeutung die *Atlanta University Art Collection* ist. Wie keine andere Sammlung zeigt sie die Sozialgeschichte der Vereinigten Staaten aus der Sicht von Afroamerikaner*innen von den frühen 40er-Jahren bis in das Jahr 1970. Es ist eine Kollektion, die eine Vielzahl an Stilrichtungen aufweist und einen nationalen Einblick in die Kunst von Schwarzen bietet. Darüber hinaus waren es die Kriterien der Jury, die als landesweite Standards und Anforderungen für eine Schwarze, akademische und elitäre Kunst verwendet wurden.²⁰⁸ Durch diese Kriterien konnte sich die afroamerikanische Kunst weiterentwickeln und aus ihren Kinderschuhen herauswachsen. Im Verlauf der 60er-Jahre wandelte sich jedoch das US-amerikanische Ausstellungswesen durch den Aktivismus der Schwarzen Bevölkerung. Als zu dieser Zeit, ausgelöst durch die Bürgerrechtsbewegung, die *de jure Segregation* zunahm und die *de facto Segregation* in den Berufen nachließ, nahmen die Ausstellungsmöglichkeiten für Schwarze Künstler*innen in ihren jeweiligen Regionen zu und die Notwendigkeit und das Prestige für die einzige rein Schwarze Kunstaussstellung verringerte sich stark, wodurch die jährliche Ausstellung 1970 endgültig ihr Ende fand.²⁰⁹

12.5 Woodruffs künstlerischer Einfluss auf seine Schüler*innen in Atlanta

Woodruff hatte als Lehrer und Mentor großen Einfluss auf die Wahl der künstlerischen Themen seiner Student*innen. Er selbst malte verahrloste Nachbarschaften, die die Atlanta University umgaben. Darüber hinaus machte er Ausflüge in die verarmten ländlichen Gebiete von Georgia, die er hemmungslos ehrlich darstellte. Auch seine Student*innen ermutigte Woodruff, ihre nähere Umgebung in Malereien, Zeichnungen und Drucken festzuhalten. Dafür nahm er seine Student*innen regelmäßig mit auf Exkursionen in diese Gebiete und Stadtteile, wodurch Arbeiten wie *Haus auf einem Berg* (Abb.38) oder *Toter Baum* (Abb.35) von Wilmer Jennings

²⁰⁸ Dunkley, *In the Eye of the Muses*, S. 26.

²⁰⁹ Dunkley, *In the Eye of the Muses*, S. 21.



Abb.35 Wilmer Jennings, Toter Baum (Dead Tree), 1946, Linoldruck, Zweiter Platz des Atlanta University Purchase Awards, Kategorie: Grafik



Abb.38 Wilmer Jennings, Haus auf einem Berg (Hill Top House), 1939, Druck



Abb.36 Albert Wells, Winter in Georgia (Georgia Winter), 1940, Öl



Abb.37 Wilmer Jennings, Am Ende des Seils (At the End of the Rope), 1935, Linoldruck

entstanden, die wie Woodruffs Arbeiten auch schonungslos die Realität und den Alltag von Afroamerikaner*innen zeigen. Logischerweise arbeiteten seine Student*innen in den selben Medien, wie auch Woodruff. Durch den Unterricht Woodruffs und die Inspiration durch seine Arbeiten, ähnelt sich der Stil der Drucke stark.

Viele der Arbeiten seiner Student*innen waren in Preisverleihungen sehr erfolgreich, so erhielt *Toter Baum* beispielsweise im Jahr 1946 den *Second Atlanta University Purchase Award* in der

Kategorie Grafik.²¹⁰ Sehr positiv wurden die *outhouse* Arbeiten der Student*innen auch von der liberalen Zeitung *Atlanta Constitution* wahrgenommen. McGill, der Editor der Zeitung, äußerte sich über diese Arbeiten wie folgt: „*They [paintings] are worth more, they say more than all the studies on economics and the need for slum clearances and for better housing.*“²¹¹

Jennings nahm darüber hinaus auch, wie Woodruff, an Antilynchingausstellungen teil. Hierfür gestaltete Jennings 1935 z.B. das Werk *Am Ende des Seils* (Abb.37), das einen haarlosen afrikanischen bzw. afroamerikanischen Kopf inmitten einer exotischen Landschaft zeigt, die möglicherweise auf das Paradies verweist. Entlang der Mittelsenkrechten verläuft das Seil, an das der Körper gehängt wurde. Dieses Seil wirkt sehr subtil und kann, ohne den Titel zu kennen, auch als Liane wahrgenommen werden. Durch diese stilistische Entscheidung Jennings wirkt das Bild würdevoll. Jennings Partizipation, so wie die vieler weiterer Kommiliton*innen, an Ausstellungen wie den *Atlanta Annuals*, ist zurückzuführen auf Woodruffs Lehre. Er ermutigte sie, ihre Werke auszustellen wo und wann immer es möglich war. Er brachte ihnen bei, Arbeiten zu rahmen und zu montieren, was dazu führte, dass sie unzählige Preise in großen nationalen Ausstellungen erhielten. An der Ausstellung *The Art of the American Negro 1851-1940*, die im September 1940 in den *Tanner Art Galleries of Chicago* stattfand, stellten acht Studenten Woodruffs aus. Diese waren Frederick Flemister, Wilmer Jennings, William Hayden, Robert Neal, Claude Weaver, Albert Wells, Eugene Grigsby und Wilbert Warren. Alain Locke, der Teil der Jury dieser Ausstellung war, wies auf die exzellenten Arbeiten dieser jungen Männer im Ausstellungskatalog hin

„*More and more, you will notice in their canvasses the sober realism which goes beneath the jazzy, superficial show of things or the mere picturesqueness of the Negro to the deeper truth of life, even the social problems of religion, labor, housing, lynching, unemployment.*“²¹²

Im selben Jahr fand die *National Art Week* in Atlanta statt, an der sowohl Woodruff als auch einige seiner Student*innen teilnahmen. Zu diesen zählten Dorothy Robertson, Edith Henry, Grace Sasportas, Jenelsie Walden vom Spelman College, Albert Wells, Robert Neal, Robert Willis, Frederick Flemister vom Morehouse College und Hayward Oubre und William Hayden von der Atlanta University.²¹³ So wie auch Jennings Arbeiten an die Linoldrucke von Woodruff erinnern, sind auch die Ölmalerei *Mann mit Pinsel* (Abb.39) von Frederick Flemister und *Winter in Georgia* (Abb.36) von Albert Wells durch Woodruff inspiriert. Die Darstellungsweise, der

²¹⁰ Dunkley, *In the Eye of the Muses*, S. 46.

²¹¹ Zitiert nach: Stoelting, *Hale Woodruff: Artist and Teacher*, S. 75.

²¹² *Hale Woodruff Papers*, Amistad Research Center, Box 10.

²¹³ Stoelting, *Hale Woodruff: Artist and Teacher*, S. 89 ff.

Einsatz von Licht und Schatten sowie die Farbigkeit von Flemisters Porträt erinnert an Woodruffs Talladega Wandmalereien sowie an *Porträt eines Jungen* (Kat. 79), das ebenfalls 1938/39 entstanden ist (vgl. Kapitel 15.2). Woodruffs *Landschaft in Georgia* (Kat. 45) wirkt wie ein Gegenstück zu Wells *Winter in Georgia*. Beide Maler stellen eine leicht surrealistisch anmutende, sehr dynamische Landschaft dar, die durch geschwungene Linienverläufe und einen schwungvollen Farbauftrag geprägt ist. Damit seine Student*innen über den regulären Unterricht hinaus gefördert wurden und um einen persönlicheren Stil entwickeln zu können, gründete Woodruff 1935 die Gruppe *The Painter's Guild*. In dieser ungezwungenen und offenen Gruppe arbeiteten sie gemeinsam an neuen künstlerischen Ausdrucksweisen und Themen, die für ihre Gemeinschaft relevant waren und traten so in die Fußstapfen ihres Mentors Hale Woodruff.



Abb.39 Detail: Frederick Flemister, *Mann mit Pinsel*, 1939, Öl auf Leinwand, Erster Platz, American Negro Exposition, Tanner Art Galleries, Chicago, 1940 sowie erster Platz des Ersten Atlanta University Purchase Award, Kategorie Ölmalerei, 1945.

12.6 Der New Deal und die WPA Projekte: Ihr Einfluss auf die afroamerikanische Bevölkerung

In seinem Wahlprogramm versprach Franklin D. Roosevelt 1932 dem US-amerikanischen Volk einen Neuanfang in Form des *new deal*. Gebeutel von der Weltwirtschaftskrise herrschte im Land eine hohe Arbeitslosigkeit und damit einhergehende Armut und Perspektivlosigkeit.²¹⁴ Um dem entgegenzuwirken, verabschiedeten die Demokraten unter der Führung Roosevelts eine Serie von Wirtschafts- und Sozialreformen, die die privatwirtschaftliche Komponente in den Fokus nahmen und stärken sollten. Obwohl der *new deal* die Arbeitslosigkeit nicht beseitigen konnte,²¹⁵ haben die Hilfsprogramme dazu beigetragen, das Selbstbewusstsein der Menschen durch temporäre Arbeit und Projekte stark zu unterstützen und sie weiter zu qualifizieren. Beispielsweise wurde durch die *Civil Works Administration* (CWA) und die *Public Works Administration* (PWA) die Infrastruktur des gesamten Landes ausgebaut und verbessert,

²¹⁴ Kennedy, *What the New Deal Did*, S. 251.

²¹⁵ Kennedy, *What the New Deal Did*, S. 252.

darunter der Bau von Straßen, Brücken, öffentlichen Gebäuden, Parks und Flugplätzen. Außerdem führten Dammbauten zur Elektrifizierung des ländlichen Raumes und zur Verbesserung der Lebensverhältnisse im Süden.²¹⁶

Ungeachtet der kulturellen und ethnischen Herkunft richtete sich der *new deal* an alle US-Amerikaner*innen und schloss damit auch Afroamerikaner*innen ein.²¹⁷ Diese materielle und symbolische Hilfe des *new deal* weckte für Afroamerikaner*innen die Hoffnung auf Gleichberechtigung weiter. Von der Weltwirtschaftskrise selbst war die afroamerikanische Bevölkerung mit am stärksten in Mitleidenschaft gezogen worden.²¹⁸ Ab 1934 ernannte Präsident Franklin D. Roosevelt über hundert Schwarze auf Verwaltungsposten und die Zahl der afroamerikanischen Bundesangestellten verdreifachte sich in den 1930er-Jahren. Zudem begann die Roosevelt-Administration mit der Aufhebung der Segregation in bundesstaatlichen Toiletten, Cafeterias und Sekretariatspools. Dennoch haben sich die grundlegenden Lebensbedingungen der meisten Schwarzen in den 30er-Jahren kaum verändert. Teilweise wurde die Problematik des Rassismus durch die Anti-Diskriminierungsklausel verstärkt und es entstanden massive soziale Konflikte um die bereitgestellten Arbeitsplätze.²¹⁹ Die Bürgerrechte begannen sich zu einem wichtigen nationalen Anliegen zu entwickeln, aber Entrechtung und Diskriminierung blieben die Regel und die Arbeitsplatzobergrenze hielt Schwarze in den am niedrigsten bezahlten Positionen. Die Mehrheit der *weißen* befürwortete weder die Aufhebung der Rassentrennung noch die Chancengleichheit für Schwarze. Die meisten Schwarzen, die immer noch von Armut und Ohnmacht gezeichnet waren, waren noch nicht im Stande gegen die sie zerstörende Ungleichheit anzukämpfen. Zu dieser Mehrheit der Afroamerikaner*innen zählte Woodruff jedoch nicht. Als anerkannter Künstler profitierte er von den *Federal Art Projects*, die durch die *Work Progress Administration* (WPA) vergeben wurden. Er wurde mehrfach engagiert, um Wandgemälde für öffentlichen Einrichtungen wie z.B. Schulen zu malen. Bevorzugt durch die WPA wurden die Künstler*innen dazu angehalten narrative Werke mit Bezug zur US-amerikanischen Bevölkerung im Stil des Regionalismus zu gestalten. Für Woodruff bedeutete dies, dass er die Geschichte, den Status Quo und die Zukunft der Afroamerikaner*innen visualisieren und so für sie eintreten konnte.

²¹⁶ Gassert, Kleine Geschichte der USA, S. 413.

²¹⁷ Lee, *The New Deal Reconsidered*, S. 62 f.

²¹⁸ Gassert, Kleine Geschichte der USA, S. 421.

²¹⁹ Gassert, Kleine Geschichte der USA, S. 420.

12.7 Woodruffs nicht erhaltene und abgelehnte WPA Projekte

Woodruff schuf die erste WPA Wandmalerei seiner Karriere im Jahr 1934 unter der Assistenz seines Studenten Wilmer Jennings.²²⁰ Diese Wandmalerei, die Woodruff *Afroamerikaner*innen im modernen amerikanischen Leben*²²¹ nannte, besteht aus vier Tafeln *Landwirtschaft und Ländliches Leben* (Kat. 208), *Kunst* (Kat. 209), *Musik* (Kat. 210) und *Literatur* (Kat. 211) und wurde für die einzige High School für Afroamerikaner*innen der Stadt Atlanta, die David T. Howard Junior High School, angefertigt. Die erste Tafel *Landwirtschaft und Ländliches Leben* zeigt eine weitläufige Landschaft, die im Hintergrund von einem Landwirt bewirtschaftet wird. Hinter ihm befindet sich eine Kirche. Im Vordergrund sind sieben Menschen zu sehen, die sich auf einem Markt befinden und entweder Lebensmittel ein- oder verkaufen. Die Atmosphäre ist harmonisch und ausgeglichen, was auch die Mimik und Gestik der Figuren widerspiegelt. Alle Figuren sind gut gekleidet und gepflegt. Sie scheinen ein würdevolles Leben führen zu können, das nicht von Armut geprägt ist. Woodruff betonte schon in dieser ersten Wandmalerei den Stolz der Afroamerikaner*innen und ihre Errungenschaften, was in einem starken Kontrast zu seinen Staffeleimalereien wie *Baracken* (Kat. 41) oder *Nachbarschaft* (Kat. 44) steht, die zur selben Zeit entstanden sind und schonungslos die prekären Lebensbedingungen der Afroamerikaner*innen in den Elendsvierteln von Atlanta zeigen. Dieser Bruch zwischen Wandmalerei und Staffeleimalerei, der hier zum Ausdruck kommt, verdeutlicht die unterschiedlichen Ziele der Medien und Woodruffs Intentionen. Die Wandmalereien waren als dekorative und bildende Elemente eines öffentlichen Gebäudes gedacht, das die breite, teilweise analphabetische Masse z.B. über ihre Vergangenheit aufklären oder ihre Identität stärken sollte, was schnell zu idealisierten Darstellungen führte. Seine Arbeiten, die keine Auftragsarbeiten waren, schildern das Leben der Afroamerikaner*innen in den Vereinigten Staaten aus einer sehr ehrlichen, schonungslosen Perspektive. Es scheint als hätte er in diesen Arbeiten die sozialen und politischen Begebenheiten der USA deutlich kritischer hinterleuchtet. Sie sind sowohl Appell als auch Anklage zugleich. Durch diese unterschiedlichen Ziele lässt sich zumindest teilweise die große Vielfalt seines Œuvres erklären.

In den drei Tafeln *Kunst*, *Musik* und *Literatur* zeigt Woodruff die Beschäftigung von Afroamerikaner*innen mit der modernen Kultur. Sie erschaffen Kunstwerke, musizieren und

²²⁰ Hale Woodruff Papers, Amistad Research Center, Box 6.

²²¹ Originaltitel: *The Negro in Modern America*.

komponieren, schreiben und lesen, wodurch Woodruff sie mit *weißen* Amerikaner*innen gleichstellt. Dies entsprach in der Mitte der 30er-Jahre nicht der Realität des Durchschnitts der Schwarzen Bevölkerung, da sie durch die Segregation besonders im kulturellen Bereich und in der Bildung benachteiligt bzw. ausgeschlossen wurden.²²² Da die Wandmalereien jedoch für die erste afroamerikanische High School in Atlanta konzipiert wurden, ist es möglich, dass Woodruff den Schüler*innen, ihre Möglichkeiten aufzeigen wollte, die ihnen durch ihre Schulbildung zuteil wurde.

Schon seit dem Jahr 1946 ist bekannt, dass die Arbeiten nicht mehr erhalten sind. Mary Parks Washington, die an der D. T. Junior High School lehrte, berichtet im Januar 2006 in einem Interview mit Amalia K. Amaki, dass die Werke entweder entfernt oder übermalt wurden. Die genauen Umstände sind unbekannt. Bereits im Jahr 1946 erhielt sie von diversen Mitarbeitern der Schule verschiedene Antworten bezüglich des Verbleibs bzw. der Zerstörung der Werke.²²³ Sowohl Stoelting als auch Amaki erwähnten die Entstehung dieser Arbeiten, gingen jedoch nicht weiter auf die Bildinhalte und die Bedeutung der Wandbilder ein. Aufgrund der Qualität der Reproduktionen kann an dieser Stelle jedoch auch keine Beschreibung der Farbigkeit und der Details der Bildelemente erfolgen. Auch die David T. Howard Junior High School konnte keine Fotografien der Räumlichkeiten, in denen die Wandbilder 1934 installiert wurden oder Reproduktionen dieser Arbeiten bereitstellen.²²⁴

Für die Wandmalereien der *Atlanta School of Social Work* wählte die WPA ebenfalls Woodruff aus. Er erhielt die Möglichkeit, *Elendsviertel* (Kat. 212) und *Schlammhügel* (zerstört) zu malen, die beide im Jahr 1935 entstanden sind. Er erhielt für diese beiden Werke viel Lob durch die Presse. Ralph McGill von *The Atlanta Constitution* schrieb über die Arbeiten am 18. Dezember 1935 in dem Artikel *Quiet, Modest Negro Artist Here Hailed as One of the Modern Masters*:

„Both of them hurt with their garnish poverty and their stark bleakness. Yet he has not exaggerated a single line nor forced a point. There they are. They speak for themselves. Both of them, especially “Mudhill Row” are splendid illustrations of the modern school. The climbing hill of raw, red clay, eroded and twisted, is a vista of ugliness and harshness. It speaks with a thousand silent tongues.“

Elendsviertel zeigt ein Viertel nahe dem Atlanta University Campus, das jedoch im Gegensatz zu seinen Staffeleibilder die Armut der Bewohner kaum verdeutlicht. Möglicherweise versuchte Woodruff die Wichtigkeit der zukünftigen Arbeit der Student*innen der School of Social Work

²²² Klarman, Brown, *Racial Change, and the Civil Rights Movement*, S. 8 ff.

²²³ Amaki, Hale Woodruff in Atlanta. In: Nancy Elizabeth Prophet and the Academy, S. 40.

²²⁴ Ich bedanke mich bei Janet McDowell, Direktorin der D. T. Howard Junior High School, Atlanta, GA für ihre Auskünfte über die Wandbilder und ihre Recherche.

zu betonen, ohne seiner Gemeinschaft den Stolz und die Ehre durch eine stärkere Betonung der Armut nehmen zu wollen. Genau wie die Serie *Afroamerikaner*innen im modernen amerikanischen Leben* sind auch die zwei Wandbilder der Atlanta School of Social Work nicht mehr erhalten. Von dem Werk *Schlammhügel* existiert darüber hinaus auch keine Reproduktion mehr.

Neben diesen erfolgreich fertiggestellten Wandmalereien gibt es weitere Skizzen und Entwürfe für Wandmalereien, die von Woodruff in Ausschreibungsverfahren eingereicht wurden, jedoch von der WPA oder anderen Auftraggebern abgelehnt wurden. Hierzu zählt z.B. *Schlacht auf dem Eriesee* (Abb. 43). Diesen Entwurf reichte Woodruff 1942 als Vorschlag für die Wandgestaltung eines städtischen Grundbuchamtes in Washington D.C. ein.²²⁵ Es stellt eine Kriegsszene aus dem Jahr 1812 dar, die sieben Personen in einem Boot zeigt, die von einem großen Schiff wegrudern. Der Schiffsmast ist gebrochen. Auf dem Ruderboot zeigt ein rotes Banner den größten Teil des Satzes „Don't give up this ship“. Die Gestalten starren bestürzt und entsetzt nach rechts. Ihre Augen sind tief von dunklen Höhlen umschattet, als wären ihre Gesichter aus Ton modelliert, was auf die Gräueltaten des Krieges und die traumatischen Erlebnisse der Soldaten anspielt.

Auch die Entwürfe *Afroamerikaner mit Jackson in New Orleans* (Abb. 41), *Sergeant Carney und der Tod von General Shaw* (Abb. 42) und *Crispus Attucks Tod* (Abb. 40) waren Teil der Wandmalerei Serie und wurden von der Jury der WPA abgelehnt, so die Informationen im Onlinekatalog des Chrysler Museums. In den gesichteten Primärquellen wurden die Werke nicht angeführt. Ebenso ist die Provenienz der Werke nicht gesichert, weshalb auch diese Werke nicht im Werkkatalog aufgenommen werden. Nichtsdestotrotz ist es sehr wahrscheinlich, dass diese Werke von Woodruff stammen.

²²⁵ Hale Woodruff, Sammlungskatalog Chrysler Museum of Art.

Abb. 40 Aktuelle Zuordnung: Hale Woodruff, Crispus Attucks Tod (The Death of Crispus Attucks), um 1942



Abb. 41 Aktuelle Zuordnung: Hale Woodruff, Afroamerikaner mit Jackson in New Orleans, Entwurf (Negros with Jackson at New Orleans), um 1942, 27 x 73 cm, Chrysler Museum of Art, Norfolk, Virginia



Abb. 42 Aktuelle Zuordnung: Hale Woodruff, Sergeant Carney und der Tod von General Shaw, Entwurf (Sergeant Carney and the Death of General Shaw), um 1942, 27 x 73 cm, Chrysler Museum of Art, Norfolk, Virginia



Abb. 43 Aktuelle Zuordnung: Hale Woodruff: Schlacht auf dem Eriesee, Entwurf (Battle of Lake Erie, Study), um 1942, Tempera auf Holzplatte, 27,9 x 35,5 cm, Chrysler Museum of Art, Norfolk, Virginia



Alle diese Werke spielen auf Heldentaten von Afroamerikanern an. Auch das Werk *Afroamerikaner mit Jackson in New Orleans* zeigt eine Szene aus dem Krieg 1812. Es zeigt das erste und zweite Bataillon Schwarzer Soldaten, die Wachen bilden, um das Privateigentum zu schützen und die Operationsbasis in New Orleans für Andrew Jackson einzurichten.²²⁶ *Crispus Attucks Tod* ist eine Anspielung auf das Bostoner Massaker von 1770, ein Vorläufer des Unabhängigkeitskrieges. Auf der linken Seite werden britische Truppen von Captain Thomas Preston angeführt und schießen auf eine aufständische Menge US-amerikanischer Kolonisten. Die zentrale Figur, tödlich verwundet und von einem anderen Mann festgehalten, ist Crispus Attucks, einer der ersten Schwarzen Märtyrer in der US-amerikanischen Geschichte.²²⁷ *Sergeant Carney und der Tod von General Shaw* zeigt die Schlacht von Fort Wagner in South Carolina während des Bürgerkriegs. Woodruff hebt die Tatsache hervor, dass ehemals versklavte und freie Afroamerikaner an dem Krieg teilnahmen, der ihnen ihre Freiheit einbrachte. In seinem Gemälde kämpfen in der Ferne Unions Soldaten gegen konföderierte Soldaten. Die im Vordergrund dominierenden Unions Soldaten sind an ihren blauen Uniformen und der US-amerikanischen Flagge erkennbar. Einige der Unions Soldaten sind verletzt oder verstorben, während andere weitermarschieren. Während des Bürgerkriegs kämpfte das 54. Massachusetts Regiment, das erste Regiment afroamerikanischer Soldaten des Krieges, das von Robert Gould Shaw, einem *weißen* Soldaten, angeführt wurde, gegen konföderierte Soldaten. An dem Tag, an dem das 54. Regiment Fort Wagner stürmte, erlitten sie schwere Verluste. Woodruffs Gemälde zeigt die Tapferkeit, Opferbereitschaft und den Glauben der Soldaten an die Freiheit für alle.²²⁸

Besonders hervorzuheben sind die beiden im Titel genannten Personen. Sergeant Carney hält die US-Flagge. Er war ein ehemaliger Sklave, der in Norfolk, Virginia, geboren wurde. Er sah, wie ein weiterer Soldat fiel. Als der Soldat die US-Flagge fallen ließ, ließ Sergeant Carney seine Waffe fallen und hob die Flagge auf, um die Moral seiner Kameraden aufrechtzuerhalten. Er brachte auch Truppen in Sicherheit, als klar war, dass die Union an diesem Tag nicht gewinnen würde, wofür er eine Ehrenmedaille für seine Tapferkeit erhielt. General Shaw, tot in den Händen eines Mannes, starb auf dem Schlachtfeld und wurde mit seinen Truppen in einem Massengrab bei der Festung begraben. All diese Entwürfe sind weitere Belege für Woodruffs Einsatz für die Bewegung der afroamerikanischen Neufindung. Er wählte Schwarze Helden, die durch ihre

²²⁶ Hale Woodruff, Sammlungskatalog Chrysler Museum of Art.

²²⁷ Hale Woodruff, Sammlungskatalog Chrysler Museum of Art.

²²⁸ Hale Woodruff, Sammlungskatalog Chrysler Museum of Art.

Taten zu Vorbildern für die gesamte Schwarze Gemeinschaft wurden und zusätzlich durch die Darstellung in einer Wandmalerei geehrt wurden.

12.8 Woodruffs Werk von 1931 bis 1945

In diesem Kapitel werden Woodruffs Staffeleimalereien der Jahre 1931 bis 1945 sowie seine Drucke vorgestellt. Ebenfalls in dieser Periode entstanden sind einige seiner monumentalen Wandmalereien, wie die *Amistad* Wandbilder, für die er wohl am bekanntesten ist. Die Wandbilder werden jedoch als eigenes Genre angesehen und deshalb gesondert in Kapitel 15 behandelt. Ebenso unterscheiden sich die Darstellungsweise und die Themen der Staffeleibilder und Drucke erheblich von denen der Wandmalereien, weshalb eine gesonderte Auseinandersetzung mit diesen Werken als sinnvoll angesehen wird.

In den 15 Jahren, die Woodruff in Atlanta lehrte, richtete sich seine Kunst (Staffeleimalereien und Drucke) auf die sozialen und historischen Realitäten um ihn herum. Seine ersten Arbeiten in Atlanta, wie *Atlanta* (Kat. 39), *Atlanta Landschaft* (Kat. 42) und *Ansicht von Atlanta* (Kat. 43) weisen die gleiche idyllische, idealisierte und romantische Qualität auf, wie seine französischen Landschaften. Um 1933 veränderten sich Woodruffs Stil und seine Themen. Er begann sich emotional mit seiner Umwelt und den Lebensbedingungen im Süden zu beschäftigen. In einer Ausgabe des *Time Magazine* vom 21. September 1942 erklärte Woodruff, er sei daran interessiert den Süden als Feld, als Territorium, seine eigentümliche heruntergekommene Landschaft, seine sozialen und wirtschaftlichen Probleme auszudrücken, das Volk der Afroamerikaner*innen.²²⁹

Herbst in Georgia (Kat. 40) und *Baracken* (Kat. 41) zeigen, dass seine Landschaften nicht mehr wie zuvor zart modellierte Farben oder punktierte Schattierungen aufweisen. Stattdessen sind die Farben stark und vermitteln eine unsentimentale, geradlinige Darstellung der Landschaft von Georgia. Zusätzlich stellte er diese Landschaften in einem kühlen, harten Licht dar, um den Fokus auf die Armut und die Entbehrungen, die die Weltwirtschaftskrise mit sich brachte zu richten.²³⁰ Auch wenn aktuell nur wenige Darstellungen, wie *Baracken* bekannt sind, weist der Ausstellungskatalog *Hale Woodruff 50 Years of His Art* darauf hin, dass es zum einen mehrere dieser Darstellungen gibt, die verwahrloste Häuser und verarmte Siedlungen zeigen, und dass

²²⁹ Hale Woodruff Papers, Amistad Research Center, Box 8.

²³⁰ Hale Woodruff Papers, Amistad Research Center, Box 6.

zum anderen auch alle Werke dieser Serie die gleiche Darstellung von Licht und Farbe aufweisen. Während der Jahre in Atlanta stellte Woodruff sein Interesse an den kubistisch inspirierten abstrakten Formen ein, die er in Gemälden wie den *Kartenspielern* zu entwickeln begonnen hatte.

amerikanische Kunst, die während der Depressionsjahre durch die *Works Progress Administration Federal Art Projects* gefördert wurde, bezog sich inhaltlich auf das US-amerikanische Leben und die Geschichte des Landes. Viele der Staffelei-Gemälde sind Szenen von trostlosen Häusern, kaputter Architektur, ländlicher und industrieller Armut. Der Regionalismus beherrscht die Kunst und Grant Woods Landschaften in Iowa (z.B. Abb.44) oder

Charles Burchfields triste Häuser, die in der Industriebrache von Buffalo gemalt wurden, repräsentieren die Art US-amerikanischer Malerei, mit der Woodruff während seiner Zeit in Atlanta beschäftigt war.

Der US-amerikanische Regionalismus beschreibt eine in den Vereinigten Staaten entstandene Stilrichtung der Malerei des Realismus. Zu dessen Merkmalen die wirklichkeitsnahe Wiedergabe und die sozialkritische



Abb.44 Grant Wood, Pflügen im Herbst (Fall Plowing), 1931, Öl auf Leinwand

Darstellung des „typischen US-amerikanischen“ Lebens und Empfindens zählen. Dieses in den 1930er-Jahren entstehende neue Nationalbewusstsein, weckte auch das Interesse der US-Regierung, so dass die Künstler*innen-Hilfsprogramme der WPA durch diese Kunstbewegung initiiert wurden.²³¹ Die Stimmung in Woodruffs Werken änderte sich mit seinen Wandmalereien gegen Ende der 1930er und 1940er-Jahre. Auch stilistisch veränderten sich Woodruffs Wandmalereien. Dennoch beziehen auch sie sich thematisch auf das Leben und die Geschichte der USA. In seinen Arbeiten schilderte er die Geschichte der Vereinigten Staaten aus der Perspektive der Afroamerikaner*innen, die bis dahin in einer solchen Form nicht erzählt wurde.

²³¹ Coleman, Keeping Hope Alive. In: Walls of Heritage, S. 11 ff.

Ebenso sind Woodruffs Bemühungen zur Darstellung eines Schwarzen südlichen regionalen Inhalts in seinen Holzschnitten und Linoldrucken von 1933 bis 1939 zu erkennen. Lynchszenen und schwere Armut werden in *Hüh! Hott!* (Kat. 67), *Unbekannte Täter* (Kat. 68) und *Heimkehr* (Kat. 63) dargestellt. Die Lynchszenen (Kat. 67 und Kat. 68) wurden 1935 in die Lynchausstellung *An Art Commentary on Lynching* aufgenommen, die Werke von Sam Brown, Wilmer Jennings, E. Simms Campbell und anderen Schwarzen Künstlern sowie Werke von Thomas Hart Benton, Julius Block und Paul Cadmus umfasste. Organisiert wurde die Ausstellung von Walter White, dem Direktor der NAACP,²³² der es in dieser Ausstellung ermöglichte, die Werke von Schwarzen und *weißen* Künstler*innen zusammenzubringen.

In *Hüh! Hott!* stellt Woodruff einen Schwarzen gelynchten Mann dar, auf dessen Brust ein Kreuz abgebildet ist. Hiermit stellt er einen direkten Bezug zur Kreuzigung Jesu Christi her. Ebendies tut Langston Hughes in seinem 1931 auf der Titelseite des radikalen College-Literaturmagazins *Contempo* veröffentlichten Gedicht *Christ in Alabama*. Er begann mit *“Christ is a Nigger / Beaten and black -- / Oh, bare your back [...] Nigger Christ / On the cross of the South”*. Der Schwarze Christus ist in den USA seit einem Jahrhundert ein mächtiges Symbol. Politische und religiöse Führer wie Henry McNeal Turner, Marcus Garvey, Martin Luther King Jr., Father Divine (George Baker Jr.), Jesse Jackson, Barack Obama und andere haben in ihrem Aktivismus die Gleichsetzung des Leidens Christi mit rassistischer Unterdrückung entwickelt.²³³ Die Wurzeln dieses Symbols reichen bis zum 31. August 1924 zurück. An diesem Tag endete in New York City *The Fourth International Convention of Negroes of the World* mit einer einzigartigen Zeremonie. Eine Gruppe afroamerikanischer Prediger und Garvey-Anhänger erklärten Jesus für Schwarz.²³⁴ Viele Schwarze Künstler*innen wie Jacob Lawrence, William H. Johnson, Aaron Douglas, Archibald J. Motley Jr., Frederick C. Flemister, Romare Bearden, James Van Der Zee, John Biggers, David Hammons greifen ebendieses Bild des Schwarzen Christus in ihrer Kunst auf. In einigen Beispielen aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde eine Eins-zu-Eins-Korrelation zwischen dem gekreuzigten Christus und dem gelynchten Schwarzen Körper hergestellt. In anderen Darstellungen, wie in Woodruffs *Hüh! Hott!* wird durch das Symbol des Kreuzes auf der Brust des Afroamerikaners auf den leidenden (Schwarzen) Christus verwiesen.

²³² Langa, *Two Antilynching Art Exhibitions*, S. 11.

²³³ Pinder, *Black Grace. The Religious Impulse in African American Art*. In: *The Routledge Companion to African American Art History*, S. 193.

²³⁴ Pinder, *Black Grace. The Religious Impulse in African American Art*. In: *The Routledge Companion to African American Art History*, S. 193.

Dieser Verweis auf das Leiden Jesu Christis ist darüber hinaus auch aufgrund Woodruffs Kirchenzugehörigkeit plausibel. Woodruff war Anhänger der *African Methodist Episcopal Church*²³⁵ (AME Church), die 1787 von der *Free African Society* unter der Führung von Richard Allen gegründet wurde, um der in der Gesellschaft üblichen Diskriminierung entgegenzuwirken.²³⁶ Die AMEC gehörte zu den ersten Konfessionen in den Vereinigten Staaten, die aus diesem Grund und nicht aus theologischen Gründen gegründet wurde. Ihre Anhänger setzten sich entschieden für die Bürger- und Menschenrechte von Afroamerikaner*innen durch soziale Verbesserung, religiöse Autonomie und politisches Engagement ein.²³⁷ So ist es nicht verwunderlich, dass Woodruff an Protestausstellungen wie *An Art Commentary on Lynching* teilnahm. Seine Kirchenzugehörigkeit scheint einen Großteil seines Œuvres zu prägen. Auch wenn er in den meisten Werken keinen direkten Bezug zu Christus herstellte, wie in *Hüh! Hott!*, so nutzte er seine Kunst zeitlebens, um die Lebensbedingungen von Afroamerikaner*innen zu verbessern und Missstände aufzudecken. Protest war nicht Woodruffs einziges Ziel in den Holz- und Linolschnitten. Er dokumentierte das Leben um sich herum mit einem augenzwinkernden Humor in Szenen wie *Sonntagsspaziergang* (Kat. 70) oder mit Mitgefühl in einem Stück wie *Blinder Musiker* (Kat. 71). Zusätzlich zu den Drucken von Bewohner*innen außerhalb des Atlanta University Centers fertigte Woodruff auch eine Reihe von Linolschnitten des Campus der Atlanta University und des Spelman Colleges (Kat. 48 - Kat. 60) an. Als scharfer Kontrast zu den geschwungenen Formen, diagonalen und dynamischen Räumen seiner Genredrucke betonen die Serie der Campusgebäude den geradlinigen Klassizismus der traditionellen Architektur und die Ruhe und Ordnung des College Campus. Auch wenn diese Drucke keineswegs einen wesentlichen Teil von Woodruffs Œuvre ausmachen, sind sie dennoch ein weiteres Beispiel für seine Vielseitigkeit als Künstler. Entstanden sind die Campusdrucke, um Spenden für seine Student*innen nach der Weltwirtschaftskrise zu sammeln.²³⁸



Abb.45 Nachdruck einer Linolplatte von Woodruff, Angefertigt in Bob Blackburns Printmaking Workshop

²³⁵ Hale Woodruff Papers, Amistad Research Center, Box 9.

²³⁶ Spencer, *The Hymnody of the African Methodist Episcopal Church*, S. 274.

²³⁷ ame-church.com, *Our History*, letzter Zugriff: 06. September 2022.

²³⁸ *Buildings and Grounds*, Ausstellungskatalog, Kenkeleba Gallery.

Im Jahr 1996 wurden aus allen Linoldrucken, die er in seiner Atlanta Zeit anfertigte, acht Linolplatten ausgewählt, die als *Selektion aus Atlanta*²³⁹ (Kat. 63, Kat. 64, Kat. 65, Kat. 66, Kat. 67, Kat. 68, Kat. 69, Kat. 70) bekannt sind und einen umfassenden Einblick in das Leben von Afroamerikaner*innen im Süden der USA aus der Sicht eines Afroamerikaners gewähren sollen. Für diese Selektion wurden die originalen Linolplatten posthum in *Bob Blackburns Printmaking Workshop* in New York verwendet und erneut gedruckt. Alle acht Werke wurden noch im selben Jahr 300-mal durch Blackburn auf säurefreiem Baumwoll-Haubenpapier reproduziert und konnten in einer Box, die aus allen 8 Werken bestand, für \$4000 erworben werden. Zusätzlich wurde eine Deluxe Edition mit einer Auflage von 75 Stück, die auf Lana Royal Bright White mit Thai Mulberry Chin-Colle Papier gedruckt wurde und für \$5000 verkauft wurde, angefertigt. Nach der Fertigstellung der Drucke, wurden die Blöcke offiziell dem *Schomburg Center for Research in Black Culture* übergeben. Dabei wurde die Linolplatte *Afrikanischer Kopfschmuck* feierlich von Blackburn weiterbearbeitet bzw. zerstört, indem er eine Markierung darüber ätzte, was im Englischen mit *Canceling the block* umschrieben wird. Dieses Vorgehen verhindert, dass weitere Drucke von dieser Platte angefertigt werden können. Diese Annullierung ist die Geste des Grafikers, die Integrität des Künstlers und sein eigenes Engagement für qualitativ hochwertige Nachdrucke zu wahren.²⁴⁰ Die Originaldrucke von Woodruff variieren im Gegensatz zu den Nachdrucken stark in ihrer Auflagengröße. *Hüh! Hott!* beispielsweise wurde 10-mal von Woodruff selbst gedruckt, während *Ritt auf einem Esel* 35-mal im Original existiert. Unterscheiden lassen sich die Originaldrucke aus den 1930er-Jahren und die Drucke von 1996 dadurch, dass Blackburn eine Prägung mit „© Hale Woodruff“ (**Abb.45**) verwandt, während die Originale aus den 1930er-Jahren mit Bleistift von Woodruff beschriftet wurden.

Die acht ausgewählten Arbeiten, die Teil der *Selektion aus Atlanta* sind, werden im Folgenden beschrieben. In *Afrikanischer Kopfschmuck* feierte Woodruff sein eigenes Erbe, indem er sich auf die Kunst Afrikas bezog und ein elegantes und respektvolles Porträt einer afrikanischen Frau kreierte. Die *Alte Kirche* ist ein provisorischer Bau, der kaum stehen kann. Doch als geistiges Zentrum dieser südlichen Stadt dient sie als Zufluchtsort und Treffpunkt. Trotz ihrer Altersschwäche ist sie der Eckpfeiler der afroamerikanischen Gemeinschaft. Beim traditionell anständigen *Sonntagsspaziergang* spazieren die Figuren (Kirchgänger*innen) in ihrer besten

²³⁹ Originaltitel: Selections from the Atlanta Period.

²⁴⁰ Hale Woodruff Papers, High Museum of Art, Box 3.

Sonntagskleidung. Sie bilden den Kern ihrer kleinen Gemeinde, beleben ihre verarmte Hauptstraße und verkörpern die Macht der Kirche als Quelle des Trostes und der Erlösung. Woodruff nutzte diese Gelegenheit, um die afroamerikanische Vitalität in einer historisch bedrückenden Ära zu veranschaulichen. In *Heimkehr* kehrt eine Arbeiterin am Ende des Tages nach Hause zurück. Der gebogene Körper, die wackeligen Hütten und der aufgewühlte Himmel vermitteln nicht nur die tägliche Belastung der müden Frau, sondern auch den Kampf der Afroamerikaner*innen. In *Reliquien* bezog sich Hale Woodruff auf die bekannten „40 Acres and a Mule“, die befreiten Sklaven nach der Emanzipationsproklamation versprochen wurden. Sein Bild ist ein Kommentar über die Leere des Versprechens der US-Regierung, die Schwarze in wirtschaftliche Parität zu bringen. In den Jahren nach dem Bürgerkrieg entzog sich der Kongress seiner Verantwortung und stellte den Ex-Sklav*innen erschöpfte Ressourcen wie fast verhungerte Tiere und baufällige Behausungen zur Verfügung²⁴¹ was durch das Medium des Linolschnitts mit seiner zersplitterten Textur und der scharfen Kanten besonders zum Ausdruck kommt. Woodruff skizzierte die aufgeplatzten Nähte, verzogenen Schindeln und ausgebreiteten Pflanzen der Hütte. Die herunterhängende Baufälligkeit des Daches ahmt die Biegung des Hohlkreuz-Maultiers nach.

Hüh! Hott! und *Unbekannte Täter* greifen die unzähligen grausamen Lynchmorde auf, die als wichtiger Aspekt der US-amerikanischen Geschichte nicht vergessen werden dürfen. In *Unbekannte Täter* wollte er die Erfahrungen von Afroamerikaner*innen dokumentieren und ans Licht bringen wie sehr sie von der Zunahme an Lynchmorden nach dem Ersten Weltkrieg gezeichnet waren. In *Ritt auf einem Esel* dokumentierte Woodruff einen stolzen, selbstbeherrschten Gefangenen, dem das Privileg gewährt wurde, auf einem Maultier zu reiten. Dieser Mann, der seine Mitgefangenen für kurze Zeit verlassen darf, jubelt über seine vorübergehende Freiheit. Er blickt beiläufig zurück, während das Maultier nach unten schaut und ein Vogel die Szene überblickt. Das Licht hinter dem Vertrauten und seinem Tier strahlt, als sie entschlossen durch den Wald ziehen. Dieses Werk blickt auf eine schwierige Vergangenheit zurück und bewegt sich gleichzeitig in eine vielversprechendere Zukunft. Als Selektion zeigen die Drucke so einen vielschichtigen Einblick der afroamerikanischen Gemeinschaft in Atlanta. Woodruffs Rocky-Mountain-Aquarelle (Kat. 88 - Kat. 91), die er 1939 während einer Reise nach Colorado malte, weisen erneut völlig neue Tendenzen in seinem Œuvre auf. Zwar sind die Berge deutlich erkennbar, dennoch wurden die Details des Geländes abstrahiert. Gegen Ende seines

²⁴¹ Bourassa, *Forty Acres and a Mule*, S. 14.

Aufenthaltes in Atlanta wurden Woodruffs Gemälde immer experimenteller und abstrahierter, was sein Interesse an einer (semi-)abstrakten Malweise erahnen lässt und seine Entwicklung in den 40er-Jahren ankündigt.

13 Theresa Ada und Roy Woodruff

Theresa Ada Barker wurde am 27. Januar 1903 in Topeka, Kansas geboren. Ihr Vater war John Davis Barker,²⁴² ihre Mutter hieß Evelyn Buckner Barker. Gemeinsam hatte das Paar sieben Kinder, Theresas Schwestern waren Allena, Catherine, Flora und Eva, ihre Brüder hießen Roy und Eugene. Nach Kansas kam die Familie durch ihren Großvater John L. Buckner, ein Tischler, der von Kanada nach Kansas emigrierte. Die Barkers waren eine angesehene und bekannte Familie in Topeka,²⁴³ die regelmäßig mit den führenden intellektuellen Schwarzen des Landes verkehrten so z.B. mit dem „Y“ Geschäftsführer Fayburn E. DeFrantz, der 1926 mit Woodruff eine Reise durch das Land



Abb. 46 Theresa mit Roy Woodruff, Hale Woodruff Papers, Amistad Research Center

unternahm, um neue Mitglieder zu werben. Auf dieser Reise waren DeFrantz und Woodruff Übernachtungsgäste bei den Barkers, wodurch sich Woodruff und seine zukünftige Ehefrau Theresa Barker kennenlernten.²⁴⁴

Während Woodruffs Aufenthalte in Europa blieben die beiden in Kontakt²⁴⁵ und trafen sich nach seiner Rückkehr 1931 in Cincinnati zum Weihnachtsfest. Theresa Barker setzte sich als Regionaldirektorin für die Alpha Kappa Alpha Schwesternschaft ein, die dort zu dieser Zeit ein Treffen abhielten.

²⁴² Hale Woodruff Papers, Amistad Research Center, Box 8.

²⁴³ Hale Woodruff Papers, Amistad Research Center, Box 8.

²⁴⁴ Amaki, Hale Woodruff in Atlanta. In: Nany Elizabeth Prophet and the Academy, S. 26.

²⁴⁵ In Briefwechseln wird Theresa von Hale Woodruff häufig *Ted* genannt.

Am 14. Juni 1934 heirateten Theresa Barker und Hale Woodruff in der St. John A.M.E. Kirche in Topeka.²⁴⁶ Gemeinsam zogen die beiden nach ihrer Hochzeit in die 177 Ashby Street in Atlanta.

Vor ihrer Hochzeit machte Theresa Barker 1925 einen Abschluss an dem Washburn College, Topeka. Nach ihrem Abschluss lehrte sie bis 1934 Englisch, Spanisch und Politik²⁴⁷ an der Lincoln High School in Kansas City. Am 30. März 1935 wurde dann das einzige Kind des Ehepaares, Roy, geboren.²⁴⁸ Wilmer Jennings wurde der Pate des Jungen.²⁴⁹ 1938 stieg



Abb. 47 Roy Woodruff, Hale Woodruff Papers, Amistad Research Center

Theresa Woodruff wieder in ihren Beruf ein und lehrte an der Oglethorpe Grundschule, die sich auf dem Campus der Atlanta University befand. 1940 wurde sie zur Vertretung des Rektors befördert.²⁵⁰ In einem Briefwechsel mit Winifred Stoelting im Jahr 1978 beschrieb sie ihre Zeit in Atlanta rückblickend wie folgt:

„For us at Atlanta, teaching was not very different from other teaching experiences which had segregated settings. The quality of people, however, with whom we worked at the University, was very selected and high. During the Depression, “the cream of the crop” among blacks was willing to come South. Dr. Hope had a genius for selecting gifted faculty. This faculty was mixed racially. At Oglethorpe, I had no contact with the public school system in Atlanta. We were refused when the Oglethorpe teachers asked to visit the public schools of the city. Mr. Woodruff earned \$125 a month. After two years of teaching, I earned \$80 at Oglethorpe. Our living expenses, of course, were low. We rented a furnished five-room bungalow from the University for \$39 a month. Hale sold prints of Atlanta and of the campus scene to pay the medical costs for Roy’s birth. Also Hale entered art contests and sometimes won. We learned to live in hope and to take disappointments philosophically.”²⁵¹

Im Jahr 1943 als Hale Woodruff das Rosenwald Stipendium erhielt, bekam Theresa Woodruff ein Stipendium des *General Education Boards*. Gemeinsam gingen die beiden nach New York, wo sie im *Van Dyck Studio* in der *939 8th Street* wohnten.²⁵²

²⁴⁶ Hale Woodruff Papers, Amistad Research Center, Box 8.

²⁴⁷ Engl. *civics*.

²⁴⁸ Hale Woodruff Papers, Amistad Research Center, Box 9.

²⁴⁹ Für diese Auskunft danke ich Corrine Jennings, Inhaberin der Kenkeleba Gallery, New York, NY.

²⁵⁰ Hale Woodruff Papers, Amistad Research Center, Box 8.

²⁵¹ Zitiert nach: Stoelting, Hale Woodruff: Artist and Teacher, S. 300.

²⁵² Hale Woodruff Papers, Amistad Research Center, Box 8.

Während ihr Mann diese Zeit nutzte, um künstlerisch tätig zu sein, erwarb Theresa Woodruff einen Masterabschluss an der New York University und lehrte zeitgleich an der Walden Grundschule, die für ihre fortschrittliche und exzellente pädagogische Arbeit bekannt war.

1944 wurde Hale Woodruffs Stipendium um ein Jahr verlängert, weshalb das Ehepaar ein weiteres Jahr in New York verbrachte.²⁵³

Theresa Woodruff wurde im selben Jahr zur Rektorin der Oglethorpe Grundschule in Atlanta ernannt, dennoch verbrachte sie das Jahr in New York und schloss 1944 ihr Masterstudium ab. Auch über diese Zeit



Abb.48 Hale und Theresa Woodruff zu Besuch im Weißen Haus, Hale Woodruff Papers, Amistad Research Center

äußerte sich Theresa Woodruff in einem Briefwechsel mit Winifred Stoelting im Jahr 1978:

“When Hale was awarded a Rosenwald Fellowship, we accepted it readily. He had applied a number of times before. That was the beginning of a transition in our lives. We believed the move would provide deeper and wider experiences in the world of art and more opportunities for growth for us all. We loved Atlanta, however. We now think of NYC as our home.”²⁵⁴

Im Jahr 1956, als das Paar dauerhaft in New York lebte, erhielt Theresa Woodruff ihren Dokortitel in Pädagogik von der New York University. Mit diesem Abschluss arbeitete sie fortan als Professorin für Pädagogik²⁵⁵ am City College der New York University bis sie 1970 in den Ruhestand ging.²⁵⁶

Genau wie ihr Ehemann war auch Theresa Woodruff in der Lehre tätig. Gemeinsam pflegten sie viele Freundschaften zu hochrangigen afroamerikanischen und US-amerikanischen Intellektuellen. In den Archivmaterialien des Amistad Research Centers, New Orleans und des Smithsonian Archives in Washington D.C. sind viele Fotografien zu finden auf denen Theresa ihren Mann zu Ausstellungseröffnungen begleitete. Außerdem wird sie in vielen Einladungen,

²⁵³ Stoelting, Hale Woodruff: Artist and Teacher, S. 300 f.

²⁵⁴ Zitiert nach: Stoelting, Hale Woodruff: Artist and Teacher, S. 301.

²⁵⁵ Engl. *Professor of Education*.

²⁵⁶ Hale Woodruff Papers, Amistad Research Center, Box 8.

z.B. die des Weißen Hauses, zur Vorbereitung des Besuchs des *First World Festivals of Negro Arts in Dakar, Senegal*, erwähnt und eingeladen.²⁵⁷

„Ted, as everyone calls her, has supported me in all my endeavors. Indeed, we have tried to help each other along. While she was working on her doctorate, I did my share of “leg and muscle work.” In turn, she always has done my typing and other chores to help me out.“²⁵⁸

so Woodruff in einem Brief an Stoelting. Gemeinsam kämpften Woodruff und seine Frau für die Rechte der Schwarzen in der USA und unterstützten ihre Gemeinschaft auf vielfältige Weise durch ihre Lehre und ihre privaten Handlungen, wie beispielsweise die materielle und finanzielle Unterstützung ihrer ärmsten Schüler*innen.

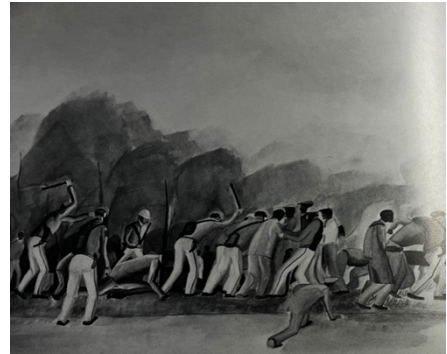


Abb.49 Roy Woodruff, 7. März (March 7), 1963, Öl auf Leinwand, 64,7 x 69,9 cm,

Der gemeinsame Sohn Roy Holloway Woodruff wuchs bei seinen Eltern in Atlanta auf und zog 1945 mit ihnen nach New York. Er studierte von 1953 bis 1955 Freie Kunst am Haverford College in Pennsylvania und ging direkt danach an die New York University, wo er seinen Bachelor in Kunsterziehung im Jahr 1958 machte. Sein pädagogisches Studium setzte er am Hunter College von 1959 bis 1960 fort und schrieb seine Abschlussarbeit in Kunsterziehung. Zusätzlich zu Roy Woodruffs Abschluss in Kunsterziehung machte er auch einen Abschluss in *Industrial Arts* am City College, New York (1965-67, 1972-74).²⁵⁹



Abb.50 Roy Woodruff, Krieg' Sie! III (Get Her! III), Öl auf Leinwand, 49,5 x 39,4 cm, Amistad Research Center

Wie sein Vater auch, war Roy Woodruff sowohl in der Lehre als auch als Künstler tätig. Seine künstlerischen

Arbeiten stellte er in den 70er- und 80er-Jahren vorrangig in Washington, D.C. und New York City aus. In Washington, D.C. wurde er z.B. von Nadia Page, *The N.P. Gallery* vertreten.

²⁵⁷ Hale Woodruff Papers, Amistad Research Center, Box 5.

²⁵⁸ Stoelting, Hale Woodruff: Artist and Teacher, S. 301.

²⁵⁹ Hale Woodruff Papers, Amistad Research Center, Box 9.



Abb.51 Roy Woodruff, *Es ist das Gesetz II (It Is The Law Of The Land II)*, Öl auf Leinwand, 62,2 x 48,9 cm, Amistad Research Center

Zusätzlich stellte er in der Ngoma Gallery, der Howard University Gallery und der Dupont Circle Theatre Gallery aus. In New York zeigten die Cinque Gallery, The Community Gallery, Roots in Arts, The Washington Square Outdoor Art Exhibit seine Werke.²⁶⁰

Mit seiner Kunst trat er inhaltlich in die Fußstapfen seines Vaters. Auch Roy Woodruff griff als Maler in seinen Werken das politische Klima der USA auf und thematisiert die Segregation und den Kampf um Gleichberechtigung (vgl. Abb.50, Abb.49, Abb.51). Die Ausstellung *Selma Revisited* im Neighborhood Arts Center in Atlanta beispielsweise zeigte vom 4. bis zum 31. Januar 1985 30 Arbeiten Roy Woodruffs, die den Kampf um das Wahlrecht von 1965 in Selma, Alabama thematisierten. Die Gemälde

zeigen den Verlauf des Marsches von Selma nach Montgomery, die Polizeigewalt, die Proteste und die Kämpfe der fünf-tägigen Demonstration, die von Martin Luther King Jr. organisiert wurde.

Anders als sein Vater arbeitete Roy Woodruff in den 60er- und 70er-Jahren figurativ.²⁶¹ In der oben genannten Werkreihe sticht vor allem die Darstellungsweise seiner Figuren hervor. Er malte die Menschen in seinen Bildern mit leicht verlängerten Extremitäten und abstrahierte sie, indem er die Figuren im Bild auf die wesentlichen Merkmale reduzierte und beispielweise den Faltenwurf der Kleidung oder individuelle Merkmale wie Schmuck ausklammerte. Durch den Fund dieses Ausstellungskataloges war es möglich Hale Woodruff ein Werk abzuschreiben und es Roy Woodruff zuzuschreiben (vgl. Abgeschriebene Werke, *Bäume und Mensch*). In der Literatur über Hale Woodruff wird Roy Woodruff bisher nur in Einzelfällen genannt. Im Austausch mit Galerien und Museen wurde deutlich, dass viele Kurator*innen und Galeristen annehmen, Hale Woodruff war kinderlos, was vor allem zu falschen Zuschreibungen von Bildern aus den 1960er- und 70er-Jahren führte und führen kann.

²⁶⁰ Hale Woodruff Papers, Amistad Research Center, Box 9.

²⁶¹ Im Amistad Research Center sind eine Fülle an Archivalien über Woodruff und seine Frau hinterlegt. In den Woodruff Papers Box 9 findet man Ausstellungskataloge von anderen Künstler*innen, die Woodruff sammelte, hierunter befand sich u. a. der Katalog *Selma Revisited* von seinem Sohn. Andere Archive, wie beispielsweise das Smithsonian Archive of American Art oder das National Archive besitzen keine Dokumente von Roy Woodruff.

14 Woodruffs Studienaufenthalt bei Diego Rivera in Mexiko

Neben seiner Lehrtätigkeit für die Atlanta University arbeitete Woodruff in seiner Freizeit weiterhin als Künstler. Er nahm Aufträge an und malte frei für sich, experimentierte, stellte seine Kunstwerke regelmäßig aus und nahm an Wettbewerben teil,²⁶² um sein eigenes Können weiterzuentwickeln. 1934 und 1935 erhielt er darüber hinaus den Auftrag durch die WPA die Wandbilder *Afroamerikaner*innen im modernen amerikanischen Leben* (Kat. 208- Kat. 211) zu gestalten. Woodruff beschrieb diese Wandarbeiten als „awful thing“²⁶³ und nicht erfolgreich. Ähnlich erfolglos beschrieb er seine Wandbilder *Elendsviertel* (Kat. 212) und *Schlammhügel*, die ein Jahr später, 1935, entstanden sind. Obwohl die Arbeiten von der Presse gelobt wurden (vgl. Kapitel 12.7), wusste Woodruff wenn er ernsthaft in die Wandmalerei einsteigen wollte, musste er mit erfahrenen Wandmalern aus Mexiko zusammenarbeiten und ihre Werke studieren.²⁶⁴

„My going to Mexico was really inspired by an effort to get into the mural painting swing. I wanted to paint great significant murals in fresco and I went down there to work with Rivera to learn his technique.“²⁶⁵

Wandmaler wie Diego Rivera, Miguel Covarrubias, José Clemente Orozco und David Alfaro Siqueiros wurden ab den frühen 1920er-Jahren von der mexikanischen Regierung beauftragt Kunst zu schaffen, die die meist analphabetische Bevölkerung über die Geschichte des Landes aufklären und eine kraftvolle Vision der Zukunft präsentieren sollte. Die Bewegung folgte der mexikanischen Revolution. Inspiriert vom Idealismus der Revolution schufen die mexikanischen Künstler epische, politisch aufgeladene öffentliche Wandbilder, die Mexikos vorkoloniale Geschichte und Kultur betonten und Bauern, Arbeiter und Menschen mit gemischtem indisch-europäischem Erbe als Held*innen darstellten, die die mexikanische Zukunft gestalten würden. Zu sehen sind bzw. waren diese Wandbilder in öffentlichen Gebäuden, wie Postämtern, Schulen, Gerichten, Regierungsgebäuden, Kapellen etc.

Ab den 1930er-Jahren war der Einfluss der Mexikaner auch in den USA zu spüren. In fast jedem Postamt des Landes war ein Wandbild zu sehen,²⁶⁶ das durch die *Public Work Projects* finanziert wurde. Den Trend der Wandmalereien griffen auch Privatunternehmen auf. Diese Unternehmen aber auch öffentliche Institutionen engagierten für diese Arbeiten, wenn

²⁶² Hale Woodruff Papers, Amistad Research Center, Box 4.

²⁶³ Murray, Oral history interview with Hale Woodruff.

²⁶⁴ Murray, Oral history interview with Hale Woodruff.

²⁶⁵ Murray, Oral history interview with Hale Woodruff.

²⁶⁶ Murray, Oral history interview with Hale Woodruff.

möglich, erfahrene mexikanische Wandmaler, wie Rivera, Orozco und Siqueiros. Diese Aufträge nahmen die Künstler in der Regel bereitwillig an. Pro Woche erhielten sie von der Regierung, wenn es ein WPA Projekt war, \$23.75 und malten dafür 8 Stunden am Tag, was Künstler*innen stark förderte und finanziell über Wasser hielt.²⁶⁷

Um wettbewerbsfähig zu werden und seine Fähigkeiten als Künstler und Lehrer auszubauen, bewarb sich Woodruff 1936 für ein *General Education Board Stipendium*. In seiner Bewerbung wurde er gefragt, ob sein Anliegen zu einer Verbesserung seiner Lehre beitragen würde, worauf er antwortete „*Yes, feeling the need of further training to continue as an efficient teacher of art I wish to study the native Arts of Mexico and also engage in creative painting.*“²⁶⁸ Einen Monat nachdem er die Bewerbung einreichte, wurden Woodruff \$550 für eine sechswöchigen Kurs unter der Schirmherrschaft des *International Institute of Teacher College* in Mexiko gewährt. So nutzte Woodruff den vorlesungsfreien Sommer und trat am 01. Juli 1936 seine Reise nach Mexiko an.²⁶⁹

Verschiedene Zeitungen, darunter *The Atlanta University Bulletin* und *The Savannah Journal*, erwähnten im Juli 1936 Woodruffs Stipendium und den damit verbundenen Unterricht in Mexiko City, Taxco und Cuernavaca, in dem das Malen einheimischer Szenen und Figuren sowie das Studium der reichen mexikanischen Vergangenheit und Architektur im Fokus standen. Neben diesem Unterricht hatte Woodruff in den sechs Wochen die Möglichkeit viele Wandmalereien von Rivera, Orozco und Siqueiros zu studieren. Zudem gelang es Woodruff für Rivera arbeiten zu können. Er assistierte bei der Fertigstellung der vier Freskentafeln für den Ballsaal im Hotel Reforma in Mexico City. Zwar ist unklar wie viele Tage Woodruff für Rivera gearbeitet hat und es ist auch nicht nachweisbar an welcher Tafel Rivera währenddessen arbeitete, dennoch existiert ein Notizbuch Woodruffs, das auf Juli 1936 datiert ist und bestätigt, dass er die Freskenmalerei bei Rivera erlernte. In diesem hielt er alle Arbeitsschritte und Materialien sowohl schriftlich als auch zeichnerisch detailliert fest.²⁷⁰ Nach Bearden und Henderson erklärte Woodruff:

„*We ground them [colors] on a marble slab with marble brick, working all night, so that the colors would be fresh and ready when Rivera arrived in the morning. Just before he arrived we used*

²⁶⁷ Murray, Oral history interview with Hale Woodruff.

²⁶⁸ Rockefeller University Archive Center, Fellowship recorder cards, Subgrp 2, General Education Board (GEB) (A-Z), Series 27, Hale Woodruff.

²⁶⁹ Hale Woodruff Papers, Amistad Research Center, Box 1.

²⁷⁰ Hale Woodruff Papers, Smithsonian Archive, Box 1, Folder 10.

lampblack on perforated cartoons of the figures and thus transferred them to the wall. When Rivera got there, we passed fresh batches of color up to him and did whatever else he needed."²⁷¹

Seine Reise nach Mexiko, insbesondere seine Arbeit für Rivera, hatte einen spürbaren Einfluss auf Woodruff, seine Lehre und seine Kunst. In einem Brief an die Direktorin der Harmon Foundation, Mary Beattie Brady, äußert sich Woodruff sehr positiv über seinen Aufenthalt in Mexiko. Er beschreibt seinen Sommer als ausgesprochen produktiv und führt an, dass er einige Gemälde und Zeichnungen fertigstellen konnte und einen tiefen Einblick in die mexikanische Kunst erhalten hat, was seinen künstlerischen Horizont erweitert habe.²⁷² Insbesondere auf seine Wandmalereien wie die *Amistad* Serie, *Die Kunst der Schwarzen* (Kat. 126- Kat. 131) und der zweiteiligen Wandmalerei *Afroamerikaner*innen in der Geschichte Kaliforniens* (Kat. 114), hatten die mexikanischen Wandmaler großen Einfluss, was sowohl durch die ähnliche Bildkomposition als auch durch die Technik zum Ausdruck kommt.

14.1 Woodruffs Werke aus Mexiko

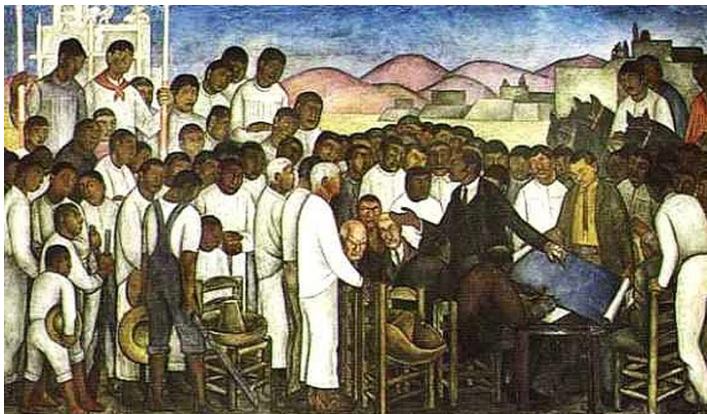


Abb.52 Diego Rivera, *Aufteilung des Landes (Partition of the Land)*, 1924, Wandmalerei, Chapingo Autonomous University, Texcoco, Mexico

Die Kunstwerke, die Woodruff in Mexiko anfertigte und in einem Brief an Mary Beattie Brady erwähnte, stellte er nach seiner Rückkehr in der *Trevor Arnett Library* auf dem Atlanta University Campus vom 11. - 25. Oktober 1936 aus. Neben seinen eigenen Arbeiten waren auch Arbeiten von Harold

Allen und Rayford Logan vertreten, die ebenfalls ihren Sommer in Mexiko verbrachten. Außerdem stellten die Künstler zusätzlich Objekte aus, die sie dort erwarben. Ein Jahr nach dieser Ausstellung, vom 07. - 27. November 1937, folgte eine Einzelausstellung Woodruffs in der *Atlanta University Library* mit dem Titel *Exhibition of Paintings of Georgia and Mexico by Hale Woodruff*.²⁷³ Dem begleitenden Katalog, der im *Amistad Research Center*, New Orleans aufbewahrt wird, sind alle Werktitel der Ausstellung zu entnehmen. Hierzu zählen die

²⁷¹ Zitiert nach: Bearden, *A History of African-American Artists*, S. 207.

²⁷² Brief von Hale Woodruff an Mary Beattie Brady, 14. September 1936, Collection of the Manuscript Division, Library of Congress, American Negro Artists Files, Box 81.

²⁷³ Hale Woodruff Papers, *Amistad Research Center*, Box 12.

Ölmalereien *Kirche, Der Rote Hügel, Fauler Tag, Erinnerung an Mexiko, Winterlandschaft, Der Bach im Winter, Weg durch den Wald, Wald, Straße in Taxco, Mexikanische Landschaft, Sommermorgen, Adobe, Eine aztekische Frau, Kirche in Cuernavaca, Maguey, Herbst, Felsen von Toluca, Mexiko, Baumwolle des armen Mannes* (Kat. 77) und die Aquarelle *Markttag in Taxco, Musiker, Felder in Georgien, Eine Menschenansammlung, Pyramide bei Cuernavaca, Dorfstraße Mexiko, Vergangene Herrlichkeiten, Blumen, Seemannslieder, Mexikanische Farm, Marktfrau von Cholula*.²⁷⁴ Die Formate der Arbeiten werden im Katalog nicht angeführt, allerdings wird in einem kurzen Kommentar deutlich, welche Intention Woodruff mit diesen Werken verfolgte. Er versuchte den Charakter und Geist des typischen mexikanischen Dorfes, der Landschaft und Menschen herauszuarbeiten. Ebendies versuchte er auch in seinen Werken, die er anschließend im ländlichen Raum Georgias malte. Dem Kommentar des Ausstellungskataloges ist zudem zu entnehmen, dass alle ausgestellten Werke innerhalb der letzten 18 Monate vor Beginn der Ausstellung entstanden sind, was eine relativ genaue Datierung ermöglicht. Woodruff konzipierte diese Ausstellung, um der Campusgemeinschaft seine künstlerische Entwicklung seit der Mexikoreise zu zeigen. Leider ist keines der Werke, abgesehen von *Baumwolle des armen Mannes* (Kat. 77), auffindbar bzw. erhalten, so dass keine Abbildungen der genannten Werke verfügbar sind. In dem Ausstellungskatalog *Hale Woodruff, Nancy Elizabeth Prophet and the Academy* werden jedoch drei weitere Werke, die Woodruff in Mexiko gestaltete und sich im Besitz des Spelman College Museums of Fine Art befinden, angeführt und abgebildet. Diese drei Werke sind *Dorf in Mexiko* (Kat. 72), *Figuren in einer mexikanischen Landschaft* (Kat. 73) und *San Miguel Allende* (Kat. 74). Keines dieser drei Werke wurde in der Ausstellung 1937 gezeigt. Dennoch weisen sie diverse Gemeinsamkeiten auf, die möglicherweise auch auf weitere Arbeiten Woodruffs, die in Mexiko entstanden sind, übertragen werden können. Beispielsweise erinnert die Architektur in allen drei Malereien an die Darstellung der Häuser in *Baracken* (Kat. 41). Die Häuser sind aus der gleichen Perspektive vereinfacht durch klare geometrische Formen und Flächen ohne zahlreiche Details dargestellt.



Abb.53 Diego Rivera, *Epos des mexikanischen Volkes, Das alte Mexiko, 1929-1935, Palacio National, Mexiko*

²⁷⁴ Hale Woodruff Papers, Amistad Research Center, Box 12.

Diese Art der Darstellung von Architektur nutzte Woodruff bereits in den 1920er-Jahren in Europa. Seine Arbeiten *Altes Farmhaus in Beauce Valley* (Kat. 26) und *Mittelalterliches Chartres* (Kat. 24) stehen exemplarisch hierfür. Auch die Gestaltung des Bildaufbaus, speziell der Umgang mit der Aufteilung der Bildfläche in Vorder-, Mittel- und Hintergrund, ähnelt sich stark. *Baracken* weist einen freien Blick auf die Straße auf, wohingegen *Dorf in Mexiko* und *Figuren in einer mexikanischen Landschaft* jeweils zwei Figuren am unteren Bildrand angeordnet im Goldenen Schnitt zeigen. Im Hintergrund aller drei mexikanischen Arbeiten zeigen sich Berglandschaften und ein jeweils schmaler Streifen des Horizontes, was Woodruff später in den *Amistad* Wandmalereien erneut aufgreift und an die Kompositionen von Diego Rivera erinnert. Riveras Werk *Aufteilung des Landes* (Abb.52) oder auch die bekannte Wandmalerei *Epos des mexikanischen Volkes* im Palacio Nacional weisen in mehreren Bildern diesen Bildaufbau auf und lassen die jeweiligen Werke hierdurch, wie Bühnenbilder wirken.

Anders als in den US-amerikanischen und europäischen Werken stellt Woodruff hier die mexikanische Landschaft in all ihren Facetten mit Kakteen, exotischen Bäumen und der typischen kolonialen Architektur Mexikos dar. Ebenso passt er seine Farbpalette an die Arbeiten der mexikanischen Künstler und der Landschaft in Mexiko an. So sind die Arbeiten von Erd- und Ockertönen und diversen Grünabstufungen geprägt. Die Techniken zum Anmischen und Auftragen der Farben, wie er es bei Rivera erlernte und die Einblicke in die Möglichkeiten narrative Erzählung als Wandmalerei zu komponieren sowie Woodruffs Kontakt mit der Kultur und Politik Mexikos und der Umgang der Künstler*innen mit der Vergangenheit ihres Landes, inspirierten Woodruff für seine eigenen Wandmalereien und kleinformatigeren Aquarell- und Ölarbeiten.

14.2 Das Rosenwald Stipendium: Woodruffs erster Aufenthalt in New York

Trotz seines wachsenden guten Rufes, seiner Errungenschaften an der Atlanta University beim Aufbau der Kunstabteilung und der Gründung der Atlanta Annuals wurde Woodruff von der New Yorker Kunstszene angezogen. Das Rosenwald Stipendium, das er 1943 und 1944 erhielt, führte Woodruff zu einer Zeit nach New York, als die Kunst dort erhebliche ästhetische Umbrüche erlebte. New York löste nach dem Zweiten Weltkrieg Paris als Zentrum der Kunstwelt ab.

Nach eigener Aussage im Interview mit Al Murray fühlte sich Woodruff im Süden der USA von der Kunstwelt isoliert.²⁷⁵ Er lamentierte, dass er sich in Atlanta zu selten mit anderen Künstler*innen austauschen konnte, wenige Ausstellungen besuchen konnte und zu wenig Zeit für seine eigenen künstlerischen Arbeiten hatte. Um sich weiterzuentwickeln und Atlanta für einige Zeit verlassen zu können, bewarb sich Woodruff mehrmals auf das 1917 eingeführte *Rosenwald Fellowship for Creative Painting*. Es ermöglichte hunderten von Schwarzen Künstler*innen sich professionell, teilweise akademisch, weiterzubilden. Seine ersten zwei Bewerbungen in den Jahren 1938 und 1941 wurden jedoch abgelehnt. 1943 erhielt er schließlich sein erstes einjähriges Stipendium.²⁷⁶ In seiner Bewerbung umriss er seine künstlerischen Pläne für die Zeit des Stipendiums. Demnach plante er eine Serie von Malereien zu gestalten, die die sozialen und ökonomischen Lebensumstände von Afroamerikaner*innen im Süden der USA thematisieren, was er in seiner Bewerbung folgendermaßen beschrieb:

„I plan to paint the southern countryside with its farms and small communities and the colorful Negro peasant who lives there, but in such a manner as to reveal his up-hill struggle to live off his land. The southern landscape is romantically picturesque but more significant is the state of the land with its erosions and sterility and their effects on the Negro peasants... The racial types of the south are unique and colorful and in portraying them I would seek to reveal some of their inner character which results from their special pattern of life.“²⁷⁷

Neben seiner Bewerbung schickte er zusätzlich einen persönlichen Brief an Edwin R. Embree, dem Präsidenten des Julius Rosenwald Funds, um sein starkes Interesse an dem Stipendium zu unterstreichen. In diesem schrieb er, dass er seit 12 Jahren nicht mehr die Möglichkeit hatte sich als hauptberuflicher Künstler seiner Arbeit widmen zu können und es eine große Chance für ihn sei sich weiterentwickeln zu können.²⁷⁸ Embree antwortete wohlwollend und versprach seine Bewerbung genau prüfen zu lassen.²⁷⁹ Kurze Zeit später erfuhr Woodruff, dass sein Stipendium genehmigt wurde und im September 1943 begann. Im selben Jahr wurde er zusätzlich von der *American College Association* ausgewählt, um an unterschiedlichen Colleges im ganzen Land Vorträge zu halten. Seinen Notizen, die im Smithsonian Archive of American Art aufbewahrt werden, ist zu entnehmen, dass er sich in seinen Vorträgen immer wieder auf

²⁷⁵ Murray, Oral history interview with Hale Woodruff.

²⁷⁶ Hale Woodruff Papers, Smithsonian Archive, Box 2, Folder 2.

²⁷⁷ Rosenwald, Julius Fund Archives, John Hope and Aurelia Elizabeth Franklin Library, Box 299-300.

²⁷⁸ Rosenwald, Julius Fund Archives, Woodruff an Embree, 02. Januar, 1943, John Hope and Aurelia Elizabeth Franklin Library, Box 302.

²⁷⁹ Rosenwald, Julius Fund Archives, Embree an Woodruff, 07. Januar, 1943, John Hope and Aurelia Elizabeth Franklin Library, Box 302.

die Themen *Kunst und Gesellschaft*, *afrikanische Kunst* und den *Abstrakten Expressionismus* bezieht.²⁸⁰ Diese Vorlesungen für die *American College Association* hielt er für zwei Jahre.^{281 282} Die Jahre 1943 und 1944 sind neben seiner Zeit in Frankreich die einzigen Jahre in denen Woodruff sich ausschließlich seiner Kunst widmen konnte. Von 1931 bis 1942 und 1945 lehrte er in Atlanta, von 1946 an lehrte er bis zu seinem Ruhestand in New York. Dementsprechend sind diese Jahre für seine künstlerische Entwicklung von großer Bedeutung und sollten nicht unterschätzt werden. Den Sommer 1943 verbrachte Woodruff auf dem Campus des Tougaloo Colleges in Mississippi, wo er sich mit den für die Südstaaten typischen Bodenerosionen und ihren Auswirkungen auf die Einheimischen künstlerisch auseinandersetzte (Kat. 101 - Kat. 107). Darüber hinaus wurde Woodruff während seiner Zeit am Tougaloo College beauftragt ein Porträt von Paul B. Johnson Sr. (1880-1943), dem 46. Gouverneur von Mississippi zu malen (Kat. 98). In einem Brief aus dem Jahr 1943 an Vandi Haygood erklärte Woodruff, dass die Frau des Gouverneurs das Gemälde in Auftrag gegeben hatte,²⁸³ was in der Zeit der Segregation sehr ungewöhnlich war. Im Dezember 1943 verstarb der zuvor schwer kranke Gouverneur und Woodruff vervollständigte das Porträt anhand eines Fotos, als er nach New York zurückkehrte. Auch die Provenienz dieses Gemäldes bleibt ungeklärt. Lange Zeit galt es als verschollen. Dr. Leanlan Swanson, Professorin für afrikanische islamische Kunstgeschichte und ihre Student*innen fanden das Gemälde 2002 in einem schmalen Durchgang in der Paul B. Johnson Hall der Jackson State University wieder. Der Rahmen war zerbrochen. Die Fußabdrücke auf der Rückseite weisen darauf hin, dass es unangemessen behandelt wurde. Sie vermutete, dass es im Mai 1970 von der Wand genommen und unkenntlich gemacht wurde, als rassistische Spannungen und die anschließende Erschießung und Ermordung von zwei Studenten, Phillip Lafayette Gibbs und James Earl Green, zu Unruhen und Gewalt auf dem Campus führte. Im Jahr 2002 wurde es jedoch direkt konserviert, so dass es sich nun in einem guten Zustand befindet und Teil der permanenten Kunstsammlung der Jackson State University geworden ist.²⁸⁴ Woodruff malte auch ein Porträt von Florence Matilda Read (Kat. 109), der vierten Präsidentin des Spelman Colleges, die von 1926 bis 1953 amtierte. Dieses Gemälde, das ebenfalls auf Basis

²⁸⁰ Hale Woodruff Papers, Smithsonian Archive, Box 1, Folder 21-24.

²⁸¹ Hale Woodruff Papers, Smithsonian Archive, Box 2, Folder 2.

²⁸² Eine Liste mit Universitäten und Colleges, an den Woodruff Gastvorträge hielt, befindet sich im Smithsonian Archive, Box 1, Folder 1.

²⁸³ Rosenwald, Julius Fund Archives, Woodruff an Haygood, 26. Dezember 1943, John Hope and Aurelia Elizabeth Franklin Library, Box 302.

²⁸⁴ McDaniel, Reexamining Hale Woodruff's Talladega College and Atlanta University Murals. In: Hale Woodruff, Nancy Elizabeth Prophet, S. 71.

einer Fotografie aus den 40er-Jahren entstand, befindet sich in der Sammlung des Spelman College. Keines der beiden Porträts bietet umfassende Information über die Porträtierten oder psychologische Einsichten. Beide wurden wahrscheinlich beauftragt, um die Position der Dargestellten zu dokumentieren und ihren offiziellen Status zu markieren. In jedem Fall wird die jeweilige Person im Vordergrund vor einem soliden, schlichten Hintergrund positioniert. Weitere Ähnlichkeiten der beiden Werke sind z.B. die wohl proportionierten Hände und die im allgemeinen sehr vorteilhafte Darstellung der Porträtierten.

Neben den beiden Porträts, die Woodruff als Auftragsarbeiten ausführte, entstand das Werk mit dem Originaltitel *Red Tam*, auf dem Adeline Elaine Gray Michael abgebildet ist. Michael war Studentin der Atlanta University. Zur Zeit, als Woodruff am Spelman College lehrte, studierte sie dort Wirtschaft. Zwar machte sie keinen Abschluss in Kunst, dennoch besuchte sie seine Kurse, wodurch sich Woodruff und Michael kennenlernten. Ihren Master in Rehabilitationspädagogik absolvierte Michael ab 1952 an der New York University, wo sie erneut auf Woodruff traf. Schon vor ihrem weiteren Studium in New York und auch anschließend arbeitete Michael als Lehrerin im New Grady Krankenhaus, Atlanta. Dort unterrichtete sie afroamerikanische kranke Kinder, die so stark eingeschränkt waren, dass sie ihr Bett nicht verlassen konnten und solche, die am Unterricht in kleinen Gruppen teilnehmen konnten. In persönlichen Unterlagen schrieb sie:

*„The opportunity for education is one of the fundamental rights of every American child. Meeting the individual student needs to acquire an education is the responsibility of all educators. The child should be afforded this opportunity whether he or she is hospitalized, convalescing at home, or whether he or she is in a normal school environment.“*²⁸⁵

Es ist unklar wann das Werk entstanden ist. Woodruff kann es bereits in den 30er-Jahren in Atlanta gemalt haben oder während seiner Zeit in New York als Professor. Michaels Tochter, die in Kontakt mit dem High Museum stand, konnte keine zuverlässigen Quellen hervorbringen, die eine genaue Datierung ermöglichen. Sie erinnerte sich jedoch daran, dass das Werk in ihrem Elternhaus aufgehängt wurde, als sie ein Kind war, was für eine Entstehung in den 40er-Jahren spricht.²⁸⁶ Ebenfalls für diese Datierung spricht, dass der Aufbau und Stil des Porträts, denen von Read und Johnson stark ähneln. Zwar sind die Professorin und der Gouverneur mindestens bis zur Hüfte abgebildet, wohingegen das Porträt von Michael auf Brusthöhe endet, dennoch ist der Hintergrund ebenfalls schlicht mit leichten Farbabstufungen. Ebenso ähnelt sich der

²⁸⁵ Hale Woodruff Papers, High Museum of Art, Box 3.

²⁸⁶ E-Mail von MaeWanda Michael an Stephanie Heydt, High Museum of Art, Atlanta, Hale Woodruff Papers, High Museum of Art, Box 3.

feine Farbauftrag der Ölfarbe. Unklar ist allerdings auch, ob diese Arbeit eine weitere Auftragsarbeit war oder Woodruff es zu Ehren ihrer Arbeit im New Grady Krankenhaus schuf. Denn es war Michael, die im Jahr 1958 den ersten Klassenraum für afroamerikanische Kinder in einem Krankenhaus in Georgia etablierte und sich schon vorab beruflich für afroamerikanische Kinder einsetzte, was jedoch wiederum für einen späteren Entstehungszeitraum sprechen würde.

Nach seinem Aufenthalt in Mississippi zog Woodruff mit seiner Frau und seinem Sohn nach New York. In New York angekommen bezog die Familie ein Studio,²⁸⁷ wo Woodruff die in Mississippi begonnenen Arbeiten beendete. Entstanden sind die Werke *Vergessenes Land* (Kat. 100), *Wildness in Mississippi* (Kat. 102), *Erosion in Mississippi* (Kat. 103), *Mississippi Landschaft* (Kat. 104) und sehr wahrscheinlich auch *Landschaft* (Kat. 107), *Landschaft in Georgia* (Kat. 106), *Georgia Landschaft* (Kat. 105), *Sturm in Georgia* (Kat. 108) und *Südland* (Kat. 101). In all diesen Werken scheint Woodruff eine neue Bildsprache entwickelt zu haben. Ebenso wie die Malereien, die die Armut in Atlanta zeigen, sind auch diese Landschaften weder romantisch noch idealisiert dargestellt. Erneut legte er den Fokus auf die Armut im Süden und die herabgewirtschafteten, vertrockneten und verlassenen Landschaften. *Südland* und *Sturm in Georgia* weisen Tendenzen zum Surrealismus auf und weichen somit stilistisch aber auch durch die Wahl des Mediums (Ölfarbe) von den Mississippi Darstellungen ab. Es scheint, als hätte Woodruff mit verschiedenen Materialien experimentiert. So nutzte er beispielsweise Tusche, Gouach, Pastellkreide, Aquarell und Ölfarbe für seine Serie, was ungewöhnlich für Woodruffs Arbeit war. Dennoch weisen alle Werke, auch *Südland* und *Sturm in Georgia*, die gleiche Art von vertrockneten Bäumen auf, die kantig und spitz zulaufende Stämme aufweisen und auf die Folgen der Erosionen und der Wetterbedingungen im Süden hinweisen. Diese Art von Bäumen malte Woodruff ausschließlich in Bildern zur oben genannten Thematik. Da er im späteren Verlauf seines Lebens nicht mehr zu diesem Thema zurückkehrte, ist es sehr unwahrscheinlich, dass beispielsweise sein Werk *Landschaft* (Kat. 107) später entstanden sein könnte. Zusätzlich ähnelt es inhaltlich und formal den Werken *Mississippi Landschaft* und *Landschaft in Georgia* so stark, dass es ebenfalls auf das Jahr 1943 datiert werden kann. Seine Malerei *Sturm in Georgia* ist bisher auf das Jahr 1933-34 datiert. Allerdings sind in dieser Zeit Landschaften wie *Landschaft in Georgia*, *Landschaft* oder *Georgia Landschaft* entstanden, die sich durch ihre ruhige und geordnete Komposition mit hellen, gesättigten Farben auszeichnen und deutlich

²⁸⁷ Die Adresse war 939 8th Street.

stärker an die Arbeiten von Cézanne und den Expressionismus erinnern. Keine dieser Landschaften deutet auf die harten Wetterbedingungen des Südens hin, weshalb das Werk sehr wahrscheinlich um 1943 entstanden sein muss. Auch das Werk *Landschaft in Georgia* ist bisher auf den Zeitraum 1939-1944 datiert und sollte aus den bereits angeführten Gründen auf das Jahr 1943 datiert werden.

Während Woodruff weiterhin in New York wohnte, reiste er im Herbst 1943 mehrmals zurück in den Süden nach Alabama, Georgia und Mississippi, um seine Serie fertigstellen zu können,²⁸⁸ was bestätigt, dass Woodruff zu dieser Zeit nicht ausschließlich Landschaften in Mississippi dargestellt und auch die Landschaften aus Alabama und Georgia zu dieser Serie zählen. Als Rosenwald Stipendiat nutzte Woodruff seinen Aufenthalt in New York neben der künstlerischen Arbeit auch für Museumsbesuche und vernetzte sich mit Künstler*innen, die ähnliche künstlerische Interessen verfolgten wie er.

1944 bewarb sich Woodruff erneut für ein Rosenwald Stipendium, um eine Verlängerung für ein weiteres Jahr zu erhalten. In einem Schreiben berichtet er von seinen bisherigen Fortschritten und seinem Arbeitsstand. Bis zu seiner erneuten Bewerbung bestand seine Serie der Südstaaten aus 11 Ölmalereien und 14 Aquarellarbeiten, die er im zweiten Jahr plante fortzusetzen. Im April 1944 wurde eine Verlängerung genehmigt, weshalb Familie Woodruff bis einschließlich 1945 in New York blieb.²⁸⁹ Die Anzahl der fertiggestellten Werke nach dem ersten Jahr zeigt, dass auch von dieser Serie eine Vielzahl an Arbeiten aktuell nicht bekannt sind bzw. zerstört wurden.

Im Herbst 1944 erhielt Woodruff die Chance die große Ausstellung *The Negro Artist Comes of Age: A National Survey of Contemporary American Artists* im *Albany Institute of History and Art* mitzuorganisieren. Seine Aufgabe bestand darin, die Logistik der Kunstwerke zu planen und zu überwachen. Darüber hinaus war er Teil des beratenden Ausschusses der Ausstellung, der ausschließlich aus hochrangigen Mitgliedern, wie Mary Beattie Brady, Direktorin der Harmon Foundation, Aaron Douglas, Bartlett H. Hayes Jr., Direktor der Addison Gallery, James V. Herring, Vorsitzender der Kunstfakultät der Howard University und Henri Marceau, dem Direktor des Philadelphia Museum of Art, bestand.²⁹⁰ Während dieser zwei Jahre genoss Woodruff die Abwechslung, die ihm in New York beruflich geboten wurde. Im Magazin *View*

²⁸⁸ Rosenwald, Julius Fund Archives, Woodruff an Elvidge, Sekretärin des Rosenwald Fund, 11. Oktober 1943, John Hope and Aurelia Elizabeth Franklin Library, Box 302.

²⁸⁹ Rosenwald, Julius Fund, Archives, Haygot, Direktor für Stipendien des Rosenwald Funds, an Woodruff, 20. April 1944, John Hope and Aurelia Elizabeth Franklin Library, Box 302.

²⁹⁰ Hale Woodruff Papers, Amistad Research Center, Box 1.

äußert er sich gegenüber Bill Robinson über die Jahre 1943 und 44 euphorisch, indem er sie als „two of the happiest years of [his] life...“²⁹¹ bezeichnete.

In vertraulichen Briefen an Freunde und Förderer aus den Jahren 1943 und 1944 äußerte Woodruff sehr deutlich sein Desinteresse daran, in den Süden zurückzukehren und suchte nach einer Möglichkeit in New York bleiben zu können. Um seinem eigenen Wunsch gerecht zu werden, wendete sich Woodruff mit der Bitte um eine Lehrstelle an Fred Wale und Alice V. Keliher, Professor*innen an der New York University. Seine Kolleg*innen respektierten Woodruff als Künstler und setzten sich bei E. George Payne, Dekan der Fakultät für ihn ein.²⁹² Gleichzeitig bewarb er sich für eine zweite Verlängerung bei dem *Rosenwald Fund* und gab an, weiter an seiner Serie arbeiten zu wollen, indem er diese als Holzdrucke umsetzen und in einem Katalog präsentieren wolle. Letztlich wurde sowohl seine Bewerbung für ein erneutes Stipendium abgelehnt als auch seine Bewerbung an der New York University. Die NYU begründete die Ablehnung dadurch, dass die Kurse des Folgejahres bereits vergeben und geplant seien und keine zusätzlichen Gelder für weiteres Lehrpersonal mehr zur Verfügung stehe.²⁹³ Dennoch äußerten sie sich optimistisch bezüglich einer möglichen zukünftigen Zusammenarbeit. Die beiden Absagen machten es für Woodruff unmöglich zu diesem Zeitpunkt in New York zu bleiben, weshalb er mit seiner Familie Mitte August 1945 nach Atlanta zurückkehrte, um dort wieder an der Atlanta University zu lehren.

15 Kunst als Geschichte und Epos: Woodruffs Wandmalereien von 1938 bis 1952

15.1 Die Entstehung und Funktion der afroamerikanischen Wandmalerei

In den 1930er-Jahren entdeckten die afroamerikanischen Künstler*innen die Wandmalerei als Mittel zur Identitätsbildung.²⁹⁴ In *The New Negro* schrieb Arthur Alfonso Schomburg „*The American Negro must remake his past in order to make his future*“.²⁹⁵ Er forderte seine

²⁹¹ Hale Woodruff Papers, Smithsonian Archive, Box 2, Folder 2.

²⁹² Hale Woodruff Papers, Amistad Research Center, Box 1.

²⁹³ Rosenwald, Julius Fund, Archives, Wale an Woodruff, 21. Juni 1945, John Hope and Aurelia Elizabeth Franklin Library, Box 302.

²⁹⁴ Bereits 1850 beauftragte Nicolas Longworth (1782-1863) Robert Scott Duncanson (1821-72), der zu jener Zeit versklavt war, Landschaftswandbilder für sein Herrenhaus in Belmont, das heutige Taft Museum, zu malen. Die Tradition der afroamerikanischen Wandmalerei reicht dementsprechend weiter zurück als 1930, allerdings änderten sich die Themen und Inhalte der Wandbilder drastisch. Vgl. Coleman: *Keeping Hope Alive*. In: *Walls of Heritage*, S. 11.

²⁹⁵ Locke, *The New Negro*, S. 231

Gemeinschaft dazu auf für ihre Vergangenheit einzustehen und diese auf eine neue Weise zu erzählen. Schomburg argumentierte weiter, dass die afroamerikanische Bevölkerung einen großen Einfluss auf die US-amerikanische Geschichte habe. Sie hatten bis dahin viel für das Land geleistet und konnten viele Errungenschaften vorweisen.²⁹⁶

Allgemein diente das Wandbild als Mittel zur öffentlichen Kommunikation von Ideen, Idealen, Werten, Hoffnungen und Bestrebungen eines Volkes. Insbesondere für Schwarze war das Wandbild ein Symbol für Stolz, Würde, Ausdauer und Hoffnung. Es sollte als alternative Version der Geschichte dienen sowie als wichtiges Medium der Gesellschaftskritik und des Protests, da die amerikanische Kunst bis 1930 fast ausschließlich die Geschichte der *weißen* Bevölkerung der Vereinigten Staaten erzählte. Die ruhmreichen Momente der Schwarzen Bevölkerung wurden ausgeklammert.²⁹⁷ Dies sollte sich durch die Wandmalereien verändern. Woodruff und viele weitere Schwarze Künstler*innen suchten dafür nach Schlüsselmomenten und Erfolgen in der afroamerikanischen Geschichte, um diese zu visualisieren.

Sie nutzten das Medium, um afroamerikanische Held*innen wieder ins Bewusstsein zu rufen, um wichtige Momente der Geschichte zu dokumentieren und ihren harten Kampf um die Freiheit zu zeigen und selbstverständlich um ihren Platz in der US-amerikanischen Gesellschaft nach Abschaffung der Sklaverei zu stärken.²⁹⁸ Die Vergangenheit sollte so als Basis für die Gegenwart und Zukunft dienen und zur Quelle von Stolz und Solidarität werden.²⁹⁹ Ziel war es, die Schwarze Bevölkerung so über ihre Vergangenheit aufzuklären und zu informieren. Die Künstler*innen achteten in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts deshalb besonders auf narrative und didaktische Inhalte ihrer Wandmalereien, die an öffentlichen Orten wie Universitäten, Krankenhäuser, Büchereien, Klassenräume, Poststellen etc. installiert und durch die WPA finanziert wurden. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurden die Wandmalereien in vielen Fällen dekorativer und weniger didaktisch (vgl. z.B. *Die Kunst der Schwarzen* (Kat. 126 - Kat. 131), was u. a. durch die neuen Stile und Bewegungen (z.B. der Abstrakte Expressionismus) in der Kunstwelt bedingt war und zur Abkehr vom Sozialen Realismus führte.

²⁹⁶ Locke, *The New Negro*, S. 231 ff.

²⁹⁷ Locke, *The New Negro*, S. 232 ff

²⁹⁸ Ater, *The Search for a Usable Past*. In: *Rising Up*, S. 111.

²⁹⁹ Ater, *The Search for a Usable Past*. In: *Rising Up*, S. 108.

15.1.1 Die Entwicklung der Wandmalerei in den Vereinigten Staaten



Abb.54 Emanuel Leutze, *Washington überquert den Delaware (Washington Crossing the Delaware)*, 1851, Öl auf Leinwand, 378 x 648 cm, Metropolitan Museum of Art, New York

Die Darstellung von Held*innen und Erfolgen der eigenen Nation fußt in den Vereinigten Staaten auf eine lange Tradition. Die großformatigen Gemälde von Benjamin West *Penns Verhandlung mit den Indianern*, John Trumbulls *Die Unabhängigkeitserklärung, Philadelphia, 4. Juli 1776* und *Washington überquert den Delaware* (Abb.54) von Emanuel Leutze zeigen die großen Held*innen und

wichtigen Ereignisse die zur Gründung der Vereinigten Staaten von Amerika führten.

Diese Künstler transformierten die Historienmalerei insofern, als dass sie zeitgemäße Kleidung und der Epoche entsprechend stimmige Details ins Bild setzten und nicht, wie in der traditionellen Historienmalerei auf Allegorien und die antike Darstellung von Held*innen zurückgriffen.³⁰⁰ Diese Konventionen des späten 18. und 19. Jahrhunderts griffen die afroamerikanischen Wandmaler der 1930er-Jahre auf, um ihre eigenen Geschichten zu erzählen (vgl. Kapitel 15.2). Für die *Amistad* Wandbilder recherchierte und studierte Woodruff schriftliche und visuelle Quelle zum Aussehen des Schiffes, auf dem der Vorfall stattfand. Ebenso studierte er Porträts der involvierten Personen und Artefakte, um diese so treffend wie möglich darzustellen.³⁰¹ Dieser Aspekt der sehr akkuraten Wiedergabe der historischen Quellen zum Amistad Fall hebt Woodruff von seinen Vorgängern ab. Andere Künstler legten den Fokus auf die historische Bedeutung der jeweiligen historischen Momente³⁰² und schmückten diese teilweise weiter aus, um die Stärke der eigenen Nation hervorzuheben (vgl. Kapitel 15.2).

Die Wandmalerei blühte während der Amerikanischen Renaissance³⁰³ auf und bezog sich auf die klassische Tradition der alten Griechen und Römer. Künstler wie Edwin Howland Blashfield und Kenyon Cox nutzten Allegorien um universelle Werte wie Gerechtigkeit, Wahrheit etc. zu symbolisieren. So griffen sie die akademische Tradition der Wandmalerei auf und gestalteten

³⁰⁰ Ater, *The Search for a Usable Past*. In: *Rising Up*, S. 110.

³⁰¹ Heydt, *Rising Up*. In: *Rising Up*, S. 60.

³⁰² Ater, *The Search for a Usable Past*. In: *Rising Up*, S. 110.

³⁰³ In der Geschichte der US-amerikanischen Kunst wird die Periode zwischen etwa 1876 und 1917 als American Renaissance bezeichnet. Sie ist vorwiegend charakterisiert durch ein erneuertes nationales Selbstbewusstsein.

idealisierte Erzählungen, zeitlose Wahrheiten und universelle Werte der US-amerikanischen *weißen* Geschichte, wodurch sie eine nationale *weiße* Identität schufen.³⁰⁴

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts kam es in der Kunstwelt zu bedeutenden Veränderungen. Junge Künstler*innen widersetzten sich der akademischen Tradition der Amerikanischen Renaissance und ihren Vorstellungen, dass Kunst ihren Betrachter sozial erheben, Kontinuität mit der klassischen Vergangenheit schaffen und Ordnung und Harmonie suggerieren muss. In ihren Malereien erforschten sie ein neues Amerika durch moderne Formen, Inhalte und Themen, die ihnen relevanter erschienen.³⁰⁵ Auch Künstler*innen der 1930er-Jahre, die über staatlich geförderte Programme eingestellt wurden, wandten sich den Themen des modernen Amerikas zu und entfernten sich von allegorischen Figuren der klassischen Tradition der Amerikanischen Renaissance. Sie setzten sowohl naturalistische als auch abstrahierte Figuren ein (vgl. z.B. Aaron Douglas, *Aspects of Negro Life*, 1934), um moderne Körper darzustellen. Sie griffen Themen auf, die sich auf das Amerika der 30er-Jahre bezogen, z.B. die Segregation oder die Armut im Land. Die Zeit der Griechen und Römer war für die Künstler*innen der 1930er-Jahre, die sich mit der Realität eines Landes in einer schweren Wirtschaftskrise und gesellschaftlichen Umbrüchen auseinandersetzten, kein Reiz. Diese Künstler*innen führten jedoch eine wichtige Idee der Wandmaler der Amerikanischen Renaissance fort, das Interesse an der Schaffung einer nationalen Kunst, die auch die Perspektive der Schwarzen Bevölkerung miteinbezieht.³⁰⁶

³⁰⁴ Ater, *The Search for a Usable Past*. In: *Rising Up*, S. 111.

³⁰⁵ Haskell, *The American Century*, S. 11 ff.

³⁰⁶ Ater, *The Search for a Usable Past*. In: *Rising Up* S. 112.

15.2 Die Amistad und die Gründung des Talladega College Wandmalereien

Die *Amistad* Wandmalereien (Kat. 80 - Kat. 82), die seit 2020 im Dr. William R. Harvey Museum of Art, auf dem Campus des Talladega Colleges ausgestellt werden gelten als Schlüsselwerk in Woodruffs Œuvre und werden in vielfältigen Publikationen als sein bekanntestes Werk angeführt. Demensprechend sind es diese Wandmalerei, die bisher kunstwissenschaftlich am umfänglichsten untersucht und rezipiert wurde.³⁰⁷ Nach Sichtung der Literatur wurde deutlich, dass Woodruff bisher vorrangig mit den mexikanischen Wandmalern verglichen wurde und diese Einflüsse genauer untersucht wurden. Zudem wurden die Wandmalereien im Kontext seines eigenen Œuvres verortet, indem diese Werke mit seinen früheren Landschaftsmalereien und Porträtarbeiten verglichen wurden. Was bisher nicht näher beleuchtet wurde, sind die Einflüsse, die *weiße* amerikanische Wandmaler z.B. Thomas Hart Benton sowie seine Schwarzen Kolleg*innen, auf ihn hatten. Infolgedessen wird der aktuelle Forschungsstand aus der bestehenden Literatur und den Primärquellen der Archive für die Vollständigkeit von Woodruffs Biografie und die seines Œuvres zusammengefasst, während der Fokus in diesem Kapitel auf der Analyse und dem Vergleich zu Thomas Hart Bentons Arbeiten und denen einiger Schwarzer Künstler, wie Aaron Douglas liegen soll, um den aktuellen Forschungsstand zu erweitern.

Die Erfahrungen und neuen Fähigkeiten, die Woodruff in Mexiko bei Diego Rivera erlernte, erwiesen sich schnell als hilfreich. Während Woodruff 1938 freitags abends Vorlesungen am Talladega College hielt, bat ihn Dr. Buell Gallagher, Präsident des Talladega Colleges, zwei Wandmalereiserien für die Hochschule anzufertigen.³⁰⁸ Eine der beiden Serien sollte die Gründung des Talladega Colleges 1867 zeigen, die zweite Serie sollte der Amistad Meuterei von 1839 gewidmet werden, um den gefangenen Afrikaner*innen Respekt zu zollen, die sich erfolgreich aus der Sklaverei befreien konnten. Ebenso wollte Gallagher die Taten der Anwälte anerkennen, die den Sklav*innen zur Freiheit verhalfen, denn es war diese Gruppe von

³⁰⁷ Hintergrundinformationen zur Entstehung, Zusammenfassungen des historischen Ereignisses der *L'Amistad Saga*, Beschreibungen der Werke und punktuelle Analysen der einzelnen Wandbilder finden sich beispielsweise in *Hale Woodruff, Nancy Elizabeth Prophet and the Academy, Walls of Heritage, Walls of Pride. African American Murals, Hale Woodruff: 50 Years of his Art* und in *Rising Up: Hale Woodruff's Murals at Talladega College*. In der zuletzt genannten Publikation werden darüber hinaus Einblicke in den Restaurationsprozess, der 2011 begann, gewährt. Zudem bietet ein weiteres Essay des Sammelbandes einen Überblick über die Geschichte der amerikanischen Wandmalerei und verweist auf die Einflüsse Diego Riveras sowie auf weitere mexikanische Künstler*innen der Wandmalerei-Bewegung.

³⁰⁸ Hawkins, Foreword. In: *Rising Up*, S. 6.

Abolitionist*innen und Sklavereieegner*innen, die später die *American Missionary Association* (AMA) gründeten. Diese Organisation setzte sich für die Bildung und Gleichberechtigung Schwarzer ein und baute im Süden diverse Hochschulen, unter ihnen die Atlanta University und das Talladega College, die zur Bildung der afroamerikanischen Gemeinschaft dienen sollten.³⁰⁹ Ab 1939 hingen die insgesamt sechs Wandmalereien in der Lobby der Savery Library des Talladega Colleges.³¹⁰ Dieser Ort wurde sicherlich ausgewählt, da die Wandmalereien, genau wie andere Artefakte und Bücher auch, ein historisches Ereignis darlegen und die Student*innen des Colleges über ihre Vergangenheit aufgeklärt und zeitgleich der Stolz und die Taten der afroamerikanischen Gemeinschaft vermittelt wurden.

Woodruff begann 1938 die Amistad Wandmalereien zu malen,³¹¹ da diese zur Eröffnung der Savery Library und gleichzeitig zum 100. Jubiläum der Meuterei im Jahr 1939 feierlich enthüllt werden sollten.³¹² Für die Recherche und die Umsetzung der drei Wandmalereien, die alle etwa 180 cm hoch und gemeinsam ungefähr 12 Meter lang sind, hatte Woodruff 12 Monate Zeit. Hiervon nutzte er drei Monate für die Recherche und neun Monate für die Umsetzung. Um dieses Projekt stemmen zu können, engagierte Woodruff einige seiner Student*innen, die ihm assistierten. Sein wichtigster Assistent, der das Projekt von Anfang bis Ende begleitete, war Robert Neal, dessen Aufgaben Woodruff beschrieb:

*„He kept my sketches and equipment in order. He transferred the cartoons to the actual canvas. He posed for all of the hands and figures, and gestures that appear in the mural.“*³¹³

Für die Umsetzung der Werke zeichnete Woodruff die Szenen zunächst als Studie mit dem Bleistift, anschließend ergänzte er sie malerisch. Nachdem er die endgültige Komposition festgelegt hatte, nutzte er quadratische Papierbögen, um die Szene vorzuzeichnen und anschließend die Umrisse der Bildelemente mit Hilfe von Kohle zu übertragen,³¹⁴ um sie dann malerisch fertigstellen zu können. Um den Amistad Vorfall so genau wie möglich darstellen zu können, besuchte Woodruff zur Recherche die *Yale University* Bibliothek und das Archiv der *New Haven Historical Society*.³¹⁵ Dort informierte er sich über die *L'Amistad Saga*, die im Folgenden zusammengefasst wird. Zudem fand er im Verlauf seiner Recherche Porträtzeichnungen und Gravuren von den Männern, die in die Meuterei involviert waren

³⁰⁹ McDaniel, Reexamining Hale Woodruff's Talladega College and Atlanta University Murals. In: Hale Woodruff and Nancy Elizabeth Prophet, S. 78.

³¹⁰ Hale Woodruff Papers, Amistad Research Center, Box 1.

³¹¹ Hale Woodruff Papers, Smithsonian Archive, Box 1, Folder 1.

³¹² Heydt, *Rising Up*. In: *Rising Up*, S. 60.

³¹³ Hale Woodruff Papers, Amistad Research Center, Box 6.

³¹⁴ Coker, *Art as History and Epic*. In: Hale Woodruff: 50 Years of his Art, S. 67.

³¹⁵ Coker, *Art as History and Epic*. In: Hale Woodruff: 50 Years of his Art, S. 60.

sowie Abbildungen des Schiffes, die er nutzte, um eine historisch möglichst korrekte Wiedergabe zu gewährleisten.³¹⁶

Auf dem Weg nach Kuba meuterten im Juni 1839 vierundfünfzig Sklaven unter der Führung ihres Stammeshäuptlings Cinque erfolgreich an Bord des spanischen Schoners Amistad. Sie töteten den Kapitän und einen Großteil der Besatzung, verschonten aber den Steuermann unter der Bedingung, dass er das Schiff zurück nach Afrika steuert. Doch er änderte den Kurs des Segelschiffes und lief in den Hafen von New London, Connecticut, ein. Dort angekommen, ließ der Steuermann die Sklav*innen wegen Meuterei und Mordes inhaftieren. Der Vorfall erweckte die Neugier und Sympathie der einheimischen Abolitionist*innen und der Prozess wurde zu einem Wettstreit zwischen dem Seerecht einerseits und den Menschenrechtsgesetzen andererseits. Der spanische Minister forderte vom Außenminister die Lieferung des Schiffes und der Fracht gemäß des Vertrags von 1796, was das britische Marineministerium für Handel und Kolonien durch den unrechtmäßigen Schmuggel von Sklav*innen jedoch verhindern konnte, wodurch die Sklav*innen am 24. März 1841 befreit wurden. Die Gruppe von Abolitionist*innen, die sich während des Gerichtsverfahrens für die Sklav*innen einsetzte, finanzierte anschließend ihre Rückführung nach Afrika und schickte zwei *weiße* und einen Schwarzen Bildungsmissionar mit. Sie erreichten Sierra Leone im Januar 1842.³¹⁷

Diese Geschehnisse fasste Woodruff in drei Wandbildern zusammen. Die erste Tafel (Kat. 80) zeigt die Meuterei auf der Amistad. Cinque befindet sich links im Mittelgrund, kämpfend mit dem Schiffskoch, während Yuang, ein weiterer Gefangener, Ruiz, einen der Sklavenhalter, überwältigt. Ebenfalls rechts im Bild, steht auch Kapitän Ferrer einem Sklaven, Mailhue, machtlos gegenüber.³¹⁸

³¹⁶ Coker, *Art as History and Epic*. In: Hale Woodruff: 50 Years of his Art, S. 60 ff.

³¹⁷ Hale Woodruff Papers, High Museum of Art, Box 1.

³¹⁸ Alle weiteren Personen, die im Werk zu finden sind, können dem Anhang mithilfe einer Skizze entnommen werden, so dass eine detaillierte Personenbeschreibung des Werkes an dieser Stelle ausgelassen wird.

Kompositorisch fällt auf, dass die Figuren überlagert gestaltet sind, so dass sie als eine vollständige Einheit gesehen werden, die sich von links bewegt und den Blick auf den flüchtenden Matrosen lenkt, der in der zweiten Tafel als Ankläger wieder auftaucht. Die Überschneidung von Figuren in Wandmalereien nutzte auch Diego Rivera, um möglichst viele Bildelemente zu integrieren und eine nachvollziehbare Erzählung umzusetzen,³¹⁹ was Woodruff sicherlich während seines Mexikoaufenthaltes verinnerlichte. Ebenso wird die Kraft des Kampfes durch die Figurengruppierungen akzentuiert, die der Komposition ihre Ausgewogenheit und visuelle Stabilität verleihen (z.B. Abb.55). Diese rhythmischen Formen nutzte Woodruff möglicherweise durch die Einflüsse Thomas Hart Bentons, der seine Ideen zur Formenlehre unter dem Titel *The Mechanics of Form Organization* von 1926-27 im *Arts Magazine* veröffentlicht hat (Abb.56). Es ist wahrscheinlich, dass Woodruff dieses Magazin während seiner Zeit in Atlanta gelesen hat, einen Beleg gibt es hierfür nicht. Die Archivalien im Smithsonian Archive und im Amistad Research Center zeigen jedoch, dass Woodruff viele Artikel gesammelt, gelesen und selbst veröffentlicht hat³²⁰ und durch seine Lehre und die sehr gute Vernetzung in der Kunstszene über aktuelle Trends und Neuheiten in der Kunstwelt ausgesprochen gut informiert war.



Abb.55 Thomas Hart Benton, *Organisation*, Öl auf Metall, 1944

Benton suchte in den 1920er-Jahren nach Prinzipien, die seine Kompositionen verbessern würden. Im Zuge seiner Forschung stellte er drei Kriterien auf, die zu einer gelungenen Komposition führen würden. Hierzu zählt das *Gleichgewicht*³²¹ der Bildelemente. Benton beschrieb den Rahmen eines Bildes als ein festes, unbewegliches Element, der den Charakter (statisch oder dynamisch) aller anderen Linien vorgibt. Dabei sind Horizontale und vertikale Linien, die parallel zum Rahmen verlaufen immer statisch und Linien, die nicht parallel zum Rahmen verlaufen dynamisch. Um mit diesen Linien eine ausgewogene Balance zu kreieren, nutzt man, laut Benton, entweder einen symmetrischen Bildaufbau oder man

³¹⁹ McDaniel, Reexamining Hale Woodruff's Talladega College and Atlanta University Murals. In: Hale Woodruff and Nancy Elizabeth Prophet, S. 80.

³²⁰ Z.B. Hale Woodruff Papers, Amistad Research Center, Box 5.

³²¹ Engl. nach Benton: *Equilibrium*.

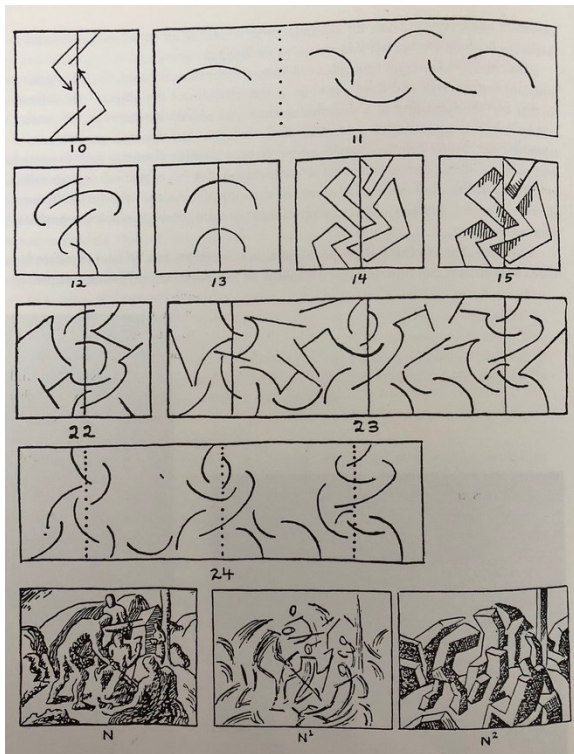


Abb.56 Benton „The Mechanics of Form Organization“, 1926-27, veröffentlicht in Arts Magazine

verwendet Elemente unterschiedlicher Größe und stellt Harmonie her, indem man zwei kleine Elemente mit einem großen Element ausbalanciert.³²² Das zweite Kriterium ist die *Verbindung*³²³ der Bildelemente. Das Auge des Betrachters soll von einem Element zum nächsten geführt werden, wodurch ein visueller Weg durch das Bild entsteht. Dies sollte jedoch nicht durch Linien, sondern durch dynamische Verbindungspunkte geschehen. Diese Verbindungspunkte sind entgegengesetzte Linien, die sich treffen und miteinander interagieren, wie in der Analyseskizze (Abb.57) dargestellt.³²⁴ Das dritte und letzte Kriterium, das Benton aufstellte, ist der *Rhythmus*,³²⁵ der durch Wiederholungen von dynamischen Bildelementen entsteht und A-symmetrisch



Abb.57 Meuterei auf der Amistad, Analyseskizze

³²² Adams, Thomas Hart Benton, S. 114.

³²³ Engl. nach Benton: *Sequence* oder *Connection*.

³²⁴ Adams, Thomas Hart Benton, S. 114.

³²⁵ Engl. nach Benton: *Rhythm*.

angeordnet sein sollte (s. Abb.56, Box 22-23). Noch harmonischer wirkt diese Art der Komposition, laut Benton, wenn die dynamischen Elemente durch vertikale und horizontale Linien unterstützt werden, da diese als Anker für das Auge dienen³²⁶ (s. Abb.56, Box N-N2).

Als Schüler Bentons wendete u. a. auch Jackson Pollock in einer Vielzahl seiner Arbeiten, insbesondere in seinen Tropfenbildern (Abb.60), die

Formenlehre Bentons an. Pollock wird im weiteren Verlauf für Woodruffs künstlerisches Schaffen ab Mitte der 1940er-Jahre in New York zu einer weiteren Inspirationsquelle (vgl. Kapitel 19). Auch Woodruff schien die drei Kriterien Bentons in seiner Wandmalerei zu beachten. Anders als Pollock und Benton nutzte Woodruff jedoch diese Komposition für ein figuratives Werk. Die kreisförmige Bewegung der Körper erhöht die Dramatik des Kampfes und spiegelt die dynamischen Linien wider, die Benton beschrieb. Das Auge des Betrachters wird



Abb.58 Thomas Hart Benton, Ausschnitt aus *Romantik*, 1931-32, Öl auf Leinwand

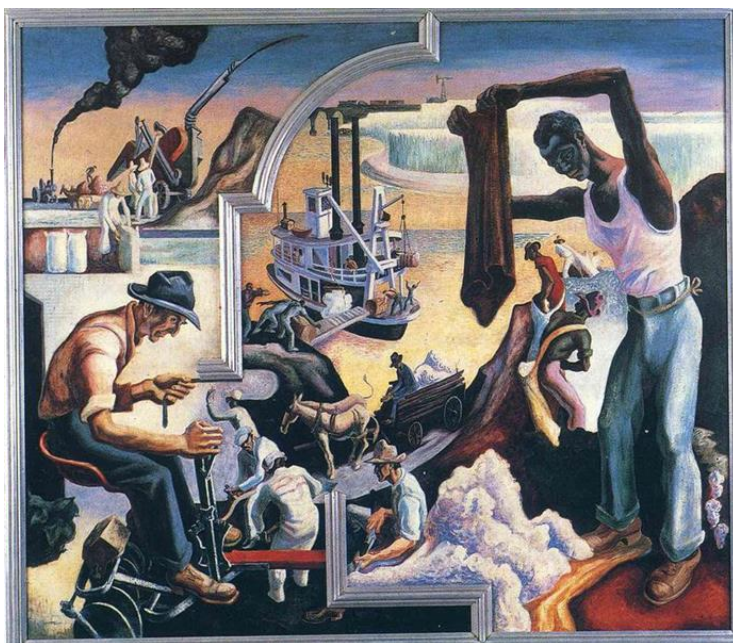


Abb.59 Thomas Hart Benton, *Der Süden*, Wandbild der Serie *Amerika heute*, 1931, Tempera auf Leinwand, Metropolitan Museum of Art, New York

durch die Verbindungspunkte der entgegengesetzten Linien, durch das Geschehen geleitet. Auch setzte Woodruff neben den dynamischen Linien den Mast des Schiffes als vertikalen Ankerpunkt und den Horizont als horizontale statische Linie ein, wie es Benton mit seinem dritten Kriterium *Rhythmus* darlegte. Diese sehr aktionsreiche Handlung, die von einer enormen Dynamik geprägt ist, steht im Kontrast zu Woodruffs bisherigen

ruhigen Landschaftszenen und den Porträts, zu denen er nach der Fertigstellung dieser Wandbilder zunächst zurückkehrte. Erst Jahre später, ab Mitte der 1950er-Jahre,

³²⁶ Adams, Thomas Hart Benton, S. 115.



Abb.60 Jackson Pollock, *Sommerzeit*, Öl und Emaillie auf Leinwand, 1948, 85 x 555 cm

experimentierte er in seinen *Abstrakten Landschaften* mit einer Dynamik, wie sie in den Amistad Wandmalereien vorzufinden ist.

Neben dem Kompositionsschema weist Woodruffs Gestaltung weitere Ähnlichkeiten zu Bentons Malereien und Wandbildern auf. Hierunter fällt beispielsweise die Gestaltung der Figuren und deren Kleidung. Beide Künstler betonen den Faltenwurf der Kleidung durch starke Hell-Dunkel-Kontraste. Ebenso ist die Haut der Figuren durch starke Lichtreflexe und Schattierungen geprägt, wodurch die Oberflächen Farbabstufungen von sehr hell bis sehr dunkel aufweisen. Benton war einer der wenigen *weißen* Künstler*innen in Amerika, der Afroamerikaner*innen in seinen Werken darstellt. So ist es nicht verwunderlich, dass Woodruff seine Werke als Inspirationsquellen verwandte. Jedoch griff auch Benton auf die stereotypische Darstellung, die in der Kunst verbreitet war, zurück. So finden sich Afroamerikaner*innen in seinen Werken karikiert mit dicken Lippen, breiten Nasen, langer und leicht gekippter Stirn und männliche Schwarze, im Gegensatz zu *weißen* Männern, sehr muskulös und groß dargestellt wieder (vgl. Abb.59 und Abb.61). Nichtsdestotrotz versuchte Benton, wie wenige andere *weiße* Künstler*innen, die Körperfarbe der Schwarzen sehr präzise durch vielfältige Farbabstufungen darzustellen. Häufig wird ihre Haut in einem dunklen Branton ohne Farbabstufungen und lediglich einer Farbschicht dargestellt und nicht, durch mehrere Farbschichten, wie es bei der Darstellung von Inkarnat der Fall ist.³²⁷ Die Darstellung der Körperfarbe der Schwarzen könnte deshalb ein Grund für Woodruffs Interesse an Bentons Kunst gewesen sein. Abgesehen von der Darstellung der Körperfarbe investierte Woodruff viel Zeit in seine Recherche für die Darstellung der Physiognomie der Personen. Die Personen, von denen Woodruff keine Abbildung in den Archiven finden konnte, wurden von hinten dargestellt bzw. so, dass ihr Gesicht nicht sichtbar ist.³²⁸

Die Farbpalette, von der Woodruff in seinen Talladega Wandmalereien Gebrauch machte, ähnelt der Farbpalette Bentons stärker als derjenigen von Diego Rivera (z.B. Abb.53) oder seinen afroamerikanischen Kollegen, wie Aaron Douglas (z.B. Abb.71) oder Charles Alston (z.B.

³²⁷ Greve, *Koloniales Erbe in Museen*, S. 140 f.

³²⁸ Hale Woodruff Papers, High Museum of Art, Box 1.

Abb.66). Die Stärke seiner ungesättigten Farben sowie die quantitativ für Woodruffs Œuvre ungewöhnliche Menge an Farben sticht im Vergleich zu seinen früheren Arbeiten hervor. Die Malweise sowie die Farbpalette, die Woodruff in diesen Wandmalereien nutzte, ist für sein Schaffen völlig neu. Starke Ähnlichkeiten zu den Amistad Wandbildern, in diesen Punkten, weist das *Porträt eines Jungen* (Kat. 79) auf. Es ist deshalb denkbar, dass diese Arbeit als Übung bzw. Studie für die Umsetzung der Wandmalereien entstand. Durch die Buntheit der Serie wird der Erfolg der Sklav*innenrevolte und damit einhergehend eine positivere Zukunft und Zuversicht der afroamerikanischen Gemeinschaft transportiert.

Im Vergleich zum ersten Teil der Wandmalerei entwarf Woodruff die zweite Tafel (Kat. 81) in einer ruhigen, geordneten Komposition. Die Afrikaner*innen und die Abolitionisten befinden sich auf der linken Seite, während Cinque, der Richter und der Hauptankläger, einer der Seemänner, in einer leicht erhöhten Position den zentralen Bereich des Bildes einnehmen und damit die Afrikaner*innen deutlich von den restlichen Seemännern (Ruiz, Montez) sowie deren Anwälte trennt. Die zwei Gruppen, links und rechts, rahmen durch ihre Positionierung am Bildrand außerdem das Geschehen des Bildmittelpunktes ein und fokussieren die Aktion der drei Hauptakteure in der Bildmitte. Die Mimik der Figuren verdeutlicht eine hohe Anspannung, die auf die Wichtigkeit des Ausgangs der Verhandlung hindeutet, da sie u. a. über das Leben der Afrikaner*innen entscheidet. Cinques Körperhaltung ist sehr vertikal ausgerichtet, wodurch seine Pose statisch wirkt und symbolisch für seinen Widerstand, seine Entschlossenheit und Standhaftigkeit steht. Der Arm des Seemannes, der auf Cinque und die Mitgefangenen zeigt,



Abb.61 Thomas Hart Benton, *Kunst des Südens*, Wandbild der Serie: *Das Leben in Amerika*, 1932, Tempera auf Öl

sowie die Vertäfelung des Richterpults bilden eine strenge Horizontale, die im Kontrast zu Cinques Körperhaltung steht, aber die zwei Gruppen durch diese Linie verbindet. Inmitten der Gruppe der Afrikaner*innen integrierte Woodruff sich selbst (s. Anhang), wodurch er die Tradition der Renaissance Maler aufgriff und sein Werk signierte.³²⁹

Die dritte Tafel *Heimkehr* (Kat. 82) zeigt ein Boot, auf dem sich die heimkehrenden Afrikaner*innen befinden. Das Segelschiff, *Gentleman*,³³⁰ mit dem sie ihre Reise von Amerika nach Sierra Leone zurückgelegt haben, befindet sich im Hintergrund hinter dem Boot. Im Vordergrund ist Cinque zu sehen, der mit seinem Finger auf die Ankunft der letzten Afrikaner*innen zeigt. Neben ihm mit etwas Abstand befindet sich William Raymond, einer der Missionare, der die Gruppe nach Sierra Leone begleitet hat. Links von Raymond sowie rechts von Cinque befinden sich weitere Afrikaner*innen³³¹ und James Steele, ein weiterer Missionar, die bereits das Festland erreicht haben. Durch die Lücke zwischen Raymond und Cinque wird dem Betrachter der Blick auf die Geschehnisse auf See ermöglicht, wodurch die Menschen auf dem Boot, ähnlich wie in der zweiten Wandmalerei eingerahmt werden. Dass es sich um die Ankunft in Sierra Leone und nicht um die Abreise in Amerika handelt, wird durch die exotischen Pflanzen am rechten Bildrand deutlich.

Die Aufteilung dieser drei Wandbilder steht exemplarisch für eine Vielzahl von Wandmalereien, die in den 30er- und 40er-Jahren entstanden sind, denn genau wie die Amistad Saga hatten die meisten ausgewählten Geschichten, die visualisiert wurden, in der Regel ein Anfang und ein Ende. Das Vergehen der Zeit wird in der Erzählung deutlich. Auch wird im Verlauf der Handlung, die Woodruff darstellte, die Verwandlung der Afrikaner*innen durch ihren Kontakt mit einer anderen Kultur sichtbar. Im ersten Bild tragen die Männer weiße Stoffe, die ausschließlich über ihre Hüfte gewickelt sind und ihr Geschlecht abdecken. Im zweiten Bild vor Gericht, tragen sie, wie die anderen Teilnehmer*innen Hemden, Stoffhosen und Lederstiefel. Im dritten Bild wird die Gleichstellung der Afrikaner*innen und die Heldentat Cinques ebenfalls u. a. durch die Kleidung verdeutlicht. Genau wie die *weißen* Missionare, tragen auch sie Westen, Halstücher, Hüte und Zylinder sowie Gürtel aus den feinsten Materialien.

Wie bereits erwähnt schuf Woodruff im zweiten und dritten Wandbild der *Amistad* Serie eine Art Rahmen durch die Positionierung der Figuren auf der Bildfläche, wodurch der Fokus auf die

³²⁹ McDaniel, Reexamining Hale Woodruff's Talladega College and Atlanta University Murals. In: Hale Woodruff and Nancy Elizabeth Prophet, S. 80.

³³⁰ Hale Woodruff Papers, High Museum of Art, Box 1.

³³¹ Eine Liste der Namen befindet sich im Anhang.

Hauptaktion im Werk gelenkt wird. Zusätzlich setzte er den Horizont sehr nah an den oberen Bildrand (s. rote Linie in Abb.57), wodurch das Werk wie eine Theaterbühne wirkt. Außerdem verknüpfte er die Geschehnisse der einzelnen Bilder so miteinander, dass es zu einer einheitlichen narrativen Umsetzung wird. Dies lässt sich auf die Einflüsse Riveras zurückführen. Bentons Gestaltungen der Serie *Amerika heute* beispielsweise sind im Vergleich deutlich weniger narrativ gestaltet. In allen Werken der Serie, so auch in *Der Süden* (Abb.61), verwandt Benton Rahmen, die scheinbar willkürlich durch Teile des Bildes verlaufen und hierdurch die einzelnen Szenen voneinander trennen. Durch den Einsatz dieser Rahmen wird keine einheitliche Kulisse geschaffen, die eine Einschätzung der zeitlichen Abfolge bzw. eine stringente Erzählung einer Geschichte ermöglicht. Auch wenn dies sicherlich nicht Bentons Anliegen war, ist es dennoch erwähnenswert, dass er sich hier bewusst von der traditionellen Darstellungsweise der Wandmalereien löste und eine neue Darstellungsweise fand.

Die Gestaltung dieser Wandmalerei, die durch die unterschiedlichsten Künstler*innen, Schulen und Stile beeinflusst wurden und von Woodruff zu einer ganz persönlichen Darstellungsweise zusammengeführt wurden, gelten als große Errungenschaft in der Geschichte der Schwarzen Amerikanischen Kunst. W.E.B. Du Bois betrachtete die Wandbilder als das wichtigste Werk eines Schwarzen Künstlers und ließ sie in Farbe reproduzieren, um einen ausführlichen historischen Artikel zu begleiten, den er in *Phylon* über die in dem Wandbild dargestellten Ereignisse schrieb. Sein Lob für Hale Woodruff war umfangreich:

“Woodruff of Atlanta dropped his wet brushes, packed the rainbow in his knapsack and rode post-haste and Jim Crow into Alabama. There he dreamed upon the walls of Savery Library the thing of color and beauty portrayed on the opposite page; to keep the memory of Cinque of the Friendship and of the day when he and his men, with their staunch white friends, struck a blow for the freedom of mankind.”³³²

James Porter schloss sich dem Lob der Wandmalereien in seinem wegweisenden Buch *Modern Negro Art* an. Er schrieb *“The entire series of panels are a delight to the eye and the imagination. And there is no doubt that in them Woodruff rises to the epic character of his subject.”³³³* Auch in anderen Zeitungen, Magazinen und Büchern wurden seine Amistad Wandmalereien auf ähnliche Weise gelobt, wodurch die heutige Popularität dieser Werke zumindest zum Teil zu erklären ist.

³³² Hale Woodruff Papers, High Museum of Art, Box 1.

³³³ Porter, *Modern Negro Art*, S. 121.

Im Jahr 1973 griff Woodruff den Amistad Vorfall erneut in seiner Malerei auf, da eine Spelman College Kollegin, Millicent Dobbs Jordan, eine Malerei, die Cinque zeigt, in Auftrag gab. Das Resultat ist *Cinque führt die Gefangenen* (Kat. 186). Es zeigt den rebellischen Helden Cinque und die Sklav*innen mit Rohrmessern kurz vor der Meuterei. Anders als in den *Amistad* Wandmalereien wird hier ein Moment dargestellt, in dem noch kein Blut vergossen wurde. Auch zeigte Woodruff die Szene bei Nacht, wie es die historischen Quellen belegen.³³⁴ Die Darstellungsweise ist im Vergleich zu den Wandmalereien abstrakter und die Farbpalette ist durch die Nachtszene bedingt zurückhaltender. Obwohl Woodruff die Gesichter der Männer kannte, ähneln sich die abgebildeten Afrikaner stark, was aufgrund der umfangreichen Recherchen von 1938 verwundert.

Der zweite Teil der Talladega Wandmalereien, *Die Gründung des Talladega Colleges* (Kat. 82-Kat. 84), wurde nach ihrer Fertigstellung ebenfalls in der Lobby der Savery Library aufgehängt. Diese drei Wandbilder hingen an der Ostwand genau gegenüber der *Amistad* Wandmalereien und zeigen die Gründung und Entwicklung des Talladega Colleges. In der Literatur finden diese drei Wandbilder eine deutlich geringere Rezeption als die drei *Amistad* Wandmalereien. In dieser Serie löste sich Woodruff stärker von den Einflüssen der Mexikaner. Beispielsweise setzte er den Horizont in allen drei Bildern deutlich tiefer als er es zuvor in den *Amistad* Bildern getan hat. Hierdurch verändert sich der Eindruck der abgebildeten Landschaft bedeutend. Die Kulisse wirkt friedlich und weitläufig, was der Landschaft des Mittleren Westens entspricht. Durch die extrem hohe Horizontlinie in *Meuterei auf der Amistad*, wirkt die Kulisse im Vergleich deutlich bedrückender und bedrohlicher, was wiederum dem Inhalt des Bildes entspricht.

Gründe für die geringere Rezeption sind möglicherweise darauf zurückzuführen, dass sie nicht, wie die *Amistad* Bilder, zu einem feierlichen Anlass mit viel PR und vor einer Vielzahl an hochrangigen Afroamerikaner*innen enthüllt wurden.³³⁵ Zudem befasst sich die *Amistad* Serie mit einer allgemeinen



Abb. 62 Ausschnitt aus Hale Woodruff, *Weg in die Freiheit*

³³⁴ Heydt, *Rising Up*. In: *Rising Up*, S. 71 f.

³³⁵ Heydt, *Rising Up*. In: *Rising Up*, S. 83 ff.

historischen Begebenheit, wohingegen die Gründungsbilder als eher lokal relevant angesehen werden können.

Auf dem ersten der drei Wandbilder, *Weg in die Freiheit* (Kat. 83), sind Sklav*innen zu sehen, die sich auf der Flucht Richtung Ohio³³⁶ befinden, um ihre Freiheit zu erlangen und ihren Sklavenhalter*innen zu entkommen. Deutlich wird dies durch das Dampfschiff im Hintergrund, auf dem *Ohio River Ferry* (s. Abb. 62) zu lesen ist. Der Weg, den die Sklav*innen für ihre Flucht nutzten ist die *Underground Railroad*. Dieser Fluchtweg wurde 1831 zum ersten Mal von Tice Davids, einem Slaven aus Kentucky, verwendet. Unterstützt haben ihn dabei Quaker, die entlang der Strecke an verschiedenen Punkten durch eine sichere Unterbringung und Wegweisungen halfen.³³⁷ Diese geheimen Fluchtwege etablierten sich und wurden im Verlauf der Sklaverei über Jahrzehnte von tausenden Sklav*innen genutzt, um in die Nordstaaten oder Kanada zu fliehen.³³⁸ Genau auf diese Thematik bezog sich Woodruff in seinem Wandbild, weshalb anzunehmen ist, dass die *weißen* Männer in seinem Bild Quaker sind. Allerdings gibt es bis heute kaum Quellen über die geheime Strecke der *Underground Railroad*, da ihre Methoden und die gesamte Existenz so geheim wie möglich gehalten wurde und deshalb kaum schriftliche Dokumente vorliegen³³⁹ und sich Woodruff aufgrund dieser Umstände im Gegensatz zu der *Amistad* Serie, auf keine historischen Quellen stützen konnte.

Genau wie in *Gerichtsverhandlung der Gefangenen* (Kat. 81) und *Heimkehr* (Kat. 82) rahmte Woodruff auch hier die Sklaven, den Quaker und das Pferd in der Mitte des Bildes ein, indem er rechts und links von ihnen weitere Sklav*innen und Quaker positionierte. Hierdurch betonte er, wie auch in den anderen Wandbildern, die zentrale Aktion und stellte zudem eine formale Verbindung innerhalb der sechsteiligen Serie her. Im Hintergrund links ist ein Mann auf seinem Pferd mit voranlaufenden Hunden zu erkennen. Dies könnte ein Sklavenhalter sein, der auf der Suche nach den flüchtigen Sklav*innen ist. Auffällig sind ebenfalls die Baumstümpfe, die sich in Gruppierungen über den gesamten Hintergrund verteilen. Die Bäume wurden sehr wahrscheinlich gefällt, damit sich die Sklav*innen auf ihrer Flucht nicht mehr verstecken konnten.³⁴⁰ Die Darstellung der Landschaft erinnert an die Landschaftsdarstellungen *weißer* Regionalisten, wie Thomas Hart Benton, John Steuart Curry oder Grant Wood. Der *weiße* Mann rechts im Bild, der dem Dampfer mit seinem roten Tuch Signale gibt, zieht durch das rote Tuch

³³⁶ Ohio war ein freier Staat ohne Sklaverei.

³³⁷ Buckmaster, *The Underground Railroad*, S. 142 f.

³³⁸ Buckmaster, *The Underground Railroad*, S. 142 f.

³³⁹ Siebert, *Light on the Underground Railroad*, S. 455 f.

³⁴⁰ Heydt, *Rising Up*. In: *Rising Up*, S. 86 f.

die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich. Woodruff legt so den Fokus auf die *weißen* Menschen, die den Afroamerikaner*innen auf ihrem Weg in die Freiheit beistanden und halfen. Den Stil der Serie passte Woodruff an die *Amistad* Bilder an, so dass die insgesamt sechs Wandmalereien eine Einheit bilden und als zusammengehörige Kunstwerke wahrgenommen werden. Dennoch veränderte er die Farbpalette teilweise. Auch die Gründungsbilder stechen durch ihre kräftige Farbigkeit aus Woodruffs Œuvre heraus. Während Woodruff jedoch in den *Amistad* Bildern primär Farben der ersten Ordnung nutzte, finden sich in der zweiten Serie vermehrt Farben der zweiten Ordnung und Pastelltöne wieder. Die Größe der Wandbilder entspricht in etwa derselben Größe, die auch die *Amistad* Wandbilder aufweisen. Sie sind zwischen 172 und 176 cm hoch und zusammen etwa 12,6 Meter lang. Davon sind das erste und dritte Bild jeweils ca. 3 Meter lang und das zweite Wandbild *Eröffnungstag am Talladega College* (Kat. 84) 6,20 m lang.

Diese zweite Tafel zeigt die Eröffnung des Talladega Colleges und die Einschreibung vieler Afroamerikaner, die möglicherweise zuvor in Sklaverei lebten. Sie zahlen ihre Studiengebühren mit Naturalien, was durch den Sack im Arm des Mannes mit der gelben Jacke und den Schweinen und Hühnern ersichtlich ist. Auffällig ist die Abwesenheit von Frauen und Mädchen, womit Woodruff darauf aufmerksam machte, dass sich in der Anfangszeit des Colleges nur Männer einschreiben konnten. Auch in diesem Bild arbeiten und leben Schwarze und *weiße* harmonisch Hand in Hand miteinander. Dieser friedliche Umgang miteinander ist auch im dritten Wandbild (Kat. 85) zu erkennen und steht damit im Kontrast zu den Kämpfen der *Amistad* Serie.

Das dritte und letzte Wandbild der Serie zeigt die *Entstehung der Savery Library*, in der die Bilder installiert wurden. Joseph Fletcher, der leitende Bauunternehmer mit der braunen Jacke und der roten Kravatte überwacht die Arbeiten.³⁴¹ Neben seinem Selbstporträt, das Woodruff in die Gerichtsszene einbettete, ist er die einzige andere lebende Person, die in die Wandbilder integriert wurde. In diesem Bild wird ihm die Ehre zuteil, die in der ersten Serie Cinque zugekommen ist. Zwar wird er kompositorisch nicht so stark in den Fokus gerückt wie der Held der *Amistad* Saga, dennoch wird er für seine Arbeit, die zur Bildung von Schwarzen beigetragen hat, hervorgehoben.³⁴²

³⁴¹ Heydt, *Rising Up*. In: *Rising Up*, S. 90.

³⁴² Um an dieser Stelle Redundanzen zu vermeiden, wird für weitere Informationen auf das Essay *Rising Up: Hale Woodruff's Murals at Talladega College* von Stephanie Heydt verwiesen, die die Wandbilder umfangreich im Zuge der Ausstellung dieser im High Museums aufgeschlüsselt hat.

Wie auch die Amistad Wandmalereien zeigen die Talladega College Wandmalereien die Progression von der Sklaverei zur Freiheit. Obwohl Cinque sich und seine Gruppe 1839 befreien konnte und nach Sierra Leone zurückreiste, zeigt die erste Tafel der zweiten Serien *Weg in die Freiheit*, dass der Kampf noch lange kein Ende hatte. Während die Amistad Bilder für den Kampf und die Freiheit der Afrikaner*innen standen, suggerierten die Gründungsbilder Harmonie zwischen den Bevölkerungsgruppen der Vereinigten Staaten und den Aufbruch in eine gerechtere und gleichgestellte Zukunft,³⁴³ die jedoch noch nicht vollständig erreicht war, wie es die sich im Bau befindende Savery Library andeutete. Denn anders als es Woodruff in der zweiten Serie darstellte, herrschte 1942 als die Bilder installiert wurden, keine friedliche Stimmung zwischen *weißen* und Schwarzen Menschen in Talladega. Im Zuge der Auswirkungen des zweiten Weltkrieges verloren mehr und mehr Menschen ihre Arbeitsplätze und konnten nur befristet, teilweise tageweise, Arbeit finden, was die Armut und Kriminalität erhöhten und sich schnell in rassistisch motivierte Gewalttaten in öffentlichen Bereichen verwandelte. Vermehrt wurden die Gründungsbilder in der Literatur auf die Jahre zwischen 1940 und 1942 datiert. Diese Datierungen lassen sich möglicherweise auf die Installation der Serie im Jahr 1942 zurückführen. Weshalb die Werke erst 1942 installiert wurden, ist den Primärquellen nicht zu entnehmen. Was jedoch eindeutig aus Woodruffs Aufzeichnungen zu entnehmen ist, ist der Entstehungszeitraum zwischen 1938-1939,³⁴⁴ was dem Zeitraum entspricht, indem auch die Amistad Wandbilder entstanden.

15.3 Ärmliche und Gute Wohnbedingungen

Weit entfernt von monumentaler Größe spiegeln *Ärmliche Wohnbedingungen* und *Gute Wohnbedingungen* (Kat. 93 - Kat. 94) Hale Woodruffs frühen sozialrealistischen Stil und den Einfluss des mexikanischen Wandmalers Diego Rivera wider. 1942 wurde Woodruff vom Federal Arts Project der Works Progress Administration (WPA) beauftragt zwei Wandmalereien für die Atlanta Housing Authority³⁴⁵ zu gestalten. Insgesamt entstanden für diesen Auftrag zwei Wandbilder sowie zwei Studien (Kat. 95 - Kat. 96), die sich nach ihrer Fertigstellung lange Zeit im Besitz von Herndon Homes und der Atlanta Housing Authority befanden.³⁴⁶

³⁴³ Heydt, *Rising Up*. In: *Rising Up*, S. 80 f.

³⁴⁴ Hale Woodruff Papers, Smithsonian Archive, Box 1, Folder 1.

³⁴⁵ Im Folgenden mit AHA abgekürzt.

³⁴⁶ Hale Woodruff Papers, High Museum of Art, Box 2.

Die beiden Wandbilder, die als Diptychon geschaffen wurden, um zwei konträre Perspektiven auf die Wohnverhältnisse zu bieten, zeigen Woodruffs Unterstützung des öffentlichen Wohnungsbaus in Atlanta. Woodruff, ein langjähriger Bewohner der Stadt, war sich der Bedingungen der von Armut betroffenen Menschen sehr bewusst. Die Titel der Gemälde *Gute* und *Ärmliche Wohnbedingungen* zeigen, wie stark sich jede Umgebung in ihren positiven und negativen Auswirkungen auf das Leben der Menschen unterscheidet. Für den Auftrag befasste sich Woodruff mit den Vorteilen des Ersatzes der heruntergekommenen Häuser der Stadt durch moderne Einrichtungen, einschließlich Inneninstallationen und Gemeinschaftsräumen im Freien.³⁴⁷

Die Kunstwerke sind soziale Kommentare, die die Bedeutung der Umwelt im Leben der Menschen veranschaulichen. *Ärmliche Wohnbedingungen* zeigt die heruntergekommenen Lebensbedingungen vieler Afroamerikaner*innen vor dem Sozialwohnungsbau, während *Gute Wohnbedingungen* Familien in einer modernen Sozialwohnung zeigt. Auf der Rückseite von *Ärmliche Wohnbedingungen* befindet sich eine Aufzählung von negativ konnotierten Wörtern, wie z.B. Krankheiten, Kriminalität, Landstreicherei, Mangel an Stolz, schlechte Staatsbürgerschaft, Ignoranz und niedrige Moral. Es ist nicht sicher, ob Woodruff diese Inschrift geschrieben hat, dennoch macht dieses Bild von heruntergekommenen Hütten und lustlosen Menschen deutlich, dass dies die Zustände waren, die der Künstler repräsentierte.³⁴⁸

Auf der Rückseite der Leinwand von *Gute Wohnbedingungen* besteht die Inschrift aus Wörtern wie Bürgerstolz, gute Staatsbürgerschaft, Bildung, Gesundheit und kluge Nutzung der Freizeit. Auf dieser Leinwand sind die Wohneinheiten aus soliden Ziegeln erbaut, neu errichtet und in tadellosem Zustand. Die Familie links legt einen Garten an und die Familie rechts bereitet die Kinder auf die Schule vor. Die Gemälde sollten die erwarteten positiven Auswirkungen des Wohnens in den neuen Wohnsiedlungen hervorheben.³⁴⁹

Woodruff übergab die Studien der zwei Wandbilder, die er im Rahmen seines WPA-Auftrags für Herndon Homes fertigstellte, in den frühen 1940er-Jahren an James H. Therrell, den Wohnungsdirektor der Atlanta Housing Authority (1939-1952). Therrells Witwe wiederum übergab die Studien nach dem Tod ihres Mannes (1979)³⁵⁰ dem High Museum in Atlanta im Jahr 1984.³⁵¹ Die finale Version der Wandbilder, die auf Sperrholz gemalt wurden, befanden

³⁴⁷ Hale Woodruff Papers, High Museum of Art, Box 2.

³⁴⁸ Ich danke Meredith Mitchem, Atlanta Housing Authority, Atlanta, GA für diese Auskunft.

³⁴⁹ Warkel, *Image and Identity*. In: *A Shared Heritage*, S. 65 f.

³⁵⁰ Familysearch.org, James Henry Therrell, letzter Zugriff: 26. September 2022.

³⁵¹ Hale Woodruff Papers, High Museum of Art, Box 2.

sich seit der Fertigstellung in Herndon Homes,³⁵² damals ein gefeiertes neues öffentliches Wohnungsbauprojekt und eines der letzten seiner Art in Atlanta. Sie blieben dort bis 1984, wurden dann entfernt und im Flur des Hauptquartiers von AHA platziert.³⁵³

Gemalt hat Woodruff diese Wandmalereien für Herndon und die AHA, um an die Bemühungen zur Verbesserung der Bedingungen für die ärmsten Bürger*innen der Gemeinde zu erinnern. Woodruff unterstützte mit dieser Darstellung die Ideen und das damals fortschrittliche Programm zum Wohnungsbau von Therell. Herndon war einer der ersten Afroamerikaner in Atlanta, die sich ein prunkvolles Haus leisten konnten. Durch die Gründung seiner Versicherung für Afroamerikaner*innen, wurde er zum ersten Schwarzen Millionär der Stadt. Mit seiner Versicherung stärkte er die afroamerikanische Gesellschaft und diente gleichzeitig als Vorbild für diese.

Woodruff schuf mit den beiden konträren Darstellungen einen starken Kontrast, wodurch die Notwendigkeit zum Handeln deutlich wird. Die Wandbilder weisen im Vergleich zu den Studien nur marginale Unterschiede auf. Kompositorisch hat Woodruff keine Veränderungen vorgenommen. Farbliche Veränderungen sind hingegen in beiden Werken im Vergleich zu den Studien sichtbar. In *Gute Wohnbedingungen* passt der Künstler beispielsweise die Kleidung der Personen an die Umgebung an, z.B. sind die Oberteile der zwei Männer in einem gedeckteren braun-gelb bzw. Ocker dargestellt. In der Studie leuchtet eines der Oberteile in einem hellen, reinen Gelbton und das Jackett des rechten Mannes besitzt einen blau-grauen Farbton. Die Farbkomposition wirkt so deutlich stimmiger, die Personen wirken noch stärker in ihre Umgebung integriert. Zum einen zeigt es Afroamerikaner*innen ihre Möglichkeiten auf, die sie haben, wenn die äußeren Faktoren angepasst werden, zum anderen macht es der *weißen* Bevölkerung deutlich, dass Afroamerikaner*innen fähig sind, ein ebenbürtiges Leben zu führen. Es zeigt, dass die äußeren Faktoren stark beeinflussen, wie Menschen wahrgenommen werden und was sie leisten können und dass es nicht ausschließlich die Charaktereigenschaften von Afroamerikaner*innen sind, die ihr Leben vorherbestimmen. Zusätzlich tauschte Woodruff einzelne Bildelemente aus. So hält die Frau, die sich zentral im Bild befindet, in der Studie eine Gartenhacke. Auf dem Werk für Herndon hingegen hält sie einen kleinen Strauß Blumen in der Hand, was zu einer friedlicheren und freundlicheren Stimmung beiträgt und weniger aggressiv

³⁵² Herndon Homes ist ein historisches Hausmuseum und ein *National Historic Landmark* in Atlanta, Georgia. Es ist ein klassisches Herrenhaus mit Beaux-Arts-Einflüssen und war die Heimat von Alonzo Franklin Herndon (1858-1927), der in die Sklaverei hineingeboren wurde, jedoch später Atlantas erster schwarzer Millionär, durch die Gründung der Atlanta Life Insurance Company, wurde.

³⁵³ Ich danke Meredith Mitchem, Atlanta Housing Authority, Atlanta, GA für diese Auskunft.

oder bedrohlich wirkt. Die Blumen am Wegesrand malte Woodruff zum einen akkurater und detailreicher, zum anderen sortiert er die Blumen nach Farben. Die Grünpflanze im Vordergrund weist einen sehr ordentlichen Schnitt und klare Konturen auf, wohingegen die Topfpflanze in der Studie wilder wirkt. In seiner Anfertigung auf Holz steigerte Woodruff demnach den Eindruck von Kultiviertheit durch die Veränderung von Details.

1997 veranlasste Mark Kemp, Direktor des Risikomanagements von AHA, in Besorgnis über den ungeschützten Standort der Gemälde sowie ihrer Pflege ein Projekt zur Restaurierung und Aufbewahrung. Daraufhin wurden die Werke über 20 Jahre im High Museum of Art verwahrt. Inzwischen wurden die Arbeiten jedoch vom Museum an die AHA zurückgegeben, so dass sie sich aktuell wieder im Besitz der AHA befinden.³⁵⁴ Im Jahr 2004 erhielt die vom High Museum in Zusammenarbeit mit der Atlanta Housing Authority organisierte Kunstausstellung *Hale Woodruff in Atlanta* den Zuschuss der Judith Rothschild Foundation, um die Werke des Malers auszustellen und begleitende Bildungsprogramme anzubieten. Es war die erste Einzelausstellung von Woodruffs Gemälden in Atlanta seit seinem Tod im Jahr 1980.³⁵⁵

15.4 Die Beiträge der Schwarzen in der Geschichte Kaliforniens



Abb. 63 Charles Alston, *Erforschung und Kolonisation*, Tafel I der Wandmalerei *Die Schwarzen in der Geschichte Kaliforniens* (*Exploration and Colonization*), 1949, Öl auf Leinwand, 500,38 x 281,94 cm, Mutual Life Insurance Company Los Angeles

³⁵⁴ Hale Woodruff Papers, High Museum of Art, Box 2.

³⁵⁵ Hale Woodruff Papers, High Museum of Art, Box 2.



Abb.64 Woodruff und Alston während des Entstehungsprozesses, Amistad Research Center

Hale Woodruff und Charles Alston wurden 1948 von der Golden State Mutual Life Insurance Company³⁵⁶ in Los Angeles beauftragt zwei Wandmalereien zu gestalten, die die Beiträge von Schwarzen in der Geschichte Kaliforniens zeigen. Die umfangreichen Rechercharbeiten für die Wandmalereien wurden nicht mehr wie zuvor von den inzwischen etablierten Künstlern selbst durchgeführt, sondern von Miriam Matthews, einer Bibliothekarin aus Los Angeles, und Titus Alexander, einem Experten für die Geschichte der Schwarzen in Amerika.³⁵⁷ Im August 1948 trafen sich die beiden Künstler in Los Angeles, um die Forschungsergebnisse einzusehen und sich mit dem Thema vertraut zu machen. Sie studierten und zeichneten heimische Gesteine, Blumen, Pflanzen, die Landschaft, Kostüme und Kleidung sowie die Ausrüstung der einheimischen Schwarzen aus den vergangenen Jahrhunderten. Nach dieser Rundreise durch Kalifornien trafen sie sich mit den

Auftraggebern, um die Inhalte und die Konzeption der Wandmalereien abzustimmen.³⁵⁸ Charles Alston wählte das Thema *Erforschung und Kolonisation* (Abb. 63), das die Zeitspanne von 1527 bis Mitte des 19. Jahrhunderts abdecken sollte. Hale Woodruff gestaltete eine Wandmalerei, die die Zeit der *Besiedlung und Entwicklung* von 1850-1950 zeigt (Kat. 114).³⁵⁹ Die Herausforderung bestand darin so viele verschiedene Aktivitäten über einen so großen Zeitraum nachzubilden und dabei einen ästhetischen Zusammenhalt zu wahren. Um dieses Ziel zu erreichen, konzipierte Woodruff seine Malerei wie folgt: Oben links, auf dem Entwurf zur Wandmalerei (s.) mit einer eins markiert, positionierte Woodruff eine Mine und Bergmänner, die exemplarisch für all diejenigen Schwarzen Bergmänner stehen, die in der Hoffnung auf Frieden und Freiheit sowohl für Schwarze und *weiße* Firmen arbeiteten, um ihre Familien und

³⁵⁶ Die Versicherungsfirma war eine bekannte Institution, die von Schwarzen gegründet und geführt wurde.

³⁵⁷ Hale Woodruff Papers, Smithsonian Archive, Box 1, Folder 8.

³⁵⁸ Hale Woodruff Papers, Smithsonian Archive, Box 1, Folder 8.

³⁵⁹ Charles Alston Papers, Smithsonian Archive, Box 1, Folder 11.

sich selbst frei zu kaufen. Die Schwarzen Bergmänner erwirtschafteten mehr als \$ 1.000.000, die sie an ihre Sklavenhalter*innen schickten, um ihre Freiheit zu erlangen.³⁶⁰ Rechts neben den Minenarbeitern im oberen Hintergrund ist William Shorey abgebildet, der als erster Schwarzer Walfangschiff-Kapitän in die Geschichte einging. Von 1887 bis 1909 übte er sein Gewerbe vorrangig im Pazifischen Ozean aber auch auf der ganzen Welt aus.³⁶¹ Auf der rechten Hälfte des oberen Bildrandes platzierte Woodruff den Boulder Dam und die Golden Gate Bridge, die beispielhaft für alle großen Bauten stehen, die in Kalifornien errichtet wurden und zu deren Fertigstellung Schwarze Menschen maßgeblich beigetragen haben. Mit der Nummer fünf ist in dem Entwurf das Verlagshaus von *The Elevator* dargestellt. Dieses Verlagshaus publizierte eine der ersten Zeitungen, die von Schwarzen gegründet und geführt wurde und einen wichtigen Beitrag im Kampf um die Bürgerrechte leistete.³⁶² „Equality before the law“ war das Motto der Zeitung, die seit dem 18. April 1865 durch den Verleger Phillip A. Bell in San Francisco publiziert wurde. Als Vorreiter unter den Zeitungen für Schwarze galt sie in Expertenkreisen als besonders sorgfältig bearbeitete Informationsquelle.³⁶³ In der linken unteren Ecke befindet sich eine stehende Schwarze Wache mit Gewehr zur rechten sowie eine weitere Wache auf einem weißen Pferd etwas kleiner im Hintergrund. Der zweite Wachmann auf dem Pferd ist allerdings nur auf der Planungsskizze abgebildet, da die Leinwand aufgrund der Architektur an dieser Stelle angepasst und eingekürzt werden musste. Diese Wachen stehen symbolisch für all diejenigen Schwarzen Männer, die Teil der Regimenter der 9., 10. Kavallerie und der 24., 25. Infanterie der Armee der Vereinigten Staaten waren und deren Aufgabe es war, die *weißen* Arbeiter beim Bau der transkontinentalen Eisenbahn vor Gefahren durch Banditen im Wilden Westen der Mitte des 19. Jahrhunderts zu beschützen, weshalb ihre Aufgabe ebenso wichtig war, wie die der Arbeiter. Links der Mittelsenkrechten positionierte Woodruff im Vordergrund Mary Ellen Pleasant, auch *Mammy Pleasant* genannt. Sie gilt als eine der Schlüsselfiguren und finanziellen Unterstützerin im Kampf um die Gleichberechtigung in der Geschichte Kaliforniens. Sie erbte ihr Vermögen von ihrem ersten Ehemann und kam dann 1858 nach Kalifornien, um John Brown dabei zu unterstützen, die Sklav*innen der Südstaaten zu befreien. Eine der herausragenden Taten, für die sie in Erinnerung bleibt, ist ihr Geschenk

³⁶⁰ Charles Alston Papers, Smithsonian Archive, Box 1, Folder 11.

³⁶¹ Charles Alston Papers, Smithsonian Archive, Box 1, Folder 11.

³⁶² Charles Alston Papers, Smithsonian Archive, Box 1, Folder 11.

³⁶³ Charles Alston Papers, Smithsonian Archive, Box 1, Folder 11.

von 30.000 US-Dollar an Brown, um Gewehre für den Überfall auf Harpers Ferry³⁶⁴ zu kaufen.³⁶⁵ Außerdem kämpfte sie gegen Kaliforniens *Fugitive Slave Law* und das Gesetz, dass es Schwarzen untersagte, Straßenbahnen zu nutzen.³⁶⁶

Zentral im Bild, schräg rechts oberhalb der Szene Mammy Pleasants, mit der Nummer sieben gekennzeichnet, befindet sich ein Schwarzer Reiter und ein Pferd des Pony Express.³⁶⁷ Gemeinsam stehen sie für die drei Schwarzen Männer, die für den Pony Express arbeiteten. James Frances, der als Pferdepfleger in Sacramento tätig war, George Monroe, der als Reiter regelmäßig die Strecke von Merced bis Mariposa bestritt und William Robinson, der die Briefe von Stockton bis zu den Minen brachte.³⁶⁸ Im Vordergrund rechts, mit der Nummer acht gekennzeichnet, sind Mitglieder der *Convention of Colored Citizens of California*, die Schilder mit den Aufschriften „Let us own homes“, „Open schools to our children“ und „Justice under the law“ in ihren Händen halten und dem Redner der Versammlung zuhören. Woodruff nahm hier Bezug zum zweiten Kongress der Schwarzen Bürger*innen Kaliforniens, der im Jahr 1856 in Sacramento stattfand.³⁶⁹ Der erste Kongress tagte 1855 in San Francisco. Bei der Versammlung in Sacramento wurden entscheidene Anstrengungen unternommen, um die Aufhebung aller Gesetze zu erreichen, die Schwarze als Bürger*innen Kaliforniens einschränkten. Die Konvention war für die Organisation des Wahlrechts im Jahr 1863 verantwortlich. Andere Siege waren die Integration der Schwarzen Bürger*innen in das Heimstättengesetz³⁷⁰ (1863), das Recht, in jedem Teil des Staates Straßenbahn fahren zu dürfen (1864), und die Abschaffung von getrennten Schulen im Jahr 1872. In der unteren äußersten Ecke rechts, perspektivisch leicht hinter die Teilnehmer*innen des Kongresses gesetzt, bettete Woodruff den Bau des *Golden State Mutual Life Insurance* Bürogebäudes in das Wandbild ein. Laut der Auftraggeber soll es als Symbol des Wachstumsprozesses für Hunderte von Geschäften und Projekten, die zum Aufbau des Westens und Kaliforniens beigetragen haben, stehen. Das von Paul Williams entworfene neue Gebäude ist als Beweis für

³⁶⁴ Der Überfall auf Harpers Ferry am 16. Oktober 1859 war der Versuch, ein Waffenarsenal der United States Army in Harpers Ferry im damaligen Bundesstaat Virginia einzunehmen. Unter der Führung des militanten Abolitionisten John Brown wollte eine Gruppe von 19 Männern mit dieser Aktion die Befreiung und Bewaffnung von Sklaven erreichen. Ihr Ziel war, einen allgemeinen Sklavenaufstand auszulösen und eine Befreiungsarmee zu rekrutieren.

³⁶⁵ Charles Alston Papers, Smithsonian Archive, Box 1, Folder 11.

³⁶⁶ Charles Alston Papers, Smithsonian Archive, Box 1, Folder 11.

³⁶⁷ Der Pony Express war ein als Reiterstafette organisierter Postbeförderungsdienst und im Jahr 1860, als der Betrieb aufgenommen wurde, die schnellste Postverbindung Nordamerikas. Die über 3000 km lange Strecke verlief von Saint Joseph, Missouri durch die Prärie und die Rocky Mountains bis nach Sacramento, Kalifornien.

³⁶⁸ Charles Alston Papers, Smithsonian Archive, Box 1, Folder 11.

³⁶⁹ Charles Alston Papers, Smithsonian Archive, Box 1, Folder 11.

³⁷⁰ Engl. Homestead Act.

wirtschaftliche und künstlerische Leistungen zu sehen und soll allen Kalifornier*innen die glückliche Fortsetzung der Tapferkeit, des Fleißes und des Geistes des Schwarzen vermitteln.³⁷¹ Über den Bau des neuen Bürogebäudes der Versicherungsfirma hinaus, zeigte Woodruff Schwarze in einem anderen Licht, als es zu seiner Zeit üblich war. Sie sind Baumeister, Journalisten, Staatsmänner, Soldaten und Walfänger, die Respektables für ihre Gemeinschaft und für den Bundesstaat Kalifornien geleistet haben und dafür Anerkennung verdienten. Auch Alston stellte in seinem Werk die Errungenschaften Schwarzer in Kalifornien dar, so dass die beiden Arbeiten der Männer eine chronologische Erzählung ebendieses Sujets bis in das Jahr 1948 wiedergibt.

Die Künstler vereinbarten neben dem Inhalt der Wandmalereien mit den Auftraggebern, dass die Struktur formal und geballt sein sollte und sich die einzelnen Szenen perspektivisch voneinander abheben sollten. Die Umsetzung dieser Vorgabe erinnert stark an den Aufbau der Serie *Amerika heute* (Abb.59) von Thomas Hart Benton. Benton nutzte anders als Woodruff und Alston Rahmenleisten, die durch das Bild verlaufen jedoch nie ein Teil des Bildes vollständig abtrennen, sondern immer innerhalb der Bildfläche enden. Hierdurch trennt er einzelne Szenen voneinander. Darüber hinaus spielte er, genau wie Woodruff und Alston auch, mit den Perspektiven und Größenverhältnissen der einzelnen Szenen. Anders als Woodruff und Alston setzte Benton die Figuren in unterschiedlichen Größen in sein Bild, auch wenn es zu perspektivisch nicht korrekten Darstellungen führte, wie beispielsweise in der unteren linken Ecke in *Der Süden* (Abb.59), in dem er den Mechaniker im Vordergrund extrem groß und aus der Normalperspektive darstellt, wohingegen die Arbeiter in den weißen Anzügen entscheidend kleiner und von oben dargestellt sind. Alston verwandt in seinem Werk die gleichen Proportionen für die Figuren im Hintergrund wie für diejenigen im Vordergrund. Woodruff hingegen schuf durch einen geeigneten Bewegungsrhythmus von einem historischen Ereignis zum anderen harmonische visuelle Übergänge und führt den Betrachter so durch das Bild. Die beiden Männer arbeiteten bei diesem Projekt eng zusammen, so dass, wenn beide Wandbilder nebeneinander platziert werden würden, aus der Vereinigung ein Dyptichon entsteht. Vergleicht man andere Wandmalereiarbeiten oder Staffeleiarbeiten der beiden Künstler mit dieser Auftragsarbeit, z.B. Woodruffs *Amistad* Serie oder *Die Kunst der Schwarzen* und Alstons Wandmalerei *Moderne Medizin* (Abb.66) oder sein *Familienporträt* (Abb.65), wird deutlich, dass diese Wandbilder stilistisch stark von ihren vorherigen Arbeiten abweichen und

³⁷¹ Charles Alston Papers, Smithsonian Archive, Box 1, Folder 11.

sich die beiden Künstler aneinander anpassten. Beispielsweise übernimmt Alston die Darstellung der Figuren, die Woodruff sich für die *Amistad* Wandmalereien aneignete. Alstons Arbeiten zeichnen sich typischerweise durch einen sehr flächigen Farbauftrag, ohne Farbabstufungen und dementsprechend geringe Betonung der Falten und Materialität aus. Zusätzlich wirkt seine

Farbpalette durch die Verwendung von Erdtönen zurückhaltender als die lebendigen Farben, die Woodruff in den *Amistad* Wandbildern nutzte. Die Veränderung des Stils beider Künstler lässt sich jedoch zu weiteren Teilen auch auf die engen Vorgaben und die Räumlichkeiten der Golden State Mutual Life Insurance Company zurückführen und nicht allein auf die Präferenzen oder typischen Malstile der Künstler.³⁷² Zwar entstanden die Arbeiten nicht vor Ort, in Los Angeles, sondern in New York, wo die Künstler hauptberuflich tätig waren, nichtsdestotrotz hielten Alston und Woodruff engen Kontakt zu dem Architekten des Gebäudes der Golden State Mutual Life Insurance, Paul R. Williams, um die Farben und den Stil der Malereien an die



Abb.66 Charles Alston, *Moderne Medizin (Modern Medicine)*, 1940, Öl auf Leinwand, Harlem Hospital New York



Abb.65 Charles Alston, *Familienporträt (Family Group)*, 1950, Öl auf Leinwand, 121, 9 x 91,4 cm, Museum of Fine Arts Boston

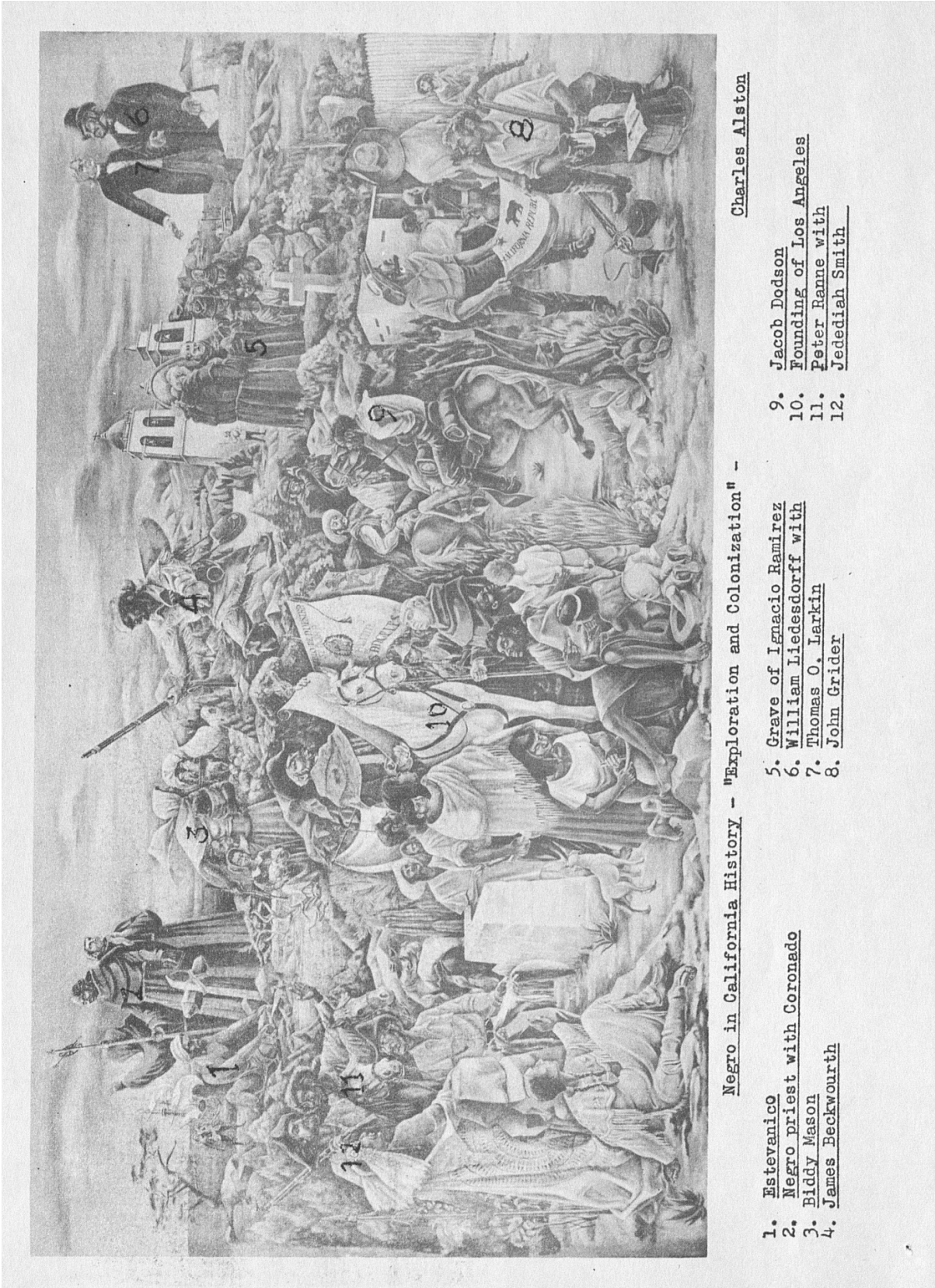
³⁷² Hale Woodruff Papers, Smithsonian Archive, Box 1, Folder 8.

Innenarchitektur des Gebäudes anzupassen und den dekorativen Stil der Lobby in ihren Arbeiten aufzugreifen.³⁷³

Bei der feierlichen Enthüllung der etwa 5 x 2,8 m großen Malereien und der Einweihung des neuen Gebäudes war keiner der beiden Künstler anwesend. Dafür enthüllte Woodruffs Mutter, Augusta Woodruff, die Wandmalerei ihres Sohnes.³⁷⁴ Die Feier fand am 19. August 1949 statt. In der Literatur werden diese Wandmalereien kaum rezipiert. Besonders in Verbindung mit Woodruffs Œuvre findet sich lediglich eine Erwähnung in *Hale Woodruff: 50 Years of his Art*. Doch auch hier wird ausschließlich Bezug auf die Kooperation mit Charles Alston genommen. Für Woodruff bleibt es die einzige Gemeinschaftsarbeit mit einem weiteren etablierten afroamerikanischen Künstler. Für all seine anderen Wandmalereien engagierte er Studenten für die Vorarbeiten oder führte die Projekte allein durch. In der Literatur über Alston, der bisher eine stärkere Rezeption als Woodruff erfuhr, werden ihm fälschlicherweise vereinzelt beide Wandbilder zugeschrieben. Im Internet wird die Zuschreibung in einzelnen Fällen vertauscht, weshalb große Vorsicht hinsichtlich der Korrektheit der Quellen geboten ist.

³⁷³ Hale Woodruff Papers, Smithsonian Archive, Box 1, Folder 8.

³⁷⁴ Charles Alston Papers, Smithsonian Archive, Box 1, Folder 11.



Negro in California History - "Exploration and Colonization" -

Charles Alston

- 1. Estevanico
- 2. Negro priest with Coronado
- 3. Biddy Mason
- 4. James Beckwourth
- 5. Grave of Ignacio Ramirez
- 6. William Liedesdorff with Thomas O. Larkin
- 7. John Grider
- 8. Jacob Dodson
- 9. Founding of Los Angeles
- 10. Peter Ranne with Jedediah Smith

Abb.67 Entwurf der Arbeit Erforschung und Kolonisation mit handschriftlichen Ergänzungen und Erklärungen zum Bildinhalt von Charles Alston



- Negro in California History. - "Settlement and Development" - . . . Hale Woodruff
- | | | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <ol style="list-style-type: none"> 1. <u>Negroes in the mines</u> 2. <u>William Shorey</u> 3. <u>Negro workmen on Boulder Dam and</u> | <ol style="list-style-type: none"> 4. <u>The San Francisco Bridge</u> 5. <u>The Elevator</u> 6. <u>Negro troops guarding</u>
<u>railroad workmen</u> | <ol style="list-style-type: none"> 7. <u>Mammy Pleasant</u> 8. <u>Pony Express</u> 9. <u>Convention of Colored</u>
<u>Citizens of California</u> |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
10. Golden State Mutual Life Insurance Company

Abb. 68 Entwurf der Arbeit Besiedlung und Entwicklung mit handschriftlichen Ergänzungen und Erklärungen zum Bildinhalt von Hale Woodruff

15.5 Die Kunst der Schwarzen

Nachdem Woodruff das Projekt der Talladega Wandmalereien erfolgreich abgeschlossen hatte, wendete er sich an Rufus Clement, den Präsidenten der Atlanta University, um von seinen Ideen für eine Wandmalerei für die Trevor Arnett Bücherei auf dem Atlanta University Campus zu berichten. Er schrieb an ihn:

*„I thought of portraying leaders in the field of education – Du Bois, John Hope, and so on, leaders in the arts – Joshua Johnston, H.O. Tanner, Benjamin Banneker, modern artist Lawrence and others; music – Marian Anderson, Paul Robeson – portraits of these artists should appear in one of the panels. Another was for the so-called liberators... Frederick Douglas, Cinque the slave mutineer, Toussaint l’Ouverture, John Brown... The other panel was enslavement: herding of scores of slaves to ship for sale in the western world, the destruction of this culture in the arts.“*³⁷⁵

Doch Woodruff erhielt zunächst eine Absage für dieses Projekt mit der mündlichen Vereinbarung, dass die Umsetzung möglicherweise zu einem späteren Zeitpunkt in Betracht gezogen werden würde. Bis Woodruff Atlanta für sein Rosenwald Stipendium verlies, konnte die Universität auf keine finanziellen Mittel zurückgreifen, um dieses Projekt zu realisieren. Nach seiner Rückkehr im Jahr 1945 einigten sich Rufus Clement und Florence Read, Präsidentin des Spelman Colleges, darauf, Woodruff finanziell für das Projekt zu entlohnen. Gemeinsam mit Woodruff vereinbarten sie die Anhebung seines Lohnes um \$200 im Monat. Daraufhin begann Woodruff Studien für die Wandmalereien anzufertigen. (Kat. 120 - Kat. 124).³⁷⁶ Kurze Zeit später jedoch nahm Woodruff eine Lehrstelle an der New York University an (vgl. Kapitel 16), weshalb das Wandmalereiprojekt zunächst pausierte bis er 1950 eine neue Vereinbarung bezüglich seines Honorars mit Clement traf und die Arbeit an den Wandbildern wieder aufnahm. In den folgenden eineinhalb Jahren entstanden sechs Wandbilder, die er *Die Kunst der Schwarzen*³⁷⁷ (Kat. 126 - Kat.131) nannte. Nachdem sie zur Installation nach Atlanta verschickt wurden, enthüllte Woodruff sie persönlich auf der Eröffnungszeremonie am 27. April 1952.³⁷⁸ Enttäuscht berichtete Woodruff 1978 in seinem Interview mit John Hewitt über die Bescheidenheit der Feier im Vergleich zur Enthüllungsfeier der Talladega Wandmalereien. Woodruff beschrieb *Die Kunst der Schwarzen* als das wichtigste Werk seines Œuvres. Laut Woodruff wurde es von der Presse und der Kunstszene ignoriert und begründete das allgemeine Desinteresse im Interview dadurch, dass die Wandmalereien keiner typischen

³⁷⁵ Hale Woodruff Papers, Amistad Research Center, Box 8.

³⁷⁶ Dunkley, In the Eye of the Muses, S. 121.

³⁷⁷ Originaltitel: The Art of the Negro.

³⁷⁸ Dunkley, In the Eye of the Muses, S. 121 f.

afroamerikanischen Arbeit entsprechen, „*The murals don't deal with slavery in this country; they deal with a very remote past.*“³⁷⁹ und demnach die Rezeption des Werkes in der eigenen Gemeinschaft ausblieb. Dennoch kann die Serie als Hommage an die afrikanische Kunst gesehen werden, für die sich Woodruff seit Jahrzehnten interessierte und die er sammelte. Woodruff machte sie zum ersten Mal in der Geschichte der afroamerikanischen Malerei zum Hauptthema einer Wandmalerei. 1952 gab es kein anderes Werk in der Schwarzen Amerikanischen Kunst, das mit den Wandgemälden der Atlanta University vergleichbar war, um afroamerikanische Kunst in einen größeren kulturellen Kontext zu stellen.

Weiter betonte er seine lange Auseinandersetzung und harte Arbeit am Konzept und der Darstellungsweise der Bildinhalte³⁸⁰ im Interview mit Hewitt. Bereits 1950 begann Woodruff mit der Entwicklung der Formensprache, die er in den Wandmalereien verwenden würde. In seiner Arbeit mit dem Titel *Karneval* (Kat. 116), einem wichtigen Vorläufer der Wandmalerei, hatte er die Leinwand in abgeschlossene Zonen unterteilt, die jeweils ein kryptisches Emblem enthielten. In den Wandgemälden unterteilte er mit dem gleichen kompositorischen Ansatz den Raum in Farbkabinen, die Embleme und Zeichen enthielten, die mit dem Gesamtthema der Wandmalerei in Verbindung stehen, die Entwicklung der Afrikanischen Kunst und ihr Einfluss auf die westliche und Schwarze Kunst und Kultur.

Die Studien von 1945 erinnern stark an die Darstellungsweise, die Woodruff für die Talladega Wandmalereien nutzte. Sowohl die Farbigkeit als auch der narrative Aufbau und die Darstellung der Figuren spiegeln die Einflüsse Bentons und Riveras wider. Woodruff nutzte den Bildraum und die Perspektive und unterteilt die Szenen so in Vorder-, Mittel- und Hintergrund. Hierauf verzichtete er in den Darstellungen von 1952. Die Farbigkeit der Wandbilder reduzierte Woodruff in den Arbeiten von 1952 ebenfalls drastisch. Er bediente sich einer sehr natürlichen Farbpalette, die hauptsächlich Erdtöne aufweist und durch blaue Farbtöne aufgelockert wird. Der bedeutendste Unterschied liegt jedoch in der Darstellungsweise der Wandbilder. Woodruff setzte die Wandmalereien im Stil seiner Staffeleimalereien der 50er-Jahre um, in einem tendenziell abstrahierenden Modus.

Die umfangreiche Überarbeitung seiner Wandmalereien in den Jahren zwischen 1950 und 1952 kann sicherlich auf die Einflüsse der Kunstszene New Yorks zurückgeführt werden. Woodruffs Auseinandersetzung mit dem Abstrakten Expressionismus und dem damit einhergehenden

³⁷⁹ Dunkley, *In the Eye of the Muses*, S. 122.

³⁸⁰ Dunkley, *In the Eye of the Muses*, S. 122.

Interesse für die afrikanische Kunst und ursprüngliche Formen, die im Zuge des Abstrakten Expressionismus auch von *weißen* Künstler*innen verwendet wurden, scheinen ihn dazu bewogen zu haben, seine für Atlanta typische Malweise nicht erneut aufzugreifen.

Die erste Tafel, *Ursprung* (Kat. 126) ist eine visuelle Interpretation verschiedener afrikanischer Bilder, von Höhlenmalereien über Skulpturen und Masken. Es zeigt die kulturellen Aktivitäten afrikanischer Menschen anhand eines Höhlenmalers in der linken unteren Bildecke und zwei Bildhauern rechts unterhalb der Mittelwaagerechten.³⁸¹ Die untere Bildhälfte teilen sich die drei Künstler mit Abbildungen von Höhlenmalereien und einer Maske, die genau wie die Personen auch, in einzelne in sich geschlossene Zonen unterteilt sind. Auf der oberen Bildhälfte befinden sich links Jäger, die als Vögel und andere Tiere verkleidet sind, eine Fetisch-Holzskulptur, die Woodruff auf der Mittelsenkrechten positioniert sowie fünf Krieger mit Masken und Schildern, die sich in der rechten oberen Ecke des Bildes befinden und allesamt ebenfalls als Kunst oder in Kunst eingehüllt angesehen werden können.³⁸²

Die zweite Tafel *Austausch* (Kat. 127) bringt den kontinuierlichen Austausch zwischen den Kulturen zum Ausdruck. Der Bildinhalt deutet an, dass drei Haupteinflüsse die westliche Kunstform geprägt haben – die griechische, die römische und die afrikanische bzw. ägyptische Kunst. Woodruff stellt Künstler der Antike dar, die gemeinsam Kunst betrachten und Vorstellungen und Konzepte austauschen. „Austausch“ oder „Gespräch“ ist hier wörtlich gemeint. Geometer aus Altägypten, Subsahara-Afrika und Mesopotamien untersuchen komplexe, sich überschneidende Formen. Ein griechischer Musiker sieht zu, wie ein afrikanischer Musiker auf einer Kalimba spielt. Griechische, römische und afrikanische Figuren studieren die Form eines Schildes. Eine ionische Säule aus Griechenland steht neben einer Säule aus Ägypten und einem sudanesisch-sahelischen Turm, der einem Turm der Großen Moschee von Djenné ähnelt. (Diese Form erscheint auch in Timbuktu, der Hauptstadt des Songhai-Reiches und in Gebäuden in anderen Teilen der Region. Diese sind so ikonisch wie die ionische Säule für Griechenland und Rom). Ein Pferd erscheint links von einer ägyptischen und einer afrikanischen Figur. Das dargestellte Pferd zielt keltische Münzen, die von den Münzen aus der Zeit Philipps von Makedonien beeinflusst wurde. André Malraux veranschaulicht damit wie keltische Stämme griechische Formen an ihre eigenen kulturellen Erwartungen und Vorlieben anpassten. Diese Illustration aus Malraux' *The Psychology of Art* ist also eine hervorragende

³⁸¹ Hale Woodruff Papers, Amistad Research Center, Box 8.

³⁸² Hale Woodruff Papers, Amistad Research Center, Box 8.

Zusammenfassung des tatsächlichen kulturellen Austauschs darüber, wie Formen umgewandelt werden, um den Bedürfnissen und Vorstellungen einer neuen Kultur zu entsprechen, anstatt pauschal übernommen zu werden.³⁸³ Die Studie für *Austausch* (Kat. 121) unterscheidet sich in einigen wesentlichen Aspekten einschließlich der Darstellung eines gemeißelten Kopfes anstelle eines Schildes auf der rechten Seite und eines halben römischen Bogens anstelle der vagen, skandinavisch anmutenden Formen, die rechts vom Sudano-Sahel-Turm erscheinen. Das keltische Pferd fehlt, was darauf hindeutet, dass Woodruff die Illustration von Malraux in seinem gerade veröffentlichten Buch (1950) genau zu dem Zeitpunkt gesehen hat, als die Wandbilder gemalt wurden.

Enteignung (Kat. 128), die dritte Tafel, thematisiert den Angriff auf die afrikanische Kultur durch europäische Truppen mit Bezug auf die Niederbrennung von Benin und die Plünderung der afrikanischen Kunst. Auch dieses Bild erfuhr deutliche Akzentverschiebungen zwischen der Studie und dem eigentlichen Wandbild. Die Studie (Kat. 123) zeigt eine Vordergrundszenen von Männern, die in Tuniken im Stil der Iberischen Halbinsel gekleidet sind, was dem Kleidungsstil der frühesten Zeit der europäischen Kolonialisierung des afrikanischen Kontinents entspricht. Die Männer zerstören rituelle Figuren, von denen eine Eshu (Yoruba-Gottheit des Glücks und Unglücks) sein könnte. Beaufsichtigt wird diese Gruppe von Männern von einem bewaffneten Soldaten aus einer späteren Zeit. Insgesamt deutet die Szene auf erzwungene Frachtarbeit hin, was durch die peitschenschwingende Figur, die das Verladen der Fracht auf ein Segelschiff überwacht, unterstrichen wird.

Die Ausführung des Gemäldes von 1952 ist im Vergleich zur Studie deutlich abstrakter umgesetzt worden. Der Strafangriff britischer Truppen auf die Stadt Benin und der daraus folgenden Zerstörung im Jahr 1897 wurde durch einen Flammensturm begleitet. Die Darstellung dieser Flammen im Bild wird durch die Einbeziehung der königlichen Kunst von Benin viel deutlicher identifiziert. Einstürzende Türme der Sudano-Sahel-Architektur symbolisieren die Tatsache, dass die koloniale Eroberung durch militärische Aktionen weit über britische Domänen hinausreichte. Die bärtigen Europäer in älteren Kostümen werden weiterhin bei der Zerstörung afrikanischer Kunst und Gebrauchsgegenstände dargestellt. Im Gemälde werden eine Luba-Maske und ein Kuba-Tuch aus Zentralafrika einem (möglicherweise) Yoruba-Stück aus Westafrika gegenübergestellt. Das legt nahe, dass die zerstörerische Aktivität allgemein gehalten sein soll. Durch solche Gewaltakte, wie hier im Bild dargestellt, fanden

³⁸³ Malraux, *The Psychology of Art: The Creative Act*, S. 204.

afrikanische Skulpturen als Beutekunst durch kolonialen Handel ihren Weg an ferne Orte, wo sie auf europäischen Flohmärkten als Kuriositäten verkauft wurden.

Neben der Studie (Kat. 123) ist eine weitere Studie (Kat. 122) zu *Enteignung* bekannt. Diese unterscheidet sich inhaltlich jedoch stark von der anderen Studie und dem eigentlichen Wandbild. Auch auf diesem Bild wird die Zerstörung durch die Kolonialmächte anhand einer zerbrochenen Säule im Vordergrund und einem Berg an Raubgut, der chaotisch im Zentrum des Bildes angehäuft ist, verdeutlicht. Anders als in der ersten Studie, werden die weißen Personen ruhig und passiv dargestellt, während Schwarze Kämpfer mit Schwertern und Waffen ihre kulturellen Schätze zu beschützen versuchen. Unterhalb der aktiven und dynamisch gestalteten Männer befinden sich am unteren Bildrand eine verängstigte hockende Mutter mit ihrem Sohn, die den Schrecken und das Leid symbolisieren, die die Kolonialmächte in Afrika verbreitet haben.³⁸⁴

Das an *Enteignung* angrenzende Wandbild *Gemeinsamkeiten* (Kat. 129) schlägt eine andere Lesart der Geschichte vor als die lineare, die 1950 in weiten Teilen der Kunstgeschichte vorherrschend war. Die Kunstwelt bewegte sich über die Faszination des Ursprünglichen der vergangenen Jahrzehnte hinaus, aber eine wirklich globale Perspektive lag Jahre in der Zukunft. Ein Yoruba-Hauspfosten aus Westafrika dominiert das obere Register der Komposition und steht neben einem nordwestindischen Haida-Totem auf der linken Seite und einem Dachpfosten aus der melanesischen Kultur Neukaledoniens auf der rechten Seite, was auf die zugrunde liegende Verwandtschaft afrikanischer, nordamerikanischer, und ozeanischer künstlerischer Ausdrücke hinweist. Im unteren Register erscheinen mesoamerikanische Figuren unter der Ikonographie der antiken Pueblo-Figuren, zu denen der Fruchtbarkeitsgott Kokopelli gehört. Eine Sepik-Fluss-Maske aus Neuguinea dominiert die rechte Seite der Komposition. Der allgemeine Hinweis Woodruffs ist hier, dass es in der Weltkunst eine fließende Form gibt, die die Konventionen des Realismus, die Europa von den Griechen geerbt hat, zu einer Minderheitsmeinung macht. Wie auch das Pferd aus der keltischen Münze illustrierte, war die Stilisierung die Regel und die gegenständlich exakte Kunst des Realismus die Ausnahme. Es sollte beachtet werden, dass Woodruff keinen Zwang verspürte, Formen mit exakter Genauigkeit wiederzugeben. Das Haida-Totem zum Beispiel enthält Elemente aus anderen nordwestlichen Traditionen. Auch andere afrikanischen Stücke sind so frei wiedergegeben, dass es nicht möglich ist, die integrierten Kunstwerke einem Volk zuzuordnen.

³⁸⁴ Hale Woodruff Papers, Amistad Research Center, Box 8.

Dieses Vorgehen, Kunst verschiedener afrikanischer Regionen und Traditionen miteinander zu kombinieren, ist kein Einzelfall in Woodruffs Gesamtwerk. Beispielsweise wendete er diese Strategie auch in seinen Staffeleimalereien der *Himmelstor Serie* (vgl. Kapitel 19.1) an und schuf so durch eine offene und moderne Herangehensweise neue Bedeutungsebenen und Ansätze zur Interpretation afrikanischer Kunst. Wie im Kapitel der *Himmelstor Serie* deutlich wird, gelang es Woodruff hierdurch seine Intention gesteigert zum Ausdruck zu bringen. Mit seinem Wissen über die afrikanische Kunst, war es ihm möglich, diese bedeutungsvoll neu zu kombinieren und sein kulturelles Erbe zu feiern.

Dieser Aspekt, die Wichtigkeit und die Möglichkeiten der afrikanischen Kunst herauszustellen, gilt ebenso für *Einflüsse* (Kat. 130). Das Gemälde verdeutlicht den Einfluss der afrikanischen und haitianischen Kunst auf die europäische und amerikanische Moderne. Die fließende Geometrie eines Veves aus der haitianischen Voodoo Tradition ist über einer ebenso fließenden Skulptur von Henry Moore platziert. Eine Modigliani-Figur, die genauso als Verweis auf Picasso interpretiert werden kann, erscheint in der Nähe einer möglicherweise ähnlich geformten afrikanischen Skulptur. In der linken oberen Bildhälfte verweist Woodruff auf die abstrakten fließenden Formen von Wifredo Lam, der ebenfalls moderne Künstler*innen, wie Miró beeinflusst hat. Diese Tafel erzählt, wie die afrikanische Kunst trotz der Plünderung und Zerstreung der afrikanischen Kultur stark genug blieb, um sich nicht nur selbst zu erhalten, sondern auch ganz andere Bewegungen des visuellen Ausdrucks zu beeinflussen.

Die versammelten *Musen* (Kat. 131) des letzten Wandgemäldes deuten auf den Abschluss des Arguments für eine voll gültige Hybridität hin, da eine afrikanische Muse neben der Muse in Roben des antiken Griechenlands erscheint. Das Paar präsidiert über siebzehn afrikanische und afroamerikanische Männer. Künstlerinnen integrierte Woodruff nicht. Zwar versuchte Woodruff in seinen Wandmalereien bzw. durch sein Gesamtwerk, u. a. auf die Gleichstellung der Bevölkerungsgruppen Amerikas und das Ansehen von Schwarzen und ihrer Kunst zu steigern, dennoch klammerte er in den meisten Arbeiten Frauen aus bzw. fokussiert sich auf die Heldentaten von Männern, obwohl er durchaus Kontakt zu erfolgreichen weiblichen Künstler*innen und Schwarzen Intellektuellen, wie Nancy Elizabeth Prophet und Augusta Savage pflegte und die afroamerikanische Geschichte ebenso Heldentaten von Schwarzen Frauen bereithielt, die künstlerisch hätten umgesetzt werden können.

Die siebzehn Künstler stehen symbolisch für die kulturellen Hintergründe, die das Schaffen Woodruffs prägten und durch seine Notizen für die Atlanta University identifiziert werden

konnten.³⁸⁵ Im Amistad Research Center befinden sich handschriftliche Erläuterungen Woodruffs durch die deutlich wird, dass die Künstler im Bild folgende sind: J. Johnston, kolonialer Porträtmaler; H. O. Tanner, religiöser Maler; J. Lawrence, zeitgenössischer Maler; E. Bannister, Landschaftsmaler; Nada-Kane, südafrikanischer Höhlenmaler; J. Hudson, Porträtmaler des 19. Jahrhunderts; Juan de Pareja, Schüler von Velasquez; P. Reason, Porträtmaler des 19. Jahrhunderts; S. Gomez, Schüler von Murillo; Antonio Francisco Lisboa, Bildhauer des 18. Jahrhunderts; Iqueigha, Bildhauer des 13. Jahrhunderts; H. Pippin, Porträtmaler des 20. Jahrhunderts; S. Johnson, Bildhauer des 20. Jahrhunderts; C. Alston, Bildhauer und Maler; H. Hyppolite, Maler des 20. Jahrhunderts; R. Duncanson, Landschaftsmaler; R. Barthe, Bildhauer des 20. Jahrhunderts,³⁸⁶ dessen Hand stolz auf einer bronzenen Genrefigur ruht, der legendären *Brombeerfrau*,³⁸⁷ die 1931 vom Whitney Museum of American Art erworben wurde.

Diesem letzten Wandbild gehen mindestens zwei frühere Studien voraus. In einer der Studien (Kat. 124) segnet eine weibliche Muse die Bemühungen der Architekten einer postkolonialen Zukunft (Kat. 125). Die zweite Wandbildstudie zeigt eine globale Trinität von Musen, anstelle von Zwillingsmusen. Woodruff platziert zwei der Künstler des letzten Wandbildes (Tanner und Johnson) neben eine Reihe von Männern und Frauen, die von Wissenschaftlern*innen bis Pädagog*innen reichen (u. a. John Hope). Die Sängerin Marian Anderson befindet sich neben Denmark Vesey, den Anführer eines geplanten Sklavenaufstandes von 1822. Diese Studien stellen somit einen

konsistenten politischen Fokus dar, der im endgültigen Wandbild in einen breiteren globalen, kulturellen Fokus umgewandelt wurde.

In gewisser Weise erfüllte Woodruff mit dieser Wandbildserie



Abb.69 Die Lobby im Jahr 2022.

³⁸⁵ Hale Woodruff Papers, Amistad Research Center, Box 8

³⁸⁶ Hale Woodruff Papers, Amistad Research Center, Box 8.

³⁸⁷ Engl. Blackberry Woman.

das, was er 1934 in dem Aufsatz *The Negro and Art* vorgeschlagen hatte. In diesem Aufsatz behauptete er, dass es trotz der Wichtigkeit der Abstammung und einem vernachlässigten oder übersehenen Erbe gebührenden Respekt zu zollen, es für Schwarze Künstler*innen nicht nötig sei, sich auf typische Themen, die Afroamerikaner*innen zugeschrieben wurden, zu beschränken. Es bestehe eine Verpflichtung auf den Schrei der internationalen Menschheit zu antworten.

Mit diesem Aufsatz sprach Woodruff ein Thema an, das auch Gegenstand von Debatten zwischen Alain Locke und James A. Porter war. Mit seinen Wandbildern bekräftigte er das Recht aller Künstler*innen afrikanischer Abstammung, alle Aspekte der großen Bandbreite von Geschichte und Kultur zu verfolgen, die am vielversprechendsten erschienen. In *Die Kunst der Schwarzen* tat Woodruff genau das und schuf einen globalen und zeitgenössischen Kontext, in dem das sich ständig weiterentwickelnde Erbe Afrikas und der afrikanischen Diaspora neu überdacht und aufgearbeitet wurde.

Der kulturelle Fokus der Wandmalereien hat sich als visionär erwiesen. Archäologische Beweise für den Austausch zwischen Afrikaner*innen südlich der Sahara und angrenzenden Kulturen in der Antike sind seit dem Malen der Wandmalereien erheblich gewachsen. Kulturelle Hybridität ist zu einem Thema des intellektuellen Diskurses geworden. Hypothesen, die 1950-52 noch marginal waren, sind ins Zentrum gerückt. Diskussionen, die in ihren Kategorien lokalisiert und verfestigt waren, sind fließend und global geworden.³⁸⁸

Installiert wurden die Arbeiten in der Empfangshalle in der ersten Etage des Bibliotheksgebäudes³⁸⁹ des Campus. Das Gebäude diente den drei Institutionen, Atlanta



Abb. 70 Die Lobby im Jahr 2022.

³⁸⁸ Vgl. z.B. Greve, *Koloniales Erbe in Museen*; Nolde und Kirchner: *Expressionismus. Kolonialismus*.

³⁸⁹ Trevor Arnett Hall.

University, Spelman College und dem Morehouse College über die Bibliotheksdienste hinaus als Unterbringung für Lesesäle, Seminarräume und Ausstellungsfläche, beispielsweise der *Atlanta Annuals* und der permanenten Sammlung. Der Boden der Halle im ersten Stock bestand zur Zeit der Installation der Wandbilder aus marmorierten grauen und schwarzen Gummifliesen, die im Schachbrettmuster verlegt waren. Bis heute wurde lediglich der Boden in den Räumlichkeiten verändert und an die Treppe aus Terrazzo angepasst. Zwar ist diese in einem Beigeton gehalten statt in schwarz, jedoch stimmt das Muster mit den neu verlegten Schwarzen Fliesen mit weißen Elementen überein. Die Holzarbeiten im gesamten Innenraum sind aus roter Eiche, die mit Wachs veredelt wurde, um ein mattes natürliches Finish zu erzielen.³⁹⁰ Besonders hell wirkt der Raum durch die altweißen Wände und das flache Glasdach. Eingebettet sind die sechs Wandmalereien in abgerundete Nischen, oberhalb der Holzvertäfelung, die auf der Höhe des oberen Türrahmens enden. Insgesamt hatte Woodruff die Farbigkeit und auch das matte Finish seiner Arbeit, die typisch für seine Malerei ist, exakt auf die Farbigkeit der verbauten Materialien in der Halle abgestimmt. So griff er die Brauntöne der Eichenvertäfelung, die altweiße Wandfarbe und die dunklen Töne des Bodens von 1950 in seinen Arbeiten auf, wodurch formal aber zusätzlich auch durch den Bildaufbau und die Teilung der Bildfläche in kleinere, geschlossene Flächen ein harmonisches Gesamtbild entstand, da er hierdurch sowohl die Nischen des Raumes, als auch die geschlossenen Flächen der Vertäfelung aufgriff. Jede der Wandmalereien weist eine Größe von 3,6 x 3,6 m auf. Betrachtet werden die Arbeiten, durch die Positionierung an der Wand von unten. Betritt man die erste Etage über die Haupttreppe, schaut der Betrachter direkt auf das erste Wandbild (Abb.70). Neben dieser sind die fünf weiteren Wandbilder in kleinen Abständen im Uhrzeigersinn auf den drei weiteren Wänden des Raumes angeordnet.

³⁹⁰ Hale Woodruff Papers, Amistad Research Center, Box 8.

15.6 Wandmalereien weiterer afroamerikanischer Künstler

Viele Wandmalereien von Aaron Douglas entstanden während des kulturellen Höhepunktes der Neufindung der afroamerikanischen Identität. Durch die *Urban League* kam Douglas nach Harlem, wo er von Locke und Du Bois ermutigt wurde



Abb.71 Aaron Douglas, *Harriet Tubman*, 1931

Wandmalereien im Sinne der Bewegung zu schaffen. Schon kurz nach seiner Ankunft in New York wurde er Winold Reiss (1887-1953) vorgestellt, um von ihm zu lernen. Reiss war ein deutsch-amerikanischer Maler, der für seine wohlgefällige Darstellung von Schwarzen bekannt war und maßgeblich den Art Déco Stil in Amerika prägte. Er riet seinem Schüler dazu, die physischen Merkmale der Afroamerikaner*innen darzustellen und afrikanische Skulpturen zu studieren. Schon kurze Zeit nachdem er begann mit Reiss zu arbeiten, wurden seine Illustrationen in der *Opportunity* und *Crisis*³⁹¹ abgedruckt. Etwa zwei Jahre nach seiner Ankunft

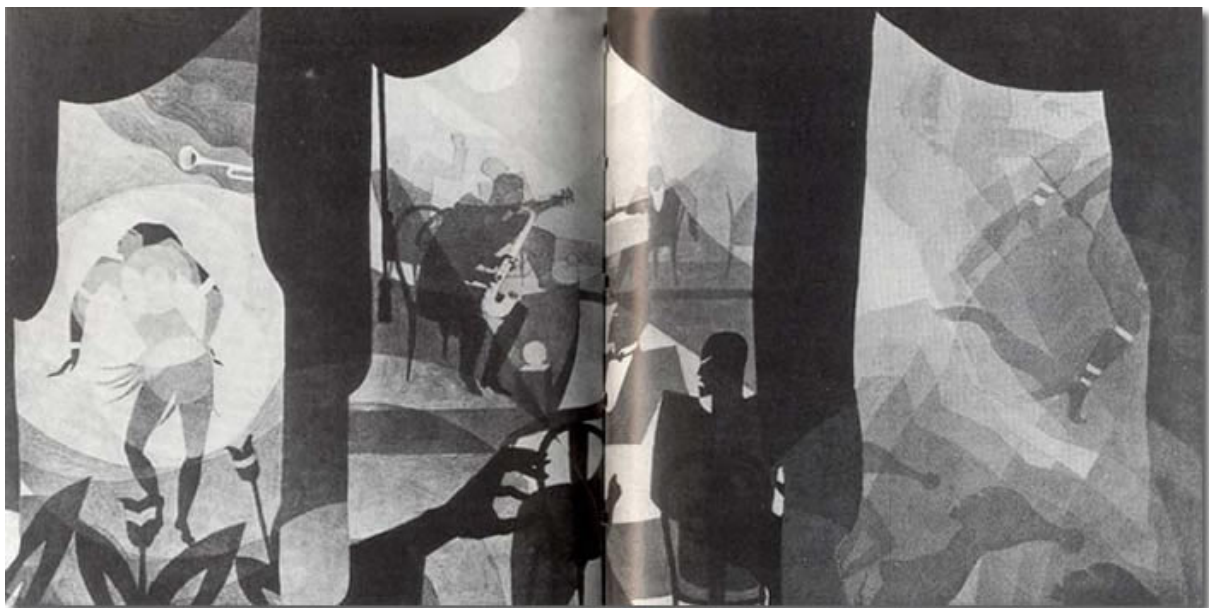


Abb.72 Aaron Douglas, *Die Magie des Tanzes (Dance Magic)*, 1930, Sherman Hotel. Sowohl das Hotel als auch die Wandmalerei sind nicht mehr erhalten.

³⁹¹ Diese Zeitschriften bemühten sich systematisch um die Entwicklung einer modernen Schwarzen Gesellschaft, indem sie die Schwarze Geschichte im Lichte der Schwarzen Kreativität in der Kunst neu interpretierten und neu bewerteten.

in New York, erhielt Douglas seinen ersten Wandmalerei Auftrag. So malte er für den Club Ebony in Harlem die *Dschungel und Jazz* Serie. Genau wie seine erste Wandmalerei weisen alle seine Wandbilder einen sorgfältig konstruierten Stil auf, der von der ägyptischen Kunst, dem Art Déco, dem Orphismus und dem Synthetischen Kubismus beeinflusst war. So unterscheiden sich die Wandbilder von Aaron Douglas und Hale Woodruff in ihrer Darstellungsweise stark. Durch die vielen graphischen Elemente, die starke Reduktion und die Flächigkeit der Bildelemente wirken Douglas Arbeiten deutlich dekorativer. Dadurch, dass die Figuren abstrahiert und flächig dargestellt sind und deshalb nicht identifizierbar sind, sprach Douglas zwar für die Gesamtheit der Afroamerikaner*innen, denen dieser Leidensweg zuteil wurde, doch es schafft auch eine größere Distanz zum Dargestellten. Woodruffs Arbeiten zeichnen sich dagegen durch eine detailgenaue Darstellung aus, was ein Gefühl von Nähe und Verbundenheit kreiert.

Ebenfalls im Jahr 1930 entwarf Douglas für das Sherman Hotel in Chicago die Serie *Die Magie des Tanzes* (Abb.72), die wie *Dschungel und Jazz* eine ursprüngliche Intentionalität aufweist, die zweifellos von den populären Vorstellungen des Jazz und des exotischen Schwarzseins inspiriert wurde. Eine heldenhafte, überlebensgroße Wandmalerei gestaltete er 1931 für das Bennett College in Greensboro, North Carolina. Es zeigt Harriet Tubman (Abb.71), die legendäre Abolitionistin des 19. Jahrhunderts, die etwa 70 versklavte Afrikaner*innen aus dem Süden der USA mithilfe der geheimen *Underground Railroad* befreite.³⁹²

Douglas wohl bekanntestes Werk, die Serie *Aspekte des Lebens von Schwarzen* (Abb.73-Abb.76), malte er für die New York Public Library im Jahr 1934. Diese Serie umfasst vier Wandbilder, die jeweils eine Phase der Afroamerikanischen Geschichte zeigen. Die erste Tafel, *Schwarze in Afrika* (Abb.73) konzentriert sich auf den afrikanischen Hintergrund und zeigt zwei tanzende Figuren, die von Trommlern und anderen stilisierten Figuren umgeben sind. Lichtkegel in hellen Farben verbinden die Bereiche der Tafel miteinander. Von der Oberseite des Bildes schneidet ein Lichtstrahl über die Fläche, bricht den Raum auf und schafft eine abstraktere Komposition. Das Werk zeigt Afrikaner*innen tanzend und trommelnd auf ihrem

³⁹² Hobson, Harriet Tubman, S. 3.



Abb.73 Aaron Douglas, *Schwarze in Afrika, Erste Tafel der Serie Aspekte des Lebens von Schwarzen (The Negro in African Setting, Panel One of the Series Aspects of Negro Life: From Slavery to Reconstruction)*, 1934

Heimatkontinent was nicht zuletzt auch durch die zentral positionierte geschnitzte Figur am oberen Bildrand, ihre traditionelle Kleidung und die Speere deutlich wird.

Die zweite Tafel, *Eine Idylle des tiefen Südens* (Abb.74), zeigt mehrere Figuren auf einem Feld, die Hacken tragen und von stilisierten Pflanzen umgeben sind. Zentral im Bild befinden sich mehrere Musiker und Tänzer, flankiert von Bildern der Arbeit und des Betens. *Von der Sklaverei bis zur Rekonstruktion* (Abb.75), das dritte

Wandbild, zeigt mehrere Gruppen von Figuren: vermummte Klansmänner scheinen den Bildraum zu betreten, während sich ein Kontingent von Unionssoldaten in die Ferne zurückzieht. Ein großer Redner und eine Figur mit Zylinder suggerieren die Emanzipationsproklamation und den Präsidenten, der sie unterzeichnet. Baumwollpflanzen erstrecken sich über die Unterseite der Tafel, Baumblätter verlaufen über die Oberseite. Die Komposition wird von silhouettierten Figuren umrahmt, ein Trommler auf der linken Seite und



Abb.74 Aaron Douglas, *Eine Idylle des tiefen Südens, Zweite Tafel der Serie Aspekte des Lebens von Schwarzen (An Idyll of the Deep Souths, Panel Two of the Series Aspects of Negro Life: From Slavery to Reconstruction)*, 1934



Abb.75 Aaron Douglas, *Von der Sklaverei bis zur Reconstruction*, Dritte Tafel der Serie *Aspekte des Lebens von Schwarzen* (*The Negro in African Setting, Panel Three of the Series Aspects of Negro Life: From Slavery to Reconstruction*), 1934

ein Trompetenbläser auf der rechten Seite. Die Ausgewogenheit trägt zur formalen Stabilität der Komposition bei und vermittelt die zentrale Bedeutung der Musik für die Schwarze Kultur.

393

Die vierte Tafel, *Das Lied der Türme* (Abb.76), zeigt zwei Schwarze Männer auf einem großen Rad inmitten hoch aufragender Wolkenkratzer. In der Mitte hält eine stehende Figur ein

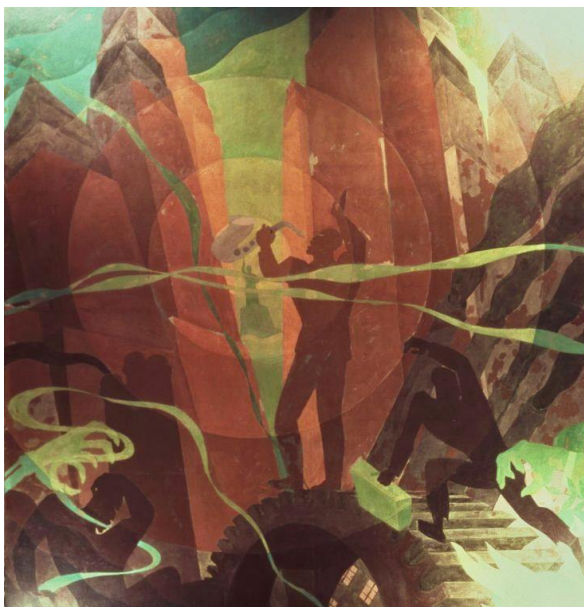


Abb.76 Aaron Douglas, *Das Lied der Türme*, Vierte Tafel der Serie *Aspekte des Lebens von Schwarzen* (*Song of the Towers, Panel Four of the Series Aspects of Negro Life: From Slavery to Reconstruction*), 1934

Saxofon. Die hohen Gebäude deuten darauf hin, dass die Afroamerikaner*innen von einer ländlichen in eine städtische Umgebung gezogen sind. Die Figur im unteren linken Bereich des Bildes und die dunkle Figur in der rechten unteren Ecke versuchen sich vor den Krallen über und hinter ihnen zu beschützen. Insbesondere die Körperhaltung der rennenden Figur rechts zeigt auf die Freiheitsstatue im Hintergrund. Die hellen Krallen bilden einen starken Kontrast zu den in dunklen Tönen gehaltenen Figuren. Sie symbolisieren zum einen die Gefangenschaft

³⁹³ Coleman, Keeping Hope Alive. In: Walls of Heritage, S. 13 ff.



Abb.77 Charles White, *Fünf großartige amerikanische Schwarze (Five Great American Negroes)*, 1939-40, Öl auf Leinwand, 152,4 x 393,7 cm

der Afroamerikaner*innen in der Vergangenheit, zum anderen die immer noch andauernde Diskriminierung sowie die Gewalttaten gegen sie. In

Aspekte des Lebens von Schwarzen versuchte Douglas Schwarze Amerikaner*innen durch Thema, Farbe³⁹⁴ und Linienführung fest mit ihren afrikanischen Wurzeln zu verbinden. Die Kostüme, die temperamentvollen Tänzer und Trommler und die sudanesisische Statue sind thematische Verbindungen zu Afrika. Anders als Woodruff behielt Douglas seinen Malstil über Jahre bei. Unabhängig vom Auftraggeber gestaltete er Silhouetten von Figuren, die im Art Déco Stil mit grafischen Elementen wie Kreisen oder Lichtkegeln ergänzt wurden. Er bezog sich ebenfalls auf die afrikanischen Wurzeln der Afroamerikaner*innen und thematisierte die Geschichte und die Gegenwart ihrer Gemeinschaft. Dennoch kommen die Aspekte des Stolzes, der Resilienz und der Hoffnung nicht in dem Ausmaß zum Tragen, wie es in Woodruffs Wandmalereien der Fall ist. Douglas stellte durch die dekorative und reduzierte Darstellung seiner Figuren die Schönheit der Schwarzen Menschen dar und suggerierte Stolz und Selbstvertrauen über die Viktimisierung hinauszugehen.

Ein weiterer afroamerikanischer Wandmaler, der für die WPA tätig war, war Charles White. Nachdem er an der School of the Art Institute of Chicago studierte, wurde er von der Chicago Public Library beauftragt *Fünf großartige amerikanische Schwarze* (Abb.77) im Jahr 1939 zu malen. Weitere Wandmalereien waren *Die Geschichte der Schwarzen Presse*³⁹⁵ (1940) und *Mary McLeod Bethune* (1978) für die Los Angeles Public Library. Sein bekanntestes Werk *Der Beitrag der Afroamerikaner*innen zur Demokratie in Amerika* (Abb.78), das 1943 im Laufe von drei Monaten gemalt wurde, war Teil einer Serie, die afroamerikanische historische

³⁹⁴ Die Farben der Serie, rot, grün und schwarz, basieren auf der Flagge der Afroamerikaner*innen, die ihren Nationalismus präsentiert.

³⁹⁵ Originaltitel: History of the Negro Press.

Persönlichkeiten feiert und den Kampf der Schwarzen Gemeinschaft für Gleichberechtigung in allen Facetten des Lebens hervorhebt. White integrierte dafür Persönlichkeiten wie Harriet Tubman, Booker T. Washington, George Washington Carver und Crispus Attucks.

Besonders stechen in seinen Malereien die großen, kräftigen Hände heraus, die er zur Darstellung der Stärke der Schwarzen nutzte. Ähnlich wie in den Wandmalereien von Woodruff und Alston für die Mutual Life Insurance Company wird auch in diesem Werk, das in den 40er-Jahren entstanden ist, ein deutlicher Einfluss der mexikanischen Wandmaler bezüglich der Komposition und Farbigkeit erkennbar.

Durch Aaron Douglas ging die afroamerikanische Wandmalerei über reine Wanddekorationen hinaus. Schwarze Wandmalereien wurden zu modernistischen Kunstwerken mit afrikanischem Schwerpunkt. Hale Woodruff, Charles Alston, Charles White and John Biggers setzten diese Tradition fort. Sie alle haben sich durch formale Elemente wie Farbe, Linie, Muster, Raum und Thema mit der Schwarzen Gemeinschaft verbunden und hatten die Möglichkeit, anders als Douglas, sich in den späten 30er-, 40er- und 50er-Jahren von den mexikanischen Wandmalern inspirieren zu lassen. Durch ihre Interpretationen der Geschichte von Völkern afrikanischer Abstammung in der Diaspora haben sie dem Leben Schwarzer Amerikaner*innen einen Sinn verliehen. Sie haben Jahrhunderte alte Ereignisse neu interpretiert und dargestellt. Ihre



Abb. 78 Charles White, *Der Beitrag der Afroamerikaner*innen zur Demokratie in Amerika (The Contribution of the Negro to Democracy in America)*, 1943, Öl auf Leinwand, Hampton University

lebensbejahenden Werke spiegeln sowohl ein soziales als auch ein spirituelles Bewusstsein wider, insbesondere Kunst um des Lebens Willen.³⁹⁶

16 Woodruffs Leben in New York und seine Professur an der NYU

Kurz nach seiner Rückkehr nach Atlanta erhielt Woodruff von der New York University³⁹⁷ ein Angebot dort als Fakultätsmitglied Kunst zu lehren. Dieses Angebot nahm Woodruff bereitwillig an. Die New York University ermöglichte es sein Gehalt teilweise durch Sonderstipendien und Bildungsfonds zu decken. Nachdem die Finanzierung seiner Lehrstelle endgültig geklärt war, zog er mit seiner Familie im Herbst 1946 zurück nach New York und nahm unverzüglich seine Arbeit im *Department of Education* auf.³⁹⁸

In einem Interview für das *view* Magazin mit Bill Robinson im Jahr 1949 wird deutlich, dass sich Woodruffs Art der Lehre und die Inhalte seines Unterrichts an der vorrangig *weißen* Universität nicht geändert haben und er seinem Lehrstil treu blieb. In der 12. Etage des Ed Buildings wird die Atmosphäre und der Umgang Woodruffs mit seinen Student*innen von Robinson als informell und unkompliziert beschrieben. Wie auch in Atlanta widmet Woodruff den größten Teil seiner Zeit der individuellen Beratung und Lehre. Engagiert setzte sich Woodruff für die Ausbildung seiner Student*innen ein, „[c]riticism of student art doesn't end until it hung on class walls.“, so die Bildunterschrift im Zeitungsartikel. „He's wonderful. I wouldn't think of cutting his class.“ äußert sich Wilma Guth, eine seiner 120 Student*innen gegenüber Robinson. In seinen Vorlesungen behandelte er die Themen *Kunst und Gesellschaft* und lehrte, wie auch in Atlanta, die afrikanische Kunst und ihren Beitrag zur westlichen Kunst und Kultur.³⁹⁹ Um Woodruffs Leistungen als Künstler und Dozent anzuerkennen beförderte ihn die NYU 1957 zum Professor für Pädagogik.⁴⁰⁰ Neben seiner Auszeichnung zum *Great Teacher* im Jahr 1966 (vgl. Kapitel 20), wurde Woodruff mit seiner ersten Retrospektive Ausstellung im Mai 1967 im Loeb Center geehrt. Diese Ausstellung umfasste 25 Malereien, 14 Zeichnungen und zwei Holzschnitte, die sein Schaffen von 1927 bis 1967 zeigten.⁴⁰¹

³⁹⁶ Engl. Art for life's sake.

³⁹⁷ Im Folgenden mit NYU abgekürzt.

³⁹⁸ Smith, *Critical Chronology*. In: Hale Woodruff and Nancy Elizabeth Prophet, S. 115.

³⁹⁹ Hale Woodruff Papers, Smithsonian Archive, Box 1, Folder 16.

⁴⁰⁰ Hale Woodruff Papers, Amistad Research Center, Box 1.

⁴⁰¹ Hale Woodruff Papers, Amistad Research Center, Box 6.

Zusätzlich zu seiner Lehrtätigkeit verfasste Woodruff in den 1950er-Jahren Artikel für das *School Arts magazine*, das als Handreichung für den Kunstunterricht diente und sowohl wissenschaftliche Inhalte zu diversen Künstler*innen als auch pädagogische Hinweise beinhaltete. Die Künstler*innen und Epochen, die Woodruff in seinen Artikel vorstellte, reichen bis zu den Höhlenmalereien in Lascaux zurück und erstreckten sich über die italienischen alten Meister bis hin zu modernen europäischen und amerikanischen Künstler*innen, wie Benton, Pollock, Picasso oder Modigliani. Die Bandbreite an Aufsätzen lässt erahnen, wie umfanglich Woodruffs Wissen über die Kunstgeschichte gewesen sein muss.⁴⁰²

Darüber hinaus wurde er immer wieder von Colleges und Universitäten kontaktiert, um neue Curricula für Masterprogramme oder andere Bildungsabschlüsse zu schreiben oder diese zu evaluieren und zu prüfen. Beispielsweise überarbeitete er das Curriculum des *Hunter College Master degree program in studio art* in den Jahren 1971 und 1974.⁴⁰³ Neben seinen didaktischen Kompetenzen war er als Spezialist für afrikanische Kunst sehr gefragt. Sowohl die Regierung als auch Kurator*innen und Galerist*innen kontaktierten ihn, um als amerikanischer Abgeordneter nach Afrika zu reisen (vgl. Kapitel 17.3) oder Vorworte und Kommentare für Ausstellungskataloge und Artikel über afrikanische und afroamerikanische Künstler*innen und ihre Kunst zu verfassen.⁴⁰⁴

1968 zog sich Woodruff von der Arbeit an der New York University zurück und wurde zum emeritierten Professor ernannt. Die 12 folgenden Jahre nutzte Woodruff hauptsächlich zum freien Kunstschaffen und nahm an unzähligen Ausstellungen teil. Nebenbei hielt er auf Anfragen weitere Vorlesungen, beispielsweise äußerte er sich 1969 in einer Vorlesung am Detroit Institute of Art über die Unmöglichkeit als Schwarzer Künstler sein Leben finanzieren zu können. „*Top collectors are investors and, at this time, nobody invests in black art.*“⁴⁰⁵ Auch in seinem Interview mit Murray äußerte er sich über die Notwendigkeit eines zweiten Standbeines zur Absicherung seiner Einkünfte. Aus diesem Grund beschrieb er sich selbst während seiner Zeit in New York als „Sonntagsmaler“ und bedauerte, dass er in seinem Leben dem Kunstschaffen nicht mehr Zeit widmen konnte.⁴⁰⁶

Innerhalb der Kunstszene machte er sich außerdem für die Bürgerrechtsbewegung stark und trat diversen Organisationen und Gruppen bei, um Fortschritte zur Gleichberechtigung zu

⁴⁰² Hale Woodruff Papers, Amistad Research Center, Box 1.

⁴⁰³ Hale Woodruff Papers, Smithsonian Archive, Box 1, Folder 16.

⁴⁰⁴ Z.B. Hale Woodruff Papers, Smithsonian Archive, Box 1, Folder 18.

⁴⁰⁵ Hale Woodruff Papers, Smithsonian Archive, Box 1, Folder 8.

⁴⁰⁶ Murray, Oral history interview with Hale Woodruff.

erzielen (vgl. Kapitel 17.1). Beispielsweise organisierte er mit anderen namhaften afroamerikanischen Künstler*innen⁴⁰⁷ der 30er-Jahre die Gegenausstellung *Invisible Americans: Black Artists of the 30's*, die im Studio Museum in Harlem 1969 als Antwort auf die Ausstellung *American art of the 1930's* im Whitney Museum gezeigt wurde und alle Schwarzen Künstler*innen ausklammerte. In der Pressemitteilung *Blacks Talk Back To The Whitney Museum* äußerten die Künstler*innen ihren Unmut über diese Ausstellung.⁴⁰⁸

1977 konzipierten die Kurator*innen des Indianapolis Museums of Art die Ausstellung *Woodruff, Scott and Hardick*, seine erste Ausstellung in Indianapolis seit 1933. Im selben Jahr baten ihn John und Vivian Hewitt, Förderer Woodruffs, Kunstwerke für eine private Ausstellung zu schaffen. Obwohl Woodruff an Krebs erkrankt war⁴⁰⁹ kam er dem Wunsch der Hewitts nach und schuf 27 Gemälde, die im Mai 1978 in Privaträumen der Familie ausgestellt wurden.⁴¹⁰ Eine dieser Arbeiten, die für die Hewitt Ausstellung geschaffen wurde, ist Woodruffs dritte Version der *Kartenspieler* (Kat. 201). Zur Ausstellung wurden ausschließlich Mitglieder der afroamerikanischen Elite und Sammler*innen eingeladen. Die Ausstellung war ein großer Erfolg für Woodruff. Insgesamt wurden 20 der 27 Arbeiten verkauft und er erhielt viel Lob für seine Werke. Woodruff bemerkte, dass dies das erste Mal war, dass er dazu in der Lage war, fünfstelligen Summen für seine Malereien zu erhalten.⁴¹¹

Eine seiner wichtigsten öffentlichen Ausstellungen fand im Frühjahr 1979 im Studio Museum in Harlem statt, *Hale Woodruff: 50 Years of his Art*, zeigte eine Retrospektive seines Werkes der vergangenen 50 Jahre.⁴¹² Diese Ausstellung war seine letzte große Ausstellung zu seiner Lebenszeit. Am 6. September 1980 verstarb Woodruff im New York Hospital-Cornell Center und wurde am 10. September 1980 auf dem Mt. Hope Friedhof in Topeka, Kansas, der Heimat seiner Ehefrau, beerdigt.⁴¹³

⁴⁰⁷ U. a. Aaron Douglas, Norman Lewis, Richmond Barthe, Augusta Savage, Jacob Lawrence, Romare Bearden.

⁴⁰⁸ Hale Woodruff Papers, Smithsonian Archive, Box 1, Folder 8.

⁴⁰⁹ Hale Woodruff Papers, Amistad Research Center, Box 3.

⁴¹⁰ Hale Woodruff Papers, Amistad Research Center, Box 3.

⁴¹¹ Hale Woodruff Papers, Amistad Research Center, Box 3.

⁴¹² Woodruff beteiligte sich an der Konzeption der Ausstellung *Hale Woodruff: 50 Years of his Art*.

⁴¹³ Hale Woodruff Papers, Amistad Research Center, Box 8.

17 Lebensbedingungen in der USA zwischen 1950 und 1980

Die späten 1950er- und 1960er-Jahre waren geprägt von einer großen Anspannung innerhalb der amerikanischen Gesellschaft. Die unterschiedlichsten afroamerikanischen Gruppierungen protestierten gegen die Segregation, durch die sie noch immer stark benachteiligt waren. Nur 8% aller Schwarzen Kinder besuchten *weiße* Schulen, afroamerikanische Frauen und Männer wurden für ihre Arbeit erheblich schlechter bezahlt als *weiße* Personen, in vielen Fällen lebten sie noch immer in alten und sanierungsbedürftigen Sozialwohnungen, vor Gericht hatten sie weniger Rechte. Die *weiße* Bevölkerung war noch immer der Auffassung überlegen zu sein und versuchte durch Unterdrückung und Gewalt ihre Schwarzen Mitbürger*innen zu kontrollieren und ihr Machtsystem aufrecht zu erhalten. Polizeigewalt, Gewalt durch Privatpersonen, Schießereien, Bombenangriffe und Ausschreitungen gegenüber Schwarzen prägten das Leben auf den Straßen der Großstädte der Vereinigten Staaten. Selbst Kinder gehörten zu den Opfern dieser Angriffe. Das Jahr 1963 bahnte einen dramatischen Umbruch in der amerikanischen Gesellschaft an. In diesem Jahr, das den hundertsten Jahrestag der Emanzipationserklärung markierte, wurde deutlich, dass Afroamerikaner*innen nicht länger auf ihre verfassungsmäßigen Rechte verzichten und für die Anerkennung ihrer vollen Staatsbürgerschaft eintreten würden.

„*We’re not worried about oppression, we’re not worried about our jobs, and we really aren’t worried about our lives*“,⁴¹⁴ so die Mitglieder der *Albany Bewegung*, die Teil der Bürgerrechtsbewegung waren. Auch der Bürgerrechtler Dr. Martin Luther King, Jr. führte Demonstrationen zur Aufhebung der Segregation im gesamten Land durch. 1963 gipfelte dies im *Poor People’s March on Washington D.C.*⁴¹⁵ Die Schwarzen Muslime, deren Anführer Elijah Muhammad und deren Ministerpräsident Malcolm X waren, predigten als Gegenkraft zu King und seinen Anhänger*innen Schwarzen Stolz, Selbstdisziplin, Selbstversorgung und Gegengewalt.

Weitere Gruppen und Organisationen, die sich zwischen den 1940er- und 1960er-Jahren bildeten und dem Kampf um die Bürgerrechte mehr Kraft verliehen, waren *The Student Nonviolent Coordinating Committee (SNCC)*, *The National Association for the Advancement of Colored People (NAACP)* sowie *The Southern Christian Leadership Conference (SCLC)*.⁴¹⁶ Der

⁴¹⁴ Sitkoff, *The Struggle for Black Equality*, S. 144.

⁴¹⁵ Sitkoff, *The Struggle for Black Equality*, S. 146.

⁴¹⁶ Raiford, *Come Let Us Build a New World Together*, S. 1129 ff.

Aktivismus all dieser Organisationen und vieler Privatpersonen löste eine Welle der Euphorie innerhalb der afroamerikanischen Gesellschaft aus und mündete in unzähligen Demonstrationen, politisch motivierten friedlichen Protesten aber auch in einer Serie der sogenannten *race riots*.⁴¹⁷ In vielen Städten der USA kam es so zu gewaltsamen Ausschreitungen zwischen *weißen* und Schwarzen Bürger*innen des Landes. Kennedy warnte davor, dass diese Ausschreitungen die Rufe nach Gleichberechtigung so verstärkt haben, dass keine Stadt, kein Staat oder keine gesetzgebende Körperschaft vernünftigerweise entscheiden kann sie zu ignorieren. *“The fires of frustration and discord are burning in every city, and the moral crisis cannot be met by repressive police action. It is a time to act in Congress and above all, in our daily lives.”* so Kennedy.⁴¹⁸ Die Politik reagierte in Form des *Civil Rights Acts* auf die Forderungen der Afroamerikaner*innen. Dieses Gesetz verbot Diskriminierung aufgrund der Körperfarbe, der Kirchenzugehörigkeit, des Geschlechtes oder der nationalen Herkunft eines Menschen. Explizit schließt das Gesetz die strikte Trennung in Schulen aus und sichert Afroamerikaner*innen das Wahlrecht zu. Entscheidend wichtig war, dass das Gesetz das Bundesjustizministerium bevollmächtigte, diese Verordnungen durchzusetzen, da die Bundesstaaten dies nach dem Erlass der vorherigen Bürgerrechtsgesetze von 1957 und 1960 nicht oder nur zögerlich taten.

Die meisten Menschen akzeptierten die Errungenschaften der Bürgerrechte in der ersten Hälfte des Jahrzehnts als notwendig und gerecht. Viele sahen sie als Auftakt für weitere Fortschritte. In einer Rede vor der Abschlussklasse der Howard University im Juni 1965 versprach Präsident Lyndon B. Johnson mutige, neue Anstrengungen in den Bereichen Wohnen, Arbeit, Soziales und Bildung, um den Kampf der Schwarzen zu unterstützen, über das Ziel der Chancengleichheit hinauszugehen und die Gleichstellung der Bevölkerungsgruppen als Realität zu erreichen.⁴¹⁹

Es schien, als ob die Bürgerrechtsbewegung akzeptiert wurde und für Auftrieb im Land sorgte. Doch schon fünf Tage nachdem Johnson das Wahlrecht durch seine Unterschrift sicherte, begann eine der zerstörerischste Massenausschreitung der Jahre um 1965. In Los Angeles patrouillierten über 200 *weiße* Polizist*innen voller Brutalität in einem Schwarzen Ghetto. Diese Explosion der Bitterkeit über unerfüllte afroamerikanische Hoffnungen auf Würde und Gleichberechtigung löste eine Reihe weiterer Ausschreitungen aus, angezettelt von der

⁴¹⁷ Olzak, Poverty, Segregation, and Race Riots: 1960 to 1993, S. 590 ff.

⁴¹⁸ Sitkoff, The Struggle for Black Equality, S. 146.

⁴¹⁹ Sitkoff, The Struggle for Black Equality, S. 184.

Schwarzen Bevölkerung. Die gewalttätigen Unruhen zersplitterten hoffnungslos die Bürgerrechtskoalition, beschleunigten den Niedergang von CORE und SNCC und beendeten die bedeutende *weiße* Unterstützung, sowohl finanziell als auch politisch, für die Bewegung. Rückblickend waren die Unruhen von 1965 nur ein Vorspiel für die kommenden Akte der Zerstörung und Verzweiflung. Im ganzen Land tobten Schwarze und machten ihrer Wut über unerfüllte Forderungen nach sinnvoller Arbeit, nach Wohnungen ohne Ratten und Polizeischutz ohne Brutalität oder Verachtung, nach einem angemessenen Maß an Kontrolle über ihr eigenes Schicksal gewaltsam Luft. Afroamerikaner*innen schlugen Fenster ein, zertrümmerten Autos, plünderten Geschäfte, entzündeten *weiße* Geschäfte und schleuderten Steine und Flaschen auf Polizist*innen und Feuerwehrleute.⁴²⁰ Die Bürgerrechtsbewegung hatte den Afroamerikaner*innen grundlegende Bürgerrechte gesichert, doch es blieb noch viel zu tun. Am Ende der sechziger Jahre beherrschte jedoch die *weiße* Gegenreaktion das Land. Die feurigen Unruhen hatten Ausdruck der Feindseligkeit gegenüber Schwarzen rationalisiert. Durch das Bürgerrechtsgesetz besserte sich die ökonomische und soziale Lage der Afroamerikaner*innen, wenn auch langsam, aber stetig. Nichtsdestotrotz blieben rassistische Handlungen und eine strukturelle Ungleichheit innerhalb der amerikanischen Gesellschaft auch in den 70er- und 80er-Jahren bestehen.⁴²¹

17.1 Spiral

Als Reaktion auf den Aufruf des Schwarzen Arbeitsführers A. Phillip Randolph nach einer breiteren Beteiligung am *Marsch auf Washington* von der afroamerikanischen Gesellschaft formte sich die in New York City ansässige Künstlergruppe *Spiral*. Gegründet wurde diese Gruppe am 5. Juli 1963, die aus 16 Künstler*innen zweier Generationen bestand: Charles Alston, Emma Amos, Romare Bearden, Aaron Douglass, Perry Ferguson, Reginald Gammon, Felrath Hines, Alvin Hollingsworth, Norman Lewis, William Majors, Richard Mayhew, Earl Miller, William Pritchard, Merton Simpson, James Yeargens und Hale Woodruff.⁴²²

Ihr Zusammenkommen als lose föderierte Gruppe markierte einen historischen Moment in der afroamerikanischen Kunst. Seit der Eröffnung des *Harlem Community Arts Centers* im Jahr 1937 hatten nicht mehr so viele hochgebildete, technisch vorbereitete und professionell engagierte,

⁴²⁰ Sitkoff, *The Struggle for Black Equality*, S. 187.

⁴²¹ Sitkoff, *The Struggle for Black Equality*, S. 210 ff.

⁴²² Coleman, *The Changing Same*. In: *A Shared Heritage*, S. 148.

erfahrene und aufstrebende Künstler*innen afrikanischer Abstammung eine Gruppe in New York City gegründet, um soziale, künstlerische, intellektuelle, politische und ideologische Fragen zu untersuchen. Während die von ihnen gegründete Organisation nur von kurzer Dauer war, hatten ihre Mitglieder in den folgenden Jahren bis heute einen tiefgreifenden Einfluss auf die Entwicklung der afroamerikanischen Kunst. Obwohl die Gruppe größtenteils für die *weiße* Kunstwelt unsichtbar blieb und sich nur kurze Zeit traf, lebten die Ideen und Werte der Gruppe weiter. Ihre Mitglieder arbeiteten weiter, stellten aus, lehrten und unterstützten jüngere Künstler*innen und die nächsten Generationen, wodurch sie das Leben vieler Menschen berührt und beeinflusst haben und zusätzlich ein umfassendes Werk hinterlassen haben, das Teil der Amerikanischen Kunstgeschichte ist.

Zwei Jahre lang kamen diese Künstler*innen zusammen, um ohne Entschuldigung oder Erklärung ihre Bestrebungen und Hoffnungen als Künstler*innen zu teilen. Der Hauptimpuls der Gruppe bestand darin, afroamerikanische Künstler*innen zusammenzubringen, um über Kunst zu diskutieren, ihre Ausstellungsaktivitäten zu verbessern und Unterstützung für ihre Arbeit zu finden. In einem *Art News* Artikel von 1966 zitiert Jeanne Siegel Romare Bearden *“The Negro artist is unknown in America“*.⁴²³ Die Unsichtbarkeit von Schwarzen Künstler*innen in Amerika, war der Anstoß zur Gründung der Gruppe 1963.⁴²⁴ Lewis stellte in der Willard Gallery aus und Beardens Werke wurden in der Koontz Gallery gezeigt. Dennoch hatte kein Mitglied der Gruppe echten kommerziellen Erfolg. Nur wenige erhielten Anerkennung von der *weißen* Gesellschaft, unter Ihnen Woodruff, Lawrence und Bearden.⁴²⁵ Sie kämpften dagegen als *black artists* betitelt zu werden, noch wollten sie auf eine naive Weise Kunst schaffen, wie es die *weiße* amerikanische und europäische Gesellschaft von ihnen erwartete. Ihnen lag es fern, rein repräsentative, figurative Bilder zu gestalten, die explizit die afroamerikanische Erfahrung darstellten. Sie wollten ein Teil der Kunstwelt werden, nicht als Geste der *weißen* Gesellschaft, sondern ausschließlich für die Verdienste ihrer Arbeit und mit denselben Kriterien bewertet werden, die zur Beurteilung der Kunst ihrer Mitbürger*innen genutzt wurde.⁴²⁶

Die Spiralisten erkannten den biologischen Fakt an, dass sie Schwarz sind. Auch haben alle soziale Diskriminierung und ökonomische Entbehrungen durch den Rassismus in der USA erfahren. Trotzdem sahen sie ihre Identität nicht primär definiert durch ihre Körperfarbe. Die

⁴²³ Hale Woodruff Papers, Smithsonian Archive, Box 2, Folder 2.

⁴²⁴ Hale Woodruff Papers, Smithsonian Archive, Box 2, Folder 1.

⁴²⁵ Hale Woodruff Papers, Amistad Research Center, Box 9.

⁴²⁶ Hale Woodruff Papers, Amistad Research Center, Box 9.

Körperfarbe und die daraus resultierende Trennung der Gesellschaft war für die Spiralisten ein soziales Konstrukt.⁴²⁷ Alston formulierte dies wie folgt *“I just consider myself to be an artist who happens to be black, who happens to have lived through black experience, and inevitably, that’s got to have an influence on your work, but if it is anything at all, it is American.”*⁴²⁸

Als Modernisten waren die Spiralisten ideologisch und stilistisch von formalistischer Ästhetik und Kritik geleitet. Ihre Arbeiten zeichneten sich durch große Individualität und Freiheit im Denken und Handeln aus.⁴²⁹ Der Soziale Realismus war nicht länger die Kunstform, die sie leitete. Sie zielten weder auf eine rassistische noch ethnische Kunst ab, sondern versuchten eine universelle Bildsprache zu finden.⁴³⁰

17.2 Die Black-Power und Black-Arts-Bewegung

Als Schwarze Amerikaner*innen waren die Spiralisten stark beeinflusst von der Bürgerrechts- sowie der Black-Arts-Bewegung.⁴³¹ Der 21. Februar 1965 markiert den Todestag von Malcolm X und gilt als die Geburtsstunde der Black-Power-Bewegung. Diese machte es sich zum Ziel, die kulturelle Revolution herbeizuführen, von der Malcolm X sprach. Er stand für die Gleichberechtigung der Schwarzen in Amerika ein und war der Auffassung, dass diese nur durch Gewalt und eine Trennung vom *weißen* Amerika möglich werden würde. Schnell erwuchs aus der Black-Power-Bewegung die Black-Arts-Bewegung,⁴³² die versuchte die Akzeptanz von Afroamerikaner*innen in der bildenden, literarischen und darstellenden Kunst zu erweitern und so für die Vielfalt in der amerikanischen Kunst einstand.⁴³³ Die Bewegung stand der *weißen* Auffassung, dass Schwarze Künstler*innen minderwertigere Kunst gestalten, entschieden entgegen, indem sie sich auf ihre gemeinsame Geschichte und ihre ausgeprägte Nationalkultur bezogen.⁴³⁴ Die Bewegung begann, die Sichtweise der *weißen* Bevölkerung von innen nach außen zu verändern. Sie förderte Eigenständigkeit, politisches Engagement und einen Bruch mit der *weißen* Kultur, die die Afroamerikaner*innen noch immer kollektiv ablehnten. Die Bewegung sah eine totale Neuordnung der westlichen Kulturästhetik vor, was durch eine

⁴²⁷ Taylor, A Shares Heritage, S. 151.

⁴²⁸ Taylor, A Shares Heritage, S. 151 f.

⁴²⁹ Taylor, A Shares Heritage, S. 149.

⁴³⁰ Hale Woodruff Papers, Smithsonian Archive, Box 2, Folder 2.

⁴³¹ Taylor, A Shares Heritage, S. 151.

⁴³² Die Black-Arts-Bewegung war der künstlerische Zweig der Black-Power-Bewegung.

⁴³³ Oswald, The Black Arts Movement, S. 9 ff.

⁴³⁴ Hale Woodruff Papers, Smithsonian Archive, Box 2, Folder 2.

separate Symbolik, Mythologie, Kritik und Ikonologie gelingen sollte⁴³⁵ und hierdurch der politischen Befreiung der Schwarzen vom *weißen* Rassismus dienen sollte.

Die Hauptaufgabe Schwarzer Künstler*innen war es, die spirituellen und kulturellen Bedürfnisse der Schwarzen anzusprechen und hierfür eine neue Schwarze Ästhetik zu entwickeln.⁴³⁶ Diese Schwarze Ästhetik sollte darauf abzielen *weiße* Ideen und Sichtweisen zu zerstören und stellte die ethische Frage welche Wahrheit ausgedrückt werden sollte, die der Unterdrückten oder die der Unterdrückenden.⁴³⁷ Durch diese Frage wurde die Notwendigkeit für eine neue afroamerikanische Kunst unterstrichen, die im Wesentlichen die Interessen der Afroamerikaner*innen bestärkte und für diese einstand. Die Bewegung endete im Jahr 1975 und hielt damit 10 Jahre an. Obwohl die Bewegung kurzlebig war, war es ihr Einfluss auf Schwarze Künstler*innen keineswegs. In dieser Zeit hat sie dazu beigetragen, die Vorstellung in der gesamten amerikanischen Gesellschaft davon zu verändern, was es bedeutet, Afroamerikaner*in zu sein.⁴³⁸

17.3 Erstes Weltfestival afrikanischer Kunst, Dakar

Als 1966 das erste Weltfestival afrikanischer Kunst⁴³⁹ in Dakar stattfand, wurde Hale Woodruff vom *Bureau of Educational and Cultural Affairs, Division for Americans Abroad* als Amerikanischer Spezialist und Vertreter der Bildenden Künstler*innen als Mitglied der Delegation der Vereinigten Staaten ausgewählt. Er reiste u. a. mit Langston Hughes und weiteren Mitgliedern der US-amerikanischen Delegation nach Afrika, um dem Weltfestival beizuwohnen und anschließend Sierra Leone, Liberia, Nigeria und Ghana zu besuchen. Dort hielt er Vorlesungen über zeitgenössische amerikanische Kunst und Kunstdidaktik in den Vereinigten Staaten.⁴⁴⁰

Das erste Weltfestival war ein modernes Kulturereignis von einzigartigem Ausmaß in Afrika. Wie der offizielle Titel andeutete, waren sich die Organisator*innen der Pionierstellung sehr bewusst. Hauptveranstalter war Léopold Sédar Senghor,⁴⁴¹ der erste Präsident Senegals nach

⁴³⁵ Neal, *The Black Arts Movement*, S. 29.

⁴³⁶ Hale Woodruff Papers, Smithsonian Archive, Box 2, Folder 2.

⁴³⁷ Neal, *The Black Arts Movement*, S. 30.

⁴³⁸ Oswald, *The Black Arts Movement*, S. 11.

⁴³⁹ Engl. *First World Festival of Negro Arts, Dakar*. Dieser Titel wird im weiteren Verlauf durch die deutsche Übersetzung „Erstes großes Festival afrikanischer Kunst“ ersetzt. Dies erfolgt aufgrund der rassistischen Sprache im Englischen.

⁴⁴⁰ Hale Woodruff Papers, Amistad Research Center, Box 1.

⁴⁴¹ Murphy, *The First World Festival of Negro Arts*, S. 1.

der Dekolonialisierung im Jahr 1960.⁴⁴² Die Befreiung Senegals von Frankreich, die Dekolonialisierung vieler weiterer afrikanischer Länder in den 1960er-Jahren sowie das Streben nach Bürgerrechten in den USA waren Auslöser für die Organisation des Festivals.⁴⁴³ Durch das Festival betonte Senghor seine Auffassung von der Bedeutung von Kultur und Kunst für die Definition einer globalen Rolle Afrikas. Ebenso versuchten die Organisator*innen des Festivals eine stärkere Verbindung zwischen Afrika und den Menschen afrikanischer Abstammung herzustellen. Es trafen sich Vertreter aus 30 unabhängigen afrikanischen Ländern sowie aus sechs bedeutenden afrikanischen Diasporen: den USA, Brasilien, Haiti, Trinidad und Tobago, dem Vereinigte Königreich und Frankreich, was als Pan-Afrikanisches Ereignis bekannt wurde.⁴⁴⁴ Gemeinsam feierten sie die *hohen Künste* Afrikas und die Renaissance des Landes, indem teilnehmende Künstler*innen in erster Linie die klassischen Traditionen des Kontinentes aufgriffen und präsentierten. Dies geschah in Form von Debatten bis hin zu Aufführungen – insbesondere Tanz und Theater. Die Kunstaussstellung fand im neuerbauten *Museum Dynamique* statt, das durch staatliche Gelder finanziert wurde.⁴⁴⁵ Auch das Festival selbst wurde staatlich stark gefördert, was in diesem Ausmaß in Afrika bisher nicht der Fall war.

In der Literatur wird diese Reise Woodruffs nach Senegal nicht erwähnt bzw. in Verbindung mit seinem Kunstschaffen gebracht. Zwar finden sich in den Archiven wenige Informationen über diese Reise nach Afrika,⁴⁴⁶ dennoch wird durch den Vergleich des Werkkataloges mit dem Zeitpunkt seiner Reise nach Senegal deutlich, dass sein Aufenthalt in Afrika großen Einfluss auf sein Schaffen hatte (vgl. Werke ab Kat. 157). Nach seiner Rückkehr beginnt er afrikanische Embleme, Masken und Skulpturen in sehr vielen seiner Arbeiten zu integrieren. Er beendete seine Arbeit an den *Bildern des Spiels* und begann seine *Torso* Serie zu erweitern, indem er afrikanische Masken und Skulpturen als Köpfe integriert oder seine *Himmelstor* Serie umfänglich ergänzte (vgl. Kat. 157, Kat. 159, Kat. 199, Kat. 206). Der neugewonnene Stolz Afrikas nach einer langen Phase der Dekolonialisierung des Kontinents sowie die gesammelten Eindrücke der afrikanischen Kultur und der damit einhergehende Wissenszuwachs über afrikanische Traditionen und Kunstwerke, liefert erste Ansätze zur Erklärungen der

⁴⁴² Fagg, *The Negro Arts: Preparing for the Dakar Festival*, S. 409.

⁴⁴³ Hale Woodruff Papers, Amistad Research Center, Box 5.

⁴⁴⁴ Murphy, *The First World Festival of Negro Arts*, S. 4.

⁴⁴⁵ Fagg, *The Negro Arts: Preparing for the Dakar Festival*, S. 412 f.

⁴⁴⁶ Vgl. z.B. Hale Woodruff Papers, Smithsonian Archive; Hale Woodruff Papers, Amistad Research Center.

18 Der Abstrakte Expressionismus und die Schwarze Abstraktion



Abb. 79 Barnett Newman, *Onement I*, 1948, Öl auf Leinwand, 69,2 x 41,2 cm, MoMA

Mit dem Ende der staatlichen Förderung durch den New Deal und die WPA zu Beginn der 1940er-Jahre starb auch das Interesse an der Bewegung des Regionalismus und damit einhergehend die Betonung der amerikanischen Szenen- und Landschaftsmalerei. Unter den New Yorker Künstler*innen, die genau wie die Künstler*innen der Südstaaten, während der WPA aktiv waren, herrschte nach Beendigung der staatlichen Förderung ein Gefühl von Verlust und ästhetischer Ziellosigkeit. Avantgarde-Künstler wie Adolph Gottlieb, Mark Rothko, Bradley Walker Tomlin, Robert Motherwell, Jackson Pollock, Willem de Kooning, Theodore Stamos, William Bazotes, Byron Browne, Romare Bearden und Norman Lewis suchten nach etwas ganz Neuem, nach einer Ausdrucksweise, die die Abstraktionen der europäischen Moderne anerkannte und

dennoch typisch US-amerikanisch war. So entwickelten sie die Kunst des Abstrakten Expressionismus.

Der Abstrakte Expressionismus ist eine künstlerische Bewegung der Mitte des 20. Jahrhunderts, die die Kunst als reinen Ausdruck des Selbst versteht, entstehend aus tiefen Emotionen und universellen Themen, die durch eine abstrakte, teilweise abstrakt-figurative Darstellungsweise vermittelt



Abb. 80 Jackson Pollock, *No. 5*, 1948, Öl auf Holzfasertafel, 243,8 x 121,9 cm, Privatbesitz

⁴⁴⁷ Die Dekolonialisierung vieler afrikanischer Länder in den 60er und 70er Jahren befeuerte auch die Debatte zur Restitution afrikanischer Kulturgüter, die ihren Höhepunkt Ende der 70er Jahre fand. Viele afrikanische Politiker*innen setzten sich für die Rechte ihrer Länder ein, was das Kunstschaffen der Künstler*innen der Diaspora und afrikanischen Künstler*innen sicherlich beeinflusst hat. Die Geschichte dieses Kampfes und die bereits geführten Debatten in den 1960er und 1970er-Jahren fasst Bénédicte Savoy in *Afrikas Kampf um seine Kunst. Geschichte einer postkolonialen Niederlage* zusammen.

wurden. Im Fokus steht das Gefühl, die Emotion und die Spontantität, die wichtiger war als Perfektion, Vernunft und Reglementierung.⁴⁴⁸ Geprägt wurde der Abstrakte Expressionismus u. a. durch die Surrealisten, die während des Zweiten Weltkrieges aufgrund der Judenverfolgung und der Verdammung der modernen Kunst durch die Nationalsozialisten in die USA emigrierten. Diese europäischen Künstler*innen, unter ihnen Max Ernst, brachten ihre künstlerischen Ansätze mit und teilten sie. Viele der Abstrakten Expressionisten waren beeindruckt von der Konzentration der Surrealisten auf die Förderung des Unbewussten.⁴⁴⁹

Der Schweizer Psychiater Carl Jung propagierte, dass Elemente eines kollektiven Unbewussten im Laufe der Jahrhunderte durch archetypische Symbole oder ursprüngliche Bilder, die zu immer wiederkehrenden Motiven wurden, überliefert wurden. Dies verhandelten die europäischen Künstler*innen in ihren Werken und wurde von den Abstrakten Expressionisten in New York aufgegriffen. So bezogen sich die meisten Abstrakten Expressionisten auf alte Schriften wie Hieroglyphen oder erfanden eigene Schriftzeichen. In Anlehnung an den Gedanken einer *ursprünglichen* Kunst, griff die Bewegung auf die afrikanische Kunst zurück, die sowohl als inhaltliche als auch als formale Inspirationsquelle diente und zuvor bereits in Europa *en vogue* war.⁴⁵⁰ Formal nutzten sie darüber hinaus die surrealistische Technik des

Automatismus in Anlehnung an Jung sowie den kubistischen Gedanken der flächigen Räumlichkeit. Gestaltet wurden die Werke mit Pinseln, Spachteln, den Händen, durchlöchernten Behältern, wie Flaschen oder Eimern⁴⁵¹, was die große Bandbreite an Stilen innerhalb der Bewegung verdeutlicht. Zu den Hauptströmungen der Bewegung zählt die durch Clyfford Still, Mark Rothko und Barnett Newman entwickelte *Farbfeldmalerei* (z.B. Abb.79) sowie das durch Jackson Pollock⁴⁵² entwickelte *Action Painting* in Form seiner Tropfenbilder (z.B. Abb.80).⁴⁵³



Abb.81 Clyfford Still, 1947-J, 1947, Öl auf Leinwand, 172,7 x 157,5 cm

⁴⁴⁸ Levine, Abstract Expressionism, S. 22 f.

⁴⁴⁹ Hobbs, Early Abstract Expressionism and Surrealism, S. 299.

⁴⁵⁰ Anfa, Abstract Expressionism, S. 82 ff.

⁴⁵¹ Dieses Verfahren wird *dripping* genannt.

⁴⁵² Da Woodruff zur Zeit der ersten Generation der Abstrakten Expressionisten wirkte, dienen vorrangig die weißen Künstler*innen und ihre Werke zum Vergleich, die ebendieser Generation angehörten.

⁴⁵³ Levine, Abstract Expressionism, S. 23.

Damit die neue Bewegung weiterentwickelt werden konnte und sich die Künstler*innen untereinander vernetzen konnten, trafen sie sich im Studio 35 in der 35 East 8th Street. Von 1948 bis 1949 wurde der Raum genutzt, um *Subjects of the Artists* zu beherbergen, eine innovative Schule, die von Rothko, Motherwell, Hare, Baziotes und später Newman geleitet wurde. Die Vortragsreihe zog lokale Künstler*innen an, die gekommen waren, um führenden Intellektuellen, Philosoph*innen, Kunsthistoriker*innen und Literaturkritiker*innen zuzuhören und Schlüsselthemen der modernen Kunst zu diskutieren. Nachdem die Schule 1949 geschlossen wurde, übernahmen drei NYU-Professoren sie. Diese waren Robert Iglehart, Tony Smith und Hale Woodruff. Sie behielten den Raum als Ausstellungs- und Atelierraum bei, führten die wöchentlichen Vorlesungen fort und hielten dort im Frühjahr 1950 als Abschluss vor der Schließung eine 3-tägige Veranstaltung in Form einer Konferenz ab.⁴⁵⁴

Die zwei führenden Kritiker des Abstrakten Expressionismus, Clement Greenberg und Harold Rosenberg, definieren den Abstrakten Expressionismus weiter. Laut Greenberg sind „*flatness, space and the non-figurate*“ weitere Kriterien des Abstrakten Expressionismus. *Flatness* und *space*, hier mit Ebenheit eines zweidimensionalen Kunstwerkes übersetzt, beschreibt die Glätte und das Fehlen von Oberflächendetails und Plastizität, was die zweidimensionale Bildfläche hervorheben und somit malerische Mittel, die eine räumliche Wirkung suggerieren, ausklammert. Über die Verwendung von Räumlichkeit und die Integration von figurativen Elementen äußert sich Greenberg 1960 wie folgt: „*Modernist paintings in its latest phase has not abandoned the representation of recognizable objects in principle. What it has abandoned in principle is the representation of the kind of space that recognizable objects can inhabit.*“⁴⁵⁵

Damit einhergehend führte er weiter aus, dass es das Fehlen der Räumlichkeit ist, die eine neue Assoziation von figurativen und nicht-figurativen Bildelementen zulässt.⁴⁵⁶

Neben den *weißen* Künstler*innen des Abstrakten Expressionismus verschrieben sich auch einige Schwarze Künstler*innen der Bewegung, zu ihnen zählten u. a. Charles Alston, Romare Bearden, Norman Lewis und Hale Woodruff. Die meisten von ihnen produzierten jedoch weiterhin Porträts und Genrebilder, die neben ihrem Streben nach Abstraktion auch Schwarze Themen umfassten. Ein Grund hierfür ist sicherlich, dass der Abstrakte Expressionismus als

⁴⁵⁴ Hale Woodruff Papers, Amistad Research Center, Box 8.

⁴⁵⁵ Greenberg, *Modernist Painting*, S. 17.

⁴⁵⁶ Greenberg, *Modernist Painting*, S. 17.

weißes männliches Phänomen⁴⁵⁷ angesehen wurde und daher nur wenige *weiße* Patronen afroamerikanische Künstler*innen unterstützten, die Kunstwerke schufen, die nicht repräsentativ für ihre Gemeinschaft und Kultur waren.⁴⁵⁸ Auch die afroamerikanische Elite war gegenüber den Schwarzen Abstrakten Künstler*innen sehr kritisch. Die Schwarze Kunstgemeinschaft betrachtete diejenigen, die Arbeiten produzierten, die nicht vorrangig Schwarzen Inhalten kreierten, als eigennützig. Schwarze Kunst zeichnete sich durch ihr Ziel aus, eine beschädigte Gruppenpsychologie zu reparieren und eine verzerrte soziale Perspektive des Schwarzseins neu zu gestalten, so Locke und Du Bois.⁴⁵⁹ Als afroamerikanische Künstler*innen sich mit ihren eigenen künstlerischen Zielen auseinandersetzten und nach einem universelleren Stil strebten, verließen sie diese propagierte Repräsentation. Infolgedessen stellte die Schwarze Gemeinschaft das Engagement der Schwarzen Abstraktionist*innen für den politischen Kampf der Afroamerikaner*innen in Frage. Afroamerikanische Gelehrte äußerten in den 1970er-Jahren, dass afroamerikanische Künstler*innen, die in diesem Genre arbeiteten, sich mehr darum kümmerten in der *weiß-amerikanischen*, von Männern dominierten Kunstwelt zu konkurrieren oder individuelle Akzeptanz zu erlangen, was jedoch kaum gelang. Die *weißen* Künstler*innen und der gesamte Kunstmarkt hielten die vorherrschenden Machtstrukturen und den Status quo der Unterdrückung gegenüber ihren Schwarzen Mitbürger*innen aufrecht.⁴⁶⁰ Die Kunsthistorikerin Ann Gibson beschrieb dieses Phänomen 1997 folgendermaßen „*criticism as it was practiced delegated the authority, power and creativity required to create great Abstract Expressionist works nearly exclusive to white, male and presumably heterosexual artists.*“⁴⁶¹ Obwohl Identifikation wie Geschlecht, Herkunft und sexuelle Orientierung nicht die einzigen Aspekte der eigenen Identität oder Kunst sind, können sie Faktoren für die Interpretation von Kunst sein. Diese Konstrukte trugen dazu bei, den Abstraktionist*innen nicht-*weißer* Abstammung Grenzen aufzuerlegen. Die Schwarze Kultur wurde in der Gesellschaft als simpel wahrgenommen. Als europäische und US-amerikanische Modernist*innen dafür gelobt wurden, dass sie sich von afrikanischer Kunst inspirieren ließen, wurden Schwarze, die Werke schufen, die von ihrem Erbe inspiriert waren, einfach als das

⁴⁵⁷ Gibson, Abstract Expressionism, S. 59.

⁴⁵⁸ Gibson, Abstract Expressionism, S. 53.

⁴⁵⁹ Hale Woodruff Papers, Smithsonian Archive, Box 9, Folder 3.

⁴⁶⁰ Hale Woodruff Papers, Smithsonian Archive, Box 2, Folder 2.

⁴⁶¹ Gibson, Abstract Expressionism, S. 59.

angesehen, was sich von selbst ergab. Ihnen wurde nicht das gleiche Maß an Können und Raffinesse zugeschrieben wie *weißen* Künstler*innen, die in ähnlichen Genres arbeiteten.⁴⁶² Einer der Wege auf denen Schwarze Künstler*innen wie Woodruff oder Lewis diesen Annahmen entkamen, bestand darin, Werke zu schaffen, die kaum Chancen hatten, kulturelle Assoziationen zu wecken. Denn jeder kulturelle Bezug konnte die Behauptung untermauern, dass Schwarzen Künstler*innen kein Gespür für die Moderne Kunst besaßen. Es ist wahrscheinlich, dass dieser Druck es Schwarzen Künstler*innen erschwerte, sich ihren Werken vom formalen, objektiven Standpunkt aus zu nähern, von dem Kritiker wie Greenberg behaupteten, er sei die Essenz der Moderne.⁴⁶³ Eine Herausforderung für Schwarzen Künstler*innen bestand darin, zu beiden Diskursen beizutragen oder beide miteinander in Einklang zu bringen, ohne die Perspektive auf eine einzelne kulturpolitische Perspektive oder ästhetische Vision zu beschränken.

19 Woodruffs Kunst ab 1946

Als Professor an der New York University befand sich Woodruff im Mittelpunkt der intensiven Diskussionen und der Entwicklung der neuen Bewegung. Er reagierte dementsprechend schnell nach seiner Rückkehr 1946 auf die Umbrüche in der Kunst, indem er sich von dem geradlinigen realistischen Stil der Holzschnitte und der Georgia-Landschaftsmalerei abwandte und begann, die symbolischen emblematischen Qualitäten der Abstrakten Kunst zu erforschen.

Vergleicht man die Abstrakte Kunst der *weißen* Künstler*innen mit der Kunst Woodruffs, lassen sich viele Gemeinsamkeiten wie das Verwenden von Emblemen und Symbolen feststellen. Wird jedoch der Entstehungsprozess



Abb.82 Jackson Pollock, Männlich und Weiblich (*Male and Female*), 1942, Öl auf Leinwand, 186 x 124 cm

und die Intention der Künstler*innen mit einbezogen, werden große Unterschiede deutlich.

William Bazotes bemerkte: „*whereas certain people start with a recollection of an experience*

⁴⁶² Murray, Oral history interview with Hale Woodruff.

⁴⁶³ Greenberg, *Modernist Painting*, S. 17 ff.

and paint the experience, to some of us the act of doing it becomes the experience". Ähnlich äußerte sich auch Ad Reinhardt „I don't understand, in a painting the love of anything except the love of painting itself" und Robert Motherwell sagte „we are involved in process and what is a finished object is not so certain."⁴⁶⁴. Sie alle betonten den Entstehungsprozess, der durch Freiheit und Spontanität des/r Künstler*in während des Gestaltens geprägt ist. In vielen Werken integrierten sie piktografische Symbole, die sich auf keine nachvollziehbare Quelle bezogen, sondern Elemente eines kollektiven Unbewussten waren. Dieser Ansatz entspann den Theorien des Schweizer Psychiaters Carl Jung. Der freie, individuelle Entstehungsprozess, den die Abstrakten Expressionisten verfolgten, fußte auf seinen Theorien. Diese Grundlage schien die weit verbreitete Vorliebe zu fördern, mysteriöse Schriften, unbekannte Alphabete oder alternative visuelle Systeme in die Bilder zu integrieren.

Als Beispiele zu nennen sind Gottliebs rebusartige Piktogramme mit ihren vielen Chiffren, die kabbalistischen Ziffern in Pollocks *Männlich und Weiblich* (Abb.82), die hieroglyphischen Motive in Smiths Skulpturen und die Piktogramme Tomlins, die Buchstaben und Zahlen ähneln und seine Bilder füllen. Woodruff nutzte ebenfalls Symbole und Piktogramme in seinen Werken. Bereits 1946 verwandte er eine schmale Holztafel mit diversen piktografischen Elementen (*Gestaltungen*, Kat. 113). Anders als die *weißen* Künstler*innen bezog sich Woodruff jedoch auf eine eindeutige Quelle, Ashanti Gold-Gewichte, was sein langjähriges Interesse an der afrikanischen Kunst widerspiegelte und seinen Einsatz für die Bewegung der afroamerikanischen Neufindung unterstrich.

19.1 Himmelstor Serie

In seiner Himmelstor Serie, in der sich Woodruff vertieft mit dem Abstrakten Expressionismus auseinandersetzte, wird deutlich, dass sein Umgang mit Piktogrammen und der afrikanischen Kunst mehr als oberflächlich und willkürlich war (vgl. Kapitel 18).

Diese in den 1960er-Jahren entstandene Serie zu der u. a. auch Arbeiten wie *Himmliche Tür* (Kat. 159) und *Portal 2* (Kat. 164) zählen, variiert von Werk zu Werk im Format. Einige Werke der Serie zeigen Tore und Türen, andere zeigen afrikanische Symbole, die frei auf der Bildfläche angeordnet sind (z.B. Kat. 158). Primär bezog sich Woodruff in dieser Serie auf die Kunst der Dogon aus Mali. Sie fertigten kunstvoll gestaltete Holztüren für ihre Hirschespeicher an, auf denen

⁴⁶⁴ Alle drei Künstler zitiert in: Campbell, Hale Woodruff: 50 Years of his Art. In: Hale Woodruff: 50 Years of his Art, S. 35.

sie Eidechsen und andere Figuren abbildeten. Woodruff malte die Tore und verzierte sie mit Ashanti Goldgewichten, anders als es die Dogon taten. Diese Vermischung der beiden Kulturen war von Woodruff beabsichtigt.⁴⁶⁵ Während die Tür selbst das Tor zum Himmel andeutet, enthält die auf die Tür gemalte Kalligrafie das Rätsel, das gelöst werden muss, um das himmlische Territorium der Sonne betreten zu können. In der Dogon Kultur diente die Tür sowohl dem Schutz als auch der Heiligung der dahinter gelagerten Lebensmittel. Nach Héléne Leloup stellen die Figurenreihen auf den Originaltüren, die Ahnen der Väterfolge dar. Das Vorhandensein von männlichen und weiblichen Figuren deutet auf die Ursprungsmythen der Dogon hin. Diese Urpaare gelten als Stammväter und -mütter der Menschheit und somit als Quelle des Lebens.⁴⁶⁶

Die Ashanti Goldgewichte hingegen stammen aus Ghana. Die natürlichen Goldressourcen in den südlichen Wäldern Ghanas brachten Reichtum und Einfluss für das Ashantivolk. Für das Volk war Gold ein wichtiger Teil ihrer Kunst und ihres Glaubens, da hiermit Schmuckstücke und zeremonielle Objekte angefertigt wurden. Der Reichtum der Ashanti wuchs durch den Goldhandel mit den nördlichen Ländern Afrikas. Dies ermöglichte die Handelsroute durch die Sahara im 15. und 16. Jahrhundert. Im 19. Jahrhundert kolonialisierte Großbritannien Ghana, wodurch die Region zur *British Gold Coast Colony* wurde. Die Briten raubten das Gold und versklavten das Volk. Woodruff äußerte durch die Verwendung der Goldgewichte Kritik an den Raubzügen, dem Sklavenhandel und den Taten der *weißen* Bevölkerung, indem er das Raubgut als Wurzeln ihrer Kultur in Verbindung mit den Getreidespeichertüre brachte und sie so als Heiligtum darstellte. Gleichzeitig drückte er durch die Verwendung der Goldstücke den Stolz Ghanas aus, das ein selbstständiges, reiches Land war, das letztendlich von Europäer*innen beraubt wurde.

Auch *Afrikanische Embleme* (Kat. 119) verweist auf die Ashanti Goldgewichte. Woodruff unterteilte dieses Werk jedoch anders als das Werk *Gestaltungen* (Kat. 113) oder

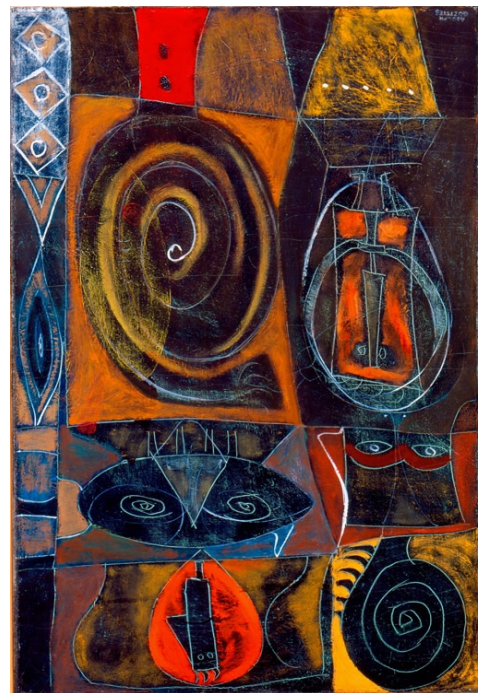


Abb.83 Adolph Gottlieb, *Masquerade*, 1945, Öl und Tempera auf Leinwand, 91,4 x 60,9 cm

⁴⁶⁵ Ashanti Goldgewichte stammen aus Ghana. Dogontüren wurden in Mali und ursprünglich in Burkina Faso angefertigt.

⁴⁶⁶ Leloup, *Dogon Statuary*, S. 487.

die Himmelstore (z.B. Kat. 157 oder Kat. 179) in mehrere kleinere Flächen, die farblich voneinander getrennt sind und jeweils ein Symbol bzw. eine Darstellung eines Goldgewichts beinhalten. Für diese Darstellung nutzte er vorrangig blaue und rote Farbtöne. Eine ähnliche Bildaufteilung weist auch Gottliebs *Masquerade* (Abb.83) auf. Jedoch ist seine Aufteilung der Bildfläche im Vergleich zu Woodruffs Bildaufteilung deutlich entschiedener. Er nutzte sowohl stärkere Farbkontraste als auch Linien für die Unterteilung der Bildfläche. Die starken blauen Linien wirken wie Rahmen, in denen die Masken zur Schau gestellt werden. In Erd- und Blautönen gehalten greift Gottlieb das Ursprüngliche durch die Farbigekeit aber auch durch die dargestellten afrikanischen Masken auf. Gottlieb sammelte seit 1935 afrikanische Masken.⁴⁶⁷ Ähnlich wie auch bei Picasso und anderen Modernisten dienten diese jedoch der Inspiration, um neue Formen zu entwickeln und abstrakte Bilder zu schaffen. *Weißer* Künstler*innen fokussierten sich auf formale Aspekte, wie die Abstraktion und Reduktion durch vereinfachte Formen und die Darstellung des Übernatürlichen, Transzendenten und Ursprünglichen, was sie durch ihre Inspirationsquellen der afrikanischen Masken erreichten. Dabei klammerten sie die Bedeutung der Volkskunst für das Schaffen ihrer Werke aus und übernahmen somit keine inhaltlichen Aspekte der afrikanischen Kunst bzw. verwiesen auf diese.⁴⁶⁸

Auf seinen Notizzetteln, die sehr wahrscheinlich für eine Vorlesung an der NYU geschrieben wurden, machte Woodruff darauf aufmerksam, dass der Fokus der Kunst in den letzten 100 Jahren ausschließlich auf der Ästhetik lag. Als Beispiele führte er z.B. den Impressionismus, Kubismus, Dadaismus, Surrealismus, Futurismus und Pop Art an. Weiter gab Woodruff an, dass die Kunst der westlichen Welt den Menschen ausklammert. Anders sei dies in der afrikanischen, griechischen, prä-kolumbianischen, ozeanischen und südpazifischen Kunst gewesen. Er plädierte dafür, die sozialen Aspekte der Menschheit in den Fokus zu stellen und verwies auf die moralische und soziale Verantwortung von Kunst.⁴⁶⁹ Diese Inhalte thematisierte Woodruff womöglich in seinen Vorlesungen, um die Kunst der *weißen* Abstraktionist*innen und ihren Umgang mit der afrikanischen Kunst kritisch zu hinterfragen.

Obwohl ihn sein Interesse an der Afrikanischer Kunst sein Leben lang begleitet und viele seiner Werke beeinflusste, sind nicht alle Werke, die in New York entstanden sind hierdurch geprägt. Abgesehen von der *Himmelstor* Serie lassen sich seine Staffeleimalereien in vier weitere

⁴⁶⁷ Anfam, *Abstract Expressionism*, S.82 ff.

⁴⁶⁸ Anfam, *Abstract Expressionism*, S.82 ff.

⁴⁶⁹ Hale Woodruff Papers, Smithsonian Archive, Box 1, Folder 21.

Kategorien einteilen: Diese sind Bilder des Spiels, Figurenstudien und Landschaftsmalereien sowie seine mythologischen Werke.

19.2 Bilder des Spiels

Woodruffs Serie *Bilder des Spiels* zeigen vorrangig seilspringende Mädchen. Aus der Serie sind aktuell drei Ausführungen bekannt (Kat. 112, Kat. 118, Kat. 138) und weitere gelten als verschollen oder zerstört (vgl. Kapitel 23). Woodruff stellte afroamerikanische Mädchen dar, die vollkommen vertieft in die Aktivität des Steilspringens sind. Im Fokus stehen in diesen Arbeiten die Bewegungen der Kinder und der Rhythmus der Aktivität, was er kompositorisch durch die Anordnung der Bildelemente unterstützte. Kreisförmig ordnete er abstrakte Formen (Kat. 138) oder Farbfelder (Kat. 165) um die Mädchen an, was den Rhythmus des Kinderspiels unterstützend unterstreicht (Kat. 118). Auch die Werke *Spielplatz #2* (Kat.

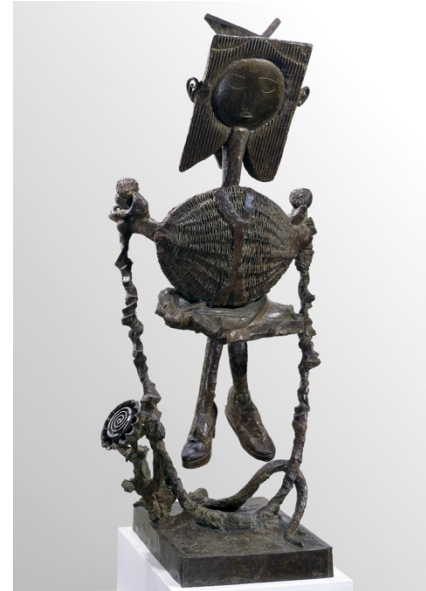


Abb.84 Pablo Picasso, *Seilspringendes kleines Mädchen (Little Girl Jumping Rope)*, 1950-1954, Bronze, Privatsammlung

165) und *Parade* (Kat. 202) zählen zu dieser Werkreihe. Im Gegensatz zu den seilspringenden Mädchen weisen diese Bilder keine figurativen Elemente mehr auf, was sicherlich auf den Einfluss der New Yorker Kunstszene zurückzuführen ist. In dem Interview zwischen Al Murray und Woodruff 1968 fragte Murry Woodruff nach den Veränderungen in seiner Kunst, die durch den Umzug von Atlanta nach New York zu erklären sind. Woodruff antwortete darauf:

"I think one thing that is, in Atlanta, I saw the black world more intently, or more specifically, than in New York. Not that it was less important, but what we lack, what I lack, was that which almost all of the fellows at that time were trying to do. We were trying to create an image, a very personal image on our own work. This became inevitably integrated in the so-called "New York" scene. And this was hard. So what you try to do is paint as you believe and as you think. Then create within the context of the totality, the competitive totality, of the New York scene. That's why you see among black artists a lot of abstract work around; and interspersed the most figurative work dealing with the blacks. I did a whole series on black children at play and at school right in New York. (These paintings have since disappeared one way or the other.) But children at play like jumping rope, and so on. So what you try to do is paint within the concepts of your immediate interest and yet in such a manner that you become a part of a very though over-all art scene. I think, not to diminish but to add to the importance of what youngsters are doing today, that many of our young black artists are getting

*into the swing more easily now than we did in those earlier days because everybody is aware of the swing and senses it too, and senses that includes the black, no matter what he does.*⁴⁷⁰

Woodruff machte deutlich, dass er nicht mehr, wie gesellschaftlich eingefordert *typische* afroamerikanische Kunst schuf, sondern seinen persönlichen Interessen nachging und sich den Trends der Kunstwelt öffnete, um als Maler in der New Yorker Kunstszene Anerkennung zu finden.

Unabhängig von seiner Entscheidung abstraktere Werke zu schaffen, blieb er seinen Idealen für die afrikanische und afroamerikanische Kunst einzustehen treu. Durch die rhythmischen, immer wiederkehrenden Bewegungen der seilspringenden Mädchen kommentierte Woodruff nicht ausschließlich die einfacheren Bedingungen, unter denen die junge Generation von Afroamerikaner*innen aufwuchs, sondern wies auch darauf hin, dass der Kampf um die Gleichberechtigung noch immer nicht gewonnen war und auch diese Generation in Bewegung bleiben und für ihre Rechte eintreten musste. So gelang es Woodruff auch in dieser Serie, trotz der Abstraktion auf die Belange der afroamerikanischen Gesellschaft einzugehen und afroamerikanische Kunst zu schaffen.

Mit der Erforschung der Bewegung durch den Raum beschäftigte sich auch Picasso zu Beginn der 50er-Jahre. Anders als Woodruff setzte er seine Arbeit *Seilspringendes kleines Mädchen* (Abb.84) als Skulptur um. In diesem Medium kam Picasso dem Unmöglichen nahe. Ihm ist es gelungen eine Skulptur zu schaffen, die den Boden fast nicht berührt und der Schwerkraft trotzt. Im Jahr 1949 ist Picasso durch die Geburt seiner Tochter Paloma erneut Vater geworden, was ihn dazu bewegen haben könnte, diese Skulptur, die Leichtigkeit transportiert, zu schaffen. Woodruffs *Seilspringende Mädchen* befinden sich im Vergleich mit den Füßen auf dem Boden, statt in der Luft. Es sind die Seile, die sich über statt unter den Mädchen befinden und dadurch noch immer einschränkend und limitierend wirken. Erst in seinem Werk um 1960 (Kat. 138) gestaltet Woodruff eine Ausführung, auf der sich das Seil unterhalb des Mädchens befindet, was durch die Hoffnung der Bürgerrechtsbewegung (vgl. Kapitel 17) initiiert worden sein könnte und auf die sozialen und politischen Umbrüche in Amerika hindeuten kann. So folgte Woodruff auch in dieser Serie den Trends der *weißen* Kunstwelt und verknüpfte sie mit den Themen der Schwarzen in Amerika, indem er Schwarze Kinder in den Mittelpunkt seiner Kunst setzte, die ansonsten innerhalb der US-amerikanischen Kunstwelt unsichtbar waren. Zudem

⁴⁷⁰ Murray, Oral history interview with Hale Woodruff.

scheint Woodruff diese alltägliche Situation des Spiels mit den alltäglichen Problemen der Afroamerikaner*innen gekonnt zu verknüpfen.

19.3 Körperfragmente

Auguste Rodin leitete mit seinen Pars pro toto Arbeiten das Zeitalter der modernen Plastik und Skulptur ein. Beispielhaft für seine fragmentarischen Werke ist z.B. *Torso des Fallenden Mannes* (Abb.85), ein männlicher trainierter Oberkörper, dem die Gliedmaße und der Kopf fehlen. Durch das genutzte Material Bronze ist die Oberfläche sehr glatt, kalt und zugleich glänzend durch die Lichtreflexe. *Torso des Fallenden Mannes* zeichnet sich durch seine allansichtig durchdachte Komposition aus, die immer neue Perspektiven bietet. In der Regel sind seine Torsi meist dynamisch konzipiert und weisen pathetische Haltungen auf, so auch dieses Werk.



Abb.85 Auguste Rodin, *Torso des Fallenden Mannes* (*Torso of the Falling Man*), ca. 1882-89, Bronze

Durch die Torsi stellt er die Seele als Gefangene des Körpers dar, den Körper wiederum als Träger der Leidenschaft. Dieser ist laut ihm, alleiniger Ausdrucksträger für das innere Leid, die Liebe, den Tod, den Heldenmut und die sexuelle Leidenschaft. Rodin war der erste Künstler, der das Fragmentarische, Bruchstückhafte als eigenständiges Werk und absichtsvolle Form ansieht,⁴⁷¹ wodurch er den Weg zur Abstraktion und zur modernen Plastik in der Bildhauerei ebnete und als Vorbild einer neuen Künstler*innengeneration, wie beispielsweise Giacometti und Brancusi, diente.

Die Affinität der modernen Bildhauerei für fragmentarische Gestaltungen wurde durch ein zunehmend düsteres Menschenbild begünstigt. Ausgestattet mit negativen Konnotationen wie Tod, Zerstörung, Wunden und Verletzung ist der fragmentarische Körper ein geeignetes Symbol für den zerstückelten Menschen des 20. Jahrhunderts, der in einer zunehmend unübersichtlichen, industrialisierten Welt lebt und dem Krieg zum Opfer gefallen ist.

Woodruff scheint diese Art der Darstellung des menschlichen Körpers in seiner Torso Serie übernommen zu haben. Anders als Rodin stellte Woodruff seine Torsi malerisch und grafisch

⁴⁷¹ Röper, Auguste Rodin, S. 7 ff.

dar. Sie sind in schwarz-weiß aus Kohle, Buntstift, Feder und Tinte und bunt in Öl ausgeführt und in jedem Fall im Hochformat dargestellt. Die Themen der Bewegung im Raum sowie der Umgang mit Dynamik kommt auch in dieser Serie zum Tragen. Die Figurenstudien, die ab den 1950er-Jahren bis zu seinem Tod entstanden sind, zeigen vorrangig einzelne Oberkörper in Bewegung. In den meisten Fällen wie z.B. in *Torso #2* (Kat. 183) oder *Torso III* (Kat. 171) sind es abstrahierte Oberkörper, die keine Interpretation oder einen Nachvollzug zur ethnischen Herkunft der abgebildeten Körper zulassen. In seinen Ölmalereien und einigen Kohle und Tuschezeichnungen, z.B. *Figur* (Kat. 172, Kat. 184), verweist Woodruff jedoch auf die afrikanische Kultur, in dem er die Köpfe der Figuren mithilfe von afrikanischen Masken darstellte. In seiner Kohlearbeit *Konstellation* (Kat. 167) stellte er keinen Torso dar, sondern zeichnete in gleicher Manier eine Art Totempfahl oder ein mystisches Orakel (Kat. 180), was die Merkmale des Abstrakten Expressionismus und seiner *Himmelkörper* Serie aufgriff, wodurch abermals Woodruffs Experimentierfreude und sein Interesse an der afrikanischen und modernen westlichen Kunst zum Ausdruck gebracht wird.

Torso # 1 (Kat. 182) wurde mit Kohle auf Papier gezeichnet und zeigt einen abstrahierten männlichen Oberkörper, der aus geometrischen Formen besteht und expressiv mit vielen suchenden Linien skizzenhaft dargestellt ist. In seinem Werk *Zwei Torsi* (Kat. 197) stellte Woodruff zwei weibliche Figuren dar. Gezeichnet sind sie, wie auch *Torso #1*, skizzenhaft und schnell. Vermutlich hat Woodruff, wie schon in früheren Arbeiten, die Kunst Rodins als Ausgangspunkt genutzt und sie auf seinen eigenen Kulturkreis bezogen. So ist es denkbar, dass er die Körperfragmente symbolisch für die Verletzungen der Sklaverei, der Segregation und die anhaltenden Qualen und Schmerzen, die die stetige Unterdrückung herbeiführen, verwandt.

Das Verlieren von Körperteilen wird beispielsweise auch in der afroamerikanischen Literatur der 1970er-Jahre verhandelt und thematisiert. In der Neo-Sklaven-Erzählung *Kindred* von Octavia Butler beschreibt die junge afroamerikanische Schriftstellerin, Dana, ihre Zeitreisen zwischen ihrem Haus in Los Angeles im Jahr 1976 und der Plantage ihrer Vorfahren in Maryland kurz vor dem Bürgerkrieg. Auf ihrer letzten Reise zurück in die Gegenwart verliert sie ihren Unterarm und es gibt nichts, was Dana tun kann, um ihren Arm zurückzugewinnen. Genauso wie die Systeme der Sklaverei dauerhafte Auswirkungen auf das Leben der Afroamerikaner*innen und die Beziehungen zwischen *weißen* und Schwarzen in Amerika haben. Ihren Arm zu verlieren, erinnert Dana physisch daran, wie sie diese Geschichte noch immer beeinflusst. Die afroamerikanische Bevölkerung spürte zur Entstehungszeit des Romans,

und auch heute noch, die Auswirkungen der Jahre der Unterdrückung und des Missbrauchs, die ihre Vorfahren als Sklav*innen ertragen mussten, wofür der Verlust des Körperteils symbolisch steht.

Zusätzlich zu dem Bezug zur Sklaverei fällt auf, dass der Torso keine Unterschiede zwischen Schwarzen und *weißen* Menschen zulässt und eine degradierende Darstellung von ausschließlich Schwarzen unmöglich macht. Auf diese Weise gelang es Woodruff im selben Atemzug Schwarze und *weiße* Menschen als gleichwertig darzustellen, da die Torsopartie eines Menschen abgesehen von der Körperfarbe, die in Woodruffs Werken ausgeklammert wird, keinen Hinweis auf die Abstammung bzw. Herkunft eines Menschen preisgibt. So gelang es Woodruff auch in dieser Serie die künstlich geschaffenen Barrieren zwischen den Bevölkerungsgruppen Amerikas zu kommentieren und ad absurdum zu führen.

19.4 Abstrakte Landschaften

Auch Woodruffs Landschaften, die ab den 1950er-Jahren entstehen sind geprägt von Dynamik und Bewegung, was auf die Einflüsse des *Action Paintings* und *Gestural Paintings* zurückzuführen ist. Obwohl diese Arbeiten in seinem Œuvre als die wohl abstraktesten Arbeiten beschrieben werden können, ist es dem Betrachter möglich, Unterschiede im Gelände, in der Tageszeit und in der Jahreszeit zu erkennen, was zusätzlich auch durch die Bildtitel ermöglicht wird. Zum Beispiel ist das Gemälde *Grüne Landschaft* (Kat. 156) mit seinen beigefarbenen und sanften Grüntönen eine Tagesszene. *Der aufziehende Sturm* (Kat. 142) sowie

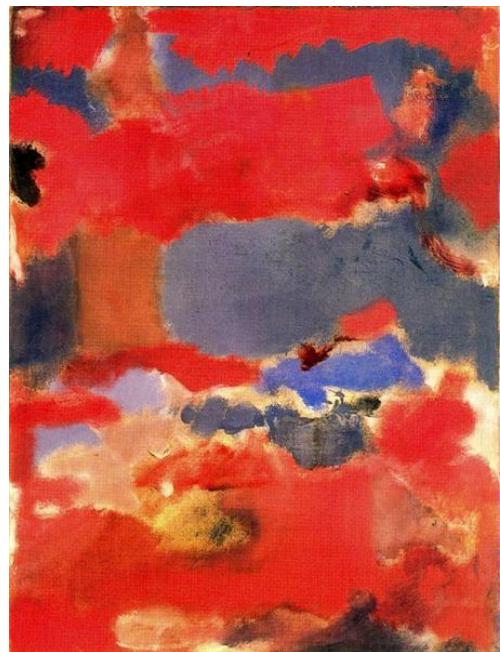


Abb.86 Mark Rothko, o.T., 1948, Öl auf Leinwand, Privatsammlung

Nacht (Kat. 139), Studie zu *Der aufziehende Sturm* mit seinen großen Blöcken aus tiefen Blau- und Dunkelrottönen, die über die Leinwand nach oben fegen. Es erinnert an den sich schnell verdunkelnden Himmel eines stürmischen Tages. Obwohl die Arbeiten teilweise völlig abstrakt dargestellt sind, weisen sie zu seinen früheren Landschaften, die in Frankreich entstanden sind, deutliche Parallelen bezüglich der Farbmodulation und der Kompositionstechnik auf (vgl. Kapitel 11). Während seiner Zeit in Frankreich löste sich Woodruff zunächst von einer

naturalistischen Darstellungsweise, indem er die Farbmodulation nach Cézanne studierte und erprobte, wodurch seine Landschaften einen abstrahierenden Darstellungsmodus aufweisen. Die Größen der Arbeiten der 30er- und der 60er-Jahre unterscheiden sich erheblich voneinander. Während Woodruff in Frankreich kleinformatische Aquarelle und Ölmalereien anfertigte, was vermutlich auf die Praktikabilität der Freiluftmalerei sowie seinen finanziellen Mitteln zurückzuführen ist, sind seine Arbeiten der 60er-Jahre entschieden größer. Zwar variieren sie in der Größe, dennoch weisen viele Arbeiten Größen um 100 x 120 cm auf. Diese Entwicklung ist sicherlich auch beeinflusst durch die großformatigen Arbeiten des Abstrakten Expressionismus.

Ab den 40er-Jahren experimentierten die Abstrakten Expressionisten wie Rothko und Newman mit der Farbfeldmalerei und der völligen Abstraktion. Ihr Ziel war es zu einem zunehmend reduzierten Stil zu gelangen, der einen persönlichen Ausdruck betont. So entstanden zunächst Gemälde, die von kräftigen Farben geprägt waren, verschiedene Texturen aufwiesen und aus kantigen, unebenen und lebendigen Formen bestanden, bis Rothko völlig abstrakte Farbfelder malte und Newman seine Serie der *Zip-Bilder* gestaltete. Pollock, Kline und de Kooning experimentierten hingegen mit dem *Action Painting* bzw. dem *Gestural Painting*. Sie sahen das spätere Gemälde in erster Linie als physische Manifestation des eigentlichen Kunstwerks, was in ihren Augen der Prozess der Herstellung der Arbeit war. Die spontanen Aktionen des Malers, die zufälligen Tropfen und Pinselstriche stellten alle einen Tanz mit dem Unterbewusstsein dar, um dessen Inhalt durch den reinen Ausdruck zu entfesseln.

Woodruffs Arbeiten scheinen die Farbfeldmalerei und das *Action Painting* zu vereinen, da seine Farbfelder in *Der aufziehende Sturm* oder *Grüne Landschaft* deutlich dynamischer und ungesteuerter aufgetragen wirken als die im Vergleich ruhigen Farbfelder in Rothkos Malerei ohne Titel (Abb.86). Es scheint, als hätte Woodruff seinen gesamten Körper eingesetzt, wie Pollock in seinen *Drip-Gemälden*, um die Ölfarbe auf die Leinwand aufzutragen.

Andere Landschaftsmalereien, die ab 1969 entstanden, zeigen Himmelskörper wie die Sonne, den Mond oder Sterne. Diese Arbeiten, z.B. *Sonne, Mond und Stern* (Kat. 170), *Das Land der Monde* (Kat. 137), *Ikarus* (Kat. 152) oder *Grüne Sonne* (Kat. 155) sind kontrollierter, aber dennoch abstrakt von Woodruff umgesetzt worden. Inspiriert zu diesen Arbeiten wurde Woodruff vermutlich durch die erste Mondlandung im Zuge der Mission Apollo 11, am 21. Juli 1969. Die Amerikaner Neil Armstrong und Buzz Aldrin gewannen mit der NASA den Wettlauf ins All gegen die Sowjetunion, was in Amerika ein gesellschaftliches Großereignis darstellte und

zum allgemeinen Interesse an Raumfahrt, am Weltall und an dessen Himmelskörpern beitrug. Durch das Gemälde *Grüne Sonne* aber auch durch seine Landschaften in allen Farben *Gelbe Landschaft II* (Kat. 173), *Blaue Landschaft* (Kat. 174), *Grüne Landschaft* (Kat. 156), *Rote Landschaft* (Kat. 133), *Rustikale Landschaft* (Kat. 135) wird sein Interesse am Studium der Farbe und ihrer Wirkung deutlich. Durch die Kombination mit weiteren Farben und dem Farbauftrag gelang es ihm eine Atmosphäre zu kreieren, den Eindruck einer bestimmten Tageszeit, Jahreszeit oder Wetterlage entstehen lässt. Weitere Landschaften wie *Ursprüngliche Landschaft* (Kat. 158) hingegen gestaltete Woodruff mit afrikanischen Symbolen aus, die denjenigen der Ashanti Goldgewichte der Himmelstor Serie entsprachen. So gelang es Woodruff auch in dieser Serie, einen Bezug zu seiner Ursprungskultur herzustellen und sich als afroamerikanischer Künstler zu positionieren.

Betrachtet man den Werkkatalog im Anhang, um die Arbeiten zwischen 1945 bis 1980 zu studieren, so wird deutlich, dass in den meisten Fällen keine genaue Datierung gegeben ist. Grund hierfür ist Woodruffs Arbeitsweise während der New Yorker Jahre. Er selbst datierte die meisten seiner Arbeiten nicht. Zusätzlich beschrieb er sich im Interview mit Al Murray als Sonntagsmaler, da er durch die Verpflichtungen an der New York University stark eingespannt war und daher Motive anfang zu malen, fallen ließ und zu späterer Zeit darauf zurückkam, um sie weiterzuentwickeln.⁴⁷² Dementsprechend bleibt die Datierung vieler Werke offen oder als größere Entstehungszeiträume bestehen.

20 Würdigung des Lebenswerkes von Hale Woodruff als Künstler, Professor und Humanist

Im Laufe seines Lebens erhielt Woodruff viele Auszeichnungen und Preise für seine Leistungen als Künstler aber auch für seine Lehre und seine Errungenschaften in Bezug auf die Bewegung der afroamerikanischen Neufindung. In den 60er- und 70er-Jahren gegen Ende seiner Karriere, wurde er mehrfach für sein Lebenswerk geehrt. Hierzu zählt u. a. die Auszeichnung *Great Teacher*, vergeben durch die New York University am 21. April 1966. Die Universität ehrte ihn für seine einzigartige Leistung Student*innen zu Wissen und Verständnis zu führen und für seine Hingabe und intellektuelle Integrität, die repräsentativ für die höchsten Ideale des

⁴⁷² Murray, Oral history interview with Hale Woodruff.

Lehrerberufs stehen.⁴⁷³ Im selben Jahr wurde er vom US-Außenministerium dazu berufen, Teil des Amerikanischen Komitees für das erste Internationale Festival Afrikanischer Kunst in Dakar zu sein und anschließend in fünf westafrikanischen Ländern eine Vortragsreihe über die Trends in der amerikanischen Kunst zu halten.⁴⁷⁴ Am 3. Juni 1968 erhielt Woodruff einen Ehrendokortitel⁴⁷⁵ des Morgan State Colleges in Baltimore, Maryland. Martin D. Jenkins, Präsident des Colleges begründet diese Ernennung anhand seines Lebenswerkes als kreativer Künstler und Professor für Kunstdidaktik:

*„HALE ASPACIO WOODRUFF, Creative Artist, Professor of Art Education, Teacher. As one of the true artist pioneers, your distinguished contributions in the visual arts have extended over a period of more than forty-five years. [...] From 1923 through today, your many contributions, here and abroad, to museums and galleries, colleges and universities in the form of one-man and group exhibitions, lectures and articles have greatly enriched the fabric of the humanities. For your life, your example, and your achievements [...] I now confer upon you the degree, Doctor of Fine Arts, [...]“*⁴⁷⁶

An diese Auszeichnung anknüpfend äußerte sich Dr. Thomas Jarrett, Präsident der Atlanta University, 1972 in seiner Rede zur Vergabe eines weiteren Ehrendokortitels⁴⁷⁷ an Hale Woodruff folgendermaßen:

*„Atlanta University is proud to join the many who have given tangible recognition to your great talent through several awards, citations, and critical evaluations which have appeared in a variety of published sources. Devoted husband and father, responsible citizen, inspiring teacher, great artist, humanist, as, through the years, your brushes reflect your dynamic response to changes in the intellectual, social and aesthetic conditions of the age, you have externalized your intuitive apprehension of beauty in the universe for the joy and appreciation of your fellow man.“*⁴⁷⁸

Jarrett ehrte in seiner Rede Woodruffs Lebenswerk und lobte seine Erfolge während seiner Zeit in Atlanta, insbesondere den Aufbau einer Kunstfakultät und die Etablierung der *Atlanta Annuals*, seine Beiträge zur afroamerikanischen Kunst in Form seiner Wandmalereien und seinen unzähligen Einzel- und Gruppenausstellungen in Museen auf nationaler Ebene, speziell den Durchbruch als Afroamerikaner in *weißen* Museen repräsentiert zu sein sowie sein lebenslanges Interesse an den neuesten Bewegungen in der Kunst und seinen Ehrgeiz sich persönlich weiterzuentwickeln (Paris, Mexiko, Rosenwald Fellowship) und damit einhergehend seine Gemeinschaft zu stärken und für diese einzustehen.⁴⁷⁹ Bevor er jedoch den zweiten

⁴⁷³ Hale Woodruff Papers, Smithsonian Archive, Box 1, Folder 2.

⁴⁷⁴ Hale Woodruff Papers, Smithsonian Archive, Box 1, Folder 2.

⁴⁷⁵ Engl. Honorary Doctorate of Fine Arts.

⁴⁷⁶ Hale Woodruff Papers, Smithsonian Archive, Box 1, Folder 2.

⁴⁷⁷ Engl. Honorary Doctorate of Letters.

⁴⁷⁸ Hale Woodruff Papers, Smithsonian Archive, Box 1, Folder 2.

⁴⁷⁹ Hale Woodruff Papers, Smithsonian Archive, Box 1, Folder 2.

Ehrendokortitel von der Atlanta University erhielt, überreichte ihm am 17. April 1971 *The National Conference of Artist* eine Auszeichnung für besondere Verdienste,⁴⁸⁰ die ihm aufgrund seiner Kunst und seines Engagements mit der er die amerikanische Kultur bereicherte und die Schwarze Gemeinschaft bestärkt hat, zuteil wird:

*„This is to certify that Hale Woodruff has stimulated and created interest in the arts through community activities; organization of art groups; encouraged other artists; promoted the purpose of the conference and produced works of art in various media, thereby elevating the position of art in American Culture.“*⁴⁸¹

Im Jahr 1977 erhielt er darüber hinaus für seine Beiträge zur Entwicklung und Förderung der Schwarzen Künste und Künstler*innen in Amerika und der Welt erneut eine Auszeichnung von der *National Conference of Artists*. 1977 ist es der *Elizabeth Catlett Mora Award of Excellence*⁴⁸² mit dem er geehrt wurde. In den 70er-Jahren erhielt Woodruff des Weiteren von Abraham D. Beame, dem Bürgermeister von New York City, eine Anerkennungsurkunde⁴⁸³ für seinen großartigen Beitrag zur amerikanischen Kultur und zum kulturellen Leben von New York City als Künstler mit beispielhaftem Können und Weitblick und als engagierter Lehrer von Generationen aufstrebender Künstler*innen der New York University.⁴⁸⁴

21 Woodruffs Erbe

Die Untersuchung von Woodruffs Platz in der Geschichte der Kunst zeigt, dass er sowohl als Künstler als auch als Lehrer und Professor einen bedeutenden Beitrag geleistet hat. Seine Inspiration und harte Arbeit setzten eine Kette von Ereignissen in Gang, die die Entwicklung der Kunst in den Vereinigten Staaten nachhaltig beeinflusste. Obwohl das Œuvre und das Leben von Hale Woodruff nicht in Ansätzen so gut rezipiert ist, wie das der *weißen* Künstler, Thomas Hart Bentons, John Steuart Currys oder das der abstrakten Expressionisten, Willem de Koonings oder Jackson Pollocks, die zur selben Zeit gewirkt haben, ist Hale Woodruffs Einfluss auf die Kunst des 20. Jahrhunderts sicherlich ebenso bedeutend. Seine Lehre, sein Aufbau von Institutionen, seine Fähigkeit, Brücken über kulturelle Grenzen hinweg zu bauen, und seine lange Untersuchung des modernistischen Kunstausdrucks durch die Linse traditioneller

⁴⁸⁰ Engl. Certificate of Merit

⁴⁸¹ Hale Woodruff Papers, Smithsonian Archive, Box 1, Folder 2.

⁴⁸² Hale Woodruff Papers, Amistad Research Center, Box 4.

⁴⁸³ Engl. Certificate of Appreciation.

⁴⁸⁴ Hale Woodruff Papers, Amistad Research Center, Box 4.

afrikanischer Kunst machten ihn zu einem der einflussreichsten Künstler der frühen afroamerikanischen Moderne. Trotz der großen Vielfalt an Stilen in Woodruffs Karriere gibt es eine Einheit und Beständigkeit in seinen Bemühungen, ein Werk zu schaffen, das eine Schwarze Bildsprache aufweist, eine Bildsprache, die nicht aufdringlich und protestierend ist, sondern eine, die leise die Schönheit und Stärke der Afroamerikaner*innen und ihr reiches kulturelles Erbe feiert. Wichtig an der stilistischen Vielfalt von Woodruffs Werk ist auch seine Bereitschaft, alle Optionen auszuloten, die Schwarzen US-amerikanischen Künstlern*innen offenstanden. Die Landschaften seiner Auslandsjahre, die scharfen, prägnanten Motive der Wandmalereien und die komplexere, subtilere Bildgestaltung in seinen reifen Abstraktionen führten Woodruff aus Frankreich in die Kunstabteilung eines Schwarzen Colleges im Süden, in die künstlerische Abteilung an eine größere östliche Institution, zum Weltfest in Dakar. Er prägte mehrere Generationen von Künstler*innen, Schwarz und *weiß*, von denen ebenfalls viele Führungspositionen als Künstler*innen, Kurator*innen, Professor*innen, Designer*innen etc. bekleideten und so Woodruffs Ideale und Lehre in die Welt trugen und weitergaben. Als bahnbrechender Schwarzer Künstler war seine Karriere das Modell, das zu sagen schien, dass Kunst ihr Leben sein kann, dass es eine gute und wunderbare Sache ist, die Seele und den Geist ihres Volkes einzufangen und anderen dabei zu helfen dasselbe zu tun. Mit seiner Stärke und Überzeugung baute er eine Kunsttradition auf, die ihn zum Wegbereiter der afroamerikanischen Kunst(-didaktik) macht.

22 Werkverzeichnis

Kat. 1: Der einzige Weg es zu beenden (The One and Only Way to Kill It), THE FREEMAN, 13. September 1919

Quelle:
Indianapolis Ledger,
Ausgabe: 13. September
1919

Literatur:
Indianapolis Ledger,
Ausgabe: 13. September
1919, S. 3.



Kat. 2: Herbstlandschaft, Studie (Autumn Study), Neuordnung: 1921-23, Öl auf Presspappe, 40 x 50cm

Quelle: Amistad Research Center, Woodruff Papers, Box 6

Literatur:
unpubliziert



Kat. 3: Zwei alte Frauen (Two Old Women), 1926, Öl auf Leinwand

Quelle:
Smithsonian Archive,
Woodruff Papers, Box 2,
Folder 7

Literatur:
unpubliziert



Kat. 4 Herbst (Autumn Impression), 1926, Öl auf Leinwand, 53,7 x 80 cm

Quelle: Amistad Research Center, Woodruff Papers, Box 6

*Literatur:
Stoelting, Hale Woodruff,
S. 10.*



Kat. 5: Countee Cullen (Portrait of Countee Cullen), 1926, Öl auf Leinwand, 80 x 65 cm, Amistad Research Center, Tulane University, New Orleans

Quelle: Amistad Research Center, Woodruff Collection

*Literatur:
Stoelting, Hale Woodruff,
S. 39.*



Kat. 6: Pariser Landschaft (Paris Landscape), 1927, Aquarell auf Papier, 26,7 x 31,8 cm, Countee Cullen Collection, Hampton University Museum, Hampton, Virginia

Quelle: Amistad Research Center, Woodruff Papers, Box 6

*Literatur:
unpubliziert*



Kat. 7 Pont Neuf (Pont Neuf, Paris), 1927, Öl auf Leinwand, 45,7 x 61 cm

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff Papers, Box 2, Folder 7

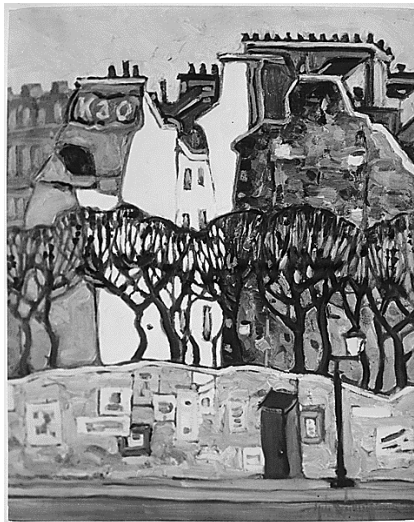
Literatur: Stoelting, Hale Woodruff, S. 17.



Kat. 8 Hafen von Monte Bello (Quai de Monte Bello), 1927, Öl auf Leinwand, 51 x 61 cm

Quelle: Amistad Research Center, Woodruff Papers, Box 6

Literatur: Stoelting, Hale Woodruff, S. 16.



Kat. 9 Wäscherinnen (Washer Women), 1927, Öl auf Leinwand

Quelle: Amistad Research Center, Woodruff Papers, Box 6

Literatur: Stoelting, Hale Woodruff, S. 45.



Kat. 10: Brücke bei Avalon
(Bridge near Avalon),
1927, Öl auf Leinwand,
50,8 x 60,9 cm, Howard
University Gallery of Art,
Washington, DC

Quelle: Amistad Research
Center, Woodruff Papers,
Box 6

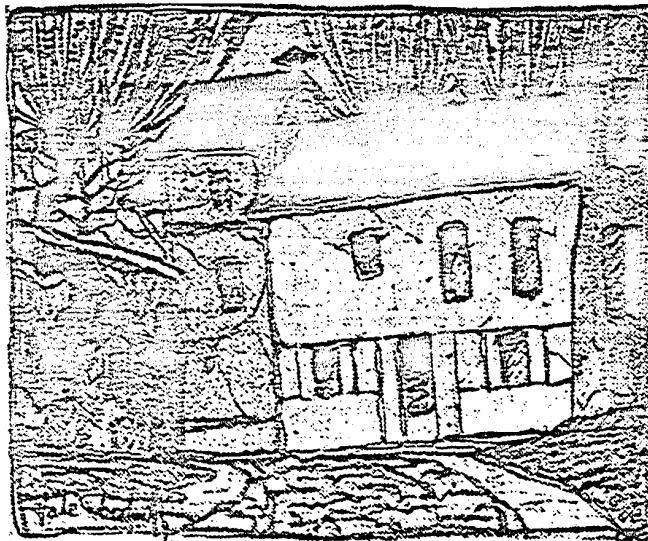
Literatur:
Amaki, Hale Woodruff, S.
131.
Stoelting, Hale Woodruff,
S. 33.



Kat. 11 Häuser in Meudon
(Houses in Meudon),
Tuschezeichnung,
Indianapolis Star, 27.
Januar 1928

Quelle:
Smithsonian Archive,
Woodruff Papers, Box 2,
Folder 5

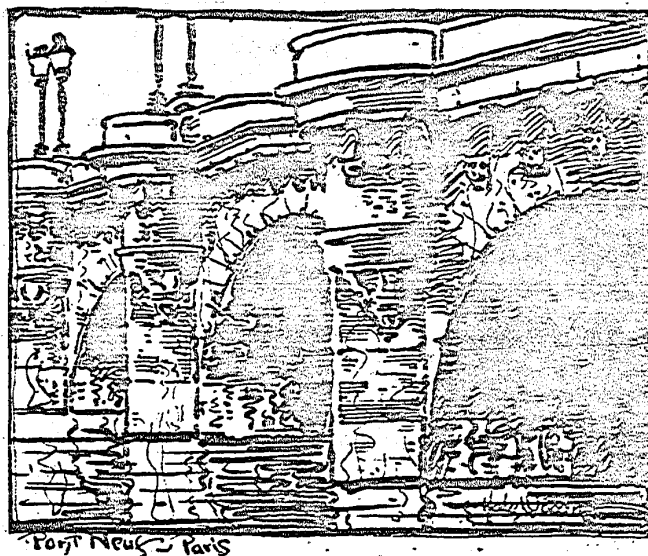
Literatur:
Stoelting, Hale Woodruff,
S. 21.



Kat. 12 Pont Neuf (Pont
Neuf, Paris),
Tuschezeichnung,
Indianapolis Star, 5.
Februar 1928

Quelle:
Smithsonian Archive,
Woodruff Papers, Box 2,
Folder 5

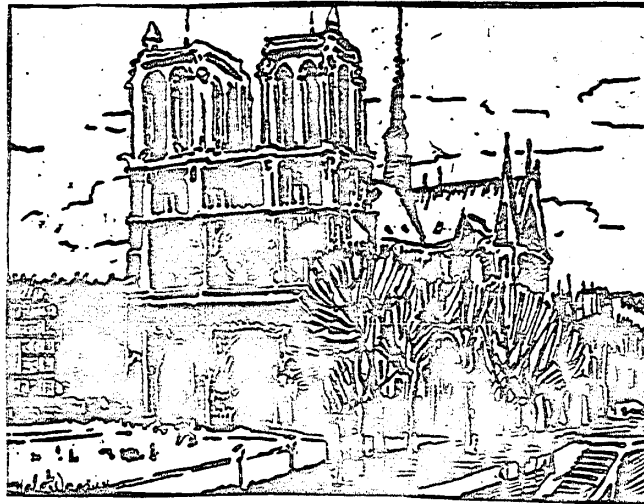
Literatur:
Stoelting, Hale Woodruff,
S. 21.



Kat. 13 Notre Dame (The Paris Notre Dame)
Tuschezeichnung,
Indianapolis Star, 22. April
1928

Quelle:
Smithsonian Archive,
Woodruff Papers, Box 2,
Folder 5

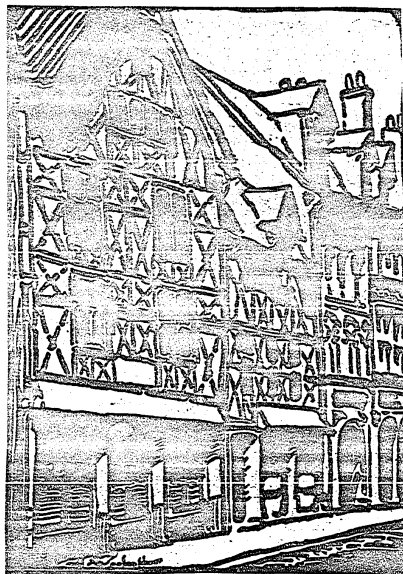
Literatur:
Stoelting, Hale Woodruff,
S. 22.



Kat. 14 Das Haus von
Jeanne d'Arc (La Maison
de Jeanne d'Arc),
Indianapolis Star, 27. Mai
1928

Quelle:
Smithsonian Archive,
Woodruff Papers, Box 2,
Folder 5

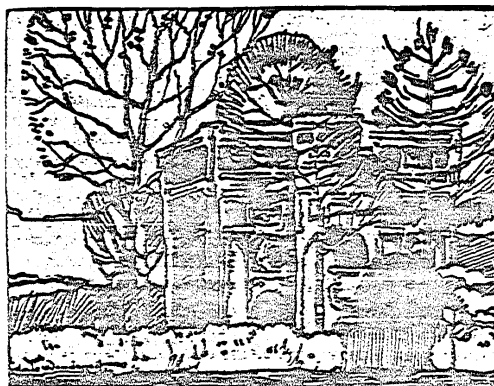
Literatur:
Stoelting, Hale Woodruff,
S. 22.



Kat. 15 Das Karussell (The
Carrousel),
Tuschezeichnung,
Indianapolis Star, 10. Juni
1928

Quelle:
Smithsonian Archive,
Woodruff Papers, Box 2,
Folder 5

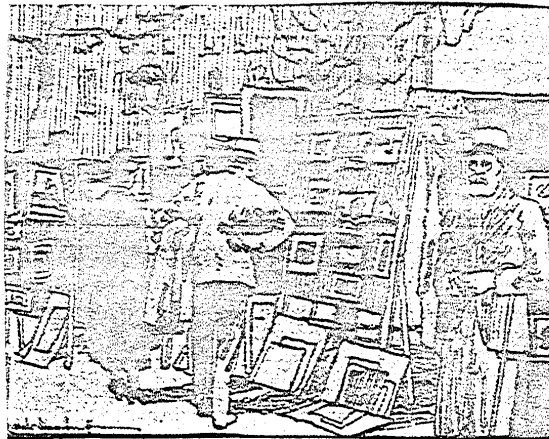
Literatur:
Stoelting, Hale Woodruff,
S. 23.



Kat. 16 Bücherstände an
der Seine (Bookstalls of
the Seine),
Tuschezeichnung,
Indianapolis Star, 8. Juli
1928

Quelle:
Smithsonian Archive,
Woodruff Papers, Box 2,
Folder 5

Literatur:
Stoelting, Hale Woodruff,
S. 23.



Kat. 17 Alte Häuser in
Chartres (Some Old
Houses in Chartres),
Tuschezeichnung,
Indianapolis Star, 7.
Oktober 1928

Quelle:
Smithsonian Archive,
Woodruff Papers, Box 2,
Folder 5

Literatur:
Stoelting, Hale Woodruff,
S. 24.



Kat. 18 Kerker (Cave of
the Dungeons),
Tuschezeichnung,
Indianapolis Star, 4.
November 1928

Quelle:
Smithsonian Archive,
Woodruff Papers, Box 2,
Folder 5

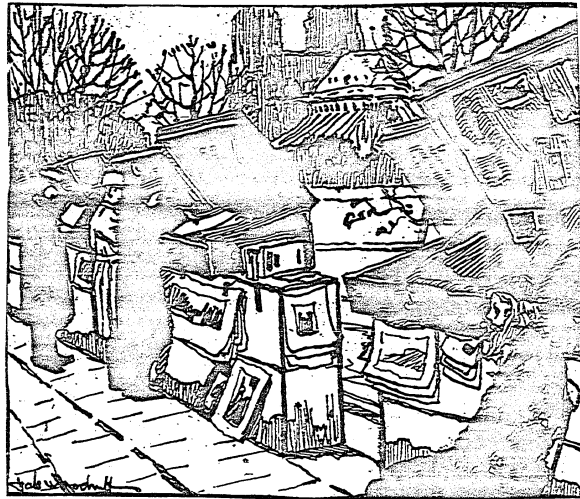
Literatur:
Stoelting, Hale Woodruff,
S. 25.



Kat. 19 Rübenmarkt
(Marcheaux Navets,
Montparnasse),
Tuschezeichnung,
Indianapolis Star, 17.
Februar 1929

Quelle:
Smithsonian Archive,
Woodruff Papers, Box 2,
Folder 5

Literatur:
Stoelting, Hale Woodruff,
S. 26.



Kat. 20: Titelblatt des
Crisis Magazin, August
1928 (Untitled), 1927-28,
Öl auf Leinwand

Quelle: Amistad Research
Center, Woodruff Papers,
Box 7

Literatur:
Crisis Magazin, August
1928, Titelseite.



Kat. 21: Das Ufer des
Eure, Chartres (Les Bords
de l'Eure, Chartres), 1928,
Aquarell auf Papier, 36,8 x
42,9 cm

Quelle: Amistad Research
Center, Woodruff Papers,
Box 6

Literatur:
unpubliziert



Kat. 22: Am Ufer des
Eures in Chartres (Along
the Eure at Chartres),
1928, Öl auf Leinwand,
63,5 x 54,6 cm

Quelle: Amistad Research
Center, Woodruff Papers,
Box 6

Literatur:
Amaki, Hale Woodruff, S.
128.



Kat. 23: Boote in einem
Hafen der Normandie
(Fishing Boats in
Normandy Port), um
1928, Öl auf Leinwand, 33
x 41 cm

Quelle: Amistad Research
Center, Woodruff Papers,
Box 6

Literatur:
unpubliziert



Kat. 24: Mittelalterliches
Chartres (Medieval
Chartres), 1928, Öl auf
Leinwand, 129 x 154,2 cm

Quelle:
Smithsonian Archive,
Woodruff Papers, Box 2,
Folder 7

Literatur:
Hale Woodruff, Hale
Woodruff: 50 Years of his
Art, S. 31.
Stoelting, Hale Woodruff,
S. 34.



Kat. 25: Chartres (Chartres), 1928, Aquarell auf Papier, 41,9 x 45 cm, Countee Cullen Art Collection, Hampton University Museum, Hampton, VA

Quelle: Amistad Research Center, Woodruff Papers, Box 6

*Literatur:
Amaki, Hale Woodruff, S. 129.
Hale Woodruff, Hale Woodruff: 50 Years of his Art, S. 41.*



Kat. 26: Altes Farmhaus in Beauce Valley (Old Farmhouse in Beauce Valley), 1928, Öl auf Leinwand, 48,26 x 60,96 cm

*Quelle:
Smithsonian Archive, Woodruff Papers, Box 2, Folder 7*

*Literatur:
Heydt, Rising up, S. 31.
Hale Woodruff, Hale Woodruff: 50 Years of his Art, S. 42.
Stoelting, Hale Woodruff, S. 32.*



Kat. 27: Schloss von Villeneuve (Castle of Villeneuve), um 1928, Öl auf Leinwand, 61 x 50 cm, Kollektion Derrick Joshua Beard

Quelle: Amistad Research Center, Woodruff Papers, Box 6

*Literatur:
Taylor, A Shared Heritage, S. 63.*



Kat. 28: Die Kartenspieler
(The Card Players), 1929-
30, Öl auf Leinwand, 34,3
x 73,6 cm

Quelle:
Amistad Research Center,
Woodruff Papers, Box 4

Literatur:
Heydt, *Rising up*, S. 33.
Amaki, *Hale Woodruff*, S.
136.
Stoelting, *Hale Woodruff*,
S. 49.



Kat. 29 Provence
Landschaft (Provencal
Landscape), 1929, Öl auf
Leinwand

Quelle: Smithsonian
Archive, Woodruff Papers,
Box 2, Folder 1

Literatur:
Stoelting, *Hale Woodruff*,
S. 50.



Kat. 30: Apfelschälende
Frau, (Old Woman Peeling
Apples), 1929, Öl auf
Leinwand, Courtesy of
Kenkeleba Gallery

Quelle:
Smithsonian Archive,
Woodruff Papers, Box 2,
Folder 7

Literatur:
Hale Woodruff, *Hale
Woodruff: 50 Years of his
Art*, S. 11.
Stoelting, *Hale Woodruff*,
S. 46.



Kat. 31: Der Banjo-Spieler
(The Banjo Player), 1929,
Öl auf Leinwand, 60,3 x 73
cm

Quelle: Amistad Research
Center, Woodruff Papers,
Box 6

Literatur:
Heydt, *Rising up*, S. 32
Stoelting, *Hale Woodruff*,
S. 44.



*Kat. 32: Provence
Landschaft II (Provencal
Landscape), 1930, Öl auf
Leinwand, Courtesy of
Kenkeleba Gallery*

*Quelle: Amistad Research
Center, Woodruff Papers,
Box 6*

*Literatur:
Hale Woodruff, Hale
Woodruff: 50 Years of his
Art, S. 44.*



*Kat. 33 Provence
Landschaft (Provencal
Landscape), 1930, Öl auf
Leinwand*

*Quelle: Smithsonian
Archive, Woodruff Papers,
Box 2, Folder 1*

*Literatur:
unpubliziert*



*Kat. 34: Landschaft bei
Grasse (Landscape Near
Grasse), 1930, Öl auf
Leinwand, 45 x 55 cm*

*Quelle: Amistad Research
Center, Woodruff Papers,
Box 6*

*Literatur:
unpubliziert*



*Kat. 35: Stilleben (Studio
Still Life), 1931, Tusche
auf Papier, 38,7 x 31,75
cm, James Weldon
Johnson Memorial
Collection of Negro Arts
and Letters, Beinecke Rare
Book and Manuscript
Collection, Yale University
Library*

*Quelle: Amistad Research
Center, Woodruff Papers,
Box 6*

*Literatur:
unpubliziert*



Kat. 36: Stilleben (Still Life), um 1931, Öl auf Leinwand, 61 x 76 cm, Courtesy of Kenkeleba Gallery

Quelle: Amistad Research Center, Woodruff Papers, Box 6

Literatur: Stoelting, Hale Woodruff, S. 52.



Kat. 37 Landschaft bei Cagnes-sur-Mer (Landscape Near Cagnes-sur-Mer), 1931, Öl auf Leinwand, 45,7 x 56 cm

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff Papers, Box 2, Folder 1

Literatur: Stoelting, Hale Woodruff, S. 53.



Kat. 38 Atlanta (Landschaft Atlanta Landscape), 1931

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff Papers, Box 2, Folder 7

Literatur: Stoelting, Hale Woodruff, S. 197.



Kat. 39 Atlanta (View of Atlanta), 1931

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff Papers, Box 2, Folder 7

Literatur: Hale Woodruff, Hale Woodruff: 50 Years of his Art, S. 31. Staeling, Hale Woodruff, S. 198.



Kat. 40: Herbst in Georgia (Autumn in Georgia), 1933, Öl auf Leinwand, 50,8 x 61 cm, University Museums of the University of Delaware, Paul R. Jones Collection of African American Art

Amistad Research Center, Woodruff Papers, Box 6

Literatur: Heydt, Rising up, S. 36. Amaki, Hale Woodruff, S. 138.



Kat. 41: Baracken (Shacks), um 1933, Öl auf Leinwand, 71,7 x 60 cm, June M. Wardlaw

Quelle: Amistad Research Center, Woodruff Papers, Box 6

Literatur: Heydt, Rising up, S. 39. Amaki, Hale Woodruff, S. 139.



Kat. 42 Atlanta
Landschaft (Atlanta
Landscape), 1933, Öl auf
Leinwand, 76,2 x 91,4 cm

Quelle: Amistad Research
Center, Woodruff Papers,
Box 8

Literatur:
unpubliziert



Kat. 43 Ansicht von
Atlanta (View of Atlanta),
1933, Öl

Quelle: Amistad Research
Center, Woodruff Papers,
Box 8

Literatur:
unpubliziert



Kat. 44 Nachbarschaft
(The Teamster's Place),
1933, Aquarell

Quelle: Amistad Research
Center, Woodruff Papers,
Box 8

Literatur:
Stoelting, Hale Woodruff,
S. 206.



Kat. 45: Landschaft in
Georgia (Georgia
Landscape), 1935, Öl auf
Leinwand, 53,3 x 63,5 cm

Quelle: Amistad Research
Center, Woodruff Papers,
Box 8

Literatur:
A Taylor, A Shared
Heritage, S. 67.
Heydt, Rising up, S. 37.
Amaki, Hale Woodruff, S.
141.



Kat. 46 Landschaft
(Landscape), 1935, Öl

Quelle: Smithsonian
Archive, Woodruff Papers,
Box 2, Folder 1

Literatur:
unpubliziert



Kat. 47 Oktober in
Georgia (October in
Georgia), 1935, Öl

Quelle: Amistad Research
Center, Woodruff Papers,
Box 8

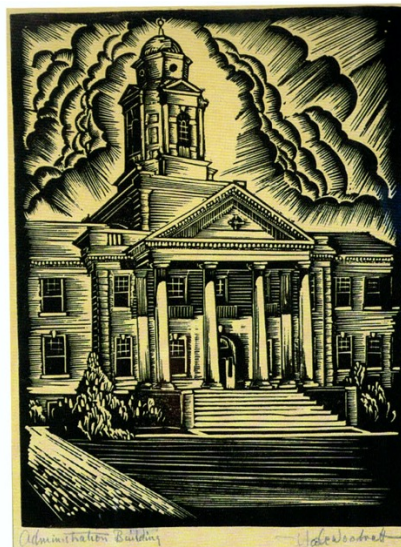
Literatur:
Stoelting, Hale Woodruff,
S. 212.



Kat. 48:
Verwaltungsgebäude
(Administration Building),
1935, Linolschnitt, 20,3 x
15,2 cm, Clark Atlanta
University Art Galleries,
Atlanta, GA

Quelle: Amistad Research
Center, Woodruff Papers,
Box 6

Literatur:
Amaki, Hale Woodruff, S.
142.
Dunkley, In the Eye of the
Muses, S. 216.



Kat. 49: Chadwick Haus
(Chadwick Home), 1935,
Linolschnitt, 53,3 x 43,2
cm, Spelman College
Museum of Fine Arts,
Atlanta, GA

Quelle: Amistad Research
Center, Woodruff Papers,
Box 6

Literatur:
Amaki, Hale Woodruff, S.
143.



Kat. 50: Fontäne
(Fountain), Spelman
Campus, 1935,
Linolschnitt, 53,3 x 43,2
cm, Spelman College
Museum of Fine Art,
Atlanta, GA

Quelle: Amistad Research
Center, Woodruff Papers,
Box 6

Literatur:
Amaki, Hale Woodruff, S.
144.



Kat. 51: Tor zum Campus
(Gate to the Campus),
1935, Linolschnitt, 53,3 x
43,2 cm, Spelman College
Museum of Fine Art,
Atlanta, GA

Quelle: Amistad Research
Center, Woodruff Papers,
Box 6

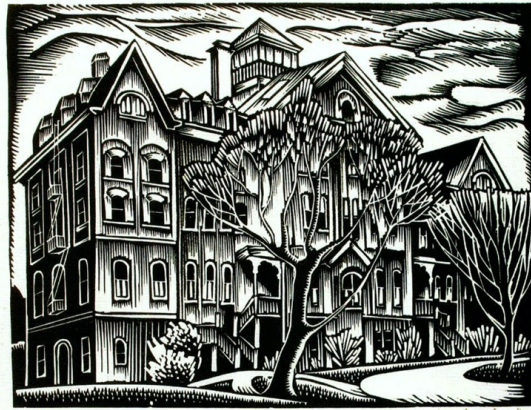
Literatur:
Amaki, Hale Woodruff, S.
145.



Kat. 52: Giles Saal (Giles Hall), 1935, Linolschnitt, 53,3 x 43,2 cm, Spelman College Museum of Fine Art, Atlanta, GA

Quelle: Amistad Research Center, Woodruff Papers, Box 6

Literatur:
Amaki, Hale Woodruff, S. 146.



Kat. 53: Graves Saal (Graves Hall), 1935, Linolschnitt, 43,2 x 25,4 cm, Spelman College Museum of Fine Art, Atlanta, GA

Quelle: Amistad Research Center, Woodruff Papers, Box 6

Literatur:
Amaki, Hale Woodruff, S. 147.



Kat. 54: Bücherei (Library), 1935, Linolschnitt, 53,3 x 43,2 cm, Spelman College Museum of Fine Art, Atlanta, GA

Quelle: Amistad Research Center, Woodruff Papers, Box 6

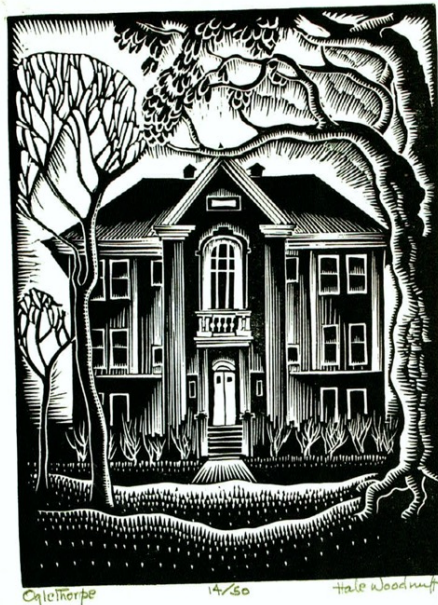
Literatur:
Amaki, Hale Woodruff, S. 148.



Kat. 55: Oglethorpe Haus
(Oglethorpe), 1935,
Linolschnitt, 53,3 x 43,2
cm, Spelman College
Museum of Fine Art,
Atlanta, GA

Quelle: Amistad Research
Center, Woodruff Papers,
Box 6

Literatur:
Amaki, Hale Woodruff, S.
149.



Kat. 56: Haus des
Universitätspräsidenten
(President's Residence),
1935, Linolschnitt, 53,3 x
43,2 cm, Spelman College
Museum of Fine Art,
Atlanta, GA

Quelle: Amistad Research
Center, Woodruff Papers,
Box 6

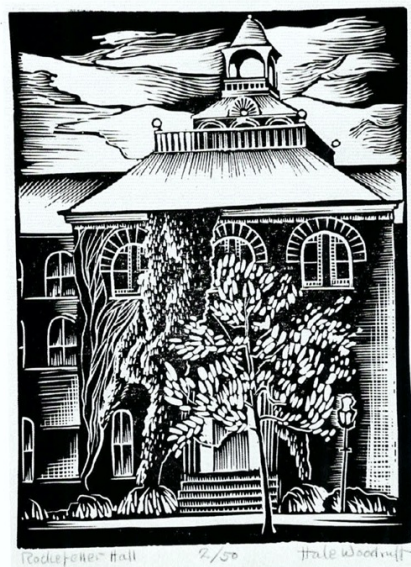
Literatur:
Amaki, Hale Woodruff, S.
150.



Kat. 57: Rockefeller Saal
(Rockefeller Hall), 1935,
Linolschnitt, 20,3 x 15,2
cm, Clark Atlanta
University Art Galleries,
Atlanta, GA

Quelle: Amistad Research
Center, Woodruff Papers,
Box 6

Literatur:
Amaki, Hale Woodruff, S.
151.



Kat. 58: Kapelle (Sisters Chapel), 1935,
 Linolschnitt, 53,3 x 43,2
 cm, Spelman College
 Museum of Fine Art,
 Atlanta, GA

Quelle: Amistad Research
 Center, Woodruff Papers,
 Box 6

Literatur:
 Amaki, Hale Woodruff, S.
 152.



Sisters Chapel 1/50 Hale Woodruff

Kat. 59: Stone Saal (Stone
 Hall), 1935, Linolschnitt,
 53,3 x 43,2 cm, Spelman
 College Museum of Fine
 Art, Atlanta, GA

Quelle: Amistad Research
 Center, Woodruff Papers,
 Box 6

Literatur:
 Amaki, Hale Woodruff, S.
 153.

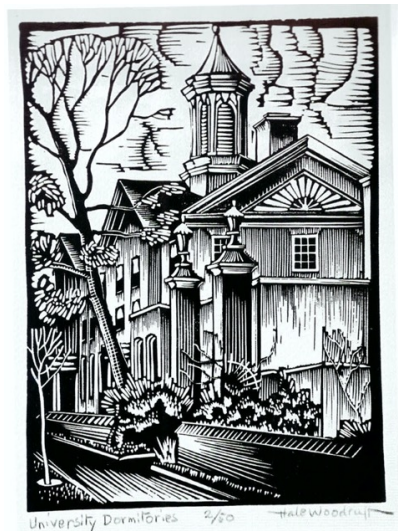


Stone Hall 1/50 Hale Woodruff

Kat. 60: Schlafsäle
 (University Dormitories),
 1935, Linolschnitt, 20,3 x
 15,2 cm, Clark Atlanta
 University Art Galleries,
 Atlanta, GA

Quelle: Amistad Research
 Center, Woodruff Papers,
 Box 6

Literatur:
 Amaki, Hale Woodruff, S.
 154.



University Dormitories 2/50 Hale Woodruff

Kat. 61 Alte Frau (An Old
 Woman), 1935,
 Holzschnitt

Quelle: Smithsonian
 Archive, Woodruff Papers,
 Box 2, Folder 1

Literatur:
 Stoelting, Hale Woodruff,
 S. 221.



Kat. 62: Die Reisenden
(The Travelers), um 1935-
40, Linoldruck auf Papier,
20,3 x 13 cm

Amistad Research Center,
Woodruff Papers, Box 4

Literatur:
unpubliziert



Kat. 63: Heimkehr
(Returning Home, View of
Atlanta)), 1935,
Linoldruck, 25,4 x 20,3cm

Quelle: Smithsonian
Archive, Woodruff Papers,
Box 2, Folder 1

Literatur:
Heydt, *Rising up*, S. 49.
Amaki, *Hale Woodruff*, S.
155.
Stoelting, *Hale Woodruff*,
S. 222.



Kat. 64: Afrikanischer
Kopfschmuck (African
Headdress), 1935,
Linoldruck

Quelle: Smithsonian
Archive, Woodruff Papers,
Box 2, Folder 1

Literatur:
Heydt, *Rising up*, S. 51.



Kat. 65: Alte Kirche (A country church / Old Church), 1935, 16 x 23 cm

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff Papers, Box 2, Folder 1

Literatur:
Heydt, *Rising up*, S. 49.



Kat. 66: Reliquien (Relics), 1935, Linoldruck auf Papier, 20,3 x 27,9cm

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff Papers, Box 2, Folder 1

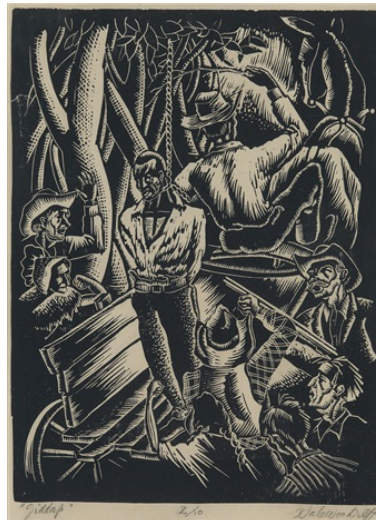
Literatur:
Heydt, *Rising up*, S. 49.



Kat. 67: Hüh! Hott! (Giddap), 1935, Linoldruck, 30,5 x 23cm

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff Papers, Box 2, Folder 8

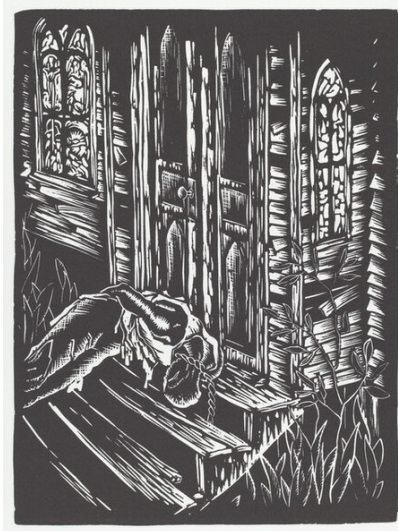
Literatur:
Taylor, *A Shared Heritage*, S. 70.
Heydt, *Rising up*, S. 48.
Stoelting, *Hale Woodruff*, S. 203.



Kat. 68 Unbekannte Täter
(By Parties Unknown),
1935, Linoldruck

Quelle: Smithsonian
Archive, Woodruff Papers,
Box 2, Folder 1

Literatur:
Taylor, *A Shared Heritage*,
S. 71.
Heydt, *Rising up*, S. 48.
Stoelting, *Hale Woodruff*,
S. 204.



Kat. 69: Ritt auf einem
Esel (Trusty on a Mule),
1935, Linoldruck, 20,3 x
26 cm

Quelle: Smithsonian
Archive, Woodruff Papers,
Box 2, Folder 1

Literatur:
Holland, *Narratives*, S. 94.
Heydt, *Rising up*, S. 50.
Stoelting, *Hale Woodruff*,
S. 224.



Kat. 70:
Sonntagsspaziergang
(Sunday promenade),
1935, Linoldruck, 24,8 x
19,7 cm

Quelle:
Smithsonian Archive,
Woodruff Papers, Box 2,
Folder 5

Literatur:
Heydt, *Rising up*, S. 50.



Kat. 71: *Blinder Musiker*
(Blind Musician),
Linoldruck, 1935, 15 x 10
cm

Quelle: Smithsonian
Archive, Woodruff Papers,
Box 2, Folder 1

Literatur:
Heydt, *Rising up*, S. 51.
Stoelting, *Hale Woodruff*,
S. 219.



Kat. 72: *Dorf in Mexiko*
(The Village), 1936, Öl auf
Leinwand, 81 x 66 cm,
Spelman College Museum
of Fine Arts, Atlanta, GA

Quelle: Spelman College
Museum of Fine Art
Collection, Hale Woodruff
Collection

Literatur:
Heydt, *Rising up*, S. 54.
Amaki, *Hale Woodruff*, S.
159.



Kat. 73: *Figuren in einer
mexikanischen Landschaft*
(Figures in a Mexican
Landscape),
Neuzuordnung: 1936,
55,8 x 45 cm, Öl auf
Leinwand

Quelle: Spelman College
Museum of Fine Art
Collection, Hale Woodruff
Collection

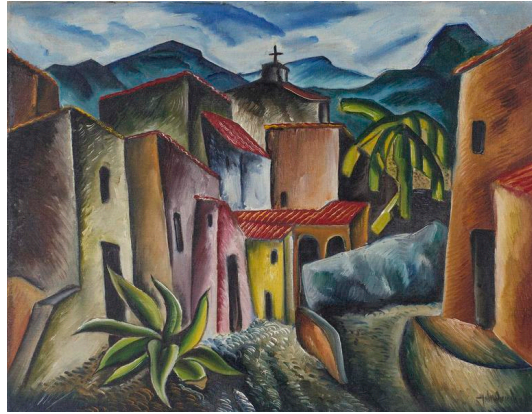
Literatur:
Heydt, *Rising up*, S. 53.
Amaki, *Hale Woodruff*, S.
157.



Kat. 74: *San Miguel Allende (San Miguel Allende)*, 1936, Öl auf Leinwand, 55,9 x 71 cm

Quelle: Spelman College Museum of Fine Art Collection, Hale Woodruff Collection

Literatur: Amaki, Hale Woodruff, S. 160.



Kat. 75 *Drei Musiker (Three Musicians)*, 1936, Holzschnitt

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff Papers, Box 2, Folder 1

Literatur: Stoelting, Hale Woodruff, S. 223.



Kat. 76: *Landschaft in Georgia (Landscape)*, 1936, Öl auf Leinwand, 76 x 91 cm

Quelle: Amistad Research Center, Woodruff Papers, Box 6

Literatur: unpubliziert



Kat. 77: Baumwolle des armen Mannes (Poor Man's Cotton), Neuordnung: 1936-37, Öl auf Leinwand, Collection of Newark Museum

Quelle: Amistad Research Center, Woodruff Papers, Box 6

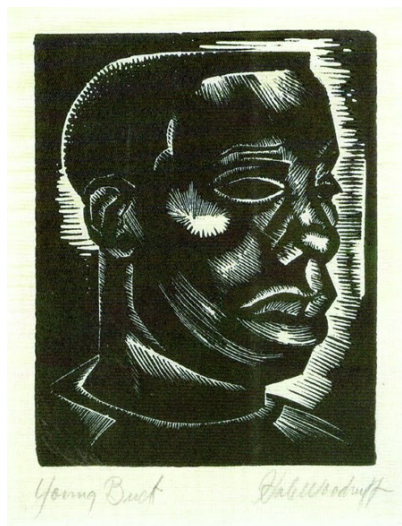
Literatur:
Taylor, A Shared Heritage, S. 72.
Heydt, Rising up, S. 56.
Amaki, Hale Woodruff, S. 169.



Kat. 78: Junger Mann (Young Buck), 1938, Holzschnitt, 17 x 14 cm, MoMa, New York

Quelle: Amistad Research Center, Woodruff Papers, Box 6

Literatur:
Amaki, Hale Woodruff, S. 163.



Kat. 79: Porträt eines Jungen (Negro Boy), 1938-39

Quelle: Amistad Research Center, Woodruff Papers, Box 6

Literatur:
Amaki, Hale Woodruff, S. 162.



Kat. 80: Meuterei auf der Amistad, Erste Tafel der Amistad Serie, (Mutiny on La Amistad), 1938-39, Öl auf Leinwand, 180,9 x 318 cm, Talladega College

Quelle:
Smithsonian Archive,
Woodruff Papers, Box 2,
Folder 7

Literatur:
Pigoff, Walls of Heritage,
S. 52.
Taylor, A Shared Heritage,
S. 133.
Heydt, Rising up, S. 78.
Stoelting, Hale Woodruff,
S. 235.



Kat. 81:
Gerichtsverhandlung der
Gefangenen, Zweite Tafel
der Amistad Serie (Trial of
the Amistad Captives),
1938-39, Öl auf Leinwand,
180,3 x 615,3 cm,
Talladega College

Quelle:
Smithsonian Archive,
Woodruff Papers, Box 2,
Folder 7

Literatur:
Pigoff, Walls of Heritage,
S. 52.
Taylor, A Shared Heritage,
S. 134 f.
Heydt, Rising up, S. 79.
Stoelting, Hale Woodruff,
S. 236.



Kat. 82: Heimkehr, Dritte
Tafel der Amistad Serie
(Repatriation of the Freed
Captives), 1938-39, Öl auf
Leinwand, 181,3 x 314
cm, Talladega College

Quelle: Amistad Research
Center, Woodruff Papers,
Box 8

Literatur:
Pigoff, Walls of Heritage,
S. 52
Taylor, A Shared Heritage,
S. 136 f.
Heydt, Rising up, S. 79.
Stoelting, Hale Woodruff,
S. 237.



Kat. 83: Weg in die Freiheit, Erste Tafel der Serie Die Gründung des Talladega Colleges (The Underground Railroad, Panel of The Founding of Talladega College), Neuordnung: 1938-39, Öl auf Leinwand, 172,7 x 313,7 cm, Talladega College

Quelle: Amistad Research Center, Woodruff Papers, Box 8

Literatur:
Heydt, *Rising up*, S. 80 ff.



Kat. 84: Eröffnungstag am Talladega College, Zweite Tafel der Serie Die Gründung des Talladega Colleges (Opening Day at Talladega College), Neuordnung: 1938-39, Öl auf Leinwand, 177,8 x 619 cm, Talladega College

Quelle: Amistad Research Center, Woodruff Papers, Box 8

Literatur:
Heydt, *Rising up*, S. 80 ff.



Kat. 85: Entstehung der Savery Bibliothek, Dritte Tafel der Serie Die Gründung des Talladega Colleges (The Building of Savery Library), Neuordnung: 1938-39, Öl auf Leinwand, 172,7 x 318,7 cm, Talladega College

Quelle: Amistad Research Center, Woodruff Papers, Box 8

Literatur:
Heydt, *Rising up*, S. 80 ff.



*Kat. 86 Suzetta (Suzetta),
1939, Öl*

*Quelle: Smithsonian
Archive, Woodruff Papers,
Box 2, Folder 1*

*Literatur:
Stoelting, Hale Woodruff,
S. 253.*



*Kat. 87 Landschaft
(Landscape), 1939,
Aquarell*

*Quelle: Smithsonian
Archive, Woodruff Papers,
Box 2, Folder 1*

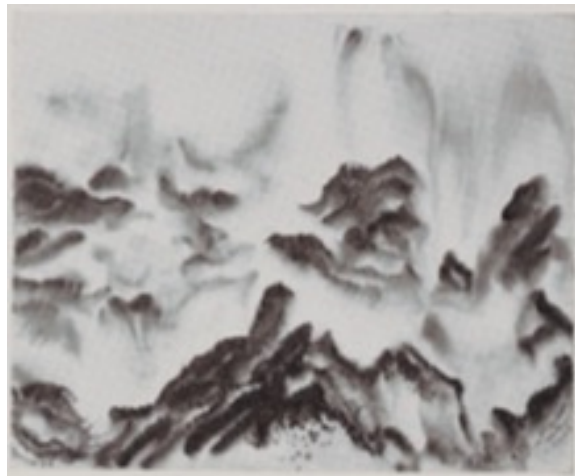
*Literatur:
Hale Woodruff, Hale
Woodruff: 50 Years of his
Art, S. 28.*



*Kat. 88: Fog and Rain in
the Rockies, 1939,
Aquarell auf Papier*

*Quelle: Smithsonian
Archive, Woodruff Papers,
Box 2, Folder 1*

*Literatur:
unpubliziert*



*Kat. 89 Rocky Mountains
(Rocky Mountains), 1939,
35,5 x 45,7 cm*

*Quelle: Quelle: Amistad
Research Center,
Woodruff Papers, Box 6*

*Literatur:
Hale Woodruff, Hale
Woodruff: 50 Years of his
Art, S. 45.*



Kat. 90 Rocky Mountain
Landschaft I (Rocky
Mountain Landscape I),
Neuzuordnung: 1939,
Aquarell auf Papier, 35,5 x
45,7 cm, E.T. und Auldlyn
Higgins Williams, New
York, NY

Quelle: Smithsonian
Archive, Woodruff Papers,
Box 2, Folder 1

Literatur:
Amaki, Hale Woodruff, S.
198.



Kat. 91 Rocky Mountain
Landschaft II (Rocky
Mountain Landscape),
Neuzuordnung: 1939,
Aquarell auf Papier, 35,5 x
45,7 cm, E.T. und Auldlyn
Higgins Williams, New
York, NY

Quelle: Smithsonian
Archive, Woodruff Papers,
Box 2, Folder 1

Literatur:
Amaki, Hale Woodruff, S.
199.



Kat. 92: Morehouse
College (Morehouse
College), 1940-43, Öl auf
Leinwand, 48,2 x 68,5 cm

Quelle: Atlanta, GA, High
Museum, Hale Woodruff
Papers, Box 2.

Literatur:
Heydt, Rising up, S. 35.



Kat. 93: Gute Wohnbedingungen (*The Results of Good Housing*), 1942, Öl auf Leinwand, Atlanta Housing Authority

Quelle: Atlanta, GA, Atlanta Housing Authority, Hale Woodruff: *Good Housing vs. Poor Housing Murals*, Box 1

Literatur: Taylor, *A Shared Heritage*, S. 73. Heydt, *Rising up*, S. 47.



Kat. 94: Ärmliche Wohnbedingungen (*Results of Poor Housing*), Öl auf Leinwand, 1942, Atlanta Housing Authority

Quelle: Atlanta, GA, Atlanta Housing Authority, Hale Woodruff: *Good Housing vs. Poor Housing Murals*, Box 1

Literatur: Taylor, *A Shared Heritage*, S. 73. Heydt, *Rising up*, S. 46.



Kat. 95: Ärmliche Wohnbedingungen, Studie (*Study for the Results of Poor Housing*), 1941-42, Öl auf Holz, 35,5 x 61 cm, High Museum of Art

Quelle: Atlanta, GA, Atlanta Housing Authority, Hale Woodruff: *Good Housing vs. Poor Housing Murals*, Box 1

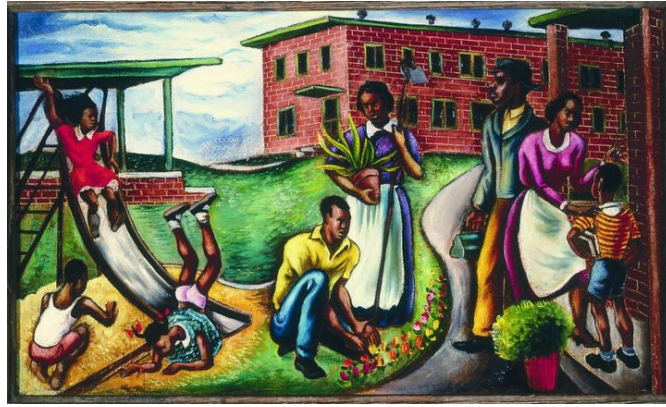
Literatur: Heydt, *Rising up*, S. 44.



Kat. 96: Gute Wohnbedingungen, Studie (Study for the Results of Good Housing), 1941-42, Öl auf Holz, 35,5 x 61 cm

Quelle: Atlanta, GA, Atlanta Housing Authority, Hale Woodruff: Good Housing vs. Poor Housing Murals, Box 1

Literatur: Heydt, Rising up, S. 46.



Kat. 97 Herndon Porträt (Herndon Portrait), Öl auf Leinwand, Atlanta Housing Authority

Quelle: Atlanta, GA, Atlanta Housing Authority, Hale Woodruff: Good Housing vs. Poor Housing Murals, Box 1

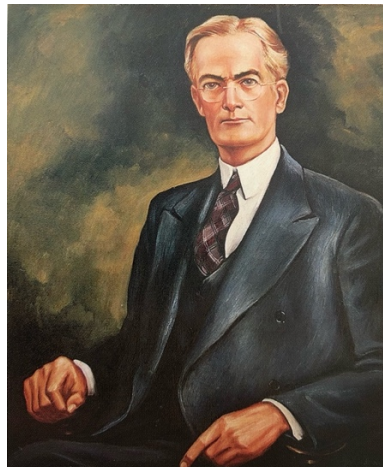
Literatur: unpubliziert



Kat. 98 Paul B. Johnson (Paul B. Johnson), um 1943, Öl auf Leinwand, 91,4 x 74,1 cm, Jackson State University

Quelle: Spelman College Museum of Fine Art Collection, Hale Woodruff Collection

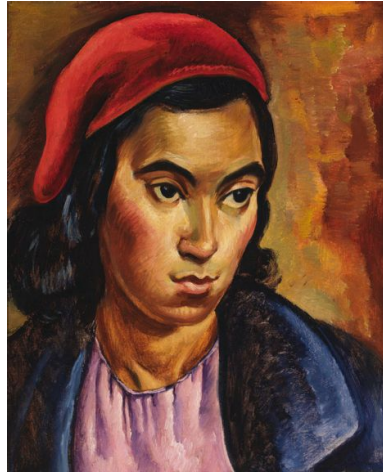
Literatur: Amaki, Hale Woodruff, S. 71.



*Kat. 99: Adeline Michael
(Portrait of Adeline
Michael/The Red Tam),
um 1943, Öl auf
Leinwand, 45 x 38 cm*

*Quelle: Atlanta, GA, High
Museum, Hale Woodruff
Papers, Box 3.*

*Literatur:
Heydt, Rising up, S. 34.*



*Kat. 100 Vergessenes
Land (Forgotten Land),
1943, Öl*

*Quelle: Amistad Research
Center, Woodruff Papers,
Box 7*

*Literatur:
Stoelting, Hale Woodruff,
S. 264.*



*Kat. 101: Südland
(Southland),
Neuzuordnung: 1943, Öl
auf Leinwand, 76,2 x
101,6 cm, Amistad
Research Center, New
Orleans*

*Quelle: Amistad Research
Center, Woodruff
Collection*

*Literatur:
Taylor, A Shared Heritage,
S. 68.
Heydt, Rising up, S. 41.*



Kat. 102 Wildness in Mississippi (Mississippi Landscape), 1943, Öl

Quelle: Amistad Research Center, Woodruff Papers, Box 6

*Literatur:
Stoelting, Hale Woodruff,
S. 268.*



*Kat. 103: Erosion in Mississippi (Erosion in Mississippi),
Neuzuordnung: 1943,
Pastell auf gewebtem
Papier, 43,1 x 55,9 cm,
North Carolina Central
University Museum*

*Quelle: Amistad Research
Center, Woodruff Papers,
Box 6*

*Literatur:
Amaki, Hale Woodruff, S.
166.*



*Kat. 104: Mississippi
Landschaft (Mississippi
Landscape),*

*Neuzuordnung: 1942⁴⁸⁵,
Tusche und Gouache auf
Papier, 35 x 45 cm*

*Quelle: Smithsonian
Archive, Woodruff Papers,
Box 2, Folder 1*

*Literatur:
unpubliziert*



⁴⁸⁵ Zuvor nicht datiert.

Kat. 105 Georgia
Landschaft, (Untitled,
Georgia Landscape),
Neuzuordnung: 1943,
Aquarell, 47 x 63,5 cm

Quelle: Amistad Research
Center, Woodruff Papers,
Box 6

Literatur:
Unpubliziert



Kat. 106: Landschaft in
Georgia (Georgian
Landscape),
Neuzuordnung: 1943,
Aquarell auf Papier, 50,8 x
66 cm

Quelle: Amistad Research
Center, Woodruff Papers,
Box 6

Literatur:
unpubliziert



Kat. 107: Landschaft
(Untitled), Neuzuordnung:
1943⁴⁸⁶, Öl auf Leinwand,
66 x 85,7 cm

Quelle: Amistad Research
Center, Woodruff Papers,
Box 6

Literatur:
unpubliziert



Kat. 108: Sturm in Georgia
(Big Wind in Georgia),
Neuzuordnung: 1943, Öl
auf Leinwand, 57,7 x 76,2
cm, John P. Axelrod,
Boston, MA, Cortesy
Michael Rosenfeld Gallery

Quelle: Amistad Research
Center, Woodruff Papers,
Box 6

Literatur:
Heydt, *Rising up*, S. 39.
Amaki, *Hale Woodruff*, S.
140.

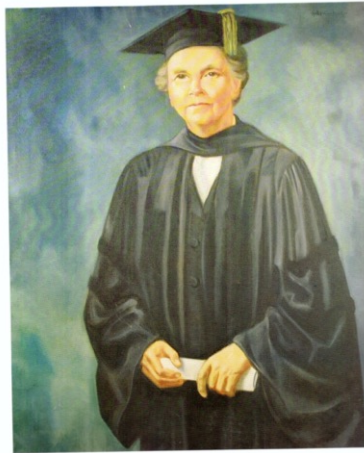


⁴⁸⁶ Zuvor nicht datiert.

Kat. 109: Florence Mathilda Read (Florence Read, President Emerita of Spelman College), um 1943, Öl auf Leinwand, 106,7 x 86,3 cm, Spelman College Museum of Fine Art, Atlanta, GA

Quelle: Spelman College Museum of Fine Art Collection, Hale Woodruff Collection

Literatur:
Amaki, Hale Woodruff, S. 167.



Kat. 110: Mädchen mit Vogel (The Yellow Bird), um 1945, Öl auf Leinwand, 78,7 x 61 cm, Clark Atlanta University Art Galleries, Atlanta, GA

Quelle:
Smithsonian Archive, Woodruff Papers, Box 2, Folder 7

Literatur:
Amaki, Hale Woodruff, S. 168.
Dunkley, In the Eye of the Muses, S. 63.
Stoelting, Hale Woodruff, S. 270.



Kat. 111 Schule in Georgia (School in Georgia), 1945, Öl

Quelle:
Smithsonian Archive, Woodruff Papers, Box 2, Folder 3

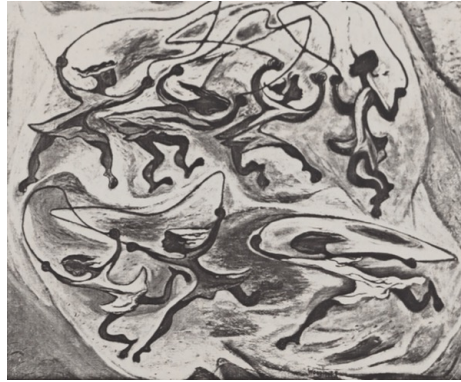
Literatur:
Stoelting, Hale Woodruff, S. 269.



Kat. 112 Seilspringende Mädchen (Girls Skipping Rope), 1945-46, Öl auf Leinwand, 127 x 152,4 cm

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff Papers, Box 2, Folder 7

Literatur: Stoelting, Hale Woodruff, S. 275.



Kat. 113 Gestaltungen (Figurations), um 1946, Öl auf Holz

Quelle: Amistad Research Center, Woodruff Papers, Box 6

Literatur: Hale Woodruff, Hale Woodruff: 50 Years of his Art, S. 34.



Kat. 114: Ansiedlung und Entwicklung, Zweite Tafel der Wandmalerei Die Schwarzen in der Geschichte Kaliforniens (Settlement and Development), 1948-49, Öl auf Leinwand, 500,38 x 281,94 cm, Mutual Life Insurance Company Los Angeles

Quelle: Smithsonian Archive, Box 1, Folder 8

Literatur: Pigoff, Walls of Heritage, S. 56 f. Taylor, A Shared Heritage, S. 137.



Kat. 115: Afrikanisches Erbe (Ancestral Memory), 1950, Öl auf Leinwand, 152,7 x 132,4 cm

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff Papers, Box 2, Folder 1

Literatur: Taylor, A Shared Heritage, S. 89. Amaki, Hale Woodruff, S. 184.



Kat. 116: Karneval (Carnival), 1950, Öl auf Leinwand, 106,7 x 85 cm, Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, CT

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff Papers, Box 2, Folder 1

Literatur: Taylor, A Shared Heritage, S. 82. Amaki, Hale Woodruff, S. 171. Hale Woodruff, Hale Woodruff: 50 Years of his Art, S. 46.



Kat. 117: Europa und der Stier (Europa and the Bull), 1950-59, Öl auf Leinwand, 132 x 152 cm

Quelle: Amistad Research Center, Woodruff Papers, Box 6

Literatur: unpubliziert



Kat. 118: Seilspringendes Mädchen (Girl Jumping Rope), Neuordnung: um 1946, Linoldruck, 15 x 20 cm

Quelle: Amistad Research Center, Woodruff Papers, Box 6

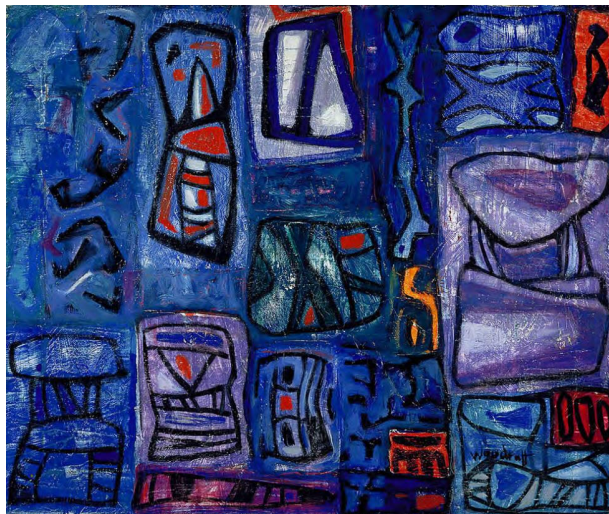
Literatur:
unpubliziert



Kat. 119 Afrikanische Embleme (Afro Emblems), 1950, Öl auf Leinen, 45,7 x 55,8 cm

Quelle: Amistad Research Center, Woodruff Papers, Box 7

Literatur:
Taylor, *A Shared Heritage*,
S. 83.



Spielplatz (Playground),
1953

Quelle:
Smithsonian Archive,
Woodruff Papers, Box 2,
Folder 2

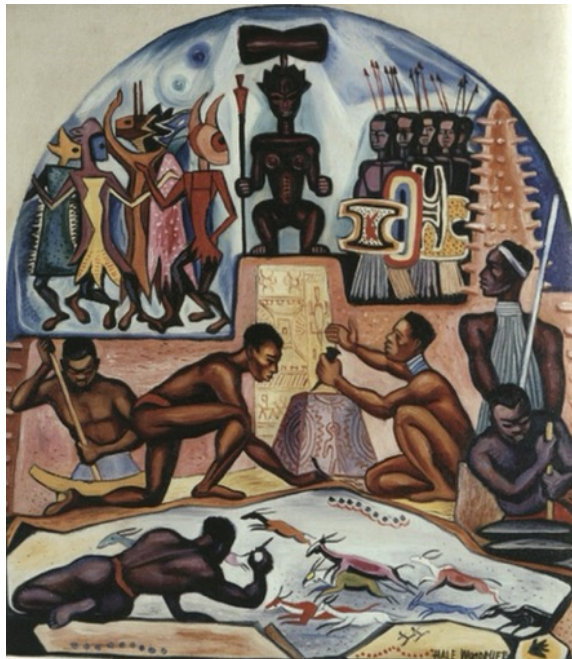
Literatur:
unpubliziert



Kat. 120 Ursprung, Studie
(*The Art of the Negro:*
Panel 1, Native Forms,
Studie), 1945

Quelle: Amistad Research
Center, Woodruff Papers,
Box 8

Literatur:
Heydt, *Rising up*, S. 57.
Dunkley, *In the Eye of the*
Muses, S. 119 ff.



Kat. 121 Austausch,
Studie (The Art of the
Negro: Panel 2,
Interchange, Studie), 1945

Quelle: Amistad Research
Center, Woodruff Papers,
Box 8

Literatur:
unpubliziert



Kat. 122 Enteignung,
Studie (The Art of the
Negro, Panel 3,
Dissipation, Studie), 1945

Quelle: Amistad Research
Center, Woodruff Papers,
Box 8

Literatur:
unpubliziert



Kat. 123 Enteignung,
Studie, (The Art of the
Negro, Panel 3,
Dissipation, Study), 1945

Quelle: Amistad Research
Center, Woodruff Papers,
Box 8

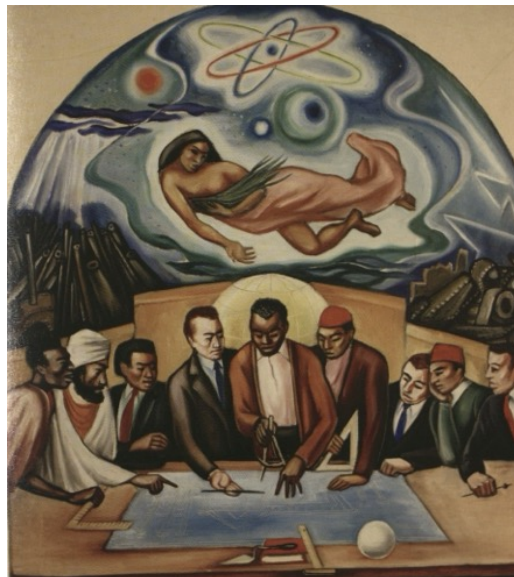
Literatur:
Dunkley, *In the Eye of the
Muses*, S. 130 ff.



Kat. 124 Musen, Studie
(The Art of the Negro:
Panel 6, Muses, Study),
1945

Quelle: Amistad Research
Center, Woodruff Papers,
Box 8

Literatur:
Dunkley, *In the Eye of the
Muses*, S. 130.



Kat. 125: *Musen, Studie*
 (*The Art of the Negro*,
 Panel 6, *Muses, Study*),
 1945, 58 x 53 cm

Quelle: Amistad Research
 Center, Woodruff Papers,
 Box 8

Literatur:
 Dunkley, *In the Eye of the*
Muses, S. 129 ff.



Kat. 126: *Ursprung, Erste*
Tafel der Serie Die Kunst
der Schwarzen (*The Art of*
the Negro, Panel 1: *Native*
Forms), 1950-52, Öl auf
 Leinwand, 3,6 x 3,6 m,
 Clark Atlanta University

Quelle: Amistad Research
 Center, Woodruff Papers,
 Box 8

Literatur:
 Pigoff, *Walls of Heritage*,
 S. 58 ff.
 Taylor, *A Shared Heritage*,
 S. 139.
 Hale Woodruff, *Hale*
Woodruff: 50 Years of his
Art, S. 61.
 Dunkley, *In the Eye of the*
Muses, S. 119 ff.



Kat. 127: *Austausch,*
Zweite Tafel der Serie Die
Kunst der Schwarzen (*The*
Art of the Negro: Panel 2:
Interchange), 1950- 52, Öl
 auf Leinwand, 3,6 x 3,6 m,
 Clark Atlanta University

Quelle: Amistad Research
 Center, Woodruff Papers,
 Box 8

Literatur:
 Pigoff, *Walls of Heritage*,
 S. 58 ff.
 Taylor, *A Shared Heritage*,
 S. 140.
 Hale Woodruff, *Hale*
Woodruff: 50 Years of his
Art, S. 62.



Dunkley, *In the Eye of the Muses*, S. 119 ff.

Kat. 128: *Enteignung*, Dritte Tafel der Serie *Die Kunst der Schwarzen* (*The Art of the Negro*, Panel 3: *Dissipation*), 1950-52, Öl auf Leinwand, 3,6 x 3,6 m, Clark Atlanta University

Quelle: Amistad Research Center, Woodruff Papers, Box 8

Literatur:
Pigoff, *Walls of Heritage*, S. 58 ff.
Taylor, *A Shared Heritage*, S. 141.
Hale Woodruff, *Hale Woodruff: 50 Years of his Art*, S. 63.
Dunkley, *In the Eye of the Muses*, S. 119 ff.



Kat. 129: *Gemeinsamkeiten*, Vierte Tafel der Serie *Die Kunst der Schwarzen* (*The Art of the Negro*, Panel 4: *Parallels*), 1950-52, Öl auf Leinwand, 3,6 x 3,6 m, Clark Atlanta University

Quelle: Amistad Research Center, Woodruff Papers, Box 8

Literatur:
Pigoff, *Walls of Heritage*, S. 58 ff.
Taylor, *A Shared Heritage*, S. 143.
Hale Woodruff, *Hale Woodruff: 50 Years of his Art*, S. 64.
Dunkley, *In the Eye of the Muses*, S. 119 ff.



Kat. 130: Einflüsse, Fünfte Tafel der Serie Die Kunst der Schwarzen (The Art of the Negro, Panel 5: Influences), 1950-52, Öl auf Leinwand, 3,6 x 3,6 m, Clark Atlanta University

Quelle: Amistad Research Center, Woodruff Papers, Box 8

Literatur:
Pigoff, *Walls of Heritage*, S. 58 ff.
Taylor, *A Shared Heritage*, S. 144.

Hale Woodruff, *Hale Woodruff: 50 Years of his Art*, S. 65.

Dunkley, *In the Eye of the Muses*, S. 119 ff.



Kat. 131: Musen, Sechste Tafel der Serie Die Kunst der Schwarzen (The Art of the Negro Panel 6: Muses), 1950-52, Öl auf Leinwand, 3,6 x 3,6 m, Clark Atlanta University

Quelle: Amistad Research Center, Woodruff Papers, Box 8

Literatur:
Pigoff, *Walls of Heritage*, S. 58 ff.
Taylor, *A Shared Heritage*, S. 145.

Heydt, *Rising up*, S. 56.
Hale Woodruff, *Hale Woodruff: 50 Years of his Art*, S. 60 ff.

Dunkley, *In the Eye of the Muses*, S. 12 ff.



Kat. 132: Rote Landschaft (Red Landscape, The Lonely One), 1955, 50 x 91 cm

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff Papers, Box 2, Folder 1

Literatur:
unpubliziert



Kat. 133: Rote Landschaft
(Red Landscape), 1955, Öl
auf Leinwand, 76,2 x
101,6 cm

Quelle: Smithsonian
Archive, Woodruff Papers,
Box 2, Folder 1

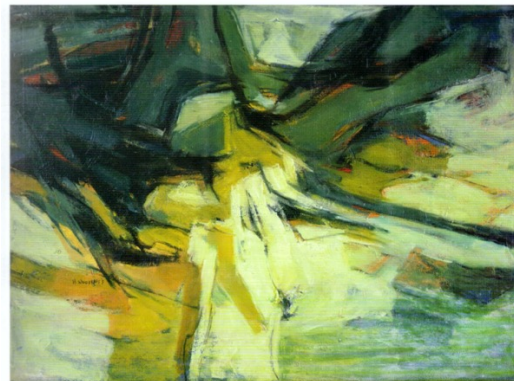
Literatur:
Amaki, Hale Woodruff, S.
186.



Kat. 134: Stimmung
(Caprice), 1954, Öl auf
Leinwand, 86,3 x 116,8
cm, Kenkeleba Gallery

Quelle: Smithsonian
Archive, Woodruff Papers,
Box 2, Folder 1

Literatur:
Amaki, Hale Woodruff, S.
176.



Kat. 135: Rustikale
Landschaft (Rustic
Landscape), um 1955-
1965, Öl auf Leinwand, 91
x 121 cm

Quelle: Amistad Research
Center, Woodruff Papers,
Box 6

Literatur:
unpubliziert



Kat. 136: Drache
(Dragon), um 1957, Öl auf
Leinwand, 101,7 x 127 cm

Quelle: Amistad Research
Center, Woodruff Papers,
Box 6

Literatur:
unpubliziert



Kat. 137: *Das Land der Monde (The Land of Many Moons)*, 1957, Öl auf Leinwand, 76 x 167 cm

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff Papers, Box 2, Folder 1

Literatur:
unpubliziert



Kat. 138: *Seilspringendes Mädchen (Girl Skipping Rope)*, um 1959-60, Öl auf Leinwand, 63 x 76 cm

Quelle: Amistad Research Center, Woodruff Papers, Box 6

Literatur:
unpubliziert



Kat. 139: *Nacht, Studie zu Der aufziehende Sturm (End of Day, Study for Gathering Storm)*, um 1958-60, Öl auf Leinwand, 40 x 91 cm

Amistad Research Center, Woodruff Papers, Box 6

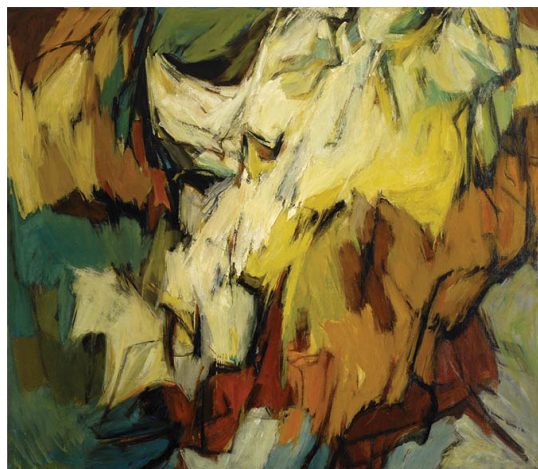
Literatur:
Hale Woodruff, *Hale Woodruff: 50 Years of his Art*, S. 40 ff.



Kat. 140: *Europa und der Stier (Europe and the Bull)*, 1958, Öl auf Leinwand, 129 x 150 cm

Quelle: Amistad Research Center, Woodruff Papers, Box 6

Literatur:
Hale Woodruff, *Hale Woodruff: 50 Years of his Art*, S. 40.



Kat. 141: *Komposition #1*
(*Composition #1*), 1958,
86,3 x 106,7 cm, Öl auf
Leinwand,
Privatsammlung

Quelle: *Amistad Research
Center, Woodruff Papers,
Box 6*

Literatur:
*Amaki, Hale Woodruff, S.
179.*



Kat. 142: *Der aufziehende
Sturm oder Blaue
Landschaft* (*Gathering
Storm or Blue Landscape*),
um 1958-60, Öl auf
Leinwand, 127 x 101 cm

Quelle: *Smithsonian
Archive, Woodruff Papers,
Box 2, Folder 1*

Literatur:
*Hale Woodruff, Hale
Woodruff: 50 Years of his
Art, S. 40 ff.*



Kat. 143 *Karneval*
(*Carnival*), um 1958, Öl
auf Leinwand, 102,9 x
172,7 cm

Quelle: *Smithsonian
Archive, Woodruff Papers,
Box 2, Folder 1*

Literatur:
unpubliziert



Kat. 144: *Afrika und der
Stier* (*Africa and the Bull*),
um 1958, Öl auf
Leinwand, 76,2 x 96,5 cm,
Collection of the Studio
Museum in Harlem

Quelle: *Smithsonian
Archive, Woodruff Papers,
Box 2, Folder 1*

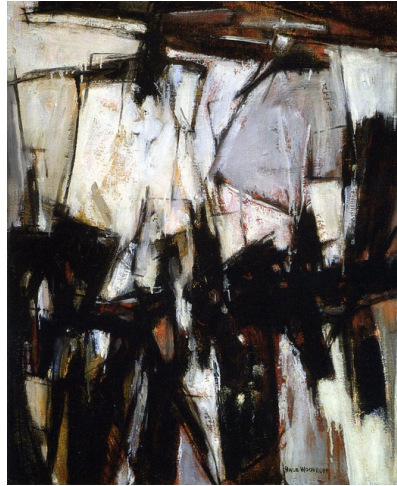
Literatur:
*Taylor, A Shared Heritage,
S. 156.
Amaki, Hale Woodruff, S.
177.*



Kat. 145: Schwarz und Weiß (Black and White), 1958, 91,4 x 73,6 cm, Private Collection

Quelle: Amistad Research Center, Woodruff Papers, Box 6

Literatur: Amaki, Hale Woodruff, S. 178.



Kat. 146: Der Raub Europas (Rape of Europa), 1958, Öl auf Leinwand, 129,5 x 161,3 cm

Quelle: Amistad Research Center, Woodruff Papers, Box 6

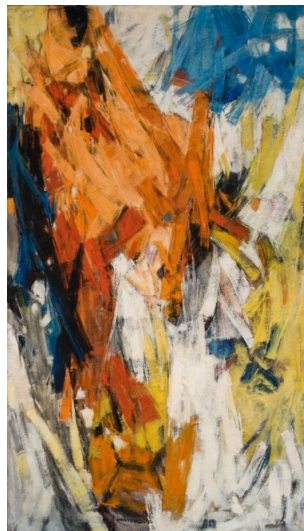
Literatur: unpubliziert



Kat. 147: Blaue Intrusion (Blue Intrusion), 1958, Öl auf Leinwand, Estate of Hale Woodruff/Licensed by VAGA, New York, NY

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff Papers, Box 2, Folder 1

Literatur: unpubliziert



Kat. 148: *Galaxie*
(*Galaxy*⁴⁸⁷), 1959, Öl auf
Leinwand, 102,6 x 90,1
cm, Clark Atlanta
University Art Galleries,
Atlanta, GA

Quelle: Smithsonian
Archive, Woodruff Papers,
Box 2, Folder 1

Literatur:
Amaki, Hale Woodruff, S.
181.



Kat. 149: *Seilspringendes
Mädchen* (*Skipping Rope*),
1959, Öl auf Leinwand,
130,8 x 95,3 cm, E.T. and
Auldlyn Higgins Williams,
New York, NY

Quelle: Smithsonian
Archive, Woodruff Papers,
Box 2, Folder 1

Literatur:
Amaki, Hale Woodruff, S.
182.
Hale Woodruff, Hale
Woodruff: 50 Years of his
Art, S. 39.



⁴⁸⁷ Früherer Titel: *Vertical Motion*. Der Titel wurde durch Woodruff selbst geändert. Hale Woodruff Papers, Smithsonian Archive, Box 1, Folder 5.

*Kat. 150: Abstrakte
Komposition (Untitled),
um 1960, Öl auf
Leinwand, 76,2 x 45,7 cm*

*Quelle: Amistad Research
Center, Woodruff Papers,
Box 6*

*Literatur:
unpubliziert*



*Kat. 151: Himmelstor
(Celestial Gate), um 1961-
63, Öl auf Leinwand, 58 x
45 cm, Kenkeleba Gallery*

*Quelle: Smithsonian
Archive, Woodruff Papers,
Box 2, Folder 1*

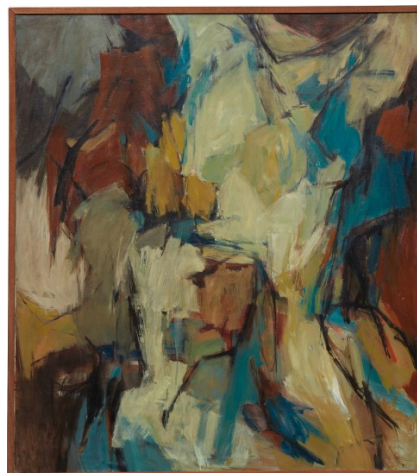
*Literatur:
Taylor, A Shared Heritage,
S. 92.
Amaki, Hale Woodruff, S.
174.*



*Kat. 152: Ikarus (Icarus),
1962, Öl auf Leinwand,
127 x 113 cm*

*Quelle: Smithsonian
Archive, Woodruff Papers,
Box 2, Folder 1*

*Literatur:
unpubliziert*



Kat. 153: Europa und der Stier (Europe and the Bull), 1964, 132 x 152,4 cm, Lowe Art Museum, University of Miami

Quelle: Amistad Research Center, Woodruff Papers, Box 4

*Literatur:
Amaki, Hale Woodruff, S. 180.*



Kat. 154: Abstrakte Komposition (Abstract Composition, Yellow Landscape), um 1965, Öl auf Baumwollleinwand, 81,3 x 86,4 cm

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff Papers, Box 2, Folder 1

*Literatur:
unpubliziert*



Kat. 155: Grüne Sonne (Landscape with Green Sun), 1965-1969, Öl auf Leinwand

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff Papers, Box 2, Folder 1

*Literatur:
unpubliziert*



Kat. 156: Grüne Landschaft (Landscape #2, Green Landscape), um 1966, Öl auf Leinwand, 101,6 x 121,9 cm

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff Papers, Box 2, Folder 1

*Literatur:
unpubliziert*



Kat. 157: Himmelstor
(Celestial Gate), 1967, Öl
auf Leinen, 91,2 x 61 cm,
Spelman College Museum
of Fine Art, Atlanta

Quelle: Smithsonian
Archive, Woodruff Papers,
Box 2, Folder 1

Literatur:
Taylor, *A Shared Heritage*,
S. 91.
Amaki, *Hale Woodruff*, S.
175.
Hale Woodruff, *Hale
Woodruff: 50 Years of his
Art*, S. 38.
Hale Woodruff, *Hale
Woodruff: 50 Years of his
Art*, S. 47.



Kat. 158: Ursprüngliche
Landschaft (Primordial
Landscape), 1967, Öl auf
Leinwand, 115,5 x 147,3
cm, Kenkeleba Gallery

Quelle: Smithsonian
Archive, Woodruff Papers,
Box 2, Folder 1

Literatur:
Amaki, *Hale Woodruff*, S.
200.



Kat. 159: Himmlische Tür
(Celestial Door), um 1967,
Öl auf Leinwand, 101,6 x
127 cm

Quelle: Smithsonian
Archive, Woodruff Papers,
Box 2, Folder 1

Literatur:
Chambers, *Companion*,
Titelseite



*Kat. 160: Ursprüngliche
Landschaft (Primordial
Landscape), 1967, Öl auf
Leinwand, 101,6 x 127 cm*

*Quelle: Smithsonian
Archive, Woodruff Papers,
Box 2, Folder 1*

*Literatur:
unpubliziert*



*Kat. 161: Schrein II, Shrine
II, 1967, Öl auf Leinwand,
101,6 x 127 cm*

*Quelle: Smithsonian
Archive, Woodruff Papers,
Box 2, Folder 1*

*Literatur:
unpubliziert*



*Kat. 162: Grüne Figur
(Figure), 1967, Öl auf
Leinwand, 137,2 x 101,6
cm, MoMA, New York, NY*

*Quelle: Amistad Research
Center, Woodruff Papers,
Box 6*

*Literatur:
Amaki, Hale Woodruff, S.
185.*



Kat. 163: Afrikanisches
Erbe (African
Memory/Shrine), 1967-68,
Öl auf Leinen, 134,6 x
71,1 cm

Quelle: Smithsonian
Archive, Woodruff Papers,
Box 2, Folder 1

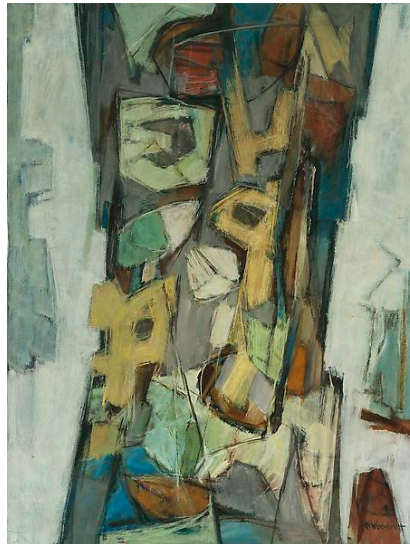
Literatur:
Taylor, A Shared Heritage,
S. 95.
Amaki, Hale Woodruff, S.
183.



Kat. 164: Portal 2 (Portal
2), 1968, Öl auf Leinwand,
106,6 x 81,3 cm

Quelle: Smithsonian
Archive, Woodruff Papers,
Box 2, Folder 1

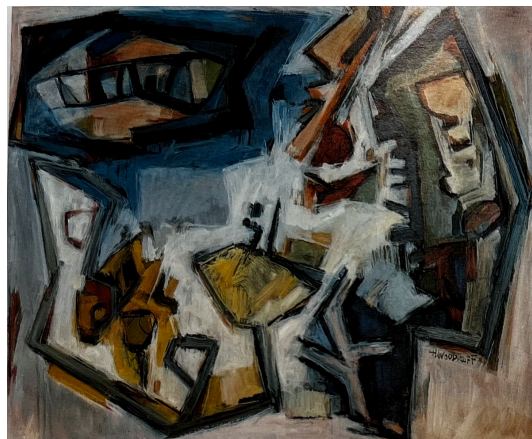
Literatur:
unpubliziert



Kat. 165 Spielplatz #2
(Playground #2), 1969, Öl
auf Leinwand, 111,7 x
91,4 cm

Quelle: Amistad Research
Center, Woodruff Papers,
Box 6

Literatur:
Hale Woodruff, Hale
Woodruff: 50 Years of his
Art, S. 50.



Kat. 166: Vier Figuren
(Four Figurations), 1969,
152,4 x 180,3 cm,
Spelman College Museum
of Fine Art, Atlanta

Quelle: Amistad Research
Center, Woodruff Papers,
Box 6

Literatur:
Amaki, Hale Woodruff, S.
173.
Hale Woodruff, Hale
Woodruff: 50 Years of his
Art, S. 52.



Kat. 167 Konstellation
(Constellations), 1969, Öl
auf Leinwand, 48,5 x 36,5
in

Quelle: Smithsonian
Archive, Woodruff Papers,
Box 2, Folder 1

Literatur:
Hale Woodruff, Hale
Woodruff: 50 Years of his
Art, S. 55.



Kat. 168 Grüne
Landschaft (Green
Landscape), um 1969, Öl
auf Leinwand, 152,4 x 132
cm

Quelle: Smithsonian
Archive, Woodruff Papers,
Box 2, Folder 1

Literatur:
Hale Woodruff, Hale
Woodruff: 50 Years of his
Art, S. 56.



Kat. 169: Grüne
Landschaft (Green
Landscape), um 1969-
1970, Öl auf Leinwand, 76
x 88 cm

Quelle: Smithsonian
Archive, Woodruff Papers,
Box 2, Folder 1

Literatur:
unpubliziert



Kat. 170: Sonne, Mond,
Stern (Sun, Moon, Star),
um 1970, Öl auf
Leinwand, 76 x 63 cm

Quelle: Amistad Research
Center, Woodruff Papers,
Box 6

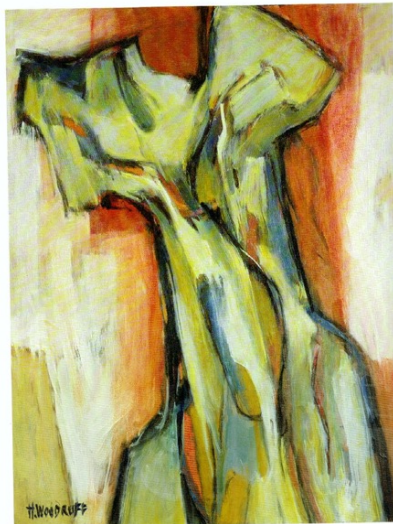
Literatur:
unpubliziert



Kat. 171: Torso III (Torso
III), um 1970, Öl auf
Leinwand, 60,1 x 45,7 cm,
Drs. Jeffrey and Sivan
Hines, Atlanta, GA

Quelle: Smithsonian
Archive, Woodruff Papers,
Box 2, Folder 1

Literatur:
Amaki, Hale Woodruff, S.
187.



Kat. 172: *Figur (Monkey Man)*, um 1970, Öl auf Leinwand, 60,1 x 45,7 cm, Kenkeleba Gallery

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff Papers, Box 2, Folder 1

Literatur:
Amaki, Hale Woodruff, S. 188.



Kat. 173: *Gelbe Landschaft II (Yellow Landscape II)*, um 1970, Öl auf Leinwand, 96,5 x 76,2 cm, The Studio Museum in Harlem

Quelle: Amistad Research Center, Woodruff Papers, Box 6

Literatur:
Amaki, Hale Woodruff, S. 189.



Kat. 174: *Blaue Landschaft (Blue Landscape)*, 1970, Öl auf Leinwand, 116,8 x 86,3 cm, Kenkeleba Gallery

Quelle: Amistad Research Center, Woodruff Papers, Box 6

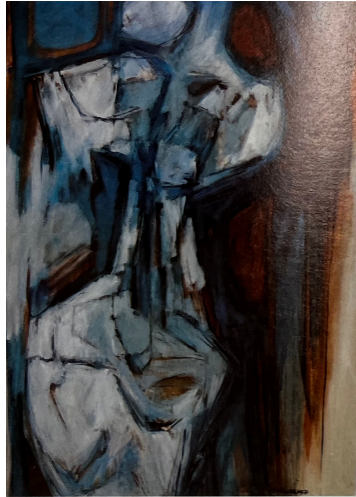
Literatur:
Amaki, Hale Woodruff, S. 190.



Kat. 175 Torso (Torso), Öl
auf Leinwand, um 1970,
91,4 x 121,9 cm

Quelle: Smithsonian
Archive, Woodruff Papers,
Box 2, Folder 1

Literatur:
Hale Woodruff, Hale
Woodruff: 50 Years of his
Art, S. 54.



Kat. 176: Figur #1
(Untitled), um 1970, Kohle
und Tusche auf Papier,
59,7 cm x 40,6 cm

Quelle: Smithsonian
Archive, Woodruff Papers,
Box 2, Folder 1

Literatur:
unpubliziert



Kat. 177: Konstellation
(Configuration), um 1970,
Kohle auf Papier, 73,6 x
58,4 cm

Quelle: Smithsonian
Archive, Woodruff Papers,
Box 2, Folder 1

Literatur:
unpubliziert



Kat. 178: Torso (Torso),
1970-77, Kohle auf Papier,
73,66 x 54,6 cm

Quelle: Smithsonian
Archive, Woodruff Papers,
Box 2, Folder 1

Literatur:
unpubliziert



Kat. 179: Bewachtes Tor
(Sentinel Gate), 1970, Öl
auf Leinwand, 91 x 91 cm

Quelle: Amistad Research
Center, Woodruff Papers,
Box 6

Literatur:
unpubliziert



Kat. 180: Das Orakel (The
Oracle), 1970-77, Kohle
auf Papier, 76,2 x 55,8 cm

Quelle: Smithsonian
Archive, Woodruff Papers,
Box 2, Folder 1

Literatur:
unpubliziert



Kat. 181: Geheimnisvolle Figur II (Enigmatic Figure II), um 1970-77, Kohle auf Papier, 71,1 x 55,9 cm

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff Papers, Box 2, Folder 1

Literatur:
unpubliziert



Kat. 182: Torso #1 (Torso # 1), 1971, Kohle auf Papier, 63,5 x 50,8 cm

Quelle:
Smithsonian Archive,
Woodruff Papers, Box 2,
Folder 1

Literatur:
Amaki, Hale Woodruff, S.
191.



Kat. 183: Torso #2 (Torso # 2), 1971, Kohle auf Papier, 58,4 x 45,7, MoMa, NY

Quelle:
Smithsonian Archive,
Woodruff Papers, Box 2,
Folder 1

Literatur:
Amaki, Hale Woodruff, S.
192.



Kat. 184 Figur (Cow Woman), 1971, Bleistift, 66 x 85 cm

Quelle:
Smithsonian Archive,
Woodruff Papers, Box 2,
Folder 1

Literatur:
unpubliziert



Kat. 185: Das große Tor (The Great Gate), 1973, Öl auf Leinwand, 129,5 x 104,1 cm

Quelle:
Quelle: Smithsonian
Archive, Woodruff Papers,
Box 2, Folder 1

Literatur:
unpubliziert



Kat. 186: Cinque führt die Gefangenen (Cinque Exhorts his Captives), 1973, Öl auf Leinwand, 101 x 122 cm

Quelle: Amistad Research
Center, Woodruff Papers,
Box 7

Literatur:
Heydt, Rising up, S. 71.



Kat. 187: *Galaxie (Galaxy)*,
1973, Öl auf Leinwand,
121,9 x 45,7 cm

Quelle: Smithsonian
Archive, Woodruff Papers,
Box 2, Folder 1

Literatur:
unpubliziert



Kat. 188: *Landschaft mit
Sternbildern (Landscape
with Constellations)*,
1973, Öl auf Leinwand,
101,6 x 127 cm,
Indianapolis Museum of
Art

Quelle: Amistad Research
Center, Woodruff Papers,
Box 6

Literatur:
Taylor, *A Shared Heritage*,
S. 87.



Kat. 189: *Figur #2
(Monkey Man #2)*, 1974,
Kohle auf Papier, 76,2 x
55,9 cm, The Paul R. Jones
Collection, University of
Delaware, Newark, DE

Quelle: Smithsonian
Archive, Woodruff Papers,
Box 2, Folder 1

Literatur:
Amaki, *Hale Woodruff*, S.
193.



*Kat. 190 Stehender Torso
#2 (Standing Torso #2),
1975, 55,8 x 71,1 cm*

*Quelle:
Smithsonian Archive,
Woodruff Papers, Box 2,
Folder 1*

*Literatur:
unpubliziert*



*Kat. 191 Sitzender Torso
#3 (Seated Torso #3),
1975, Bleistift, 55,8 x 71,1
cm*

*Quelle:
Smithsonian Archive,
Woodruff Papers, Box 2,
Folder 1*

*Literatur:
unpubliziert*



*Kat. 192 Torso mit Flügeln
#1 (Winged Torso #1),
1975, Bleistift, 66 x 85 cm*

*Quelle:
Smithsonian Archive,
Woodruff Papers, Box 2,
Folder 1*

*Literatur:
unpubliziert*



*Kat. 193 Torso mit Flügeln
#2 (Winged Torso #2),
1975, Bleistift, 66 x 85 cm*

*Quelle:
Smithsonian Archive,
Woodruff Papers, Box 2,
Folder 1*

*Literatur:
unpubliziert*



*Kat. 194: Archaische
Figuren (Archaic Figure),
1975, Öl auf Leinwand,
122 x 91,4 cm*

*Quelle:
Smithsonian Archive,
Woodruff Papers, Box 2,
Folder 7*

*Literatur:
unpubliziert*



*Kat. 195: Begegnung E –
1976 (Encounter E –
1976), 1976, Gouache,
24,7 x 14,6 cm*

*Quelle:
Quelle: Smithsonian
Archive, Woodruff Papers,
Box 2, Folder 1*

*Literatur:
unpubliziert*



Kat. 196: Himmelstor (A
Celestial Gate), 1977,
Farbiger Siebdruck, 47,6 x
54,6 cm

Quelle: Smithsonian
Archive, Woodruff Papers,
Box 2, Folder 1

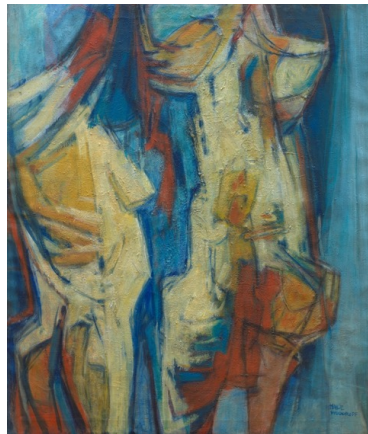
Literatur:
Hale Woodruff, Hale
Woodruff: 50 Years of his
Art, S. 48.



Kat. 197: Zwei Torsi (Two
Torsos), 1977, Öl auf
Leinwand, 106 x 91 cm

Quelle: Smithsonian
Archive, Woodruff Papers,
Box 2, Folder 1

Literatur:
unpubliziert



Kat. 198: Zwei Torsi,
Studie (Two Torsos,
Study), 1977, Harvey B.
Gantt Center for African
American Arts + Culture,
The Hewitt Collection of
African American Art

Quelle: Amistad Research
Center, Woodruff Papers,
Box 6

Literatur:
Amaki, Hale Woodruff, S.
194.



Kat. 199: Bewachtes Tor
(Sentinel Gate), 1977,
Harvey B. Gantt Center for
African American Arts +
Culture, The Hewitt
Collection of African
American Art

Quelle: Amistad Research
Center, Woodruff Papers,
Box 6

Literatur:
Taylor, A Shared Heritage,
S. 96.
Amaki, Hale Woodruff, S.
195.



Kat. 200: Die Kartenspieler
(The Card Players), 1978,
Öl auf Leinwand

Quelle: Amistad Research
Center, Woodruff Papers,
Box 6

Literatur:
Taylor, A Shared Heritage,
S. 65.
Amaki, Hale Woodruff, S.
196.
Hale Woodruff, Hale
Woodruff: 50 Years of his
Art, S. 43.



Kat. 201: Die
Kartenspieler (The Card
Players), 1978, Öl auf
Leinwand, 96,5 x 108 cm,
George und Joyce Wein

Quelle: Amistad Research
Center, Woodruff Papers,
Box 6

Literatur:
Amaki, Hale Woodruff, S.
197.



22.1 Werke ohne Datierung

Kat. 202 Parade (Parade), n.d., Öl auf Leinwand, 177,8 x 101,6 cm

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff Papers, Box 2, Folder 1

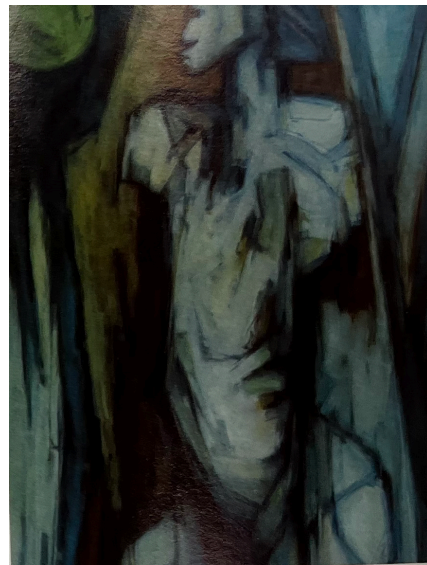
*Literatur:
Hale Woodruff, Hale Woodruff: 50 Years of his Art, S. 51.*



Kat. 203 Torso (Torso), n.d., Öl auf Leinwand, 91,4 x 127 cm

Quelle: Amistad Research Center, Woodruff Papers, Box 6

*Literatur:
Hale Woodruff, Hale Woodruff: 50 Years of his Art, S. 53.*



Kat. 204 Quartet (Quartet)

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff Papers, Box 2, Folder 5

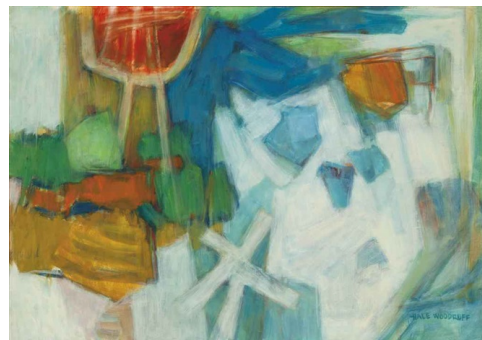
Literatur: unpubliziert



Kat. 205: Himmelskörper (Untitled), n.d., Öl auf Leinwand, 76 x 106 cm

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff Papers, Box 2, Folder 5

Literatur: unpubliziert



Kat. 206: Tor (Gate), n.d., Pastell, 55 x 37 cm

Quelle: Amistad Research Center, Woodruff Papers, Box 6

Literatur: unpubliziert



Kat. 207: Geheimnisvolle Figuren I (Enigmatic Figures I), Kohle auf Papier, 58 x 43 cm

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff Papers, Box 2, Folder 1

Literatur: unpubliziert



22.2 Werke ohne Abbildungen

Die im folgenden aufgeführten Werke entstammen den Hale Woodruff Archivalien des Smithsonian Archives und des Amistad Research Centers. Die Werktitel wurden aus Ausstellungsflyern und -katalogen, Kaufverträgen und aus persönlichen Notizen von Woodruffs entnommen. In den meisten Fällen werden die Werke in mehreren Quellen genannt, z.B. in Ausstellungskatalogen und in Kaufverträgen. Der Aufenthaltsort bzw. der Erhalt jedes einzelnen hier aufgeführten Werkes ist unbekannt.

22.2.1 Malereien

Alle hier aufgeführten Malereien sind Ölmalereien auf Leinwand.

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff
Papers, Box 2, Folder 1

Piktogramm (Pictograph), 76,2 x 91,44
cm, 1948

Literatur: unpubliziert

Quelle: Amistad Research Center, Woodruff
Papers, Box 6

Ted (Portrait of Ted), 1932

Literatur: unpubliziert

Quelle: Amistad Research Center, Woodruff
Papers, Box 6

Ted (Portrait of Ted), 1945

Literatur: unpubliziert

Quelle: Amistad Research Center, Woodruff
Papers, Box 6

Roy, (Portrait of Roy as a baby), 1935

Literatur: unpubliziert

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff
Papers, Box 2, Folder 1

Grüne Landschaft (Green Landscape),
91,4 x 76,2 cm, 1957

Literatur: unpubliziert

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff
Papers, Box 2, Folder 1

Rustikale Landschaft (Rustic Landscape),
101,6 x 127 cm, 1960

Literatur: unpubliziert

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff
Papers, Box 2, Folder 1

Seilspringendes Mädchen (Girl Skipping
Rope), 111,7 x 137,16 cm, 1961

Literatur: unpubliziert

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff
Papers, Box 2, Folder 8

Sonnenanbetung (Sun Worship), 91,4 x
121 cm, 1963

Literatur: unpubliziert

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff
Papers, Box 2, Folder 1

Ikarus (Icarus), 91,4 x 121 cm, 1963

Literatur: unpubliziert

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff
Papers, Box 2, Folder 1

Der Schrein I (Shrine I), 45,7 x 91,4 cm,
1966

Literatur: unpubliziert

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff
Papers, Box 2, Folder 1

Der Schrein II (Shrine II), 71,12 x 132 cm,
1966/1967

Literatur: unpubliziert

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff
Papers, Box 2, Folder 1

Der Schrein III (Shrine III), 81 x 91,4 cm,
1966

Literatur: unpubliziert

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff Papers, Box 2, Folder 1	Vignetten (Vignettes), 101,6 x 114,3 cm, 1966/1968 ⁴⁸⁸
Literatur: unpubliziert	
Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff Papers, Box 2, Folder 1	Trio (Trio), 111,7 x 137 cm, 1966/1967
Literatur: unpubliziert	
Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff Papers, Box 2, Folder 1	Himmelstor (Celestial Gate), ?? x 91,4 cm, 1967
Literatur: unpubliziert	
Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff Papers, Box 2, Folder 1	Landschaft (Landscape), 76,2 x 101,6 cm, 1967
Literatur: unpubliziert	
Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff Papers, Box 2, Folder 1	Vier Figuren (Four Figurations), 127 x 152,4 cm, 1967
Literatur: unpubliziert	
Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff Papers, Box 2, Folder 1	Afrikanischer Schrein I (African Shrine I)
Literatur: unpubliziert	
Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff Papers, Box 2, Folder 1	Leda (Leda), 1959, 127 x 152 cm
Literatur: unpubliziert	
Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff Papers, Box 2, Folder 1	Galaxie (Galaxy), 1967, 120,6 x 93,3 cm
Literatur: unpubliziert	
Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff Papers, Box 2, Folder 1	Himmelstor (Celestial Gate), n.d., 116,8 x 152,4 cm
Literatur: unpubliziert	
Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff Papers, Box 2, Folder 1	Schreine in einer Landschaft (Shrines In A Landscape), 1967, 101,6 x 127 cm
Literatur: unpubliziert	
Quelle: Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff Papers, Box 2, Folder 1	Landschaft bei Cagnes (Landscape Near Cagnes)
Literatur: unpubliziert	

⁴⁸⁸ Das Werk ist auf zwei Ausstellungsflyern unterschiedlich datiert.

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff Papers, Box 2, Folder 1	Landschaft und Stillleben auf einem Tisch (Landscape and Still Life on a Table), 1930
Literatur: unpubliziert	
Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff Papers, Box 2, Folder 1	Triumvirat (Triumvirate), 1966
Literatur: unpubliziert	
Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff Papers, Box 2, Folder 1	Akzente (Accents), 1956
Literatur: unpubliziert	
Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff Papers, Box 2, Folder 1	Prähistorische Figuren (Prehistorical Figurations), 1948
Literatur: unpubliziert	
Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff Papers, Box 2, Folder 1	Braune Landschaft (Brown Landscape)
Literatur: unpubliziert	
Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff Papers, Box 2, Folder 1	Finsternis (Eclipse)
Literatur: unpubliziert	
Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff Papers, Box 2, Folder 1	Opalenz (Opalence)
Literatur: unpubliziert	
Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff Papers, Box 2, Folder 1	Liegender Torso (Reclining Torso)
Literatur: unpubliziert	
Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff Papers, Box 2, Folder 1	Arkaden (Arcady)
Literatur: unpubliziert	
Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff Papers, Box 2, Folder 1	Früher Herbst (Early Autumn)
Literatur: unpubliziert	
Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff Papers, Box 2, Folder 1	Ende des Sommers (End of Summer)
Literatur: unpubliziert	
Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff Papers, Box 2, Folder 1	Kadenz (Cadence)
Literatur: unpubliziert	

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff
Papers, Box 2, Folder 1

Zentrifugalkraft (Centrifugal)

Literatur: unpubliziert

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff
Papers, Box 2, Folder 1

Komposition in Grau (Composition in
Grey)

Literatur: unpubliziert

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff
Papers, Box 2, Folder 1

Drache (Dragon)

Literatur: unpubliziert

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff
Papers, Box 2, Folder 1

Stimmung (Mood)

Literatur: unpubliziert

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff
Papers, Box 2, Folder 1

Komposition #1 (Composition #1)

Literatur: unpubliziert

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff
Papers, Box 2, Folder 1

Komposition #2 (Composition #2)

Literatur: unpubliziert

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff
Papers, Box 2, Folder 1

Komposition #3 (Composition #3)

Literatur: unpubliziert

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff
Papers, Box 2, Folder 1

Der Junge (Little Boy)

Literatur: unpubliziert

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff
Papers, Box 2, Folder 5

Wachsame Gottheit (Vigilant Deity), bis
1953

Literatur: unpubliziert

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff
Papers, Box 2, Folder 5

Urzeitliche Landschaft (Primeval
Landscape), bis 1953

Literatur: unpubliziert

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff
Papers, Box 2, Folder 5

Der Mensch ist die Erde (Man is the
Earth), bis 1953

Literatur: unpubliziert

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff
Papers, Box 2, Folder 5

Promenade (Promenade), bis 1953

Literatur: unpubliziert

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff
Papers, Box 2, Folder 5

Das Land jenseits (The Land Beyond), bis
1953

Literatur: unpubliziert

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff
Papers, Box 2, Folder 5

Kontinuum (Continuum)
Die Route (Itinerary), bis 1953

Literatur: unpubliziert

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff
Papers, Box 2, Folder 5

Einsamkeit (The Lonely One), bis 1953

Literatur: unpubliziert

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff
Papers, Box 2, Folder 5

Landschaftserinnerungen (Landscape
Recollections), bis 1953

Literatur: unpubliziert

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff
Papers, Box 2, Folder 5

Fremde (Strangers), bis 1953

Literatur: unpubliziert

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff
Papers, Box 2, Folder 5

Heimat der Götter (Home of the Gods),
bis 1953

Literatur: unpubliziert

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff
Papers, Box 2, Folder 5

Wanderer (Wanderers), bis 1953

Literatur: unpubliziert

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff
Papers, Box 2, Folder 5

Symbole der Landschaft (Symbols of
Landscape), bis 1953

Literatur: unpubliziert

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff
Papers, Box 2, Folder 5

Primordium (Primordium)

Literatur: unpubliziert

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff
Papers, Box 2, Folder 5

Phylon (Phylon)

Literatur: unpubliziert

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff
Papers, Box 2, Folder 5

Vertikale Landschaft (Vertical
Landscape)

Literatur: unpubliziert

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff
Papers, Box 2, Folder 5

Genesis (Genesis)

Literatur: unpubliziert

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff
Papers, Box 2, Folder 5

Land der vielen Monde (Land of Many
Moons)

Literatur: unpubliziert

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff
Papers, Box 2, Folder 5

Satelliten (Satellites)

Literatur: unpubliziert

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff
Papers, Box 2, Folder 5

Hierarchie (Hierarchy)

Literatur: unpubliziert

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff
Papers, Box 2, Folder 5

Kapern (Capers)

Literatur: unpubliziert

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff
Papers, Box 2, Folder 5

Drei Figuren (Three Figures)

Literatur: unpubliziert

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff
Papers, Box 2, Folder 5

Blaues Kleid (Blue Frock)

Literatur: unpubliziert

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff
Papers, Box 2, Folder 5

Geographie (Geography)

Literatur: unpubliziert

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff
Papers, Box 2, Folder 5

Ein arkadischer Ort (An Arcadian Place)

Literatur: unpubliziert

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff
Papers, Box 2, Folder 5

Monolog (Monologue)

Literatur: unpubliziert

Quelle: Amistad Research Center, Woodruff
Papers, Box 6

Eine alte Straße in Paris (An Old Street in
Paris)

Literatur: unpubliziert

Quelle: Amistad Research Center, Woodruff
Papers, Box 6

Kopf einer Frau (Head of a Woman)

Literatur: unpubliziert

Quelle: Amistad Research Center, Woodruff
Papers, Box 6

Kirche (Country Church), 1936-37

Literatur: unpubliziert

Quelle: Amistad Research Center, Woodruff Papers, Box 6 Der Rote Hügel (The Red Hill), 1936-37

Literatur: unpubliziert

Quelle: Amistad Research Center, Woodruff Papers, Box 6 Fauler Tag (Lazy Day), 1936-37

Literatur: unpubliziert

Quelle: Amistad Research Center, Woodruff Papers, Box 6 Erinnerung an Mexiko (Memory of Mexico), 1936-37

Literatur: unpubliziert

Quelle: Amistad Research Center, Woodruff Papers, Box 6 Winterlandschaft (Winter Landscape), 1936-37

Literatur: unpubliziert

Quelle: Amistad Research Center, Woodruff Papers, Box 6 Der Bach im Winter (Stream in Winter), 1936-37

Literatur: unpubliziert

Quelle: Amistad Research Center, Woodruff Papers, Box 6 Weg durch den Wald (Road through the Woods), 1936-37

Literatur: unpubliziert

Quelle: Amistad Research Center, Woodruff Papers, Box 6 Wald (Woodland), 1936-37

Literatur: unpubliziert

Quelle: Amistad Research Center, Woodruff Papers, Box 6 Straße in Taxco (Street in Taxco), 1936-37

Literatur: unpubliziert

Quelle: Amistad Research Center, Woodruff Papers, Box 6 Mexikanische Landschaft (Mexican Landscape), 1936

Literatur: unpubliziert

Quelle: Amistad Research Center, Woodruff Papers, Box 6 Sommermorgen (Summer Morning), 1936-37

Literatur: unpubliziert

Quelle: Amistad Research Center, Woodruff Papers, Box 6 Adobe (Adobe), 1936-37

Literatur: unpubliziert

Quelle: Amistad Research Center, Woodruff Papers, Box 6 Eine aztekische Frau (An Aztec Woman), 1936-37

Literatur: unpubliziert

Quelle: Amistad Research Center, Woodruff
Papers, Box 6

Eine Kirche in Cuernavaca (Church in
Cuernavaca), 1936-37

Literatur: unpubliziert

Quelle: Amistad Research Center, Woodruff
Papers, Box 6

Maguey (Maguey Plant), 1936-37

Literatur: unpubliziert

Quelle: Amistad Research Center, Woodruff
Papers, Box 6

Herbst (Autumn), 1936-37

Literatur: unpubliziert

Quelle: Amistad Research Center, Woodruff
Papers, Box 6

Fels von Toluca, Mexiko (Rock of Toluca,
Mexico), 1936-37

Literatur: unpubliziert

22.2.2 Aquarelle

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff
Papers, Box 2, Folder 8

Waldfeuer (Forest Fire), 45,7 x 50, 8 cm,
1947

Literatur: unpubliziert

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff
Papers, Box 2, Folder 1

Spielplatz (Playground), 40,6 x 50, 8 cm

Literatur: unpubliziert

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff
Papers, Box 2, Folder 1

Nachtformen (Night Forms), 1955, 50,8 x
76,2 cm

Literatur: unpubliziert

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff
Papers, Box 2, Folder 1

Alter Mann (Head of an Old Man)

Literatur: unpubliziert

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff
Papers, Box 2, Folder 1

Kleines Schulgebäude (Little School
House)

Literatur: unpubliziert

Quelle: Amistad Research Center, Woodruff
Papers, Box 6

Markttag in Taxco (Marketday in Taxco),
1936-37

Literatur: unpubliziert

Quelle: Amistad Research Center, Woodruff
Papers, Box 6

Musiker (Music Makers), 1936-37

Literatur: unpubliziert

Quelle: Amistad Research Center, Woodruff Papers, Box 6 Felder in Georgia (Fields of Georgia), 1936-37

Literatur: unpubliziert

Quelle: Amistad Research Center, Woodruff Papers, Box 6 Eine Menschenansammlung (A Crowd), 1936-37

Literatur: unpubliziert

Quelle: Amistad Research Center, Woodruff Papers, Box 6 Pyramide bei Cuernavaca (Pyramid near Cuernavaca), 1936-37

Literatur: unpubliziert

Quelle: Amistad Research Center, Woodruff Papers, Box 6 Dorfstraße in Mexiko (Village Street Mexico), 1936-37

Literatur: unpubliziert

Quelle: Amistad Research Center, Woodruff Papers, Box 6 Vergangene Herrlichkeit (Past Glories), 1936-37

Literatur: unpubliziert

Quelle: Amistad Research Center, Woodruff Papers, Box 6 Blumen (Flowers), 1936-37

Literatur: unpubliziert

Quelle: Amistad Research Center, Woodruff Papers, Box 6 Seemannslieder (Shanties), 1936-37

Literatur: unpubliziert

Quelle: Amistad Research Center, Woodruff Papers, Box 6 Mexikanische Farm (Mexican Farm), 1936-37

Literatur: unpubliziert

Quelle: Amistad Research Center, Woodruff Papers, Box 6 Marktfrau von Cholula (Market Woman of Cholula), 1936-37

Literatur: unpubliziert

22.2.3 Zeichnungen

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff Papers, Box 2, Folder 1 Unentzifferte Tafeln Serie (Undeciphered Tablet Series), 1948

Literatur: unpubliziert

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff Papers, Box 2, Folder 1 Mexikanische Landschaft (Mexican Landscape), 1936

Literatur: unpubliziert

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff
Papers, Box 2, Folder 1

Schrein (Shrine), 1967

Literatur: unpubliziert

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff
Papers, Box 2, Folder 1

Sitzender Torso #1 (Seated Torso #1),
Bleistift, 66 x 85 cm

Literatur: unpubliziert

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff
Papers, Box 2, Folder 1

Sitzender Torso #2 (Seated Torso #2),
Bleistift, 66 x 85 cm

Literatur: unpubliziert

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff
Papers, Box 2, Folder 1

Ahnentorso (Ancestral Torso), Bleistift,
55,8 x 71,1 cm

Literatur: unpubliziert

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff
Papers, Box 2, Folder 1

Stehender Torso #1 (Standing Torso #1),
Bleistift, 55,8 x 71,1 cm

Literatur: unpubliziert

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff
Papers, Box 2, Folder 1

Stehender Torso #3 (Standing Torso #3),
55,8 x 71,1 cm

Literatur: unpubliziert

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff
Papers, Box 2, Folder 1

Engelstorso #1 (Angel Torso #1), Bleistift,
55,8 x 71,1 cm

Literatur: unpubliziert

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff
Papers, Box 2, Folder 1

Engelstorso #2 (Angel Torso #2), Bleistift,
55,8 x 73,6 cm

Literatur: unpubliziert

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff
Papers, Box 2, Folder 1

Figur #1 (Monkey Man⁴⁸⁹ #1), Bleistift, 66 x
85 cm

Literatur: unpubliziert

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff
Papers, Box 2, Folder 1

Figur #2 (Monkey Man #2), Bleistift, 66 x
85 cm

Literatur: unpubliziert

⁴⁸⁹ Nicht wörtlich ins Deutsche übersetzt, da es je nach Abbildung und Intention von Woodruff eine rassistische Formulierung ist.

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff
Papers, Box 2, Folder 1

Figur #3 (Monkey Man #3), Bleistift, 66 x
85 cm

Literatur: unpubliziert

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff
Papers, Box 2, Folder 1

Plastische Formen (Spacial Forms), Bleistift,
66 x 85 cm

Literatur: unpubliziert

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff
Papers, Box 2, Folder 1

Schreitender Torso (Striding Torso),
Bleistift, 66 x 85 cm

Literatur: unpubliziert

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff
Papers, Box 2, Folder 1

Spielplatz #1 (Playground #1), Tusche

Literatur: unpubliziert

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff
Papers, Box 2, Folder 1

Spielplatz #2 (Playground #2), Tusche und
Tempera

Literatur: unpubliziert

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff
Papers, Box 2, Folder 1

Spielplatz #3 (Playground #3), Tusche und
Tempera

Literatur: unpubliziert

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff
Papers, Box 2, Folder 1

Monolithischer Torso (Monolithic Torso),
1960

Literatur: unpubliziert

Quelle: Smithsonian Archive, Woodruff
Papers, Box 2, Folder 1

Monolithischer Torso (Monolithic Torso),
1961

Literatur: unpubliziert

23 Nicht erhaltene Werke

Die Wandmalerei *Afroamerikaner*innen im modernen amerikanischen Leben* bestand aus vier Tafeln *Landwirtschaft und Ländliches Leben, Kunst, Musik* und *Literatur* und wurde für die einzige High School für Afroamerikaner*innen der Stadt Atlanta, die David T. Howard Junior High School, angefertigt. Seit 1946 sind die genauen Umstände bezüglich des Verbleibs bzw.

der Zerstörung nicht mehr nachzuvollziehen. Die David T. Howard Junior High School besitzt keine Unterlagen bezüglich der Wandmalereien und deren Verbleib.

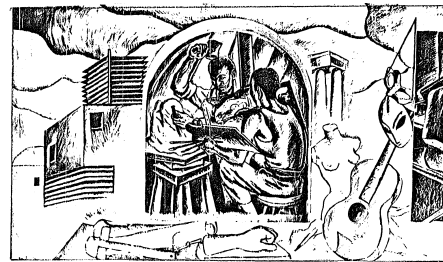
*Kat. 208 Landwirtschaft und ländliches Leben, Erste Tafel der Wandmalerei Afroamerikaner*innen im modernen amerikanischen Leben (Agriculture and Rural Life. Panel from the mural The Negro in Modern America), 1934, Howard Junior High School*

*Literatur:
Stoelting, Hale Woodruff, S. 68.*



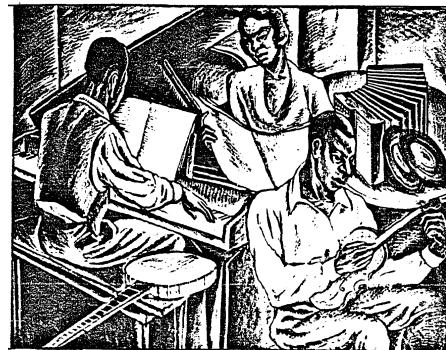
*Kat. 209 Kunst, Zweite Tafel der Wandmalerei Afroamerikaner*innen im modernen amerikanischen Leben (Art, Panel from the mural The Negro in Modern America), 1934, Howard Junior High School*

*Literatur:
Stoelting, Hale Woodruff, S. 69.*



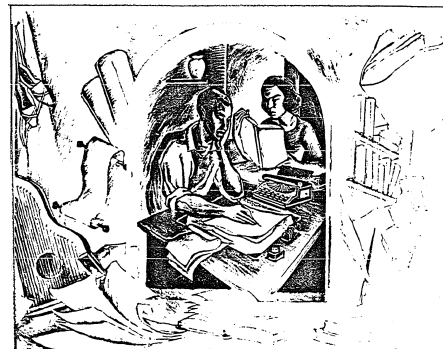
*Kat. 210 Musik, Dritte Tafel der Wandmalerei Afroamerikaner*innen im modernen amerikanischen Leben (Music, Panel from the mural The Negro in Modern America), 1934, Howard Junior High School*

*Literatur:
Stoelting, Hale Woodruff, S. 70.*



*Kat. 211 Literatur, Vierte Tafel der Wandmalerei Afroamerikaner*innen im modernen amerikanischen Leben (Literature, Panel from the mural The Negro in Modern America), 1934, Howard Junior High School*

*Literatur:
Stoelting, Hale Woodruff, S. 70.*

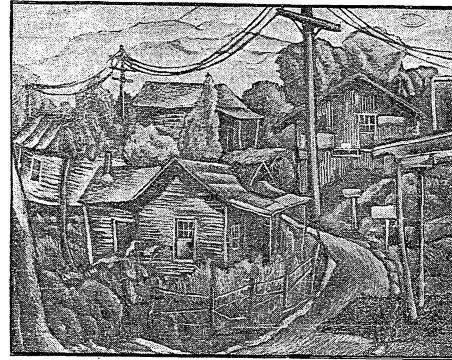


Auch die Wandmalereien *Elendsviertel* und *Schlammhügel*, die Woodruff für die Atlanta School of Social Work, heute Whitney M. Young, Jr., School of Social Work malte, sind nicht mehr erhalten. Die genauen Umstände sind ebenfalls unklar.

Kat. 212 Elendsviertel (Shantytown, Panel I for the Atlanta School of Social Work), 1935, Öl

Literatur:

Stoelting, Hale Woodruff, S. 208.



Schlammhügel (Mudhill Row, Panel II for the Atlanta School of Social Work), 1935, Öl

Literatur: unpubliziert

24 Abgeschriebene Werke

24.1 Strand von Hammamet, Tunesien



Abb. 87 Aktuelle Zuschreibung: Hale Woodruff, *Strand von Hammamet (Hammamet Plage, Tunisia)*, 1930, Aquarell auf Papier, 36 x 44 cm

Das Werk *Strand von Hammamet* wurde Woodruff von Nigel Freeman, Spezialist für afroamerikanische Kunst des Swann Auktionshauses in New York City zugeschrieben. Am 16. Februar 2012 wurde dieses Werk von der Galerie für \$5.400 an einen privaten Sammler versteigert. Das Swann Auktionshaus ist eine der führenden Auktionshäuser für afroamerikanische Kunst in den Vereinigten Staaten. Das Auktionshaus hat in den vergangenen 15 Jahren allein 92 Werke von Woodruff versteigert.⁴⁹⁰ Hinzu kommt eine Vielzahl von Verkäufen von Kunstwerken anderer afroamerikanischer Künstler*innen.

Aufgrund meiner bisherigen Forschungsstände stelle ich diese Zuschreibung jedoch in Frage. Ich konnte weder in den Primärquellen des Smithsonian Archives of American Art, Washington D.C., des Amistad Research Centers, New Orleans, dem Archiv der Clark Atlanta University sowie dem Spelman College Library Archives noch in der Literatur, die dieser Arbeit angefügt ist, Hinweise auf eine Reise nach Tunesien bzw. auf das Werk selbst finden. Sowohl die Abbildung des Werkes als auch der Titel des Werkes sind ausschließlich auf der Website der Swann Auction Galleries Woodruff zugeordnet. Laut der Galerie ist dieses Werk 1930

⁴⁹⁰ Stand: September 2022.

entstanden. In diesem Jahr lebte und arbeitete Woodruff in Cagnes-sur-Mer, Frankreich, was eine Reise nach Nordafrika durch die geographische Nähe nicht unwahrscheinlich macht. Jedoch wird durch die verfügbaren Primärquellen mehrfach deutlich, dass eine Reise nach Afrika aufgrund Woodruffs finanziellen Möglichkeiten sehr unwahrscheinlich ist. Woodruff verließ Paris, da er seine Miete, künstlerischen Bedarf und Nahrung nicht mehr bezahlen konnte. Er zog nach Südfrankreich, da die Lebenshaltungskosten dort geringer waren.

Während seiner Zeit in Frankreich verschuldete Woodruff sich zeitweise hoch. Am 5. Mai 1931 richtete er sich in einem Brief an Mary Beattie Brady und bat sie durch die Harmon Foundation potenzielle Kreditgeber vorzuschlagen, die ihm \$400 für die Rückreise in die USA vorstrecken konnten.⁴⁹¹ Nur durch diese geleistete Vorauszahlung gelang es Woodruff in die USA zurückzureisen. Weitere rege Briefwechsel, die um 1930 zwischen Woodruff und US-amerikanischen Freund*innen und Förderern stattfanden und in den oben genannten Archiven hinterlegt sind, liefern ebenfalls keine Hinweise auf eine Reise Woodruffs nach Nordafrika. Es besteht natürlich die Möglichkeit, dass er nicht nach Tunesien reiste und das Werk in Frankreich malte. Doch auch in diesem Fall sprechen viele Gründe dagegen, dieses Werk Woodruff zuzuschreiben.⁴⁹²

Die Signatur beispielsweise stimmt nicht mit seiner typischen Signatur überein. Während seiner Zeit in Frankreich unterschrieb er immer in Druckbuchstaben mit Vor- und Nachnamen. Im Laufe seines Lebens unterschrieb er teilweise nur mit seinem Nachnamen aber nie mit einem wellenförmigen „W“. Zudem befindet sich ausschließlich in diesem Werk eine Linie unter seinem Namen.

Außerdem passen die Malweise, der Stil und das Motiv nicht zu seinem Œuvre und besonders nicht in die Zeit um 1930 (vgl. Kapitel 11). Er ließ keine Weißräume frei und gestaltete als Landschaftsmaler die Umgebung und den Horizont mit aus. Auch der Pinselduktus und die Farbwahl weichen stark von anderen Motiven, die um 1930 entstanden sind, ab. *Strand von Hammamet* weist nicht seinen massiven, solide, fetten aber sensiblen expressiven Stil auf, sondern einen viel leichteren und zarteren Duktus, der nicht zuletzt durch die sehr skizzenhafte Art der Malerei gesteigert wird.

⁴⁹¹ Brief von Hale Woodruff an Mary Beattie Brady, 5. Mai 1931, Collection of the Manuscript Division, Library of Congress, American Negro Artists Files, Box 81.

⁴⁹² Diese Begründung der Werkabschreibung beruht auf der Ansicht und Analyse des Digitalisats. Eine Sichtung des Originals wurde durch die Galerie bzw. den Privatbesitzer nicht ermöglicht.

Aus dem Jahr 1930 ist lediglich ein Aquarell bekannt, das zum Vergleich herangezogen werden kann. Woodruff malte in den späten 1920er-Jahren und frühen 1930er-Jahren vorrangig mit Ölfarbe auf Leinwand. Sowohl in seinen Aquarellen als auch in seinen Ölmalereien um 1930 begann Woodruff mit dem Kubismus zu experimentieren. Der Einfluss von europäischen Künstlern wie Cézanne wird ebenfalls deutlich. Er entfernte sich mehr und mehr von der impressionistischen Malweise, die er aus Amerika mitbrachte. *Strand von Hammamet* weist weder diese neuen Einflüsse noch die für Woodruff charakteristischen schwarzen Konturlinien auf. Hinzukommt, dass Woodruff seine Werke, besonders in seiner frühen Schaffensphase, vor Ort in der Natur zeichnete bzw. malte, was ebenfalls dagegenspricht, dass er das Werk *Strand von Hammamet* in Frankreich gemalt haben könnte. Dementsprechend schreibe ich Hale Woodruff das Werk *Strand von Hammamet, Tunesien*, ab.

24.2 Bäume und Mensch



Abb. 88 Aktuelle Zuschreibung: Hale Woodruff, *Bäume und Mensch (Trees)*, 1978, Aquarell über Buntstift auf Büttenpapier, 30 x 41 cm

Ebenso wie das Werk *Strand von Hammamet, Tunesien*, wurde auch das Werk *Bäume und Mensch* Woodruff von den Swann Auction Galleries in New York zugeschrieben. Dort wurde es am 7. Oktober 2008 für \$4320 versteigert. Auf dem Werk ist in der rechten unteren Ecke eine Signatur lesbar. Der Titel und das Datum der Entstehung, der 21. November 1978 sind mit blauer Tinte auf der Rückseite der Arbeit festgehalten. Zu dieser Zeit, zwei Jahre vor seinem Tod, entstehen in Hale Woodruffs Œuvre jedoch nur noch wenige Arbeiten. Die Arbeiten, die

ihm belegbar zugeschrieben sind, weichen allesamt stilistisch und inhaltlich stark von dem Werk *Bäume und Mensch* ab. In den späten 70ern gestaltet Woodruff weitere Arbeiten seiner Torso Serie, so z.B. *Zwei Torsi* (Kat. 197). Ein weiteres abstrahiertes Werk *Bewachtes Tor* (Kat. 199) ist seiner *Himmelstor* Serie zuzuordnen. In seinen zwei figürlichen Darstellungen 1978 greift Woodruff das Thema der Kartenspieler von 1929 wieder auf, so dass es sehr unwahrscheinlich ist, dass Woodruff stilistisch und inhaltlich am Ende



Abb.89 Roy Woodruff, *Aufrecht Stehend (Standing Straighter)*, Öl auf Leinwand, 67,3 x 66,6 cm, Amistad Research Center

seiner Karriere eine für ihn komplett neue Serie beginnt. Vergleicht man die Arbeiten seines



Abb.90 Roy Woodruff, *The Women III*, Öl auf Leinwand, 38,7 x 10,2 cm, Amistad Research Center

Sohnes Roy aus dem Ausstellungskatalog *Selma Revisited*,⁴⁹³ der sich im Amistad Research Center, New Orleans befindet, sind große Ähnlichkeiten feststellbar. Sowohl das Thema als auch der Malstil stimmen mit weiteren Arbeiten, die er in den späten 1970er-Jahren malte, überein. Vergleicht man beispielsweise die Bäume in *The Women III* (Abb.90), mit der Darstellung der Bäume in *Bäume und Mensch*, so sind diese fast identisch. Auch die etwas langgezogenen Körper seiner Figuren sowie die Haltung dieser, stimmen mit der Figur in *Bäume und Mensch* überein. Aufgrund dieser Erkenntnisse schreibe ich das Werk *Bäume und Mensch* Roy Woodruff zu.

⁴⁹³ Amistad Research Center, Hale Woodruff Papers, Box 8.

25 Anhang

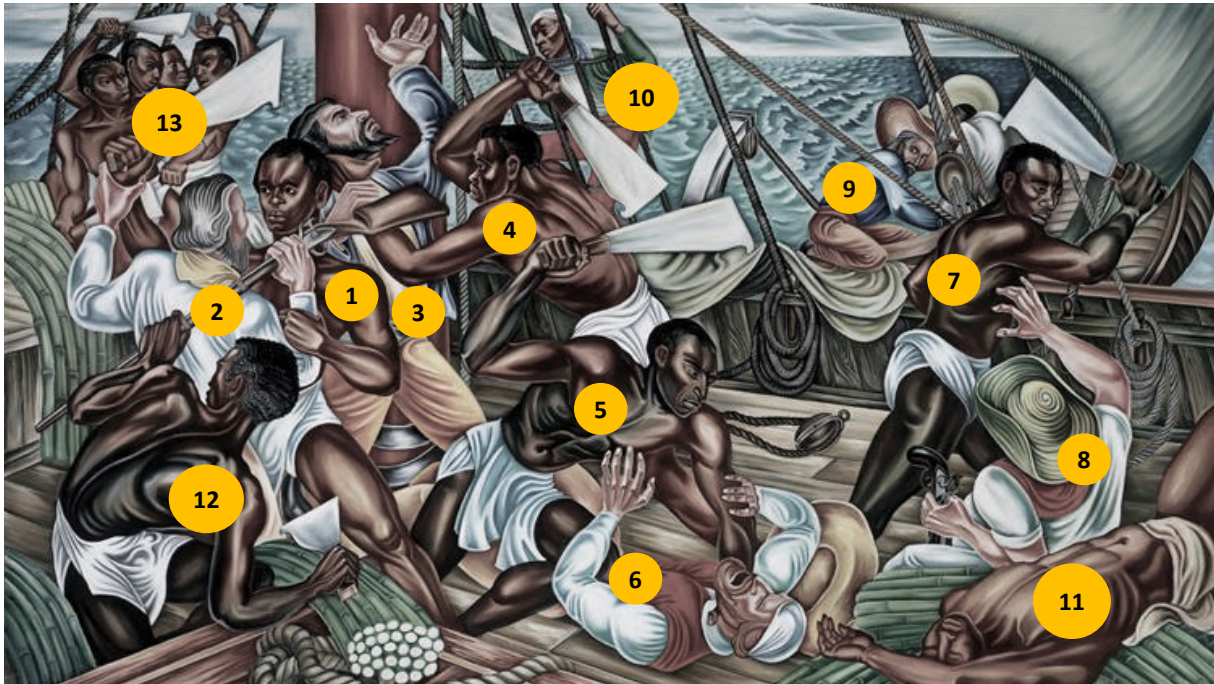


Abb. 91 Figurenbestimmung: Meuterei auf der Amistad

- | | | | |
|---|---------------------------------------------------|----|---------------------------------------------------------------------|
| 1 | Cinqué (Sengbeh Pieh) Anführer der Sklavenrevolte | 8 | Kapitän Ramón Ferrer, der Besitzer und Kapitän der <i>Amistad</i> . |
| 2 | Celestino Ferrer, Koch auf der <i>Amistad</i> | 9 | Name unbekannt, spanischer Seemann |
| 3 | Pedro Montes, spanischer Sklavenhändler | 10 | Antonio, Kapitän Ferrers Sklave, Schiffsjunge |
| 4 | Pona, ein Gefangener | 11 | Ein Gefangener, der von Kapitän Ferrer getötet wurde. |
| 5 | Yuang, ein Gefangener | 12 | Kenna, ein Gefangener |
| 6 | José Ruiz, spanischer Sklavenhändler | 13 | Weitere Gefangene |
| 7 | Mailhue, ein Gefangener | | |



Abb. 92 Figurenbestimmung: Gerichtsverhandlung der Gefangenen

- | | | | |
|---|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|-----------------------|
| 1 | Cinqué | 16 | Tuli, ein Gefangener |
| 2 | Smith Thompson, Richter des U.S. Supreme Court | 17 | Kimbo, ein Gefangener |
| 3 | Roger Sherman Baldwin, zukünftiger Gouverneur von Connecticut und Verteidiger der <i>Amistad</i> Gefangenen | 18 | Suma, ein Gefangener |
| 4 | Arthur Tappan, Abolitionist maßgeblich an der Gründung der American Antislavery Society beteiligt | 19 | Sar, ein Gefangener |

- | | | | |
|----|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 5 | Simeon S. Jocelyn, Reverend und Gründungsmitglied des <i>Amistad Commitees</i> , die Gelder für die Verteidigung der Gefangenen sammelten | 20 | Hale Woodruff |
| 6 | Kale, ein Gefangener | 21 | Farquanan, ein Gefangener |
| 7 | Boro, ein Gefangener | 22 | Yuang, ein Gefangener |
| 8 | Bar, ein Gefangener | 23 | Gaby |
| 9 | Fuli, ein Gefangener | 24 | Pedro Montes |
| 10 | Kleine Marge, eine Gefangene | 25 | José Ruiz |
| 11 | Grabo, ein Gefangener | 26 | William S. Holabird, US-Bezirksstaatsanwalt für Connecticut |
| 12 | Fargina, ein Gefangener | 27 | James Covey, ein Ex-Sklave |
| 13 | Bungar, ein Gefangener | 28 | Lewis Tappan, Abolitionist und Mitglied des <i>Amistad Commitees</i> |
| 14 | Mailhue, ein Gefangener | 29 | Josiah W. Gibbs, ein Yale University Professor für Linguistik, der einen Übersetzer für den Prozess finden sollte |
| 15 | Kenna, ein Gefangener | 30 | George E. Day, Reverend und früherer Professor, der mit den Gefangenen per Zeichensprache kommunizierte |
| | | 31 | George Whipple, Reverend und Professor, der die Gefangenen lehrte |
| | | 32 | Leonard bacon, Reverend und Yale University Professor, der die Gefangenen lehrte |



Abb. 93 Figurenbestimmung: Heimkehr

- | | | | |
|---|----------------------------------|----|-----------------------------------------------------------------------------|
| 1 | Cinqué | 8 | Farquanan, ein Gefangener |
| 2 | James Steele, Missionar | 9 | Kimbo, ein Gefangener |
| 3 | William Raymond, Missionar | 10 | Boro, ein Gefangener |
| 4 | George Wilson, Missionar | 11 | Weitere Gefangene |
| 5 | Die kleine Marge, eine Gefangene | 12 | <i>Gentleman</i> , Schiff mit dem die Gefangenen zurück nach Afrika reisten |
| 6 | Banna, ein Gefangener | 13 | James Steeles Druckerpresse |
| 7 | Kenna, ein Gefangener | | |

26 Abkürzungsverzeichnis

AHA

Die Atlanta Housing Authority war Vorreiter bei der Bereitstellung von bezahlbarem Wohnraum für viele einkommensschwache Familien in der Stadt Atlanta.

AMEC

Die African Methodist Episcopal Church ist eine christliche Kirche in der methodistischen Tradition, deren Mitglieder überwiegend Afroamerikaner sind.

CORE

Der Congress of Racial Equality ist eine afroamerikanische Bürgerrechtsorganisation in den Vereinigten Staaten, die eine zentrale Rolle für Afroamerikaner in der Bürgerrechtsbewegung spielte. Sie wurde 1942 in Chicago gegründet. Ihre Anhänger*innen setzen sich für die Gleichstellung aller Menschen unabhängig ihrer Herkunft, ihres Glaubens, ihres Geschlechts, Alters oder sexueller Orientierung ein.

CWA

Die Civil Works Administration war ein kurzlebiges Programm zur Schaffung von Arbeitsplätzen, das vom New Deal während der Weltwirtschaftskrise in den Vereinigten Staaten ins Leben gerufen wurde, um schnell überwiegend Handarbeitsplätze für Millionen arbeitsloser Arbeitnehmer*innen zu schaffen.

HBCU (Historically Black Colleges and Universities)

Als Historische afroamerikanische Colleges und Hochschulen werden in den Vereinigten Staaten beheimatete Bildungseinrichtungen bezeichnet, die vor dem Jahr 1964 gegründet wurden und die ursprünglich der Ausbildung von Afroamerikaner*innen diente.

NAACP (National Association for the Advancement of Colored People)

Die Nationale Vereinigung für die Förderung farbiger Menschen ist eine der ältesten und einflussreichsten Organisationen der Schwarzen Bürgerrechtsbewegung in den USA. Die Organisation wurde 1909 gegründet.

NYU

Die New York University ist eine Universität im US-Bundesstaat New York.

PWA

Die Public Works Administration ist Teil des New Deal von 1933. Als öffentliche Baubehörde verwaltete die PWA den Bau von Dämmen, Brücken, Schulen und Krankenhäusern im ganzen Land.

SNCC

Das Student Nonviolent Coordinating Committee war eine der bedeutendsten Organisationen der Schwarzen Bürgerrechtsbewegung in den Vereinigten Staaten. Es wurde 1960 von *weißen* und Schwarzen Student*innen gegründet.

WPA

Die Works Progress Administration war die größte Bundesbehörde der USA, die im Zuge des New Deal geschaffen wurde. Sie war als Arbeitsbeschaffungsbehörde für die Millionen Arbeitslosen während der Great Depression konzipiert.

YMCA (Young Men's Christian Association)

Die YMCA ist die führende gemeinnützige Organisation in den Vereinigten Staaten, die sich zur Stärkung von Individuen und Gemeinschaften im ganzen Land einsetzt.

27 Literaturverzeichnis

27.1 Quellen

Atlanta, GA, Atlanta Housing Authority, Hale Woodruff: Good Housing vs. Poor Housing Murals, Box 1.

Atlanta, GA, Atlanta University Center, Robert W. Woodruff Library, Archives & Special Collections, Hale Woodruff Collection, Audiotapes.

Atlanta, GA, High Museum of Art, Hale Woodruff Papers, Box 1-3.

Atlanta, GA, Private Archive of Jenelsie Walden Holloway, Hale Woodruff, Box 1.

Nashville, TN, John Hope and Aurelia Elizabeth Franklin Library, Rosenwald, Julius Fund Archives, Box 36, 40, 41, 51-53, 299, 300, 302.

New Orleans, LA, Amistad Research Center, Hale Woodruff Papers, Box 1-12.

New Orleans, LA, Amistad Research Center, Theresa Woodruff Papers, Box 1-3.

New York City, NY, Rockefeller University Archive Center, Fellowship recorder cards, Subgrp 2, General Education Board (GEB) (A-Z), Series 27, Hale Woodruff.

Washington D.C., Archives of American Art, Smithsonian Institution, Albert Murray, Oral history interview with Hale Woodruff. 18.11.1968.

Washington D.C., Archives of American Art, Smithsonian Institution, Charles Alston Papers, 1924-1980, Box 1, Folder 11.

Washington, D.C., Archives of American Art, Smithsonian Institution, Hale Woodruff Papers, 1920-1977, Box 1 Folder 1 – Box 2, Folder 8.

Washington, D.C., Collection of the Manuscript Division, Library of Congress, Hale Woodruff Papers, Box 19, 43, 81.

27.2 Literatur

Adams, Henry: Thomas Hart Benton. New York 1989.

Amaki, Amalia/Barnwell, Andrea: Hale Woodruff, Nancy Elizabeth Prophet and the Academy. Seattle 2007.

Anfam, David: Abstract Expressionism. 2. Aufl. London 2015.

Ater, Renée: The Search for A Usable Past: American Mural Painting, 1880-1940. In: *Rising Up. Hale Woodruff's Murals at Talladega College, Atlanta 2012*, S. 107-123.

Bailey, Austen Barron: Art for America: Race in Thomas Hart Benton's Murals, 1919-1936. In: *Indiana Magazine of History* 105 (2), 2009, S. 66-150.

Barnwell Brownlee, Andrea: The Atlanta University Center. A Nucleus of Visual Art. In: Chambers, Eddie (Hg.): *The Routledge Companion to African American Art History*, New York 2020, S. 146-158.

Bearden, Romare: The Black Artist in America: A Symposium. In: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 27 (5), 1969, S. 61-245.

Bearden, Romare/Henderson, Harry: *A History of African American Artists: From 1792 to the Present*. New York 1993.

Bey, Sharif: Aaron Douglas and Hale Woodruff: African American Art Education, Gallery Work, and Expanded Pedagogy. In: *Studies in Art Education* 52 (2), 2011, S. 26-112.

Bindman, David: Introduction. In: Bindman, David (Hg.): *The Image of the Black in Western Art. V* (2), London 2014, S. 1-10.

Bindman, David: Preface to *The Image of the Black in Western Art*. In: Bindman, David (Hg.): *The Image of the Black in Western Art. IV* (2), London 2012, S. vii-xx.

Bindman, David/ Gates, Henry Louis (Hg.): *The Image of the Black in Western Art. IV* (2). London 2012.

---. *The Image of the Black in Western Art. V* (1). London 2014.

---. *The Image of the Black in Western Art. V* (2). London 2014.

Blake, Jody: Cold War Diplomacy and Civil Rights Activism at the First World Festival of Negro Arts. In: *Studies in the History of Art* 71, 2011, S. 43-58.

Bourassa, Steven: Forty Acres and a Mule: The Symbolic and Investment Value of Land Ownership. In: *The Community Land Trust as a Highway Environmental Impact Mitigation Tool*, 2005, S. 14-17.

Brown, Elizabeth: Thomas Hart Benton: A Politician in Art. In: *Smithsonian Studies in American Art* 1 (1), 1987, S. 59-77.

Buckmaster, Henrietta: The Underground Railroad. In: *The North American Review* 246 (1), 1938, S. 142-149.

Butler, Octavia: *Kindred*. London 2018.

Butler, Sara: Reimagining the Movement: Beyond the Art of Negro Advancement at the Interior Building, 1937-1948. In: *American Art* 28 (2), 2014, S. 70-87.

- Calo, Mary Ann: African American Art and Critical Discourse between World Wars. In: *American Quarterly* 51 (3), 1999, S. 580–621.
- Coker, Gylbert: Art as History and Epic: The Murals. In: Hale Woodruff (Hg.): *Hale Woodruff: 50 Years of his Art*, New York 1979, S. 59-70.
- Conrad, David: Community Murals as Democratic Art and Education. In: *Journal of Aesthetic Education* 29 (1), 1995, S. 98–102.
- Coleman, Floyd: African American Art Then and Now: Some Personal Reflections. In: *American Art* 17 (1), 2003, S. 23–25.
- Coleman, Floyd: Keeping Hope Alive. In: Pigoff James (Hg.): *Walls of Heritage. Walls of Pride*, San Francisco 2000, S. 10-23.
- Coleman, Floyd: The Changing Same: Spiral, the Sixties, and African-American Art. In: Taylor, William (Hg.): *A Shared Heritage. Art by Four African Americans*, Bloomington 1996, S. 147-158.
- Cooper, Helen: Thomas Hart Benton, 'Weighing Cotton.' In: *Yale University Art Gallery Bulletin*, 1990, S. 80–86.
- Craven, David: Recent Literature on Diego Rivera and Mexican Muralism. In: *Latin American Research Review* 36 (3), 2001, S. 37-221.
- Dahlberg, Gunilla et. al.: *Beyond Quality in Early Childhood Education and Care*. London 2013.
- Davis, Donald F: Hale Woodruff of Atlanta: Molder of Black Artists. In: *The Journal of Negro History* 69 (3/4), 1984, S. 54-147.
- de Hart Mathews, Jane: Art and Politics in Cold War America. In: *The American Historical Review* 81 (4), 1976, S. 87-146.
- Dennis, Rutledge: Du Bois and the Role of the Educated Elite. In: *The Journal of Negro Education* 46 (4), 1977, S. 388–402.
- Donnell, Radka Zagoroff: Space in Abstract Expressionism. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 23 (2), 1964, S. 49-239.
- Dunkley, Tina/ Cullum, Jerry: *In the Eye of the Muses*. Atlanta 2012.
- Eggers, Maisha et. al.: *Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*. 5. Aufl. Münster 2023.
- Einstein, Carl: *Afrikanische Plastik*. 1. Aufl. Paderborn 2012.

Elbert B. Smith: Thomas Hart Benton: Southern Realist. In: *The American Historical Review* 58 (4), 1953, S. 795–807.

Fagg, William: The Negro Arts: Preparing for the Dakar Festival. In: *Journal of the Royal Society of Arts* 114 (5117), 1966, S. 409–425.

Fine, Elsa Honig: The Afro-American Artist: A Search for Identity. In: *Art Journal* 29 (1), 1969, S. 32–35.

Freeman, Nigel: African American Artists and the Art Market. A Dream Deferred. In: Chamberbs, Eddie (Hg.): *The Routledge Companion to African American Art*, New York 2020, S. 418–428.

Gassert, Philipp/Häberlein, Mark/Wala, Michael: *Kleine Geschichte der USA*. Stuttgart 2007.

Geiss, Imanuel: Gewalt und Gewaltlosigkeit in der Entwicklung der Afro-Amerikaner. In: *Politische Vierteljahresschrift* 13 (4), 1972, S. 81–597.

Gibson, Ann: *Abstract Expressionism*. New Haven 1997.

Giroux, Henry: *Teachers as intellectuals: Towards a critical pedagogy of learning*. New York 1988.

Greenberg, Clement: *Modernist Painting*. Washington, D.C. 1960.

Greve, Anna: *Koloniales Erbe in Museen. Kritische Weißseinsforschung in der praktischen Museumsarbeit*. Bielefeld 2019.

Griffey, Randall: Thomas Hart Benton's 'America Today'. In: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 72 (3), 2015, S. 1–48.

Hammond, Thomas: Paris-New York: Venues of Migration and the Exportation of African-American Culture. In: *CLA Journal* 41 (2), 1997, S. 46–135.

Haskell, Barbara: *The American Century: Art and Culture, 1900–1950*. New York 1999.

Hawkins, Billy: Foreword. In: Heydt, Stephanie (Hg.): *Rising Up. Woodruff's Murals at Talladega College*, Atlanta 2012, S. 6.

Heydt, Stephanie (Hg.): *Rising Up. Hale Woodruff's Murals at Talladega College*. Atlanta 2012.

Hills, Patricia: *Painting Harlem Modern, The Art of Jacob Lawrence*. Oakland 2009.

Hobbs, Robert: Early Abstract Expressionism and Surrealism. In: *Art Journal* 45 (4), 1985, S. 299–302.

Hobson, Janell: Harriet Tubman: A Legacy of Resistance. In: *Meridians* 12 (2), 2014, S. 1–8.

Holland, Juanita (Hg.): *Narratives of African-American Art and Identity*. The David C. Driskell Collection. San Francisco 1998.

Honour, Hugo: *Studies*. In: Bindman, David (Hg.): *The Image of the Black in Western Art*. IV (2), London 2012, S. 11-50.

Honour, Hugo: *The Art of Observation*. In: Bindman, David (Hg.): *The Image of the Black in Western Art*. IV (2), London 2012, S. 51-150.

Hughes, Robert: *Bilder von Amerika*. New York 1997.

Kemble, Jean: *Slavery and Antislavery in the United States of America*. In: *The British Library Journal* 23 (1), 1997, S. 33–40.

Kennedy, David: *What the New Deal Did*. In: *Political Science Quarterly* 124 (2), S. 251–268.

Kettenmann, Andrea: *Rivera*. Köln 2015.

Klarman, Michael: *Brown, Racial Change, and the Civil Rights Movement*. In: *Virginia Law Review* 80 (1), 1994, S. 7–150.

Kravagna, Christina: *Painting the Global History of Art*. In: *Global art history*. 2018, S. 193-215.

Langa, Helen: *Two Antilynching Art Exhibitions: Politicized Viewpoints, Racial Perspectives, Gendered Constraints*. In: *American Art* 13 (1), 1999, S. 11–39.

Larry Neal: *The Black Arts Movement*. In: *The Drama Review: TDR* 12 (4), 1968, S. 28–39.

Law, Robin: *The 'Golden Age' In The History Of The Pre-Colonial Gold Coast: The Era Of Gold Exports (15th To 17th Centuries) Re-Examined*. In: *Transactions of the Historical Society of Ghana* 17, 2015, S. 109–136.

Lee, Bradford: *The New Deal Reconsidered*. In: *The Wilson Quarterly* 6 (2), 1982, S. 62–76.

Leininger-Miller, Theresa: *New Negro Artists in Paris. African-American Painters and Sculptors in the City of Light, 1922-1934*. New Brunswick 2001.

Leloup, H el ene: *Dogon Statuary*. Strasburg 1994.

Lemons, Stanley: *Black Stereotypes as Reflected in Popular Culture, 1880-1920*. In: *American Quarterly* 29 (1), 1977, S. 102-116.

Levine, Edward: *Abstract Expressionism: The Mystical Experience*. In: *Art Journal* 31 (1), 1971, S. 22–25.

Lewis, Samella: *African-American Art and Artists*. Los Angeles 2003.

Locke, Alain: *Enter the New Negro*. In: *Survey Graphic*, 1925, S. 1-2.

- Locke, Alain: The Negro in Art. In: *Christian Education* 15 (2), 1942, S. 98-103.
- Locke, Alain (Hg.): *The New Negro. Voices of the Harlem Renaissance*. New York 1997.
- Long, Richard: Introduction. In: Dunkley, Tina (Hg.): *In the Eye of the Muses*. Atlanta 2012.
- Maran, Rene: Negroes in France: Past and Present. In: *Phylon* (1940-1956) 1 (1), 1940, S. 28–31.
- Mazow, Leo: Regionalist Radio: Thomas Hart Benton on 'Art for Your Sake.' In: *The Art Bulletin* 90 (1), 2008, S. 22-90.
- McDaniel, Akua: Reexamining Hale Woodruff's Talladega College and Atlanta University Murals. In: Amaki, Amalia (Hg.): *Hale Woodruff, Nancy Elizabeth Prophet and the Academy*, Seattle 2007, S. 77-86.
- McElroy, Guy: *Facing History: The Black Image in American Art, 1710-1940*. San Francisco 1990.
- McGill, Ralph: Quiet, Modest Negro Artist Here Hailed as One of Modern Masters. In: *The Atlanta Constitution*, 18.12.1935, S. 2.
<https://ajc.newspapers.com/image/398022905/?terms=Quiet%20Modest%20Negro%20Artist%20Here%20Hailed%20as%20One%20of%20Modern%20Masters&match=1>
- Mercer, Valerie: New Art for a New Self-Awareness. In: *Bulletin of the Detroit Institute of Arts* 86 (1/4), 2012, S. 18–41.
- Morgado, Patricia: Diego Rivera and the 'Building' of Mexican Identity. In: *Traditional Dwellings and Settlements Review* 24 (1), 2012, S. 59.
- Malraux, André: *The Psychology of Art. The Creative Act*. New York 1950.
- Murphy, David (Hg.): *The First World Festival of Negro Arts, Dakar 1966. Contexts and Legacies*. Liverpool 2021.
- Néret, Gilles: *Rodin. Sculptures and Drawings*. Köln 2004.
- Nesbett, Peter/DuBois, Michelle (Hg.): *Over the Line. The Art and Life of Jacob Lawrence*. Seattle 2000.
- Olzak, Susan/McEneaney, Elizabeth: Poverty, Segregation, and Race Riots: 1960 to 1993. In: *American Sociological Review* 61 (4), 1996, S. 590–613.
- Oswald, Vanessa: *The Black Arts Movement*. New York 2020.
- Panzer, Mary: The American Love Affair with Mexico, 1920—1970. In: *Archives of American Art Journal* 49 (3/4), 2010, S. 14–25.

Pearlman, Lauren: More than a March: The Poor People's Campaign in the District. In: *Washington History* 26 (2), 2014, S. 24–41.

Perry, Rachel Berenson: *William J. Forsyth*. Bloomington 2014.

Pigoff James/Dunitz Robin (Hg.): *Walls of Heritage. Walls of Pride*. San Francisco 2000.

Pinder, Kymberly: Black Grace. The Religious Impulse in African American Art. In: Chambers, Eddie (Hg.): *The Routledge Companion to African American Art History*, New York 2020, S. 187-197.

Porter, James Amos: *Modern Negro Art*. Eastford 2020.

Porter, James: Negro Art On Review. In: *The American Magazine of Art* 27 (1), 1934, S. 33–38.

Preston Blier, Suzanne: Africa and Paris: The Art of Picasso and His Circle. In: *The Image of the Black in Western Art. V* (1), 2014, S. 77-98.

Raiford, Leigh: Come Let Us Build a New World Together: SNCC and Photography of the Civil Rights Movement. In: *American Quarterly* 59 (4), 2007, S. 1129–1157.

Ravitch, Diane: *The American Reader: Words That Moved A Nation*. New York 2000.

Read, Florence: *The Story of Spelman College*. Princeton 1961.

Röper, Lars: *Auguste Rodin*. München 2007.

Savoy, Bénédicte: *Afrikas Kampf um seine Kunst. Geschichte einer postkolonialen Niederlage*. München 2021.

Schmidt Campbell, Mary: Hale Woodruff: 50 Years of his Art. In: Hale Woodruff (Hg.): *Hale Woodruff 50 Years of his Art*, New York 1979, S. 29-58.

Sheehan, Tanya: Marketing Rasism: Popular Imagery in the United States and Europe. In: *The Image of the Black in Western Art. V* (1), 2014, S. 27-40.

Siebert, Wilbur: Light on the Underground Railroad. In: *The American Historical Review* 1 (3), 1896, S. 455–463.

Sitkoff, Harvard: *The Struggle for Black Equality*. New York City 2008.

Smith, Anne: Critical Chronology. In: Amaki, Amalia (Hg.): *Hale Woodruff, Nancy Elizabeth Prophet and the Academy*, Seattle 2007, S. 98-122.

Smith, David Lionel: The Black Arts Movement and Its Critics. In: *American Literary History* 3 (1), 1991, S. 93–110.

Spencer, Jon Michael: The Hymnody of the African Methodist Episcopal Church. In: American Music 8 (3), S. 274–293.

Stoelting, Winifred: Hale Woodruff: Artist and Teacher. Through the Atlanta Years. Atlanta 1978.

Taylor, William: Echoes of the Past: Artists' Biographies. In: Taylor, William (Hg.): A Shared Heritage. Art by Four African Americans, Bloomington 1996, S. 159-184.

Taylor, William: Dungeons and Dragons in African American Art Research. In: Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America 13 (1), 1994, S. 9–12.

Taylor, William/Warkel, Harriet (Hg.): A Shared Heritage. Art by Four African Americans. Bloomington 1996.

Warkel, Harriet: Image and Identity: The Art of William E. Scott, John W. Hardrick, and Hale A. Woodruff. In: Taylor, William (Hg.) A Shared Heritage. Art by Four African Americans, Bloomington 1996, S. 17-76.

Williams, Andréa: Cultivating Black Visuality: The Controversy over Cartoons in the Indianapolis 'Freeman.' In: American Periodicals 25 (2), 2015, S. 38-124.

Young, Bernard: Two Young Interviewers Get a Sense of Heritage from African/American Artist and Educator Dr. J. Eugene Grigsby, Jr. In: Art Education 48 (2), 1995, S. 37–43.

27.3 Kataloge

Aagesen, Dorthe/ Jorgensen, Anna : Kirchner und Nolde. Expressionismus. Kolonialismus. München 2021.

Buildings and Grounds (Ausstellungskatalog Kenkeleba House and Wilmer Jennings Gallery)
<https://www.kenkeleba.org/veronica-saddler-pr-1>, letzter Zugriff: 06. August 2023.

Hale Woodruff (Auktionskatalog Swann Auction Galleries, New York)
https://catalogue.swannalleries.com/Lots/SearchResult?filter_value=Hale%20Woodruff&datefilter=All, letzter Zugriff: 23. Juli 2023.

Hale Woodruff (Sammlungskatalog Chrysler Museum of Art, Norfolk, Virginia)
https://shop.chrysler.org/pages/hale-woodruff?_pos=3&_sid=8085713db&_ss=r, letzter Zugriff: 24. Juli 2023.

Taylor, William/Warkel, Harriet: A Shared Heritage. Art by Four African Americans. Bloomington 1996.

Woodruff, Hale/Stoelting, Winifred (Hg.): Hale Woodruff: 50 Years of his Art. New York 1979.

28 Bildnachweis

Amistad Research Center, New Orleans, Hale Woodruff Papers: Abb. 46, 47, 48, 49, 50, 51, 64, 89, 90

Clark Atlanta University Art Collection, Atlanta: Abb. 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39

Collection of Brad and Zee Hirst, Indianapolis: Abb. 19

Dallas Museum of Art, Texas: Abb. 23

Eigene Fotos: Abb. 13, 17, 18, 45, 69, 70

Eigene digitale Bearbeitung: Abb. 57, 91, 92, 93

Fine Estate Art and Rugs, Indianapolis: Abb. 14

Hampton University Museum, Virginia: Abb. 24

Historical Society of Pennsylvania, Pennsylvania: Abb. 27

Indianapolis Museum of Art, Indiana: Abb. 22

Library of Congress, Washington D.C.: Abb. 11

Los Angeles County Museum of Art, Kalifornien: Abb. 85

Metropolitan Museum of Art, New York: Abb. 54

Musée d'Orsay, Paris: Abb. 26

Museum of Fine Arts Boston, Boston: Abb. 12

Museum of Stony Brook, Stony Brook: Abb. 25

National Park Service Boston, Washington D.C.: Abb. 13

New York State Historical Association, New York: Abb. 10

North Carolina Museum of Art, Raleigh/The Menil Foundation: Abb. 7, 8, 9

Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania: Abb. 30

Stiftung Sammlung E. G. Bührle, Zürich: Abb. 20, 21

Smithsonian Archive, Washington D.C., Hale Woodruff Papers: Abb. 67, 68

VG Bild-Kunst: Kat. 1- 207, Abb. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 15, 16, 28, 29, 40, 41, 42, 43, 44, 52, 53, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 65, 66, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 86, 87, 88