

ELIZABETH CATLETT



TOWER<sup>MMK</sup>

DE

ELIZABETH CATLETT



18.11.23-16.06.24

Wenn es keine Bilder gibt, dann muss man sie erschaffen. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts fehlten der afroamerikanischen Geschichte Darstellungen im Kanon der Kunstgeschichte. Einigen kollektiven Erfahrungen mangelte es an Bildern zur Identifikation, denn erst diese lassen überhaupt eine Idee von Gemeinschaft, eine gemeinsame Ikonografie entstehen.

Die Porträts von Elizabeth Catlett (1915–2012) sind klar, präzise und immer persönlich. Ihre Arbeiten zeigen sowohl historische Ereignisse der afroamerikanischen Geschichte als auch Menschen in ihrer unmittelbaren Umgebung. Sojourner Truth, Harriet Tubman und Phillis Wheatley sind Heldinnen, die Mut machen und Orientierung geben. Zur Darstellung kommen aber auch Frauen auf den Feldern, am Straßenrand, bei der Arbeit – verletztlich oder widerständig, sich kümmernd oder ausgelassen.

Catletts Lithografien, Holz- und Linoldrucke, aber auch ihre kleinformatischen Skulpturen konnten leicht vielerorts gezeigt und günstig erworben werden. Kunst für alle zugänglich zu machen war für Elizabeth Catlett zeitlebens ein grundlegendes Anliegen.

Die Ausstellung *Elizabeth Catlett* ist die erste umfassende Werkschau der US-amerikanisch-mexikanischen Künstlerin und zeigt Arbeiten aus all ihren Schaffensphasen.

## Elizabeth Catlett: Radikale Empathie

Melanie Anne Herzog

„Ich wollte immer, dass meine Kunst meinen Leuten dient – dass sie uns widerspiegelt, sich auf uns bezieht, uns anregt, uns unser Potenzial bewusst macht [...]. Die Kunst, die wir schaffen, muss eine Kunst der Befreiung und der Lebensbejahung sein.“

—Elizabeth Catlett<sup>1</sup>

Elizabeth Catlett (15. April 1915–2. April 2012) war eine Künstlerin des Volkes und der einfachen Leute. Ihre politisch aufgeladenen und ästhetisch bezwingenden Drucke und Skulpturen, die über einen Zeitraum von mehr als siebenzig Jahren in den Vereinigten Staaten und in Mexiko entstanden, sind visuelle Verlautbarungen, in denen die Würde, Stärke, Verletzlichkeit und Widerstandsfähigkeit Schwarzer Frauen, mexikanischer Arbeiter\*innen und all jener zum Vorschein kommt, die überall in Nord-, Mittel- oder Südamerika zusehen müssen, wie ihre Rechte mit Füßen getreten werden. Radikale Empathie war die treibende Kraft ihres künstlerischen Schaffens – Elizabeth Catlett besaß ein tiefes Gefühl der Verbundenheit und Identifikation mit denjenigen Menschen, denen sie sich verpflichtet fühlte und deren Sache sie mit ihrer Kunst dienen wollte, aber auch die Einsicht, dass die Ursachen von Ungerechtigkeit und Unterdrückung eher struktureller als individueller Natur sind, sowie die Bereitschaft, etwas gegen diese Missstände zu unternehmen. Sie hat Druckgrafiken als Medium der Demokratisierung, das einem breiten Publikum zugänglich ist, für sich entdeckt, um der radikalen Empathie, die im Zentrum ihrer Praxis steht, eine künstlerische Form zu verleihen. In ihrem bildhauerischen Werk wählte sie Materialien, die ebenso in der Welt verwurzelt waren wie ihre künstlerischen Themen. Sie machte in ihren Drucken und Skulpturen von einer visuellen Formensprache und Ikonografie Gebrauch, die ihr Publikum ansprechen und für People of Color anschlussfähig sein sollte.

Als Elizabeth Catlett in Washington, D. C., aufwuchs, war die Rassentrennung in ihrer Geburtsstadt omnipräsent, was dazu beitrug, dass sie schon früh ein Bewusstsein für die Unterdrückung der afroamerikanischen Bevölkerung und einen ausgeprägten Gerechtigkeitssinn

entwickelte. Ihr Vater, ein Mathematikprofessor am Tuskegee Institute (der heutigen Tuskegee University) im Mason County, Alabama, starb mehrere Monate vor ihrer Geburt. Ihre Mutter, eine ausgebildete Lehrerin, suchte im Auftrag der öffentlichen Schulbehörde in Washington Schulschwänzer\*innen auf, um für sich und ihre drei Kinder den Lebensunterhalt zu bestreiten. Als Heranwachsende hörte Catlett von ihrer Großmutter mütterlicherseits von der Versklavung ihrer Vorfahr\*innen – Erzählungen, die schon früh ihr Bewusstsein für das Leid und die Unterjochung der Schwarzen Bevölkerung in den USA prägten und den Grundstein legten für ihre lebenslange Entschlossenheit, Schwarzen Frauen durch ihre Kunst eine Stimme zu verleihen.

Elizabeth Catlett erwarb ihren Bachelorabschluss an der Howard University in Washington, D. C., der ersten überwiegend Schwarzen Hochschule des Landes, die einen Fachbereich Kunst einrichtete. Eigentlich war das Carnegie Institute of Technology (die heutige Carnegie Mellon University) in Pittsburgh ihre erste Wahl, aber dort wurde ihr aufgrund ihrer Hautfarbe die Zulassung verwehrt. An der Howard University lehrten zwischen 1931 und 1935 Dozent\*innen wie die Textilgestalterin und Malerin Lois Mailou Jones, der Druckgrafiker James Lesesne Wells und die Kunsthistoriker und Künstler James Herring und James Porter, sodass Catlett schon früh mit Debatten in Berührung kam, die sich um die Kunst der Moderne, ästhetische Theorien und mögliche Bezugsquellen drehten, aus denen afroamerikanische Künstler\*innen schöpfen könnten. Nach ihrem Abschluss unterrichtete sie zwei Jahre lang an öffentlichen Schulen in Durham in North Carolina, wo sie sich gemeinsam mit dem Anwalt (und späteren Richter am Obersten Gerichtshof der USA) Thurgood Marshall für gleiche Bezahlung für Schwarze Lehrkräfte einsetzte – ein Unterfangen, dem kein Erfolg beschieden war. Da sie eine Hochschullaufbahn ins Auge gefasst hatte, entschied sich Catlett anschließend für ein weiterführendes Studium.

An der University of Iowa studierte Elizabeth Catlett von 1938 bis 1940 bei dem Maler und Druckgrafiker Grant Wood, der ihr den inzwischen berühmten Ratschlag erteilte, die Dinge zum künstlerischen Thema zu machen, die sie „am besten kannte“.<sup>2</sup> Sie verlagerte ihren Schwerpunkt von der Malerei auf die Bildhauerei und schloss ihr Studium mit einem Master of Fine Arts in Bildhauerei ab – dem ersten Abschluss seiner Art an dieser Hochschule. In der Art und Weise, wie sie in ihrer Masterarbeit die als

Abschlussprojekt eingereichte Schnitzerei *Negro Mother and Child* beschreibt, offenbart sich bereits ihr Gespür für das Verhältnis von Gegenstand, Form und Material sowie ein profundes Verständnis für die Motivation, die ihrer Themenwahl zugrunde lag: „Eine Komposition aus zwei Figuren zu schaffen, eine kleiner als die andere, so ineinander verschlungen, als wären sie ein Inbild von Mutterschaft, so kompakt, dass sie in Stein gemeißelt werden können, schien mir eine durchaus spannende Problemstellung zu sein. Die Auswirkungen von Mutterschaft, insbesondere der Mutterschaft einer Schwarzen Frau, sind für mich von erheblichem Belang, da ich sowohl Schwarz als auch eine Frau bin.“<sup>3</sup>

Den Sommer 1941 verbrachte Elizabeth Catlett in Chicago. Die „Chicago Renaissance“ war in vollem Gange – für die Schwarzen Künstler\*innen, Schriftsteller\*innen, Musiker\*innen und Tänzer\*innen der Stadt war dies eine mitreißende Zeit gemeinschaftlichen, sozial engagierten Kulturschaffens. Dass hier konsequent für eine radikale und progressive Politik Partei ergriffen und Kunst als Waffe verstanden und eingesetzt wurde, unterschied die Chicago Renaissance grundlegend von der vorangegangenen „Harlem Renaissance“. Zahlreiche Schwarze Künstler\*innen, darunter Catletts erster Ehemann Charles White, hielten anders als die Vorläufer\*innen der Harlem Renaissance mit scharfer Kritik nicht hinter dem Berg, wenn es darum ging, zu zeigen, wie sehr Schwarze Communitys unter der Rassentrennung und unter sozialer Ausbeutung litten.

Nachdem sie mehrere Jahre als Dozentin an der Dillard University, einer überwiegend Schwarzen Hochschule in New Orleans, tätig gewesen war, siedelte Elizabeth Catlett 1942 nach New York über. Sie arbeitete im Atelier des Bildhauers Ossip Zadkine, der erst kurz zuvor aus dem von Nazideutschland besetzten Frankreich in die Vereinigten Staaten geflohen war. Zadkine brachte ihr die abstrakte Kunst der Moderne nahe, die Catlett laut eigener Aussage zu einer tieferen Durchdringung der afrikanischen Kunst verhalf, in der die Abstraktion ein vielschichtiges Mittel ist, um Bedeutung durch die und in der Form zu artikulieren. Während ihrer Zeit in New York nahm sie für ein Semester einen Lehrauftrag im Bereich Bildhauerei am Hampton Institute (der heutigen Hampton University) in Virginia an, und ihr Ehemann Charles White arbeitete an seinem Wandbild *Contribution of the Negro People to Democracy* (1942–43). Der Kunstpädagoge Viktor Löwenfeld, ein jüdischer Emigrant aus Österreich, der am Hampton Institute

Vorlesungen gab, vermittelte ihr einen neuen Blick auf die menschliche Form und ihre Darstellungsmöglichkeiten, die sich an ihren eigenen körperlichen Empfindungen und der visuellen Wahrnehmung ihres künstlerischen Gegenstandes orientieren sollten. „Ich bin eine Schwarze Frau“, schrieb Catlett. „In meiner Arbeit greife ich auf meinen eigenen Körper zurück. Wenn ich ein Bad nehme oder mich ankleide, sehe und spüre ich, wie mein Körper aussieht, wie er sich bewegt. Meine Skulpturen sind nie nach einem Aktmodell gearbeitet, [...] meistens beobachte ich Frauen.“<sup>4</sup> Was ihr Löwenfeld beigebracht habe, versicherte Catlett, habe sich auch in ihrer eigenen bildhauerischen Lehrtätigkeit niedergeschlagen.

In New York gab Elizabeth Catlett darüber hinaus Kurse an der George Washington Carver People’s School und war an dieser Abendschule für Arbeiter\*innen in Harlem zudem mit der Öffentlichkeitsarbeit betraut. Was ihr die Schüler\*innen dort über die Auswirkungen ihrer Lebensumstände auf ihren Werdegang berichteten, machte Catlett bewusst, dass sie selbst einen ungemein privilegierten Bildungsweg hinter sich hatte und dass ihre behütete Kindheit in einem Mittelschichtshaushalt ihr den Blick auf die Nöte einfacher Arbeiter\*innen und von Menschen, die in Armut lebten, verstellt hatte. Sie war so tief berührt vom – so ihre treffende Bezeichnung – „Hunger nach Kultur“, den sie bei den Frauen beobachtete, mit denen sie an der Carver School arbeitete, dass sie sich 1945 um ein Stipendium beim Julius Rosenwald Fund bewarb – mit dem in ihrem Antrag formulierten Ziel, eine „Serie von Lithografien, Gemälden und Skulpturen über die Rolle Schwarzer Frauen im Kampf für demokratische Rechte in der Geschichte Amerikas“ zu produzieren.<sup>5</sup> Im ersten Stipendienjahr kam sie mit ihrem Projekt kaum voran. Als ihr die Finanzierung für ein weiteres Jahr zugesagt worden war, fasste sie den Entschluss, New York zu verlassen, um die geplante Werkreihe woanders fertigzustellen, sodass Catlett und White 1946 nach Mexiko gingen.

In den 1930er- und 1940er-Jahren zog die pulsierende gesellschaftliche und politische Atmosphäre Mexikos sowie die überreiche visuelle Kultur des Landes zahlreiche Künstler\*innen und Schriftsteller\*innen aus den Vereinigten Staaten an. Im Gefolge der Mexikanischen Revolution von 1910 machten sich Wandmaler\*innen daran, den öffentlichen Raum von Mexiko-Stadt neu zu gestalten. Druckgrafiker\*innen stellten Bilder in hoher Auflage her, in denen sie sich stolz zu ihren Indigenen Wurzeln, ihrem kämpferischen

Klassenbewusstsein und ihrem leidenschaftlichen Patriotismus bekannten. Die Mexikanische Revolution verhiess eine neue gesellschaftliche Ordnung, und als Reaktion darauf ersannen diese Wandmaler\*innen und Druckgrafiker\*innen eine Ikonografie der *mexicanidad*. Unter dieser „Mexikanität“ verstand man eine kollektive Identität, die sich aus allen Epochen der mexikanischen Geschichte speiste, von der prähispanischen Ära über die europäischen Eroberungszüge bis hin zur mexikanischen Unabhängigkeitsbewegung und schließlich zur Revolution. Obwohl oft hervorgehoben wird, dass die kulturellen Wurzeln dieser kollektiven Identität ein Amalgam aus Indigenen und spanischen Einflüssen seien, verlor man durch den Fokus auf dieses als *mestizaje* bezeichnete kulturelle Gemisch die *tercera raíz*, die dritte Wurzel der „Mexikanität“, aus dem Blick: Das afrikanische Kulturerbe wurde hierbei übergangen.

Um dieser Unsichtbarmachung Schwarzer Identität etwas entgegenzusetzen, verwies Elizabeth Catlett auf Belege für eine afrikanische Präsenz in Mexiko, die bis in das Zeitalter der Olmek\*innen zurückreichen. Für Catlett stellte diese vor allem an der mexikanischen Atlantikküste angesiedelte Zivilisation die „eigentliche Mutterkultur Mexikos“ dar, die bereits zwei Jahrtausende vor der Ankunft der spanischen Konquistadoren existierte.<sup>6</sup> Trotz der systematischen Vernachlässigung, die diese „dritte Wurzel“ des mexikanischen Kulturstammbaums marginalisierte, sah sich Catlett in ihren ästhetischen Absichten durch den Kontakt zu diesen revolutionären mexikanischen Künstler\*innen bestätigt. Sie fühlte sich geradezu beflügelt von deren sozialem Engagement, ihrer unverblühten Offenheit für die Erfahrungen von Menschen aus den unteren Schichten, ihrem Bemühen um eine bewusst eingängige Ausdrucksform und Bildsprache und ihrer Überzeugung, bei der Herausbildung und visuellen Darstellung einer emanzipatorischen mexikanischen Identität an vorderster Front mitzuwirken. Dass es Rassismus gegen Schwarze auch in Mexiko gab, leugnete sie keineswegs, aber das war kein Vergleich zur unerbittlichen täglichen Rassendiskriminierung, die sie in den Vereinigten Staaten am eigenen Leib zu spüren bekommen hatte.

Eigentlich war es ihr Plan, ein Jahr lang in Mexiko-Stadt Bildhauerei zu studieren und als Gastkünstlerin in Mexikos berühmter Taller de Gráfica Popular (TGP), der Werkstatt für volkstümliche Grafik, zu hospitieren. Aber nach einigen Monaten kehrte sie in die USA zurück, um sich von White scheiden zu lassen, und ging 1947 wieder

nach Mexiko, mit dem Ziel, sich dort dauerhaft niederzulassen. Dass Mexiko zu ihrer Wahlheimat wurde, hatte auch mit dem zunehmend repressiven Klima in den Vereinigten Staaten zu tun, dem sich linke Künstler\*innen, Intellektuelle und Aktivist\*innen nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs ausgesetzt sahen. Als im Kalten Krieg das Komitee für unamerikanische Umtriebe im US-Repräsentantenhaus seine Ermittlungsarbeit gegen mutmaßliche Kommunist\*innen aufnahm, mussten alle, die mit einer der auf einer Liste des US-Generalstaatsanwalts aufgeführten „subversiven“ Organisationen in Verbindung standen, mit zermürbenden Verhören, dem Verlust des Arbeitsplatzes und Gefängnisstrafen rechnen. In ihrer Studie *Cold War Exiles in Mexico: U.S. Dissidents and the Culture of Critical Resistance* hat die Bildwissenschaftlerin Rebecca Schreiber rekonstruiert, wie sehr Mexikos postrevolutionäre linke Kunstszene, in der auch viele Künstler\*innen und Schriftsteller\*innen aus den USA Zuflucht fanden, einer „politisierten transnationalen und antirassistischen Ästhetik“ ihren Stempel aufgedrückt hat. Diese – so Schreiber – „Kultur des kritischen Widerstands“ gedieh insbesondere im politischen und künstlerischen Milieu der Werkstatt für volkstümliche Grafik TGP.<sup>7</sup>

Die 1937 gegründete TGP machte sich einen Namen mit Druckgrafiken, die als öffentliche politische Kommentare zu drängenden aktuellen Themen unmittelbar verständlich waren. Im ersten Jahrzehnt ihres Bestehens stellten die Druckgrafiker\*innen in der Werkstatt Zehntausende von Bildern her, meist Linolschnitte in Schwarz-Weiß, aber auch Holzschnitte und Lithografien. Plakate, Flugblätter und Broschüren geißelten den Faschismus, unterstützten Bauergewerkschaften, Landwirtschaftsverbände, nationale Alphabetisierungskampagnen und Bewegungen für soziale Gerechtigkeit oder feierten die historischen Errungenschaften des mexikanischen Volkes. Diese Dokumente wurden in hohen Auflagen auf dünnem, zeitungähnlichem Papier gedruckt und waren für ein Massenpublikum bestimmt. Man hat sie an Wänden und Straßenecken in ganz Mexiko-Stadt angebracht, an die Gruppen verteilt, deren Anliegen man befürwortete, oder preisgünstig verkauft. Ende der 1940er-Jahre wurde Catlett zu einem festen Mitglied der TGP – ihre eigenen Ideale stimmten mit den Zielen dieses dynamischen Künstler\*innenkollektivs überein. Sie hatte sich in Francisco Mora, einen Künstler der Werkstatt, verliebt und blieb bis zu seinem Tod im Jahr 2002 fast 55 Jahre mit ihm verheiratet.

Bei Elizabeth Catletts Ankunft in Mexiko waren einige Mitglieder der TGP in die Arbeit an den *Estampas de la Revolución Mexicana* (Drucke der Mexikanischen Revolution) vertieft, einer inzwischen berühmten Mappe mit fünfundachtzig Linolschnitten, die mit Titeln von epischer Länge den Held\*innen und Märtyrer\*innen der Mexikanischen Revolution huldigt. Viele dieser Drucke basieren auf populären Fotografien. Diese groß angelegte Erzählung der „Geschichte des Volkes“ war ein Vorbild für Catletts Druckserie *Negro Woman* (1946–47), die später in *The Black Woman* umbenannt wurde. Als weitere Inspirationsquelle galten die Sujets aus der afroamerikanischen Geschichte in den Gemälden des mit Catlett befreundeten Künstlers Jacob Lawrence, insbesondere seine aus sechzig Tafeln bestehende *Migration Series* (1940–41).

Elizabeth Catletts *The Black Woman* ist sicher der heute bekannteste Teil des Projekts, das sie ursprünglich nach Mexiko geführt hatte. Es besteht aus fünfzehn kleinformatigen Linolschnitten, in denen die in der Geschichte immer wieder unterschlagenen Leistungen bedeutender afroamerikanischer Heldinnen genauso wie die private Lebenswirklichkeit gewöhnlicher afroamerikanischer Frauen eindrucksvoll zur Geltung kommen. Wie ein roter Faden zieht sich die eindringliche Selbstbehauptung Schwarzer weiblicher Subjektivität in der ersten Person Singular durch die Serie: Die Titel der einzelnen Drucke, die alle mit der Deklaration „Ich bin die Schwarze Frau“ beginnen, sind flammende Aufrufe zur Empathie. Die Wiederholung des „Ich bin“ lädt die Betrachter\*innen unabhängig von ihrer Hautfarbe und ihrem Geschlecht dazu ein, sich mit dem Subjekt, das hier spricht, zu identifizieren.

Fotografische Aufnahmen, die im Auftrag der Farm Security Administration, einer der US-Regierung angeschlossenen Behörde, entstanden und 1941 in Richard Wrights und Edwin Rosskams *12 Million Black Voices: A Folk History of the Negro in the United States* veröffentlicht wurden, dienten als Vorlage für einige dieser Drucke – eine Praxis fotografischer Anleihen, die sich Catlett von der TGP abgeschaut hat.<sup>8</sup> Auch die Bilder historischer Persönlichkeiten, denen Catlett in Arbeiten wie *In Sojourner Truth I fought for the rights of women as well as Blacks*, *In Harriet Tubman I helped hundreds to freedom* oder *In Phillis Wheatley I proved intellectual equality in the midst of slavery* (alle von 1946) die Ehre erweist, beruhen auf ikonischen und in hoher Auflage vervielfältigten Stichen. Neben diesen

heroischen Individuen wusste Catlett auch den Mut und die Widerstandsfähigkeit namenloser Frauen zu würdigen, indem sie die Mühsal, die sie zu erleiden hatten, zur Darstellung brachte. Es waren Gewerkschafter\*innen, bildungshungrige Frauen, Arbeiter\*innen in den US-Südstaaten, denen die Rassentrennung das Leben zur Qual machte, oder Frauen in den großen Städten des Nordens, die in beengten, unsicheren Wohnverhältnissen ein kümmerliches Dasein fristeten. Während der Lynchmord, der in der Arbeit *And a Special Fear for My Loved Ones* (1946) zu sehen ist, auf drastische Weise in Erinnerung ruft, warum so viele Menschen im frühen 20. Jahrhundert den Südstaaten den Rücken kehrten, um im Norden der USA ein neues Leben zu beginnen, lässt Catlett in *My right is a future of equality with other Americans* (1947), dem abschließenden Bild der Serie, Hoffnung keimen.

Die Taller de Gráfica Popular wurde zu Elizabeth Catletts sozialem und künstlerischem Lebensmittelpunkt. Sie verinnerlichte die kollaborative Herangehensweise, den grafischen Stil und die thematische Ausrichtung der TGP und nahm regelmäßig jeden Freitagabend an den Besprechungen in der Werkstatt teil, in denen individuell und gemeinschaftlich erstellte Drucke gleichermaßen unter die Lupe genommen und kritisch besprochen wurden. Organisationen wie beispielsweise Gewerkschaften und Landwirtschaftsverbände entsandten ebenfalls Vertreter\*innen zu diesen Zusammenkünften, um Drucke zur Unterstützung ihrer kämpferischen Anliegen in Auftrag zu geben und sich mit TGP-Mitgliedern darüber auszutauschen, welche ästhetischen Mittel die gewünschte Botschaft am wirksamsten zu transportieren vermochten. Die Drucke, die Catlett in der TGP anfertigte, beleuchten die Lebensumstände der mexikanischen Bevölkerung, den afroamerikanischen Kampf um Bürger\*innenrechte und Selbstbestimmung, den Widerstand gegen die aggressive US-Einmischungspolitik in ganz Lateinamerika und die Erfahrungen und Sorgen, die Frauen jenseits aller politischen Grenzen und kulturellen Unterschiede miteinander teilen. Mit ihrer Fingerfertigkeit beim Anritzen des Linoleums und beim Zeichnen mit Fettkreide auf Lithostein stand sie bei der Umsetzung ihrer Motive der sicheren Linienführung der technisch versiertesten Druckgrafiker\*innen der TGP und ihrer subtilen Bandbreite der Farbschattierung in nichts nach.

Als würden sie die Arbeit in der TGP, die Ehe mit einem mexikanischen Künstler und die Erziehung ihrer drei Söhne

(Francisco, \*1947; Juan, \*1949; und David, \*1951) im Herzen von Mexiko-Stadt nicht schon genug in Beschlag nehmen, fand Elizabeth Catlett auch noch Zeit, um in das kulturelle und linke politische Leben Mexikos einzutauchen. Sie entdeckte Gemeinsamkeiten zwischen den Erfahrungen mexikanischer und afroamerikanischer Frauen der Arbeiter\*innenklasse, vor allem bei Müttern. Ihr wurde zunehmend klar, dass unterdrückte Bevölkerungsgruppen über nationale Grenzen hinweg Seite an Seite kämpfen müssen. Sie entwickelte ein verschärftes Bewusstsein dafür, wie das Zusammenspiel von race, Gender und Klassenzugehörigkeit die Lebenserfahrungen von Menschen prägt, und ließ diese Thematik motivisch immer stärker in ihre Drucke und Skulpturen einfließen.

Zu der Zeit, als ihre Kinder noch klein waren, konzentrierte sich Elizabeth Catlett vor allem auf Druckgrafiken. Als sie Mitte der 1950er-Jahre zur Bildhauerei und in den akademischen Betrieb zurückkehrte, wurde an der nationalen Kunstakademie „La Esmeralda“, wo sie bereits während ihres ersten Mexikoaufenthaltes bei Francisco Zúñiga studiert hatte, Ton erneut zu ihrem bevorzugten Arbeitsmaterial. Zúñiga verschmelzte in seinen wuchtigen Keramikskulpturen, die in der eher für Hohlgefäße typischen Wulsttechnik geformt wurden, Elemente von Mexikos Indigener Töpfer- und Steinmetztradition mit moderner Abstraktion. Unter Anleitung von José Luis Ruiz beschäftigte sich Catlett zudem mit figurativer Holzschnitzerei. Ihre Ton-, Holz- und Steinfiguren aus jener Zeit weisen zwar unbestreitbar eine Ähnlichkeit zu den Werken ihrer Lehrer auf, aber jede einzelne Pose, jeder Gesichtsausdruck strahlt ein aktives Bewusstsein aus, ganz im Gegensatz zu den trägen und passiven Frauenfiguren ihrer Dozenten. Die kräftigen Beine und aufgestellten Füße verankern Catletts Figuren fest auf dem Boden der Welt und implizieren zugleich eine potenzielle Bewegung.

1958 erhielt Elizabeth Catlett als erste Frau einen Lehrstuhl für Bildhauerei an Mexikos ältester und prestigeträchtigster Kunstakademie, der Escuela Nacional de Artes Plásticas an der Universidad Nacional Autónoma de México. Sie war Dekanin des Fachbereichs Skulptur und gab von 1959 bis 1975 Studierenden im vierten und fünften Studienjahr Kurse in Bildhauerei. Ihr war nicht entgangen, welchen Reiz formale Experimente und die Konzeptkunst auf die jüngere Generation auszuüben vermochten, und dennoch bestand Catlett gegenüber ihren Studierenden darauf, dass handwerkliches Können für die Umsetzung

künstlerischer Ideen unabdinglich sei. „Die Technik ist so wichtig! Sie macht den Unterschied aus zwischen Kunst und Puscherei“, trichterte sie ihnen ein. „Weil unser Publikum nur das Beste verdient, müssen wir uns in die Lage versetzen, ihnen auch das Allerbeste bieten zu können. Wenn man die Sprache nicht beherrscht, kann man auch keine Botschaft verkünden.“<sup>9</sup> Unter ihren Studierenden fanden sich viele, die es später in Mexiko als Künstler\*innen zu Bekanntheit brachten. Nach ihrem altersbedingten Ausscheiden aus dem Lehrbetrieb führte sie bis an ihr Lebensende ein Atelier für Bildhauerei in ihrem Haus in Cuernavaca, unweit von Mexiko-Stadt.

Über das Verhältnis von Druckgrafiken und Skulpturen in ihrem Werk sagte Elizabeth Catlett: „Ich denke in beiden Medien ganz anders. Bei der Druckgrafik geht es mir um gesellschaftliche oder politische Anliegen, bei der Bildhauerei interessiert mich vor allem die Form. Aber meine Gedanken kreisen dabei auch um die Rolle von Frauen, besonders von Schwarzen Frauen.“<sup>10</sup> Als Inspirationsquelle dienten ihr dabei nicht etwa die „weiblichen Akte europäischer Künstler, sondern die Frauenfiguren afrikanischer Holzschnitzer\*innen und amerikanischer Steinmetz\*innen der prähispanischen Ära“.<sup>11</sup> Besonders fasziniert war sie von der Art und Weise, in der sich afrikanische Bildhauer\*innen abstrakter Formen bedienten, um Empfindungen auszudrücken – anhand scharfer Kanten und zarter Rundungen, der Gegenüberstellung konkaver und konvexer Formen und der Reduktion anatomischer und physiognomischer Merkmale auf ihre wesentlichen Bestandteile. Auch der stilisierte Naturalismus prähispanischer figurativer Skulpturen aus Stein und Ton und Beispiele der modernen mexikanischen Bildhauerei hatten es ihr angetan. Zusammen mit der von ihr bewunderten abstrakten Moderne der europäischen Kunst bereicherten diese Vorbilder das skulpturale Vokabular der bewusst schlicht gehaltenen Abstraktion, die sie als Studentin entwickelte und bei Zadkine, Löwenfeld und Zúñiga noch weiter verfeinerte.

Elizabeth Catlett erforschte das Ausdruckspotenzial von Formen und ihr Umgang mit den Medien der Bildhauerei stellt deren taktile Materialität sowie die ihnen inhärenten visuellen Qualitäten heraus. Für Bildhauer\*innen galt der mexikanische Boden mit der Fülle seiner zur Verfügung stehenden Materialien als wahre Fundgrube: Ton, Kalkstein, Marmor, Onyx, zahllose Hölzer wie Primavera, spanische Zeder und Mahagoni, um nur einige zu nennen –

dies schätzte auch Catlett sehr. Die Keramikfiguren, die sie mithilfe der von Zúñiga erlernten Techniken aus Ton modelliert hat, scheinen von innen heraus anzuschwellen, fast so, als würden sie einatmen. Die abgerundeten Konturen, präzisen Winkel und konkaven, ineinander verschachtelten Strukturen der Figuren und abstrakten Formen, die sie in Holz schnitzte, heben die Maserung des Holzes hervor; die in Stein geschnitzten Figuren lenken die Aufmerksamkeit auf die Oberflächenqualitäten der verschiedenen Steinarten. Sie hat diese Skulpturen geschmirgelt und poliert, bis sie glatt und oft glänzend schimmerten. „Beim Schnitzen und Meißeln lasse ich mich von der Schönheit und Beschaffenheit des Materials leiten“, erklärte Catlett. „Im Fall von Holz kann das zum Beispiel bedeuten, dass ich die Form ein wenig überbetone, um die Maserung noch etwas mehr hervorzuheben. Ich möchte eine Skulptur so lange bearbeiten, bis der Punkt äußerster Schönheit erreicht ist, den das Material, aus dem sie geschaffen ist, hergibt.“<sup>12</sup> Catletts Skulpturen sind das Werk ihrer Hände. Es scheint fast, als wollten die filigran gestalteten Details, Texturen und Oberflächen berührt und liebkost werden.

Catlett war sich der visuellen und physischen Eigenschaften des bildhauerischen Materials stets bewusst, und sie erforschte ununterbrochen, wie unterschiedlich sich Formen in einem additiven oder subtraktiven Medium umsetzen ließen. Oft fertigte sie Tonmodelle an, um eine Idee oder einen bildnerischen Entwurf auszuprobieren. Erwiesen sich diese Modelle als vielversprechend, wurden sie in Bronze gegossen, bevor Catlett sich der eigentlichen Aufgabe widmete und die mühsamere Arbeit an größeren Werken in Holz und Stein begann. In ihrer künstlerischen Laufbahn griff sie gewisse skulpturale Themen und Kompositionen immer wieder auf, wobei sie die Materialien variierte. So kommt es, dass Figuren und Figurengruppen von bemerkenswerter Ähnlichkeit – je nachdem, ob sie aus Ton modelliert, aus Holz geschnitzt oder in Stein gemeißelt waren – jedes Mal eine andere Wirkung entfalten.

Im Jahr 1962 wurde Elizabeth Catlett mexikanische Staatsbürgerin. Wie viele andere nach Mexiko ausgewanderte Linke ist sie in den 1950er-Jahren immer wieder von der US-amerikanischen Botschaft schikaniert worden. Ihren Antrag auf Einbürgerung stellte sie, nachdem mexikanische Behörden sich 1959 während eines Eisenbahnerstreiks gewaltsam Zutritt zu ihrem Haus verschafft, sie abgeführt und als „ausländische Agitatorin“ inhaftiert hatten. Ihre

Festnahme war Teil einer repressiven Strategie der mexikanischen Regierung, die ein Signal an Gewerkschaften und die Linke senden sollte. Die Maßnahmen beinhalteten auch die Festnahme und Ausweisung von in Mexiko gemeldeten US-Bürger\*innen, die von der amerikanischen Botschaft als „Kommunist\*innen“ eingestuft wurden. Kurz nach ihrer Freilassung beantragte Catlett die mexikanische Staatsbürger\*innenschaft, um weiteren Übergriffen dieser Art und einer möglichen Ausweisung zu entgehen. Sobald sie diese erhalten hatte, erklärten die US-amerikanischen Einwanderungsbehörden sie zur „unerwünschten Ausländerin“ und untersagten ihr die Einreise in ihr Geburtsland.

Als in Mexiko ansässige Ausländerin hatte Catlett bei politischen Aktionen mitunter Vorsicht walten lassen, um nicht des Landes verwiesen werden zu können. Als mexikanische Staatsbürgerin hingegen konnte sie diese Zurückhaltung aufgeben. Sie war eine der 91 mexikanischen Frauen, die 1963 zum „Congress of Women in the Americas“ in das postrevolutionäre Kuba reisten. Nach ihrer Heimreise rief die mexikanische Delegation die Unión Nacional de Mujeres Mexicanas (Nationale Union der mexikanischen Frauen) ins Leben, die sich für die Rechte mexikanischer Arbeiterinnen und *campesinas* (Landarbeiterinnen) und ihrer Familien einsetzte. Im Werk *Mujer* (Frau) – einer robusten, lebensgroßen Figur aus Holz, die Catlett 1964 fertigstellte und die sich heute in der Sammlung des Museo de Arte Moderno in Mexiko-Stadt befindet – spiegelt sich die Hochachtung und der Respekt für die Frauen um sie herum wider, mit denen sie nun auch zusammenarbeitete. Bis 1975 gehörte Catlett dem Vorstand des Frauenverbandes an.

In den 1960er-Jahren, als es ihr untersagt war, in die USA zu reisen, richtete Catlett ihr Augenmerk zunehmend auf die Bürger\*innenrechtsbewegung und die Black-Power-Aktivist\*innen, die überall in ihrem Heimatland auf die Straße gingen. In ihren Druckgrafiken und Skulpturen brachte sie ihre Begeisterung für die revolutionären Verheißungen des Black Nationalism zum Ausdruck und hielt die für das Black-Power-Ethos maßgeblichen Werte der Selbstbestimmung und der Selbstachtung hoch. Eine Arbeit wie *Homage to My Young Black Sisters* (1968), eine abstrakte Figur mit zum Black-Power-Gruß erhobener Faust, betont die Rolle der Frauen in diesen Bewegungen. Mit ausdrücklicher Bezugnahme auf Schwarze politische Führungsfiguren und Organisationen in den USA – wie

beispielsweise die Black Panthers – zeigte Catlett in Grafiken wie *Malcolm X Speaks for Us* (1969) politisch Flagge. In verschiedenen Drucken und in ihrer Skulptur *Target* (1970), für die sie eine frühere Schnitzerei eines Männerkopfes wiederverwendete und mit einem Fadenkreuz aus Metall versah, verurteilte sie die Polizeigewalt, unter welcher Schwarze Communitys in praktisch allen größeren US-amerikanischen Städten zu leiden hatten. Auch Catletts Erfahrungen in Mexiko und ihr wachsendes Zugehörigkeitsgefühl zu diesem Land hallen in diesen Werken nach, kannte sie doch einige der Frauen, deren Kinder getötet wurden, als militärische Einheiten 1968 in Mexiko-Stadt gegen protestierende Studierende eingesetzt worden sind. Auch ihre eigenen Söhne hatten an diesen Massendemonstrationen teilgenommen. Sie konnte sich nur zu gut mit den Schwarzen Müttern in den USA identifizieren, die in der ständigen Angst lebten, dass es das nächste Mal ihre eigenen Kinder treffen würde, und fühlte mit den Frauen in Lateinamerika, deren Kinder von US-gestützten Regierungstruppen, die man gegen die verschiedenen Befreiungsbewegungen eingesetzt hat, „zum Verschwinden gebracht“ wurden.

Catletts zunehmend transnationale Sichtweise zeigt sich zum einen bei vielen ihrer Frauenskulpturen in den Andeutungen einer vielschichtigen Multiethnizität, zum anderen in der Überlagerung und Verschmelzung visueller Anleihen bei afrikanischen und mexikanischen Kunsttraditionen. „Eine Kritikerin“ – es war die bekannte mexikanische Kunstkritikerin Raquel Tibol – „meinte mal zu mir, jedes Mal, wenn ich Mexikaner\*innen in meinen Skulpturen darstelle, seien sie Schwarz.“ Und Catlett weiter: „Da ist sicher viel Wahres dran. Meine Kunst spricht schließlich für meine beiden Völker.“<sup>13</sup> Umgekehrt fiel ihr selbst auf, dass ursprünglich als Schwarz konzipierte figurative Skulpturen oft mexikanische Züge aufweisen.<sup>14</sup> Indem die ethnische und kulturelle Identität in ihren Darstellungen passionierter, willensstarker und unbeugsamer Frauen zu etwas Fluidem und Vielschichtigem wird, veranschaulicht Catlett, welche Bedingungen und Erfahrungen Frauen der Arbeiter\*innenklasse und Frauen, die wirtschaftliche Unsicherheit und schiere Not erleiden, über kulturelle Grenzen hinweg miteinander teilen. Dies zeigt sich auch in ihren Skulpturen, in denen die innige Körperlichkeit der Mutterschaft, das stoische Durchhaltevermögen von Müttern und ihre Bereitschaft, alles zu tun, um ihre Kinder vor möglichen Gefahren von außen

zu beschützen, verhandelt wird – aber auch ihre Verzweiflung, wenn ihnen das nicht gelingt.

Obwohl sie ausgewandert war, fiel Elizabeth Catlett in den Vereinigten Staaten nicht dem Vergessen anheim. Sie wurde zur geistigen Mutter einer nachwachsenden Generation afroamerikanischer Künstler\*innen, wodurch ihr Werk neue Bekanntheit erlangte. 1970 erschien ein mit „My Art Speaks for Both My Peoples“ überschriebenes Porträt im *Ebony*-Magazin, das sie als in Mexiko tätige Künstlerin, Kunstvermittlerin und Anhängerin des Black Nationalism vorstellte. In einer Bildunterschrift heißt es dort: „Mit Elektrowerkzeugen und Meißeln bewaffnet, schickt sich Miss Catlett an, eine weitere ihrer figurativen Schwarzen Schwestern, die in einem Holzblock gefangen sind, zu befreien.“<sup>15</sup>

In ihrem unermüdlichen Bemühen um Gerechtigkeit für rassistisch Diskriminierte, das sie auch in ihrem künstlerischen Werk nie aus den Augen verlor, wollte Elizabeth Catlett der mexikanischen Öffentlichkeit die afroamerikanische Lebenswirklichkeit näherbringen. Das war die Überlegung, die hinter ihrer Ausstellung *Experiencia negra: Escultura y grabado de Elizabeth Catlett* (Schwarze Erfahrungen: Skulpturen und Druckgrafiken von Elizabeth Catlett) im Jahr 1970 im Museo de Arte Moderno stand. Im Jahr darauf ehrte sie das Studio Museum in Harlem mit *Elizabeth Catlett: Prints and Sculpture*, ihrer ersten großen Einzelausstellung in den USA seit 1948. Dank der hartnäckigen Anstrengungen von Edward S. Spriggs, dem Direktor des Studio Museum, und dem Künstler und Schriftsteller Elton C. Fax, die auf die Unterstützung zahlreicher weiterer afroamerikanischer Künstler\*innen zählen konnten, wurde das US-Außenministerium dazu bewegt, Catlett ein Visum für die Teilnahme an der Vernissage auszustellen. Der *Ebony*-Artikel, in dem Catletts Werk vorgestellt wurde, und die Ausstellung im Studio Museum zementierten in ihrem Heimatland ihren Status als bedeutende – und revolutionäre – Schwarze Künstlerin. Es war der Auftakt für unzählige weitere Ausstellungen, die seit den 1970er-Jahren in historisch Schwarzen Colleges und Universitäten sowie in Bibliotheken und Gemeindezentren in überwiegend Schwarzen Communitys in den USA stattfanden. Sie hatte auch weiterhin Ausstellungen in Mexiko und weltweit.

Wie in ihrer bildhauerischen Praxis nahm Elizabeth Catlett auch in ihren Drucken frühere Motive und Themen wieder auf. Nach ihrem Ausscheiden aus der TGP im Jahr 1966 blieb sie dem Ansatz der Werkstatt, Druckgrafiken

als sozialen Kommentar und als Protestform zu betrachten, weiterhin treu: Sie produzierte Lithografien, Linolschnitte und Serigrafien, experimentierte mit für sie neuen Drucktechniken und schuf Werke, die gleich mehrere druckgrafische Verfahren miteinander kombinierten. In den frühen 1990er-Jahren fertigte Catlett eine Serie von sechs Lithografien an, inspiriert von Margaret Walkers Gedicht *For My People*.<sup>16</sup> Catlett und Walker waren in ihrer Studienzeit an der University of Iowa Mitbewohnerinnen und blieben ihr ganzes Leben lang miteinander befreundet. In ihrem epischen Gedicht, das erstmals 1942 in dem gleichnamigen Gedichtband erschien, betrauert Walker die Toten – sie schildert das Durchhaltevermögen und rühmt den Lebenswillen der Schwarzen Bevölkerung in den Vereinigten Staaten und richtet den Blick auf eine emanzipierte und gerechte Zukunft. Fünfzig Jahre nach der Erstveröffentlichung gab der Limited Editions Club in New York eine Ausgabe von *For My People* mit Catletts Lithografien heraus.<sup>17</sup>

In ihrer bildhauerischen Praxis feilte Elizabeth Catlett unablässig weiter an ihrer visuellen und materiellen Formensprache, um Gefühle in ihren Werken zu transportieren – Werke, die das ganze Spektrum von realistischen Einzelporträts über elegante figurative Abstraktionen bis hin zu Monumentalarbeiten umfassen. „Ich suche nach einer Form, die Anteilnahme auslöst“, erklärte sie im Jahr 2003.<sup>18</sup> Stehende Figuren schreiten souverän voran, sitzende und liegende Figuren positionieren sich selbstsicher im Raum, Mütter wiegen zärtlich ihre Kinder und Paare umarmen sich liebevoll. In den letzten Jahrzehnten ihres Lebens realisierte Catlett Auftragsarbeiten, die gewöhnliche und außergewöhnliche Schwarze Frauen gleichermaßen in den Mittelpunkt stellen, darunter Darstellungen von Sojourner Truth in Sacramento, Kalifornien (1999), und von Mahalia Jackson in New Orleans, Louisiana (2010).<sup>19</sup>

2002 erhielt Elizabeth Catlett ihre US-amerikanische Staatsbürger\*innenschaft zurück, sodass sie ihre letzten Lebensjahre sowohl als Staatsbürgerin der USA als auch Mexikos verbrachte. Der Strom an bedeutenden Auftragsarbeiten, akademischen Ehrentiteln, Auszeichnungen und Ausstellungen in großen Museen und renommierten Galerien riss nicht ab. Die radikale Empathie blieb die treibende Kraft eines Schaffens, in dem sich das politische Engagement untrennbar mit der künstlerischen Praxis verschränkte. Es war diese Empathie, die Catlett die Wahl ihrer Themen, Materialien und visuellen Sprache vorgab – eine Empathie, mit der sie ihre Wertschätzung für

die Menschen zum Ausdruck brachte, die sie in ihrer Kunst darstellte und denen sie mit ihrer Kunst dienen wollte.

- 1 Elizabeth Catlett, zitiert nach Samella Lewis, *African American Art and Artists*, Berkeley und Los Angeles: University of California Press, 2003, ursprünglich veröffentlicht als *Art: African American*, Los Angeles: Hancraft Studios, 1978, S. 134 f. Die Künstlerin, Kunsthistorikerin und Kunstpädagogin Samella Lewis (1923–2022) war eine Schlüsselfigur der afroamerikanischen Kunstgeschichte. Die Monografie, die sie ihrer Lehrerin und langjährigen Freundin Elizabeth Catlett widmete, bildet das Fundament, auf dem die Forschung, auch meine, bis heute aufbaut. Siehe Samella Lewis, *The Art of Elizabeth Catlett*, Los Angeles: Hancraft Studios, 1984.
- 2 Elizabeth Catlett, Interview mit Camille Billops, 1. Oktober 1989, in: *Artist and Influence*, Bd. 10, herausgegeben von James V. Hatch und Leo Hamalian, New York: Hatch-Billops Collection, 1991, S. 19.
- 3 Al[ice] Elizabeth Catlett, „Sculpture in Stone: Negro Mother and Child“, Dissertation zur Erlangung eines Master of Fine Arts, Department of Graphic and Plastic Arts, State University of Iowa, Juni 1940, Iowa City: State University of Iowa, 1940, S. 1.
- 4 Elizabeth Catlett, unbetitelt und undatiertes handschriftliches Manuskript für einen Vortrag über ihr Werk, Nachlass der Künstlerin, Cuernavaca, Mexiko. Eine Kopie befindet sich im Besitz der Autorin.
- 5 „Elizabeth Catlett 1945 Rosenwald Fellowship Application“, John Hope and Aurelia E. Franklin Library, Fisk University, Nashville, TN, USA. Special Collections, Rosenwald Collection, Box Nr. 400, Ordner Nr. 7. *Women of Rosenwald: Curating Social Justice through the Arts (1928–1948)*, online verfügbar unter: <https://womenofrosenwaldfellowship.omeka.net/items/show/1433> (zuletzt aufgerufen am 22. September 2023).
- 6 Elizabeth Catlett, Interview mit Glory Van Scott, 8. Dezember 1981, in: *Artist and Influence*, 1991, S. 10. In Vorträgen zu diesem Thema hoben Catlett und ihr Ehemann Francisco Mora hervor, dass auch die versklavten Menschen, die in der frühen Neuzeit nach Mexiko verschleppt und verschifft wurden, ein wesentliches Element der anhaltenden afrikanischen Präsenz in dem Land seien.
- 7 Rebecca Schreiber, *Cold War Exiles in Mexico: U.S. Dissidents and the Culture of Critical Resistance*, Minneapolis und London: University of Minnesota Press, 2008, S. 57. Schreiber unterstreicht den Stellenwert, den die Taller de Gráfica Popular für Catlett und andere afroamerikanische Künstler\*innen wie John Wilson, Margaret Taylor Goss Burroughs und Charles White hatte, die sich um die Jahrhundertmitte in Mexiko aufhielten. Von 1950 bis 1956 studierte John Wilson Wandmalerei in Mexiko und fertigte in der TGP Drucke an. Margaret Burroughs besuchte Catlett 1952 bis 1953 in Mexiko und war als Gastkünstlerin in der TGP tätig.

- 8 Siehe *12 Million Black Voices: A Folk History of the Negro in the United States*, Text von Richard Wright und Fotoauswahl von Edwin Rosskam, New York: The Viking Press, 1941.
- 9 Elizabeth Catlett, zitiert nach Lewis, *The Art of Elizabeth Catlett*, S. 148.
- 10 Elizabeth Catlett, Interview mit Mary Gibbons, 1989. Tonaufnahme, Audiokassette im Nachlass von Elizabeth Catlett, Cuernavaca, Mexiko. Eine Kopie der Kassette befindet sich im Besitz der Autorin.
- 11 Elizabeth Catlett, unbetitelt und undatiertes handschriftliches Manuskript für einen Vortrag über ihr Werk, Nachlass der Künstlerin, Cuernavaca, Mexiko. Eine Kopie befindet sich im Besitz der Autorin.
- 12 Elizabeth Catlett, zitiert nach Lewis, *The Art of Elizabeth Catlett*, S. 90.
- 13 Elizabeth Catlett, zitiert nach Elton C. Fax, „Elizabeth Catlett“, in: *Seventeen Black Artists*, New York: Dodd and Mead, 1971, S. 31.
- 14 Elizabeth Catlett, Gespräch mit der Autorin, 10. Dezember 1991.
- 15 Marc Crawford, „My Art Speaks for Both My Peoples“, in: *Ebony* 25, Nr. 3, Januar 1970, S. 94-101.
- 16 Margaret Walker, *For My People*, mit einem Vorwort von Stephen Vincent Benet, New Haven, CT: Yale University Press, 1942.
- 17 Siehe Margaret Walker, *For My People*, mit Lithografien von Elizabeth Catlett, New York: The Limited Editions Club, 1992.
- 18 Elizabeth Catlett, zitiert nach Michael Brenson, „Form That Achieves Sympathy: A Conversation with Elizabeth Catlett“, in: *Sculpture* 22, Nr. 3, April 2003, S. 33.
- 19 Die aus mexikanischem Kalkstein gefertigte Arbeit *Sojourner* wurde 2013 mutwillig zerstört und in mehrere Teile zerschlagen. Nach ihrer Restaurierung befindet sie sich nun im Crocker Art Museum in Sacramento. *Mahalia Jackson* war eine der letzten Skulpturen, die Catlett fertigstellte. Sie steht, in Bronze gegossen, neben dem Theater, das ihren Namen trägt, ganz in der Nähe von Catletts *Louis Armstrong* (1975-76) im Louis Armstrong Park, New Orleans, Louisiana.

## For My People

For my people everywhere singing their slave songs repeatedly: their dirges and their ditties and their blues and jubilees, praying their prayers nightly to an unknown god, bending their knees humbly to an unseen power;

For my people lending their strength to the years, to the gone years and the now years and the maybe years, washing ironing cooking scrubbing sewing mending hoeing plowing digging planting pruning patching dragging along never gaining never reaping never knowing and never understanding;

For my playmates in the clay and dust and sand of Alabama  
backyards playing baptizing and preaching and doctor and jail and soldier and school and mama and cooking and playhouse and concert and store and hair and Miss Choomby and company;

For the cramped bewildered years we went to school to learn to know the reasons why and the answers to and the people who and the places where and the days when, in memory of the bitter hours when we discovered we were black and poor and small and different and nobody cared and nobody wondered and nobody understood;

For the boys and girls who grew in spite of these things to be man and woman, to laugh and dance and sing and play and drink their wine and religion and success, to marry their playmates and bear children and then die of consumption and anemia and lynching;

For my people thronging 47th Street in Chicago and Lenox Avenue in New York and Rampart Street in New Orleans, lost disinherited dispossessed and happy people filling the cabarets and taverns and other people's pockets and needing bread and shoes and milk and land and money and something—something all our own;

For my people walking blindly spreading joy, losing time being lazy, sleeping when hungry, shouting when burdened, drinking when hopeless, tied, and shackled and tangled among ourselves by the unseen creatures who tower over us omnisciently and laugh;

For my people blundering and groping and floundering in the dark of churches and schools and clubs and societies, associations and councils and committees and conventions, distressed and disturbed and deceived and devoured by money-hungry glory-craving leeches, preyed on by facile force of state and fad and novelty, by false prophet and holy believer;

For my people standing staring trying to fashion a better way from confusion, from hypocrisy and misunderstanding, trying to fashion a world that will hold all the people, all the faces, all the adams and eves and their countless generations;

Let a new earth rise. Let another world be born. Let a bloody peace be written in the sky. Let a second generation full of courage issue forth; let a people loving freedom come to growth. Let a beauty full of healing and a strength of final clenching be the pulsing in our spirits and our blood. Let the martial songs be written, let the dirges disappear. Let a race of men now rise and take control.

—Margaret Walker, 1942

# Impressum

Dieses Booklet erscheint anlässlich  
der Ausstellung

*Elizabeth Catlett*

TOWER<sup>MMK</sup>

18. November 2023–16. Juni 2024

ÖFFNUNGSZEITEN

Di–So: 11–18 Uhr

Mi: 11–19 Uhr

HERAUSGEBERIN

Susanne Pfeffer

REDAKTION

Haris Giannouras

TEXTE

Melanie Anne Herzog,

Susanne Pfeffer

LEKTORAT

Haris Giannouras, Tina Wessel

KORREKTORAT

Tina Wessel

ÜBERSETZUNG

Danilo Scholz

GRAFIK

Zak Group, London

Anna Sukhova, Frankfurt am Main

DRUCK

AC medienhaus, Wiesbaden

COVER

Elizabeth Catlett, *Pauline, or  
The Black Woman Speaks*, 1983,

Elizabeth Catlett Family Trust,

Mexico, Foto: Axel Schneider

INNENSEITEN COVER

Elizabeth Catlett, *Gossip*, 2005,

MUSEUM<sup>MMK</sup> FÜR MODERNE KUNST,

Foto: Axel Schneider

BILDSEITEN

Elizabeth Catlett, *Glory*, 2008,

MUSEUM<sup>MMK</sup> FÜR MODERNE KUNST,

Foto: Axel Schneider

Elizabeth Catlett, *Two Generations*,

1979, courtesy of Dr. and Mrs. Walter

O. Evans, Foto: Axel Schneider

MUSEUM<sup>MMK</sup> FÜR MODERNE KUNST  
TOWER<sup>MMK</sup>

TaunusTurm, Taunustor 1

60310 Frankfurt am Main

mmk.art

TOWER<sup>MMK</sup> wurde ermöglicht durch:



TISHMAN SPEYER

FOUNDING PARTNERS

STEFAN QUANDT

Helaba | 



ERNST MAX VON  
GRUNELIUS-STIFTUNG

„Deka

WEITERE FÖRDERER

NEW CONTEMPORARIES