

DIPLOMARBEIT

A Whole Villageful of Paul Klees?

Eine Untersuchung des Gee's-Bend-Quilt-Phänomens

Diplomarbeit zur Erlangung
des akademischen Grades „Mag.^a art.“ (Magistra artium)

in den Studienrichtungen
Unterrichtsfach Textiles Gestalten und Unterrichtsfach Englisch

eingereicht an der Universität für angewandte Kunst Wien
am Institut für Kunstwissenschaften,
Kunstpädagogik und Kunstvermittlung

bei Univ.-Prof. Mag. Dr. Eva Kernbauer

vorgelegt von Mag. Katharina Laher

Wien, im März 2021

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit,
dass ich die Diplomarbeit selbstständig verfasst, keine anderen als die angegebenen Quellen
und Hilfsmittel benutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfen bedient habe, dass
diese Diplomarbeit weder im In- noch Ausland (einer Beurteilerin / einem Beurteiler zur
Beurteilung) in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt wurde, dass dieses Exemplar
mit der beurteilten Arbeit übereinstimmt.

Datum: 22. März 2021

Unterschrift:

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung.....	7
2.	Quilts als Ausstellungsobjekte im Kunstmuseum.....	12
2.1.	<i>Abstract Design in American Quilts</i> (1971)	13
2.2.	<i>Amish: The Art of the Quilt</i> (1990).....	18
2.3.	<i>The Quilts of Gee's Bend</i> (2002) und <i>Gee's Bend: The Architecture of the Quilt</i> (2008)	21
2.4.	Zu Fragen der Vermarktung und der finanziellen Beteiligung der Quilterinnen von Gee's Bend	26
3.	Historische Narrative um die Quilts von Gee's Bend.....	34
3.1.	Gee's Bend vor 1863: Von einem langen Marsch als Gründungsmythos, Dinah 'the slave' Miller und umstrittenen afrikanischen Wurzeln einer Quilttradition	35
3.2.	Die 1930er Jahre: Von Schuldeneintreibern, Gee's Bend als sozialpolitischem Vorzeigeprojekt sowie ikonischen Fotografien	38
3.3.	Die 1960er Jahre: Von Protestmärschen, einer eingestellten Fähre und ersten Versuchen, die Quilts von Gee's Bend zu vermarkten.....	44
4.	Die Quilts von Gee's Bend zwischen Kunst, Handarbeit und Alltagskultur.....	52
4.1.	Formalästhetische Betrachtungen.....	54
4.2.	Kunst versus <i>craft</i>	59
4.3.	Afroamerikanische Quilts und die amerikanische Quilttradition	69
5.	Die Quilterinnen von Gee's Bend als Diskurs-Teilhaberinnen, oder: Can the Quiltmakers of Gee's Bend Speak?.....	81
6.	Résumé.....	95
7.	Literaturverzeichnis	101
8.	Abbildungsnachweis	111
9.	Abbildungen.....	115
10.	Die Quilterinnen von Gee's Bend.....	130

1. Einleitung

„[A] whole villageful of Paul Klees“ – so beschreibt Künstler und Kunstkritiker Peter Plagens 2002 in einer im Nachrichtenmagazin *Newsweek* erschienenen Ausstellungsrezension den kleinen, von der Außenwelt bis heute in vieler Hinsicht isolierten, im Süden der USA gelegenen Ort Gee's Bend, Alabama. Anlass für dieses surreal anmutende Bild ist die Ausstellung *The Quilts of Gee's Bend*, deren Eröffnung im Whitney Museum of American Art, New York, Plagens' Artikel ankündigte. Diese Ausstellung, die zuvor im Museum of Fine Arts, Houston, gezeigt worden war, präsentierte über 70 zwischen 1930 und 1997 entstandene Patchworkquilts¹ von über vierzig afroamerikanischen Quilterinnen² aus dem besagten Ort Gee's Bend (dessen offizieller Name seit 1949 eigentlich Boykin lautet). Von 2002 bis 2007 machte *The Quilts of Gee's Bend* in insgesamt elf renommierten amerikanischen Kunstmuseen Station, die Folgeausstellung *Gee's Bend: The Architecture of the Quilt* folgte schon 2006 und wurde bis 2008 in weiteren acht Museen gezeigt.

Treibende Kraft hinter diesen Ausstellungen war der US-amerikanische Kunstsammler William Arnett. Arnett stieß im Rahmen seiner Bemühungen, die künstlerischen Arbeiten afroamerikanischer Folk Artists im Süden der USA zu dokumentieren, Ende der 1990er Jahre auf die Quilts von Gee's Bend und machte es sich zur Aufgabe, diese Objekte einer breiten Öffentlichkeit zu präsentieren. Sein erklärtes Ziel war es, dass die Quilts in Zukunft als Teil des Kanons amerikanischer Hochkunst wahrgenommen werden. Dies sollte zum einen zu einer Erweiterung der Definition zeitgenössischer Kunst führen, zum anderen sollte die angestrebte Aufnahme der Quilts in Museumssammlungen einen wichtigen Beitrag zu deren Bewahrung leisten. Arnett bedauerte, dass die sozialen Veränderungen des 20. Jahrhunderts u.a. den Verlust unzähliger afroamerikanischer Kunstwerke – darunter auch Quilts – mit sich gebracht hätten. Ein wichtiger Schritt, um diesen Entwicklungen entgegenzuwirken, war, die Quilts in renommierten Kunstmuseen zu positionieren.³

Vor allem die erste Ausstellung stieß auf ausgesprochen reges Interesse – vor dem Whitney Museum bildeten sich Schlangen, die bis auf die Straße reichten⁴ – und wurde in der Presse ausführlich und größtenteils begeistert rezipiert. Kunsthistorikerin Bridget R. Cooks bezeichnet *The Quilts of Gee's Bend* als „one of the most talked about exhibitions in American museum

¹ Ein Quilt ist eine Decke, die aus drei textilen Schichten besteht. Das Zusammennähen dieser Schichten, bestehend aus der Schauseite – dem *quilt top* –, dem Füllmaterial und der Rückseite, ist das eigentliche Quilten, wobei dieser Begriff ebenso für die Herstellung der gesamten Decke verwendet wird.

² Da es sich bei den Quilterinnen aus Gee's Bend tatsächlich nur um Frauen handelt, wird in diesem Fall auf das Gendern verzichtet.

³ Vgl. Arnett & Arnett, 2002, S. 48

⁴ Vgl Duncan, 2005, S. 22

history“⁵. Merchandising-Artikel wie Tassen, Teppiche und Postkarteneditionen ließen nicht lange auf sich warten, von zwei der Quilterinnen angefertigte Drucke zieren inzwischen US-amerikanische Botschaften auf der ganzen Welt und laut einigen Quellen⁶ soll sogar das Kleid, in dem Michelle Obama in Amy Sheralds offiziellem Porträt abgebildet ist, von Gee’s-Bend-Quiltmotiven inspiriert sein (siehe Abb. 1). Zu beiden Ausstellungen wurden großformatige, aufwendig gestaltete Ausstellungskataloge veröffentlicht und die Quilts sowie deren Präsentation waren Gegenstand zahlreicher Publikationen und Fachartikel, wobei zum Teil auch sehr kritisch Stellung bezogen wurde.

Der Diskurs bzw. die diskursive Formation, die durch das Zusammenspiel all dieser Aspekte, Texte und (Re-)Präsentationen entsteht, wird im Rahmen dieser Arbeit als das Gee’s-Bend-Quilt-Phänomen⁷ bezeichnet. Der Begriff ‚Diskurs‘ soll hier im Foucaultschen Sinn verstanden werden:

Discourses provide ways of talking about a particular topic with repeated motifs or clusters of ideas, practices and forms of knowledge across a range of sites of activity. This phenomenon we may call a discursive formation. A discursive formation is a pattern of discursive events that brings into being a common object across a number of sites. They are regulated maps of meaning or ways of speaking through which objects and practices acquire meaning.⁸

Ein Großteil der an diesem Diskurs beteiligten Akteurinnen und Akteure ist Teil der sogenannten Kunstwelt. Die Kunstwelt kann in Anlehnung an George Dickies Institutionstheorien⁹ als informelles soziales System verstanden werden, dessen Regeln und Hierarchien implizit vorliegen. Mit Personen, die im Namen der Kunstwelt agieren, meint Dickie einen weiten Kreis, dem Künstlerinnen und Künstler angehören, Interpretierende, das Publikum, Kuratorinnen und Kuratoren, Museumsdirektorinnen und -direktoren, Journalistinnen und Journalisten, Kunstkritikerinnen und -kritiker, Kunstsammelnde, Kunsthistorikerinnen und -historiker sowie Philosophinnen und Philosophen.

Ziel dieser Arbeit ist es, das Gee’s-Bend-Quilt-Phänomen in seiner Breite und Komplexität darzustellen. Untersucht werden dabei verschiedenste Texte, die sich mit den Ausstellungen der Quilts von Gee’s Bend, den Quilts selbst sowie den Quilterinnen und anderen involvierten Personen auseinandersetzen: Ausstellungskataloge, Rezensionen, Zeitungsartikel und Aufsätze in Fachzeitschriften, entsprechende Kapitel in Fachbüchern, Blogbeiträge und Webseiten, ein Oral-History-Projekt, Film- und Fernsehdokumentationen, aber auch Kinderbücher und ein Theaterstück.

⁵ Cooks, 2011, S. 135

⁶ Vgl. z.B. Prescott, 2018

⁷ Vgl. auch Peck, 2018; Cooks, 2011, S. 136

⁸ Barker & Jane, 2016, S. 102

⁹ Vgl. Liebsch, 2002, S. 99

Akademische Behandlungen der Thematik entstammen unterschiedlichsten Fachbereichen: Kunstgeschichte, Anthropologie, Soziologie, Cultural Studies, African American Studies, Quilt Studies, Literaturwissenschaft und anderen. In den meisten Fällen werden in diesen Texten einzelne Aspekte untersucht, eine umfassende wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Gee's-Bend-Quilt-Phänomen, etwa in Form einer Monografie, ist bis dato nicht erschienen.

In der deutschsprachigen Welt wurden die Quilts von Gee's Bend bisher kaum rezipiert. 2005 erschienen zwei Artikel – einmal in der Wochenzeitung *Die Zeit*¹⁰, einmal auf der Webseite von *Deutschlandfunk Kultur*¹¹ –, 2010 wurde ein Blogbeitrag¹² zu Gee's Bend verfasst. Alle drei Texte fassen im Grunde die im Ausstellungskatalog *The Quilts of Gee's Bend* enthaltenen Informationen zusammen. Eine Suche nach deutschsprachiger Literatur zu Gee's Bend in den Online-Katalogen der Universität Wien und der Universität für Angewandte Kunst Wien ergibt keine Treffer. Dies mag zum einen daran liegen, dass es bisher zu keinen Ausstellungen der Quilts von Gee's Bend im deutschsprachigen Raum gekommen ist. Zum anderen nehmen Quilts und Quilten hier bei weitem keinen so großen Stellenwert ein wie in den USA. Am Beispiel der Quilts von Gee's Bend lassen sich dennoch Themen und Dynamiken besprechen, die auch für den hiesigen Kunstkontext relevant sind: Charakterisiert die Unterscheidung von Kunst und (Kunst-)Handwerk weiterhin dominante Kunstdefinitionen? Welche Bedeutungen und Konnotationen bringen im Kunstkontext verwendete textile Materialien mit sich? Welche Machtverhältnisse liegen dem Kunstbetrieb zugrunde? Wie wird mit der Kunst von sogenannten Outsidern umgegangen? Und inwieweit können die Stimmen solcher Außenseiterinnen und Außenseiter in einem akademischen Kunstdiskurs um ihre Werke gehört werden?

Konkret befasst sich diese Arbeit mit den Fragen, wie die Quilts von Gee's Bend der Öffentlichkeit präsentiert wurden, wie ihr Kunstcharakter argumentiert wurde, welche Narrative den Diskurs um die Quilts prägen, welche Bedeutungen ihnen eingeschrieben werden und welche Rolle die Quilterinnen von Gee's Bend innerhalb dieses Diskurses einnehmen.

Kapitel 2 ist der Genese der Gee's-Bend-Quilt-Ausstellungen gewidmet, wobei zuerst zwei Vorgängerausstellungen – *Abstract Design in American Quilts* (1971) und *Amish: The Art of the Quilt* (1990) – besprochen werden, um einen bereits im Vorfeld etablierten Diskurs um Gebrauchsquilts im Kunstmuseum sichtbar zu machen. Anschließend werden die Ausstellungen *The Quilts of Gee's Bend* und *Gee's Bend: The Architecture of the Quilt* genauer betrachtet, vor allem in Bezug auf Präsentationstechniken und begleitende Texte. Dabei wird

¹⁰ Eberle, 2005

¹¹ Buschschläter, 2005

¹² Schnatmeyer, 2010

herausgearbeitet, inwieweit erfolgreiche Elemente der Vorgängerausstellungen übernommen wurden und in welchen Punkten man neue Wege beschritt. Abschließend werden von vielen Kritikerinnen und Kritikern als problematisch erachtete Fragen der Vermarktung und der finanziellen Beteiligung der Quilterinnen behandelt.

In Kapitel 3 werden die den Diskurs um die Quilts von Gee's Bend dominierenden historischen Narrative einer genaueren Betrachtung unterzogen, die sich im Wesentlichen auf drei Phasen in der Geschichte des Ortes konzentrieren. Die erste dieser Phasen ist die Zeit der Sklaverei vor 1863, in der die Wurzeln der bis heute ungewöhnlich homogenen Community von Gee's Bend verortet werden. Die zweite Phase ist die Wirtschaftskrise der 1930er Jahre, die auf Gee's Bend verheerende Auswirkungen hatte. Der Ort wurde daraufhin zu einem Pilotprojekt eines sozialpolitischen Regierungsprogrammes, im Rahmen dessen dokumentarische Fotografien entstanden, die bis heute eine zentrale Rolle in der Repräsentation des Ortes und seiner Bewohnerinnen und Bewohner spielen. Die dritte Phase ist schließlich die Zeit der Bürgerrechtsbewegung der 1960er Jahre. Neben einem Besuch Martin Luther King Jrs. und der Einstellung der Fährverbindung, die den geografisch äußerst abgeschiedenen Ort mit der Außenwelt verband, wird in diesem Zusammenhang die erste ‚Entdeckung‘ der Quilts und die Gründung der Freedom Quilting Bee – einer Kooperative, die den Frauen ermöglichte, mit ihrer Handarbeit Geld zu verdienen – hervorgehoben. All diese Narrative tragen dazu bei, dass die Quilts von Gee's Bend zu Symbolen des Kampfes um Gleichberechtigung und zum Ausdruck von Resilienz im Angesicht widrigster Umstände wurden.

Kapitel 4 greift die diskursiven Strategien, mit denen der Kunststatus der Quilts von Seiten Arnett und dessen Team argumentiert wurde, wieder auf und zeigt, wie diese weitgehend von Rezendentinnen und Rezessenten übernommen, von anderen Seiten allerdings auch heftig kritisiert wurden. Im Mittelpunkt stehen dabei auf formalistischen Aspekten basierende Einordnungen in einen modernistischen Kunstkontext, die durch zahlreiche Vergleiche mit abstrakten Gemälden der Moderne und des abstrakten Expressionismus implizit wie explizit vorgenommen wurden. In diesem Zusammenhang ist auch das zu Beginn erwähnte Zitat Peter Plagens' zu verstehen. Ausgehend von vor allem von feministischer Seite ausgedrückter Kritik, eine derartige Gleichsetzung der Quilts mit abstrakten Leinwänden würde deren eigentliches Wesen als textile Gebrauchsgegenstände verleugnen, wird im zweiten Teil untersucht, welche Position bezüglich der Trennung von Kunst und *craft*¹³ in den die Ausstellung begleitenden Texten eingenommen wird, welchen textilen Objekten eigenen Aspekten und Bedeutungen

¹³ Der englische Begriff *craft* wird innerhalb der vorliegenden Arbeit deutschen Äquivalenten vorgezogen, da er ein breiteres Bedeutungsfeld umfasst. *Craft* kann als Kunsthandwerk übersetzt werden, als Handwerk, Handarbeit(en) und kreatives Hobby.

Aufmerksamkeit geschenkt wird und welche alternativen Einordnungen in der akademischen Auseinandersetzung mit der Thematik vorgeschlagen werden. Der dritte Teil widmet sich einer Einordnung der Quilts von Gee's Bend in die amerikanische Quilttradition und zeigt auf, welche Diskurse die öffentliche Wahrnehmung afroamerikanischer Quilts im 20. Jahrhundert bestimmt haben. Dabei wird vor allem afrikanistischen Ansätzen Aufmerksamkeit geschenkt, da diese im Zusammenhang mit den Quilts von Gee's Bend besonders hervorgehoben werden. Aber auch die überaus populäre Theorie der Underground-Railroad-Quilts, die in afroamerikanischen Quilts geheime Botschaften vermutet, wird kurz behandelt, um zu zeigen, wie sehr der Blick auf afroamerikanische Quilts Ende des 20. Jahrhunderts von den ihnen zugeschriebenen Bedeutungen dominiert wird.

Im 5. und letzten Kapitel wird schließlich der Frage nachgegangen, ob – und wenn ja zu welchem Grad – den Quilterinnen von Gee's Bend in der Präsentation ihrer Quilts eine aktive Rolle zugestanden wurde. Angelehnt an Gayatri Chakravorty Spivaks Aufsatz „Can the Subaltern Speak?“ wird untersucht, inwieweit die Quilterinnen am Diskurs um ihre Quilts teilhaben. Darüber hinaus wird anhand von Zitaten gezeigt, wie die Quilterinnen zu dem Begriff ‚Kunst‘ stehen, ob sie sich selbst als Künstlerinnen begreifen, wie sie über den ihren Quilts zugrundeliegenden Gestaltungsprozess sprechen und was die Quilts sowie die Praxis des Quiltens für sie bedeuten.

2. Quilts als Ausstellungsobjekte im Kunstmuseum

Die Quilts von Gee's Bend waren nicht die ersten von Sammlenden entdeckten Gebrauchsquilts¹, die ihren Weg in amerikanische Kunstmuseen fanden. Um sichtbar zu machen, auf welchen Präsentationsstrategien und Diskursen die Ausstellungen der Quilts von Gee's Bend aufbauen konnten, werden in diesem Kapitel zunächst beispielhaft zwei Vorgängerausstellungen besprochen: zum einen *Abstract Design in American Quilts* (1971), die gewissermaßen den Mythos des geometrischen Patchworkquilts als uramerikanische Form abstrakter Kunst begründete; zum anderen *Amish: The Art of the Quilt* (1990), in der dieser Mythos weitergeführt und auf die ästhetische Produktion einer sozialen und kulturellen Randgruppe – die Religionsgemeinschaft der Amischen – fokussiert wird. Anschließend werden die beiden Ausstellungen *The Quilts of Gee's Bend* (2002) und *Gee's Bend: The Architecture of the Quilt* (2006) genauer behandelt. In all diesen Fällen bediente man sich der bedeutungsstiftenden Funktionen des Kunstmuseums:

[M]useums are systems of representation. They are also contested entities, which establish systems that confer some kind of meaning and validity upon objects in line with specific or articulated discourses. A museum will endow objects with importance and meaning because these come to represent certain kinds of cultural value. Museums are arbiters of meaning and the processes of collecting plans, acquiring objects, mounting displays require both symbolic and institutional power.²

Hauptinformationsquellen für dieses Kapitel bilden die entsprechenden Ausstellungskataloge³, wobei weitere Quellen, wie etwa Fachartikel oder Ausstellungsrezensionen, im Bedarfsfall hinzugezogen werden. Ziel ist es, herauszuarbeiten, wie Quilts sowohl in den Ausstellungsräumen als auch in den jeweiligen Begleittexten präsentiert und kontextualisiert wurden und welche Bedeutungen ihnen eingeschrieben wurden.

Abschließend wird das Augenmerk auf die in Folge der Gee's-Bend-Quilt-Ausstellungen entstandenen Vermarktungsmodelle gelegt sowie auf die Frage, ob die finanzielle Beteiligung der Quilterinnen fair, nachvollziehbar und transparent vonstattenging. In diesem Zusammenhang wird der 2010 gegründeten Souls Grown Deep Foundation besondere Aufmerksamkeit geschenkt.

¹ Unter Gebrauchsquilts – im Unterschied zu repräsentativen Quilts und Art Quilts – versteht man Quilts, die in erster Linie dazu hergestellt wurden, als wärmende Bettdecken verwendet zu werden.

² Lidchi, 1997, S. 205; Lidchi bezieht sich hier zwar auf ethnografische Museen, ihre Definition lässt sich jedoch auch auf Kunstmuseen anwenden.

³ Holstein, 1971; Hughes & Silber, 1990; Beardsley u.a., 2002a; Arnett, Cubbs, & Metcalf, 2006; Im Falle von *Abstract Design in American Quilts* zählt neben dem Originalkatalog auch der zum 20-jährigen Jubiläum der Ausstellung publizierte Band *Abstract Design in American Quilts: A Biography of an Exhibition* (Holstein, 1991) zur relevanten Literatur.

2.1. Abstract Design in American Quilts (1971)

Erste Bemühungen, Gebrauchsquilts als Kunstobjekte zu präsentieren, sind in den 1960er Jahren zu verorten, beispielsweise die Ausstellung *Optical Quilts* (1965) im Newark Museum, New Jersey.⁴ Bei weitem am erfolgreichsten und langfristig gesehen am bedeutendsten war allerdings die von Jonathan Holstein und Gail van der Hoof kuratierte Ausstellung *Abstract Design in American Quilts*, die vom 1. Juli bis zum 6. Oktober 1971 im Whitney Museum of American Art, New York, gezeigt wurde und dessen bisherige Besucherrekorde brach.⁵ Der – bezeichnender Weise Barnett Newman gewidmete⁶ – Katalog war innerhalb kürzester Zeit ausverkauft und aufgrund des großen Interesses wurde die Ausstellung im Rahmen des Smithsonian Traveling Exhibition Service (SITES) in 21 über die Vereinigten Staaten verteilten regionalen Museen gezeigt⁷. Damit nicht genug, folgten Einladungen nach Europa. Die Quilts aus Holsteins und van der Hoofs Sammlung machten Station in Paris, Lausanne, Amsterdam und Brüssel. 1976 erreichten sie sogar das Kyoto Museum of Modern Art in Tokio⁸.

Holsteins und van der Hoofs Begeisterung für Quilts nahm 1968 ihren Ausgang, als sie ihre Wochenenden damit verbrachten, Antiquitätenhändler in Pennsylvania zu besuchen. Quilts waren damals weder als Sammler- noch als Kunstobjekte gefragt. Besagte Händler hatten meist einige im Angebot, die sie in den hinteren Ecken ihrer Läden verstauten und um geringe Summen zum Verkauf anboten. Obwohl ursprünglich nicht Mittelpunkt ihres Interesses, wuchs Holsteins und van der Hoofs Faszination für die textilen Objekte, je mehr sie davon begutachteten. Sowohl Holstein als auch van der Hoof waren kunstinteressiert. Van der Hoof hatte im College einen Fine Arts Major erworben, Holstein schon früh Zeit und Geld der Kunst, begann zu sammeln und bewegte sich in Kunstkreisen, wobei er unter anderem Freundschaften mit Barnett Newman und Roy Lichtenstein entwickelte. Holstein und van der Hoof waren mit abstrakter Kunst, speziell im amerikanischen Kontext, vertraut. Dieses Vorwissen führte dazu, dass sie Quilts allmählich in einem anderen Licht sahen.⁹ Jonathan Holstein erinnert sich später: „It happened because I am very visually oriented and have a certain kind of categorizing mind, because I had spent much time before 1968 learning about art. It happened because Gail has an equally inquiring eye, and had also the icons of modern art banging around in her head.“¹⁰

⁴ Vgl. Parmal & Swope, 2014, S. 16

⁵ Vgl. Smucker, 2013, S. 79

⁶ Vgl. Holstein, 1971, S. 3

⁷ Vgl. Smucker, 2013, S. 79

⁸ Vgl. Holstein, 1991, S. 10

⁹ Vgl. Smucker, 2013, S. 65-69; Holstein, 1991, S. 16-18

¹⁰ Holstein, 1991, S. 10

Holstein und van der Hoof begannen daher, Quilts zu sammeln, wobei sie sich eine finanzielle Obergrenze von \$35¹¹ pro Quilt setzten und sich bald auf jene Exemplare beschränkten, die in ihren Augen die interessantesten Form- und Farbkompositionen darstellten. Dabei spielten Kriterien, die traditionell auf ‚wertvolle‘ Quilts zutrafen – präzises Handwerkskönnen, makelloser Zustand, historische Bedeutung und aufwendige, meist florale Applike-Motive – keine Rolle. Je mehr ihre Sammlung wuchs, desto stärker stachen ihnen Parallelen zu modernen Gemälden ins Auge, unter anderem zu jenen Strömungen, die zeitgleich in New York en vogue waren: Pop Art, Op Art, die seriellen Arbeiten Andy Warhols. Dass viele der Quilts entstanden waren, lange bevor moderne Kunst die Museen Europas und Amerikas erobert hatte, verstärkte ihre Faszination nur noch mehr.¹²

Als Holstein und van der Hoof schließlich beschlossen, die Quilts abstrakten Gemälden gleich in New York, dem Zentrum der amerikanischen Kunstwelt, ausstellen zu wollen, galt es, ein geeignetes Museum zu finden und dessen Kuratorinnen und Kuratoren vom künstlerischen Wert der Quilts zu überzeugen. Museen, die sich auf angewandte oder dekorative Kunst spezialisiert hatten, wie zum Beispiel das Museum of Contemporary Crafts, wurden ausgeschlossen und die Wahl fiel schließlich auf das Whitney Museum of American Art, eines der führenden Kunstmuseen des Landes. Nach anfänglichem Zögern erklärte sich Kurator Robert M. Doty bereit, die Sammlung ein paar Wochen im Sommer 1971 zu zeigen, da für diesen Zeitraum noch keine anderen Ausstellungen geplant waren.¹³

Bei der Auswahl der rund 60 Quilts für die Ausstellung (siehe z.B. Abb. 2 und Abb. 3¹⁴) verließen sich Holstein und van der Hoof hauptsächlich auf ‚Bauchgefühl‘ – ihr eigenes und das ihres aus Kunstschaffenden bestehenden Freundeskreises. Alle Aspekte, die über die rein ästhetische Erscheinung der Quilts hinausgingen, spielten laut Holstein keine Rolle: „We would leave to others their social significance, their place in American culture and folklore, their construction and materials and history.“¹⁵ Stattdessen bemühten sie sich, die Wirkung der Quilts aus der Ferne zu beurteilen, indem sie sie in Roy und Dorothy Lichtensteins Garten auf Long Island auflegten und vom Dach des Hauses aus betrachteten.¹⁶

Um den gewünschten Effekt zu erzielen – dass die Quilts als abstrakte Kunstwerke wahrgenommen würden – galt es nun, entsprechende Präsentationsstrategien zu entwickeln.

¹¹ Entspricht heute ca. €220

¹² Vgl. Holstein, 1991, S. 20-21

¹³ Vgl. Holstein, 1991, S. 27-31

¹⁴ Diese beiden Quilts wurden als Beispiele gewählt, weil sie die Cover des originalen Ausstellungskataloges und der zum 20-jährigen Jubiläum erschienenen Ausstellungsbiografie zieren.

¹⁵ Holstein, 1991, S. 34

¹⁶ Vgl. Holstein, 1991, S. 34-35

Dabei bauten Holstein und van der Hoof auf bestehende museale Infrastrukturen und Praktiken, wie die Soziologin Karin Elizabeth Peterson feststellte: „By using the architecture of the museum and its built-in practices of exhibiting art and interpreting it for audiences through writing and photography, Holstein and van der Hoof worked to redefine the cultural value of quilts and to legitimize them as artistic works.“¹⁷

Peterson unterscheidet in diesem Kontext zwischen *discourse* und *display*. Dabei wird mit dem Begriff *discourse* die Art und Weise bezeichnet, wie über ein Kulturobjekt geschrieben oder gesprochen wird, wobei jene Aspekte, die einer erwünschten kulturellen Norm entsprechen, hervorgehoben werden und gleichzeitig andere Aspekte, die dem angestrebten Image widersprechen, unter den Teppich fallen. *Display* bezieht sich auf manipulative Präsentationsstrategien, die die Betrachtung eines Kulturobjektes dahingehend beeinflussen, dass die Evaluierung des Objekts zugunsten der erwünschten Norm ausfällt und wenig Raum für andere Interpretationen bleibt.¹⁸

Was das *display* betrifft, machten sich Holstein und van der Hoof also die Räumlichkeiten des Whitney Museums und gängige Präsentationskonventionen zunutze, um die Quilts weitestgehend von ihrem Ursprung zu dekontextualisieren. Sie entwickelten Aufhängungen, mit denen die Quilts möglichst flach und ‚gemäldegleich‘ an den weißen Wänden befestigt werden konnten. In Zusammenstellung und Reihenfolge der Ausstellungsstücke orientierten sie sich rein an formalen Kriterien und nicht etwa an Entstehungszeit oder Herkunft.¹⁹ Zeitgenössische Aufnahmen der Ausstellungsräume legen nahe, dass die Quilts nicht einmal mit Labels versehen waren (siehe Abb. 4). Holsteins Erinnerung an das Hängen des ersten Quilts verdeutlicht die Transformation, der der textile Gegenstand in diesem Moment unterzogen wurde:

It was an extraordinary moment. Everyone who was watching, gasped. I had seen the quilt hundreds of times, had folded and unfolded it, photographed it, examined it minutely; I knew it well. But as it came down the wall, it had a force and dignity which enlivened it in a way I had never seen. It was very beautiful; but more, it was commanding, a confident, powerful aesthetic presence. Everyone was held by it.²⁰

Der *discourse*, der die Ausstellung begleitete, war in erster Linie der Ausstellungskatalog. Er umfasste gut zwanzig Seiten und zeigte neben einer Farabbildung am Cover sechs Schwarz-Weiß-Abbildungen ausgewählter Quilts. Die Auflistung der Exponate beinhaltet Informationen wie Name des Musters (z.B. „Log Cabin“) oder eine auf die geometrischen Formen bezogene Beschreibung (z.B. „Stripes“, „Triangles“ oder „Bars“), den Ort, an dem der Quilt von Holstein

¹⁷ Peterson, 2003, S. 462-463

¹⁸ Vgl. Peterson, 2003, S. 462

¹⁹ Vgl. Peterson, 2003, S. 470-472

²⁰ Holstein, 1991, S. 39

und van der Hoof erworben wurde (nicht etwa den vermuteten Entstehungsort), eine meist geschätzte Jahreszahl, Material und Abmessungen.²¹ Auffällig ist das Fehlen der Namen der Quilterinnen und Quilter²². Das mag in vielen Fällen der Tatsache geschuldet sein, dass die Namen schlichtweg nicht bekannt waren. Allerdings seien einige Quilts mit gestickten Signaturen versehen gewesen, deren Nichtbeachtung vor allem von feministischer Seite für Kritik sorgte.²³

Kurator Robert M. Doty betont in seinem Vorwort, dass Farbe, Muster und Linie im Mittelpunkt stehen, nicht etwa Material, Qualität der Näharbeit oder regionale Besonderheiten.²⁴ Jonathan Holsteins dreiseitiger Aufsatz behandelt erst die Geschichte des amerikanischen Patchworkquilts, dessen Technik von Natur aus eine abstrakte sei, und betont dann gegen Ende, dass das Design der ausgestellten Exemplare ein durch und durch bewusster künstlerischer Akt sei, dem eine speziell amerikanische Ästhetik zugrunde liege:

Quilt makers did in effect paint with fabric [...]. Moreover, it must be emphasized that the planning of these tops was in no sense haphazard. Even the simplest show the highest degree of control for visual effect. Many are too carefully designed, too authoritative to be called primitive or naive. Rather, there was at work a traditional American approach to design, vigorous, simple, reductive, „flat,“ and a bold use of color, which can be traced throughout American art.²⁵

Die Rezeption der Ausstellung *Abstract Design in American Quilts* war weitgehend positiv. Die für die Ausstellungsverantwortlichen vermutlich wichtigste Reaktion war die des renommierten konservativen *New-York-Times*-Kunstkritikers Hilton Kramer, der die traditionelle Unterscheidung in *high art* und *folk art* in Frage stellte und in den Quilts amerikanische Vorläufer der abstrakten Kunst sah:

For a century or more preceding the self-conscious invention of pictorial abstraction in European painting, the anonymous quilt-makers of the American provinces created a remarkable succession of visual masterpieces that anticipated many of the forms that were later prized for their originality and courage.²⁶

Es gab allerdings auch weit weniger positive Reaktionen. Quiltende fühlten sich vor den Kopf gestoßen, dass Holstein und van der Hoof ihnen völlig fremde Kriterien herangezogen hatten, um den Wert der Quilts zu bestimmen.²⁷ Die feministische Kritikerin Patricia Mainardi gab zu bedenken, dass männliche Kuratoren und Kritiker Quilts plötzlich Wert zuschrieben, weil sie in ihnen oberflächliche Ähnlichkeiten zu den Arbeiten männlicher zeitgenössischer Künstler zu

²¹ Vgl. Holstein, 1971, S. 13-14

²² Da Quilten ein stark weiblich dominiertes Feld ist, wird oft davon ausgegangen, dass anonyme Quilts von Frauen hergestellt wurden. Es hat aber immer auch männliche Quilter gegeben, weswegen in dieser Arbeit im Zweifelsfall gegendert bzw. die genderneutrale Formulierung ‚Quiltende‘ verwendet wird.

²³ Vgl. Peterson, 2003, S. 479

²⁴ Vgl. Doty in Holstein, 1971, S. 5

²⁵ Holstein, 1971, S. 10

²⁶ Kramer, 1971

²⁷ Vgl. Peterson, 2003, S. 479

erkennen glaubten.²⁸ Sie stellte außerdem die Machtverhältnisse zwischen *high art* und *folk art* in Frage: „The truth is that ‚high‘ art has always fed off the vigor of the ‚lower‘ ‚folk‘ and ‚primitive‘ arts and not the other way around. The African sculptors needed Picasso as little as Japanese printmakers needed the Impressionists or the American quiltmakers need the Minimalists.“²⁹

Ob positiv oder negativ, *Abstract Design in American Quilts* generierte in jedem Fall Aufmerksamkeit für Quilts, sowohl im Kunstkontext als auch in der öffentlichen Wahrnehmung des Handwerks. In den folgenden Jahren kam es einerseits zu weiteren Quiltausstellungen und zur Etablierung eines Marktes für Quilts als Kunstgegenstände, andererseits blühte die Quiltindustrie auf und die textile Technik erfreute sich eines Revivals. Quilts wurden außerdem Gegenstand akademischer Forschung (*quilt studies*).³⁰

Hinzu kommt, dass Quilts als künstlerisches Medium Eingang in die Kunstwelt fanden. Hatten sich die Quilterinnen und Quilter, die die Exponate für Holsteins und van der Hoofs Ausstellung hergestellt hatten, aller Wahrscheinlichkeit nach nicht selbst als Künstlerinnen und Künstler definiert, kam es nun zu einem neuen Selbstverständnis. Manche Quilterinnen und Quilter stellten nun den Anspruch, als Kunstschauffende wahrgenommen zu werden, und der *art quilt* entwickelte sich zur eigenen Kunstform, der 1976 im Museum of Contemporary Crafts, New York, die erste große Ausstellung *The New American Quilt* gewidmet wurde. Zu namhaften Quilt-Artists zählen u.a. Molly Upton, Faith Ringgold, Michael James und Terese Agnew³¹.

Zwanzig Jahre nach der Ausstellungseröffnung von *Abstract Design in American Quilts* fasst Holstein die Ziele, die er und van der Hoof mit der Ausstellung verfolgten, folgendermaßen zusammen: „We had three specific purposes: The first was to establish new aesthetic criteria for quilt connoisseurship; the second was to exhibit the breadth and quality of traditional quilt design; the third was to bring this work to the attention of the art establishment and sophisticated art public.“³² Man könnte noch hinzufügen, dass es Holstein und den anderen Beteiligten ein Anliegen war, Patchworkquilts als frühe amerikanische abstrakte Kunstwerke zu präsentieren. Dies ist insofern bedeutsam, als die Wurzeln der abstrakten modernen Kunst gemeinhin in Europa verortet werden und sich in den USA erst Mitte des 20. Jahrhunderts mit dem abstrakten Expressionismus eine eigene entsprechende Kunstrichtung entwickelte.

²⁸ Vgl. Mainardi, 1982, S. 343

²⁹ Mainardi, 1982, S. 344

³⁰ Vgl. Peck, 2018, S. 63

³¹ Vgl. Shaw, 2009, S. 309-358; Wahlman, 2001, S. 126-132

³² Holstein, 1991, S. 12

2.2. Amish: The Art of the Quilt (1990)

Jonathan Holstein beanspruchte in einem Interview 2007 die Entdeckung amischer Quilts für sich: „In effect, we discovered them. We were there first.“³³ Obwohl auch amische Quilts schon in den 1960er Jahren im Rahmen des neu entfachten Interesses für alte Handwerkstechniken die Aufmerksamkeit von Menschen außerhalb dieser Glaubensgemeinschaft erregt hatten³⁴, hat Holstein mit seiner Behauptung wohl insofern recht, als *Abstract Design in American Quilts* amische Quilts einer breiten, kunstinteressierten Öffentlichkeit vorstellte. In seiner 1973 publizierten Monografie *The Pieced Quilt: An American Design Tradition* widmete Holstein amischen Quilts ebenfalls vergleichsweise viel Aufmerksamkeit.³⁵ Noch in den 1970er Jahren entwickelte sich ein Markt, mehrere Ausstellungen speziell amischer Quilts folgten und umfangreiche Sammlungen entstanden.³⁶

Die Amischen sind eine protestantische, den Wiedertäufern zugehörige Glaubensgemeinschaft, die sich im 17. Jahrhundert in Gebieten Süddeutschlands, der Schweiz und dem Elsass entwickelte. Anfang des 18. Jahrhunderts begannen viele Amische nach Pennsylvania auszuwandern, einer von dem Quäker William Penn gegründeten Kolonie, die seinen Bewohnerinnen und Bewohnern Religionsfreiheit versprach. Im 19. Jahrhundert kam es zu einer Teilung in amische Mennoniten und die Amischen alter Ordnung, die sehr konkreten Regeln in Glauben und Lebensführung folgten. Heute leben die meisten Amischen in den Bundesstaaten Pennsylvania, Indiana und Ohio. Sie sind vor allem dadurch bekannt, dass sie einen äußerst konservativen Lebensstil pflegen, den meisten Errungenschaften des modernen Lebens entsagen und u.a. strenge Kleidungsvorschriften befolgen.³⁷ 2017 wurde die Zahl der Amischen, die weiterhin Pferdekutschen benutzen und Autos strikt ablehnen, in den USA auf ca. 313 000 geschätzt.³⁸

Es ist unklar, wann und warum amische Frauen zu Quilten begannen. Es ist davon auszugehen, dass sie diese Handwerkstechnik nicht aus Deutschland und der Schweiz mitbrachten. Stattdessen wird angenommen, dass sie – etwas zeitverzögert – vom amerikanischen *quilting craze* des späten 19. Jahrhunderts (siehe Kapitel 4.3) beeinflusst waren.³⁹ Viele amische Quilts sehen nicht amisch aus, d.h. sie entsprechen nicht dem Ideal, das von Sammelnden, Kuratierenden sowie Kritikerinnen und Kritikern ab den 1970er Jahren als „klassische amische“

³³ Jonathan Holstein in Schmucker 2013: 69

³⁴ Vgl. Smucker, 2013, S. 89

³⁵ Vgl. Holstein, 1973, S. 93-101; Afroamerikanische Quilts werden im Gegensatz gar nicht erwähnt (siehe Kapitel 4.3)

³⁶ Vgl. Smucker, 2013, S. 96

³⁷ Vgl. Shaw, 2009, S. 193-198

³⁸ Vgl. Young Center for Anabaptist and Pietist Studies, 2017

³⁹ Vgl. Shaw, 2009, S. 196-197

Quilts‘ bezeichnet wird. Diese sogenannten klassischen Quilts entstanden großteils zwischen 1880 und 1940 und sind aus einfärbigen Wollstoffen in meist dunklen, satten Farben gefertigt. Ihr Design ist einfach, geometrisch und großflächig (siehe z.B. Abb. 5). Von den Amischen selbst werden sie meist als ‚alte, dunkle Quilts‘ bezeichnet. Diese Art von Quilts wurde vor allem von den Amischen alter Ordnung in Lancaster County hergestellt. Die tatsächliche Bandbreite amischer Quilts ist wesentlich größer und umfasst genauso Variationen dieses klassischen Stils als auch kleinteiligerer Patchworkmuster oder Applike-Designs in hellen oder auch gemusterten Stoffen, die Quilts nicht-amischer Herkunft gleichen (siehe z.B. Abb. 6).⁴⁰

Zu den bekanntesten Sammlern ‚klassischer‘ amischer Quilts in den 1970er und 1980er Jahren zählte Doug Tompkins, Mitbegründer des Bekleidungsunternehmens Esprit des Corp, kurz Esprit. Inspiriert von der Ausstellung *Abstract Design in American Quilts*, zu deren Besuchern er 1971 zählte, begann er selbst ästhetisch ansprechende Quilts zu sammeln und beschränkte sich dabei bald ausschließlich auf amische Exemplare. Ausgewählte Stücke hängte er an die Wände des Esprit Hauptquartiers in San Francisco, das er ab 1977 als eine Art Mini-Museum für Besucherinnen und Besucher öffnete (siehe Abb. 7). Nicht zuletzt durch die Assoziation mit dem Modehaus entwickelten sich speziell amische Quilts in den 1970er und 1980er Jahren zu Modeartikeln, zu Must-haves des Interior Designs (siehe Abb. 8).⁴¹

Doch Tompkins war es ein Anliegen, seine Quilts auch im Kontext moderner Kunst verankert zu sehen. 1990 organisierte er zusammen mit Quiltexpertin Julie Silber die Ausstellung *Amish: The Art of the Quilt* im de Young Museum, San Francisco. In den abgedunkelten Ausstellungsräumen wurden die an den Wänden hängenden Exponate mit Spots punktuell beleuchtet, um einen dramatischen Effekt zu erzielen und die Farben gewissermaßen von innen leuchten zu lassen. In einem separaten Raum wurde der kulturelle Kontext der Quilts mit Fotos amischer Gemeinschaften und Informationen zu deren Lebensart thematisiert.⁴²

Der überdimensionale Ausstellungskatalog wurde von Esprits Grafikabteilung gestaltet und präsentierte die 82 ausgestellten Quilts auf je ganzseitigen Hochglanz-Farbabbildungen.⁴³ Silber und Tompkins gelang es außerdem, den einflussreichen Kunstkritiker Robert Hughes dafür zu gewinnen, einen Aufsatz zum Katalog beizutragen, in dem er u.a. für einen ebenbürtigen Einbezug von Quilts in die Kunswelt plädierte: „Seen out of their original context of use, hanging on a wall, they make it very plain how absurd the once jealously guarded hierarchical distinction between ‚folk‘ and ‚high‘ art can be.“⁴⁴

⁴⁰ Vgl. Smucker, 2013, S. 34

⁴¹ Vgl. Smucker, 2013, S. 100-110

⁴² Vgl. Smucker, 2013, S. 112-113

⁴³ Vgl. Smucker, 2013, S. 113; Hughes & Silber, 1990

⁴⁴ Robert Hughes zitiert in Smucker, 2013, S. 113

Während amische Quilts von manchen tatsächlich völlig losgelöst von ihrem ursprünglichen Kontext als reine abstrakte Kunstwerke betrachtet wurden, spielten dennoch den Amischen zugeschriebene Werte und Eigenschaften eine nicht unwesentliche Rolle bei Vermarktung und Popularität amischer Quilts. Dazu gehörten Einfachheit, Authentizität und qualitativ hochwertiges Handwerk. Die Einfachheit der Amischen entstammt nicht unbedingt finanzieller Armut oder gar Not. Stattdessen röhrt sie von einem bewussten Entzagen her, einem Verzicht auf viele Bequemlichkeiten des modernen Lebens, was besonders bei gebildeten, wohlhabenden, urbanen Bevölkerungsschichten auf Anklang stieß, die zwar fest in eben diesem modernen Leben verwurzelt waren, sich aber gleichzeitig danach sehnten, all das hinter sich zu lassen und sich auf das ‚wirklich Wesentliche‘ zu konzentrieren. Gleichzeitig mag aber genau diese Bevölkerungsgruppe durch hohe Arbeitsmoral und einen ausgeprägten Geschäftssinn zu ihrem Wohlstand gekommen sein, beides Attribute, die ebenfalls den Amischen zugeschrieben werden. Hinzu kamen mit Demut, Bescheidenheit und Ergebenheit – sei es in Gottes Plan oder in das Schicksal – Eigenschaften, die gerne mit ‚gutem Charakter‘ in Verbindung gebracht werden.⁴⁵ Während ‚Ordnung‘ im amischen Verständnis in erster Linie die Regeln und Gesetze umfasst, die das Zusammenleben bestimmen, spielt auch Ordnung im weiteren Sinne eine nicht zu vernachlässigende Rolle. Amische Quilts sind nicht Ausdruck eines revolutionären Gedankengutes. Stattdessen können sie als Symbole einer geregelten Gesellschaftsstruktur verstanden werden, in der jedes Mitglied seinen Platz kennt und mit Gelassenheit akzeptiert.

Tompkins machte sich diese mit amischen Quilts verbundenen Werte und Eigenschaften zunutze, um sein Bekleidungsunternehmen entsprechend zu positionieren. In einem Souvenir-Katalog zu den im Esprit Headquarter gezeigten Quilts schrieb er 1985:

As most of our visitors already know, we are a clothing manufacturer; and fabrics, color, texture and shape are ingredients found in both our products and in quilts. Workmanship also plays a big part in the final product. Our interest in quilts really emerged quite naturally from this close affinity. We have found that living among such masterpieces of design, color and workmanship has inspired designs, tuned all of our senses to design and left us a little bit, if not a lot richer.⁴⁶

Die Quilts halfen dabei, die Marke Esprit mit Authentizität, hochwertiger Qualität und minimalistischem Design zu konnotieren. Die Präsentation der Quilts als moderne Kunstwerke im Museum wertete die Marke nur noch weiter auf. Indem Tompkins die Quilts sowohl als Designobjekte als auch als Kunstwerke darstellte, gelang es ihm, zwei oftmals als entgegengesetzt gesehene Welten zu vereinen.⁴⁷

⁴⁵ Vgl. Smucker, 2013, S. 193-194

⁴⁶ Doug Tompkins zitiert in Smucker, 2013, S. 108

⁴⁷ Vgl. Smucker, 2013, S. 105-110

Während Design in den Ausstellungen der Quilts von Gee's Bend keine Rolle spielt, betten sie Quilts ebenfalls in ihr soziales Umfeld ein und verleihen ihnen somit Bedeutungen, die sich aus dieser Kontextualisierung ergeben. Im folgenden Abschnitt wird behandelt, wie es zu diesen Ausstellungen kam, wie die Quilts in Ausstellungsräumen und Katalogen präsentiert wurden und wie die Vermarktung der Quilts z. T. auf heftige Kritik stieß.

2.3. *The Quilts of Gee's Bend (2002) und Gee's Bend: The Architecture of the Quilt (2008)*

Wie schon Holstein, van der Hoof und Tompkins zuvor, entdeckte auch William Arnett seine Begeisterung für Quilts im Grunde per Zufall. Als Kunstsammler ursprünglich auf die Kunst des antiken Mittelmeerraums, des mittelalterlichen Europas, Asiens und schließlich Afrikas spezialisiert, fokussierte er sich nach Begegnungen mit Künstlern wie Lonnie Holley und Thornton Dial ab den 1980er Jahren fast ausschließlich auf afroamerikanische Folk Art im Süden der USA. Zusammen mit seinen Söhnen Paul und Matthew dokumentierte er gut zehn Jahre lang hunderte meist noch unbekannte Kunstschaffende und ihre Werke. 1996 kam es zu der Ausstellung *Souls Grown Deep: African American Vernacular Art of the South* im Michael C. Carlos Museum in Atlanta. Um die Jahrtausendwende erschienen zwei umfangreiche Kunstabände⁴⁸ unter demselben Titel. Auf der Suche nach mehr künstlerisch tätigen afroamerikanischen Frauen⁴⁹ und angeregt von Quilthistorikerin Maude Wahlman stießen die Arnetts schließlich auf afroamerikanische Quilttraditionen. 1998 kam es zu dem vielzitierten ‚Entdeckungsmoment‘: William Arnett stieß in Roland R. Freemans Buch *A Communion of Spirits: African-American Quilters, Preservers, and Their Stories* (1996)⁵⁰ auf eine Fotografie, die Quilterin Annie Mae Young mit ihrer Urenkelin vor einem Haufen Feuerholz zeigt, über den zwei Quilts drapiert sind (siehe Abb. 9).⁵¹ Besonders begeistert von einem der Quilts (siehe Abb. 10) –, der später auch das Katalog-Cover der ersten Ausstellung zieren sollte – machten sich die Arnetts auf die Suche nach Young und entdeckten Gee's Bend. Über die nächsten vier Jahre kontaktierten sie über 150 Quilterinnen und kauften Hunderte ihrer Arbeiten.⁵²

Die Arnetts konnten Peter Marzio, Jane Livingston und John Beardsley, die schon gut zwanzig Jahre zuvor im Rahmen der vielbeachteten Ausstellung *Black Folk Art in America, 1930-1980*

⁴⁸ Arnett & Arnett, 2000 Arnett & Arnett, 2001

⁴⁹ Vgl. Cooks, 2011, S. 139

⁵⁰ Freeman, 1996

⁵¹ Vgl. Wardlaw, 2002, S. 8

⁵² Vgl. Peck, 2018, S. 63

(1982)⁵³ zusammengearbeitet hatten, für eine Ausstellung der Quilts von Gee's Bend gewinnen.⁵⁴ Zusammen mit Kuratorin Alvia Wardlaw, der „dieses Projekt als afroamerikanischer Frau ein persönliches Anliegen“⁵⁵ war, organisierten sie die Ausstellung *The Quilts of Gee's Bend*, die vom 8. September bis zum 10. November 2002 im Museum of Fine Arts, Houston, gezeigt wurde. Über die nächsten sechs Jahre machte die Ausstellung in 12 weiteren nationalen Museen Station, darunter auch dem Whitney Museum of American Art, New York, in dem dreißig Jahre zuvor auch *Abstract Design in American Quilts* gezeigt worden war.

Aufgrund des großen Erfolgs kam es schon 2006 zu der Folgeausstellung *Gee's Bend: The Architecture of the Quilt*⁵⁶, die zwei Jahre lang in acht Museen gezeigt wurde. Gut ein Drittel der Exponate dieser Ausstellung war nach der Eröffnung von *The Quilts of Gee's Bend* entstanden⁵⁷ und der begleitende Katalog ging unter anderem der Frage nach, welchen Einfluss diese neue Anerkennung auf individuelle Quilterinnen und die Gee's-Bend-Quilttradition im Allgemeinen ausgeübt hatte. Außerdem wurde stärkeres Augenmerk auf die Arbeitsweise der Quilterinnen gelegt.

Wie schon bei den beiden Vorgängerausstellungen lehnte man sich auch bei der Präsentation der Quilts von Gee's Bend auf der Ebene des *display* an gängige Ausstellungspraktiken des modernen Kunstmuseums an: Die Quilts wurden Gemälden gleich an meist weiße Wände gehängt (siehe Abb. 11). Wobei sich die Präsentationsstrategien von Museum zu Museum unterschieden. Am puristischsten war die Ausstellung *The Quilts of Gee's Bend* laut Sally Anne Duncan im Whitney Museum gestaltet:

The Whitney's exhibition strategy emphasized the formal and visual qualities of the quilts themselves. They were widely spaced with a minimum of context and there were no pictures of the quilters as one found at other venues. [...] The quilts were treated in exactly the same way as the Whitney would have displayed a group show of abstract paintings with the names of the artists listed at the entrance.⁵⁸

Im Cleveland Museum of Art hingegen wurden die Quilts sehr viel stärker kontextualisiert: „[T]he entrance had a montage of changing photographs projected on a wall covered with old newspapers alluding to the desperate survival techniques of keeping out the cold that Gee's Benders employed in years past.“⁵⁹ Darüber hinaus befand sich in einem Ausstellungsraum ein

⁵³ Corcoran Gallery of Art, Washington, 1982

⁵⁴ Vgl. Marzio, 2002, S. 7

⁵⁵ Alvia Wardlaw in Carey, 2005, 00:00:57-00:01:02; Übersetzung K.L.

⁵⁶ Ob der Titel in Anlehnung an *Amish: The Art of the Quilt* gewählt wurde, ist nicht bekannt.

⁵⁷ Vgl. Arnett, Cubbs, & Metcalf, 2006, S. 7

⁵⁸ Duncan, 2005, S. 22

⁵⁹ Duncan, 2005, S. 25

Bett, auf dem mehrere Quilts ausgebreitet waren, und in einem anderen ein Quiltrahmen, in den ein halbfertiger Quilt gespannt war.⁶⁰

Sowohl *The Quilts of Gee's Bend* als auch *Gee's Bend: The Architecture of the Quilt* wurden von aufwendig produzierten, großformatigen Katalogen⁶¹ begleitet, die in Arnetts Verlag Tinwood Books erschienen. Zusammen mit einem ca. halbstündigen Film von Vanessa Vadim, der aus Interviews mit den Quilterinnen, Gospelgesängen und historischen Aufnahmen von Gee's Bend besteht, bilden diese Kataloge den *discourse* zu den Ausstellungen im Sinne von Peterson. Hier finden sich viele Parallelen zu den oben besprochenen Vorgängerausstellungen aber auch wesentliche Unterschiede bzw. Weiterentwicklungen. Allen gemein ist die Strategie, Quilts bis zu einem gewissen Grad mit Werken abstrakter Kunst gleichzusetzen.

Diese Einbettung von Quilts in einen formalen bzw. modernistischen Diskurs erfüllt mehrere Zwecke. Zum einen wird damit eine Daseinsberechtigung im Kunstmuseum konstruiert. Zum anderen wird so etwas wie ein „Wow-Effekt“ erzeugt, der in allen bisher besprochenen Quilausstellungen dem gleichen Narrativ folgt: Während sich die größtenteils männlichen und gebildeten Größen der Moderne abmühten, die Gegenständlichkeit in der Kunst hinter sich zu lassen und die Abstraktion für sich entdeckten, seien ihnen diese quiltenden Frauen, die auf den häuslichen Bereich und wahlweise auf eine weltfremde Religionsgemeinschaft bzw. eine isolierte und ärmliche schwarze Community begrenzt waren, um Jahrzehnte, wenn nicht sogar Jahrhunderte voraus.

Hinzu kommt, dass Quilten seit dem 19. Jahrhundert als eine eng mit der amerikanischen Identität verflochtene Kulturform gilt (siehe Kapitel 4.3) und die ausgestellten Quilts gerne als Beleg für eine dezidiert amerikanische Tradition in der abstrakten Kunst gedeutet werden. An mehreren Stellen wird darauf hingewiesen: „a distinguished American art form“⁶², „a uniquely American art“⁶³, „the work-clothes quilts in themselves are a phenomenon in the history of American art“⁶⁴, „one of the great masters of American art“⁶⁵, „a new genre in American art.“⁶⁶ Diese Narration eignet sich vorzüglich dafür, Aufmerksamkeit zu erzeugen und an einen in den USA durchaus ausgeprägten Nationalstolz zu appellieren.

⁶⁰ Vgl. Duncan, 2005, S. 25

⁶¹ Der Katalog der ersten Ausstellung erschien in zwei Ausgaben: Einmal unter dem Titel *The Quilts of Gee's Bend* (190 Seiten, 162 Farabbildungen) und einmal in einer ausführlicheren Version unter dem Titel *Gee's Bend: The Women and Their Quilts* (432 Seiten, 488 Farabbildungen). Wenn in dieser Arbeit von ‚Katalog‘ die Rede ist, ist ersterer gemeint.

⁶² Arnett & Arnett, 2002, S. 38

⁶³ Arnett & Arnett, 2002, S. 46

⁶⁴ Livingston, 2002, S. 56

⁶⁵ Livingston, 2002, S. 57; bezugnehmend auf Annie Mae Young

⁶⁶ Arnett P. , 2002, S. 158

Während jedoch die Ausstellung *Abstract Design in American Quilts* Stücke unterschiedlicher geographischer Herkunft zeigte und – sei es aus Mangel an Information oder Interesse – kaum auf den Entstehungskontext oder die Quiltenden einging, spielt die kulturelle Einbettung sowohl bei *Amish: The Art of the Quilt* als auch bei den Ausstellungen der Quilts von Gee's Bend eine zentrale Rolle. In beiden Fällen ist der geographische Raum begrenzt: Einerseits auf die von den Amischen besiedelten Gegenden mit einem Schwerpunkt auf Lancaster County, andererseits noch konkreter auf das als Gee's Bend bekannte Gebiet in Wilcox County, das von drei Seiten vom Alabama River begrenzt wird. In beiden Fällen handelt es sich um eine soziale Randgruppe, deren Lebensumstände im Rahmen der jeweiligen Ausstellungen thematisiert werden.

Die Gee's-Bend-Ausstellungen gehen allerdings noch einen Schritt weiter. Im kompletten Gegensatz zu der Ausstellung *Abstract Design in American Quilts*, in der alle Quilts anonym blieben, selbst wenn Signaturen vorhanden waren, sind alle Gee's-Bend-Quilts einer konkreten Quilterin zugeschrieben. Anonyme Quilts wurden rigoros aussortiert: „Where ambiguity remained – and especially in the few instances when there was no information at all about authorship or provenance – the quilt was removed from consideration for exhibition and publication, in order that all works be documented by maker.“⁶⁷ Die individuellen Quilterinnen werden stark in den Mittelpunkt gesetzt: Der Katalog zu *The Quilts of Gee's Bend* besteht gut zur Hälfte aus Porträts 36 lebender und verstorbener Quilterinnen, illustriert mit Porträtaufnahmen und Abbildungen ihrer Quilts. Der dazugehörige Text setzt sich fast ausschließlich aus auf Interviews basierenden Erzählungen zusammen, in denen die Frauen in erster Linie über ihre Lebensgeschichte, aber auch über ihren Zugang zum Quilten sprechen. Diese Interviews wurden zwischen 1999 und 2002 von Matthew Arnett, William Arnett und Mary McCarthy geführt.⁶⁸ Im Katalog zu *Gee's Bend: The Architecture of the Quilt* werden drei Quilterinnen – Loretta P. Bennett, Mary Lee Bendolph und Louisiana P. Bendolph – als Autorinnen ganzer Kapitel angeführt. Der die erste Ausstellung begleitende Film von Vanessa Vadim besteht fast ausschließlich aus Aufnahmen der Quilterinnen, die, ähnlich wie im Katalog, von ihrem Leben, ihrem Glauben und Quilten erzählen. Porträtfotografien der Quilterinnen wurden in einigen Ausstellungen gezeigt, z.B. die Aufnahmen von Linda Day Clark (siehe Abb. 12)⁶⁹. Die Frauen wurden zu den jeweiligen Ausstellungseröffnungen eingeladen, wo sie sich unter das Publikum mischten, über ihre Quilts sprachen, Kataloge signierten und bei Abendveranstaltungen – oder auch direkt in den Ausstellungsräumen (siehe

⁶⁷ Beardsley u.a., 2002a, S. 184

⁶⁸ Vgl. Beardsley u.a., 2002a, S. 181

⁶⁹ Vgl. Fallon, 2008

Abb. 13) – Gospelgesänge zum Besten geben. Karen M. Duffy beschreibt die Einbindung der Quilterinnen im Museum of Fine Arts, Houston, folgendermaßen:

On hand for the opening, and at the heart of the celebratory atmosphere, were more than thirty quilters from Gee's Bend. Each was clearly moved and energized by the public's acclaim. All day the women mingled with visitors, signing books, shaking hands, and hugging – even once, as a group, spontaneously singing old hymns in the gallery. Two days later, at a round table held in the museum's auditorium, they answered questions.⁷⁰

Ähnlich wie bei *Amish: The Art of the Quilt* kommt es auch bei den Ausstellungen der Quilts von Gee's Bend zu einer starken symbolischen Aufladung der Exponate. Diese umfasst im Wesentlichen folgende Bereiche: Zum einen führt die umfangreiche Einbindung der von Unterdrückung, Armut und dem Kampf um Gleichberechtigung geprägten Geschichte Gee's Bends (siehe Kapitel 3) dazu, dass die Quilts sinnbildlich für Resilienz, also das Überleben unter widrigen Umständen, im Allgemeinen sowie die Bürgerrechtsbewegung im Besonderen stehen. Joanne Cubbs merkt hierzu an: „Reshaping old and tattered cloth into warm and protective coverings, the quilts of Gee's Bend became icons of survival and self-sufficiency amidst chronically hard times, symbols of an empowering, make-do moral imperative that still echoes through the community there.“⁷¹ Im Gegensatz zu den Quilts der Amischen kann man in die Quilts von Gee's Bend schwerlich Ausdruck einer statischen und geregelten Gesellschaftsstruktur lesen. Im Gegenteil: Schon auf formaler Ebene leben diese davon, Regeln – im Sinne konventioneller Quiltgestaltung – zu brechen oder zumindest in Frage zu stellen. Dieses revolutionäre Element unterstützt im Falle der Gee's-Bend-Quilts das Bestreben der Ausstellungsverantwortlichen, die – wie schon Holstein und Tompkins vor ihnen – dafür plädieren, bestehende in der Kunstwelt etablierte Kategorien neu zu definieren.

Neben *self-sufficiency*, einer gewissen ‚From rags to riches‘-Romantik und ihrer engen Verstrickung mit Schlüsselmomenten der amerikanischen Geschichte – von Sklaverei zur Depressions-Ära der 1930er Jahre und schließlich zu Martin Luther King Jr. und der Bürgerrechtsbewegung der 1960er Jahre – vereinen die Quilts von Gee's Bend noch weitere speziell amerikanische Werte: zum einen sind das Glaube und Spiritualität, die den Quilterinnen – nach eigener Aussage – Kraft verleihen und die in Interviews und den in die Präsentation vielfach eingebundenen Gospelgesängen referenziert werden; zum anderen ist das ein Schwerpunkt auf Familie und Tradition. In dieser Hinsicht stehen die Quilts für Fürsorge, das Andenken an Verstorbene und die Weitergabe einer generationsübergreifenden Praxis.

⁷⁰ Duffy, 2007, S. 95

⁷¹ Cubbs, 2006, S. 68

Die Popularität dieser – wie auch vorangegangener – Quiltausstellungen lässt sich möglicherweise auch damit erklären, dass sie einen gewissermaßen heimeligen und niederschwelligen Zugang zu moderner Kunst ermöglichen:

Not surprisingly, within the galleries of the art museum, many first sought to understand the Gee's Bend patchworks within the discourse of „fine art.“ Appreciated as art objects, the quilts owed much of their broad appeal to their uncanny resemblance to the now popularized conventions of modern abstract painting. Appearing to combine the cozy virtues of women's domestic craft with the iconic expressions of art history, the Gee's Bend quilts came to be viewed by many as a kind of warm, accessible, and homespun version of the high modernist aesthetic.⁷²

Tatsächlich schienen die Quilts ein durchaus gemischtes Publikum angezogen haben. So beschreibt Karen M. Duffy ihre Eindrücke in den Ausstellungsräumen:

At the preview opening on May 30, 2005, community response was extraordinarily positive. Attendance was high and the crowd diverse: black, white, male, female, young, old, friends, families. The quilters among them took inspiration from these quilts and some marveled at the differences from their own works; African Americans originally from the South noted similarities as they recalled their own family quilters and quilts. Many visitors talked excitedly among themselves or with strangers, while a few sat in quiet contemplation of the quilts, availing themselves of the simple chairs placed unobtrusively in corners throughout the gallery.⁷³

Wenig überraschend dauerte es nicht lange, bis diese Popularität zu entsprechenden Marketingmodellen führte, wie im nächsten Abschnitt untersucht wird.

2.4. Zu Fragen der Vermarktung und der finanziellen Beteiligung der Quilterinnen von Gee's Bend

Zwischen 1997 und 2002 kaufte William Arnett den Frauen von Gee's Bend rund 530 Quilts ab und zahlte dafür durchschnittlich \$275⁷⁴. Laut einem Artikel in der *New York Times* soll Arnett hierzu gesagt haben: „I paid them three or four times the going rate [...]. But these quilts may be worth a hundred times that one day.“⁷⁵ Für viele der Quilterinnen waren das zu diesem Zeitpunkt tatsächlich unerhört hohe Summen. Sie waren überrascht, dass jemand bereit war, für ihre alten, zum Teil beschädigten Quilts Geld zu bezahlen. Mary McCarthy, die als Arnetts Kontaktperson in Gee's Bend fungierte, wird von Andrew Dietz zitiert:

Bill [William Arnett] just wanted to see *everybody's* quilts. Whatever house he went to, Bill would look through stacks of quilts and select what he liked best. Then he would think about it a little and give the woman a number – a dollar amount – and the woman's eyes would pop. ‘You gonna pay me for these old raggly quilts?’ the women would say.⁷⁶

⁷² Cubbs, 2006, S. 76

⁷³ Duffy, 2007, S. 95

⁷⁴ Entspricht heute ca. €370.

⁷⁵ William Arnett in Brown, 2002

⁷⁶ Mary McCarthy in Dietz, 2006, S. 251

Arnett, dem in der Vergangenheit schon vorgeworfen worden war, durch ihn vertretene *vernacular artists* auszunutzen⁷⁷, gründete 2002 zusammen mit seinen Söhnen Matthew und Paul die Non-Profit-Organisation Tinwood Alliance, die von nun an die angekauften Quilts verwaltete. 2003 bildeten mehr als 50 noch lebende Quilterinnen von Gee's Bend, unterstützt von Arnetts Tinwood Alliance, das Gee's Bend Quilters Collective, über das von nun an Verkauf und Vermarktung der Quilts abgewickelt werden sollten.⁷⁸

Im Rahmen der Ausstellung *The Quilts of Gee's Bend* entwickelten sich rasch zahlreiche Vermarktungsmodelle. Museumsshops führten Krawatten, Schals, Tassen und Kühlenschrankmagnete mit Quiltmotiven. Im Dezember 2003 bot das Bekleidungs- und Wohnaccessoire-Unternehmen Anthropologie die erste lizenzierte, in Asien gefertigte Quiltkopie um \$298 zum Verkauf an. Classic Rug Collection brachte eine Kollektion von Teppichen auf den Markt, die auf 23 Quiltmotiven basierten und zwischen \$99 und \$4600 kosteten. Ebenfalls Teppiche, Bettwäsche und Kunstdrucke wurden von Kathy Ireland Worldwide ins Sortiment genommen.⁷⁹ 2006 veröffentlichte das United States Postal Service im Rahmen der Serie ‚American Treasures‘ Briefmarken mit Gee's-Bend-Quilt-Motiven.⁸⁰

Während die meisten Kommentatorinnen und Kommentatoren diese Entwicklungen kritisch sahen, schlägt Sally Anne Duncan in *Museum Anthropology* vor, auch diese Vermarktung als Teil einer ausgeklügelten Strategie zu betrachten, die Quilts als ‚vollwertige‘ Kunstwerke zu positionieren:

As opportunities arose to have Gee's Bend quilt designs translated into household items such as mugs, coasters, stationary, and rugs, it seemed a right move to more firmly establish their place in the cultural landscape. This has long been commercial destiny, after all, of many modern masters. Replicating their design on a variety of house wares is one more step toward taking the quilts from a marginal status as southern vernacular art to works on a par with paintings by Monet and van Gogh.⁸¹

Laut einem Artikel in der *Washington Post* vom 28. Februar 2004 soll vertraglich abgesichert sein, dass die Quilterinnen vom Verkauf dieser Produkte profitieren, in welchem Ausmaß sei allerdings noch unklar. William Arnett habe behauptet, dass schon eine Million Dollar nach Gee's Bend zurückgeflossen und über die kommenden fünf Jahre eine weitere Million zu erwarten sei. Außerdem habe er über die letzten Jahrzehnte schon an die \$12 Millionen Verlust

⁷⁷ 1993 wurde Arnett in der Fernsehsendung *60 Minutes* beschuldigt, er habe sich an den durch ihn vertretenen Folk Artists, darunter Thornton Dial, bereichert (vgl. Turner, 2009, S. 193); laut Dietz, 2006, und Edgers, 2017, waren diese Vorwürfe ungerechtfertigt.

⁷⁸ Vgl. Duncan, 2005, S. 31

⁷⁹ Vgl. Hales, 2004

⁸⁰ Vgl. Cooks, 2011, S. 136

⁸¹ Duncan, 2005, S. 31

gemacht in seinen Bemühungen, afroamerikanische Kunstschaffende aus den Südstaaten zu fördern.⁸²

Dennoch wurden die Arnetts und Tinwood Ventures 2007 von drei der Quilterinnen verklagt. Annie Mae Young beschuldigte Arnett und Tinwood Ventures, fälschlicherweise zu behaupten, die Rechte des geistigen Eigentums an Gee's-Bend-Quilts, die vor 1984 entstanden waren, zu besitzen. Außerdem wären ihr Name und ihr Bild unrechtmäßig verwendet worden. Loretta Pettway warf ihnen Ausbeutung vor, da versprochene Gewinne nicht bei den Quilterinnen angekommen seien. Außerdem habe Matt Arnett sie mit \$2000 dazu verleiten wollen, Papiere zu unterzeichnen, die ihr nicht ausreichend erklärt worden seien.⁸³ Anwälte der Arnetts entgegneten, diese sähen sich nicht in Besitz von Copyrights.⁸⁴ Tinwood habe den Quilterinnen einen Anteil ausgezahlt und der Rest stünde dem Gee's Bend Quilters Collective zu. Zu diesem Zweck wäre im September 2006 eine Foundation gegründet worden, die allerdings noch kein Bankkonto hätte, weswegen die Gewinne aus dem Kathy-Ireland-Deal auf einem Treuhandkonto lägen. Laut Kathy Ireland Worldwide seien bis zu diesem Zeitpunkt höhere Summen an Tinwood Ventures bezahlt worden, als sie über den Verkauf der lizenzierten Produkte eingenommen hätten. Mary Ann Pettway, seit 2005 Managerin des Gee's Bend Quilters Collective, gab an, selbst angemessene Kompensationen erhalten zu haben, allerdings nicht für alle Quilterinnen sprechen zu können.⁸⁵ 2008 kam es in beiden Fällen zu außergerichtlichen Einigungen, allerdings drangen keine Details über die Konditionen dieser Einigungen an die Öffentlichkeit.⁸⁶

Gegenstand der dritten Klage war, dass Lucinda Pettway Franklin die Arnetts beschuldigte, zwei der ältesten aus Gee's Bend stammenden Quilts gestohlen zu haben. Deren Anwälte meinten dazu, Matt Arnett habe sich die Quilts zwei Jahre zuvor ausgeborgt, um Nachforschungen und Altersbestimmungen anzustellen. Dabei sei herausgekommen, dass die Quilts nicht, wie von Franklin behauptet, über hundert Jahre alt seien, sondern in den 1950er und 1960er Jahren entstanden waren und daher auch nur von geringem Wert seien.⁸⁷ Auch diese Klage wurde fallengelassen, nachdem die Quilts an Franklin zurückgegeben worden waren.⁸⁸ Laut einem Artikel in *The Nation* wurden die Gelder auf dem Treuhandkonto dazu verwendet, die Gerichtskosten zu begleichen: „Funds that were set aside in escrow from the proceeds of

⁸² Vgl. Hales, 2004

⁸³ Vgl. Dooley, 2007

⁸⁴ Vgl. Farr, 2007

⁸⁵ Vgl. Dooley, 2007

⁸⁶ Vgl. Johnson, 2008

⁸⁷ Vgl. Johnson, 2007

⁸⁸ Vgl. Johnson, 2008

the licensing and other activities, and that were intended to benefit the community at large, instead went to settling the lawsuits, benefiting only the plaintiffs and dividing the community.“⁸⁹

Mit den dieser Untersuchung zugrundeliegenden Materialien ist es schwierig, wenn nicht schlichtweg unmöglich, einen objektiven Einblick in diese Streitfragen zu bekommen. Patricia A. Turner, deren Buch *Crafted Lives* zu einem Zeitpunkt geschrieben wurde, als der Ausgang der oben erwähnten Klagen noch unklar war, bemerkt, dass Journalistinnen und Journalisten sich mehrheitlich auf die Seite der Arnetts stellten. Dies sei nicht zuletzt deren PR-Agentur zu verdanken.⁹⁰ In einem Artikel der *New York Times* beispielsweise wird berichtet, dass „die überwiegende Mehrheit der Quilterinnen weiterhin mit den Arnetts zufrieden sei.“⁹¹ Sheila Dewan, die Autorin des Artikels, zitiert Quilterin Nettie Young, die die Klagen nicht nachvollziehen kann: „I don't know what they sued for. They ain't told me, and I ain't asked them.“⁹² Und Loretta Pettways Motivation, die Arnetts zu verklagen, wird – einigermaßen herablassend – folgendermaßen erklärt: „To Loretta Pettway, a woman for whom indoor plumbing is a relatively recent luxury, big-city museums, glossy hardcover books and color postage stamps can look like a lot of money, even though they rarely produce profits.“⁹³ Bezuglich der Person William Arnetts verweist Dewan auf Andrew Dietz' Buch *The Last Folk Hero* (2006)⁹⁴, ein ausführliches – wenn auch begrenzt wissenschaftliches – Porträt Arnetts: „The book portrays Mr. Arnett as disorganized to the point of dysfunction, passionate to the point of self-righteousness and wary to the point of paranoia, but it presents no evidence that he was anything but honest with artists.“⁹⁵

Ebenfalls auf der Seite Arnetts steht ein von Geoff Edgers verfasster Artikel der *Washington Post* aus dem Jahr 2017. Hier wird Kunsthistoriker Tom Patterson zitiert, der Arnetts schwierige Persönlichkeit beschreibt:

Bill [...] is the most undiplomatic human being that possibly the South has ever produced. When it comes to art, I agree with Bill completely. Everything he's done is absolutely first-rate, important work. My problems with Bill have been almost all personality related. It's like he's constantly talking at you with Caps Lock.⁹⁶

Dass die Vorwürfe, Arnett wolle sich an der Kunst seiner Protegés bereichern, unbegründet seien, illustriert Edgers mit einem Verweis auf Arnetts finanzielle Situation. Im Gegensatz zu

⁸⁹ Marvar, 2018a

⁹⁰ Vgl. Turner, 2009, S. 199

⁹¹ Dewan, 2007; Übersetzung K.L.

⁹² Nettie Young in Dewan, 2007

⁹³ Dewan, 2007

⁹⁴ Vgl. Dietz, 2006

⁹⁵ Dewan, 2007

⁹⁶ Tom Patterson in Edgers, 2017

Thornton Dial, der dank Arnett zu Berühmtheit gelangt sei, seine Werke für sechsstellige Summen verkaufen könne und ein großes Haus besitze, wären Arnetts Lebensumstände wesentlich bescheidener: „Arnett once lived in a big house of his own. He sold it and spent that money on art, stipends and research [...]. [F]or years, [he] lived in a rented apartment with a mattress on the floor. Just recently, he moved into a condominium owned by one of his sons.“⁹⁷ Ein weiteres Zeichen seiner guten Absichten sei, dass sich Arnett als *corrector* anstelle eines *collector* verstehe, der die Benachteiligungen, die afroamerikanischen KunstschaFFenden von Seiten des Kunstmarktes widerfahren seien, wiedergutmachen wolle.⁹⁸

Selbst wenn man diesen Stimmen Glauben schenkt, mögen weiterhin Zweifel an der Art und Weise bleiben, wie Arnett seine Geschäfte führt. Mündliche Abmachungen, fehlende Aufzeichnungen und Intransparenz von Seiten der Arnetts und Tinwood Ventures erschweren die Beurteilung.⁹⁹ Turner meint hierzu:

If Andrew Dietz and others who have profiled Bill Arnett are right, the financial records are likely to be incomplete and inconclusive. The last folk hero, as Dietz refers to Arnett, is a terrible record keeper. It is plausible that even after the courts render a judgement or the parties in the suit settle out of court, serious questions will linger.¹⁰⁰

Tatsächlich kehrt in der Debatte um Arnetts Geschäftsgebaren auch in jüngerer Vergangenheit keine Ruhe ein. Am 3. Oktober 2017 brachten die Erben des verstorbenen Künstlers Thornton Dial eine weitere Klage gegen William Arnett ein. Dieser hatte zuvor 54 Werke aus seiner Sammlung, darunter 13 Arbeiten Dials, als gemischte Schenkung dem High Museum of Art, Atlanta, überantwortet. Dials Erben behaupteten nun, Arnett hätte diese Arbeiten nur in Kommission genommen und daher kein Recht, sie zu verkaufen bzw. zu schenken. Arnetts Anwalt wiederum vertrat die Ansicht, Arnett hätte die Arbeiten 2012 rechtmäßig erworben. Nur neun Tage nach ihrer Einbringung wurde diese Klage wieder zurückgezogen, Details drangen auch in diesem Fall nicht an die Öffentlichkeit.¹⁰¹

2010 wurde die Souls Grown Deep Foundation gegründet, der William Arnett 1300 Kunstwerke afroamerikanischer KunstschaFFender aus seiner Sammlung spendete. In dem auf ihrer Website veröffentlichten Jahresbericht wird das Ziel dieser Stiftung folgendermaßen formuliert: „The Foundation was born of a belief that art history needed to be rewritten to include the creativity of some 160 artists of the 20th century who had toiled in oppression, poverty, and obscurity, far from the mainstream art world.“¹⁰²

⁹⁷ Edgers, 2017

⁹⁸ Vgl. Edgers, 2017

⁹⁹ Vgl. Turner, 2009, S. 200

¹⁰⁰ Turner, 2009, S. 200

¹⁰¹ Vgl. Emerson, 2017; Kinsella, 2017

¹⁰² Souls Grown Deep, 2019, S. 5

2014 führte die Stiftung zu diesem Zweck ihr Collection Transfer Program ein. Um die Inklusion der von ihr vertretenen Kunstschaaffenden in die Sammlungen führender US-amerikanischer Museen zu befördern, verhandelt Souls Grown Deep Schenkungen bzw. Teilschenkungen¹⁰³ mit ausgewählten Institutionen. Seit 2014 sind so 355 Kunstwerke von 108 Kunstschaaffenden an 16 Museen übergeben worden.¹⁰⁴ In Folge dieses Transfers entstandene Ausstellungen sind etwa *Revelations: Art from the African American South* (2018) im Fine Arts Museum of San Francisco, *History Refused to Die: Highlights from the Souls Grown Deep Foundation Gift* (2018) im Metropolitan Museum of Art, New York, und *Cosmologies from the Tree of Life: Art from the African American South* (2019) im Virginia Museum of Fine Arts, Richmond.¹⁰⁵ In jeder dieser Ausstellungen sind auch Quilts aus Gee's Bend vertreten. Laut einem Artikel in *The Nation* würden die Quilterinnen in diese Entscheidungen eingebunden: „[W]ith each acquisition, the foundation’s four-person staff takes steps to reconnect the quilt makers with news of and plans for their work, ensuring that they are set up to dictate how images of their work are used, and to receive any income, however modest, from such usage.“¹⁰⁶

Während Harrison und Paul Arnett, zwei von William Arnetts Söhnen, bis 2019 dem Stiftungsrat von Souls Grown Deep angehörten, übt inzwischen kein Mitglied der Arnett-Familie mehr ein offizielles Amt aus. Dafür ist etwa Mary Margaret Pettway, Quilterin und Mitglied des Gee's Bend Quilters Collective, seit 2018 Vorsitzende des Stiftungsrates, dem u.a. auch Richard Dial, Sohn des verstorbenen Thornton Dial, und die Schauspielerin Jane Fonda, die William Arnett seit der Jahrtausendwende finanziell unterstützte, angehören.¹⁰⁷ Auf die Kontroversen, die William Arnett, seine Söhne und Tinwood Ventures umgeben haben, wird weder im Jahresbericht, noch auf der Website von Souls Grown Deep eingegangen. Stattdessen nutzt man den Rückzug von Harrison und Paul Arnett, um der Familie Dank auszusprechen:

As committed champions for the artists in our care, we continue to honor the Arnett family’s founding vision and incomparable generosity, and wish to express our enormous gratitude to them. Their dedication to preserving and bringing to light the remarkable contributions of over 160 previously unheralded artists will stand as a major milestone in American art history and American history.¹⁰⁸

2018 formulierte Souls Grown Deep im Rahmen eines Drei-Jahres-Plans u.a. das Ziel, „positive wirtschaftliche wie soziale Veränderungen für die in ihrer Sammlung vertretenen Künstlerinnen und Künstler sowie deren Communitys“¹⁰⁹ zu bewirken. Hierzu wurde Anfang

¹⁰³ Teilschenkung bedeutet in diesem Fall, dass die Museen die Werke um die Hälfte des Marktwertes erwerben (vgl. Souls Grown Deep, 2019, S. 24)

¹⁰⁴ Vgl. Souls Grown Deep, 2019, S. 24; vgl. Sheets, 2018

¹⁰⁵ Vgl. Souls Grown Deep, 2019, S. 27

¹⁰⁶ Marvar, 2018a

¹⁰⁷ Vgl. Souls Grown Deep, 2019, S. 9; 14; 71

¹⁰⁸ Souls Grown Deep, 2019, S. 14-15

¹⁰⁹ Souls Grown Deep, 2019, S. 8; Übersetzung K.L.

2019 die Souls Grown Deep Community Partnership gegründet.¹¹⁰ Ebenfalls im Frühjahr 2019 wurde ein Internship Program eingeführt, das jährlich drei afroamerikanischen Studierenden ein Praktikum in den Partnermuseen der Stiftung ermöglichen soll. Ziel ist hierbei, Diversität auch im musealen Kontext zu fördern, denn laut einer Studie aus dem Jahr 2015 sind nur 28% aller an amerikanischen Museen Beschäftigten *non-white*. Bei Führungspositionen, Kuratorinnen und Kuratoren, in der Restauration und der Kunstvermittlung liege der Anteil bei nur 16%.¹¹¹

Zu Souls Grown Deeps Bemühungen, ihre Kunstschaffenden rechtlich und finanziell abzusichern, gehört auch, dass sie dazu ermutigen, Mitglied der Artists Rights Society (ARS) zu werden.¹¹² Die ARS unterstützt Kunstschaffende bei der Durchsetzung von und Verstößen gegen ihre geistigen Eigentumsrechte. Darüber hinaus fordert Maxwell L. Anderson, Präsident der Souls Grown Deep Foundation, die Einführung des Folgerechts, das Kunstschaffenden eine Beteiligung am Weiterverkauf ihrer Werke zusichern würde. Während ein solches Recht in über 70 Ländern verankert ist, gibt es in den USA keinerlei rechtliche Grundlage, die eine solche Beteiligung ermöglichen würde. Ein entsprechender Gesetzesentwurf, der American Royalties Too Act, wurde zwar eingebracht, bis dato allerdings noch nicht verabschiedet.¹¹³

Ob die Souls Grown Deep Foundation ihre Versprechen wahr machen wird, die Lebensumstände in Gee's Bend nachhaltig zu verbessern, wird sich weisen. Wilcox County war auch 2018 noch eines der ärmsten Countys in den USA, 35% der Bewohnerinnen und Bewohner lebten unter der Armutsgrenze. Bei den ca. 300 Einwohnerinnen und Einwohnern von Gee's Bend waren es sogar an die 60%, wobei das Jahreseinkommen der meisten Haushalte unter \$10 000¹¹⁴ lag.¹¹⁵ Dennoch dürfte sich in Folge der Quiltausstellungen einiges zum Positiven verändert haben. Nancy Ross Pettway beispielsweise zieht folgendermaßen Bilanz: „Those quilts brought us a mighty long way. From the poor house – ain't going to say to the rich house – but from the poor house to the better house. There was much improvement on our lives.“¹¹⁶

Ebenfalls 2018 führten die Soziologiestudentinnen Yixuan Maisie Luo und Catherine Williams das Gee's-Bend-Oral-History-Projekt durch, im Rahmen dessen sie eine Woche in

¹¹⁰ Vgl. Souls Grown Deep, 2019, S. 20

¹¹¹ Vgl. Souls Grown Deep, 2019, S. 66

¹¹² Vgl. Souls Grown Deep, 2019, S. 17

¹¹³ Vgl. Anderson, 2019

¹¹⁴ Entspricht ca. €9 200

¹¹⁵ Marvar, 2018b

¹¹⁶ Nancy Ross Pettway in Luo & Williams, 2018, S. 10

Gee's Bend verbrachten und Interviews führten. Auf Luos Frage, ob sie je Probleme mit Kunstsammelnden wie Arnett gehabt hätten, antwortete Lucy Lee Witherspoon:

Not really. I like them. [...] They paid for some of the quilts. I am speaking for myself. I didn't get paid for all my stuff. They got it, but they ain't paid. Some of the things they paid for, some of them they didn't. They sure didn't, 'cause I got a picture [of one of my quilts] now right in my room, but he took [that one] back to Georgia. He didn't pay me for that quilt. He took a lot of them, but I didn't get paid for them. But I don't worry about them though.¹¹⁷

Gloria Jean Hoppins fügte hinzu: „I had some that he hasn't paid me for, but I don't worry about them. And they still have the quilts, though what they did with them I don't know.“¹¹⁸ Woraufhin Witherspoon bemerkte: „I don't have that kind of heart to hate them for what they do to me. I got to care for what I do and pay for what I do . . . so I still love them. Sure do.“¹¹⁹

Die Vermarktung ihrer Produkte scheinen die Frauen aus Gee's Bend inzwischen zum Teil selbst in die Hand genommen zu haben. In einem der Interviews des Gee's-Bend-Oral-History-Projekts erwähnt Tinnie Pettway: „[W]e started our own little quilting thing and we named it ‚That's Sew Gee's Bend‘.“¹²⁰ Eine Internetrecherche ergibt, dass Produkte unter dem Label ‚That's Sew Gee's Bend‘ von Tinnie Pettways Tochter Claudia Pettway entworfen werden und vor allem über die On-Demand-Online-Firma VIDA erhältlich sind (siehe Abb. 14).¹²¹ VIDA, gegründet von der aus Pakistan stammenden Unternehmerin Umairah Mendhro, ermöglicht Designerinnen und Designern Produkte zu gestalten, die dann bei Bedarf unter fairen Bedingungen in Entwicklungsländern wie beispielsweise Pakistan produziert werden.¹²² Während die Mitarbeiterinnen der Gee's Bend Quilting Bee in den 1960er und 1970er Jahren selbst noch solche ausführenden Kräfte waren (siehe Kapitel 3.3), scheint sich das Blatt nun gewendet zu haben. Die von VIDA hergestellten Produkte dürften auch ihren Weg in Museumsshops gefunden haben, wie ein Foto auf der Facebook-Seite des Virginia Museum of Fine Arts Shop zeigt (siehe Abb. 15).

¹¹⁷ Lucy Lee Witherspoon (bei Luo & Williams „Weatherspoon“ geschrieben) in Luo & Williams, 2018, S. 15

¹¹⁸ Gloria Jean Hoppins (bei Luo & Williams „Hopkins“ geschrieben) in Luo & Williams, 2018, S. 15

¹¹⁹ Lucy Lee Witherspoon (bei Luo & Williams „Weatherspoon“ geschrieben) in Luo & Williams, 2018, S. 15

¹²⁰ Tinnie Pettway in Luo & Williams, 2018, S. 29

¹²¹ Vgl. VIDA, k. D.

¹²² Vgl. Dunn L. E., 2015

3. Historische Narrative um die Quilts von Gee's Bend

Wie im vorigen Kapitel schon erwähnt, spielt die Geschichte des Ortes Gee's Bend in der Präsentation der dort entstandenen Quilts sowohl in den Ausstellungsräumen als auch in den begleitenden Texten eine prominente Rolle. Anna C. Chave bemerkt, dass dieser ethnografische Ansatz im Kunstkontext unüblich sei: „In an approach foreign to art texts [...] the catalogue provided extensive sociohistoric information pertaining to Gee's Bend, emphasizing the community's distinctiveness, isolation and poverty.“¹ Jennifer Jane Marshall bemerkt allerdings, dass eine solche ‚Ethnografisierung‘ in der Präsentation afroamerikanischer Folk Artists vor allem in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts durchaus üblich war: „It was common for white curators to emphasize a black artist's humble, working class origins, especially to promote the narrative of an artist pursuing creative self-fulfillment against all odds.“²

Im Falle der Quilts von Gee's Bend wurde dieser sozialgeschichtliche Aspekt in so gut wie allen Ausstellungsbesprechungen, Zeitungsartikeln und Beiträgen in Fachzeitschriften aufgegriffen. Zusammen mit Texten, die vor der Ausstellung *The Quilts of Gee's Bend* entstanden waren – Gee's Bend erweckte beispielsweise schon in den 1930er und 1960er Jahren das Interesse der Öffentlichkeit – tragen all diese Materialien zur Bildung historischer Narrative bei.

Dabei haben sich vor allem drei miteinander durchaus verwobene Erzählungen entwickelt: 1) Die Ursprünge der Community von Gee's Bend und damit einhergehend auch ihrer Quilttradition liegen in der Zeit der US-amerikanischen Sklaverei und können darüber hinaus sogar bis nach Afrika zurückverfolgt werden. 2) Die Quilts von Gee's Bend, allen voran die Work-Clothes-Quilts, erzählen von bitterer Armut und harter Arbeit, besonders in den 1930er Jahren. 3) Die Quilts von Gee's Bend stellen Symbole der Bürgerrechtsbewegung der 1960er Jahre dar. All diesen Erzählungen übergeordnet ist ein größeres Narrativ, nämlich dass die Geschichte Gee's Bends die Geschichte der USA im Kleinen widerspiegle und die Erfolgsgeschichte seiner Quilts eine Variation des nationalidentitätsstiftenden From rags to riches'-Mythos darstelle.

Im Folgenden werden diese Narrative einer genaueren Betrachtung unterzogen. Die untersuchten Quellen sind in erster Linie die beiden von William Arnett's Tinwood Press herausgegebenen Ausstellungskataloge *The Quilts of Gee's Bend* (2002) und *Gee's Bend: The Architecture of the Quilt* (2008) sowie zahlreiche Zeitungsartikel, die über diese beiden Quiltausstellungen berichten. Hinzu kommen der die erste Ausstellung begleitende Film *The*

¹ Chave, 2008, S. 228

² Marshall, 2018, S. 59

Quilts of Gee's Bend (2002) von Vanessa Vadim sowie der preisgekrönte Dokumentarfilm *The Quiltmakers of Gee's Bend* (2005) von Celia Carey. Des Weiteren werden auch literarische Werke, die sich mit den Quilts und den Quilterinnen von Gee's Bend befassen, herangezogen: Die Kinderbücher *Stitchin' and Pullin': A Gee's Bend Quilt* (2008) von Patricia C. McKissack und *Belle: The Last Mule at Gee's Bend: A Civil Rights Story* (2001) von Calvin Alexander Ramsey und Bettye Stroud sowie das Theaterstück *Gee's Bend* (2008) von Elyzabeth Gregory Wilder. All diesen Publikationen gemein ist die Intention, die Quilts und Quilterinnen von Gee's Bend und deren Geschichte einem möglichst breiten Publikum zu vermitteln.

3.1. Gee's Bend vor 1863: Von einem langen Marsch als Gründungsmythos, Dinah 'the slave' Miller und umstrittenen afrikanischen Wurzeln einer Quilttradition

Obwohl in einigen Nebenbemerkungen erwähnt wird, dass das Land ursprünglich amerikanischen Ureinwohnern gehört hätte³ – was sich bis heute auf die ethnische Durchmischung der Bewohnerinnen und Bewohner auswirke⁴ –, setzen historische Erzählungen zu Gee's Bend im Allgemeinen im frühen 19. Jahrhundert mit Joseph Gee ein, dem ersten weißen Landbesitzer dieser Gegend. Laut Beardsley errichtete Gee dort um 1816 eine Baumwollplantage, die, mitsamt 47 Sklavinnen und Sklaven, 1824 von seinen Neffen übernommen wurde. Diese überschrieben den Besitz 1845 aufgrund hoher Schulden ihrem Verwandten Mark H. Pettway, der daraufhin seine gut hundert Sklavinnen und Sklaven den Weg von North Carolina nach Gee's Bend zu Fuß zurücklegen ließ.⁵

Dieser Marsch ist bis heute tief im kollektiven Gedächtnis der Bewohnerinnen und Bewohner von Gee's Bend verwurzelt und ein zentrales Ereignis, das in historischen Narrativen zu Gee's Bend immer wieder angeführt wird⁶. Auch in der Eröffnungsszene des Theaterstückes *Gee's Bend* von Elyzabeth Gregory Wilder wird der Marsch erwähnt, indem die Protagonistin Sadie, deren Geschichte auf jener von Mary Lee Bendolph, einer der Quilterinnen von Gee's Bend, basiert, sich an die Erzählungen ihres Urgroßvaters erinnert: „He tell about the walk they made. Winter of 1845. Came all the way down from North Carolina. A hundred of them on foot.“⁷ Beardsley spricht von „part of the core myth of Gee's Bend's beginnings“⁸, für Arnett und

³ z.B. Arnett W., 2006, S. 15

⁴ Vgl. Beardsley, 2002, S. 22

⁵ Vgl. Beardsley, 2002, S. 21-22

⁶ z.B. Brown, 2002; Eberle, 2005

⁷ Wilder, 2008

⁸ Beardsley, 2002, S. 22

Arnett handelt es sich um einen „creation account“⁹, der in der stark religiös geprägten Gemeinschaft von Gee’s Bend einem „Genesis or Exodus account“¹⁰ gleichkommt.

Der Name Pettway steht auch für die abwertende Praxis, versklavten Menschen ihren Namen zu nehmen und durch den ihres Besitzers zu ersetzen, ungeachtet tatsächlicher Familienverhältnisse.¹¹ Arnett und Arnett zitieren hierzu den Bewohner Hargrove Kennedy, der 2002 von Matthew Arnett interviewt wurde:

A heap of people think that all these folks here was Pettways, but that ain’t what they started with. They ain’t even no kin, hardly. The man who was furnishing this place, he was a Pettway, and all of them went by him. People think they all Pettways. They ain’t Pettways. They went by the boss man. It was in slavery time they brought them here. Don’t nobody know nothing about them. Just like you take a dog somewhere and throw him out. That’s how the people brought them here and just turn them loose.¹²

Dieses kollektive Trauma, das auch heute noch durch die weite Verbreitung des Namens Pettway allgegenwärtig ist, bildet laut Arnett und Arnett einen der Grundsteine der Gemeinschaft von Gee’s Bend: „Gee’s Bend is one of the few communities in America whose identity is openly conditioned by antebellum slave events and a present-day sense of common descent.“¹³

Beardsley weist darauf hin, dass die Fremdbestimmung von Namen eine wiederkehrende Problematik darstellt. So wurde Gee’s Bend 1949 offiziell in Boykin umbenannt, nach einem Congressman, der anscheinend keinen Bezug zu dem Ort hatte und angeblich Befürworter der Rassentrennung war¹⁴. Eine Petition, den Ort in „King“, nach Martin Luther King Jr., umzubenennen, wurde abgelehnt – lokaler Legende nach von dem Richter William „Bill“ Dannelly, nach dem wiederum der Stausee benannt wurde, der 1968 große Teile der fruchtbaren Ackerflächen von Gee’s Bend verschlang.¹⁵ Bemühungen, den bei weitem bekannteren und gebräuchlicheren Namen Gee’s Bend offiziell zurückzuerhalten¹⁶, blieben bis heute erfolglos.

Während viele Bewohnerinnen und Bewohner Gee’s Bends von den in Pettway zwangsumbenannten Sklavinnen und Sklaven abstammen, können andere ihre Wurzeln bis nach Afrika zurückverfolgen.¹⁷ Die Geschichte von Dinah ‚the slave‘ Miller wird in den

⁹ Arnett & Arnett, 2002, S. 37

¹⁰ Arnett & Arnett, 2002, S. 38

¹¹ Vgl. z.B. Brown, 2002

¹² Hargrove Kennedy zitiert in Arnett & Arnett, 2002, S. 37

¹³ Arnett & Arnett, 2002, S. 37

¹⁴ Vgl. Haberman, 2015

¹⁵ Vgl. Beardsley, 2002, S. 20-21

¹⁶ Vgl. Arnett & Arnett, 2002, S. 49; Arnett W. , 2006, S. 54

¹⁷ Dass es sich bei den Quilterinnen von Gee’s Bend um Nachfahrinnen von versklavten Menschen handelt, wird im Großteil der Ausstellungsbesprechungen erwähnt, z.B. Klaasmeyer, 2002; Stevens, 2002; Kimmelman, 2002; Wapshott, 2003; Mitchell, 2003; Eberle, 2005; Duffy, 2007.

Ausstellungskatalogen in diesem Zusammenhang besonders hervorgehoben. Gleich drei Kapitel sind ihr gewidmet: „Dinah the Slave and Her Descendants, Missouri and Arlonzia Pettway“¹⁸, „The Living Legacy of Dinah the Slave“¹⁹ und „Dinah, Sally, Tank, Mother and Me“²⁰. In ersterem spricht Dinahs Urenkelin Arlonzia Pettway von ihrer Urgroßmutter und deren Erzählungen, denen Arlonzia als Kind gelauscht hatte. Demnach war Dinah erst dreizehn Jahre alt, als sie zusammen mit ihren Eltern und ihrem Bruder nach Amerika transportiert wurde. Möglicherweise befand sie sich auf dem Sklavenschiff *Clotilde*, das 1859 in Alabama landete. Obwohl der Sklavenhandel offiziell seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts verboten war, stellte der Sklavenschmuggel weiterhin ein lukratives Geschäft dar. Dinah wurde gekauft und von ihrer Familie getrennt. In Arlonzias Erzählung ist von harter Arbeit die Rede, von Vergewaltigungen, von brutalen Bestrafungsmethoden und von Hunden, die auf Sklaven gehetzt wurden, um zu sehen, wie schnell diese laufen können. Über Umwege kamen Dinah und ihre Tochter Sally schließlich nach Gee’s Bend.²¹

Es ist nicht überliefert, ob Dinah selbst quiltete. Kunstkritikerin Amei Wallach sieht in Dinah dennoch eine Art Urahnnin einer regelrechten Quiltdynastie in Gee’s Bend. Sie beschreibt, wie Arlonzia als Kind ihrer Mutter, Großmutter und Urgroßmutter zuhörte, während diese quilteten:

She learned her history against the background of that desultory hum of women’s voices when their hands are occupied. The stories and the patterns of the quilts were inseparable then. And no matter how much lives and history have changed, fragments from those stories continue to be sewn into the extraordinary quilts that are the living legacy of five generations of Dinah’s descendants.²²

Tatsächlich stammen elf der Quilterinnen, deren Arbeiten in *Gee’s Bend: The Architecture of the Quilt* ausgestellt wurden, von Dinah ab. Die Geschichte Dinah Millers wird darüber hinaus gerne als Beweis angeführt, dass Sklavinnen und Sklaven direkt aus Afrika nach Alabama verschleppt wurden, was wiederum zu Vermutungen führt, ob damit nicht auch eine auf afrikanischen Textilpraktiken beruhende Ästhetik ihren Weg in die Quilttradition von Gee’s Bend gefunden habe. Diese Verbindung gewinnt an Bedeutung, wenn man sie im Kontext einer größeren Debatte um die konstituierenden Merkmale afroamerikanischer Quilts betrachtet, auf die in Kapitel 4.3 näher eingegangen wird. In jedem Fall wird den Quilts von Gee’s Bend damit ein höherer Grad an kultureller Authentizität zugeschrieben als wenn es sich bei den großflächigen Kompositionen um reine Vereinfachungen traditioneller ‚weißer‘ Quiltmuster handelte.

¹⁸ Beardsley u.a., 2002a, S. 92-96

¹⁹ Wallach, 2006

²⁰ Bennett, 2006

²¹ Vgl. Beardsley u.a., 2002a, S. 92-93

²² Wallach, 2006, S. 143

Auch wenn keine Fotografien von ihr erhalten sind, wird mit Dinah ‚the slave‘ Miller dem dunklen Kapitel der Sklaverei in Gee’s Bend ein Gesicht gegeben. Im nächsten Abschnitt wird u.a. behandelt, wie sehr tatsächliche Fotografien das Bild, das bis heute von Gee’s Bend vermittelt wird, nachhaltig prägen.

3.2. Die 1930er Jahre: Von Schuldeneintreibern, Gee’s Bend als sozialpolitischem Vorzeigeprojekt sowie ikonischen Fotografien

Die letzten Jahrzehnte des 19. sowie die ersten des 20. Jahrhunderts spielen in historischen Erzählungen zu Gee’s Bend eine untergeordnete Rolle. Mit Abraham Lincolns Emancipation Proclamation 1863 wurden die schwarzen Bewohnerinnen und Bewohner von Gee’s Bend großteils zu Pachtenden und sogenannten *sharecroppern*, die das Land weiterhin bewirtschafteten und im Gegenzug dem Landbesitzer einen Ertragsanteil zu bezahlen hatten. 1900 erwarb der Anwalt Adrian Sebastian Van de Graaff aus Tuscaloosa, Alabama, den Besitz, dessen Familie allerdings nie in Gee’s Bend ansässig war und alle Angelegenheiten Verwaltern überließ. Laut einem in Beardsley zitierten Brief Van de Graaffs dürfte die wirtschaftliche Situation in den 1910er Jahren eine relativ ertragreiche gewesen sein. Er spricht von gut instand gehaltenen Häusern mit fruchtbaren Gärten und Pachtenden, die sich ein bescheidenes Vermögen von gut \$1000²³ erarbeitet hätten.²⁴

Mit Ausbruch der Weltwirtschaftskrise änderte sich diese Situation jedoch grundlegend und 1932 kam es zu einem Ereignis, dessen Auswirkungen in den Worten von Arnett und Arnett in die interne Geschichtsschreibung Gee’s Bends – und damit auch in externe historische Narrative – als ‚peril myth‘ eingingen.²⁵ Der Baumwollpreis war vom Anfang der Zwanzigerjahre bis 1931 um fast 90 Prozent gesunken. Um über die Runden zu kommen, mussten sich die Bewohnerinnen und Bewohner von Gee’s Bend von den Händlern in Camden auf Kredit Saatgut, Dünger und andere Notwendigkeiten vorstrecken lassen, in der Hoffnung, ihre Schulden samt hohen Zinsen nach erfolgreicher Ernte begleichen zu können. Dies gelang mehr schlecht als recht und als 1932 E. O. Rentz, einer der führenden Händler Camdens, starb, wurden mehr als sechzig Familien in Gee’s Bend Opfer der Schuldeneintreiber, die alles mitnahmen, was nicht niet- und nagelfest war: Viehbestand, Geräte, Werkzeuge und Nahrungsvorräte. Bis heute ist dieses einschneidende Ereignis, das die Community in

²³ Entspricht heute ca. €23 000

²⁴ Vgl. Beardsley, 2002, S. 23

²⁵ Vgl. Arnett & Arnett, 2002, S. 38

existenzielle Not stürzte, tief im kollektiven Gedächtnis verwurzelt.²⁶ Nathan Pettway, damals ein junger Mann, wird in Arnett und Arnett folgendermaßen zitiert:

We knowed they was coming. Some folks got some of their stuff out of the way where they couldn't find it. Some folks kilt the hogs before they could get them. Rentz men pull the wagon up to the barn, load up everything, and take it back to Camden. They take everything there was. They didn't take nothing from the house, but they take everything there was outside [...]. Those was our main crops, corn and cotton, and they got every bit of that cotton they come. They take your wagons, mules, plows, hoes, hogs in the pen.²⁷

Die damals siebenjährige Lutisha Pettway erinnert sich, wie sich eines ihrer Schweine unter der Scheune versteckte²⁸, und die damals neunjährige Arlonzia Pettway erzählt in Careys Dokumentation davon, wie sich ihre Mutter tapfer zur Wehr setzte:

Here come this man with this buggy. He coming on in and he went in and he got the little corn out the barn, he got the few sweet potatoes and we had but one hog, he got the one hog. And mama had three or four hens and a rooster [...]. She had got to the place she couldn't take it no more and he just started to the henhouse to get the hens and the rooster out there. When he started that, she picked up this long crooked [...] hoe and told that man if you go in that henhouse and get my last hen, say, I'm cut your neck off with this hoe. And that time that man jumped into his bug and down that road he went. And that how brave she was.²⁹

Gee's Bend stürzte daraufhin in bittere Armut. Laut Beardsley mussten sich viele Bewohnerinnen und Bewohner von Fischen und Beeren ernähren, das Pro-Kopf-Vermögen betrug um 1935 nicht mehr als \$4³⁰.

1937 beschrieb Reverend Renwick C. Kennedy in der Zeitschrift *Christian Century* den Ort Gee's Bend und dessen Bewohnerinnen und Bewohner wie folgt:

There is nothing exactly like Gee's Bend anywhere else in the United States [...]. [I]t represents not merely a geographical configuration drawn by the yellow pencil of the river. Gee's Bend represents another civilization. Gee's Bend is an Alabama Africa. There is no more concentrated and racially exclusive Negro population in any rural community in the South than in Gee's Bend.³¹

Kennedys Bezeichnung „Alabama Africa“ wird in Texten zu Gee's Bend und seinen Quilts zahlreich und weitestgehend unreflektiert³² zitiert. Zusammen mit Verweisen auf Dinah Miller wird damit Gee's Bend und seinen Quilts eine direkte Verbindung zu afrikanischen Traditionen und Ästhetiken zugeschrieben, was wiederum mit erhöhter Authentizität und Exotik verbunden

²⁶ Vgl. Beardsley, 2002, S. 23

²⁷ Interview mit Nathan Pettway 2002, zitiert in Arnett & Arnett, 2002, S. 38

²⁸ Vgl. Lutisha Pettway in Beardsley u.a., 2002a, S. 68

²⁹ Arlonzia Pettway in Carey, 2005, 00:11:49-00:12:28

³⁰ Entspricht heute ca. €70

³¹ Renwick C. Kennedy in Callahan, 1987, S. 35; z.T. auch in Beardsley u.a., 2002a, S. 20

³² Renwick C. Kennedy verfasste 1940 in der Zeitschrift *The Alabama Historical Quarterly* eine wahre Lobeshymne auf die weiße Aristokratie des Alten Südens. Darin verurteilt er Sklaverei zwar prinzipiell, sieht sie aber dennoch als wirtschaftliche Grundlage einer wunderbar zivilisierten Gesellschaft: „Granted the Peculiar Institution of slavery, the Southern aristocrat probably handled it better than it has been handled anywhere else in the world at any time [...]. [U]pon the economic base of slavery, whatever may be said about it, the Southern aristocrat erected a distinctive way of life that for its dignity and grace has not been equalled by anyone else in this country“ (Kennedy, 1940, S. 285-286). Es sei dahingestellt, wie sehr sich Kennedy mit der schwarzen Perspektive auf die Geschichte Alabamas auseinandergesetzt haben mag.

wird. Zum anderen wird so die Besonderheit des dortigen sozialen Gefüges und damit einhergehend auch der dortigen Quilttradition, die sich ‚ungestört‘ von äußeren Einflüssen eigenständig entwickeln konnte, betont. Tatsächlich hat Gee’s Bends Abgeschiedenheit die dort ansässige Community wesentlich geprägt und übt, laut Beardsley, bis heute eine Faszination auf Außenstehende aus: „In some ways, the settlement *has* been an island: a place apart that attracts people precisely for its separateness. And like an island, it has produced cultural, social, and religious practices more magnified, homogeneous, and sharply drawn than those of places more prone to cross-pollination.“³³

Isolation spielt im Diskurs um Gee’s Bend eine große Rolle. Arnett und Arnett sprechen von einer „separation myth“³⁴ und auch Beardsley betont, dass sich daraus eine einzigartige Mythologie entwickelt habe³⁵. Geschuldet sei diese Isolation in erster Linie der speziellen geografischen Lage: Die Siedlung liegt in einer Flussschlinge des Alabama River, die sie von drei Seiten umschließt (siehe Abb. 16). Obwohl Camden, die Hauptstadt von Wilcox County, nur wenige Kilometer Luftlinie entfernt ist, konnte der Fluss bis 1965 nur mit Hilfe einer notdürftig eingerichteten und nicht ungefährlichen Fähre überquert werden. Nach der Einstellung dieser Fähre waren die Bewohnerinnen und Bewohner gut vierzig Jahre lang vollends auf den Landweg angewiesen, auf dem es gut 60 Kilometer zu überwinden gilt, bis Camden erreicht ist. Auch die zweite größere Stadt, Selma, liegt ca. 70 Kilometer entfernt. Besonders zu Zeiten, als kaum jemand in Gee’s Bend ein Auto besaß, waren die Bewohnerinnen und Bewohner mehr oder minder auf sich allein gestellt. Diese Tatsache trägt dazu bei, dass *self-sufficiency* in Gee’s Bend großgeschrieben wird, was laut Arnett und Arnett wiederum zu einer in der Gemeinschaft verankerten „survival myth“ führte.³⁶ Man lernte, mit dem Wenigen, was man hatte, auszukommen und sich weitestgehend selbst zu versorgen. Auch die lokale Quilttradition wird oft in diesem Zusammenhang gelesen:

The community’s chosen art form, the quilt, was deeply imbedded in these transmitted knowledges of self-sufficiency which, when present in one aspect of local life, reinforced themselves in others. Preserving the quiltmaking tradition was crucial, to Gee’s Bend’s welfare, to the pride and confidence of its women, and ultimately to the community’s survival.³⁷

Trotz – oder gerade wegen – Gee’s Bends Abgeschiedenheit wurde der Ort hin und wieder von der Außenwelt ‚entdeckt‘. Zum ersten Mal erweckte er Mitte der 1930er Jahre das Interesse

³³ Beardsley, 2002, S. 21

³⁴ Arnett & Arnett, 2002, S. 37

³⁵ Vgl. Beardsley, 2002, S. 20

³⁶ Vgl. Arnett & Arnett, 2002, S. 38

³⁷ Arnett & Arnett, 2002, S. 39

einer breiten Öffentlichkeit, als er von der Roosevelt Administration als eine der allerärmsten Gegenden der USA identifiziert wurde.

Als der Fotograf Arthur Rothstein 1937 zum ersten Mal nach Gee's Bend kam, waren die Lebensumstände dort in Folge der Weltwirtschaftskrise weiterhin äußerst prekär. Rothstein arbeitete für die Informationsabteilung der Resettlement Administration, einer zwei Jahre zuvor ins Leben gerufenen Regierungsorganisation, die zum einen Farmer dabei unterstützte, nicht länger ertragreiches Land zu verlassen und in fruchtbaren Gegenden neu zu beginnen, zum anderen Familien, deren Land sich weiterhin für Farming eignete, mit günstigen Krediten und technischem Know-how wieder auf die Beine half. Um den positiven Einfluss dieses Programms möglichst öffentlichkeitswirksam präsentieren zu können, wurden Fotografinnen und Fotografen beauftragt, das Alltagsleben und vor allem die Armut in den betroffenen Gegenden zu dokumentieren, bevor die ersten Hilfsmaßnahmen in Kraft traten.³⁸

Bald darauf wurde die Resettlement Administration in Farm Security Administration umbenannt und Gee's Bend wurde zu deren Pilotprojekt. Mit dem Ziel, das amerikanische Ideal der *self-reliance* zu fördern, kaufte die Regierung den Van de Graaffs an die 3000 Hektar Land ab und ermöglichte rund 100 Familien in Gee's Bend mit Niedrigzinskrediten, dieses Land zu kaufen und damit der von Pachtverhältnissen erzeugten Abhängigkeit zu entkommen. Zwischen 1937 und 1940 wurden zahlreiche Wirtschaftsgebäude und Wohnhäuser errichtet, die mit eisernen Küchenherden anstatt offener Feuerstellen und Glasfenstern anstelle von hölzernen Fensterläden die Lebensqualität erheblich anhoben. Noch heute leben viele Bewohnerinnen und Bewohner in diesen sogenannten „project houses“.³⁹

Kooperativen wurden gefördert wie z. B. Gesundheitsversorgung durch eine Vollzeit angestellte Krankenschwester, eine Schule (deren erste Klasse 1938 von 200 Schülerinnen und Schülern zwischen sechs und zweißig Jahren besucht wurde), ein Gemischtwarenladen und ein *community center*. Ebenfalls kooperativ angeschafft wurden landwirtschaftliche Geräte, Saatgut und Dünger. Ertragsüberschüsse wurden zu Jahresende auf die Mitglieder aufgeteilt.⁴⁰

1939 wurde die Fotografin Marion Post Wolcott damit beauftragt, das Leben in Gee's Bend ein weiteres Mal zu dokumentieren, um die Erfolge des Regierungsprojekts sichtbar zu machen.⁴¹ Ihre und Rothsteins Bilder werden bis heute verlässlich zu Illustrationszwecken herangezogen, wann immer Gee's Bend und dessen Geschichte thematisiert wird. Zahlreiche von ihnen sind in den Katalogen der Gee's-Bend-Quilt-Ausstellungen abgedruckt und auch in

³⁸ Vgl. Beardsley, 2002, S. 24-25

³⁹ Vgl. Beardsley, 2002, S. 26-27

⁴⁰ Vgl. Beardsley, 2002, S. 27

⁴¹ Vgl. Beardsley, 2002, S. 27

den Ausstellungen selbst gab es ihnen gewidmete Bereiche bzw. sogar eigene Begleitausstellungen unter dem Titel „Memory Quilts: Photographs of Gee's Bend“⁴². Während die abgebildeten Personen in den ursprünglichen Bildtiteln meist anonym blieben oder falsch benannt wurden, betrieben Paul und Matt Arnett, William Arnetts Söhne, erheblichen Aufwand, mithilfe überlebender Nachkommen alle Gezeigten zu identifizieren und deren Namen in alternativen Bildtiteln hinzuzufügen.⁴³ Aus „Woman on Gee's Bend plantation, Wilcox county, Alabama“ wird so beispielsweise „Lucy Mooney on her front porch“ (siehe Abb. 17) und „Pettway family group, Gee's Bend, Alabama“ wird richtiggestellt zu „Annie and Jacob Bendolph with some of their children“ (siehe Abb. 18).

Dennoch wurde Kritik laut, dass die Fotografien in den Ausstellungen zu wenig hinterfragt wurden, und der Anschein gewahrt wurde, es handle sich um rein dokumentarisches Bildmaterial. Bridget R. Cooks drückt diese Kritik folgendermaßen aus:

The inclusion of the photographs did not address the encounter of unequal power between White photographers and Black subjects in the 1930s. Instead, it reproduced that encounter in the context of the exhibition. I am not arguing that the Arnett's research identifying the people in the Rothstein and Wolcott photographs was not important. Nor am I ungrateful for the accurate identification information about who is pictured. I am arguing that some critical commentary about the photographs was necessary to address the historical context in which they were taken, and explain the stiffness, fear, and resistance of the faces of many of the people imaged.⁴⁴

Als Beispiel nennt Cooks die Rothstein-Fotografie „Negroes at Gee's Bend, Alabama. Descendants of Slaves of the Pettway Plantation. They are still Living very Primitively on the Plantation“ (1937; Abb. 19), der die Arnetts den alternativen Titel „Lucy Mooney and granddaughters Lucy P. Pettway and Bertha Pettway on a bed in Lucy's house“ gaben. Zu sehen sind drei auf einem Bett sitzende Personen: Links die noch sehr junge Lucy P. Pettway, in der Mitte Lucy Mooney und rechts Bertha Pettway im Teenageralter. Auf dem Bett befindet sich ein Quilt, der in einem traditionellen Carolina-Lily-Motiv gearbeitet ist. Die Wände sind mit Magazinseiten tapeziert und rechts ist eine gemauerte, rußige Feuerstelle angeschnitten. Das Foto ist in beiden Ausstellungskatalogen, sowohl in *The Quilts of Gee's Bend*⁴⁵ als auch in *Gee's Bend: The Architecture of the Quilt*⁴⁶, reproduziert. Letzterer verzichtet bei allen Rothstein/Wolcott-Fotografien auf die ursprünglichen Titel, was die von Cooks kritisierte Dekontextualisierung weiter verstärkt. Die Abbildungen dienen vielmehr als Nachweis, dass

⁴² Die Fotoausstellung „Memory Quilts: Photographs of Gee's Bend“ begleitete *The Quilts of Gee's Bend* 2004 in der Corcoran Gallery of Art und im Cleveland Museum of Art (vgl. Cooks, 2011, S. 190)

⁴³ Vgl. Cooks, 2011, S. 142

⁴⁴ Cooks, 2011, S. 144

⁴⁵ Vgl. Beardsley u.a., 2002a, S. 62

⁴⁶ Vgl. Arnett W., 2006, S. 24

Quilts zu dieser Zeit in Gee's Bend verwendet wurden⁴⁷ und dass die zweifellos aus der Not entstandene Wandgestaltung die Bewohnerinnen und Bewohner mit geometrischen Collagen umgab, die als möglicher ästhetischer Einfluss auf die Quiltgestaltung interpretiert werden können. In Careys Dokumentarfilm stellt William Arnett diesen Zusammenhang explizit her, während die Kamera langsam die drei Personen in eben dieser Fotografie heranzoomt: „You'll see those newspapered walls. They looked just as good as any cubist art did. And they didn't just slap newspapers indiscriminately on the walls, they made collages. And then they sat down and made quilts that reflected that aesthetic.“⁴⁸

Cooks legt stattdessen das Augenmerk auf die Haltung der Personen: Alle drei haben die Hände im Schoß gefaltet. Lucy P. Pettway sieht vielleicht schüchtern, vielleicht schamvoll zu Boden, während Bertha Pettway direkt in die Kamera blickt, was von Cooks als Ausdruck des Widerstands diesem Fremden gegenüber, der in ihr Heim eingedrungen ist um sie und ihre Familie zu fotografieren, interpretiert wird. Zudem weist Cooks auf die Diskrepanz zwischen der ärmlichen Bekleidung – Lucy P. Pettway ist barfuß, die beiden anderen tragen abgetragene Arbeitsschuhe – und der Hochglanz-Konsumwelt hin, die sie in Form der Magazinseiten umgibt. Werbungen für Schönheitsprodukte und Luxusautos unterstreichen den Klassenunterschied zwischen den Abgebildeten und dem Fotografen bzw. den intendierten Betrachterinnen und Betrachtern. Andere Bilder, die etwa Personen bei der Landarbeit zeigen, liefern Gefahr, zu einer Romantisierung dieses einfachen und im sentimental Sinne altertümlichen Lebens beizutragen. Eine solche Romantisierung sei laut Cooks auch in der Repräsentation des zeitgenössischen Lebens in Gee's Bend in den Quilt-Ausstellungen zu verspüren, etwa in dem dort gezeigten Begleitfilm, der, von Gospelgesängen unterlegt, alte Frauen beim Quilten und Erbsenpulen zeigt und gleichzeitig stark von den Rothstein/Wolcott-Fotografien Gebrauch macht.⁴⁹

Neben den Rothstein/Wolcott-Fotografien werden die Auswirkungen der Förderung durch die bis 1946 bestehende Farm Security Administration häufig als Grundstein der Gee's Bend eigenen sozialen Kontinuität behandelt. Vor allem die Tatsache, dass dadurch vielen schwarzen Bewohnerinnen und Bewohnern von Gee's Bend ermöglicht wurde, Land zu erwerben, trug

⁴⁷ Interessanterweise zeigt neben dieser nur eine weitere Fotografie, ebenfalls in Mooneys Haus aufgenommen, Quilts. In beiden Fällen handelt es sich nicht um die asymmetrischen, großflächigen, improvisationshaften Muster, die zum Markenzeichen der Quilts aus Gee's Bend wurden, sondern um klassische, zu dieser Zeit sehr beliebte Muster, die genauso in weißen Haushalten anzutreffen waren und möglicherweise über Magazine Verbreitung fanden. Eventuell wurden diese ‚fancy quilts‘ von Mooney – oder Rothstein – bewusst ausgewählt, um einer ‚weißen‘ Ästhetik zu entsprechen. Vielleicht waren es aber auch einfach Quiltmuster, die Mooney gefielen.

⁴⁸ William Arnett in Carey, 2005, 00:43:41-00:43:58

⁴⁹ Vgl. Cooks, 2011, S. 142-146

wesentlich dazu bei, dass diese Kontinuität und Gemeinschaft über Jahrzehnte gewahrt werden konnte. So mussten beispielsweise ältere Menschen, die nicht mehr arbeiten konnten, nicht zu Verwandten in anderen Ortschaften ziehen und zur Zeit der Bürgerrechtsbewegung konnten Sympathisantinnen und Sympathisanten nicht durch die Kündigung von Pachtverträgen vertrieben werden, wie es anderswo gebräuchlich war.⁵⁰ Auch die Beibehaltung und Weiterentwicklung der Gee's-Bend-Quilttradition beruht laut Beardsley zu großen Teilen auf dieser für afroamerikanische Communitys ungewöhnlichen Kontinuität.⁵¹

3.3. Die 1960er Jahre: Von Protestmärschen, einer eingestellten Fähre und ersten Versuchen, die Quilts von Gee's Bend zu vermarkten

Die 1960er Jahre waren auch in Gee's Bend von der Bürgerrechtsbewegung geprägt, die wiederum in den historischen Narrativen zu Gee's Bend eine zentrale Rolle spielt. Diese die gesamten USA umfassende Protestbewegung hatte sich die Gleichberechtigung der schwarzen Bevölkerung zum Ziel gesetzt. Ein wichtiger Aspekt davon war es, schwarzen Bürgerinnen und Bürgern zu ermöglichen, ihr Wahlrecht auszuüben, das ihnen, zumindest theoretisch, seit der Ratifizierung des 15. Zusatzartikels zur Verfassung der Vereinigten Staaten 1870 zustand. Besonders in den Südstaaten waren sie weiter davon abgehalten worden, wählen zu gehen oder sich im Wählerverzeichnis zu registrieren, etwa durch spezielle Steuern, sogenannte *poll taxes*, die sich die Betroffenen meist nicht leisten konnten, oder auch mit noch unlauterer Mitteln wie Einschüchterung oder Gewaltanwendung.⁵²

Im Februar 1965 besuchte Martin Luther King Jr. Gee's Bend, um in der Pleasant Grove Baptist Church um Unterstützung zu werben.⁵³ Erinnerungen an dieses Ereignis tauchen immer wieder in Interviewtranskripten und Filmdokumentationen zu Gee's Bend auf. Amelia Bennett beispielsweise vergleicht es mit einem Erleuchtungsmoment: „It was, you know, like you walk into a room and ain't no light on, and you turn on a light in the darkness – that's what Dr. King meant to us. He turned on the light for us.“⁵⁴ Und auch in der populärliterarischen Auseinandersetzung mit Gee's Bend und dessen Quilts spielt Kings Besuch eine zentrale Rolle, beispielsweise in dem Kinderbuch *Stitchin' and Pullin'*:

⁵⁰ Vgl. Beardsley, 2002, S. 28

⁵¹ Vgl. Beardsley, 2002, S. 28

⁵² Vgl. Beardsley, 2002, S. 31

⁵³ Vgl. Beardsley, 2002, S. 31

⁵⁴ Amelia Bennet in Beardsley u.a., 2002a, S. 82

On a stormy February night in 1965, / Dr. King spoke / at Pleasant Grove Baptist Church. / Grandma, with Mama in her arms, / was among the first to arrive. / Every pew was soon filled. / People stood, / some even stood outside in the rain. / With misty eyes, Grandma says, / „The words we heard that night changed our lives – / Peace, hope, justice, equality, truth, love . . . freedom! / I would have followed him anywhere.“ / And she did.⁵⁵

Kings Rede hatte tatsächlich inspirierende Wirkung auf die Bewohnerinnen und Bewohner. Viele von ihnen schlossen sich seinem Protestmarsch in Camden an und nahmen an den Selma-nach-Montgomery-Märschen teil, wo die Demonstrantinnen und Demonstranten am 7. März 1965 von der Polizei mit Knüppeln und Tränengas am Weiterziehen gehindert wurden. Außerdem folgten sie Kings Aufforderung, sich ins Wählerverzeichnis einzutragen.⁵⁶ In einem weiteren Kinderbuch, *Belle: The Last Mule at Gee's Bend*, wird diese Aufforderung so geschildert:

Dr. King told us to take the ferry to Camden and register to vote. „Cross the river for freedom,“ he sang out that night. Even though we were poor dirt farmers, descendants of slaves, with only mules to carry our loads, he said, „I come over here to Gee's Bend to tell you – you are somebody!“ He told us we had a right to vote.⁵⁷

Dass genau zu dieser Zeit der Fährbetrieb zwischen Camden und Gee's Bend eingestellt wurde, wird im Allgemeinen als direkte Reaktion auf den Kampf um politische Mitbestimmung der afroamerikanischen Bevölkerung dargestellt. Beardsley zitiert beispielsweise Arlonzia Pettway:

Lots of people from Gee's Bend were going over to register to vote. Must have been next week or the week after, the ferry was gone. Some of the white people said it had nothing to do with the marching. But it sure did. After that, we kept right on marching. Only difference was we had to load up in trucks and drive all the way around.⁵⁸

Auch in einem Video der *New York Times* von 2015 wird die Schließung der Fähre als „dirty trick“⁵⁹ bezeichnet. Earl F. Hilliard, der erste afroamerikanische Congressman aus Alabama, sagt in demselben Video: „The only way they could get those African American citizens from protesting and to keep them from protesting, was to get rid of their mode of transportation, which was the ferry. And they did that.“⁶⁰

Dem Sheriff P. C. „Lummie“ Jenkins wird in diesem Zusammenhang häufig, allerdings ohne historische Belege, folgende Aussage zugeschrieben: „We didn't close the ferry because they were black. We closed it because they forgot they were black.“⁶¹ Die Fähre, die erst 2006 wieder eingerichtet wurde, wurde damit zu einem Symbol für Unterdrückung, aber auch für Widerstand und den Kampf um Gleichberechtigung. Die Verbindung zwischen Gee's Bend und

⁵⁵ McKissack, 2008, S. 31

⁵⁶ Vgl. Beardsley, 2002, S. 31

⁵⁷ Ramsey & Stroud, 2011, S. 14

⁵⁸ Arlonzia Pettway, zitiert in Beardsley, 2002, S. 31

⁵⁹ Retro Report, 2015, 03:09

⁶⁰ Earl F. Hilliard in Retro Report, 2015, 03:10-03:24

⁶¹ Angeblich Sheriff P. C. Jenkins, zitiert in Beardsley, 2002, S. 31

der ikonischen Figur Martin Luther King Jr. wird gerne mit Berichten unterstrichen, dass zwei Esel aus Gee's Bend dessen Sarg beim Trauerzug 1968 gezogen haben sollen. Das oben schon erwähnte Kinderbuch *Belle: The Last Mule at Gee's Bend* erzählt die Geschichte dieser Esel:

Belle and Ada bravely pulled that wagon three and a half miles through streets that were full of grieving, weeping people. As they passed, people reached out and touched the mules and the casket. Imagine the thousands of arms and hands reaching out to them. But they kept moving, slow and steady. They didn't back down or get scared, just kept on going.⁶²

Indem die Quilts von Gee's Bend fast ausnahmslos in diesen Diskurs um die Bürgerrechtsbewegung eingebettet werden, werden sie gleichsam selbst zu einem Symbol dieser Bewegung. Zu Illustrationszwecken wird in diesem Zusammenhang besonders gern Irene Williams' „Housetop“-Variation herangezogen (siehe Abb. 20). Der Quilt besteht zu großen Teilen aus einem Stoff, der – in den amerikanischen Nationalfarben Rot, Weiß und Blau – mit dem Wort ‚VOTE‘ bedruckt ist. Eine Abbildung dieses Quilts findet sich beispielsweise auf dem Cover der Textausgabe von Elyzabeth Gregory Wilders Theaterstück *Gee's Bend*⁶³ oder auch auf einem Plakat der Alabama-Delegation der Democratic National Convention 2008⁶⁴. Dabei wird gerne übersehen, dass Irene Williams diesen Quilt – der 1975, also einige Jahre nach dem Höhepunkt der Bürgerrechtsbewegung entstanden war – nicht unbedingt aus politischer Überzeugung heraus gestaltet haben mag:

I remember when Martin Luther King came down here, too. In a way, black people been treated pretty good, pretty fair. I don't tell no lie. When I was growing up, white people didn't bother me none. All the white peoples I know treated me nice, like you're treating me today. I never did work for no white peoples.⁶⁵

Auch wenn ihre Motive in dem im Ausstellungskatalog *The Quilts of Gee's Bend* abgedruckten Interviewtranskript nicht weiter konkretisiert werden, legt die oben zitierte Aussage doch nahe, dass sich Williams – im Gegensatz zu manchen ihrer Kolleginnen – den Kampf um Gleichberechtigung nicht unbedingt auf die Fahnen – oder ihre Quilts – geschrieben hat. Möglicherweise fand sie den VOTE-Stoff aus gestalterischen Gründen interessant, ähnlich wie die Basketball-Jerseys, die sie einige Jahre zuvor für einen Quilt verwendet hatte⁶⁶. Dennoch wird Irene Williams' „Housetop“-Variation häufig im Rahmen des übergeordneten Gee's-Bend-Narrativs interpretiert, beispielsweise als direkte Antwort auf die Einstellung des Fährbetriebs.⁶⁷

⁶² Ramsey & Stroud, 2011, S. 26

⁶³ Der Quilt wird hier fälschlicherweise Mary Lee Bendolph, auf deren Biografie das Stück basiert, zugeschrieben (vgl. Wilder, 2008, S. 2)

⁶⁴ Vgl. *Souls Grown Deep*, k. D.

⁶⁵ Irene Williams in Beardsley u.a., 2002a, S. 126

⁶⁶ Vgl. Arnett, Cubbs, & Metcalf, 2006, S. 130

⁶⁷ Vgl. Britt, 2013

Im Rahmen der Bürgerrechtsbewegung der 1960er Jahre erregten in Gee's Bend gefertigte Quilts zum ersten Mal das Interesse einer größeren Öffentlichkeit. Im Dezember 1965 entdeckte Francis X. Walter, ein weißer episkopaler Priester und führender Kopf der Bürgerrechtsgruppe Selma Inter-religious Project, durch Zufall beeindruckend farbenfrohe Quilts an einer Wäscheleine in Possum Bend am Südufer des Alabama River. Walter nahm mit Quilterinnen aus Possum Bend Kontakt auf, die ihn schließlich auf die Quilterinnen auf der anderen Seite des Alabama River, in Gee's Bend, verwiesen. Er begann damit, zahlreiche Quilts um \$10⁶⁸ zu kaufen, den doppelten Preis, den die Quilterinnen bisher für ihre Quilts je erzielt hatten. Bald entstand der Plan, eine Kooperative einzurichten, eine Organisationsform, mit der viele Frauen aus Gee's Bend noch aus Farm-Security-Administration-Zeiten vertraut waren. Am 26. März 1966 wurde die Freedom Quilting Bee offiziell ins Leben gerufen. Die erste Versteigerung der Quilts, die Walter erworben hatte, fand schon tags darauf in New York statt. Im Ankündigungsflyer war zu lesen: „Here is a unique opportunity for you to lend support to a worthy and urgent cause, and, in the process, acquire a totally handmade QUILT that is a genuine example of folk art.“⁶⁹ 42 der 47 angebotenen Quilts wurden verkauft und der Erlös von \$1100⁷⁰ ging an die Freedom Quilting Bee. Bei einer zweiten Versteigerung am 24. Mai 1966 erzielte ein Quilt einen Höchstpreis von \$70⁷¹, der Durchschnittspreis bei beiden Auktionen lag bei \$27,50⁷². Der Großteil des Publikums hatte einen beruflichen Hintergrund im Bereich Inneneinrichtung und/oder Kunstmarkt.⁷³ Bald wurden auch einflussreiche Persönlichkeiten wie Diana Vreeland, Redakteurin beim *Vogue*-Magazine, oder Interior Designerin Sister Parish auf die Quilts aufmerksam. Ebenfalls von der Freedom Quilting Bee angezogen, stattete die Künstlerin Lee Krasner 1967 den Quilterinnen in Gee's Bend einen Besuch ab⁷⁴. Sie soll später mit dem Kunsthistoriker Henry Geldzahler, damals Kurator zeitgenössischer Kunst im Metropolitan Museum of Art und selbst Kunde der Freedom Quilting Bee, über die Möglichkeit einer Ausstellung gesprochen haben, die allerdings nie realisiert wurde.⁷⁵

Während es sich in den Anfangsjahren der Freedom Quilting Bee um die Produktion und den Verkauf von in Heimarbeit entstandenen Einzelstücken handelte, brachten Großaufträge,

⁶⁸ Entspricht heute ca. €70

⁶⁹ In Callahan, 1987, S. 21

⁷⁰ Entspricht heute ca. €7900

⁷¹ Entspricht heute ca. €490

⁷² Entspricht heute ca. €200

⁷³ Vgl. Callahan, 1987, S. 13-28

⁷⁴ Vgl. Livingston, 2002, S. 54; Beispiele der von Diana Vreeland und Lee Krasner erworbenen Quilts siehe Abb. 21 und Abb. 22.

⁷⁵ Vgl. Callahan, 1987, S. 62-63

beispielsweise der Kaufhauskette Bloomingdale's 1969, mehr Geld sowie den Bau eines Produktionsgebäudes (*sewing center*) im 20 Kilometer von Gee's Bend entfernten Rehobeth⁷⁶, aber auch zunehmend Vorgaben und Einschränkungen mit sich. Sara Stein, Näherin und Textildesignerin für Bloomingdale's, wurde damit beauftragt, vor Ort mit den Quilterinnen zu arbeiten, um erwartete Qualitätsstandards und effiziente Produktion zu gewährleisten. Ihrem Bericht nach gab es in jeglicher Hinsicht Verbesserungsbedarf. Neue Scheren und Fingerhüte wurden angeschafft, einheitlich standardisierte Maße mithilfe von Markierungsknoten in Schnüren vorgegeben und grundlegende Nähtechniken vermittelt⁷⁷:

They didn't know how to miter a corner, and in the quilting, they would get to the end of a thread, snip it and start another one slightly overlapping. Little threads were always sticking out. They never used knots in their quilts, so unraveling threads were always present. We taught them how to make knots, pull them through the back so they would be hidden inside and wouldn't unravel later.⁷⁸

Die einschneidendste Erneuerung war allerdings, dass auch der Gestaltungsprozess fremdbestimmt wurde. Im Gegensatz zu Francis X. Walter war Stein von den bisher entstandenen Quilts kaum beeindruckt: „Mrs. Stein did not give a high rating to the artistic merits of most of the quilts she saw at the Freedom Quilting Bee [...]. [M]ostly, Sara thought the quilts were ugly.“⁷⁹ Daher gab Stein bald Quiltdesigns sowie Farbschemata vor. Dabei ließ sie sich einerseits von traditionellen Mustern sowie aktuellen Trends in der Inneneinrichtung inspirieren, andererseits orientierte sie sich an aktuellen Kunsttrends: „[S]he toured New York City's Museum of Modern Art, where she conceived ideas for contemporary design. She found an art catalog saying op art was in style. So op art became a source of inspiration. Then she began to work out samples of quilt patterns.“⁸⁰

Die Freedom Quilting Bee sollte insgesamt 46 Jahre lang bestehen⁸¹ und blieb lange ein wichtiger Arbeitgeber für Frauen in und um Gee's Bend. Über die Jahre verlagerte sich der Schwerpunkt modebedingt immer mehr weg von Quilts und hin zu anderen textilen Produkten wie Kissenbezügen, Schürzen oder Topflappen.⁸² Laut den Ausstellungskatalogen hatte die Bee jedoch wenig Einfluss auf die sogenannten Quilts von Gee's Bend, abgesehen von den Stoffresten, die ihren Weg in die als künstlerisch wertvoll erachteten Stücke gefunden haben. Vor allem der Cordstoff, der einem Auftrag der Kaufhauskette Sears, Roebuck and Company entstammte, prägte die Quilts ab den späten 70er Jahren wesentlich. Wiederholt wird darauf

⁷⁶ Vgl. Beardsley, 2002, S. 31

⁷⁷ Vgl. Callahan, 1987, S. 72-76

⁷⁸ Stein zitiert in Callahan, 1987, S. 76-77

⁷⁹ Callahan, 1987, S. 76

⁸⁰ Callahan, 1987, S. 72

⁸¹ Vgl. Peck, 2018, S. 59

⁸² Vgl. Arnett W., 2006, S. 19

hingewiesen, dass die Quilttradition in Gee's Bend nicht dank, sondern trotz des Bestehens der Freedom Quilting Bee solch beachtliche Ausmaße angenommen hat.⁸³ Jane Livingston betont:

The Freedom Quilting Bee [...] is definitely not what these books and exhibition are about. In fact, the truly distinctive styles (or substyles) developed by these women so far predate the quilting bee that there can be literally no argument made for its influence on the origins of this phenomenon. It is perhaps more significant that the pressure brought to bear by the quilting bee had as little effect as it did on the best quilts that continued to be made during the late 1960s and afterward.⁸⁴

Nettie Young, eine der Quilterinnen, die für die Freedom Quilting Bee arbeitete, beschreibt die negative Auswirkung, die die standardisierten Vorgaben auf ihr eigenes kreatives Schaffen hatten, folgendermaßen:

I always loved sewing. I made all my children's clothes. Didn't need a pattern. Same with quilts. If I seen a dress or a quilt or something I liked, I can make it. I just draw it out the way I want it. In the quilting bee time, I started using patterns, but I shouldn't have did it. It broke the ideas I had in my head. I should have stayed with my own ideas.⁸⁵

Andere Frauen aus Gee's Bend, wie beispielsweise Annie Mae Young, weigerten sich schlichtweg, ihre Arbeitsweisen anzupassen: „When they open up the quilting bee up there, they didn't want the kind of sewing and piecing I do, and I didn't like what they was doing. They had to do things too particular, too careful, too many little blocks. So I never did have nothing to do with them.“⁸⁶

In Celia Careys Dokumentarfilm *The Quiltmakers of Gee's Bend* drückt es William Arnett folgendermaßen aus:

The kind of quilts they made down here were not acceptable at the Freedom Quilting Bee and the woman that you know who lives closest to where the Freedom Quilting Bee was was Annie Mae Young. And they wouldn't let her work there because they said her stitches were too uneven and her work was too sloppy, as it were [...]. So she stayed home, made her own things and she is one of the great artists in America.⁸⁷

Obwohl die Freedom Quilting Bee im Narrativ der späteren Quiltausstellungen eine relativ untergeordnete Rolle einnimmt und in erster Linie als Negativbeispiel dafür fungiert, wie kommerzielle Vermarktung künstlerische Kreativität ersticken kann, ist sie dennoch aus dem Diskurs um die Quilts von Gee's Bend nicht wegzudenken, da sie einen konkreten Konnex zwischen Quilts und der Bürgerrechtsbewegung herstellt.

⁸³ Vgl. Livingston, 2002, S. 55

⁸⁴ Livingston, 2002, S. 53

⁸⁵ Nettie Young zitiert in Beardsley u.a., 2002a, S. 156

⁸⁶ Annie Mae Young zitiert in Beardsley u.a., 2002a, S. 100

⁸⁷ William Arnett in Carey, 2005, 00:48:25-00:48:59

In den 1970er, 1980er und großteils auch den 1990er Jahren blieb es relativ still um Gee's Bend. 1980 besuchte die Journalistin Nancy Callahan Gee's Bend, nachdem sie zehn Jahre zuvor eine Ausstellung von Freedom-Quilting-Bee-Quilts besucht hatte, die sie nachhaltig beeindruckte. Sie beschloss, ein Buch über die Bee zu schreiben, und führte zu diesem Zweck zahlreiche Interviews mit den Quilterinnen und anderweitig an der Freedom Quilting Bee Beteiligten.⁸⁸ 1984 erschien die detailliert recherchierte Monografie *The Freedom Quilting Bee: Folk Art and the Civil Rights Movement in Alabama*, die später in den Ausstellungskatalogen *The Quilts of Gee's Bend* und *Gee's Bend: The Architecture of the Quilt* wiederholt referenziert wurde.

In den späten 1990er Jahren wurde angekündigt, die Fährverbindung zwischen Gee's Bend und Camden wieder in Betrieb zu nehmen, was allerdings erst 2006 verwirklicht wurde. Journalist J. R. Moehringer nahm diese Pläne 1999 zum Anlass, einen elegischen Artikel für die *Los Angeles Times* zu schreiben, der ihm 2000 den Pulitzer Prize for Feature Writing einbrachte. „Crossing Over“ handelt von dem Leben der damals 63-jährigen Mary Lee Bendolph und – untrennbar damit verbunden – der Geschichte Gee's Bends. Dabei arbeitet Moehringer alle wesentlichen Elemente des Gee's-Bend-Narrativs ab: Der Marsch von North Carolina, die Schuldeneintreibung 1932, die Rothstein/Wolcott-Fotografien, der Besuch Martin Luther King Jrs. und natürlich die Einstellung des Fährbetriebs. Quilts spielen dabei eine eher untergeordnete Rolle, etwa im Zusammenhang mit der Freedom Quilting Bee, werden aber in dem bildreichen Text häufig metaphorisch eingesetzt, z.B.: „Gee's Bend is going from a quilt of farms to a quilt of graveyards“ oder „Benders kept the river wrapped around themselves like one of their quilts.“⁸⁹

Die übergeordnete Klammer des Textes sind Bendolphs Ambivalenz gegenüber der neuen Fähre – da sie befürchtet, sie könnte zu viel negative Veränderung für Gee's Bend bringen –, sowie Sorgen über ihren gesundheitlichen Zustand und Gedanken zu ihrer Sterblichkeit. Gegen Ende des Artikels heißt es: „Something coming. Something big. Maybe a ferry, maybe death, maybe the end of the only home she's ever known.“⁹⁰ Es ist unklar, ob William Arnett zum Zeitpunkt der Recherche zu diesem Text schon an Annie Mae Youngs Tür geklopft hatte, um ihre Quilts zu kaufen. Rückblickend betrachtet stand Gee's Bend Ende des 20. Jahrhunderts tatsächlich eine große Veränderung ins Haus. Hunderte Kunst- und Quiltinteressierte sollten

⁸⁸ Vgl. Callahan, 1987, S. ix-x

⁸⁹ Moehringer, 1999

⁹⁰ Moehringer, 1999

den Ort besuchen, um die Frauen kennenzulernen, Quilts zu kaufen oder an Quilting-Retreats⁹¹ teilzunehmen. Mary Lee Bendolph ist heute, zwanzig Jahre nach Veröffentlichung von Moehringers Artikel, eine der Hauptvertreterinnen der Quilterinnen von Gee's Bend, deren Arbeiten 2008 im Zentrum einer weiteren großen Ausstellung standen.

⁹¹ Vgl. Gee's Bend Quilting Retreats, k.D.

4. Die Quilts von Gee's Bend zwischen Kunst, Handarbeit und Alltagskultur

Im Katalog zu *Gee's Bend: The Architecture of the Quilt* zeigt sich William Arnett optimistisch, dass seine Bemühungen, die Quilts von Gee's Bend als Teil des amerikanischen (Hoch-)Kunstkanons zu positionieren, von Erfolg gekrönt sein würden: „The Gee's Bend quiltmaking tradition seems poised to become an important component of America's art history – not just as quilt art or African American art or folk art, but as art.“¹

Zweifelsohne können die Quilts von Gee's Bend unterschiedlichen Kategorien zugeordnet werden: Aufgrund ihrer Materialität und der ihnen zugrunde liegende textilen Technik mag man sie als Quilt Art bezeichnen. Fokussiert man auf die ethnische Zugehörigkeit der Quilterinnen, zählt man sie zur afroamerikanischen Kunst. Bedenkt man, dass die Quilterinnen keine Kunstschulen besuchten, ihre Arbeiten selbst nicht als Kunstwerke begriffen und die Quilts im Grunde lange Jahre als Gebrauchsgegenstände dienten, scheint eventuell die Schublade Folk Art am passendsten.

In Arnetts oben zitiertter Aussage spiegelt sich allerdings ein hierarchisches Verständnis von Kunst wider. Den Subkategorien Quilt Art, afroamerikanische Kunst und Folk Art wird weniger Wert beigemessen als der darüberstehenden Kategorie, die scheinbar keinerlei qualifizierender Zusätze bedarf: Kunst. Doch wie definiert man Kunst? Und wie argumentiert man den Kunstcharakter eines Objektes? Von der Kunstphilosophie angebotene Antworten auf diese Fragen gibt es zahlreiche, zumeist stark geprägt vom jeweiligen kulturellen, historischen und gesellschaftlichen Kontext. Ein Konsens scheint bis heute nicht erreicht.²

Wie schon Jonathan Holstein und Doug Tompkins vor ihnen, bedienen sich William Arnett und sein Team der auf Wittgensteinschen Theorien basierenden Argumentation der sogenannten Familienähnlichkeiten:

According to the family resemblance approach, the way in which we go about identifying artworks – the way that we sort the art from the nonart – is by looking for similarities between works already regarded to be artworks and new candidates. Ideally, the process begins by establishing a flexible set of paradigmatic artworks – works everyone agrees are unquestionably artworks. On the basis of these, we then decide about the art status of further works.³

Diese Strategie scheint tatsächlich naheliegend: Visuell ist eine Ähnlichkeit zwischen den Patchworkquilts und abstrakten Gemälden anerkannter Künstler wie Mark Rothko, Barnett Newman und Frank Stella nicht abzustreiten. Im ersten Teil dieses Kapitels wird daher

¹ Arnett W., 2006, S. 55

² Vgl. Carroll, 1999

³ Carroll, 1999, S. 221

untersucht, wie die Katalogtexte zu den Gee's-Bend-Quilt-Ausstellungen Werke und Kunstschaffende der Moderne und des abstrakten Expressionismus als etablierte Vergleichsgrößen heranziehen und damit eine formalästhetische Betrachtung der Quilts nahelegen. Darüber hinaus wird gezeigt, wie diese Lesart der Quilts in der Rezeption der Ausstellungen vielfach übernommen wurde.

Jedoch wurden solcherart Analogien auch häufig zu zentralen Kritikpunkten und vor allem in der akademischen Auseinandersetzung wird häufig die Ansicht vertreten, dass man den Kunstcharakter der Quilts auch anders argumentieren könne. Amelia Peck meint etwa: „[T]here are other ways of determining that quilts are art without trying to judge them by the same criteria as one would a painting.“⁴

Richtet man seine Aufmerksamkeit allerdings auf die Materialität und den Herstellungsprozess von Quilts, die diese eindeutig von Gemälden unterscheiden, steht man schnell vor einem neuen Problem: Kann es sich bei solchen textilen Objekten überhaupt um Kunstwerke handeln? Oder sind sie nicht vielmehr dem *craft*-Genre zuzuordnen, das wiederum traditionell als der Kunst untergeordnet verstanden wird?⁵ Während manche Kritikerinnen und Kritiker der Ansicht sind, dass die Ausstellungen der Quilts von Gee's Bend diese Trennung von Kunst und *craft* überwunden hätten⁶, sehen andere die von Arnett und seinem Team diesbezüglich eingenommenen Positionen wesentlich problematischer⁷. Der zweite Teil dieses Kapitels widmet sich daher der Frage, wie im Diskurs um die Quilts von Gee's Bend – sowohl in Katalogtexten, als auch in Rezensionen und akademischen Untersuchungen – mit dem *craft*-Begriff umgegangen wird.

Wieder andere Stimmen treten dafür ein, die Quilts von Gee's Bend gar nicht im Kunstkontext zu verorten. Stattdessen plädiert man für eine Einordnung innerhalb der reichen amerikanischen Quilttradition sowie eine Aufwertung der *craft* gegenüber der Kunst. Der letzte Teil dieses Kapitels befasst sich daher mit der Perspektive der sogenannten Quilt Studies. Besonderes Augenmerk wird dabei auf soziale und kulturelle Aspekte sowie Quilts afroamerikanischen Ursprungs gelegt.

Wie eingangs schon angemerkt, ließen sich die Quilts von Gee's Bend in zwei weiteren, sich z.T. überschneidenden Kontexten betrachten: Zum einen wäre eine Einbettung in afroamerikanische Kunstströmungen des 20. Jahrhunderts angebracht. Zum anderen sollte jene Kunstkategorie, der die Quilts im Grunde am häufigsten zugeordnet werden, Betrachtung

⁴ Peck, 2018, S. 54

⁵ Vgl. Markowitz, 1994; Author, 2010

⁶ Vgl. z.B. Duncan, 2005

⁷ Vgl. z.B. Chave, 2008

finden: Das breite Feld der Folk, Outsider, Vernacular bzw. Outlier Art⁸. Beide Themenkomplexe würden jedoch den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

4.1. Formalästhetische Betrachtungen

Die Texte im Ausstellungskatalog zu *The Quilts of Gee's Bend* sind bemüht, keinen Zweifel aufkommen zu lassen, dass es sich bei den Ausstellungsstücken rechtmäßigerweise um Kunst handelt. Die Quilterinnen werden durchwegs als ‚artists‘ bezeichnet. Livingston spricht von „artists working long before anyone told them they were artists“⁹, wodurch das Künstlerinnen-Sein naturalisiert und scheinbar unabhängig von Eigen- oder Fremdzuschreibungen als gegeben dargestellt wird. Die Quilts werden als „works of art“, „masterworks“ und „masterpieces“ bezeichnet.¹⁰ Mit zahlreichen Vergleichen wird unterstrichen, dass Quilts und Quilterinnen konventioneller Kunst und Kunstschaffenden ebenbürtig seien: „a profound color sense as refined as that of any professional artist“¹¹, „like any modern artist“¹², „side by side with the world’s great art“¹³, „this object ranks with the finest abstract art in any tradition“¹⁴, „whose complexity rivals that of most major substyles in painting or graphics“¹⁵, „much like a modern painter“¹⁶, „[l]ike many contemporary artists“¹⁷.

Was hier unter moderner Kunst verstanden wird, ist in erster Linie die malerische Abstraktion, was durch die Nennung konkreter Künstler¹⁸ unterstrichen wird. Marzio behauptet beispielsweise im Vorwort: „The women know one another’s styles as confidently as Jackson Pollock knew his compared to Willem de Kooning“¹⁹ und Wardlaw fühlt sich bei einem Quilt an eine Kurt-Schwitters-Collage erinnert, bei einem anderen an Picassos „Drei Musikanten“:

A medallion quilt from the mid-1960s [siehe Abb. 23] calls to mind a Kurt Schwitters collage. Bands of white and black, like an enclosing force field, surround a brilliantly composed central complex of linear energy. In other quilts her [Annie Mae Young’s] primary aim seems to be to place the color with exactness and decisiveness, much like a modern painter. Her „Bars“ quilt [siehe Abb. 24] juxtaposes emphatic swatches of black and a suite of lighter colors, generating a dramatic presence reminiscent of Picasso’s *Three Musicians*.²⁰

⁸ Siehe hierzu u.a. Cooke, 2018

⁹ Livingston, 2002, S. 56

¹⁰ Vgl. z.B. Marzio, 2002, S. 6-7; Wardlaw, 2002, S. 8

¹¹ Marzio, 2002, S. 7

¹² Arnett & Arnett, 2002, S. 40

¹³ Arnett & Arnett, 2002, S. 48

¹⁴ Livingston, 2002, S. 56

¹⁵ Livingston, 2002, S. 56

¹⁶ Wardlaw, 2002, S. 98

¹⁷ Wardlaw, 2002, S. 98

¹⁸ Da es sich bei den Genannten durchwegs um Männer handelt, wird in diesem Fall auf das Gendern verzichtet.

¹⁹ Marzio, 2002, S. 7

²⁰ Wardlaw, 2002, S. 98

Arnett und Arnett gehen sogar so weit, die Quilttradition in Gee's Bend implizit mit der Entwicklung der abstrakten Kunst im 20. Jahrhundert gleichzusetzen:

Geometric forms occur in nearly all the world's art traditions. In the twentieth century, Western artists returned repeatedly to these basics, often as a means of stripping away the perceived excesses or pretenses or subjectivities of prior art. From Paul Cezanne to Mondrian, Frank Lloyd Wright, Cubism, Futurism, Constructivism, and later movements like Minimalism and subsequent lesser revivals, geometric form was an answer. Some of these movements – as well as a host of others – including uncategorizable spirits such as Kurt Schwitters, Romare Bearden, and the late Matisse – found collage and assemblage an equally eloquent solution to the timeless difficulty of bonding personal expression and „the world“ (in whatever way „the world“ was defined). Meanwhile, somewhere else – out in the black southern diaspora and most remarkably in Gee's Bend – geometric form and a collagelike process also became a tool of artistic discourse.²¹

Livingston, deren Katalogbeitrag „Reflections on the Art of Gee's Bend“ sich explizit mit den künstlerischen Aspekten der Quilts befasst, geht mit der Thematik durchaus widersprüchlich um. Bezugnehmend auf Robert Hughes Aufsatz im Ausstellungskatalog *Amish: The Art of the Quilt*, meint Livingston: „To summon examples of recent American abstract painting, in the manner of Robert Hughes analogizing to the Amish designs, seemed somehow an inadequate response to these objects“²². Doch schon im nächsten Absatz beschwört sie selbst ebensolche Vergleiche: „To a certain audience, they may reverberate with the rhythms and patterns of other twentieth-century art, whether the German Bauhaus-inspired work of Josef Albers or Paul Klee, some of Barnett Newman's compositions, or more contemporary painters such as Sean Scully“ – nur um gleich darauf hinzuzufügen: „Yet these parallels quickly seem irrelevant.“²³ Ob bewusst oder unbewusst, sie scheint sich hierbei der rhetorischen Figur der Präterition zu bedienen, bei der die Behauptung, über ein Thema oder einen Umstand nicht sprechen zu wollen, eben diesen besonders betont. Im weiteren Text folgen Vergleiche ohne jegliche Relativierung: „In another quilt, the startling composition's strictly vertical set of bold strips, top to bottom – navy, white and dusk purple – results in an object as deliberately monolithic and clearly formulated as a Barnett Newman painting“ (siehe Abb. 25); „The richness of its surface on one side can call to mind the Austrian painter Gustav Klimt in its shimmering quality, and on the other, perhaps Robert Rauschenberg at his most exciting pitch“²⁴ (siehe Abb. 26).

Der Großteil an Rezensionen in Zeitungen, Magazinen und Fachzeitschriften stimmt in diesen Tenor ein. Die Quilts von Gee's Bend werden als überraschende und beeindruckende Neuzugänge zum Kanon abstrakter amerikanischer Kunst gefeiert. Gut eine Woche vor der Eröffnung im Whitney Museum of American Art, New York, schreibt Peter Plagens in

²¹ Arnett & Arnett, 2002, S. 45

²² Livingston, 2002, S. 50

²³ Livingston, 2002, S. 53

²⁴ Beide Livingston, 2002, S. 58

Newsweek: „The 70 quilts in the show are no less than the equals – in unconventional color, bold and surprising composition, and subtle visual invention – of just about any painting made by any trained artist living in one of the world’s great cities.“ Eine weitere Passage aus Plagens’ Rezension gehört zu den im Diskurs um die Quilts von Gee’s Bend meistzitierten Vergleichen: „It’s as if something in the local water has produced a whole villageful of Paul Klee who create their vibrant work on a bed-size scale instead of in tiny watercolors.“²⁵ Das zweite oft wiederholte Zitat liefert Michael Kimmelman wenig später in der *New York Times*, der die Quilts als „some of the most miraculous works of modern art America has produced“ bezeichnet: „Imagine Matisse and Klee (if you think I’m wildly exaggerating, see the show) arising not from rarefied Europe, but from the caramel soil of the rural South in the form of women, descendants of slaves when Gee’s Bend was a plantation.“²⁶ Weitere von Kimmelman herangezogene Vergleichsgrößen sind Barnett Newman, Frank Stella und Agnes Martin, allesamt äußerst renommierte Namen aus der amerikanischen Kunstszene. Die Liste an etablierten Künstlerinnen und Künstlern, die in einem Atemzug mit den Quilts aus Gee’s Bend genannt werden, setzt sich in zahlreichen Ausstellungsbesprechungen fort: Josef Albers und Mark Rothko²⁷, Ellsworth Kelly und Donald Judd²⁸, Sean Scully und Brice Marden²⁹, Lee Krasner und Piet Mondrian³⁰.

Zu den ausführlichsten Besprechungen dieser Art zählt Richard Kalinas im Magazin *Art in America* erschienener und auf formale Kriterien fokussierter Artikel „Gee’s Bend Modern.“ Er vertritt darin die Ansicht, dass die Quilts von Gee’s Bend zeitgleich entstandenen Werken – etwa von Frank Stella oder Kenneth Noland – in nichts nachstünden und ebenso an den Maßstäben einer Ästhetik des Modernismus gemessen werden könnten.³¹

Bemerkenswert sei laut Kalina diesbezüglich beispielsweise der Umgang mit Symmetrie und Asymmetrie in den Quilts. Während konventionelle Quilts in der Regel symmetrisch aufgebaut seien, verzichteten die Quilts von Gee’s Bend häufig völlig auf eine symmetrische Komposition oder destabilisierten vorhandene Symmetrie mit bewusst gesetzten Brüchen: „It is as if symmetry in the Gee’s Bend quilts is a condition established precisely so that it may be creatively violated.“³² Als Illustration dieser These nennt Kalina beispielsweise Gloria Hoppins’ Quilt „Housetop‘-centre Medaillon“ (ca. 1975, Abb. 27) und Lorraine Pettways

²⁵ Beide Plagens, 2002

²⁶ Beide Kimmelman, 2002

²⁷ Klaasmeyer, 2002

²⁸ Baker, 2006

²⁹ Hackett, 2006

³⁰ Jacobs, 2006

³¹ Vgl. Kalina, 2003, S. 107

³² Kalina, 2003, S. 107

„Medaillon Work-clothes Quilt“ (1974, Abb. 28). In beiden Fällen ist die auf konzentrischen Rechtecken bzw. Quadraten basierende Komposition im Grunde symmetrisch, doch mit farblich kontrastierenden, seitlich versetzten Streifen wird ein Kontrapunkt geschaffen. Loretta Pettways Quilt „‘Log Cabin’-‘Courthouse Steps’“ (local name: „Bricklayer“) single block variation“ (ca. 1970, Abb. 29) bedient sich des traditionellen „Courthouse Steps“-Blocks, doch anstatt eine Vielzahl gleicher Blöcke aneinanderzureihen nimmt ein einzelner Block den gesamten Raum ein. An sich symmetrisch aufgebaut, finden sich auch hier subtile Abweichungen in Breite und Farbschattierung der Streifen. Darüber hinaus wölben sich die Streifen nach außen, wodurch die strenge Geometrie weiter aufgebrochen wird und Bewegung entsteht. Kalina fühlt sich an Paul Klee erinnert: „It displays the wit and whimsical variation of a Paul Klee architectural fantasy, with logic used, paradoxically, to subvert order.“³³

Des Weiteren hebt Kalina den Umgang mit Details als formales Merkmal der Gee’s Bend Quilts hervor. Diese wären, anders als bei traditionellen Quiltmustern, nicht gleichmäßig verteilt, sondern bewusst sparsam auf ausgewählte Bereiche beschränkt, während die Komposition oft von großen, einheitlichen Flächen dominiert würde. Solche Details ließen sich beispielsweise in den Einfassungen finden, die eine Spur von floralen Mustern oder auch farbliche Kontraste einbrachten, wie etwa in Arlonzia Pettways „‘Lazy Gal’ (‘Bars’)“ (ca. 1975, Abb. 30) oder Irene Williams’ „‘Bars’ Variation“ (ca. 1965, Abb. 31). Bei letzterem legt Kalina besonderes Augenmerk auf einen kurzen intensiv roten Abschnitt in der oberen Einfassung, der sich farblich vom restlichen Design stark abhebt: „That foot or so of crimson makes the quilt. It’s a formal move that incorporates a sure sense of scale with a use of off-complementaries worthy of Josef Albers.“³⁴

Doch es gibt auch Stimmen, die die Vergleiche mit durchwegs weißen, größtenteils männlichen modernen Kunstschaffenden kritisch betrachten. Kelly Klaasmeyer beispielsweise betont in der *Houston Press* die eigenständige künstlerische Qualität der Quilts:

Skeptics may be reassured by formal similarities between many of the quilts and contemporary and modern art but the quilts are good not because they have things in common with the work of white male painters from the mid-20th century. These artworks are independently successful as visual objects that are frequently engaging in ways that painting isn’t.³⁵

Bridget R. Cooks vermutet in ihrer Monografie *Exhibiting Blackness: African Americans and the American Art Museum* in Bezug auf Plagens’ und Kimmelmans vielzitierte Zeilen eine Unfähigkeit, arme schwarze ungebildete Frauen als Künstlerinnen wahrzunehmen. Stattdessen

³³ Kalina, 2003, S. 107

³⁴ Kalina, 2003, S. 108

³⁵ Klaasmeyer, 2002

bediene man sich lieber schon fast magischen Denkens, indem die Quilterinnen als verzauberte Paul Klees oder Henri Matisse dargestellt werden: „Plagens's review demonstrates the difficulty he has in reconciling Black identity and artistic ability. Instead, he jokingly decides that the quilt designs were produced by an unexplainable transformation that made the Black women derivates of Paul Klee“³⁶; „Kimmelman is unable to imagine the women as modern artists; instead he asks readers to imagine Matisse and Klee in the form of Black Southern women.“³⁷

Und Amelia Peck macht ihrem Unmut über diese Art der Einordnung in ihrem Aufsatz „Quilt/Art: Deconstructing the Gee's Bend Quilt Phenomenon“ folgendermaßen Luft:

As a long time textile historian, I find this correlation between abstract painting and quilt making an extremely false and frustrating way to understand quilts. [...] [I]n order to appreciate quilts, whether or not they were intentionally made as works of art, the last place a comparison should be made is to a modernist painting.³⁸

Gleichzeitig gesteht Peck Arnett und seinem Team zu, die Gleichsetzung zwischen den Quilts und abstrakter Malerei zumindest nicht in Reinform betrieben zu haben: „To the team's credit, the quilts were not presented in the catalogue in the now-familiar trope of quilt = abstract painting. In fact, curator Jane Livingston wrote about the quilts in opposition to Op art and Abstract Expressionism as an equally valid ,other art‘.“³⁹ Im Vergleich zu *Abstract Design in American Quilts* bietet der Katalog zu *The Quilts of Gee's Bend* tatsächlich auch andere Lesarten der Quilts, etwa als afroamerikanische Folk Art. Doch wie weiter oben gezeigt wurde, wird der Tropus Quilt = abstrakte Malerei auch in diesem *discourse* vielfach beschworen.

In William Arnetts einleitendem Beitrag zum Katalog zu *Gee's Bend: The Architecture of the Quilt* werden zu Beginn viele der begeisterten Rezensionen – wie etwa die von Peter Plagens oder Michael Kimmelman – aufgezählt. Im Anschluss erweckt Arnett den Eindruck, dass die Vergleiche mit abstrakter Malerei tatsächlich von den jeweiligen Rezendentinnen und Rezessenten selbst angestellt und nicht etwa direkt aus den Texten des ersten Ausstellungskatalogs übernommen wurden:

Again and again, the quilts were compared to masterworks of high-modern abstraction and the styles of its heroes: Henri Matisse, Pablo Picasso, Richard Diebenkorn, Joseph [sic!] Albers, and so forth. The repeated likening to white Western painters was often made alongside the reviewer's astonishment that objects of such graphic power had been born in a place as remote and isolated as Gee's Bend, Alabama.

None of these reviews seemed bigoted or even condescending: instead they revealed, more subtly, an expansive gulf that persists a full generation into the era of modernism and postcolonialism, between mainstream cultural criticism and the vernacular artistic practices of black Americans, especially those from the South.⁴⁰

³⁶ Cooks, 2011, S. 151

³⁷ Cooks, 2011, S. 152

³⁸ Peck, 2018, S. 54-56

³⁹ Peck, 2018, S. 66

⁴⁰ Arnett W. , 2006, S. 10-13

Einerseits ist hier bezeichnend, dass Arnett sich selbst in einer Position begreift, beurteilen zu können, ob die betreffenden Rezensionen herablassender Natur seien oder eben nicht. Wie Cooks' Reaktion weiter oben zeigt, gab es sehr wohl Personen, die die Art und Weise, wie über die Quilterinnen geschrieben wurde, als überheblich empfanden. Andererseits zeigt sich, dass man in Arnetts Umgang mit der Thematik, ähnlich wie bei Livingston, eine Form der Präterition erkennen kann: Er behauptet zwar, dass er in den Quilts mehr als textile Varianten abstrakter Gemälde sieht, doch gleichzeitig macht er sich eben diese Analogien und den seit *Abstract Design in American Quilts* etablierten Diskurs zunutze, um den Kunststatus der Quilts zu unterstreichen.

Dass diese Strategie beim Zielpublikum ankam, zeigen nicht nur viele der Rezensionen, sondern auch Patricia A. Turners Beobachtungen in den Ausstellungsräumen:

In my many visits to the original exhibit – I've seen it at the Whitney, the Corcoran and the de Young – I hear reverent attendees whispering entranced comparisons to the paintings of celebrated fine artists. To these and other patrons of the arts, the quilts of Gee's Bend deserve top-notch art museum real estate because their surface features compare so favorably to abstract expressionist art. The underlying assumption is that these modern artists – Pollock, Klee, Matisse, Albers, de Kooning – are geniuses, and since these African American quilts are structured, colored, and composed like their paintings, then these quilters are artists of the highest caliber.⁴¹

Wie Turner hier zeigt, trugen die Vergleiche mit abstrakter Kunst wesentlich zur Wertsteigerung der Quilts in den Hierarchien der Kunstwelt bei. Dass gerade Quilts einer solchen Wertsteigerung bedürfen, ist nicht allein mit ihrem Outsiderstatus zu erklären. Vielmehr birgt das Medium Quilt die ‚Gefahr‘, von vorneherein nicht der Kunst, sondern der *craft* zugeordnet zu werden, also dem dekorativen Handwerk, das im modernistischen Diskurs des 20. Jahrhunderts vielfach als die Antithese anspruchsvoller, hoher Kunst verstanden wurde. Dieses Verhältnis zwischen *art* und *craft* sowie die Positionierung der Quilts von Gee's Bend innerhalb dieses Spannungsfeldes werden im nächsten Abschnitt beleuchtet.

4.2. Kunst versus craft

Am 23. August 2002, gut zwei Wochen vor der Eröffnung der Ausstellung *The Quilts of Gee's Bend* im Museum of Fine Arts, Houston, erschien im *Wall Street Journal* ein von Brooks Barnes verfasster Artikel, der Quilts jegliche künstlerische Qualität abspricht. Schon die ersten Sätze verhießen für William Arnett und sein Team nichts Gutes: „Museum curators have a lot to

⁴¹ Turner, 2009, S. 183

worry about in these tough times: attendance, security, damaged art. And now ... bedbugs?“ Im folgenden Text beklagt Barnes die große Anzahl an aktuellen Quiltausstellungen und bezeichnet die betreffenden Objekte abfällig als „something from Aunt Edna’s boudoir“ oder „beaux-arts blankies“. Weiters zitiert er enttäuschte Ausstellungsbesucherinnen, etwa eine Lehrerin, die sich nicht vorstellen könne, mit ihren Schülerinnen und Schülern eine Quiltausstellung zu besuchen: „„Quilts that keep you warm, in an art museum?“ she says. ,I’d lose all my credibility.“ Auch aus der Kunstwelt werden äußerst kritische Stimmen angeführt:

„No more quilts!“ begs Jonathan Glus, a municipal official in charge of public arts projects for Pasadena, Calif., calling institutions that give star treatment to quilts „essentially lazy.“ Adds Josephine Gear, a museum-studies professor at New York University: „Just because something is popular doesn’t mean it belongs in a museum.“⁴²

Dass Quilts dennoch in Museen gezeigt werden, erklärt sich Barnes damit, dass sie im Vergleich zu ‚echten‘ Kunstwerken günstig zu transportieren und zu versichern seien und dass sie hohe Besucherzahlen versprächen. Unterm Strich handle es sich bei den textilen Objekten jedenfalls nicht um Kunst, sondern um *craft*⁴³.

Auch wenn Barnes’ Kritik vor allem in ihrer Heftigkeit eine Ausnahme bleiben sollte, zeigt sie dennoch, dass textile Gebrauchsgegenstände auch zu Beginn des 21. Jahrhunderts nur schwerlich als Kunstobjekte akzeptiert werden. Die Trennung zwischen Kunst und *craft* hat eine lange Tradition und findet sich etwa bei der mittelalterlichen Unterscheidung von *artes liberales* und *artes mechanicae* oder auch in Kants einflussreicher Ästhetik, die wiederum bis weit ins 20. Jahrhundert kunstphilosophische Modelle maßgeblich prägte.⁴⁴ Wie Elissa Auther beispielsweise zeigt, fußen die Schriften des Kunstkritikers Clement Greenberg, deren Einfluss in der US-amerikanischen Kunstwelt bis heute spürbar ist, ebenfalls auf einer klaren Trennung zwischen Kunst und *craft*:

I content that the rhetorical power of the opposition of abstraction to decoration in [Greenberg’s] work derives from the opposition of art and craft. [...] [H]is pursuit of purity in abstract painting was achieved through an obsessive suppression of the decorative that also functioned to maintain the hierarchy of art and craft with significant consequences for artistic practice in the post-1945 era.⁴⁵

Greenberg sah die Qualität der abstrakten Malerei – für ihn der Inbegriff hochwertiger Kunst – von dem in seinen Augen oberflächlichen und minderwertigen Dekorativen, das sich in der Populärkultur großer Beliebtheit erfreute, bedroht und bezeichnete es abfällig als „the specter that haunts modernist painting“⁴⁶. Das Dekorative sowie den Geschmack der Masse konnotiert

⁴² Alle Barnes, 2002

⁴³ Vgl. Barnes, 2002

⁴⁴ Vgl. Auther, 2010, S. xv-xvi

⁴⁵ Auther, 2004, S. 342

⁴⁶ Clement Greenberg in Auther, 2004, S. 343

Greenberg mit Femininität und Weichheit, während für ihn ernstzunehmende Kunst mit Härte, Maskulinität und Virilität in Verbindung gebracht wird.⁴⁷ Auther bemerkt hierzu: „Greenberg’s assignment of pejorative feminine attributes to the ‚cultured American‘ [...] conjures up a tyranny of the feminine within the realm of art that must be resisted in the same way the decorative must be confronted and transcended if art of genuine cultural significances is to be produced.“⁴⁸

Widerstand gegen derartige Kunstauffassungen formierte sich u.a. in den 1960er und 1970er Jahren vonseiten feministischer Künstlerinnen, die mit textilen Materialien und Techniken arbeiteten und sich für eine Aufwertung des *craft*-Begriffes stark machten. Die Textilkünstlerin Brenda Miller beispielsweise reagierte auf eine Rezension ihrer Arbeit „Subtrahend“ (1972) – eine großformatige Wandinstallation aus Sisal –, in der diese als „a white shag-rug of some sort fixed to the wall, suggesting crafts more than art“⁴⁹ bezeichnet wurde, folgendermaßen:

I am troubled by the introduction of the term „crafts“ into the critical vocabulary, used pejoratively in the description of certain works of art.

A recent turn of events is that many women artists have become interested in „domestic“ materials, such as cloth, sewn objects, and other things normally found in their homes. It is in reference to this occurrence that I have begun to hear „crafts“ applied to artworks. For some time women artists have questioned whether a work of art made by a woman is treated like a work of art or an artefact made by a woman instead of an artist. [...]

When Claes Oldenburg used sewn cloth, the term „crafts“ was not used. When Richard Tuttle used unstretched dyed fabric, he was critically acclaimed for having ended preciousness. The term „crafts“ was not applied to his work, nor the metal „rugs“ of Carl Andre. In the latter case, I say „rugs“ because the reference had been made publicly and could be construed as a „crafts“ issue. It has never been: Andre uses metal so apparently that’s male enough not to be considered „crafts.“⁵⁰

Künstlerinnen wie Faith Ringgold, Harmony Hammond, Miriam Schapiro und Judy Chicago wandten in ihrer Arbeit traditionelle textile Techniken an, um die Hierarchie zwischen Kunst und *craft* in Frage zu stellen.⁵¹ Neben diesen feministischen Ansätzen, die stark mit den in textile Materialien und Techniken eingeschriebenen Bedeutungen arbeiteten, entwickelte sich eine zweite Strömung der sogenannten Fiber Art, die textile Materialien experimentell und auf ihre formalen Aspekte begrenzt einsetzte und sich so wesentlich besser in dominante Kunstvorstellungen eingliederte: „This strategy reflected not only the real turn toward nonutilitarianism or the aestheticization of historic fiber techniques in the fiber movement but also a faith in the art-critical discourse of formalism to treat the use of fiber in art neutrally –

⁴⁷ Vgl. Auther, 2004, S. 353-356

⁴⁸ Auther, 2004, S. 354

⁴⁹ Bruce Boice in Auther, 2010, S. 93

⁵⁰ Brenda Miller in Auther, 2010, S. 107

⁵¹ Vgl. Auther, 2010, S. 97

that is on the basis of form without regard to its multiple uses in culture outside the high art world.“⁵²

Zeitgleich zu diesen in gewisser Hinsicht konträren Entwicklungen der Fiber Art fanden die ersten erfolgreichen Positionierungen von Gebrauchsquilts in Kunstmuseen statt, allen voran in der Ausstellung *Abstract Design in American Quilts* 1971 (siehe Kapitel 2.1). Jonathan Holsteins Strategie, Quilts dekontextualisiert und auf ihre formalen Eigenschaften reduziert zu präsentieren, stieß bei Anhängerinnen der feministischen *pro-craft* Bewegung auf wenig Gegenliebe. Patricia Mainardi kritisiert diese Entwicklung in ihrem ursprünglich im *Feminist Art Journal* erschienenen Artikel „Quilts: The Great American Art“ folgendermaßen:

The recent revival of interest in quilts [...] on closer investigation reveals another phenomenon of which modern women artists are all too aware. That is, that although the sexist and racist art world will, if forced, include token artists, they will never allow them to expand the definition of art, but will include only those whose work can be used to rubber-stamp already established white male art styles. Because our female ancestors' pieced quilts bear a superficial resemblance to the work of contemporary formalist artists such as Stella, Noland and Newman (although quilts are richer in color, fabric design and content), modern male curators and critics are now capable of „seeing“ the art in them.⁵³

Dass dreißig Jahre später als Reaktion auf die Ausstellungen der Quilts von Gee's Bend zum Teil sehr ähnliche Kritikpunkte geäußert wurden, mag Mainardis pessimistische Einstellung bezüglich der rigiden Strukturen der Kunstwelt bestätigen. Bridget R. Cooks schreibt in ihrer Untersuchung des Gee's-Bend-Quilt-Phänomens 2011:

I think that what is at stake is not whether the quilts belong in an art museum but, instead, the opening up of the exclusionary criteria of artists in the mainstream art world. Measuring the value of the quilts as art through definitions of masterworks and genius and the quilts' visual affinities to modern art does not allow the quilts to enter the art world on their own terms.⁵⁴

Und auch Anna C. Chaves Kritik an der Art und Weise, wie die Quilts von Gee's Bend in den modernistischen Kunstdiskurs eingebettet wurden, zeigt klare Parallelen zu Mainardis Position: „Annexing the quilts to a high art context defers their potential to reveal themselves as other or more than high art [...] and deflates ‘the revolutionary challenge black feminist [or female] creativity could pose to white male cultural hegemony,’ to borrow words from critic Michelle Wallace.“⁵⁵

Während jedoch die meisten Kritikerinnen und Kritiker, die die Vergleiche der Quilts von Gee's Bend mit der abstrakten Malerei problematisch sehen, den Kunstcharakter der Objekte – ähnlich wie Cooks – nicht grundsätzlich in Frage stellen, vertritt Chave die Ansicht, dass die Quilts nicht der Kunst, sondern der *craft* zuzuordnen seien. Diese begreift sie allerdings als eine

⁵² Auther, 2010, S. 28

⁵³ Mainardi, 1982 [1973], S. 343

⁵⁴ Cooks, 2011, S. 153

⁵⁵ Chave, 2008, S. 243

der Kunst gleichwertige kreative Praxis: „[T]hey do not amount to art because they amount to something else, just as complex and complexly aesthetic.“⁵⁶ Bezugnehmend auf Livingston⁵⁷ schreibt Chave:

[W]hy are craftsmen and women reflexively said to be „mere“? Because elite culture so designates them, of course. Yet by dis-covering the covers of Gee’s Bend, refuting their status as handcrafted objects of utility and assimilating them to – or colonizing them for – art world purposes and discourses, critics deprive the quilters of their rightful status as specialists in their own cultural form.⁵⁸

Chaves Auflistung an Gründen, warum die Quilts von Gee’s Bend nicht als Kunst zu bezeichnen seien, verdeutlicht, dass sie sehr wohl an einer Unterscheidung von Kunst und *craft* festhält, diese Kategorien allerdings eher als soziokulturelle Konstrukte begreift und nicht als Wertehierarchie. Ihrer Definition nach entstehe Kunst nie aus materieller Not und habe auch keine praktische Funktion. Die Farbschattierungen der Stoffe seien keine bewusste ästhetische Entscheidung von Seiten der Quilterinnen sondern die Folge harter Arbeit in der Sonne. Kunst werde in Publikationen und Ausstellungen nicht nach Belieben im Quer- oder Hochformat ausgerichtet, wie es bei den Quilts der Fall sei.⁵⁹ Außerdem seien sie nicht als Kunstwerke zu bezeichnen, weil die Quilterinnen immer noch zu wenig bezahlt bekämen und zu guter Letzt, weil die Quilterinnen keine Vorstellung von Kunst hätten bzw. aufgrund ihrer Lebensumstände erwerben hätten können: „Gee’s Bend quilts are not art, finally, because their makers had in fact no concept of art; because until recently no one valued them enough to see to it that they acquired basic nutrition, health care, and literacy, much less any knowledge of art.“⁶⁰ All diese Umstände unter den Teppich zu kehren, führe zu einer Verzerrung der Machtverhältnisse, unter denen die Quilts ursprünglich entstanden waren:

By discounting all of these facts – albeit through a gesture directed at rectifying them – art writers effectively act to deracinate these talented women, discounting or whitewashing the damning social reality that the very possibility of making art, along with a myriad other social and cultural possibilities, was systematically withheld from them.⁶¹

Andere Reaktionen auf die Ausstellungen der Quilts von Gee’s Bend gehen mit Arnett und seinem Team weniger harsch ins Gericht. Christine Tate, die in ihrer Rezension in der Fachzeitschrift *Textile* die üblichen Vergleiche mit Albers, Klee und Rothko anstellt,⁶² meint, in den Katalogtexten eine Relativierung der Kluft zwischen Kunst und *craft* zu erkennen:

Is the division between art and craft obsolete? Is it possible for the work of poor women of color to be exhibited in such a context without unconscionable exploitation? The answers

⁵⁶ Chave, 2008, S. 244

⁵⁷ Vgl. Livingston, 2001, S. 65: „[Black folk artist] are emphatically not merely craftsmen.“

⁵⁸ Chave, 2008, S. 42

⁵⁹ Vgl. Chave, 2008, S. 243-244

⁶⁰ Chave, 2008, S. 244

⁶¹ Chave, 2008, S. 244

⁶² Vgl. Tate, 2003, S. 299-300

from the curators are emphatically if implicitly yes, but their justifications are somewhat less compelling than the quilts themselves.⁶³

Tates Verunsicherung mag sich daraus ergeben, dass in den Katalogen durchaus Bemühungen unternommen werden, den künstlerischen Wert der Quilts zu erhöhen, indem man erklärt, dass sie nicht der *craft* zuzuordnen seien. Cooks weist diesbezüglich darauf hin, dass der ursprünglich geplante Titel gezielt die Materialität der Quilts – und damit unerwünschte Assoziationen mit dem *craft*-Genre – verschwiegen hätte:

From the Arnetts' perspective, the word quilt in the exhibition title was an obstacle because of how entrenched categories of art and craft are. Their original title for the book was *Gee's Bend: Masterworks from a Lost Place*. Omitting the word quilt avoided the association of the work with craft and collectibles. The term masterworks denoted the works as art in the common language of art history and museums. The original title strategically masculinized the work and the women and cloaked their Blackness.⁶⁴

Livingston drückt in ihrem Katalogbeitrag ihr Bedauern darüber aus, dass Quilts generell als *craft* wahrgenommen werden: „Quilts, especially those after 1950, have been generally categorized not as visionary folk art but as *craft*, and have consequently been relegated to a traditionally subordinate and less serious, though much beloved, genre.“⁶⁵ An der traditionellen Auffassung, die *craft* als ein untergeordnetes und weniger ernsthaftes Genre klassifiziert, hält sie dennoch selbst fest, indem sie etwa China Pettways Quilt „Blocks“ (ca. 1975, siehe Abb. 32) als bewusste und ernsthafte Komposition beschreibt, die der Kunst und nicht der *craft* zuzuordnen sei:

Significantly, in this quilt, even within the largest, simplest section – a section of nearly rectangular brown corduroy – variegation is wrought by using several strips, with their seams subtly apparent. Such „inconsequential“ techniques as this, while they may seem arbitrary or functional rather than deliberately artful, could not be more consciously deployed. It is in such details as this, as is true in most serious composition, that the difference between art and craft is forged.⁶⁶

Auch William Arnett drückt eine Geringschätzung des *craft*-Genres aus, wie in folgendem Zitat ersichtlich wird:

Even removed from their original context, the quilts of Gee's Bend engage viewers on many levels. Their identity as quilts gives them an accessibility and a figurative warmth that invite the viewer into the quilt's world, and in turn, readily admit them into ours. No doubt both texture and nostalgia are part of the quilts' initial appeal when audiences experience them in museum settings. But despite the considerable charisma and patina that objects of use may radiate, the Gee's Bend aesthetic possesses a graphic intensity that needs no back story, and a design's humble origin in craft becomes secondary.⁶⁷

Interessant ist hier, dass er die Materialität der Quilts („texture“) sowie deren kulturellen Kontext als textile Gebrauchsgegenstände („back story“) als sekundär bezeichnet. Zwar

⁶³ Tate, 2003, S. 297

⁶⁴ Cooks, 2011, S. 147

⁶⁵ Livingston, 2002, S. 50

⁶⁶ Livingston, 2002, S. 55

⁶⁷ Arnett W., 2006, S. 34

sprächen diese Aspekte ein breites, implizit oberflächliches Publikum an, der eigentliche Wert der Quilts liege allerdings in der „grafischen Intensität ihrer Ästhetik“, die unabhängig von jeglicher Kontextualisierung zu beurteilen sei. Diese Aussage reduziert die Quilts im Grunde wieder auf abstrakte Leinwände auf weißen Wänden, ein Verständnis von Quilts im Kunstmuseum, das als Rückschritt zu den Präsentationsstrategien von *Abstract Design in American Quilts* interpretiert werden kann.

Arnetts Zitat, das seinem Aufsatz in *Gee's Bend: The Architecture of the Quilt* entnommen ist, mag allerdings insofern verwundern, als in seiner Präsentation der Quilts – im Unterschied zu *Abstract Design in American Quilts* – ungemein großer Aufwand betrieben wurde, die Lebenswelt der Frauen aus Gee's Bend sowie die Geschichte dieses Ortes dem Publikum zu vermitteln. In diesen Narrativen spielen Wärme, Textur, Nostalgie, Charisma und Patina eine tragende Rolle.

Alvia Wardlaw spricht in ihrem Katalogbeitrag etwa davon, dass sich in den Quilts der Alltag der Frauen in all seiner Komplexität widerspiegle: „The complexity of these women's lives, woven into a daily experience that included raising children, farming, and finally quilting, is reflected in the complexity of their quilt compositions.“⁶⁸ Auch der Gebrauchscharakter der Quilts wird betont: „Just as these quilts are made of used materials, so too, like much African art, are they made to be used: slept under, wrapped in when sick, covered with while sitting on the porch for a cold day, or sat upon in the grass during an outdoor barbecue.“⁶⁹

Arnett selbst beschreibt die Quilts als Bedeutungsträger, die Erfahrungen, Emotionen und Charaktereigenschaften symbolisieren:

The quilt symbolized practicality and survival, an acquired knowledge of recycling and reuse. Quilts also signaled procreation and nurture; a quilt's presence in a home, even today, tells of a family, of loved ones protected. Quilts relate human experience bursting with ideas, dreams, knowledge, courage, and ingenuity, not to mention thrift, adaptability, and stoic resilience – qualities that the people of Gee's Bend had to develop or else perish.⁷⁰

Livingston bemerkt, wie eng Quilten mit wichtigen Stationen im Leben der Frauen verknüpft ist: „For these women, almost without exception, the making of quilts is an activity deeply embedded in their whole process of early learning, maturation, marriage, and childbearing.“⁷¹ Die Tatsache, dass Quilts oft aus alter Kleidung gefertigt wurden, führe dazu, dass die Erinnerung an die Menschen, die diese Kleidungsstücke getragen hatten, untrennbar mit den Quilts verbunden sei. Livingston erkennt hier eine spirituelle Dimension: „Beyond the needs of mere survival, there was a spiritual dimension to these quilts. They recycled what were often

⁶⁸ Wardlaw, 2002, S. 13

⁶⁹ Wardlaw, 2002, S. 15

⁷⁰ Arnett & Arnett, 2002, S. 39

⁷¹ Livingston, 2002, S. 58

the only surviving possessions of deceased spouses, parents, siblings, or children, thus holding the power, or at least the memory, of departed ancestors and loved ones.“⁷² Cubbs spricht diesbezüglich von „vehicles of memory“, „memory texts“ und „family portrait[s]“: „In chronically impoverished communities of subsistence farmers, quilts are precious family heirlooms, hand-me-down handiworks that carry with them a sense of family heritage and ancestry.“⁷³

Für viele Ausstellungsbesucherinnen und -besucher – wenn nicht sogar für die überwiegende Mehrheit – waren es dieser Wirklichkeitsbezug und diese *semiodiversity*⁷⁴, also Bedeutungsvielfalt, die ihre Begegnung mit den Quilts (und gegebenenfalls auch mit den Quilterinnen) zu einem besonderen Erlebnis machten, und nicht etwa eine distanzierte und dekontextualisierte ästhetische Erfahrung. Amelia Peck beschreibt ihren Besuch im Whitney Museum folgendermaßen:

The awe, which I experienced, came through the materiality and expressive nature of the quilts themselves. I remember being particularly touched by those made from recycled worn blue denim work clothes [...], which spoke to the extreme poverty of the area, where every last bit of cloth needed to be used and reused until it was nothing but scraps, and then might be reused as the filling of yet another quilt. The worn clothes were a testament to the hard labor of working in the fields, and the fact that after they were done being useful as clothes they made their way into quilts made me think of the dire necessity of keeping a family warm year-round in a wood cabin. To this middle-class New Yorker, used to a desk job, central heating, and being able to go to a store to purchase a down comforter to put on my bed in winter, these quilts bluntly revealed the harsh reality of day-to-day life in the Deep South in the middle decades of the twentieth century.⁷⁵

Michael J. Prokopows Beschreibung seiner Ausstellungserfahrung ist insofern interessant, als er aufgrund eben dieser Bedeutungsvielfalt, die ihn offensichtlich stark beeindruckte, die Quilts nicht mehr als ‚Kunstwerke‘ wahrnahm:

In moving from room to room, with quilt after quilt rarely failing to astonish, it was striking how at a certain point the quilts ceased being art objects, despite the curators’ efforts to secure their status as art. Their compositions, their capacity to startle and surprise, the poignant obviousness of their purpose, and their very materiality – including pieces of dungarees and work clothes, faded where knees and elbows had bent in toil – combined to make the viewing of the quilts much more than the type of aesthetic and emotional engagement of, say, seeing de Kooning’s early abstract work for the first time.⁷⁶

Prokopows Überlegungen zeigen, wie sehr Arnett und sein Team ihre Argumentation, warum die Quilts als Kunst zu verstehen seien, auf formale Kriterien beschränken und dabei vernachlässigen, dass die Quilts ebenso gut gerade deshalb als Kunst verstanden werden könnten, weil sie so eng mit der Wirklichkeit verbunden sind und ihre vielfältigen Bedeutungen

⁷² Livingston, 2002, S. 60

⁷³ Alle Cubbs, 2006, S. 73

⁷⁴ Vgl. Sohan, 2015

⁷⁵ Peck, 2018, S. 67

⁷⁶ Propokow, 2003, S. 60

ihrer Präsenz im Kunstmuseum Relevanz verleihen. Zwar bieten die Ausstellungen ausreichend Kontextualisierung, um eine solche Kunsterfahrung zu ermöglichen, doch als bevorzugte Lesart wird formalästhetische Betrachtung vermittelt.

Gerade weil in den Ausstellungen der Quilts von Gee's Bend ein Schwerpunkt auf Kontextualisierung gelegt wurde, ist es bedauerlich, dass man verabsäumte, Brücken zu den oben behandelten feministischen Perspektiven zu schlagen. Mainardi beispielsweise widmet sich ausführlich der in vielen Quilttraditionen verbreiteten Praxis, sogenannte *mourning quilts* im Andenken an Verstorbene anzufertigen:

[I]t should be obvious that the use of material having an emotional significance in addition to the formal characteristics of color, shape and design added a spiritual and emotional dimension to the quilts as art which is missing from most art today, and which modern formalist criticism attempts to define as „non-art“.⁷⁷

Anstatt diesen offensichtlichen Anknüpfungspunkt aufzugreifen, finden sich in den Gee's Bend-Quilt-Katalogen keinerlei Verweise auf feministische Bestrebungen, die Grenze zwischen Kunst und *craft* ernsthaft in Frage zu stellen. Wobei ein ebensolches Infragestellen auch damit argumentiert werden könnte, dass die Quilts von Gee's Bend als afroamerikanische Folk Art in einer Kunstradition stehen, der eine solche Trennung fremd ist. Positionen etablierter afroamerikanischer Kunstschafter, die dementsprechend einen anderen Zugang zum Verhältnis zwischen Kunst und *craft* verfolgen, werden in den Ausstellungskatalogen zu den Gee's-Bend-Quilts nicht behandelt. Die afroamerikanische Künstlerin Faith Ringgold beispielsweise arbeitet mit Materialien und Techniken, die traditionellerweise der *craft* zugeordnet werden. Laut Elissa Auther traf Ringgold eine bewusste Entscheidung, sich von diesen westlich geprägten Kriterien abzuwenden: „Ringgold explained that the rejection of boundaries between art and craft was a rejection of Western definitions of art that constrained her access to artistic traditions important to her identity as an African American woman.“⁷⁸ Aus ähnlichen Beweggründen lehnt Ringgold die Annahme, Kunstwerke wären in erster Linie bemalte Leinwände, ab: „Who said that art is oil paint stretched on a canvas with art frames? I didn't say that. Nobody who ever looked like me said that, so why the hell am I doing that?“⁷⁹

Auf der Suche nach einer eigenen künstlerischen Identität, die sich nicht allein aus der Reaktion auf den männlich dominierten Mainstream ergab, stellte Ringgold weiters Überlegungen an, wie eine solche eigenständige ‚weibliche Kunst‘ aussehen könnte. Quilts schienen ihr dabei geeignete Objekte:

I was trying to find out: What is women's art? What would you do as a woman in your art, if you could do anything you wanted to do, and you weren't looking at the male, white

⁷⁷ Mainardi, 1982, S. 340-341

⁷⁸ Auther, 2010, S. 115

⁷⁹ Faith Ringgold in Auther, 2010, S. 105

mainstream? You were just looking within yourself [...]; look[ing] at what women did when they could be artists without calling themselves artists. When they were just working, and doing something creative, and not having the posture of, „Hey, I’m an artist, and I belong to a gallery, and I have shows.“ [...] [T]he women who made quilts were the original artists.⁸⁰

Warum wurden Aussagen und Positionen wie diese nicht in die Ausstellungskataloge zu den Quilts von Gee’s Bend eingebunden? Eine Antwort findet sich eventuell bei Auther, die der Ansicht ist, dass die Hierarchie zwischen Kunst und *craft* und die damit implizierten Wertevorstellungen auch heute noch einen nicht zu vernachlässigenden Beitrag dazu leisten, wie Kunst wahrgenommen wird:

Despite the efforts of artists, writers, and curators ensconced in the field of craft to call attention to the prejudices and injustices of the hierarchy of media, the subject of the art/craft distinction in the field of modern and contemporary art history [...] continued to occupy a marginalized position in the late twentieth century, and it remains [...] largely taken for granted and thus almost invisible as a topic of critical inquiry. [...] Remarkably, given its role in the creation of value in the art world, sustained analysis of the hierarchy between art and craft has yet to command the same level of scholarly attention from modernist art historians paid to other forms of cultural boundary marking.⁸¹

Auch wenn diese Hierarchie zwischen Kunst und *craft* von Arnett und seinem Team weitgehend übernommen wird, so wäre es dennoch falsch zu behaupten, dass ihre Argumentation, warum die Quilts von Gee’s Bend relevante Kunstwerke seien, sich allein auf formalästhetische Kriterien beschränken würde, wie es etwa Cooks ausdrückt: „What is lost in the transformation of the quilts from craft to art is the identity, cultural history, and social context of the women.“⁸² Wie in diesem sowie im vorigen Kapitel gezeigt wurde, werden die Quilts in Ausstellungsräumen und Katalogtexten sehr wohl stark kontextualisiert und als Bedeutungsträger präsentiert. Das folgende Kapitel untersucht, wie afroamerikanische Quilts im Kontext der amerikanischen Quilttradition wahrgenommen werden und inwieweit eine Einbettung der Quilts von Gee’s Bend in diesen sogenannten Quiltdiskurs von den Ausstellungsverantwortlichen befördert bzw. vermieden wurde.

⁸⁰ Faith Ringgold, 1989, in Auther, 2010, S. 100

⁸¹ Auther, 2010, S. xx

⁸² Cooks, 2011, S. 154

4.3. Afroamerikanische Quilts und die amerikanische Quilttradition

Schnuppe von Gwinners 1987 verfasste Einschätzung zu afroamerikanischen Quilts liest sich heute fast prophetisch: „Wenig beachtet blieben bisher, vor allem auch in der Literatur, die Patchworkquilts der amerikanischen Schwarzen. Kenner halten es jedoch für möglich, daß diese den Amish-Quilts in Zukunft den Rang der größten Popularität unter den Sammlern ablaufen werden.“⁸³

Lange Zeit wurde Afroamerikanerinnen und Afroamerikanern abgesprochen, zu eigenständigem kreativen Schaffen fähig zu sein und ihre kulturellen Produkte wurden als qualitativ minderwertige Kopien der weißen amerikanischen Leitkultur verstanden.⁸⁴ Auch in der US-amerikanischen Quiltwelt werden afroamerikanische Quilts bzw. Quilts afroamerikanischen Ursprungs⁸⁵ z.T. bis heute als Abweichung von der Norm angesehen.

Als ‚Quiltwelt‘ wird im Folgenden – in Anlehnung an George Dickies Konzept der Kunstmehrheit – eine Vielzahl an handelnden Personen aber auch Texten verstanden, wie etwa Quilterinnen und Quilter, Quiltscholars, Quiltgilden, Anleitungsbücher, Magazine, You-Tube-Tutorials, Blogs und auf Quiltzubehör spezialisierte Firmen. Quilten hat sich in den USA zu einem bedeutsamen Wirtschaftszweig entwickelt. Laut einer 2017 durchgeföhrten Marktstudie lebten dort zu diesem Zeitpunkt sieben bis zehn Millionen Quilterinnen und Quilter, der Marktwert der Quiltindustrie betrug \$3,7 Milliarden. Die sogenannten *dedicated quilters*, also diejenigen, die mehr als \$500 pro Jahr für quiltbezogene Artikel ausgaben, sind im Schnitt weiblich, 63 Jahre alt, gebildet und wohlhabend.⁸⁶ Beispielhaft für die kommerzielle Seite der Quiltwelt ist wohl die Erfolgsgeschichte der Missouri Star Quilt Company. Der Online-Shop des 2008 gegründeten Familienunternehmens machte 2018 einen Jahresumsatz von ca. \$40 Millionen und die mehr als 500 von ‚Quilting-Star‘ Jenny Doan präsentierten You-Tube-Tutorials wurden 135 Millionen mal aufgerufen.⁸⁷ Afroamerikanische Player scheint es in dieser Welt des Quiltbusiness wenige zu geben.

⁸³ Gwinner, 1987, S. 152

⁸⁴ 1944 schrieb beispielsweise Nobelpreisträger Gunnar Myrdal in seinem Buch *An American Dilemma*: „In practically all of its divergences, American Negro culture is not something independent of general American culture. It is a distorted development, or a pathological condition of the general American culture.“ (Myrdal, 1944, S. 928; Kursiv im Original; zitiert in Turner, 2009, S. 172)

⁸⁵ Wie im Laufe dieses Kapitel deutlich werden wird, ist die Bezeichnung ‚afroamerikanische Quilts‘ problematisch, da sie gegen Ende des 20. Jahrhunderts für einen speziellen, als afroamerikanisch erachteten Quiltstil verwendet wurde. Um der Breite der afroamerikanischen Quiltproduktion gerecht zu werden, müsste eigentlich von ‚Quilts afroamerikanischen Ursprungs‘ gesprochen werden, was allerdings im Interesse des Leseflusses im Folgenden nicht konsequent eingehalten wird.

⁸⁶ Vgl. Quilting in America 2017, 2017; ethnische Zugehörigkeit war nicht Teil dieser Studie.

⁸⁷ Vgl. Adams, 2018

Auch wenn die Ursprünge des Quiltens – wie die vieler anderer Kulturtechniken – außerhalb der USA zu verorten sind, ist diese Handwerkstechnik eng mit der amerikanischen Identität verbunden. Quilthistorikerin Barbara Brackman nennt sie „the quintessential American folk art“⁸⁸, Quiltsammler Jonathan Holstein bezeichnet sie als „an indigenous American phenomenon“⁸⁹, Roderick Kiracofe sieht darin „a uniquely American art form“⁹⁰ und für Patricia Mainardi ist Quilten schlichtweg „The Great American Art“⁹¹.

Die Wurzeln dieser nationalidentitätsstiftenden Bedeutungen von Quilts und Quilten liegen in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts. Technische wie wirtschaftliche Entwicklungen, wie etwa die Erfindung der Haushaltsnähmaschine und der Aufschwung der amerikanischen Textilindustrie, führten zu einem Anstieg der Quiltproduktion. Im amerikanischen Bürgerkrieg der 1860er Jahre nutzten Frauen im Norden wie im Süden patriotische Quiltmotive – Sterne, Adler und Flaggen – um ihrer politischen Überzeugung Ausdruck zu verleihen und viele dieser Motive erfreuen sich bis heute großer Beliebtheit. Weiters führten Feierlichkeiten zum hundertjährigen Bestehen der amerikanischen Unabhängigkeit 1876 – allen voran die ausufernde Centennial Exhibition in Philadelphia – zum sogenannten *colonial revival*, einer nostalgischen Begeisterung für alles, was mit den Leben der frühen Siedlerinnen und Siedler in Verbindung gebracht wurde. Bei Vorführungen ‚alter‘ Handwerkstechniken, die veranschaulichten, welche Tätigkeiten in einem Haushalt der Gründerzeit ausgeführt wurden, wurde selbstverständlich auch Quilten demonstriert, obwohl die Geschichtsforschung inzwischen nahelegt, dass Quilten im 18. Jahrhundert nur von wenigen wohlhabenden amerikanischen Damen betrieben wurde. Dennoch hielt sich der Mythos der Frontiersfrau, die aus der Not heraus jeden noch so kleinen Stofffetzen zu einem Quilt verarbeitete, um ihre Familie warmzuhalten, hartnäckig, wurden damit doch die amerikanischen Ideale der Selbstversorgung (*self-sufficiency*) und des Einfallsreichtums (*ingenuity*) bedient.⁹² In einem der ersten der Quilthistorik gewidmeten Büchern von 1915 wird diese Verbindung zwischen Quilts, Familie und Patriotismus folgendermaßen hergestellt:

There are more quilts being made at the present time—in the great cities as well as in the rural communities—than ever before, and their construction as a household occupation—and recreation—is steadily increasing in popularity. This should be a source of much satisfaction to all patriotic Americans who believe that the true source of our nation's strength lies in keeping the family hearth flame bright.⁹³

⁸⁸ Brackman, 2004, S. 6

⁸⁹ Holstein, 1991, S. 15

⁹⁰ Kiracofe, 1993, S. 5

⁹¹ Vgl. Mainardi, 1982, S. 345

⁹² Vgl. Shaw, 2009, S. 99-152

⁹³ Webster, 1915, S. xvi

Und auch in einer 1944 erschienenen Quiltmustersammlung werden Quilts mit amerikanischer Geschichte und nationalen Werten aufgeladen: „The making of quilts is an art which warms the hearts of Americans because it is so closely intertwined with the history of our country. A list of quilt names kindles the imagination and re-creates the spirit, the vision, the humor, the love of home, the faith and the courage that made our country great.“⁹⁴

Bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts konzentrierte sich die Quiltgeschichtsschreibung fast ausschließlich auf elegante, aufwändig gestaltete repräsentative Quilts im Besitz wohlhabender weißer Familien. Afroamerikanischen Quiltenden wurde kaum Beachtung geschenkt. Maximal wurden sie als ausführende Arbeitskräfte erwähnt, die zu Zeiten der Sklaverei Quilts nach Design und Vorgaben ihrer weißen *mistresses* herstellten.⁹⁵ Ähnlich wie im Kunstdiskurs wurde die Existenz einer eigenständigen afroamerikanischen Quilttradition lange Zeit nicht in Betracht gezogen. Das änderte sich erst im Rahmen der Bürgerrechtsbewegung und durch das verstärkte Interesse an Handwerk und Volkskunst der 1960er und 1970er Jahre.⁹⁶

In diesem Kontext spielt auch die in Kapitel 3.3 besprochene Freedom Quilting Bee eine nicht unwesentliche Rolle. Dennoch dominierten weiterhin die ästhetischen und qualitativen Ansprüche des sogenannten Quilt-Mainstreams und die Produkte der Freedom Quilting Bee konnten erst in größerer Stückzahl vermarktet werden, nachdem sie in Gestaltung und Verarbeitung an externe Vorgaben angepasst worden waren: „The unregulated Freedom Bee quilts thus were seen not as a legitimate alternative form but as unskilled participation in mainstream quiltmaking, unworthy of public consumption.“⁹⁷ Wenn auch der kommerzielle Wert afroamerikanischer Quilts gering geschätzt wurde, widmete man ihnen im Bereich der Folkloristik zunehmend Aufmerksamkeit. Es kam zu ersten Ausstellungen, etwa zur von Roland Freeman kuratierten Wanderausstellung *Something to Keep You Warm* (1977-1980) oder zu *Black Quilters* (1980) in der Yale Art and Architecture Gallery.⁹⁸

Überblickswerke, die sich mit der Geschichte des Quilts in Amerika befassen, scheinen allerdings nur langsam inklusiver zu werden. In Jonathan Holsteins *The Pieced Quilt: An American Design Tradition* (1973) finden nicht-weiße Quilterinnen keine Erwähnung, auch wenn er die Vermutung anstellt, „dass über einen langen Zeitraum fast alle amerikanischen Frauen Quilts machten.“⁹⁹ Roderick Kiracofe widmet von afroamerikanischen Frauen gefertigten sowie hawaiianischen Quilts zumindest kurze, jeweils vierseitige Exkurse in *The*

⁹⁴ Spool Cotton Company 1942, zitiert in Klassen, 2009, S. 299

⁹⁵ Vgl. Klassen, 2009, S. 299-301

⁹⁶ Vgl. Klassen, 2009, S. 301

⁹⁷ Klassen, 2009, S. 302

⁹⁸ Vgl. Klassen, 2009, S. 302

⁹⁹ Holstein, 1973, S. 82; Übersetzung K.L.

American Quilt: A History of Cloth and Comfort 1750-1950 (1993) und Robert Shaws *American Quilts: The Democratic Art* (2009) beinhaltet ein ausführliches Kapitel über afroamerikanische, hawaiianische und indianische Quilts.

Allerdings ist in einigen dieser Ausführungen eine Unfähigkeit zu erkennen, die Lebensumstände, unter denen gerade frühe afroamerikanische Quilts entstanden waren, zu bedenken. Zwei derartige Beispiele sind Besprechungen eines Mitte des 19. Jahrhunderts entstandenen Applike-Quilts der Sklavin Mary Jane Batson (siehe Abb. 33). Der Quilt besteht aus zwölf Blöcken, die jeweils ein elegant gekleidetes, weißes Paar darstellen. Dewhurst, MacDowell und MacDowell fügen der Abbildung dieses Quilts in ihrem 1979 erschienenen Buch *Artists in Aprons: Folk Art by American Women* folgende Aussage hinzu: „From scraps of cloth left over from her mistress's elegant ball gowns, slave woman Mary Jane Batson created this lively representation of many of her friends.“¹⁰⁰ Und Roderick Kiracofe hat 1993 zu Batsons Quilt Folgendes zu sagen:

One can easily imagine the maker being inspired by the joy of „dressing up,“ as described in *Ar'n't I a Woman? Female Slaves in the Plantation South*:

Only on Sundays, religious holidays, and other festive occasions could [slaves] dress in their finest. Their finest usually consisted of just one dress that had been laid aside and used sparingly. They used sweet-smelling flowers and herbs as perfume and often kept the good dresses packed in flowers and herbs so that the clothing would absorb the pleasant fragrance. Hoops were made of grapevines and were worn to make the dress fall neatly away from the body. A bright colored hat or head-wrap made for the finishing touch.

The quilt is a remarkable achievement, unique as a document of fashions for women and men of the period and for the spirit it conveys.¹⁰¹

Beide Kommentare ignorieren die Tatsache, dass auf Batsons Quilt ausschließlich weiße Personen dargestellt sind. Es ist zu bezweifeln, dass es sich dabei um viele von Batsons Freundinnen und Freunden handelt, oder dass der Quilt Ausdruck Batsons Freude darüber ist, an besonderen Feiertagen ihr schönstes Kleid tragen zu dürfen. Was Batsons tatsächliche Motivation für diesen Quilt war, ist nicht überliefert. Interpretationen wie die hier angeführten zeigen allerdings, wie stark die Betrachtung afroamerikanischer Quilts von Projektionen weißer Normvorstellungen beeinflusst wurde.

Dominiert war die akademische Debatte um afroamerikanische Quilts in den 1980er und 1990er Jahren allerdings von Bemühungen, afroamerikanische Quiltproduktion als eigenständige Tradition darzustellen. Schon in den 1940er Jahren hatte der Anthropologe Melville J. Herskovits vorgeschlagen, dass afroamerikanische Kultur, insbesondere in den Bereichen Musik, Tanz und mündliche Tradition, kein primitiver Abklatsch der weißen Mainstreamkultur sei, sondern auf überlieferten afrikanischen Traditionen beruhe. Gut vierzig

¹⁰⁰ Dewhurst, MacDowell, & MacDowell, 1979, S. 54

¹⁰¹ Kiracofe, 1993, S. 203

Jahre später wurde diese Theorie in Bezug auf materielle Kultur im Allgemeinen und Quilts im Besonderen übertragen. Angeregt von den Anthropologen John Michael Vlach und Robert Farris Thompson¹⁰² befassten sich zahlreiche von Quiltscholars verfasste Publikationen mit afrikanischen Einflüssen auf afroamerikanische Quilts, z. B. Eli Leons *Who'd a Thought It: Improvisation in African-American Quiltmaking* (1987), Gladys-Marie Frys *Stitched from the Soul: Slave Quilts from the Ante-Bellum South* (1990) und Cuesta Benberrys *Always There: The African-American Presence in American Quilts* (1992).

Zu den einflussreichsten Werken dieser Art zählt Maude Wahlmans *Signs & Symbols: African Images in African American Quilts* (1993), das 2001 von William Arnett's Verlag Tinwood Press in aktualisierter Form neu aufgelegt wurde. Wahlman stellte einen vielzitierten Kriterienkatalog für ‚typische‘ afroamerikanische Quilts auf: häufig auf vertikalen Streifen basierende Gestaltung, kräftige Farben, großformatige Designs, Asymmetrie, Improvisation, Kombination verschiedener Muster und symbolische Formen.¹⁰³

Laut Wahlman basierten beispielsweise die auch in Gee's Bend populären Strip-Quilts – auch ‚Lazy Gal‘ genannt – auf westafrikanischen Schmalband-Webtechniken. Die Praxis, die schmalen gewebten Streifen zu größeren Stoffflächen zusammenzufügen, überträgt Wahlman auf die Gestaltung von Patchworkquilts. Intensive Farben, starke Farbkontraste und großflächige Muster der in Wahlmans Augen typischen afroamerikanischen Quilts erklärt sie mit kommunikativen bzw. sozialen Funktionen afrikanischer Textilien: So sollte beispielsweise der Status der Trägerin oder des Trägers auch auf große Distanzen und bei starkem Sonnenlicht erkennbar sein. So erklärt Wahlman auch die teils grobe Verarbeitung afroamerikanischer Quilts: in der afrikanischen Tradition werde mehr Wert auf den Gesamteindruck gelegt, als auf die Feinheit der Stiche.¹⁰⁴

Auch andere Merkmale, die in der westlichen Quilttradition oft als qualitative Mängel interpretiert werden, ließen sich mit afrikanischen Traditionen erklären. Asymmetrie, die Kombination verschiedener Muster sowie Improvisation beispielsweise würden sich einerseits aus dem Herstellungsverfahren ergeben, andererseits aber auch auf spirituellen Vorstellungen beruhen.¹⁰⁵ Wahlman zitiert etwa den kongolesischen Gelehrten Fu-Kiau Bunseki: „Every time there is a break in pattern [it] is the rebirth of [ancestral] power in you.“¹⁰⁶ Mit Verweis auf den Historiker Robert Farris Thompson erklärt Wahlman weiters, dass unregelmäßige Musterungen Schutz vor bösen Geistern böten:

¹⁰² Vgl. Vlach, 1978; Thompson, 1983

¹⁰³ Vgl. Turner, 2009, S. 174

¹⁰⁴ Vgl. Wahlman, 2001, S. 30-33

¹⁰⁵ Vgl. Wahlman, 2001, S. 33-40

¹⁰⁶ Fu-Kiau Bunseki zitiert in Wahlman, 2001, S. 36

[C]ertain West African asymmetrical and multiple-patterned strip cloths have more than an aesthetic function; the complex designs serve to keep evil spirits away, because „evil travels in straight lines“. If the patterns do not line up easily, the belief is that evil spirits will be confused and slowed down. Thus the textile becomes protective.¹⁰⁷

Ebenfalls Schutz vor dem Bösen sowie heilende Wirkung wird sogenannten *charms* nachgesagt, die etwa in Liberia die Form von kleinen, auf Kleidungsstücke aufgenähten roten Stoffvierecken annahmen. Als *charms* bzw. *mojos*¹⁰⁸ interpretiert Wahlman auch rote Quadrate im Zentrum des Log-Cabin-Blocks, wobei diese in der ‚weißen‘ Quilttradition ebenso vorhanden sind und in diesem Kontext das warme Kaminfeuer des Hauses symbolisieren¹⁰⁹.

Ähnlich verhält es sich mit Dreiecken und Nine-Patch-Mustern. Wahlman fühlt sich an nigerianische Traditionen erinnert, in denen Dreiecks- und Schachmuster für die Flecken des Leoparden stehen, der für seine Kraft verehrt wird.¹¹⁰ Auch wenn die Ähnlichkeit zwischen manchen dieser afrikanischen Stoffe und (afroamerikanischen) Quilts frappierend ist, so handelt es sich doch um grundlegende Patchworkmuster, die in den ältesten erhaltenen europäischen Quilts¹¹¹ genauso anzutreffen sind wie in einem zeremoniellen tibetanischen Tuch aus dem 18. Jahrhundert¹¹² oder auch Exemplaren aus Indien oder Burma.¹¹³

Wahlmans und anderen afrikanistischen Ansätzen schlug schon bald Kritik entgegen. Anthropologinnen und Anthropologen äußerten Zweifel an der methodischen Validität afrikanistischer Publikationen. So sei die Auswahl der für die Untersuchungen herangezogenen Quilts voreingenommen und nicht repräsentativ. Völlig ignoriert werde dabei die Tatsache, dass auch viele Quilts nicht afroamerikanischen Ursprungs Wahlmans Kriterien entsprächen.¹¹⁴ Richard und Sally Price, die sich zwar nicht mit Quilts, aber mit der Maroon-Kultur Surinams beschäftigten, formulieren ihre Kritik am Afrikanismus folgendermaßen:

We have argued that this research procedure, an ideologically driven enterprise in which similar looking pieces are juxtaposed as evidence of specific historical connection, relies on methodological and conceptual premises that are flawed. It is based on a biased selection of examples; it infers specific historical continuities on the basis of visual similarity; it underestimates Maroon agency and creativity; and in focusing on form rather than process, it misconstrues the nature of cultural change.¹¹⁵

Viele afroamerikanische Quilterinnen, deren Quilts nicht den von Wahlman aufgestellten Kriterien entsprachen, fühlten sich übergangen und beklagten sich, dass ihren Arbeiten

¹⁰⁷ Wahlman, 2001, S. 40

¹⁰⁸ „The African American term *mojo* refers to a hex or spell, healing medicine, and the charm or amulet used to lift a spell or protect one from evil forces.“ (Wahlman, 2001, S. 118)

¹⁰⁹ Vgl. Kiracofe, 1993, S. 152; Shaw, 2009, S. 163

¹¹⁰ Vgl. Wahlman, 2001, S. 85-86

¹¹¹ Vgl. Prichard, 2010, S. 40-41

¹¹² Vgl. Crabtree & Shaw, 2007, S. 113

¹¹³ Vgl. Crabtree & Shaw, 2007, S. 168-169

¹¹⁴ Vgl. Klassen, 2009, S. 306-307

¹¹⁵ Richard und Sally Price zitiert in Klassen, 2009, S. 310

afroamerikanische Authentizität abgesprochen werde. Mitte der 1980er Jahre formierte sich dieser Widerstand im Women of Color Quilters Network: „[Members of the Women of Color Quilters Network] scoffed at the phenomenon of outsiders creating the definition for something alien to their own cultural references.“¹¹⁶ Viele dieser Quilterinnen wollten als Teil der amerikanischen Quilttradition wahrgenommen werden, nicht als Vertreterinnen einer ‚exotisierten‘ Parallelbewegung. Dass viele Vertreterinnen und Vertreter afrikanistischer Theorien nicht den Dialog mit praktizierenden Quilterinnen und Quiltern suchten, war ein zentraler Kritikpunkt:

It is important to listen to what African-American quilters say about their work and to give them credence, whether or not their comments coincide with researchers' theories and interpretations. It is certainly not useful to view African-American quilts merely as isolated folk art objects, divorced from the lives of blacks and the social, political and economic conditions under which they have lived. A small percentage of African-American quilts are visually exotic; the majority are not.¹¹⁷

Interessanterweise scheint es sich bei der Mehrzahl der Anhängerinnen und Anhänger afrikanistischer Interpretationen um Weiße zu handeln, wie Turner bemerkt:

The racial identity of the scholars involved in this debate generated one of its major ironies. Although there are exceptions to this statement, for the most part, those scholars and collectors most invested in tracing black aesthetics to an African source are white, and those individuals most eager to resist these generalizations are African American.¹¹⁸

Während Diskussionen um mögliche afrikanische Einflüsse auf afroamerikanische Quilts von einem relativ kleinen Kreis geführt wurden, erregte ein anderer Diskurs um afroamerikanische Quilts um die Jahrtausendwende das Interesse einer weitaus breiteren Öffentlichkeit. Dabei handelte es sich um die sogenannten Underground-Railroad-Quilts.

Mögliche Verbindungen zwischen Quilts und der Underground Railroad, dem in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts aktiven Netzwerk an weißen wie schwarzen Unterstützerinnen und Unterstützern, die entflohenen Sklavinnen und Sklaven die Flucht in den Norden, besonders nach Kanada, ermöglichten, wurden erstmals in den frühen 1990ern erwähnt¹¹⁹. 1999 erschien dann das Sachbuch *Hidden in Plain View: A Secret Story of Quilts and the Underground Railway*, das sich schnell zum Bestseller entwickelte und bis heute zu den Toptiteln der Literatur zu afroamerikanischen Quilts zählt.¹²⁰ In dem von Jacqueline T. Tobin und Raymond G. Dobard verfassten Buch wird behauptet, dass Quilts als geheime Codes entlang der Underground Railroad fungierten. So sollen Quilts – an Wäscheleinen, über Zäune und aus

¹¹⁶ Carolyn Mazloomi zitiert in Klassen, 2009, S. 309

¹¹⁷ Cuesta Benberry zitiert in Klassen, 2009, S. 310

¹¹⁸ Turner, 2009, S. 181

¹¹⁹ Siehe z.B. Fry, 1990

¹²⁰ Vgl. Turner, 2009, S. 147

Fenstern gehängt – als unauffällige Wegweiser gedient und einzelne Quiltblocks konkrete Bedeutungen, wie z.B. *safe house*, gehabt haben.¹²¹

Obwohl Tobins und Dobards Theorien schon zur Zeit ihrer Veröffentlichung aufgrund der dürftigen Quellenlage – *Hidden in Plain View* stützt sich fast ausschließlich auf die Aussagen einer einzigen alten afroamerikanischen Quilterin, Ozella McDaniel Williams – heftige Kritik entgegenschlug und sie unter Historikerinnen und Historikern inzwischen gemeinhin als widerlegt betrachtet werden, halten sie sich dennoch hartnäckig in der kollektiven Wahrnehmung. Sie wurden zum Gegenstand zahlreicher populärer Publikationen – von Kinderliteratur¹²² bis hin zu Anleitungsbüchern für Quilterinnen und Quilter¹²³ – und hielten sogar Einzug in den Geschichtsunterricht¹²⁴. Diese, in den Worten des Historikers Fergus M. Bordewich, „metastasizing library of children’s books and teacher’s lesson plans“¹²⁵ führt dazu, dass sich Underground-Railroad-Quilts weiterhin großer Beliebtheit erfreuen und einen verklärten, romantisierenden Blick auf die Zeit der Sklaverei und die Geschichte von afroamerikanischen Quilts befördern. Ähnlich wie bei abstrusen Verschwörungstheorien sehen sich Anhängerinnen und Anhänger der Quilt-Code-Theorie umso stärker in ihren Annahmen bestätigt, je vehementer die Forschung auf eine völlige Absenz belegbarer Quellen verweist – schließlich musste der Code zur Sicherheit der Beteiligten ein wohlgehütetes Geheimnis bleiben.¹²⁶

Im Unterschied zu afrikanistischen Theorien, die das Trennende in den Vordergrund stellten und für erhebliche Spannungen innerhalb der amerikanischen Quilt-Community sorgten, bieten die Underground-Railroad-Quilts gleichsam die Möglichkeit, der afroamerikanischen Bevölkerung *agency* sowie Stolz auf die eigene Vergangenheit zu verleihen, als auch afroamerikanische Quilts als ein integratives Element innerhalb der amerikanischen Geschichte zu lesen:

Hidden in Plain View offers a unifying vision of African-American quiltmaking that crosses race and class lines, in that all slave-descended African Americans (working class and middle class) are allied with ethical whites (northerners, perhaps, more than southerners) on high moral ground against the forces of bigotry (slave owners and slave catchers). This representation may well have been a relief to quilters, both black and white, as it offered an alternative to divisive Africanist interpretations.¹²⁷

¹²¹ Vgl. Tobin & Dobard, 1999

¹²² Vgl. Hood, 2013

¹²³ Siehe z.B. die Kinderbücher *Sweet Clara and the Freedom Quilt* (1993) von Deborah Hopkinsons und *The Patchwork Path: A Quilt Map to Freedom* (2005) von Bettye Stroud sowie Eleanor Burns’ und Sue Bouchards How-To-Buch *Underground Railroad Sampler* (2003)

¹²⁴ Vgl. Klassen, 2009, S. 316

¹²⁵ Fergus M. Bordewich zitiert in Shaw, 2009, S. 108

¹²⁶ Vgl. Shaw 2009: 106-108; Turner 2009: 146-149

¹²⁷ Klassen, 2009, S. 319-320

Aufgrund der dürftigen Quellenlage und der geringen Zahl an erhaltenen Quilts scheint es unwahrscheinlich, dass afrikanistische Theorien oder die Frage der Underground-Railroad-Quilts je letztgültig bewiesen oder widerlegt werden. Viele Quiltolars vertreten die Ansicht, dass möglicherweise beiden Theorien ein Körnchen Wahrheit zugrunde liegt.¹²⁸ Problematisch scheint allerdings in beiden Fällen, dass der Wert afroamerikanischer Quilts daran geknüpft wird, inwieweit sie sich in die eine oder andere Theorie einordnen lassen. Außerdem wird afroamerikanischen Quilterinnen und Quiltern die Deutungshoheit über ihre Arbeiten entzogen, indem ihnen unterstellt wird, sie würden unbewusst afrikanische Symbole oder geheime Codes in ihren Quilts verwenden.

Im Ausstellungskatalog zu *The Quilts of Gee's Bend* werden beide den Diskurs um afroamerikanische Quilts der vorangehenden Jahre dominierenden Themen – Afrikanismen und geheime Quilt-Codes – von William und Paul Arnett kurz erwähnt. Sie vermeiden es jedoch, diesbezüglich Stellung zu nehmen, und schlagen stattdessen vor, afroamerikanischen Quilts entsprechende Anerkennung zu zollen, indem man sie als Kunstwerke begreift:

Theories about African origins and about secret messages are as much political as aesthetic. Whether either line of inquiry is ultimately borne out, both approaches serve similar ideological purposes in their shared desire to „rescue“ African American quilts (and, by extension, African American culture) from their disrespected or excluded status within public opinion and the standard reference texts on American quilts.

The quilts of Gee's Bend add nothing tangible to the discourse on nineteenth-century black quilts: no quilts survive, nor does any relevant lore. However, Gee's Bend offers a third possibility for redeeming this and all other underappreciated black art traditions: look at the art. [...] These cultural treasures stand on their own merits side by side with the world's great art. Recognizing their aesthetic sophistication does not diminish any notion of heritage, but enriches ancestry by enhancing its ongoing relevance to history and culture.¹²⁹

Auch Livingston ist in ihrem Beitrag vorsichtig in Bezug auf mögliche afrikanische Einflüsse auf die Ästhetik der Quilts von Gee's Bend:

While the Gee's Bend quilts may eventually offer fresh leads in the search for African antecedents, without more concrete clues to such influence – and no antique quilts or relevant oral histories have been identified in Gee's Bend – one can for now merely notice, with interest, the apparent connections.¹³⁰

Indirekt wird in den Ausstellungskatalogen ein Zusammenhang zwischen afrikanischen Traditionen und den Quilts von Gee's Bend allerdings sehr wohl angedeutet. Alvia Wardlaw beschreibt die Quilts folgendermaßen: „large-scale geometric permutations of pure color and

¹²⁸ Vgl. z.B. Turner, 2009

¹²⁹ Arnett & Arnett, 2002, S. 48

¹³⁰ Livingston, 2002, S. 53

form – bars and bands of color offered up in bold confidence, intricate triangles playing visual eye games like Eshu, the Yoruba trickster god¹³¹; und Paul Arnett sowie Maggi McCormick Gordon verweisen auf afrikanische Textiltraditionen wie Dreiecksmuster oder schmale Webstreifen¹³².

Am deutlichsten wird allerdings eine Afrikanisierung der Quilts von Gee's Bend durch die wiederholten und ausführlichen Verweise auf Dinah ,the slave‘ Miller (siehe Kapitel 3.3), die symbolisch für Gee's Bends direkte Verbindung mit Afrika steht. Zwar wird immer wieder darauf hingewiesen, dass nicht überliefert ist, ob sich Dinah selbst gestalterisch betätigte und ihre ästhetischen Vorstellungen an ihre Nachfahren weitergab, doch eine solche Tradition wird dennoch implizit nahegelegt. Kunstkritikerin Amei Wallach beispielsweise eröffnet ihren Beitrag in *Gee's Bend: The Architecture of the Quilt* folgendermaßen:

It begins with Dinah. She came from Africa, and she was a slave. Perhaps she carried with her the memories of careening gridded patterns that the men of some tribes wove out of raffia and the women festooned with appliqué and embroidery. Whether it was kente or Kuba or any other African decorated cloth that Dinah might have remembered would depend on where she came from, and no one any longer knows.¹³³

Laut Linda Hunt Beckman, die zu Zeiten der Freedom Quilting Bee in Gee's Bend gelebt hatte, finden viele der Quilterinnen den verhältnismäßig großen Fokus, der in den Ausstellungskatalogen auf Dinah Miller gelegt wird, befremdlich:

Quennie, also one of Dinah's great-granddaughters, mumbled that she didn't "know about her" when she was a girl. "Only she was my grandmother mother." Rennie Miller commented, "I never talked to anyone who had ever heard of Dinah before it came out in the book," and then quipped, "The slave traders said, "We're taking you to America. Go gather up your things, and don't forget your quilts."¹³⁴

Wenn die Frauen über ihre Quilts sprechen, wird Afrika oder die Fortführung einer afrikanischen Ästhetik mit keinem Wort erwähnt. Auch Turner bezieht diesbezüglich in *Crafted Lives* kritisch Stellung: „[T]here isn't any tangible evidence that [Wahlman's] criteria reflect Dinah's aesthetic sensibilities; academics and collectors don't know what her handiwork looked like, if indeed she ever had the opportunity to create anything tangible.“ Weiters gibt sie zu bedenken, dass die Lebensumstände von Sklavinnen wie Dinah der Weitergabe ästhetischer Traditionen und Praktiken nicht unbedingt zuträglich waren:

African retention theories are sometimes articulated as though the particular practice is taught from one generation to another. Viewed from this perspective, Dinah and other African captives would have taught their daughters to rely upon large colorful strips of fabrics in their quilts, and each generation of daughters would have taught their daughters sequentially all the way down to the quilt makers documented in the 1960s and 1970s. While this is a possible explanation, it is not a probable one. For this theory to work, large numbers of enslaved black women would have had to work in a domestic sphere that we know to have been largely

¹³¹ Wardlaw, 2002, S. 14

¹³² Vgl. Arnett P. , 2002, S. 136; McCormick Gordon, 2006, S. 109

¹³³ Wallach, 2006, S. 143

¹³⁴ Beckman, 2012

unavailable to them. The vast majority of female slaves were field servants working out of doors throughout daylight hours [...]. Certainly access to quantities of brightly colored fabric with which to construct strips would have been extraordinarily unusual.¹³⁵

Doch eine ebensolche Weitergabe wird in den Ausstellungskatalogen immer wieder nahegelegt: „We know from family histories that quiltmakers born around the turn of the century, and earlier, learned from their mothers and grandmothers, some of whom were certainly born before the Civil War; a few, Dinah Miller among them, were probably born in Africa.“¹³⁶

Die für die beiden großen Ausstellungen ausgewählten Quilts aus Gee's Bend entsprechen jedenfalls fast ausschließlich Wahlmans Kriterien für ‚typische‘ afroamerikanische Quilts. In den begleitenden Texten werden die vor allem von Vertreterinnen und Vertretern afrikanistischer Theorien erarbeiteten Unterschiede zwischen ‚schwarzen‘ und ‚weißen‘ Quilts herangezogen:

Gee's Bend quiltmaking traditions are essentially free from narrowly defined European American standards that stress uniformity of piecework, predictability of pattern, density and decorousness of stitchwork, and harmonious palettes. Many features common to black quilts, however, are rarer in or completely absent from their white American counterparts. Qualities such as multiple patterning and broken patterns, high-effect color contrasts, dissonant juxtaposition of prints or motifs, asymmetry, syncopation, irregular- or random-looking borders, and overall improvisation dominate in the black tradition.¹³⁷

Allerdings bemüht man sich gleichzeitig, die Quilts von Gee's Bend nicht einfach als Beispiele einer größeren afroamerikanischen Quilttradition zu präsentieren. Stattdessen ist man bestrebt, die Einzigartigkeit dieser lokalen ästhetischen Tradition hervorzuheben:

Gee's Bend was – and still is, amazingly – an isolated black community with little influence from Western art traditions. This is not to suggest that the Gee's Bend phenomenon defines or epitomizes African American quiltmaking, or vernacular arts, or even an „African American aesthetic.“ Black culture in the South synthesizes many antecedents and coexisting influences – African, European, and Native American. The effects of white culture on black creativity in the South have arguably been greater than other influences, including African. Gee's Bend, though, because of its geography and its people's choices, had less contact than most black communities with the outside world. In an ironic sense, the near absence of imposed culture makes Gee's Bend perhaps *less* typically African American. What Gee's Bend offers art history – instead of *typical* anything – is a look instead at a single African American place's visual expressions, developed by African American women, through their own sensibilities, aesthetic proclivities, personal and communal needs.¹³⁸

Die von den Ausstellungsmacherinnen und -machern verfolgte Strategie, die Quilts von Gee's Bend als isoliertes Phänomen darzustellen („a local style found among no other community of quiltmakers, and indeed, in no other community of visual artists“¹³⁹; „what we are dealing with here is far more fascinating for its *singularity*, for its almost inexplicable variety and freedom

¹³⁵ Turner, 2009, S. 175

¹³⁶ Arnett & Arnett, 2002, S. 48

¹³⁷ Arnett & Arnett, 2002, S. 45

¹³⁸ Arnett & Arnett, 2002, S. 36

¹³⁹ Arnett & Arnett, 2002, S. 45

and inventiveness, than for its rootedness in tradition“¹⁴⁰), ermöglicht es, sich aus einer breiteren Kontextualisierung ergebende argumentative Engpässe zu vermeiden. Klassen merkt diesbezüglich an:

Their attempt to boost the Gee’s Bend quilts from the level of outsider art, already achieved by quilts with Africanisms, into the high-art-realm depends on the exclusion not only of white quiltmakers but also of Gee’s Bend quilts in recognizable quilt-world patterns and of black quiltmakers who happen not to live in Gee’s Bend or who are urban, middle class, northern, or mainstream.¹⁴¹

Wie schon bei den in Kapitel 4.1 behandelten formalästhetischen Einordnungen, die die Gee’s-Bend-Quilts aufgrund visueller Ähnlichkeiten in einen den Quilterinnen fremden Kontext der abstrakten Malerei stellten, dominieren auch bei den in diesem Kapitel besprochenen Perspektiven auf afroamerikanische Quilts in erster Linie Fremdzuschreibungen. Den Quilterinnen wird damit die Interpretationshöhe über ihre eigenen Arbeiten genommen während sie im gleichen Atemzug als ‚Künstlerinnen‘ bezeichnet werden. Mit derartigen Bevormundungen werden die Quilterinnen in eine passive Rolle gedrängt und von ‚Vermittelnden‘ wie etwa William Arnett scheinbar abhängig gemacht, wenn es darum geht, ihre Quilts einer breiten Öffentlichkeit zu präsentieren. Amelia Peck merkt hierzu an:

The thesis that these quilts [the Quilts of Gee’s Bend] were something other than what they appeared and had hidden messages that only white academics could tease out of them was another strategy to raise quilts above the status of folk art or craft. However, the opinion that Wahlman and Arnett both reiterate about most African Americans being unaware of the symbols and signs in their quilts makes the concept both paternalistic and suspect.¹⁴²

Auch wenn keine der Quilterinnen von sich aus ihre Kompositionen mit jenen von Paul Klee verglichen oder die unregelmäßigen Muster ihrer Quilts als Zitate der zeremoniellen Kleidung ihrer afrikanischen Vorfahren bezeichnet hat, so sind viele von ihnen durchaus in der Lage, eloquent und detailliert über ihren künstlerischen Arbeitsprozess zu sprechen. Das nächste und letzte Kapitel widmet sich daher Eigenperspektiven der Quilterinnen von Gee’s Bend und der Frage, inwieweit es den Frauen ermöglicht wurde, aktiv am Diskurs um ihre Quilts teilzuhaben.

¹⁴⁰ Livingston, 2002, S. 53

¹⁴¹ Klassen, 2009, S. 322

¹⁴² Peck, 2018, S. 66

5. Die Quilterinnen von Gee's Bend als Diskurs-Teilhaberinnen, oder: Can the Quiltmakers of Gee's Bend Speak?

In ihrem Katalogbeitrag zu *Gee's Bend: The Architecture of the Quilt* spricht Joanne Cubbs davon, dass die Quilts von Gee's Bend sowohl die Sprache des abstrakten Modernismus als auch die des improvisatorischen, afroamerikanischen Quiltens beherrschen würden:

The Gee's Bend quilts are powerful cultural objects that travel easily between worlds. Although it is not their native tongue, they can hold their own in the visual conversations of abstract modernism in a New York museum and then return back home to the rural South and speak the language of black improvisational patchworks.¹

Dies mag auf die Quilts zutreffen, bzw. darauf, welche Lesarten die Quilts ermöglichen. Für die Quilterinnen selbst gestaltet sich dieser Wechsel zwischen den Welten wesentlich schwieriger. In Anlehnung an Gayatri Chakravorty Spivaks einflussreichen Aufsatz „Can the Subaltern Speak?“ soll in diesem Kapitel daher der Frage nachgegangen werden, inwieweit den Quilterinnen von Gee's Bend im Kontext der Ausstellungen *The Quilts of Gee's Bend* und *Gee's Bend: The Architecture of the Quilt* Gehör verschafft wurde.

Laut Spivak handelt es sich bei Subalternen nicht nur um strukturell benachteiligte Gruppen, sondern um Personen, die in der sozialen Machthierarchie so niedrig stehen, dass sie praktisch keine Möglichkeit haben, für sich selbst zu sprechen, und daher darauf angewiesen sind, dass andere ihre Interessen vertreten.² Betrachtet man die Position der Quilterinnen von Gee's Bend im Kunstkontext, in dem ihre Quilts dank William Arnett präsentiert und diskutiert werden, kann man sie durchaus als Subalterne betrachten: Die Quilterinnen von Gee's Bend sind der Gruppe der Outsider Artists zuzurechnen, d.h. jenen Kunstschaffenden, die außerhalb des institutionellen Kunstbetriebs stehen. Weiters sind sie afroamerikanische Personen, d.h. sie gehören einer historisch und in weiten Teilen immer noch sozial benachteiligten Bevölkerungsgruppe an. Viele sind hatten kaum Zugang zu Bildung und sind alles andere als wohlhabend. Sie sind Frauen. Sie arbeiten in einem Medium, dem Textilen, das lange Zeit als für künstlerische Arbeiten minderwertig betrachtet wurde. Und zu guter Letzt ist die Technik des Quiltens eng mit dem *craft*-Genre verbunden, was wiederum traditionell nicht mit den Ansprüchen, die an *high art* gestellt werden, zu vereinbaren ist.

Im Unterschied zu den beiden Vorgängerausstellungen – *Abstract Design in American Quilts* und *Amish: The Art of the Quilt* –, in deren Katalogen Quilterinnen gar nicht zu Wort kamen, vermitteln die Kataloge zu den Gee's-Bend-Quilt-Ausstellungen allerdings den Eindruck, dass

¹ Cubbs, 2006, S. 77

² Vgl. Spivak, 1988

sehr wohl Wert darauf gelegt wurde, der Eigenperspektive der Quilterinnen Raum zu geben. Fast die Hälfte des ersten Katalogs besteht aus Interviewtranskripten, basierend auf Gesprächen mit den Quilterinnen, die von William Arnett, Matthew Arnett und Mary McCarthy zwischen 1999 und 2002 aufgezeichnet wurden.³ Im zweiten Katalog werden drei Quilterinnen als Autorinnen ganzer Kapitel ausgewiesen. Auf den zweiten Blick scheint allerdings nur eines dieser Kapitel tatsächlich auch von der betreffenden Quilterin – Loretta P. Bennett – verfasst worden zu sein, die beiden anderen – im Namen von Mary Lee Bendolph und Louisiana Bendolph – basieren laut einem Nachsatz auf von Matt Arnett 2006 geführten Interviews⁴ und dürften somit auch von Matt Arnett verschriftlicht worden sein.

Diese Vorgangsweisen sind grundsätzlich nachvollziehbar, da es ihre Lebensumstände einigen der Quilterinnen unmöglich gemacht hatten, eine fundierte Schulbildung zu erhalten. Allerdings ist davon auszugehen, dass sowohl die gestellten Fragen als auch die ausgewählten Textabschnitte die Interessen der Ausstellungsverantwortlichen reflektieren. Auf diese Vermittlungssituation wird allerdings keine Aufmerksamkeit gelenkt. Welche Fragen genau gestellt wurden ist nicht ersichtlich, da nicht die vollständigen Interviews publiziert wurden, sondern Texte, die den Eindruck erwecken, unmittelbar von der betreffenden Person erzählt zu werden. Es ist zu vermuten, dass die Quilterinnen in erster Linie nach ihrer Lebensgeschichte gefragt wurden, nach den Schwierigkeiten, die sie in ihrem Leben überwinden mussten, und nach ihrem Zugang zum Quilten.

Neben den Ausstellungskatalogen kommen die Quilterinnen in Filmdokumentationen und Fernsehberichten zu Wort sowie in dem von den Soziologiestudentinnen Luo und Williams durchgeführten Projekt *Gee's Bend Oral Histories*. Darüber hinaus werden sie in zahlreichen Presseartikeln und akademischen Aufsätzen zitiert. All diesen Quellen gemein ist, dass die Aussagen der Quilterinnen von den jeweiligen Autorinnen und Autoren bzw. Regisseurinnen und Regisseuren vermittelt werden. Ebenso wie bei den Ausstellungskatalogen ist zu bedenken, dass gestellte Fragen und ausgewählte Zitate möglicherweise dazu dienen, eine bevorzugte Perspektive zu unterstützen. Außerdem entsteht der Eindruck, dass alle Quilterinnen von Gee's Bend gleichsam mit einer einzigen Stimme sprechen. Dies ergibt sich aus der Tatsache, dass eine relativ große Gruppe an Frauen unter dem Überbegriff ‚Quilterinnen von Gee's Bend‘ subsumiert wird, was es schwierig macht, individuelle Stimmen wahrzunehmen.

³ Vgl. Beardsley u.a., 2002a, S. 181

⁴ Vgl. Arnett, Cubbs, & Metcalf, 2006, S. 179; 195

Dennoch soll im folgenden Text versucht werden herauszuarbeiten, wie die Quilterinnen mit den Begriffen ‚art‘ und ‚artist‘ umgehen, wie sie ihren gestalterischen Prozess beschreiben und welche Bedeutungen ihre Quilts und ihre Quiltpraxis für sie haben.

Die Quilterinnen bezeichnen sich selbst nur in seltenen Fällen als ‚artists‘. Rita Mae Pettway antwortet beispielsweise auf Luos Frage, ob sie sich als Künstlerin sehe: „No. It is just something I like to do.“⁵ Und Tinnie Pettway beteuert: „[T]hose quilts were a necessity. It had nothing to do with art.“⁶

Eine nennenswerte Ausnahme ist ein 2004 im Kunstmagazin *Artforum International* erschienener Leserbrief von Rennie Young Miller. Miller, ehemalige Managerin der Freedom Quilting Bee und zu diesem Zeitpunkt Präsidentin des Gee’s Bend Quilters Collective, reagiert darin auf eine von Thelma Golden verfasste, äußerst negative Reaktion auf die Ausstellung *The Quilts of Gee’s Bend*. Golden, damals stellvertretene Direktorin des Studio Museums in Harlem und ehemalige Kuratorin am Whitney Museum, kritisierte darin nicht die Quilts an sich, sondern die Art und Weise, wie diese präsentiert wurden: „I just hated the exhibition, which, with its shockingly politically correct tone, under the transparent cover of high/low intervention and demolished media categories, was the most culturally repugnant, retrograde moment I have experienced, perhaps in my entire professional life.“⁷ Millers Antwort beschreibt die positiven Auswirkungen, die die Ausstellung auf ihre Community hatte, folgendermaßen:

The „Quilts of Gee’s Bend“ exhibition project has transformed our community. It has brought hope and renewal to dozens of African-American women artists here. We have been treated with dignity and respect for the first time in our lives. Thanks to the exhibition, we now have a stake in our future as artists [...]. Art critics from all over have now woken up to our art’s sophistication [...]. We believe that opening people’s minds about both our work and our history may now help bring overdue attention to the artistic achievements of other black Americans, and not simply to those who have the privileges of social class or a certain education. We think our art is probably doing some real good by being seen in museums.⁸

Miller scheint in dieser Antwort weitgehend das von den Arnetts konstruierte Narrativ zu übernehmen. Drei Jahre später revidierte sie jedoch ihren Standpunkt. Im Zuge der Berichterstattung zu den Klagen gegen William Arnett wird Miller, bezugnehmend auf Goldens Artikel, folgendermaßen zitiert: „[U]ndoubtedly the lady that wrote that article seen something that we didn’t see at that time. Some of the quilters still don’t see it, but I do.“⁹

In den vorliegenden Aussagen bleibt relativ unklar, was die Quilterinnen unter dem Begriff ‚Kunst‘ verstehen. Folgendes Zitat von Mary Lee Bendolph zeigt, dass ‚Kunst‘ – als

⁵ Rita Mae Pettway in Luo & Williams, 2018, S. 23

⁶ Tinnie Pettway in Luo & Williams, 2018, S. 28

⁷ Golden, 2003

⁸ Miller, 2004, S. 22, 30

⁹ Miller zitiert in Chave, 2008, S. 250

semantisches Konzept – in ihrem bisherigen Leben keine Rolle gespielt hatte und dass auch ihre Mutter, von der Bendolph Quilten lernte, nie in ihrer Gegenwart über Kunst sprach:

I didn't know nothing about art. I ain't never heard her [my mother] say nothing about art. Never as I know did she ever say anything about art. If she knew anything, she didn't tell me. But she didn't tell me everything she knew. But I doubt she knew anything about art. All they would do was make quilts to keep us warm.¹⁰

Auch wenn Bendolph hier behauptet, dass Quilts nur hergestellt wurden, um Wärme zu spenden, fügt sie sogleich hinzu, dass Quilts auch zu Präsentationszwecken im Freien aufgehängt und von anderen Quilterinnen sehr bewusst und aktiv rezipiert wurden:

I see other people's quilts like when the spring of the year come. The women would hang their quilts out, and we would just go from house to house looking at the people's quilts. And I would take a pattern from looking at their quilt and try to make one like it. But it don't never be just like the quilt I see hanging on the wire. When people go around looking at the quilts, we wanted them to be pretty and make them look better than the next one.¹¹

Inspiriert von diesen „ausgestellten“ Arbeiten entstanden wiederum neue Quilts, die ein Thema aufgriffen, variierten oder weiterentwickelten. Bendolph kommt zu dem Schluss, dass diese Ausstellungspraxis die gleiche Funktion erfülle wie Kunstmuseen:

We didn't have no museum in Gee's Bend, but we would go from house to house looking at quilts and getting ideas about how I would like to lay mine out. People go from museum to museum checking out other people's work. Sometimes they like it, sometimes they don't. They go home and try to make it, too. I think that was the same thing we was doing back then. They have a name for it – art – and we didn't. And ours was hanging on the outside. When people would go to your house, they want to see your quilts. And they look at the quilts on the bed. They'd tell you if it looked pretty. That would make me feel good about my quilt. I would go and make more by them looking at my quilts and saying they was pretty.¹²

Vanessa Kramer Sohan bemerkt hierzu: „Although Bendolph's mother may not have known or taught her daughter about art, the community has long carried out artistic practices.“¹³ Tatsächlich berichten die Quilterinnen in ihren Erzählungen von zahlreichen Praktiken und Zugängen zu Quilten und Quiltgestaltung, die verdeutlichen, dass zu der rein praktischen Ebene der Herstellung warmer Decken¹⁴ eine weitere Ebene hinzukommt, die durchaus als künstlerische Praxis bezeichnet werden kann. Peck schlägt vor, die Kategorisierung der Quilts als Kunstwerke nicht an ihrer oberflächlichen, formalen Ähnlichkeit mit Werken der Moderne festzumachen, sondern vielmehr an dem den Quilts zugrundeliegenden kreativen Prozess:

[T]hese quilts, like most, are original works of art, with no more than a superficial visual relationship to abstract paintings [...]. More convincing even than the beautiful final product,

¹⁰ Bendolph M. L., 2006, S. 174

¹¹ Bendolph M. L., 2006, S. 174-176

¹² Bendolph M. L., 2006, S. 176

¹³ Sohan, 2015, S. 301

¹⁴ Es gibt auch Quilterinnen, die genau diese pragmatische Vorgangsweise beschreiben. Polly Bennett beispielsweise erklärt, dass es ihr (zumindest früher) egal war, wie ihre Quilts aussahen: „I started making what I call a ‚get-together‘, just putting pieces together, any color, any sizes. Back in them days, I didn't care how they looked, I just put them together using old clothes mostly“ (in Beardsley u.a., 2002a, S. 80).

the mindful individual creative process that brought the quilts into being attests to their status as works of art.¹⁵

Auch wenn vielen der Quilterinnen Vokabular und Wissen fehlt, an einem akademischen, kunsttheoretischen Diskurs teilzunehmen, so sind sie dennoch sehr wohl in der Lage, diesen kreativen Prozess und die damit verbundenen Ästhetikvorstellungen zu beschreiben und kritisch zu reflektieren, wie beispielsweise auch bell hooks in ihrem Aufsatz „An Aesthetic of Blackness“ betont: „Many underclass black people who do not know conventional academic theoretical language are thinking critically about aesthetics.“¹⁶

Viele Quilterinnen aus Gee's Bend betonen, dass sie es ablehnen, nach vorgegebenen Quiltmustern zu arbeiten: „I usually don't use a pattern, only my mind;“¹⁷ „I don't follow no pattern;“¹⁸ „I never did like the book patterns some people had;“¹⁹ „I didn't like no book patterns.“²⁰ Damit grenzen sie sich gegenüber der im traditionellen Quilten üblichen Vorgangsweise ab, bestehende Quiltmuster auszuführen und maximal die Farbzusammenstellung selbst zu bestimmen. Dennoch scheinen viele der Quilterinnen die in dieser traditionellen Quiltwelt vorherrschenden Wertevorstellungen zumindest augenscheinlich übernommen zu haben. Regelmäßige, kleinteilige, nach Quiltmustern gearbeitete traditionelle Quilts werden als ‚fancy‘ bezeichnet, während großflächige, improvisatorische Quilts ‚ugly‘²¹ genannt werden. Arlonzia Pettway beschreibt, wie sich ihre Sicht auf diese zwei Quiltvarianten im Laufe ihres Lebens verändert hat:

Before I was married, I was wanting to make pretty quilts, fancy quilts, and my aunt Mattie Ross gave me some patterns to go by. I made up five pattern quilts for my marriage. After I was married, my mother-in-law, Jennie, taught me how to make different „Housetops“ and „Hog Pen Pole“ quilts and „Lazy Gals,“ and how to just follow my imagination. I had not made that sort of stuff ‘cause I thought they was ugly, but when my mother-in-law learned me how to make them beautiful, I didn't want to make nothing else [...]. It was when my mother-in-law told me I didn't have to follow nobody's ideas that I learnt myself to follow my head.²²

Diese Passage verdeutlicht, dass zusammen mit praktischen Techniken auch ästhetische Vorstellungen von einer Generation zur nächsten weitergegeben wurden, ein Vorgang, der in seinen Grundzügen über Jahrhunderte in Kunstschulen ähnlich praktiziert wurde. Dieser improvisatorische Zugang – der sich nicht auf die Quilttradition in Gee's Bend beschränkt,

¹⁵ Peck, 2018, S. 91

¹⁶ hooks, 1995, S. 71

¹⁷ Lorraine Pettway in Beardsley u.a., 2002a, S. 70

¹⁸ Geraldine Westbrook in Beardsley u.a., 2002a, S. 86

¹⁹ Annie Mae Young in Beardsley u.a., 2002a, S. 100

²⁰ Jessie T. Pettway in Beardsley u.a., 2002a, S. 88

²¹ Wobei Chave zu bedenken gibt, dass ‚ugly‘ im afroamerikanischen Sprachgebrauch auch als nicht abschätzige, deskriptive Bezeichnung für afroamerikanische Quilts im Unterschied zu ‚weißen‘ Quilts gebräuchlich ist (vgl. Chave, 2008, S. 240).

²² Arlonzia Pettway in Beardsley u.a., 2002a, S. 96

sondern in der afroamerikanischen Quilttradition allgemein eine wichtige Rolle spielt (siehe Kapitel 4.3) – erfordert eine intensive Auseinandersetzung mit gestalterischen Fragen. Einige Quilterinnen erzählen, dass sie ihre Kompositionen im Vorfeld genau planen, etwa indem sie Stoffstücke auslegen oder auch Skizzen anfertigen: „I like big pieces and long strips. However I get them, that's how I used them. I liked to sew them however they be. I work it out, study the way to make it, get it to be right, kind of like working a puzzle. You find the colors and the shapes and certain fabrics that work out right;“²³ „I just get the cloth, cut the pieces, lay it out on the bed. I be knowing how I'm be putting them together;“²⁴ „I just draw it out the way I want it.“²⁵

Andere Quilterinnen arbeiten prozessorientierter. Sie haben eine Vorstellung im Kopf, beginnen zu nähen, evaluieren das (Zwischen-)Ergebnis und ändern gegebenenfalls Teile, indem sie sie wieder auftrennen oder zerschneiden. Der Maßstab, dem sie dabei folgen, wird immer wieder als eine sehr individuelle Vision beschrieben. Flora Moore spricht über ihre Vorgangsweise und ihr Bedürfnis nach Individualität folgendermaßen:

I just always liked to form my own opinion about my work. I just put a piece together, see how it look, and if it don't look right, take it loose and do it over again. Just put pieces together that match. I guess the ideas just pop in my head. If it don't go right that way for me, I change it [...]. I go by the guideline, If it don't look good, if it don't make sense to *me*, it ain't going to make sense [...]. Ma Willie Abrams was my auntie. She was real good at making quilts, but she make hers to satisfy *her*. I made mine the way to satisfy *me*.²⁶

Auch Louisiana P. Bendolph beschreibt ihre Arbeitsweise ähnlich:

Sometimes I sit down with pieces, without a vision or design in mind. I'll use pieces that I've already cut and use them as the basis for my design. Once I start putting the pieces together, I'll see which direction the quilt is going. I'll put it on the bed and stand back and look at it. Sometimes I like it and sometimes I don't. If I like it, I keep sewing on it. If I don't like it, I'll cut it apart or redesign it. Or I'll put it aside and come back to it later, when I'm inspired.²⁷

Manchmal, wenn Bendolph mit halbfertigen Quilts unzufrieden ist, legt sie diese beiseite und breitet sie alle paar Tage auf dem Bett aus, um herauszufinden, in welche Richtung die Gestaltung gehen soll. Oft zerschneidet sie dann schon gepatchworkte Teile, um sie neu zusammenzusetzen. Besonders nachvollziehbar wird dieser Prozess im Fall von zwei 2003 entstandenen Quilts (siehe Abb. 34 und Abb. 35). Die zentralen Medaillons, die einmal in einen schwarzen und einmal in einen weißen Hintergrund eingebettet sind, waren ursprünglich ein Quilttop: „I ended up making two quilts that I really like and worked out like I wanted them to.“²⁸

²³ Annie Mae Young in Beardsley u.a., 2002a, S. 100

²⁴ Linda Pettway in Beardsley u.a., 2002a, S. 160

²⁵ Nettie Young in Beardsley u.a., 2002a, S. 156

²⁶ Flora Moore in Beardsley u.a., 2002a, S. 170

²⁷ Bendolph L. P., 2006, S. 194

²⁸ Bendolph L. P., 2006, S. 194

Einige Quilterinnen bedienen sich in der Verbalisierung ihres Arbeitsprozesses der Metapher, dass Quiltgestaltung wie der Bau eines Hauses zu verstehen sei. Ihre Aussagen legen nahe, dass ihr Verständnis von Hausbau ebenfalls improvisatorisch und prozessorientiert zu sein scheint. In beiden Fällen gilt es, eine Vision umzusetzen und durch das Zusammenfügen der einzelnen Bestandteile – Baumaterial bzw. Zimmer sowie Stoffstücke – eine fertige, übergeordnete Struktur – ein Haus bzw. einen Quilt – zu konstruieren, die individuellen Bedürfnissen entspricht: „We was taught there's so many different ways to build a quilt. It's like building a house. You can start with a bedroom over there, or a den over here, and just add on until you get what you want.“²⁹

I say a quilt is like a house – when you design a house, you make it in your mind how your house design to be. When you start on your sewing machine or using your hands, you bring in your mind just how you want your quilt to look, just like how you want your house to look. And when you get through, it come out in a design, whether it has squares in it or triangles or oblongs, or whatever design you have that you want it to be like. Like you want to put your rooms together in your house, you want to know just how many rooms, from your living room to your kitchen or your bathroom, and you put all your pieces together on your quilt.³⁰

You're building. Sure is. When you're making a quilt, you're building, because you got to put the first plank just like you have to put the first block. You put the blocks together and you're thinking all the time, „Now, what next block is going to fit this block?“ And when I get that block and it has fit well, the next block like to come fixed. And I keep my mind on how I'm building this quilt. When I get this quilt built and I look at this quilt, I see then what I built. I say, „That is good. I got this together just like I want it.“³¹

Diese Vergleiche liegen auch dem Titel der zweiten Ausstellung – *Gee's Bend: The Architecture of the Quilt* – zugrunde. Bemerkenswert ist hier allerdings die Verwendung des Begriffes ‚Architektur‘. Auch wenn diese Zuordnung nicht immer unumstritten war, zählt die Architektur traditionell zu den schönen Künsten und grenzt sich vom manuellen Bauhandwerk durch einen intellektuellen, visionären und akademischen Zugang ab. Darüber hinaus war die Disziplin über Jahrhunderte stark männlich dominiert. Vermutlich wurde diese Referenz im Ausstellungstitel bewusst gewählt, um den Status der Quilts als Kunstwerke zu bekräftigen. Aufgrund ihrer Funktionalität wird der Kunstcharakter der Architektur – ähnlich wie der des Quilts – zwar immer wieder in Frage gestellt, doch im Gegensatz zur feminin geprägten Handarbeit ist ihr Anspruch, als Kunst verstanden zu werden, sozial, akademisch und philosophisch wesentlich stärker verankert.³² Dass die Werke der Quilterinnen von Gee's Bend damit erneut in einen diesen fremden, männlich geprägten und gesellschaftlich dominanten Diskurs eingebettet werden, ist ähnlich problematisch wie die Vergleiche mit modernen Kunstwerken.

²⁹ Mensie Lee Pettway in Arnett W. , 2006, S. 37

³⁰ Nancy Pettway in Herman, 2006, S. 208

³¹ Nettie Young in Herman, 2006, S. 208

³² Vgl. Baumberger, 2013, S. 15-16

Das Bauen wird von den Quilterinnen auch häufig als Inspirationsquelle genannt, was sich auch auf Quiltmusternamen wie ‚Housetop‘ und ‚Bricklayer‘ niederschlägt: „I see the barn, and I get an idea to make a quilt. I can walk outside and look around in the yard and see ideas all around the front and the back of my house.“³³ Aber auch Innenräume regen zu Quiltgestaltung an, wie etwa im Fall von Nettie Young die mit Druckwerk tapezierten Wände ihres Hauses:

You gather papers. And plaster it on your wall. That's all you had on your wall. That was your ceiling. Any kind of old books. Any kind of old newspapers. You plaster the wall to keep the wind from coming in the house. And then sometime you be sitting down and looking at your wall and you would see something on that paper take your attention. And you would think about that: That's something good. I could do something with this. And you put it together in your head. And you would do it.³⁴

Mary Lee Bendolph findet Inspiration buchstäblich dort, wo auch immer ihr Blick hinfällt:

Most of my ideas come from looking at things. Quilts is in everything. Sometimes I see a big truck pass by. I look at the truck and say, I could make a quilt that look like that [...]. As soon as I leave the house, I get ideas. If I go to church or someplace where a lot of people are at, I can see a pattern that I can take and make a quilt with. The clothes people wear – not the clothes, but the colors – give me an idea about how to put my quilt together [...]. I get ideas from the pictures in my house [...]. And I can design my quilts like those pictures.³⁵

Seit Bendolph durch die Quiltausstellungen eine gewisse Berühmtheit erlangt hat, hat sie zahlreiche Flugreisen unternommen und auch dieser Perspektivenwechsel gibt ihre neue Inspiration für Quilts:

I remember the first time I went on an airplane. It was night, so I couldn't see out the window. When we was coming back, I was sitting in the rear of the plane. And I was looking down on the earth out of the window. I was getting ideas about how I could put my quilts together; and the way the road was made, it gave me a idea about how to lay my blocks out. And looking at the houses, how they were put together, looking from above, gave me ideas, too. Every place I fly to, I try to sit by the window, where I can get a idea of how to put my quilts together.³⁶

Neben ihrer unmittelbaren Umgebung dienten den Quilterinnen von Gee's Bend vor allem andere Quilts als Inspiration. Die eingangs beschriebene Praxis, Quilts an Wäscheleinen oder über Zäune gehängt ‚auszustellen‘ wird in vielen der Erzählungen erwähnt. Einen ähnlichen Effekt hatte die erste Ausstellung *The Quilts of Gee's Bend* auf die Quilterinnen. Dort sahen sie zum ersten Mal eine derart große Anzahl an Quilts aus ihrer Community an einem Ort vereint. Dass einige der Frauen in der Folge wieder mit Quilten begannen, mag zum einen daran liegen, dass sie einen Bedarf erkannten und hofften, mit neuen Quilts weitere Anerkennung und finanziellen Gewinn zu erhalten. Zum anderen löste diese Auseinandersetzung mit ihrer Quilttradition in manchen Frauen einen regelrechten inneren Drang aus, sich neue formale

³³ Bendolph M. L., 2006, S. 178

³⁴ Nettie Young in Vadim, 2002, 00:23:13-00:23:51

³⁵ Bendolph M. L., 2006, S. 178-179

³⁶ Bendolph M. L., 2006, S. 179

Fragen zu stellen und ihre Visionen in die Tat umzusetzen, wie es Louisiana P. Bendolph in folgendem Zitat beschreibt:

When I was coming back from Houston on the bus, I started having visions of quilts. At first, I thought, I've just been to a quilt show, and that's why the images are in my mind. But the images I was seeing didn't look like anything I had seen in the show or anywhere else. I ignored them. But they didn't stop. So I got a pencil and a piece of paper and drew them out. I thought that would be the end of it, but it wasn't. Finally I decided that I would get some fabric and make a quilt. I thought my days of making quilts were over, just a part of my past, like planting corn and picking cotton. But the images wouldn't go away. So I made another quilt, and then another, and then another. And I've kept on doing it because those images won't leave me alone.³⁷

Louisiana und ihre Schwiegermutter Mary Lee Bendolph sind vermutlich jene zwei Quilterinnen, deren Arbeit in der Folge der beiden großen, kollektiven Ausstellungen am meisten Aufmerksamkeit geschenkt wurde. 2005 wurden beide Frauen von Paulson Fontaine Press in Berkeley, Kalifornien, in die hauseigene Werkstatt eingeladen, um dort Intaglio-Drucke anzufertigen. Sie sind damit die einzigen Quilterinnen aus Gee's Bend, die auch in einem anderen Medium arbeiteten. Die dort entstandenen Drucke wurden u.a. in 50 US-amerikanischen Botschaften ausgestellt.³⁸ Im Unterschied zu ihren Quilts, die weiterhin nur deskriptive Titel wie „Blocks, Strips, Strings, and Half Squares“ (2005, siehe Abb. 36) tragen, gaben die beiden Frauen ihren Drucken Titel, die über formale Referenzen hinausgingen. Mary Lee Bendolph sagt zum Beispiel über den Druck „Mama's Song“ (2005, siehe Abb. 37):

Her desk was like a piano. She would be praying, singing, and piecing quilts [...]. The colors and patterns of *Mama's Song* remind me of a piano. Mama wanted to protect me, but there were things she didn't tell me about. Not telling me is not protecting me. I said, I won't be ashamed to tell my children what they need to know [...]. By having no fear, by telling what I knew, would this be what was in Mama's song? She never told me everything she knew; I had to learn some things for myself.³⁹

Louisiana Bendolph thematisiert in ihrem Druck „Still Have Joy/Tears of Pride“ (2007, siehe Abb. 38) ihr Verhältnis zu Stolz und Selbstwert folgendermaßen:

And that print I named „Still Have Joy/Tears of Pride“. I never used the word pride. And that was something to be proud of that these prints was going to be hung in embassies around the world. Me, Lu, somebody with really low self esteem, somebody who never believed in theyself, and now here I was asked to join the world of artists that share that great honor.⁴⁰

Während die Quilterinnen von Gee's Bend von außen kollektiv als Künstlerinnen bezeichnet werden, sind es vielleicht Louisiana und Mary Lee Bendolph, die sich selbst am ehesten auch als *artists* identifizieren. Tatsächlich ist hier allerdings zu hinterfragen, inwieweit die beiden Frauen die Bezeichnung *artist* einfach übernehmen, weil ihnen immer wieder gesagt wird, dass sie Künstlerinnen seien, jedoch ohne dass sie selbst ein tiefergehendes Verständnis für Kunst

³⁷ Bendolph L. P., 2006, S. 193-194

³⁸ Vgl. Dunn M. , 2007

³⁹ Mary Lee Bendolph in Arnett M. , 2006, S. 43

⁴⁰ Louisiana Bendolph in Dunn M. , 2007, 13:45-14:25

oder Künstlerin-Sein entwickeln hätten konnten. Louisiana Bendolph drückt ihre Schwierigkeit, diese Bezeichnung tatsächlich auf sich zu beziehen, folgendermaßen aus: „To me I'm still just plain-and-simple Lou. I need to get used to ‚Louisana Bendolph, the artist.‘ But I'm proud of that. I really am.“ Es ist unklar, inwieweit den Quilterinnen die Möglichkeit geboten wurde, ein eigenes Kunstverständnis zu entwickeln, oder ob ihnen nur gesagt wurde, ihre Quilts wären Kunst und sie wären Künstlerinnen. Es scheint, dass ihr Konzept von Kunst auf relativ oberflächlichen Kriterien beruht, wie z.B. der Tatsache, dass ihre Quilts in Museen hängen, und Museen üblicherweise Kunst ausstellen. Nettie Young sagt: „Never thought about no art is for quilts. But it came to be so. And I know it's so ‘cause I done see them on the wall in museums. I know it's so.“⁴¹ Und auch Mary Lee Bendolph wird in einem Artikel von 2005 folgendermaßen zitiert:

People had told me these quilts were art, but I didn't know anything about that. I didn't know anything about them being art until the first time I saw them hanging in a museum in Houston, Texas. That's when I knew. [...] I still don't know about art. I just sit down to make a quilt. [...] If I make it level, it won't be art, it'll just be a quilt. When one side's longer than the other side, that's what makes it art.⁴²

Bendolph scheint hier versucht zu haben zu verstehen, was den Kunstcharakter ihrer Quilts ausmacht, und kam zu dem Schluss, dass es eventuell formale Unregelmäßigkeit – eine Seite hat länger als die andere zu sein – sein könnte.

Louisiana Bendolph erzählt, wie sie sich fühlte, als sie in der Druckwerkstatt eine mit Farben befleckte Schürze überzog und einen Pinsel zur Hand nahm:

When I put on the apron that was covered in ink and I picked up the paintbrush, I kind of – for one moment – felt like I was an artist. There was so much ink on the apron. It was clear that so many other artists had worn it and painted in it and done „spitbite“ in it, that I felt like I was becoming an artist, too.⁴³

Künstler- bzw. Künstlerin-Sein ist für sie stark mit den stereotypen Attributen Pinsel und Farbe verknüpft. Tatsächlich scheint Louisiana Bendolph die Bezeichnung ‚Künstlerin‘ nicht dauerhaft in ihr Selbstbild integriert zu haben. In der 2018 erschienenen Publikation *Gee's Bend Oral Histories* schreiben die Soziologiestudentinnen Luo und Williams über sie: „Even so, she considers herself as a quilter instead of an artist.“⁴⁴

Die hier dargelegten Schwierigkeiten der Quilterinnen von Gee's Bend, Künstlerin-Sein mit ihrem Selbstbild zu vereinbaren und ihre Quilts als Kunstwerke zu begreifen, sagen nichts darüber aus, inwieweit ihre Arbeiten Produkte künstlerischer Praxis sind oder nicht. Was allerdings deutlich wird, ist, dass sie aufgrund ihrer Lebensumstände und ihres Bildungsstandes

⁴¹ Nettie Young in Carey, 2005, 00:01:09-00:01:25

⁴² Mary Lee Bendolph in Davis, 2005

⁴³ Bendolph L. P., 2006, S. 195

⁴⁴ Luo & Williams, 2018, S. 42

kein eigenes Konzept von ‚Kunst‘ entwickeln konnten. Sie sind daher im höheren Kunstdiskurs, in den ihre Quilts gestellt wurden, auf Vermittlung angewiesen. Ihre Stimmen können nur begrenzt gehört werden, da sie nicht die erforderliche Sprache sprechen.

In den dieser Arbeit vorliegenden Quellen finden sich keine Hinweise darauf, ob den Quilterinnen von Gee’s Bend von William Arnett oder anderen Personen ein Einblick in die ihnen so fremde Welt der Kunst vermittelt wurde. Es gibt auch keinerlei Informationen darüber, ob die Frauen beispielsweise mit Werken des abstrakten Expressionismus bekanntgemacht wurden. Hätten sie selbst Bezugspunkte zwischen ihren Quilts und abstrakten Gemälden gesehen? Und wäre es den Frauen leichter gefallen, sich selbst als Künstlerinnen zu verstehen, wenn sie mit einer größeren Bandbreite künstlerischen Schaffens und künstlerischer Positionen konfrontiert worden wären? Etwa mit Werken von Textilkünstlerinnen und -künstlern, die mit den in Material und Technik eingeschriebenen Bedeutungen arbeiten?

In den Aussagen der Quilterinnen wird deutlich, dass ihnen die individuelle, formelle Gestaltung ihrer Quilts zwar ein wichtiges Anliegen ist, dass sie allerdings den Wert der Quilts in erster Linie in den vielschichtigen Bedeutungen verorten, die diese transportieren. In den Worten von Mensie Lee Pettway: „A lot of people make quilts just for your bed to keep you warm. But a quilt is more. It represents safekeeping, it represents beauty, and you could say it represents family history.“⁴⁵

Wie schon in Kapitel 4.2 erwähnt, verarbeiteten die Quilterinnen oft Kleidungsstücke verstorbener Familienmitglieder. Arlonzia Pettway beschreibt beispielsweise, wie sie nach dem Tod ihres Vaters zusammen mit ihrer Mutter Missouri seine Kleider zu einem Quilt verarbeitete (siehe Abb. 39):

It was when Daddy died. I was about seventeen, eighteen. He stayed sick about eight months and passed on. Mama say, ‚I going to take his work clothes, shape them into a quilt to remember him, and cover up under it for love.‘ She take his old pant legs and shirttails, take all the clothes he had, just enough to make that quilt, and I helped her tore them up.⁴⁶

Auch Mary Lee Bendolph spricht davon, dass getragene Textilien ihren Quilts eine besondere Bedeutung verleihen: „[O]ld clothes have spirit in them. They also have love. When I make a quilt, that’s what I want it to have, too, the love and spirit of the clothes and the people who wore it. When I make the quilt, it has the love and spirit in it.“⁴⁷

Liebe bzw. Familienzusammenhalt ist jedoch nicht nur in die Materialität der fertigen Quilts eingeschrieben, auch die Praxis des Quiltens und die Weitergabe dieser Tradition von einer Generation zur nächsten ist bedeutsam. Essie Pettway erinnert sich:

⁴⁵ Mensie Lee Pettway in Beardsley u.a., 2002a, S. 18

⁴⁶ Arlonzia Pettway in Beardsley u.a., 2002a, S. 67

⁴⁷ Bendolph M. L., 2006, S. 176

They would teach us when we were under the quilt, listening to them praying and talking to God about their children. How they wanted them to grow up and be mens and womens. To love their children and to teach them the value of life. They understood what it was about family. You could feel the love.⁴⁸

Gemeinsames Quilten erfüllte eine soziale Funktion und war ein willkommener Ausgleich zu der harten Arbeit, die die Frauen von Gee's Bend zu leisten hatten. Arlonzia Pettway beschreibt, wie wichtig diese Zusammenkünfte für sie waren:

It was pleasure to us to sit and quilt. When we gathered our crop that's the only pleasure we had to sit round the quilt and talk and sing like we doing now, in the evening. It was a pleasure to us at the time. That's all the pleasure women had at that time, you quilt and sit around the quilts and make quilts. Had nothing else to look forward to but to quilt when it gets dark, you gathered your crop and look forward to quilt. It was pleasure, it was fun.⁴⁹

Claudia Pettway Charley betont, dass Quilten eine therapeutische Funktion erfüllte und den Quilterinnen ermöglichte, ihre Gefühle auszudrücken. Ihrem Verständnis nach liege genau darin die Funktion von Kunst:

Sometimes, one of the questions that people ask is, „What makes Gee's Bend quilts so different from other quilts?“ Mostly, they were made from how the women felt on that day – it was therapeutic. There were no psychologists or psychiatrists, but the quilters just getting together and putting those quilts together and being able to talk freely without judgement. That was a support group – putting the value of the community and the quilts together. Art, be it a statue or a painting, is a reflection of an artist's feeling. In our case, it is a quilt.⁵⁰

In den Worten von Mary Lee Bendolph wird Quilten zu einem Sinnbild für das Leben an sich. Es symbolisiert die Ausdauer und Kraft, die man benötigt, um mit schwierigen Situationen umzugehen, und wie wichtig es ist, seinen eigenen, individuellen Weg zu gehen. Bendolph beschreibt, wie sie ihrer Tochter, Essie Pettway, Quilten beibrachte:

Life is like making a quilt. Not just to keep warm, but to help her go through life, to understand life. Quilting ain't easy. It takes time. It takes faith. It takes a mind to do it. It takes patience. Sometimes you have to give up pleasures of your life to make a quilt. Sometimes your hand gonna be stuck up with needles. Sometimes it won't work, but you have to keep on and go on anyhow because you need to do that to help you go through life. Some things you see other people do and you can't do it. You do what you can do. And that'll be alright. I do what I can do, not what other people could do. Sometimes she may want to make a quilt like me, but she have to do what her mind tell her. Quilting teach all of this to her.⁵¹

Aus all diesen Aussagen und Zitaten geht hervor, dass viele der Quilterinnen von Gee's Bend sehr detailliert und differenziert über den ihren Quilts zugrundeliegenden gestalterischen Prozess sowie die Bedeutung ihrer Quilts und ihrer Quiltpraxis sprechen können. An dem Diskurs, der sich um ihre Quilts gebildet hat, können sie allerdings nur eingeschränkt teilhaben. Je weiter sich dieser Diskurs von der Materialität der Quilts entfernt und je mehr den

⁴⁸ Essie Pettway in Curran, 2018, 00:05:35-00:06:30

⁴⁹ Arlonzia Pettway in Vadim, 2002, 00:03:27-00:03:53

⁵⁰ Claudia Pettway Charley in Luo & Williams, 2018, S. 39

⁵¹ Bendolph M. L., 2006, S. 179

Quilterinnen fremde Maßstäbe herangezogen werden, um ihre Quilts als Kunstwerke zu begreifen, desto weniger werden ihre Stimmen gehört.

Abschließend soll auf eine Passage aus Spivaks Text eingegangen werden, die die Autorin der 1999 erschienenen, überarbeiteten Version hinzugefügt hat. Ursprünglich endeten ihre Ausführungen mit der fatalistischen Conclusio „The subaltern cannot speak“⁵². In der überarbeiteten Version revidiert sie diese Aussage, die sie als „inadvisable remark“⁵³ bezeichnet. Stattdessen lässt sie einen Hoffnungsschimmer aufkommen, dass eine Veränderung der subalternen Position möglich sei:

When a line of communication is established between a member of subaltern groups and the circuits of citizenship or institutionality, the subaltern has been inserted into the long road to hegemony. Unless we want to be romantic purists or primitivists about „preserving subalternity“ – a contradiction in terms – this is absolutely to be desired.⁵⁴

Wie dieses Kapitel gezeigt hat, mag man William Arnett und seinem Team durchaus zugutehalten, dass Bemühungen angestellt wurden, die Quilterinnen in den Diskurs um ihre Arbeiten einzubinden und ihren Stimmen Gehör zu verschaffen. Etwas nachdenklich stimmt Spivaks Zusatz, dass romantisierende oder primitivisierende Beweggründe dazu führen könnten, Subalternität zu bewahren. Sowohl Romantisierung als auch Primitivisierung können in der Präsentation der und im Diskurs um die Quilts von Gee's Bend verortet werden, etwa im Umgang mit der Geschichte des Ortes und historischem Bildmaterial (siehe Kapitel 3). Die Tatsache, dass die Quilterinnen keinerlei Konzept von (moderner) Kunst hätten und dennoch diese formal beeindruckenden Quilts gestalteten, wird sowohl in der Präsentation als auch in der Rezeption der Ausstellungen häufig betont. Amelia Peck bezeichnete diesen Umgang mit Quilts in Bezug auf die Ausstellung *Abstract Design in American Quilts* als „something like a party trick – that is, ‚Isn't it amazing that these untutored rural women were able to make something almost as good as our favorite paintings of the late twentieth century?‘“⁵⁵ Dieser ‚Party-Trick‘, der auch William Arnett und seinem Team vorgeworfen werden kann, funktioniert nur dann, wenn diese Unwissenheit und Ungebildetheit der betroffenen Personen gewahrt bleibt. Die Tatsache, dass in den Ausstellungskatalogen wiederholt darauf hingewiesen wird, dass die Quilterinnen von Gee's Bend nichts über Kunst wüssten, jedoch augenscheinlich keine ernsthaften Bemühungen unternommen wurden, daran etwas zu ändern, hinterlässt einen schalen Nachgeschmack. Zwar sind ungleiche Machtgefälle im Kontext der Outsider bzw. Outlier Art kaum zu vermeiden, es stellt sich allerdings die Frage, ob eine Beibehaltung dieser

⁵² Spivak, 1988, S. 308

⁵³ Spivak, 2010, S. 63

⁵⁴ Spivak, 2010, S. 65

⁵⁵ Peck, 2018, S. 63

Differenz nicht im Interesse der Machthabenden liegen mag, schließlich können sie so ihre Position als Vermittelnde, Entdeckende sowie Wohltäterinnen und Wohltäter beibehalten. Bridget R. Cooks merkt hierzu an:

The mainstream art world's acceptance of a new paradigm that would include artistic ability, racial Blackness, and the cultural context of race relations in America as a way to understand the evidence of beauty from multiple people and cultural contexts would depend on a change in relations of power that would constitute the women of Gee's Bend as subjects in the first place. The subjectivity of the quilters would displace the authority of the art museum as frame and presenter of aesthetics.⁵⁶

Dennoch dürften die Ausstellungen und die öffentliche Aufmerksamkeit, die diese mit sich brachten, den Quilterinnen von Gee's Bend das Gefühl vermittelt haben, dass ihrer Stimme Gehör verschafft wurde. So sagte Louisiana Bendolph 2018:

Here in Gee's Bend, women never really had a voice. They did what they were told, and that was whether it was by a father, or by a husband. You didn't get to do what you wanted to do. But when the quilts became nationally recognized, these old women, who had never really left Gee's Bend, were being honored in museums – and how special was that?⁵⁷

So wie Martin Luther King Jr. den Bewohnerinnen und Bewohnern von Gee's Bend ein halbes Jahrhundert zuvor zurief „You are somebody!“⁵⁸, so gab auch das große öffentliche Interesse an ihren Quilts den Quilterinnen die Gelegenheit, sich selbst als wahrgenommen und respektiert zu begreifen. Trotz aller berechtigten Kritik an der Vorgehensweise der handelnden Personen sollte dieser Effekt nicht gänzlich übersehen werden.

⁵⁶ Cooks, 2011, S. 154

⁵⁷ Louisiana P. Bendolph in Luo & Williams, 2018, S. 42

⁵⁸ Vgl. Moehringer, 1999

6. Résumé

Auch wenn es in den letzten Jahren etwas stiller um Gee's Bend geworden ist, entwickelt sich der Diskurs um seine Quilts und Quilterinnen stetig weiter. Im Jänner 2020 kündigte die Souls Grown Deep Foundation fünf Initiativen an¹, die zum einen die Lebensumstände in Gee's Bend verbessern und zum anderen den Ort für Touristinnen und Touristen attraktiver machen sollen. Der 2007/2008 entstandene Gee's Bend Quilt Trail soll wiederbelebt werden. Dieser Trail besteht aus zehn großen Bildtafeln, die jene Quilts zeigen, die auf der ‚National Treasures‘-Briefmarkenedition abgebildet waren. In Kooperation mit der University of Alabama sollen diese Tafeln erneuert und um weitere Stationen ergänzt werden, die eine Auswahl an Quilts abbilden, die sich inzwischen in Museumssammlungen befinden. Auch der Freedom Quilting Bee soll in aktualisierter Form neues Leben eingehaucht werden. Unter dem Namen Freedom Quilting Bee Legacy soll eine communitybasierte Organisation entstehen, die die Räumlichkeiten der ehemaligen Kooperative sowie gut fünf Hektar umliegendes Land in Zukunft bespielen soll. Wie dies konkret aussehen wird, scheint noch unklar:

Future development could include a cultural center and gallery exploring the history of Gee's Bend; a library and resource center for the community; a learning center providing workshops on quilting, gardening and agriculture, financial literacy, child development, and senior care; a marketplace for locally sourced goods ranging from fresh produce to quilts and other handcrafts; or accommodations for tourists and workshop participants, walking and biking trails, and community gardens.²

Außerdem sollen die Lehrkräfte an Gee's Bends einziger Volksschule Weiterbildungen im Rahmen des sogenannten Visual-Thinking-Strategies-Programms erhalten, um die Auseinandersetzung mit lokaler Kunst in den Lehrplan zu integrieren. Souls Grown Deep kündigt weiters an, durch die Bereitstellung von öffentlich zugänglichen Computern mit Internetanschluss³ die Teilnahme an der 2020 stattfindenden Volkszählung zu erleichtern. (2010 war die erhobene Einwohnerzahl von Wilcox County aufgrund geringer Beteiligung unter den tatsächlichen Zahlen gelegen, was sich negativ auf Förderungen aus öffentlicher Hand ausgewirkt hat.) Zu guter Letzt sollen die Frauen von Gee's Bend durch eine Kooperation mit der Non-Profit-Organisation Nest beim Verkauf und bei der Vermarktung ihrer Quilts nachhaltig unterstützt werden.⁴ Ein erster Schritt in diese Richtung ist eine Partnerschaft mit

¹ Vgl. Souls Grown Deep, 2020

² Souls Grown Deep, 2020

³ Dies wurde im Juni 2020 in Form des Gee's Bend Resource Centers verwirklicht (vgl. Bishara, 2020)

⁴ Vgl. Souls Grown Deep, 2020

der Online-Verkaufsplattform Etsy, auf der seit Februar 2021 neun Quilterinnen aus Gee's Bend ihre Produkte zum Verkauf anbieten.⁵

In einem Online-Artikel des Kunstmagazins *Artforum* wird der Präsident der Souls Grown Deep Foundation, Maxwell L. Anderson, folgendermaßen zitiert:

“Our primary focus has been to change the canon of art history to admit African American artists of the South,” said Maxwell L. Anderson, president of SGD. “With these five initiatives, we seek to address institutional inequities that have historically excluded those artists and their communities from recognition.” He added: “The art world is waking up to its many social responsibilities, and we are proud to play a small part in shouldering those.”⁶

Es wird sich zeigen, welche langfristigen positiven Auswirkungen diese Initiativen tatsächlich haben werden. Auch wenn Souls Grown Deep inzwischen den Eindruck einer professionellen und transparenten Stiftung erweckt, haben die undurchsichtigen Vorgehensweisen der Arnetts weiterhin ungeklärte Fragen hinterlassen. William Arnett selbst verstarb im August 2020 im Alter von 81 Jahren. In Nachrufen wird er als leidenschaftlicher, wenn auch wenig diplomatischer und häufig missverstandener Förderer afroamerikanischer Kunstschaffender porträtiert.⁷

In Bezug auf die Anerkennung der künstlerischen Qualitäten der Quilts scheinen William Arnett und sein Team ihr Ziel großteils erreicht zu haben: Die Quilts werden als Kunstwerke wahrgenommen, Kunstmuseen nehmen sie in ihre Sammlungen auf, tragen somit zu ihrer Konservierung bei und machen sie weiterhin einer breiten Öffentlichkeit zugänglich. Die Meinungen über die Vorgehensweisen der Arnetts und deren moralische Integrität gehen dennoch weit auseinander, wie aus den zahlreichen im Rahmen dieser Arbeit zitierten Stimmen hervorgeht. Auf der einen Seite des Spektrums, beispielsweise von Linda Hunt Beckman, wird den Arnetts Selbstdarstellung, Bereicherung und Ausbeutung vorgeworfen: „What Tinwood has done amounts to a heist of the Bend’s heritage.“⁸ Auf der anderen Seite, wie etwa von Sally Anne Duncan, wird Arnett als Kämpfer gegen Diskriminierung und rigide Hierarchien im Kunstbetrieb gefeiert:

[T]hrough the resonance and wonder of these humble household quilts, the Arnetts and their associates continue their steady assault – as profound as it is subversive – on the art museum’s resistance to vernacular art even as they empower women in the small community of Gee’s Bend to believe that their voices are finally being heard.⁹

⁵ Bei den neun Quilterinnen handelt es sich um Mary Margaret Pettway, Sharon Williams, Caster Pettway, Doris Mosely, Emma Mooney Pettway, Kristin Pettway, Loretta Pettway Bennett, Doris Pettway Hacketts und Lue Ida McCloud (vgl. Moise, 2021)

⁶ Artforum, 2020

⁷ Vgl. z.B. Sandomir, 2020; Dafoe, 2020; Schudel, 2020

⁸ Beckman, 2012

⁹ Duncan, 2005, S. 31

Wieder andere Stimmen, wie Bridget R. Cooks, nehmen zwar vielen Aspekten des Gee's-Bend-Quilt-Phänomens gegenüber kritisch Stellung, sehen aber die Positionierung der Quilts im Kunstmuseum grundsätzlich pragmatisch:

I do understand the advantages of claiming the quilts as art objects. Calling the quilts art engages a network of art museums to present the quilts to a wider audience. Within the context of the art museum, the quilts are revered as being more valuable than if they are regarded as craft.¹⁰

Im Rahmen des Collection Transfer Programs der Souls Grown Deep Foundation wurden inzwischen zahlreiche durch die Ausstellungen prominente Quilts den Sammlungen führender amerikanischer Kunstmuseen überantwortet.¹¹ Viele der Museen nehmen diese (Teil-)Schenkungen zum Anlass, Ausstellungen zu afroamerikanischer Folk Art aus dem Süden der USA zu präsentieren, beispielsweise *Souls Grown Deep: Artists of the African American South* (2019) im Philadelphia Museum of Art und *Trip to the Mountaintop: Recent Acquisitions from the Souls Grown Deep Foundation* (2020) im Toledo Museum of Art.

Turner Contemporary in Margate präsentierte in *We Will Walk – Art and Resistance in the American South* (Frühjahr 2020) das erste Mal Quilts von Gee's Bend im Vereinigten Königreich und mit *The Gee's Bend Quiltmakers* (Dezember 2020 bis April 2021) zeigt die Alison Jacques Gallery in London aktuell die erste ganz den Quilterinnen von Gee's Bend gewidmete Ausstellung in Europa. In der britischen Presse wurden beide Ausstellungen positiv rezipiert, wobei auch hier unterschiedliche Standpunkte bezüglich der Einordnung dieser textilen Objekte eingenommen werden.

Claire Armistead bezeichnetet in einem *Guardian*-Artikel die Quilterinnen, in Anlehnung an Michael Kimmelmans vielzitierte Rezension in der *New York Times*¹², als „equals of Klee and Matisse“¹³. In einer Rezension im Kunstmagazin *Apollo* drückt Literaturwissenschaftlerin Jillian Caddell hingegen Zweifel aus, inwieweit die Quilts – neben anderen Arbeiten afroamerikanischer Folk Artists – tatsächlich als Produkte künstlerischer Praxis verstanden werden können:

At times the curatorial desire to establish the artistic motivations of the living people whose work is displayed can seem overzealous. Certainly the quasi-modernist quilts of Gee's Bend

¹⁰ Cooks, 2011, S. 154

¹¹ Der Jahresbericht 2017-2019 der Souls Grown Deep Foundation nennt folgende Museen (Anzahl an transferierten Quilts in Klammern): The Metropolitan Museum of Art (20), Fine Arts Museums of San Francisco (11), New Orleans Museum of Art (5), Philadelphia Museum of Art (14), Virginia Museum of Fine Arts (13), Museum of Fine Arts, Boston (12), Spelman College Museum of Fine Art (7), Brooklyn Museum (3), Dallas Museum (4), The Phillips Collection (5), Montgomery Museum of Fine Arts (3), Clark Atlanta University Art Museum (4), Minneapolis Institute of Art (5) (Vgl. Souls Grown Deep, 2019, S. 31-63). Ende 2019 wurden weitere (Teil-)Schenkungen angekündigt: Asheville Art Museum, North Carolina; Henry Art Gallery, Seattle; Toledo Museum of Art, Ohio; Baltimore Museum of Art (Vgl. Artforum, 2019)

¹² Vgl. Kimmelman, 2002

¹³ Armistead, 2020

[...] were created improvisationally, but was this act of making do motivated by an aesthetic philosophy or the necessities of life in an impoverished region?¹⁴

Und Tanya Harrod spricht sich, ebenfalls im *Guardian*, dafür aus, die Quilts als der *craft* zugehörig zu begreifen, wobei diese in ihren Augen der Kunst ebenbürtig, wenn nicht sogar überlegen sei:

Mostly thanks to William Arnett, these quilts were finally recognised as ‘art’. But the comparisons drawn with the work of Paul Klee, Henri Matisse and Barnett Newman tell us more about the needs and desire of the art world – always hungry for so-called ‘outliers’ that can be aestheticised on its own terms. Gee’s Bend quilts are beautiful, and in conventional quilting terms, transgressive and imbued with spirituality. But I’d argue, equally transgressively, that they deserve to be seen in the far richer context of craft. Which is to say, they belong to the great immemorial tradition of pattern-making and textile manipulation, whose continuity makes the development of 20th-century painting from representation to abstraction appear as a mere blip in the history of material culture.¹⁵

Es bleibt abzuwarten, ob die Quilts in Zukunft außerhalb der USA weiter ausgestellt und rezipiert werden. Würde beispielsweise eine europäische Perspektive auf das Gee’s-Bend-Quilt-Phänomen neue Zugänge eröffnen? Wie die vorliegende Arbeit gezeigt hat, nimmt ein beachtlicher Teil des Diskurses um die Quilts von Gee’s Bend eine Einschreibung sogenannter amerikanischer Werte und Ideale vor. Cooks beschreibt die problematische Präsentation der Quilts als Erfolgsgeschichte amerikanischer Demokratie folgendermaßen:

The intense commercial and literary affection for the Gee’s Bend quilts, and the strong antebellum mythology of living in a simpler time and place projected onto their makers, introduced the art world and popular culture to an aesthetic narrative eagerly consumed as evidence of the triumphant „American spirit“. I use this term as a patriotic nomenclature for the endurance of Americans to suffer through difficult economic and social times, and emerge victorious as a demonstration of the strength of the nation state. The term has been used in literature to claim a set of American values determined in the Declaration of Independence: life, liberty, and the pursuit of happiness. [...] However, because these democratic freedoms excluded Black people through the system of racial segregation and discrimination, the application of the term to the discourse of Gee’s Bend indicates the ways in which the embrace of the quilts has been manipulated to prove the success of American democracy, instead of recognizing its failure to include all of its population.¹⁶

Ein distanzierter, nicht-amerikanischer Blick auf die Thematik könnte eventuell den Grad der diesbezüglichen Instrumentalisierung der Quilts von Gee’s Bend objektiver beurteilen.

Entscheidend wird bei weiteren Ausstellungen der Quilts – egal, auf welchem Kontinent diese stattfinden – in jedem Fall sein, ob die von den Arnetts vorgegebenen Narrative unreflektiert übernommen werden oder ob ein differenzierterer Zugang gefunden wird, der der Komplexität dieses Phänomens, die in dieser Arbeit zumindest ansatzweise abgebildet wurde, Rechnung trägt. Eventuell führt auch die verstärkt seit 2020 international in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit gerückte Black-Lives-Matter-Bewegung zu neuem Interesse an den

¹⁴ Caddell, 2020

¹⁵ Harrod, 2020

¹⁶ Cooks, 2014, S. 349

Quilterinnen von Gee's Bend, ihren Arbeiten und dem Diskurs, der sich über die letzten zwanzig Jahre entwickelt hat.

Abschließend möchte ich auf ein letztes Zitat aus dem Ausstellungskatalog *Gee's Bend: The Architecture of the Quilt* eingehen, das zu Beginn meiner Beschäftigung mit der Thematik einen prägenden Eindruck auf mich gemacht hat. In ihrem Beitrag „A History of the Work-Clothes Quilt“ nimmt Joanne Cubbs eine durchaus kritische Position zur von Arnett und den anderen Autorinnen und Autoren vermittelten Darstellung der Quilterinnen und ihrer Quilts ein:

[W]hat are the implications of relocating a tradition of black women's creativity from the rural South within a modernist art canon mostly defined by the paintings of white middle-class men? Given the class-coded taste culture and normative white gaze of the mainstream art world, can the meanings of the Gee's Bend quilts be fully understood, or will they be eclipsed by Western art's notorious tendency to impose its own aesthetic history and formal paradigms on the cultural production of others?

Does the introduction of these patchworks into the art museum signal a remapping of the territories of "high culture", or is the popular interest in the Gee's Bend phenomenon simply a new form of primitivism, a voyeuristic desire to see how poor rural black folk live? Does the eager embrace of the Gee's Bend quilters by the culture industry open up a conversation about race, class, and difference, or does it close down that discourse with the image of a happy and contented multicultural world?

Finally, as the quilters of Gee's Bend continue within a large public arena, will they be able to speak more of their lives, histories, and experiences? Will that public be willing to truly hear the story of their community, even if its history critiques or challenges dominant visions of the American past? Will the appearance of their extraordinary creations on the world's cultural stage inspire the recognition of other objects whose history, once rendered invisible, might now be retrieved?¹⁷

Auch nach der intensiven Auseinandersetzung mit dem Gee's-Bend-Quilt-Phänomen, deren (vorläufigen) Endpunkt die vorliegende Arbeit darstellt, fällt es mir persönlich schwer, einfache Antworten auf Cubbs Fragen zu formulieren. Auch ich war anfangs fasziniert und beeindruckt von den formalen Ähnlichkeiten der Quilts mit bekannten Werken der abstrakten Malerei. Inzwischen bin ich allerdings der Meinung, dass der modernistische Kanon einen denkbar schlechten Bezugspunkt für die Positionierung der Quilts im Kunstkontext darstellt. Solche Gemälde wiederholt als Vergleichsgrößen heranzuziehen, bestärkt im Grunde nur ein Kunstverständnis, das wenig Raum bietet für von sozialen Randgruppen zugehörigen Frauen hergestellte textile Objekte. Tatsächlich denke ich, dass die vielschichtigen Bedeutungen der Quilts untergehen, wenn man sie analog zu abstrakten Leinwänden begreift. Außerdem erschwert eine solche Einordnung den Quilterinnen, als aktive Subjekte im Diskurs um ihre Arbeiten aufzutreten.

Ob die Quilts einen Beitrag dazu leisten konnten, die Grenzen zwischen *high* und *low culture* aufzuweichen, wird sich möglicherweise erst zeigen. Aktuell scheinen sie in erster Linie als Beispiele afroamerikanischer Folk Art rezipiert zu werden, deren Stellenwert über die letzten

¹⁷ Cubbs, 2006, S. 243

Jahrzehnte zwar gestiegen ist, die der sogenannten Hochkunst aber immer noch nicht vollständig gleichgestellt ist. Die Gefahr, dass die Präsentation der Quilts einen primitivisierenden, voyeuristischen Blick auf das Leben armer afroamerikanischer Frauen befördert, ist weiter gegeben. Allerdings zeigen die dieser Arbeit zugrundeliegenden Texte durchaus, dass die Quilts eine Konversation über „race, class and difference“ ausgelöst haben. Die Frage ist allerdings, inwieweit sich diese Konversation auf den akademischen Kontext beschränkt. Für die Mehrheitsbevölkerung mögen die Quilts von Gee's Bend und die betagten, gospelsingenden und in Ausstellungsräumen zu Tränen gerührten Quilterinnen tatsächlich in erster Linie das Bild einer „happy and contented multicultural world“ vermitteln.

Am meisten beschäftigt mich allerdings die Frage, ob den Quilterinnen von Gee's Bend in Zukunft die Möglichkeit geboten werden wird, die Deutungshoheit über ihre Arbeiten zu gewinnen. Und ob sie eine Gelegenheit haben werden, über die Erfahrungen zu sprechen, die sie seit der ‚Entdeckung‘ ihrer Quilts durch William Arnett gemacht haben, ohne dabei eindimensional als ungebildete Opfer oder dankbare Empfängerinnen gutgemeinter Anerkennung wahrgenommen zu werden.

7. Literaturverzeichnis

- Adams, Susan, „The Disneyland of Quilting“, in: *Forbes*, 22. 05. 2018,
<https://www.forbes.com/feature/missouri-star-quilting/#738e3d267486> (abgerufen am 15. 12. 2019).
- Anderson, Maxwell L., „Why American Artists Should Benefit From the Resale Of Their Works“, in: *The Art Newspaper*, 04. 01. 2019,
<https://www.theartnewspaper.com/comment/why-american-artists-should-benefit-from-the-resale-of-their-works> (abgerufen am 18. 01. 2020).
- Armistead, Claire, „‘The Equals of Klee and Matisse‘ – The Alabama Quilt-Makers Who Shook America“, in: *The Guardian*, 02. 12. 2020,
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2020/dec/02>equals-klee-matisse-alabama-quilt-makers-shook-america> (abgerufen am 14. 03. 2021)
- Arnett, Matt, „Wrapped in the Blanket of Time“, in: Paul Arnett/Eugene W. Metcalf Jr. (Hg.), *Mary Lee Bendolph, Gee's Bend Quilts, and Beyond*, Atlanta/Austin: Tinwood/Austin Museum of Art, 2006, S.34-49.
- Arnett, Paul, „Introduction [to the chapter 'Sears Corduroy']“, in: John Beardsley u.a. (Hg.), *The Quilts of Gee's Bend*, Atlanta: Tinwood Books, 2002, S. 158.
- Arnett, Paul, „Introduction [to the chapter 'Triangles']“, in: John Beardsley u.a. (Hg.), *The Quilts of Gee's Bend*, Atlanta: Tinwood Books, 2002, S. 136.
- Arnett, Paul/Eugene W. Metcalf Jr. (Hg.), *Mary Lee Bendolph, Gee's Bend Quilts, and Beyond*, Atlanta/Austin: Tinwood & Austin Museum of Art, 2006.
- Arnett, Paul/Joanne Cubbs/Eugene W. Metcalf Jr. (Hg.), *Gee's Bend: The Architecture of the Quilt*, Atlanta: Tinwood Books, 2006.
- Arnett, Paul/William Arnett (Hg.), *Souls Grown Deep: African American Vernacular Art, Volume 1: The Tree Gave the Dove a Leaf*, Atlanta: Tinwood Books, 2000.
- Arnett, Paul/William Arnett (Hg.), *Souls Grown Deep: African American Vernacular Art, Volume 2: Once That River Starts to Flow*. Atlanta: Tinwood Books, 2000.
- Arnett, William, „Gee's Bend: The Architecture of the Quilt“, in: Paul Arnett/ Joanne Cubbs/Eugene W. Metcalf Jr. (Hg.), *Gee's Bend: The Architecture of the Quilt* Atlanta: Tinwood Books, 2006, S. 8-65.
- Arnett, William/Paul Arnett, „On the Map“, in: John Beardsley u.a., *The Quilts of Gee's Bend*, Atlanta: Tinwood Books, 2002, S. 34-49.
- Artforum, „Souls Grown Deep Foundation Partners with Four New Museums“, in: *Artforum*, 18. 11. 2019, <https://www.artforum.com/news/souls-grown-deep-makes-four-new-museum-acquisition-agreements-81314> (abgerufen am 26. 02. 2020).
- Artforum, „Souls Grown Deep Invests in Gee's Bend, Alabama, the Home of Generations of Quiltmakers“, in: *Artforum*, 24. 01. 2020, <https://www.artforum.com/news/souls-grown-deep-invests-in-gee-s-bend-alabama-the-home-of-generations-of-quiltmakers-81970> (abgerufen am 28. 02. 2020).

- Auther, Elissa, „The Decorative, Abstraction, and the Hierarchy of Art and Craft in the Art Criticism of Clement Greenberg“, in: *Oxford Art Journal* 27.3, 2004, S. 341-364.
- Auther, Elissa, *String, Felt, Thread: The Hierarchy of Art and Craft in American Art*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.
- Baker, Kenneth, „Celebrated Gee's Bend Quilts Blaze With Color, Unforced Invention, Unique Kind of Sophistication“, in: *SFGate*, 16. 07. 2006,
<https://www.sfgate.com/entertainment/article/Celebrated-Gee-s-Bend-quilts-blaze-with-color-2531519.php> (abgerufen am 05. 01. 2020).
- Barker, Chris/Emma A. Jane, *Cultural Studies: Theory and Practice*, Los Angeles: Sage, 2016.
- Barnes, Brooks, „It's High Season for Blankets, But Patrons Ask: Is It Art?“, in: *The Wall Street Journal*, 23. 08. 2002, <https://www.wsj.com/articles/SB1030060439853622155> (abgerufen am 17. 03. 2021).
- Baumberger, Christoph, „Architekturphilosophie: Eine Einleitung“, in: Christoph Baumberger (Hg.), *Architekturphilosophie: Grundlagenexte*, Münster: Mentis, 2013, S. 7-29.
- Beardsley, John u.a., *Gee's Bend: The Women and Their Quilts*, Atlanta: Tinwood, 2002b.
- Beardsley, John u.a., *The Quilts of Gee's Bend*, Atlanta: Tinwood Books, 2002a.
- Beardsley, John, „River Island“, in: John Beardsley u.a., *The Quilts of Gee's Bend*, Atlanta: Tinwood Books, 2002, S. 20-33.
- Beckman, Linda Hunt, „Quilt Story: Black Rural Women, White Urban Entrepreneurs, and the American Dream“, in: *The Black Commentator*, 26. 01. 2012,
http://blackcommentator.com/456/456_quilt_story_beckman_guest_printer_friendly.html (abgerufen am 26. 02. 2020).
- Benberry, Cuesta, *Always There: The African-American Presence in American Quilts*, Louisville: Kentucky Quilt Project, 1992.
- Bendolph, Louisiana P., „A New Generation of ,Housetops““, in: Paul Arnett/Joanne Cubbs/Eugene W. Metcalf Jr. (Hg.), *Gee's Bend: The Architecture of the Quilt*, Atlanta: Tinwood Books, 2006, S. 188-205.
- Bendolph, Mary Lee, „Mama's Song“, in: Paul Arnett/Joanne Cubbs/Eugene W. Metcalf Jr. (Hg.), *Gee's Bend: The Architecture of the Quilt*, Atlanta: Tinwood Books, 2006, S.172-187.
- Bennett, Loretta P., "Dinah, Sally, Tank, Mother, and Me", in: Paul Arnett/Joanne Cubbs/Eugene W. Metcalf Jr. (Hg.), *Gee's Bend: The Architecture of the Quilt*, Atlanta: Tinwood Books, 2006, S. 156-171.
- Bishara, Hakim, „A New Resource Center Opens in Gee's Bend, Home to Famous Quiltmakers“, in: *Hyperallergic*, 15. 06. 2020, <https://hyperallergic.com/570771/a-new-resource-center-opens-in-gees-bend-home-to-famous-quiltmakers/> (abgerufen am 14. 03. 2021).
- Brackman, Barbara, *America's Printed Fabrics 1770-1890*, Lafayette: C&T Publishing, 2004.

- Britt, „Gee's Bend Quilts“, in: *Scrapyardfabrication* [Blog], 23.02.2013, <http://scrapyardfabrication.blogspot.com/2013/02/gees-bend-quilts.html> (abgerufen am 21. 12. 2019).
- Brown, Patricia Leigh, „From the Bottomlands, Soulful Stiches“, in: *The New York Times*, 21. 11. 2002, <https://www.nytimes.com/2002/11/21/garden/design-notebook-from-the-bottomlands-soulful-stitches.html> (abgerufen am 18. 01. 2020).
- Burns, Eleanor/Sue Bouchard, *Underground Railroad Sampler*, San Marcos: Quilt In A Day, 2003.
- Buschschlüter, Siegfried, „Die Geschichte der Quilts“, in: *Deutschlandfunk Kultur*, 26. 07. 2005, https://www.deutschlandfunkkultur.de/die-geschichte-der-quilts.954.de.html?dram:article_id=141600 (abgerufen am 24. 02. 2020).
- Caddell, Jillian, „African-American Artists From the South Put On a Show Of Defiance“, in: *Apollo*, 25. 02. 2020, <https://www.apollo-magazine.com/we-will-walk-turner-contemporary-margate-review/> (abgerufen am 27. 02. 2020).
- Callahan, Nancy, *The Freedom Quilting Bee: Art and the Civil Rights Movement*, Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1987.
- Carey, Celia (Regie), *The Quiltmakers of Gee's Bend* [Video], 2005, <https://vimeo.com/50174695> (abgerufen am 22. 01. 2020).
- Carroll, Noël, *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*, London: Routledge, 1999.
- Chave, Anna C., „Dis/Cover/ing the Quilts of Gee's Bend, Alabama“, in: *The Journal of Modern Craft* 1:2, 2008, S. 221-254.
- Cooke, Lynne, „Boundary Trouble: Navigating Margin and Mainstream“, in: Lynne Cooke u.a., *Outliers and American Vanguard Art*, Washington: National Gallery of Art, 2018, S. 2-30.
- Cooks, Bridget R., „The Gee's Bend Effect“, in: *Textile* 12:3, 2014, S. 346-363.
- Cooks, Bridget R., *Exhibiting Blackness: African Americans and the American Art Museum*, Amherst: University of Massachusetts Press, 2011.
- Crabtree, Caroline/Christine Shaw, *Quilting, Patchwork & Appliqué: A World Guide*, London: Thames & Hudson, 2007.
- Cubbs, Joanne, „A History of the Work-Clothes Quilt“, in: Paul Arnett/Joanne Cubbs/Eugene W. Metcalf Jr. (Hg.), *Gee's Bend: The Architecture of the Quilt*, Atlanta: Tinwood Books, 2006, S. 66-89.
- Curran, Maris (Regie), "While Yet I Live" [Video], 2018, <https://www.nytimes.com/video/opinion/100000006143052/while-i-yet-live.html> (abgerufen am 23. 02. 2020).
- Dafoe, Taylor, „Art Collector William Arnett, Champion of Thornton Dial, the Gee's Bend Quilters, and Other Outsider Artists, Has Died at 81“, in: *Artnet*, 19. 08. 2020, <https://news.artnet.com/art-world/william-arnett-obituary-1902914> (abgerufen am 14. 03. 2021).

- Davis, Chris, „The Quilted Word“, in: *Memphis Flyer*, 25. 02. 2005, <https://www.memphisflyer.com/memphis/the-quilted-word/Content?oid=1116161> (abgerufen am 04. 02. 2020).
- Dewan, Sheila, „Handmade Alabama Quilts Find Fame and Controversy“, in: *The New York Times*, 29. 07. 2007, <https://www.nytimes.com/2007/07/29/us/29quilt.html> (abgerufen am 18. 01. 2020).
- Dewhurst, C. Kurt/Betty MacDowell/Marsha MacDowell, *Artists in Aprons: Folk Art by American Women*, New York: Dutton, 1979.
- Dietz, Andrew, *The Last Folk Hero*, Atlanta: Ellis Lane Press, 2006.
- Dooley, Tara, „2 Gee's Bend quilters say they were cheated“, in: *Houston Chronicle*, 16. 06. 2007, <https://www.chron.com/life/article/2-Gee-s-Bend-quilters-say-they-were-cheated-1805855.php> (abgerufen am 18. 01. 2020).
- Duffy, Karen M., „Exhibit Reviews: The Quilts of Gee's Bend“, in: *Journal of American Folklore* 120(475), 2007, S. 94-95.
- Duncan, Sally Anne, „From Cloth to Canvas: Reinventing Gee's Bend Quilts in the Name of Art“, in: *Museum Anthropology* 26:1, 2005, S. 19-34.
- Dunn, Laura Emily, „Women in Business Q&A: Umainah Mendhro, Founder & CEO, VIDA“, in: *HuffPost*, 04. 18. 2015, https://www.huffpost.com/entry/women-in-business-qa-umai_b_7091842?ncid=engmodushpmg00000006 (abgerufen am 22. 01. 2020)
- Dunn, Muffie (Regie), *Gee's Bend: From Quilt to Print* [Video], 2007, <https://fapeglobal.org/artists/quilters-of-gees-bend-video/> (abgerufen am 04. 02. 2020).
- Eberle, Ute, „Die Frauen von Gee's Bend“, in: *Die Zeit*, 16. 06. 2005, https://www.zeit.de/2005/25/Gees_Bend_neu (abgerufen am 22. 01. 2020).
- Edgers, Geoff, „Bill Arnett Won't Shut Up. His Stunning African American Art Collection Is Why“, in: *The Washington Post*, 09. 03. 2017, <https://www.washingtonpost.com/graphics/lifestyle/bill-arnett-african-american-art-collection/> (abgerufen am 18. 01. 2020).
- Emerson, Bo, „Family Of Noted Artist Thornton Dial Sues Collector Bill Arnett“, in: *The Atlanta Journal-Constitution*, 06. 10. 2017, <https://www.ajc.com/news/family-noted-artist-thornton-dial-sues-collector-bill-arnett/kowyVV4oGM24zXF93dgUAN/> (abgerufen am 18. 01. 2020).
- Fallon, Roberta, „Weekly Update – Outsider Art At the PMA, Gees Bend Quilts and James Castle“, in: *ArtBlog* [Blog], 08. 10. 2008, <https://www.theartblog.org/2008/10/weekly-update-outsider-art-at-the-pma-gees-bend-quilts-and-james-castle/> (abgerufen am 22. 01. 2020).
- Farr, Sheila, „Chill Falls Over Quilt Exhibit: Suits Filed Against Promoters“, in: *The Seattle Times*, 13. 07. 2007, <https://www.seattletimes.com/life/lifestyle/chill-falls-over-quilt-exhibit-suits-filed-against-promoters/> (abgerufen am 19. 01. 2020).

- Freeman, Roland L., *A Communion of the Spirits: African-American Quilters, Preservers, and their Stories*, Nashville: Rutledge Hill, 1996.
- Fry, Gladys-Marie, *Stitched from the Soul: Slave Quilts from the Ante-Bellum South*, New York: Dutton Studio Books, 1990.
- „Gee's Bend Quilting Retreats“, k. D., <https://www.geesbendquiltingretreats.com/> (abgerufen am 05. 01. 2020).
- Golden, Thelma, „Best of 2003“, in: *Artforum International* 42:4, 2003, S. 126.
- Gwinner, Schnuppe von, *Die Geschichte des Patchworkquilts*, München: Keysersche Verlagsbuchhandlung, 1987.
- Haberman, Clyde, „Martin Luther King's Call for Voting Rights Inspired Isolated Hamlet“, in: *The New York Times*, 08. 03. 2015, <https://www.nytimes.com/2015/03/09/us/gees-bend-alabama-martin-luther-king-voting-rights-1965.html> (abgerufen am 22. 01. 2020).
- Hackett, Regina, „Masterful Gee's Bend Quilts Are Spare Yet Spectacular“, in: *Seattle Post-Intelligencer*, 09. 08. 2006, <https://www.seattlepi.com/ae/article/Masterful-Gee-s-Bend-quilts-are-spare-yet-1211221.php> (abgerufen am 16. 03. 2018).
- Hales, Linda, „From Museum to Housewares: Marketing Gee's Bend Quilts“, in: *The Washington Post*, 28. 02. 2004, <https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/2004/02/28/from-museum-to-housewares-marketing-gees-bend-quilts/bd0f8eda-2b0b-4628-ab46-ec8ee90bf2b0/> (abgerufen am 18. 01. 2020).
- Harrod, Tanya, „The Gee's Bend Quilt-Makers are Absolute Masters of Their Craft“, in: *Apollo*, 04. 12. 2020, <https://www.apollo-magazine.com/the-gees-bend-quilt-makers-are-absolute-masters-of-their-craft/> (abgerufen am 14. 03. 2021).
- Herman, Bernard L., „Architectural Definitions“, in: Paul Arnett/Joanne Cubbs/Eugene W. Metcalf Jr. (Hg.), *Gee's Bend: The Architecture of the Quilt*, Atlanta: Tinwood Books, 2006, S. 206-219.
- Holstein, Jonathan, *Abstract Design in American Quilts*, New York: Whitney Museum of American Art, 1971, <https://archive.org/details/abdesignin00holn/page/n11/mode/2up> (abgerufen am 16. 02. 2020).
- Holstein, Jonathan, *Abstract Design in American Quilts: A Biography of an Exhibition*, Louisville: Kentucky Quilt Project, 1991.
- Holstein, Jonathan, *The Pieced Quilt: An American Design Tradition*, Greenwich: New York Graphic Society, 1973.
- Hood, Yolanda, „An Inconvenient Truth: The Underground Railroad and Quilts in Children's Picturebooks“, in: *Children & Libraries*, Summer 2013, S. 29-34.
- hooks, bell, „An Aesthetic of Blackness: Strange and Oppositional“, in: *Lenox Avenue: A Journal of Interarts Inquiry*, Vol. 1, 1995, S. 65-72.

- Hopkinson, Deborah, *Sweet Clara and the Freedom Quilt*, New York: Dragonfly Books, 1993.
- Hughes, Robert/Julie Silber, *Quilts: Die Kunst der Amischen*, Schaffhausen: Edition Stemmle, 1990.
- Jacobs, Karrie, „Why I'm (Occasionally) Proud to Be an American“, in: *Metropolis*, 01. 09. 2006, <https://www.metropolismag.com/uncategorized/why-im-occasionally-proud-to-be-an-american/> (abgerufen am 05. 01. 2020).
- Johnson, Bob, „Gee's Bend Quilts Lawsuits Resolved“, in: *The Seattle Times*, 26. 08. 2008, <https://www.seattletimes.com/entertainment/gees-bend-quilts-lawsuits-resolved/> (abgerufen am 18. 01. 2020).
- Johnson, Bob, „Judge Wants To Know Value of Two Gee's Bend Quilts“, in: *The Gadsden Times*, 07. 07. 2007, <https://www.gadsdentimes.com/article/20070707/Lifestyle/603218450> (abgerufen am 16. 04. 2018).
- Kalina, Richard, „Gee's Bend Modern“, in: *Art in America, October 2003*, S. 104-149.
- Kennedy, Renwick C., „Alabama Black Belt“, in: *The Alabama Historical Quarterly 2:3*, 1940, S. 282-290.
- Kimmelman, Michael, „Jazzy Geometry, Cool Quilters“, in: *The New York Times*, 29. 11. 2002, <https://www.nytimes.com/2002/11/29/arts/art-review-jazzy-geometry-cool-quilters.html> (abgerufen am 05. 01. 2020).
- Kinsella, Eileen, „Thornton Dial Estate Withdraws Lawsuit Against Dealer Over High Museum Acquisition“, in: *Artnet*, 23. 10. 2017, <https://news.artnet.com/art-world/thornton-dial-estate-dismissed-lawsuit-william-arnett-1125101> (abgerufen am 17.03.2021).
- Kiracofe, Roderick, *The American Quilt: A History of Cloth and Comfort 1750-1950*, New York: Clarkson Potter, 1993.
- Klaasmeyer, Kelly, „Bee Gee's“, in: *Houston Press*, 24. 10. 2002, <https://www.houstonpress.com/arts/bee-gees-6557990> (abgerufen am 05. 01. 2020).
- Klassen, Teri, „Representations of African American Quiltmaking: From Omission to High Art“, *Journal of American Folklore*, 122(485), 2009, S. 297-334.
- Kramer, Hilton, „Art: Quilts Find a Place at the Whitby“, in: *New York Times*, 03. 07. 1971, S. 22, <https://nyti.ms/3qVBVLa> (abgerufen am 17. 03. 2021).
- Leon, Eli, *Who'd a Thought It: Improvisation in African-American Quiltmaking*, San Francisco: San Francisco Craft and Folk Art Museum, 1987.
- Lidchi, Henrietta, „The Poetics and Politics of Exhibiting Other Cultures“, in: Stuart Hall (Hg.), *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*, London: Sage, 1997, S. 151-222.

- Liebsch, Dimitri, „George Dickies Institutionstheorien“, in: Thomas Hecken/Axel Spree (Hg.), *Nutzen und Klarheit: Anglo-amerikanische Ästhetik im 20. Jahrhundert*, Paderborn: Mentis, 2002, S. 91-123.
- Livingston, Jane, „Reflections on a New Generation“, in: William Arnett/Paul Arnett (Hg.), *Souls Grown Deep: African American Vernacular Art, Volume 2: Once That River Starts to Flow*, Atlanta: Tinwood Books, 2001, S. 64-73.
- Livingston, Jane, „Reflections on the Art of Gee's Bend“, in: John Beardsley u. a., *The Quilts of Gee's Bend*, Atlanta: Tinwood Books, 2002, S. 50-59.
- Luo, Yixuan Maisie/Catherine Williams, (Hg.), *Gee's Bend Oral Histories*, Swarthmore: Swarthmore College, 2018.
- Mainardi, Patricia, „Quilts: The Great American Art [1973]“, in: Norma Broude/Mary D. Garrard (Hg.), *Feminism and Art History: Questioning the Litany*, New York: Harper and Row, 1982, S. 330-346.
- Markowitz, Sally J., „The Distinction Between Art and Craft“, in: *Journal of Aesthetic Education* 28:1, 1994, S. 55-70.
- Marshall, Jennifer Jane, „Find-and-Seek: Discovery Narratives, Americanization, and Other Tales of Genius in Modern American Folk Art“, in: Lynne Cooke u.a., *Outliers and American Vanguard Art*, Washington: National Gallery of Art, 2018, S. 52-63.
- Marvar, Alexandra, „Can You Copyright a Quilt?“, in: *The Nation*, 29. 10. 2018a, <https://www.thenation.com/article/gees-bend-quilt-alabama/> (abgerufen am 18. 01. 2020).
- Marvar, Alexandra, „Could Incorporating as a Town Save Gee's Bend, Alabama?“, in: *CityLab*, 19. 11. 2018b, <https://www.citylab.com/design/2018/11/gees-bend-quilts-boykin-alabama-poverty-wilcox-county/575914/> (abgerufen am 18. 01. 2020).
- Marzio, Peter, „Foreword“, in: John Beardsley u.a., *The Quilts of Gee's Bend*, Atlanta: Tinwood Books, 2002, S. 6-7.
- McCormick Gordon, Maggi, „Bending Geometry“, in: Paul Arnett/Joanne Cubbs/Eugene W. Metcalf Jr. (Hg.), *Gee's Bend: The Architecture of the Quilt*, Atlanta: Tinwood Books, 2006, S. 109-113.
- McKissack, Patricia C., *Stitchin' and Pullin': A Gee's Bend Quilt*, New York: Dragonfly Books, 2008.
- Miller, Rennie Young, „Southern Discomfort“ [Letter to the Editor], *Artforum International* 42:7, 2004, S. 22, 30.
- Mitchell, Gary, „Gee's Bend Quilts Head Home to Alabama After N.Y. Run“, in: *Lawrence Journal-World*, 15. 06. 2003, http://www2.ljworld.com/news/2003/jun/15/gees_bend_quilts/ (abgerufen am 27. 02. 2018).
- Moehringer, J. R., „Crossing Over“, in: *Los Angeles Times*, 22. 08. 1999, <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1999-aug-22-mn-21385-story.html> (abgerufen am 05. 01. 2020).

- Moise, Stephanie, „Quilts Full of Culture From the Women of Gee's Bend“, in: *Etsy Journal*. 01. 02. 2021, https://blog.etsy.com/en/gees-bend-quilters/?ref=finds_e (abgerufen am 14. 03. 2021).
- Myrdal, Gunnar, *An American Dilemma: The Negro Problem and Modern Democracy*, New York: Harper & Brothers, 1944.
- Parmal, Pamela A./Jennifer M. Swope, *Quilts and Color: The Pilgrim/Roy Collection*, Boston: Museum of Fine Arts, 2014.
- Peck, Amelia, „Quilt/Art: Deconstructing the Gee's Bend Quilt Phenomenon“, in: Cheryl Finley, u.a., *My Soul Has Grown Deep: Black Art from the American South*, New York: Metropolitan Museum of Art, 2018, S. 53-92.
- Peterson, Karin Elizabeth, „Discourse and Display: The Modern Eye, Entrepreneurship, and the Cultural Transformation of the Patchwork Quilt“ in: *Sociological Perspectives* 46:4, 2003, S. 461-490.
- Plagens, Peter, „A Quilting Bee Bounty“, in: *Newsweek*, 17. 11. 2002, <https://www.newsweek.com/quilting-bee-bounty-142615> (abgerufen am 05. 01. 2020).
- Prescott, Virginia, „How The Community of Gee's Bend Influenced the Famous Michelle Obama Portrait“, in: *Georgia Public Broadcasting*, 18. 07. 2018, <https://www.gpbnews.org/post/how-community-gees-bend-influenced-famous-michelle-obama-portrait> (abgerufen am 24. 02. 2020).
- Prichard, Sue, (Hg.), *Quilts 1700-2010: Hidden Histories, Untold Stories*, London: V&A Publishing, 2010.
- Propokow, Michael J., „Material Truths“, in: *Winterthur Portfolio* 38:1, 2003, S. 57-66.
- „Quilting in America 2017“, *FabShop News*, Dezember 2017, https://fabshopnet.com/wp-content/uploads/downloads/qia_summary.pdf (abgerufen am 15. 12. 2019).
- Ramsey, Calvin Alexander/Bettye Stroud, *Belle: The Last Mule at Gee's Bend*, Somerville: Candlewick Press, 2011.
- Retro Report, „The Ferry: A Civil Rights Story“ [Video], in: *The New York Times* 08.03.2015, <https://nyti.ms/2yGe0Hl> (abgerufen am 22. 01. 2020).
- Sandomir, Richard, „Bill Arnett, Collector and Promoter of Little-Known Black Art, Dies at 81“, in: *The New York Times*, 27. 08. 2020, <https://www.nytimes.com/2020/08/27/arts/bill-arnett-collector-and-promoter-of-little-known-black-art-dies-at-81.html> (abgerufen am 14. 03. 2021).
- Schnatmeyer, Susanne, „Stoffgeschichten von Leben und Tod“, in: *Textile Geschichten: Kulturblog rund um Nadel, Faden, Kleidung* [Blog], 2010, <https://textilegeschichten.net/2010/05/28/stoffgeschichten-von-leben-und-tod/> (abgerufen am 24. 02. 2020).
- Schudel, Matt, „Bill Arnett, Who Collected and Promoted Black Vernacular Art, Dies at 81“, in: *The Washington Post*, 20. 08. 2020, <https://www.washingtonpost.com/local/obituaries/bill-arnett-who-collected-and->

[promoted-black-vernacular-art-dies-at-81/2020/08/19/aa77ee44-e169-11ea-8181-606e603bb1c4_story.html](https://www.nytimes.com/2020/08/19/aa77ee44-e169-11ea-8181-606e603bb1c4_story.html) (abgerufen am 14. 03. 2021).

Shaw, Robert, *American Quilts: The Democratic Art*, New York: Sterling, 2009.

Sheets, Hilarie M., „Five More Museums Acquire Art From Souls Grown Deep Foundation“, in: *The New York Times*, 12. 11. 2018,
<https://www.nytimes.com/2018/11/12/arts/design/souls-grown-deep-foundation-brooklyn-museum-morgan-library.html> (abgerufen am 19. 01. 2020).

Smucker, Janneken, *Amish Quilts: Crafting an American Icon*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2013.

Sohan, Vanessa Kraemer, „But a Quilt Is More': Recontextualizing the Discourse(s) of the Gee's Bend Quilts“, *College English* 77:4, 2015, S. 294-316.

Souls Grown Deep, „'Housetop' variation“, k. D.,
<http://www.soulsgrownddeep.org/artist/irene-williams/work/housetop-variation>
(abgerufen am 23. 01. 2020).

Souls Grown Deep, „Annual Report July 1, 2017–June 30, 2018; July 1, 2018–June 30, 2019“, Souls Grown Deep Foundation & Souls Grown Deep Community Partnership: Atlanta, 2019,
http://www.soulsgrownddeep.org/sites/default/files/Souls%20Grown%20Deep%20Annual%20Report%202017-2019_2.pdf (abgerufen am 20. 01. 2020).

Souls Grown Deep, „Souls Grown Deep Announces Five Initiatives to Benefit Gee's Bend, Alabama“, 23. 01. 2020, <https://www.soulsgrownddeep.org/news/souls-grown-deep-announces-five-initiatives-benefit-gees-bend-alabama> (abgerufen am 28. 02. 2020).

Spivak, Gayatri Chakravorty, „Can the Subaltern Speak?“, in: Cary Nelson/Lawrence Grossberg (Hg.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Basingstoke: Macmillan Education, 1988, S. 271-313.

Spivak, Gayatri Chakravorty, „Can the Subaltern Speak?“, in: *Can the Subaltern Speak?: Reflections on the History of an Idea*, New York: Columbia University Press, 2010, S. 21-78.

Stevens, Mark, „Quilts of Personality“, in: *New York Magazine*, 12. 12. 2002,
http://nymag.com/nymetro/arts/art/reviews/n_8129/ (abgerufen am 22. 01. 2020).

Stroud, Bettye, *The Patchwork Path: A Quilt Map to Freedom*, Somerville: Candlewick Press, 2005.

Tate, Christine, „Exhibition Review: The Quilts of Gee's Bend“, in: *Textile* 1:3, 2003, S. 296-301.

Thompson, Robert Farris, *Flash of the Spirit: African and Afro-American Art and Philosophy*, New York: Random House, 1983.

Tobin, Jacqueline L./Raymond G. Dobard, *Hidden in Plain View: A Secret Story of Quilts and the Underground Railroad*, New York: Anchor Books, 1999.

- Turner, Patricia A., *Crafted Lives: Stories and Studies of African American Quilters*, Jackson: University Press of Mississippi, 2009.
- Vadim, Vanessa (Regie), *The Quilts of Gee's Bend* [Video], 2002, <https://vimeo.com/50454661> (abgerufen am 17.03.2021).
- VIDA, Claudia Pettway's Shop, k. D., <https://shopvida.com/collections/klaudaes?page=1> (abgerufen am 22. 01. 2020).
- Vlach, John Michael, *The Afro-American Tradition in Decorative Arts*, Cleveland: Cleveland Museum of Art, 1978.
- Wahlman, Maude, *Signs and Symbols: African Images in African American Quilts* [1993], Atlanta: Tinwood Books, 2001.
- Wallach, Amy, „The Living Legacy of Dinah the Slave“, in: Paul Arnett/Joanne Cubbs/Eugene W. Metcalf Jr. (Hg.), *Gee's Bend: The Architecture of the Quilt*, Atlanta: Tinwood Books, 2006, S. 143-148.
- Wapshott, Nicholas, „Gee's Whizz“, in: *The Times*, 05. 02. 2003, <https://www.thetimes.co.uk/article/gees-whizz-7sn802tk8f5?region=global> (abgerufen am 22. 01. 2020).
- Wardlaw, Alvia, „Introduction: The Quilts of Gee's Bend“, in: John Beardsley u.a., *The Quilts of Gee's Bend*, Atlanta: Tinwood Books, 2002, S. 8-19.
- Webster, Marie, *Quilts: Their Story and How to Make Them*, Garden City: Doubleday, Page & Company, 1915.
- Wilder, Elyzabeth Gregory, *Gee's Bend*, New York: Samuel French, 2008.
- Young Center for Anabaptist and Pietist Studies, *Amish Population Change 1992-2017*, Elizabethtown: Elizabethtown College, 2017, https://groups.etown.edu/amishstudies/files/2017/08/Population_Change_1992-2017.pdf (abgerufen am 22. 01. 2020).

8. Abbildungsnachweis

- Abb. 1: National Portrait Gallery, https://npg.si.edu/object/npg_NPG.2018.15 [19.01.20].
- Abb. 2: Holstein, 1991, S. 188.
- Abb. 3: Holstein, 1991, S. 175.
- Abb. 4: Smucker, 2013, S. 78.
- Abb. 5: Hughes & Silber, 1990, Bildtafel 8.
- Abb. 6: Smucker, 2013, S. 35.
- Abb. 7: Smucker, 2013, S. 106.
- Abb. 8: Smucker, 2013, S. 103.
- Abb. 9: Freeman, 1996, S. 338.
- Abb. 10: Souls Grown Deep, <https://www.soulsgrowndep.org/artist/annie-mae-young/work/work-clothes-quilt-center-medallion-strips> [19.02.10].
- Abb. 11: Fallon, 2008.
- Abb. 12: Marvar, 2018b.
- Abb. 13: Fallon, 2008.
- Abb. 14: VIDA Online Shop, <https://shopvida.com/collections/klaudae?page=2> [21.01.20].
- Abb. 15: Facebook-Seite Virginia Museum of Fine Arts Shop,
<https://www.facebook.com/VMFAShop/photos/a.557654727721072/1480514908768378/?type=3&theater> [21.01.20].
- Abb. 16: Beardsley u.a., 2002a, S. 23
- Abb. 17: Library of Congress,
<https://www.loc.gov/pictures/collection/fsa/item/2017775820/> [19.02.20].
- Abb. 18: Library of Congress,
<https://www.loc.gov/pictures/collection/fsa/item/2017775844/> [19.02.20].
- Abb. 19: Library of Congress,
<https://www.loc.gov/pictures/collection/fsa/item/2017775814/> [19.02.20].
- Abb. 20: Souls Grown Deep, <https://www.soulsgrowndep.org/artist/irene-williams/work/housetop-variation> [19.02.20].
- Abb. 21: Callahan, 1987, Bildtafel 4; Peck, 2018, S. 60
- Abb. 22: Peck, 2018, S. 60

- Abb. 23: Souls Grown Deep, <https://www.soulsgrowndep.org/artist/annie-mae-young/work/center-medallion-strips-multiple-borders> [19.02.20].
- Abb. 24: Souls Grown Deep, <https://www.soulsgrowndep.org/artist/annie-mae-young/work/bars> [19.02.20].
- Abb. 25: Souls Grown Deep, <https://www.soulsgrowndep.org/artist/loretta-pettway/work/lazy-gal-bars> [19.02.20].
- Abb. 26: Souls Grown Deep, <https://www.soulsgrowndep.org/artist/mary-spencer/work/two-sided-quilt-strips> [19.02.20]
- Abb. 27: Souls Grown Deep, <https://www.soulsgrowndep.org/artist/gloria-hoppins/work/housetop%E2%80%94center-medallion> [19.02.20].
- Abb. 28: Souls Grown Deep, <https://www.soulsgrowndep.org/artist/lorraine-pettway/work/medallion-work-clothes-quilt> [19.02.20].
- Abb. 29: Souls Grown Deep, <https://www.soulsgrowndep.org/artist/loretta-pettway/work/log-cabin%E2%80%94courthouse-steps-local-name-bricklayer-single-block-variation> [19.02.20].
- Abb. 30: Souls Grown Deep, <https://www.soulsgrowndep.org/artist/aronzia-pettway/work/lazy-gal-bars> [19.02.20].
- Abb. 31: Souls Grown Deep, <https://www.soulsgrowndep.org/artist/irene-williams/work/bars-variation> [19.02.20].
- Abb. 32: Souls Grown Deep, [https://www.soulsgrowndep.org/artist/china-pettway/work\(blocks](https://www.soulsgrowndep.org/artist/china-pettway/work(blocks) [19.02.20].
- Abb. 33: Kiracofe, 1993, S. 201
- Abb. 34: Souls Grown Deep, [https://www.soulsgrowndep.org/artist/louisiana-p-bendolph/work\(blocks-and-strips-medallion](https://www.soulsgrowndep.org/artist/louisiana-p-bendolph/work(blocks-and-strips-medallion) [19.02.20].
- Abb. 35: Souls Grown Deep, [https://www.soulsgrowndep.org/artist/louisiana-p-bendolph/work\(blocks-and-strips-medallion-0](https://www.soulsgrowndep.org/artist/louisiana-p-bendolph/work(blocks-and-strips-medallion-0) [19.02.20].
- Abb. 36: Souls Grown Deep, [https://www.soulsgrowndep.org/artist/mary-lee-bendolph/work\(blocks-strips-strings-and-half-squares](https://www.soulsgrowndep.org/artist/mary-lee-bendolph/work(blocks-strips-strings-and-half-squares) [19.02.20].
- Abb. 37: Souls Grown Deep, <https://www.soulsgrowndep.org/artist/mary-lee-bendolph/work/mamas-song-intaglio-print> [19.02.20].
- Abb. 38: Foundation for Art and Preservation in Embassies,
<https://fapeglobal.org/collections-artwork/bendolph-louisiana-still-have-joy-tears-of-pride-usun-collection/> [19.02.20].
- Abb. 39: Souls Grown Deep, [https://www.soulsgrowndep.org/artist/missouri-pettway/work\(blocks-and-strips-work-clothes-quilt](https://www.soulsgrowndep.org/artist/missouri-pettway/work(blocks-and-strips-work-clothes-quilt) [23.02.20]

- Mary Lee Bendolph: Souls Grown Deep,
https://www.soulsgrowndep.org/sites/default/files/Mary_Lee_Bendolph_3166_0.jpg [14.03.21].
- Louisiana Pettway
Bendolph: Souls Grown Deep,
https://www.soulsgrowndep.org/sites/default/files/Louisiana_Bendolph.jpg [14.03.21].
- Annie Bendolph: Souls Grown Deep,
<https://www.soulsgrowndep.org/sites/default/files/8b35937.jpg>
[14.03.21].
- Loretta Pettway
Bennett: Souls Grown Deep,
<https://www.soulsgrowndep.org/sites/default/files/155-Loretta%20Bennett-AUG%206%202020%20119.jpg> [14.03.21].
- Amelia Bennett: Souls Grown Deep,
https://www.soulsgrowndep.org/sites/default/files/Amelia_Bennett_portrait_2806.jpg [14.03.21].
- Lucy Mingo: Souls Grown Deep,
<https://www.soulsgrowndep.org/sites/default/files/LucyMingo.jpg>
[14.03.21].
- Lucy Mooney: Souls Grown Deep,
https://www.soulsgrowndep.org/sites/default/files/Lucy_Mooney_on_her_front_porch_2814.jpg [14.03.21].
- Flora Moore: Souls Grown Deep,
https://www.soulsgrowndep.org/sites/default/files/Flora_Moor_portrait_3054.jpg [14.03.21].
- Loretta Pettway: Souls Grown Deep,
<https://www.soulsgrowndep.org/sites/default/files/Loretta%20Pettway.jpg> [14.03.21].
- Lorraine Pettway: Souls Grown Deep,
https://www.soulsgrowndep.org/sites/default/files/Lorraine_Pettway_portrait_2772.jpg [14.03.21].
- Arlonzia Pettway: Souls Grown Deep,
https://www.soulsgrowndep.org/sites/default/files/ArlonziaP_Arlonia_Pettway_2760_0.jpg [14.03.21].
- China Pettway: Souls Grown Deep,
https://www.soulsgrowndep.org/sites/default/files/China_Pettway_portrait_2850_0.jpg [14.03.21].
- Lutisha Pettway: Souls Grown Deep,
https://www.soulsgrowndep.org/sites/default/files/Lutisha_Pettway_portrait_2763.jpg [14.03.21].

- Lucy P. Pettway: Souls Grow Deep,
https://www.soulsgrowndep.org/sites/default/files/Lucy_P_Pettway_3691.jpg [14.03.21].
- Jessie T. Pettway: Souls Grow Deep,
https://www.soulsgrowndep.org/sites/default/files/Jessie_T_Pettway_3620.jpg [14.03.21].
- Linda Pettway: Souls Grow Deep,
https://www.soulsgrowndep.org/sites/default/files/Linda_Pettway_portrait_2793.jpg [14.03.21].
- Mensie Lee Pettway: Souls Grow Deep,
https://www.soulsgrowndep.org/sites/default/files/Mensie_Lee_Pettway_portraits_2930_0.jpg [14.03.21].
- Essie Bendolph Pettway: Souls Grow Deep,
https://www.soulsgrowndep.org/sites/default/files/EBP_Essie_Bendolph_Pettway_2761_0.jpg [14.03.21].
- Missouri Pettway: Souls Grow Deep,
https://www.soulsgrowndep.org/sites/default/files/Missouri_Pettway_portrait_2774.jpg [14.03.21].
- Mary Spencer: Souls Grow Deep,
https://www.soulsgrowndep.org/sites/default/files/Mary_Spencer_portrait_2939_0.jpg [14.03.21].
- Irene Williams: Souls Grow Deep,
https://www.soulsgrowndep.org/sites/default/files/Irene_Williams_3622_0.jpg [14.03.21].
- Lucy L. Witherspoon: Souls Grow Deep,
https://www.soulsgrowndep.org/sites/default/files/Lucy_P_Witherspoon_3172.jpg [14.03.21].
- Nettie Young: Souls Grow Deep,
https://www.soulsgrowndep.org/sites/default/files/Nettie_Young_3606.jpg
[14.03.21].
- Annie Mae Young: Souls Grow Deep,
https://www.soulsgrowndep.org/sites/default/files/N026_521B_0.jpg [14.03.21].

9. Abbildungen



Abb. 1: Amy Sherald, „First Lady Michelle Obama“, 2018, Öl/Lw., 183.2 x 152.7 x 7 cm, National Portrait Gallery



Abb. 2: Anonym, „Rainbow Stripes“, ca. 1900, Baumwolle, 185,5 x 204,5 cm, Sammlung Jonathan Holstein.



Abb. 3: Anonym, „Nine Patch“, ca. 1910, Wolle, 184 x 161 cm, Sammlung Jonathan Holstein.



Abb. 4: Ausstellungsansicht *Abstract Design in American Quilts*, Whitney Museum of American Art, Fotograf/in unbekannt, 1971.



Abb. 5: Anonym, „Diamond in the Square“, ca. 1920, Wolle, 195 x 198 cm, Sammlung Esprit.



Abb. 6: Anna Kauffman Miller, „Ocean Wave Variation Crib Quilt“, k.D., Baumwolle, 109 x 81 cm, Indiana State Museum and Historic Sites.



Abb. 7: Amische Quilts im Esprit Corporate Headquarters, San Francisco, Fotograf/in unbekannt, ca. 1983.

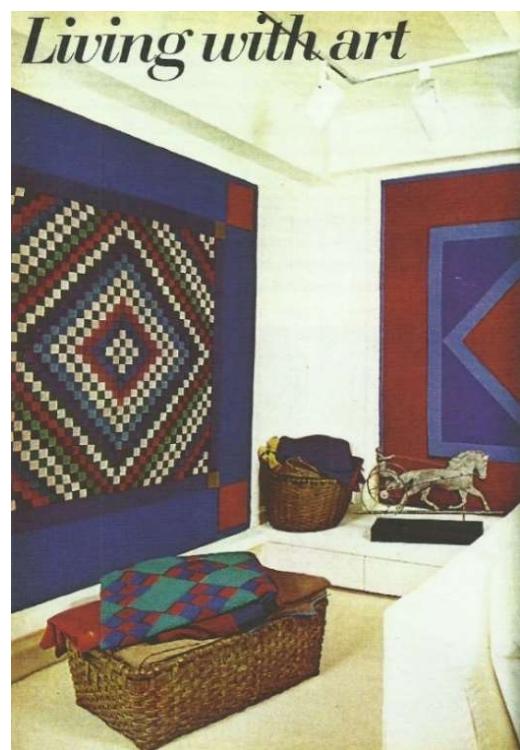


Abb. 8: Richard und Phyllis Haders' Apartment in New York City, Abbildung in *House and Garden*, Fotograf/in unbekannt, 1978.



Abb. 9: Annie [Mae] Young und ihre Urenkelin Shaquetta, Wilcox County, Alabama; Aufnahme von Roland Freeman, 1993.



Abb. 10: Annie Mae Young, „Workclothes Quilt With Center Medallion of Strips“, 1976, Denim/Cord/synthetische Mischfaser, 274 x 195,5 cm, Metropolitan Museum of Art.



Abb. 11: Ausstellungsansicht
The Quilts of Gee's Bend,
Corcoran Gallery, Washington,
Fotograf/in unbekannt, 2004.



Abb. 12: Mary Lee Bendolph vor einer Fotografie von Arlonzia Pettway, aufgenommen von Linda Day Clark, *Gee's Bend: The Architecture of the Quilt*, Philadelphia Museum of Art, 2008.



Abb. 13: Drei singende Quilterinnen, *Gee's Bend: The Architecture of the Quilt*, Philadelphia Museum of Art, Fotograf/in unbekannt, 2008.



CARRY-ALL POUCH
Claudia Pettway 3
By Claudia Pettway
from 30.00 USD



Abb. 14: Claudia Pettway's Custom Creations – VIDA Store (Screenshot).

Abb. 15: Artikel zu *Cosmologies From the Tree of Life*, 2019, Virginia Museum of Fine Arts, Museumsshop, Fotograf/in unbekannt, k.D.

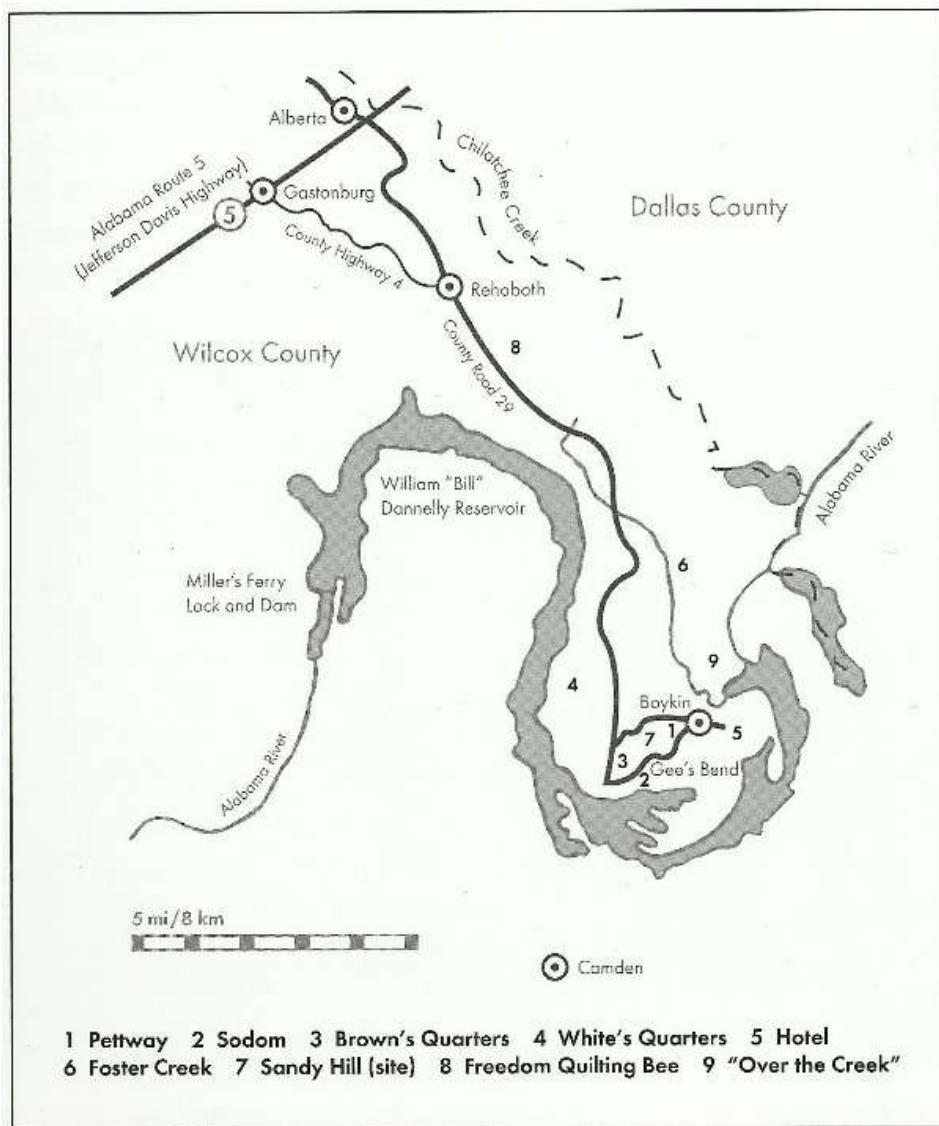


Abb. 16: Karte von Gee's Bend



Abb. 17: „Woman on Gee's Bend plantation, Wilcox county, Alabama“ („Lucy Mooney on her front porch“), Aufnahme von Arthur Rothstein, 1937.



Abb. 18: „Pettway family group, Gee's Bend, Alabama“ („Annie and Jacob Bendolph with some of their children“), Aufnahme von Arthur Rothstein, 1937.



Abb. 19: „Negroes at Gee's Bend, Alabama. Descendants of Slaves of the Pettway Plantation. They are still Living very Primitively on the Plantation“ („Lucy Mooney and granddaughters Lucy P. Pettway and Bertha Pettway on a bed in Lucy's house“), Aufnahme von Arthur Rothstein, 1937.



Abb. 20: Irene Williams,
„Housetop“ Variation, ca. 1975.
Baumwolle, 226 x 198 cm, Museum of
Fine Arts Boston.

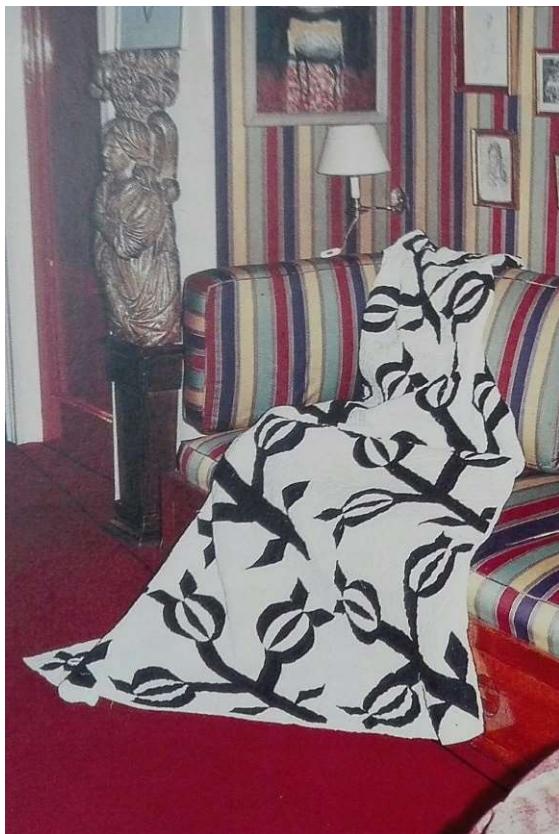


Abb. 21: Diana Vreelands Freedom-Quilting-Bee-Quilt
von Lucy Mingo; Aufnahme von Nancy
Callahan, ca. 1966.



Abb. 22: Lee Krasners Freedom-Quilting-Bee-Quilt
von einer unbekannten Quilterin; Aufnahme
vermutlich von Nancy Callahan, ca. 1966.



Abb. 23: Annie Mae Young,
„Center Medallion Strips With
Multiple Borders“, ca. 1965.
Baumwolle/Polyester/Wolle, 231
x 206 cm, Museum of Fine Arts
Houston.



Abb. 24: Annie Mae Young,
„Bars“, ca. 1965.
Cord/Denim/Polyester, 206 x
201 cm, Souls Grown Deep
Foundation.



Abb. 25: Loretta Pettway, „Lazy Gal“ („Bars“), ca. 1965,
Denim/Baumwolle, 203 x 175
cm, Metropolitan Museum of Art.



Abb. 26: Mary Spencer, „Two-sided Quilt: Strips“, ca. 1970. Baumwolle/Polyester, 180 x 175 cm, Souls Grown Deep Foundation.



Abb. 27: Gloria Hoppins,
„Housetop“-center Medallion“,
ca. 1975, Cord, 231 x 223,5
cm, Brooklyn Museum.



Abb. 28: Lorraine Pettway,
„Medallion Work-clothes Quilt“,
1974. Denim/Baumwolle-
Polyester-Blend, 213,5 x 172,5
cm, Souls Grown Deep
Foundation.



Abb. 29: Loretta Pettway, „Log Cabin“-, Courthouse Steps‘ (local name „Bricklayer“) Single-Block Variation“, ca. 1970. Denim, 162,5 x 167,5 cm, Museum of Fine Arts Houston.



Abb. 30: Arlonzia Pettway, „Lazy Gal“ („Bars“), ca. 1975, Cord, 226 x 205,5 cm, Phillips Collection



Abb. 31: Irene Williams,
„Bars“ Variation“, ca. 1965,
Wolle/Leinen/Polyester/
Baumwolle, 213,5 x 200,6 cm,
Souls Grown Deep Foundation.



Abb. 32: China Pettway,
„Blocks“, ca. 1975.
Cord/Baumwolle, 211 x 178
cm, High Museum of Art.



Abb. 33: Mary Jane Batson,
„Couples“, ca. 1875-1900,
Baumwolle, 188 x 198 cm,
Sammlung Marcia und Ron Spark
(Stand 1993). [Ausschnitt.]



Abb. 34: Louisiana P. Bendolph, „Blocks-and-strips Medallion“, 2003, Baumwolle/Polyester, 185,5 x 150 cm, High Museum of Art.



Abb. 35: Louisiana P. Bendolph, „Blocks-and-strips Medallion“, 2003, Baumwolle/Mischgewebe, 218,5 x 167,5 cm, Clark Atlanta University Art Museum.



Abb. 36: Mary Lee
Bendolph, „Blocks, Strips,
Strings, and Half Squares“,
2005, Baumwolle, 213,5 x
206 cm, Philadelphia
Museum of Art.



Abb. 37: Mary Lee Bendolph,
„Mama's Song“, 2005,
Aquatinta/Weichgrundätzung, 84 x
61 cm, Souls Grown Deep
Foundation.



Abb. 38: Louisiana P. Bendolph,
„Still Have Joy/Tears of Pride“,
2007,
Aquatinta/Weichgrundätzung,
100,5 x 91,5 cm, Foundation for
Art and Preservation in
Embassies.



Abb. 39: Missouri Pettway,
„Blocks and Strips Work-clothes
Quilt“, 1942, Baumwolle/Cord,
228,5 x 175,5 cm, Souls Grown
Deep Foundation.

10. Die Quilterinnen von Gee's Bend

Die Bezeichnung „die Quilterinnen von Gee's Bend“ ist im Grunde ein loser Sammelbegriff für all jene Frauen, die in Gee's Bend oder dessen nächster Umgebung leben oder gelebt haben und im Laufe ihres oft langen Lebens Quilts herstellten. Eine vollständige Liste von Personen, die zu dieser Gruppe zu zählen sind, existiert meines Wissens nicht. Es dürfte sich um weit mehr als hundert Frauen handeln.

Oft wird über die Quilterinnen von Gee's Bend als Kollektiv gesprochen – und diese Arbeit bildet in dieser Hinsicht keine Ausnahme. In Wirklichkeit handelt es sich aber um eine höchst heterogene Gruppe von Frauen mit individuellen Einstellungen und Zugängen zum Leben und Quilten.

Im Folgenden soll 24 Quilterinnen von Gee's Bend stellvertretend für alle anderen ein Gesicht gegeben werden.



Mary Lee Bendolph, *1935

(Aufnahme von David Raccuglia, 2000)



Louisiana Pettway Bendolph,
*1960

(Fotograf/in unbekannt, k.D.)



Annie Bendolph, 1900-1981

(Aufnahme von Arthur Rothstein, 1937)



Loretta Pettway Bennett, *1960

(Aufnahme von Stephen Pitkin, k.D.)



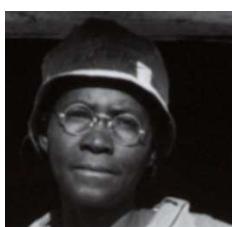
Amelia Bennett, 1914-2002

(Aufnahme von Matthew Arnett, 2000)



Lucy Mingo, *1931

(Aufnahme von David Raccuglia, 2000)



Lucy Mooney, c.1880-1969

(Aufnahme von Arthur Rothstein, 1937)



Flora Moore, *1951

(Aufnahme von Matthew Arnett, 2002)



Loretta Pettway, *1942

(Aufnahme von David Raccuglia, k.D)



Lorraine Pettway, *1953

(Aufnahme von William Arnett, 2000)



Arlonzia Pettway, 1923-2008
(Aufnahme von David Raccuglia, 2000)



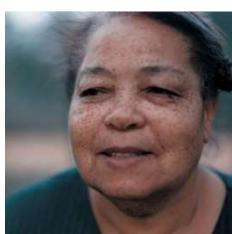
China Pettway, *1952
(Aufnahme von William Arnett, 2000)



Lutisha Pettway, 1925-2001
(Aufnahme von William Arnett, 1999)



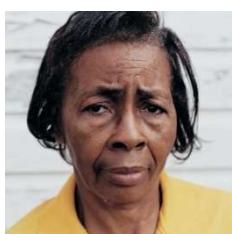
Lucy P. Pettway, 1930-2003
(Fotograf/in unbekannt, k.D.)



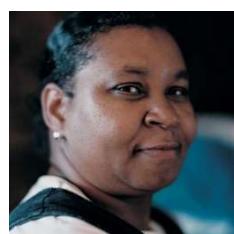
Jessie T. Pettway, *1929
(Aufnahme von David Raccuglia, 2000)



Linda Pettway, 1929-2012
(Aufnahme von David Raccuglia, 2000)



Mensie Lee Pettway, *1939
(Aufnahme von David Raccuglia, 2000)



Essie Bendolph Pettway, *1956
(Aufnahme von David Raccuglia, 2000)



Missouri Pettway, 1902-1981
(Fotograf/in unbekannt, k.D.)



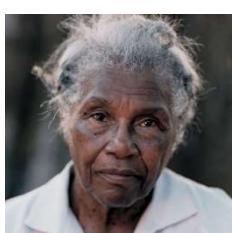
Mary Spencer, 1949-2017
(Aufnahme von William Arnett, 2001)



Irene Williams, 1920-2015
(Aufnahme von William Arnett, 2002)



Lucy L. Witherspoon, *1953
(Aufnahme von William Arnett, 2000)



Nettie Young, 1916-2010
(Aufnahme von David Raccuglia, 2000)



Annie Mae Young, 1928-2013
(Aufnahme von William Arnett, 2001)