

SOUTH AFRICA / CAPE TOWN

The African Archive Viewed from the Distant South: Contestation and Privatisation in Cape Town and Beyond

Sandra Klopper



State of the Art Archives, Berlin 2017, Sandra Klopper © Photo: Robert Gruber

Given the focus of this conference, it is a remarkable coincidence that there were two momentous events in Cape Town last week, both of which have far-reaching implications for the future of the African archive, not only in South Africa, but in general. Last Wednesday, two artists organised a performance at what was formerly known as the Natural History Museum to protest against the displays in the Ethnographic Hall, where the predominant approach to local cultures, set out in displays dating to the 1970s, was to celebrate the idea of distinct ethnic entities, locked in a timeless ethnographic present, untouched by the realities of the modern world. This performance was followed by the indefinite closure of the Gallery on Friday, 15th September 2017, pending what the museum billed as consultation with appropriate stakeholders, including indigenous “interest groups involved with museum transformation issues”.

Also on Friday, in a spectacularly extravagant evening function, the Zeitz Museum of Contemporary Art Africa (MOCAA) hosted a major fundraising event at its new premises at the V&A Waterfront, currently the fastest-growing tourist venue in Africa. The brainchild of Jochen Zeitz, the former CEO of Puma in Germany who has invested heavily in African sports teams and contemporary African art over time, it is a 9-storey structure conceived by British industrial designer Thomas Heatherwick with a view to incorporating the historically significant grain silos in Cape Town's harbour as part of the design. The building includes an entire floor that will be devoted to archival and educational endeavours.

Speaking in anticipation of the MOCAA fundraising event at the preview for the biannual art auction of the South African auctioneers, Strauss & Co, the acclaimed contemporary South African artist Karel Nel hailed the arrival of Zeitz as a historically significant moment signalling the return of the contemporary African archive to Africa. But he also acknowledged, immediately thereafter, that Cape Town is located on Africa's most southern tip, and that it is the most obviously European city on the continent.

Nel's bold assertions warrant some comment: He was certainly correct in his characterisation of Cape Town, which together with its surrounding hinterland bear obvious signs of its rich colonial history, marked, most notably, by the presence of stately homes dating to the 17th century, and a flourishing wine-growing industry built on slave labour from the East Indies. Moreover, it is European, and more especially institutions in the USA, that have over the past century and more become the custodians of cutting-edge modern and contemporary African art and its archives, with the Smithsonian Institution in Washington probably the leading players since its inception in 1964. It is also primarily in the USA—not Africa!—that African art is taught and studied, and where African art historians are employed to head programmes in African and African Diaspora studies.

In the past, most of these scholars—the people who in many cases spearheaded collections of African art at USA institutions—were either the children of missionaries or veterans of the Peace Corps who travelled far and wide in rural Africa. More often than not, the second generation of African art historians are younger scholars focusing almost exclusively on the expressive cultures of urban communities. Although inspired by early fieldwork pioneers, most of them are not interested in doing the difficult, time-consuming and now sometimes also very dangerous work of researching the creative outputs of outlying rural communities, which has

obvious implications for the future of the African art archive. It is also worth noting that when ACASA (the Arts Academy of the African Studies Association) held its 17th triennial conference at Legon in Accra, Ghana, in August 2017, it was the first time that the Arts Academy had met on African soil in its 35 years of existence. In the past, ACASA's triennial conferences moved between various American cities—New York, Los Angeles, Gainesville, New Orleans and St. Thomas on the American Virgin Islands.

I will come back to the relevance of this history for an understanding of the status of a contemporary African art archive in due course. Right now, though, I want to focus on the implications for this archive of the Zeitz project, which is opening its doors to the general public as I speak, free of charge during the current weekend. Perhaps most importantly, the Zeitz initiative signals the privatisation of the African art archive in Africa in the absence of adequate public funding to support initiatives that might usefully involve broader community participation and involvement. The indisputable role of collectors, gallerists, and auction houses in helping to shape this privatisation of the archive is also significant. If not now, then in the not too distant future, it will surely lead to further contestations of the archive as a neutral repository of knowledge, raising questions about the taxonomies that underpin the collecting practices of wealthy entrepreneurs who view art as one among many markets open to speculative investment. In the absence of public funding, these collectors, and the commercial art galleries and auction houses that serve their interests, have developed large, independent networks. Bonhams and Sotheby's now mount annual sales of South African and African art in London while, locally, Strauss & Co regularly hosts events that draw on the research of prominent South African art critics and art historians to sustain the interests of established and potential clients.

Another auction house, Aspire, which entered the South African market unexpectedly two years ago, now plays an active role in helping to organize a longstanding Arts Festival hosted by the University of Stellenbosch, situated at the centre of South Africa's historic wine industry. When I went to the Rupert Museum in Stellenbosch recently with a professional photographer to reshoot works by the German-Jewish South African artist Irma Stern for a book I was working on, I was approached by Aspire to do a walkabout of the Stern paintings in the Rupert Museum as part of the Festival's events in early 2018. Aspire also offered to help me promote the sale of my monograph on Stern at the Festival and to

foot the bill for the catering of one of the book launches I was planning to organize before the end of 2017 at the Irma Stern Museum in Cape Town and the Rabbi Cyril Harris Community Centre in Johannesburg.

Importantly, the publication of my monograph on Stern would not have been possible without a major subvention from a British collector of Stern's work and the ready assistance of five auction houses, all of which supplied me with high resolution CMYK print-ready images of Stern's paintings at no cost. Strauss & Co also undertook to send a professional photographer to reshoot portraits Stern had painted of her mother and of her friend Richard Feldman and his sister Ray, both of which are now in the collection of the South African bibliophile Jack Ginsberg.

This brings me back to the issue of public art archives, not only in South Africa, but also elsewhere on the African continent: It is nothing short of tragic that public collecting and the archiving of related documentation has for the most part been arrested through lack of funding, as acquisition and conservation budgets shrink and disappear in the face of other more pressing social needs such as health and housing. Apart from the impact this has had on public collections and archiving practices, lack of state funding (rather than lack of will) goes a long way to explaining the recent contestation of the African Ethnographic Art Archive at the IZIKO museums complex in Cape Town.

Rural modernisms, which abound in South Africa and elsewhere on the continent—but which are seldom understood to form part of the canon of modernist art practice—could easily be incorporated into a radical reframing of public ethnographic collections. But, more often than not, this highly inventive ephemeral material, and any attendant archival material, is entering private collections and private museums, like the Phansi Museum in Durban on the south coast of KwaZulu-Natal. When I visited the Phansi Museum recently in search of additional examples of works by an extraordinary producer of assembled rather than carved Zulu headrests dating to the 1970s, the retired architect/owner of Phansi, Paul Micalau, offered the services of a “runner”, employed by the museum, to go in search of additional works by this artist based on the very detailed evidence I have on the area in rural KwaZulu-Natal where four of his works were collected in the mid-1990s. Sadly, this ability to respond rapidly and readily to field research questions that could make a significant contribution to the archive on African modernisms, is beyond the capacity of public institutions like Cape Town's IZIKO museums complex.

It will be very interesting to see what happens to the recently closed Ethnographic Hall given that there was a similar challenge in 1991 to the Bushman diorama, which was situated in an adjacent display area. Removed after extensive lobbying, this earlier challenge to display practices—and the archives that underpinned them—benefited from the support of publically acclaimed figures like the South African jazz musician Abdullah Ibrahim (aka Dollar Brand). He gave a vivid account of his childhood memories of the plaster casts in the Diorama, which he had believed to be stuffed people, no different from the Natural History Museum specimen of wild animals on display elsewhere in the museum. The hall that housed the Bushman diorama has since been redesigned to simulate the interior of a rock shelter, supplemented by supporting documentation from the museum's archives that seeks, where possible, to contextualise and historicize the actual and simulated rock art displays that grace this space.

The lack of resources, including financial constraints, that have hampered archival efforts throughout sub-Saharan Africa, have in South Africa been compounded by the impact of recent student protests, especially at my own institution, the University of Cape Town, where students went on a rampage and removed artworks from easily accessible public spaces before burning them in a massive bonfire in February 2016. In a direct response to this event, the internationally acclaimed South African photographer David Goldblatt withdrew his archive from the University of Cape Town's digital repository facility, choosing instead to relocate the collection to Yale University in New Haven, Connecticut.

Thankfully, though, it's not all doom and gloom. The University of Witwatersrand has collected African art through the generosity of the Standard Bank since the late 1970s and has over the years accepted other generous donations of artworks and related archives. These include a complete edition of prints produced over several decades by the British-born South African artist Robert Hodgins. They have also benefited from a Mellon Foundation Grant which has been used, in part, to recontextualise the university's extraordinarily rich archive, which includes works and related documents collected from rural artists, many of whom are still commonly classed in Western institutions as producers of craft.

In my own experience working on the book I have just completed on Irma Stern, I was very fortunate to be able to rely on rich archival resources preserved in the Irma Stern Museum, which is staffed by the University of Cape Town, but overseen by an independent Trust, and the

South African National Library. Two years ago, the Irma Stern Museum Trust employed an archivist to digitize the Museum's collection of art works, ephemeral material, letters, sketchbooks, and interviews with Stern recorded by researchers and the press. But, unable to staff an in-house research centre, the Museum's Director convinced the Trust to donate Stern's scrapbooks, a meticulous record of press clippings, letters and photographs, which she kept up to date throughout her long career, and her cashbook (or sales ledger) to the South African National Library in Cape Town. This invaluable archive was later supplemented by other material, mainly letters, including the 180 letters she wrote to her friends Richard and Freda Feldman from 1934 to her death in 1966.

The book I have just completed on Stern includes accurate transcripts of all her letters to the Feldmans—fortuitously preserved by Freda Feldman—which was a mammoth undertaking given Stern's idiosyncratic syntax, atrocious spelling, and illegible handwriting. (Her German was apparently just as bad as her English). In a series of interrelated essays, the letters have been used to shed new light on Stern's life and art. Long-cherished myths about her travels in Africa in the 1940s (a time when it had already become a tourist highway) have been debunked. Relying in part on these letters, I have succeeded in unpacking events that have perplexed researchers on Stern's work for a long time, like the fact that she mounted a very successful exhibition in Elisabethville, now Lubumbashi, at the end of a 4 month trip through the Belgian Congo. As I discovered in the process of sleuthing through the archival material preserved in Stern's scrapbooks and sales records, there was a thriving Jewish community in Lubumbashi, and a once famous archaeologist, Francis Cabu who, like Stern, was interested in collecting African art. For complicated related reasons, this encounter with Cabu led Stern to paint a portrait of the acclaimed French archaeologist Abbé Breuil, who for a time tried to promote the idea of establishing a pan-African archive of African art in South Africa, based on the collections Stern amassed on her travels to the Congo, present-day Rwanda and Zanzibar, where she acquired a Buli stool, the only remaining work by this Congolese master in a private collection.

SÜDAFRIKA / KAPSTADT

Afrikanische Archive aus Sicht des fernen Südens: Kontroversen und Privatisierung in Kapstadt und anderswo

Sandra Klopper

Vor dem Hintergrund des Themas dieser Konferenz ist es ein bemerkenswerter Zufall, dass es in Kapstadt in der letzten Woche zwei bedeutende Ereignisse gegeben hat, die weitreichende Folgen für die Zukunft afrikanischer Archive haben werden, nicht nur in Südafrika, sondern auch darüber hinaus. Am vergangenen Mittwoch veranstalteten zwei Künstler* eine Performance im bisher sogenannten Naturkundemuseum, mit der sie gegen die Präsentationen in der ethnographischen Abteilung protestierten. Die Darstellung lokaler Kulturen in einem Ausstellungskonzept aus den 1970er-Jahren bestand im Zelebrieren der Idee klar voneinander abgegrenzter ethnischer Entitäten, die als in einer zeitlosen ethnographischen Gegenwärtigkeit eingefroren und von der Realität der modernen Welt unberührt dargestellt wurden. Auf diese Performance folgte am 15. September 2017 die vorübergehende Schließung der Ausstellung, vorbehaltlich dessen, was das Museum als Konsultation mit geeigneten Interessenvertretern bezeichnete, zu denen auch »mit der Transformation von Museen befasste [indigene] Interessengruppen« gehörten.

Ebenfalls am Freitag richtete das Zeitz Museum of Contemporary Art Africa (MOCAA) ein Fundraising-Event in Form einer spektakulär extravaganten Abendveranstaltung aus, die auf ihrem neubezogenen Gelände an der Victoria & Albert Waterfront stattfand. Dies ist in touristischer Hinsicht derzeit der wachstumsstärkste Standort Afrikas. Das vom britischen Industriedesigner Thomas Heatherwick entworfene, neunstöckige und sich architektonisch in die historisch bedeutsamen Getreidesilos des Kapstädter Hafens einfügende Gebäude wurde auf Initiative von Jochen Zeitz gebaut, dem ehemaligen Chef von Puma Deutschland, der in den letzten Jahren enorme Summen in afrikanische Sportmannschaften und zeitgenössische afrikanische Kunst investiert hat. Eine ganze Etage des Gebäudes wird der Archiv- und Vermittlungsarbeit gewidmet sein.

Im Vorfeld der alle zwei Jahre stattfindenden Versteigerung der südafrikanischen Kunstauktionatoren Strauss & Co hatte der renommierte südafrikanische Künstler Karel Nel Zeitz' Engagement als historischen Moment gefeiert, der die Rückkehr des zeitgenössischen afrikanischen Kunstarchivs nach Afrika markierte. Gleich im Anschluss gestand er aber auch ein, dass Kapstadt am allersüdlichsten Zipfel Afrikas liegt und dass es die wohl am offensichtlichsten von europäischem Einfluss geprägte Stadt des Kontinents ist.

Ich möchte Nels kühne Thesen nicht kommentarlos stehen lassen: Seine Beschreibung Kapstadts ist auf jeden Fall zutreffend. Die Stadt selbst wie auch ihr Hinterland, sind deutlich durch die lange Kolonialgeschichte geprägt, am auffälligsten zu erkennen wohl an den Herrenhäusern aus dem 17. Jahrhundert sowie der florierenden Weinwirtschaft, die auf der Arbeit südostasiatischer Sklaven basierend aufgebaut wurde. Weiterhin sind es in der Tat vor allem europäische und noch häufiger US-amerikanische Institutionen, die in den letzten zehn oder mehr Jahren die vorrangigen Hüter der neuesten afrikanischen Kunst und ihrer Archive waren, an vorderster Front mit dabei seit ihrer Gründung 1964 die Smithsonian Institution in Washington. Auch wird vor allem in den USA – und nicht in Afrika! – afrikanische Kunst gelehrt und erforscht und Kunsthistoriker aus Afrika finden vor allem dort Stellen, etwa um Programme zu Afrika- und Diaspora-Studien zu leiten.

In der Vergangenheit waren die meisten dieser Forscher, die häufig auch Sammlungen afrikanischer Kunst an US-amerikanischen Institutionen leiteten, entweder Kinder von Missionaren oder Veteranen des Peace Corps, die das ländliche Afrika umfassend bereist hatten. Die zweite Generation von Historikern afrikanischer Kunst sind hingegen zumeist sehr viel jünger und konzentrieren sich fast ausschließlich auf die Kultur urbaner Communities. Obwohl inspiriert von der Arbeit der frühen Feldforscher, sind die meisten von ihnen nicht an der schwierigen, zeitaufwendigen und heutzutage teilweise auch sehr gefährlichen Arbeit interessiert, die die Erforschung der künstlerischen Kreativität in ländlichen Regionen darstellen würde, was eindeutige Auswirkungen auf die Zukunft des afrikanischen Kunstarchivs hat. Bemerkenswert ist auch, dass sich die ACASA (Arts Academy of the African Studies Association) erst bei der 17. Auflage ihrer alle drei Jahre stattfindenden Konferenz im August 2017 zum ersten Mal auf afrikanischem Boden traf, nämlich in Accra, Ghana. Zuvor wurde die Konferenz stets in wechselnden US-amerikanischen Städten abgehalten: New York, Los Angeles,

Gainesville, New Orleans und Saint Thomas auf den Amerikanischen Jungferninseln.

Ich werde auf die Relevanz dieser Geschichte für ein Verständnis zeitgenössischer afrikanischer Kunstarchive noch zurückkommen. Zunächst möchte ich mich nun jedoch darauf konzentrieren, was diese Geschichte im engeren Sinne für das Archiv des Zeitz-Museums bedeutet, das jetzt gerade, während ich hier spreche, seine Türen für Besucher öffnet, an diesem Wochenende sogar bei freiem Eintritt. An erster Stelle sollte darauf verwiesen sein, dass das Zeitz-Museum ein Symbol für die Privatisierung afrikanischer Kunstarchive ist – ein Ergebnis mangelhafter öffentlicher Förderung von Initiativen, welche sinnvollerweise die Gesellschaft verstärkt einbinden würden. Wichtig ist auch die Rolle, welche die Sammler, Galeristen und Auktionshäuser bei dieser Privatisierung zweifelsohne spielen. Wenn nicht schon heute, wird sie sicherlich in der nicht allzu fernen Zukunft weiter am Status von Archiven als neutrale Wissenssammlungen rütteln und Fragen zur Systematik aufwerfen, die der Sammlungstätigkeit reicher Unternehmer zu Grunde liegt, welche die Kunst nur als einen weiteren Markt für spekulative Investments betrachten. Während öffentliche Finanzierung vollkommen fehlt, haben diese Sammler sowie die kommerziellen Galerien und Auktionshäuser in ihrem eigenen Interesse, weitverzweigte Netzwerke aufgebaut. Bonhams und Sotheby's veranstalten mittlerweile jährlich Auktionen südafrikanischer und afrikanischer Kunst in London und Strauss & Co organisieren vor Ort regelmäßig Veranstaltungen, welche unter anderem die Forschung prominenter südafrikanischer Kunstkritiker und -historiker präsentieren, um bestehende Kunden bei der Stange zu halten und neue zu gewinnen.

Ein anderes Auktionshaus, Aspire, das vor zwei Jahren überraschend in Südafrika eröffnete, spielt heute eine wichtige Rolle bei der Organisation eines schon lange bestehenden Kunstfestivals der Universität Stellenbosch, das im Zentrum von Südafrikas geschichtsträchtiger Weinproduktion stattfindet. Bei einem kürzlichen Besuch im Rupert Museum in Stellenbosch, bei dem ich für ein Buch, an dem ich gerade arbeitete, mit einem professionellen Fotografen Neuaufnahmen von Werken der deutsch-jüdisch-südafrikanischen Künstlerin Irma Stern machte, trat Aspire an mich heran mit dem Vorschlag, dort für das Festival im Frühjahr 2018 einen Rundgang zu Bildern der Künstlerin zu organisieren. Aspire bot mir zudem an, mich auf dem Festival bei der Promotion für mein Buch sowie mit einem Catering für eine der Buchpräsentationen zu unterstützen, die ich für Ende 2017 am Irma Stern Museum in Kapstadt

sowie dem Rabbi Cyril Harris Community Centre in Johannesburg geplant hatte.

Auch die Publikation meiner Monographie wäre ohne die großzügige Unterstützung eines britischen Stern-Sammlers und die Hilfsbereitschaft von fünf Auktionshäusern unmöglich gewesen, die mir kostenlos druckfähige, hochauflösende CMYK-Digitalisate von Sterns Bildern zur Verfügung stellten. Strauss & Co fertigten auch Neuaufnahmen von Porträts an, die Stern von ihrer Mutter sowie ihrem Freund Richard Feldman und seiner Schwester Ray gemalt hatte und die sich heute beide im Besitz des südafrikanischen Bücherliebhabers Jack Ginsberg befinden.

Damit zurück zum Thema öffentliche Kunstarchive, nicht nur in Südafrika, sondern auch auf dem Rest des Kontinents: Es ist tragisch, dass das größte Problem öffentlicher Sammlungen und entsprechender Archive das Fehlen der nötigen Finanzierung ist. Die Budgets für Akquise und Erhaltung werden zur Lösung dringenderer sozialer Probleme eingesetzt, etwa im Gesundheits- oder Wohnungssektor. Abgesehen von den Auswirkungen, die dies auf öffentliche Sammlungen und Archive hatte, ist die fehlende staatliche Förderung (eher als das Fehlen guten Willens) letztendlich auch einer der Hauptgründe für die Kontroverse um das African Ethnographic Art Archive im IZIKO-Museumskomplex in Kapstadt.

Ländlicher Modernismus, der in Südafrika und auf dem restlichen Kontinent überall zu finden ist, jedoch nur selten als wirklicher Teil des Kanons moderner Kunst angesehen wird, könnte im Zuge einer radikalen Umstrukturierung öffentlicher ethnographischer Sammlungen leicht in ebendiese aufgenommen werden. Doch sehr häufig werden dieses höchst originelle, ephemere Material und die dazugehörigen Archivalien stattdessen von privaten Sammlern und Museen erworben, wie etwa dem Phansi Museum in Durban an der südlichen Küste von KwaZulu-Natal. Als ich kürzlich diesem Museum auf der Suche nach weiteren Werken eines außergewöhnlichen Herstellers von Zulu-Kopfstützen aus den 1970er-Jahren (die zusammengesetzt waren, statt, wie gewöhnlich, geschnitzt) einen Besuch abstattete, bot der bereits pensionierte Architekt und Besitzer des Phansi, Paul Micalau, den Service eines »Runner« an. Bezahlt vom Museum, suchte dieser mithilfe der sehr detaillierten Informationen, die ich über die Region im ländlichen KwaZulu-Natal gesammelt hatte, in der vier Werke des Künstlers Mitte der 1990er-Jahre erworben worden waren, vor Ort nach weiterem Material. Leider ist diese Art der schnellen und direkten Unterstützung für die Feldforschung, die einen wichtigen Beitrag für Archive moderner afrikanischer Kunst leisten

könnte, ein Ding der Unmöglichkeit für öffentliche Institutionen wie Kapstadts IZIKO Museumskomplex.

Vor dem Hintergrund des ganz ähnlichen Falles harscher Kritik am sogenannten »Buschmenschen-Diorama« von 1991, das in einem angrenzenden Ausstellungsraum gezeigt worden war, wird es interessant sein, zu sehen, was nun mit dem kürzlich geschlossenen Ethnographie-Saal passiert. Diese frühere Kritik an Ausstellungspraktiken und den Archiven, die sie unterstützten, erwirkte – auch durch den tatkräftigen Beistand einiger Prominenter, wie etwa des südafrikanischen Jazzmusikers Abdullah Ibrahim (alias Dollar Brand) – die Entfernung des Exponates. Ibrahim erzählte anschaulich von seinen Kindheitserinnerungen an die Gipsfiguren im Diorama, die er für ausgestopfte Menschen gehalten hatte, genau wie die Exponate wilder Tiere aus dem Naturkundemuseum in einem anderen Gebäudeteil. Der Saal, der das Diorama beherbergt hatte, ist mittlerweile zum Innenraum einer offenen Felshöhle umgestaltet worden, unterstützt von Material aus dem Museumsarchiv, mit dem, wo möglich, versucht wird, die dort gezeigte echte und simulierte Felsmalerei historisch zu kontextualisieren.

Der ausbremsende Effekt, den der Mangel an (finanziellen) Ressourcen im gesamten Subsahara-Afrika auf Archivprojekte hatte, wurde in Südafrika auch noch von Studentenprotesten verstärkt, besonders an meiner eigenen Institution, der University of Cape Town. Dort randalieren im Februar 2016 einige Studierende, griffen sich leicht zugängliche Kunstwerke in öffentlich zugänglichen Räumen der Universität und entzündeten daraus ein riesiges Lagerfeuer. Als direkte Antwort auf dieses Ereignis entzog der international gefeierte südafrikanische Fotograf David Goldblatt dem digitalen Repositorium der University of Cape Town seine Archivmaterialien und überführte sie an die Yale University in New Haven, Connecticut.

Aber zum Glück gibt es auch Positives zu berichten. Die University of Witwatersrand sammelt beispielsweise seit den späten 1970er-Jahren mithilfe großzügiger Unterstützung der Standard Bank Kunst aus Afrika und hat über die Jahre viele Kunstwerke und dazugehörige Archive als Schenkungen erhalten. Darunter sind etwa auch die kompletten, über mehrere Jahrzehnte produzierten Drucke des britisch-südafrikanischen Künstlers Robert Hodgins. Die Universität profitierte auch von der Förderung durch die Mellon Foundation. Das Geld wurde teilweise darauf verwendet, das außergewöhnlich reiche Archiv in einem neuen Licht erscheinen zu lassen: Viele der Werke und zugehörigen

Dokumente stammen von Künstlern aus ländlichen Regionen, die von den meisten westlichen Institutionen für gewöhnlich noch immer als Kunsthandwerker und nicht als Künstler eingestuft werden.

Im Hinblick auf die gerade beendete Arbeit an meinem Buch über Irma Stern schätze ich mich glücklich, dass ich auf das reiche Material zurückgreifen konnte, das in den Archiven des Irma Stern Museums aufbewahrt wird, an dem Angestellte der University of Cape Town arbeiten, das aber von einer unabhängigen Stiftung und der Nationalbibliothek Südafrikas beaufsichtigt wird. Vor zwei Jahren stellte diese Stiftung, der Irma Stern Museum Trust, einen Archivar an, der die Sammlung von Kunstwerken, Ephemera, Briefen, Skizzenbüchern und Interviews von Stern mit Forschern und Journalisten digitalisieren sollte. Weil es aber nicht gelang, ein geeignetes Team für eine Forschungsstelle am eigenen Haus aufzustellen, überredete der Museumsdirektor die Stiftung dazu, Sterns Sammelalben – eine akribische Sammlung von Zeitungsausschnitten, Briefen und Fotografien, die sie während ihrer langen Karriere ständig aktualisierte – sowie ihr Verkaufsbuch an die Nationalbibliothek Südafrikas in Kapstadt abzugeben. Zu diesem unschätzbar wertvollen Material kam später noch weiteres hinzu, vor allem die 180 Briefe, die sie ihren Freunden Richard und Freda Feldman von 1934 an bis zu ihrem Tod im Jahr 1966 geschrieben hatte.

Mein Buch enthält sehr genaue Transkriptionen aller Briefe Sterns an die Feldmans, die Freda Feldman glücklicherweise aufgehoben hat – was angesichts der eigenwilligen Syntax, grauenhaften Orthographie und unleserlichen Handschrift eine Mammutaufgabe war. (Ihr Deutsch war offenbar genauso schlecht wie ihr Englisch.) In einer Reihe von Essays habe ich mit Bezug auf die Briefe neue Perspektiven auf Leben und Kunst von Stern aufzeigen können. Mythen über ihre Afrikareisen in den 1940er-Jahren (zu einer Zeit also, als der Kontinent schon ein Touristenmagnet war), die sich lange gehalten hatten, konnten entzaubert werden. Anhand der Briefe gelang es mir etwa, Ereignisse zu entschlüsseln, die Stern-Forscher seit langer Zeit verwunderten, wie etwa der Fakt, dass Stern am Ende einer viermonatigen Reise durch Belgisch-Kongo eine sehr erfolgreiche Ausstellung in Elisabethville, dem heutigen Lubumbashi, organisierte. Wie ich beim Sichten des Archivmaterials herausfand, gab es in Lubumbashi eine blühende jüdische Gemeinschaft und der einst berühmte Archäologe Francis Cabu, welcher sich, wie Stern selbst, für das Sammeln afrikanischer Kunst interessierte, war dort ansässig. Durch recht komplizierte Zusammenhänge – die darzulegen hier

zu weit führen würde – führte die Begegnung mit Cabu dazu, dass Stern ein Porträt des angesehenen französischen Archäologen Abbé Breuil anfertigte. Dieser warb daraufhin eine Zeit lang für die Idee der Einrichtung eines panafrikanischen Kunstarchivs in Südafrika, dessen Grundlage die Sammlung sein sollte, die Stern auf ihren Reisen durch den Kongo, das heutige Rwanda und Sansibar aufgebaut hatte, auf denen sie auch einen Hocker des Meisters von Buli erworben hatte, der heute das einzige Werk des kongolesischen Künstlers in einer privaten Sammlung darstellt.

[*Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird im Textverlauf auf die durchgängige Verwendung aller Genera verzichtet. Jeweilige Personenbezeichnungen schließen stets alle Geschlechter mit ein.]