

Irene Below

Irma Stern (1894-1966) – Afrika mit den Augen einer weißen Malerin

Moderne Kunst zwischen Europa und Afrika – Zentrum und Peripherie und die Debatte um moderne Kunst in nicht-westlichen Ländern

»Sie war eine außergewöhnliche Malerin... sowohl was die Qualität als auch was die Quantität der Arbeiten angeht, die sie über eine lange Zeitspanne hin konsequent produzierte. Sie ist eine der wenigen Künstlerinnen, die ich kennengelernt habe, von der ich nie enttäuscht war.... Ich habe mir oft gedacht, daß sie, wäre sie keine Frau gewesen und hätte sie nicht in Südafrika gelebt, mit Sicherheit einen internationalen Ruf hätte. Daran habe ich keinen Zweifel. Sie wäre dann ganz nach oben gekommen.«

So äußerte sich Marilyn Martin, die Leiterin der Nationalgalerie in Kapstadt in einem Interview im April 1995, das Liz Crossley und ich im Zuge der Vorbereitungen für eine Irma Stern Ausstellung in der Kunsthalle Bielefeld führten.¹

Mit dem Hinweis auf das Geschlecht und die Herkunft Irma Sterns hat Marilyn Martin zwei Faktoren benannt, die für Irma Sterns Schaffen und für ihre Rezeption bestimmend sind. Die Künstlerin kann als Exempel dienen für das Verhältnis der »kulturellen Zentren« Europa und USA zur Peripherie – insbesondere Afrika und Lateinamerika. In Südafrika ist es keine Frage, daß Irma Stern eine wichtige moderne Künstlerin ist, denn sie hat die moderne europäische Avantgardemalerei nach dem Ersten Weltkrieg nach Südafrika gebracht und wurde dort eine der BegründerInnen der Moderne. Diese Position nimmt sie nicht nur in den Publikationen ein, die bis in die 80er Jahre veröffentlicht wurden und nicht-weiße KünstlerInnen weitgehend ausschlossen, sondern auch in neueren Arbeiten, die bisher ausgegrenzte KünstlerInnen und eine große Vielfalt unterschiedlicher Positionen berücksichtigen.² In Europa dagegen ist Irma Stern nicht nur nahezu unbekannt, sondern es scheint überhaupt fraglich, ob es moderne und zeitgenössische Kunst in nicht-westlichen Ländern gegeben hat beziehungsweise gibt, ja ob es sie überhaupt geben kann.

Am Beispiel von Irma Stern läßt sich der komplexe Vorgang der sukzessiven Ausgrenzung von nicht in Europa oder den USA entstandener Kunst der Moderne aus der westlichen Kunstgeschichtsschreibung verfolgen, der in Irma Sterns Fall mit der Marginalisierung der Kunst von Frauen in Europa zusammenfällt..

Die europäische Sicht auf Irma Stern

Durch die große Ausstellung in der Kunsthalle Bielefeld im Winter 1996/97 und durch das aus diesem Anlaß erschienene Katalogbuch ist Irma Stern in Deutschland wieder in den Blick gekommen.³ Wenngleich die Resonanz auf die Ausstellung bei den BesucherInnen überraschend groß und positiv war⁴, fiel den professionellen Kunstkritikern eine Reaktion nicht leicht. Zwar berichteten viele kleinere regionale und überregionale Zeitungen ausführlich von der »Wiederentdeckung«, doch die »Meinungsmacher« der bundesrepublikanischen Kunstkritik – »die Frankfurter Allgemeine Zeitung«, »die Süddeutsche Zeitung« und »die Zeit« – blieben stumm,

auch die großen Kunstzeitschriften wie »Art« und »Kunstforum International« nahmen keine Notiz. Als Grund ist zu vermuten, daß im Inventar der etablierten Kunstkritik kein Platz für eine eigenständige Kunst der klassischen Moderne aus Südafrika existiert.

Dies scheint auch der Hintergrund für das negative Urteil in einer Ausstellungsbesprechung im Westdeutschen Rundfunk. Hier wird das kulturelle Gefälle zwischen Zentrum und Peripherie angesprochen. Was in Südafrika einmal innovativ gewesen sei, sei dies bei uns noch lange nicht: »Viele der Bilder, die zu ihrer Zeit in Südafrika kühn und provokativ gewesen sein mögen,« so der Kritiker »mühen heute und hierzulande eher gefällig und dekorativ an – Expressionismus light.«⁵ Reflektierter und weniger selbstgefällig äußert sich ein Rezensent des Westfälischen Anzeigers. Er ist überrascht und begeistert von der Qualität der Malerei, formuliert aber zugleich seine Schwierigkeiten, eine angemessene Rezeptionshaltung zu finden: »Diese Frau paßte kaum in die Rezeptionsmuster europäischer Kunstwahrnehmung ... War sie Romantikerin, verliebt in die Exotik? Oder kritisierte sie das koloniale System, indem sie die sterbenden Kulturen malte, die von den weißen Machthabern zerstört wurden. Ihre Bilder sind von dieser Ambivalenz durchtränkt.«⁶ Ähnliche Schwierigkeiten mit den Kriterien westlicher Kunstbetrachtung bei der Analyse von Irma Sterns Entwicklung werden in einer Ausstellungsbesprechung in »die tageszeitung« näher erläutert; die Autorin diskutiert am Beispiel der typisierenden und individualisierenden Wiedergabe von AfrikanerInnen, »wie schwierig eine angemessene Beurteilung der Künstlerin Irma Stern ist.«⁷

Irma Stern war vor allem in Deutschland, aber auch in anderen europäischen Metropolen in den 20er Jahren erfolgreich. Bis 1933 war es keine Frage, daß die Arbeiten der Südafrikanerin, die ihre Ausbildung vor und während des Ersten Weltkriegs an der großherzoglichen Akademie in Weimar und Berlin erhalten hatte, der aktuellen zeitgenössischen Kunst zuzurechnen seien. Sie wurden als interessanter und eigenständiger Beitrag angesehen. Die Künstlerin gehörte in Deutschland mehreren wichtigen Organisationen von Künstlerinnen und Künstlern an. Sie stellte mit der Freien Sezession in Berlin aus, war als Gründungsmitglied der revolutionären Novembergruppe (1918) mehrfach in deren Ausstellungen vertreten und seit Mitte der 20er Jahre war sie Mitglied des von Käthe Kollwitz gegründeten Frauenkunstverbandes. Irma Stern hatte in Deutschland, aber auch in Österreich, Frankreich, Holland, Belgien und England zahlreiche Einzel- und Gruppenausstellungen, wurde häufig rezensiert und sie publizierte selbst in deutschen Zeitungen. 1927 erschien eine erste Monographie über sie von Max Osborn in der Reihe »Junge Kunst«.⁸

Die Herkunft aus Afrika schien nicht nur eine besondere Authentizität zu verbürgen, sondern auch eine ganz eigene Formensprache: »Die Form bekommt dadurch einen ganz anderen Charakter, daß für sie das Exotische nicht Wahl für bestimmte artistische Absichten, sondern Erlebnis, Kindheitserlebnis, ist. Schwarze fügen sich in ihre Bildform, ohne das schön Animalische ihrer Bewegung zu verlieren, das die Europäer niemals treffen. ... Sie sind ihr überhaupt nicht nur Bildfigur, sondern Wesen besonderer Art, die zu ihrem vollen Menschenrecht kommen sollen, sogar zu ihrem Persönlichkeitsrecht. Und ebenso groß ist aus demselben Grund der Unterschied in der Farbe. Sie sieht Tönungen, wo der Europäer einen Ton sieht, sie sieht Harmonien, wo den Europäer die fremdartige Grellheit lockt. Kurz die Form

ist ganz erfüllt von Inhalt, scheint nur die richtige Folge dieses Inhalts zu sein.« – so Fritz Stahl 1923 im Berliner Tageblatt.⁹

Während der Zeit des Nationalsozialismus sind die vielfältigen Beziehungen der Künstlerin zu Deutschland abgebrochen. Ein letzter Nachhall der Anerkennung, die Irma Stern in den zwanziger Jahren in Deutschland gefunden hatte, ist wohl darin zu sehen, daß die jüdische Künstlerin in den 1938 erschienenen Band 32 des Künstlerlexikons Thieme-Becker aufgenommen wurde.

In den 50er Jahren hatte Irma Stern nicht nur in Paris und London, sondern auch in Deutschland wieder Ausstellungen, doch in dem durch den Ost-West-Gegensatz bestimmten Kunstbetrieb bestand an den Arbeiten einer gegenständig arbeitenden Künstlerin aus Afrika nur wenig Interesse. Kenntnisse über Irma Sterns Beziehungen zu Deutschland sind offenbar verloren gegangen. Im »Vollmer«, der Fortsetzung des »Thieme-Becker« für das 20. Jahrhundert wird Irma Stern 1958 als »engl. Fig.malerin« bezeichnet.

Allerdings gewann Irma Sterns Kunst in den 60er Jahren im Zuge der Entkolonialisierung noch einmal einen Platz im Kunstdiskurs. Die Frage nach der Bedeutung der europäischen Tradition für die künstlerische Produktion in den »früheren Kolonien« bestimmt einen Artikel über Irma Stern in der Süddeutschen Zeitung anlässlich der Londoner Gedächtnisausstellung von 1967.¹⁰ Der Titel »Bauhaus und Negerkral« stellt Irma Sterns Schaffen zwischen zwei Pole: auf der einen Seite steht das Bauhaus, von dem der Autor Fritz Thorn fälschlicherweise annimmt, Irma Stern habe dort ihre Ausbildung erhalten.¹¹ Dem Bauhaus – in den 60er Jahren der Inbegriff einer aus Deutschland stammenden, durch den Nationalsozialismus nicht kompromittierten, sondern international verbreiteten künstlerischen Revolution – wird der »Negerkral« gegenübergestellt. Er steht offenbar als Chiffre für Exotik und für die Primitivität afrikanischer Lebensformen. Damit erscheint Irma Stern schon durch die Überschrift als eine Künstlerin, die das kulturelle Zentrum und die Peripherie verbindet.

Der Autor sieht Irma Sterns Bedeutung darin, daß sie »die moderne Malerei, die ja im 19. Jahrhundert den Einfluß der afrikanischen Volkskunst so gierig aufgenommen hat, an die Quelle zurück« gebracht habe. Durch ihre Arbeiten habe sie zur Entwicklung einer eigenständigen afrikanischen Kultur im Sinne der von dem senegalesischen Präsidenten Leopold Senghor später formulierten »Négritude« beigetragen. Und Thorn schließt mit einer generellen Kritik daran, daß die aus der europäischen Tradition hervorgegangenen kulturellen Leistungen im Unterschied zu den technischen Erfolgen zu wenig Beachtung fänden: »Es hat lange gedauert, bis man darauf kam, daß Mexiko seinen Diego Rivera, Australien seinen Nolan hervorgebracht hat und noch länger bis man die seltsame Irma Stern offiziell entdeckte. Vielleicht sollte man systematischer suchen, was die früheren Kolonien uns außer Staudämmen und Infektionskrankheiten noch verdanken.«¹²

Solche Formulierungen machen deutlich, für wie selbstverständlich der Autor die technische und kulturelle Vorherrschaft Europas hält, doch sie zeigt auch, daß die Kunstkritik sich in den 60er Jahren zumindest vereinzelt um ein Bild der aktuellen kulturellen Entwicklungen in den vom Kolonialismus geprägten Ländern bemühte. Thorns Artikel war für die nächsten Jahrzehnte die letzte Analyse der Bedeutung von Irma Stern.

Das Vergessen Irma Sterns seit den 70er Jahren hängt offenbar damit zusam-

men, daß sich nach dem Zerfall der Kolonialreiche verschärft eurozentrische Sichtweisen in der Kunstgeschichte durchsetzten und die Auffassung prägten, daß »moderne Kunst« nur in Europa und in den USA existiert habe und existieren konnte. Besonders hartnäckig scheint sich diese Position im Kunstbetrieb in Deutschland zu halten. Zwar wurden im Zuge der Studentenbewegung und der Frauenbewegung die mexikanische Wandmalerei und Frida Kahlo entdeckt, doch dies blieben Ausnahmen in einer Geschichtskonstruktion, die davon ausgeht, daß relevante moderne Kunst in den nicht-westlichen Ländern nicht existiert. Erst in den letzten Jahren ist diese Beschränkung auf die westliche Moderne vor allem von KünstlerInnen und KritikerInnen aus Ländern der sogenannten Dritten Welt kritisiert und z.B. von Rasheed Araeen im Katalog der Johannesburger Biennale 1995 als »institutionalisierter Rassismus« bezeichnet worden.¹³

Inzwischen und recht plötzlich scheint heute die allgemeine Debatte über Globalisierungstendenzen auch die bildende Kunst erfaßt zu haben. Aus Anlaß der von der Zeitgeist-Gesellschaft veranstalteten fragwürdigen Berliner Superschau »Die Epoche der Moderne – Kunst im 20. Jahrhundert« im Sommer 1997, die »die Moderne« erneut als europäisch-nordamerikanische Erfindung darstellt, wurde im Haus der Kulturen der Welt eine Gegenausstellung mit dem Titel »Die anderen Modernen« präsentiert.¹⁴ Auf der im Juni 1997 eröffneten documenta X ist das Verhältnis von Peripherie und Zentrum und die Rolle der Künste in den nicht-westlichen Kulturen ein zentrales Thema.¹⁵

Fragen danach, ob es in Ländern der Peripherie relevante Beiträge zu einer Geschichte der Moderne gegeben hat, wie sie an unterschiedlichen Orten und in unterschiedlichen Kontexten aussah, und wie diese Kunst die gängigen Konzepte von Avantgarde und Moderne verändern mußte, sind allerdings bisher kaum untersucht und nach dem bisherigen Kenntnisstand, so meine ich, auch kaum klärbar. Für fundierte Antworten fehlt eine hinreichende empirische Basis. Die Rezeption der kunstgeschichtlichen Literatur und die Kommunikation mit KunstwissenschaftlerInnen und KritikerInnen aus Afrika, Asien und Lateinamerika hat zwar vereinzelt begonnen, aber die Vorstellungen von moderner und zeitgenössischer Kunst außerhalb der Zentren ist bisher eher lückenhaft und zufällig. Dies hat Catherine David auf der documenta X exemplarisch sichtbar gemacht: mit den Arbeiten der beiden VertreterInnen »der brasilianischen Avantgarde der 60er und 70er Jahre«¹⁶ Lygia Clark und Hélio Oiticica wird markiert, daß es neben dem von der westlichen Kunstkritik bisher beschriebenen Gebiet der Moderne unbekannte und unerforschte Territorien gibt. Auch eine Ausstellung wie die Präsentation von Arbeiten von Tarsila do Amaral aus Brasilien und Amelia Peláez aus Kuba, die im Frühjahr 1997 zusammen mit Arbeiten von Frida Kahlo in Madrid gezeigt wurden, machte deutlich, daß die »Entdeckungen« beginnen.¹⁷

Die Erörterung von Irma Stern steht für mich in diesem Kontext. Ihre Arbeiten und ihre Rezeption ermöglichen es – gerade auch in ihrer Widersprüchlichkeit – unsere eigenen, durch ethnozentrische Denkmuster geprägten Wahrnehmungsweisen bewußter zu erkennen und Fragen nach kultureller Dominanz und ihren Folgen, nach den Auswirkungen von Kolonisierung und Migration und nach den gängigen Kategorien »westlicher« Kunstgeschichte zu hinterfragen. Darüber hinaus eröffnen die Arbeiten einen Zugang zu Phänomenen, die – zumindest in Deutschland – kaum im Bewußtsein sind: sie verweisen auf frühe Kritiken am Kolonialismus aus

der Zeit vor und während des Ersten Weltkriegs und auf eine kulturgeschichtliche Sichtweise auf Afrika, wie sie insbesondere von dem Kulturanthropologen Leo Frobenius seit 1900 entwickelt wurde.¹⁸

Zur Rezeption Irma Sterns in Südafrika

In Südafrika waren ähnlich wie in Europa nicht nur die Arbeitsmöglichkeiten Irma Sterns sondern auch die Rezeption ihres Lebens und ihres Werkes wesentlich geprägt durch die politischen Verhältnisse und durch Vorstellungen vom Verhältnis der Peripherie zu den kulturellen Zentren in Europa. Die Anerkennung, die die Künstlerin in Europa fand, wurde aufmerksam registriert und verschaffte ihr Spielräume für ein eigenständiges, durch wenig äußere Normen bestimmtes Leben, für ihre Reisen sowie für die Produktion ihres umfangreichen Werkes und dessen Präsentation und Diskussion in Südafrika.

Irma Stern ist in Südafrika immer umstritten gewesen und es ist aufschlußreich, die wechselnden Urteile über sie und über die Bedeutung ihrer Kunst zu verfolgen.¹⁹ Obwohl sie seit der ersten Ausstellung 1922 bis zu ihrem Tod über fünfzig Einzelausstellungen in Südafrika hatte und in Zeitungen, Zeitschriften und Büchern viel über sie geschrieben wurde, kann man sich erst seit Beginn der 90er Jahre eine genauere Vorstellung von ihrem künstlerischen Werk und ihrem schriftlichen Nachlaß machen.²⁰ Das reichhaltige Quellenmaterial und die eigenen Texte der Künstlerin aus verschiedenen Lebensabschnitten²¹ ermöglichen nicht nur Einblicke in ihre Arbeit, sondern auch in das südafrikanische Kunstleben seit 1920. Die Dokumente veranschaulichen die aufrührerisch-innovative und zugleich begrenzte Sicht einer weißen jüdischen Südafrikanerin, die mit einer qualifizierten Kunstausbildung und den politischen und künstlerischen Debatten nach dem Ersten Weltkrieg im Kopf und im Gepäck aus Europa zurückkam.²² Sie illustrieren auch die Reaktionen eines überwiegend konservativen weißen Kunstpublikums in Kapstadt, der liberalsten Stadt des Landes, sowie in den anderen Landesteilen. Erst seit den 30er Jahren legte sich langsam die anfängliche Empörung über Irma Sterns Bilder, die sich an der expressionistischen Darstellungsweise, vor allem aber an der Thematik entzündet hatte.

Die bevorzugte Wiedergabe von schwarzen und farbigen Bevölkerungsgruppen, die bis dahin in der südafrikanischen Malerei kein Motiv gewesen waren, wurde als Aussage gegen koloniale Unterdrückung und Bevormundung interpretiert. Die Künstlerin fand vor allem unter der links orientierten jüdischen Intelligenz FreundInnen und vehemente BefürworterInnen. Die Kritikerinnen Hilda Purwitsky und Roza van Gelderen, die in jüdischen Zeitungen und Zeitschriften immer wieder über Irma Stern geschrieben haben, gewinnen 1929 aus Irma Sterns Bildern »interessante Kenntnis der Kultur und Stammesbräuche«, die die Künstlerin durch eigene Anschauung erworben habe.²³ Der sozialistische jiddische Schriftsteller Richard Feldman rühmt 1936, daß die Künstlerin »Afrikas Kinder so malt, wie Afrika sie geschaffen hat, und wie kein Fremder sie sehen kann.« Er kritisiert allerdings, daß die Malerin die »Eingeborenen« bisher kaum außerhalb ihrer natürlichen Umgebung dargestellt habe und wünscht sich Irma Stern als sozialkritische Malerin. In einer Ausstellungsrezension von 1941 findet er dann ihr Themenspektrum verändert. Er

beschreibt einzelne Arbeiten, die »Kunde geben von menschlicher Existenz in halb verhungertem Zustand und von Krankheit« Sie würden »künftigen Generationen von der Tragödie der Ausgestoßenen in diesem Land berichten.«²⁴

Bis an Irma Sterns Lebensende sind die Meinungen insbesondere über die Darstellungen nichtweißer Afrikaner in Südafrika auseinander gegangen. Bei politischen Instanzen stoßen einzelne Bilder noch in den 50er und 60er Jahren auf Unverständnis und Ablehnung.²⁵ In der Kunstkritik verschwindet dagegen seit Beginn der sogenannten »großen Apartheid« nach dem Wahlsieg der Burenpartei im Jahr 1948 die politische Dimension aus den Analysen von Irma Sterns Schaffen. Die Thematik der Bilder wird kaum mehr erwähnt, nun werden vor allem Sterns ästhetische Innovationen in der Tradition der europäischen Avantgarde ins Zentrum gerückt. Offenbar paßten Irma Sterns Themen sowie ihre Aneignung und Wertschätzung von Kunst und Kultur der schwarzen und farbigen Afrikaner nicht in den kulturellen Diskurs, der die Vorherrschaft der Weißen und die Segregation unterschiedlicher Menschengruppen nach ethnischen und geographischen Gesichtspunkten als naturgegebene Ordnung legitimieren sollte.²⁶

Irma Stern hat nicht öffentlich gegen die Apartheid protestiert und sich auch nicht explizit gegen kolonialistische und paternalistische Denk- und Herrschaftsstrukturen gewendet. So konnte sie als liberales Aushängeschild des Apartheidregimes im Ausland dienen. Sie wurde als offizielle Repräsentantin Südafrikas mehrfach auf der Biennale in Venedig (1948, 1950, 1958) und 1957 auch auf der Biennale in Sao Paulo gezeigt. Gekauft aber wurden ihre Werke in Südafrika vor allem von privaten Sammlern. Die meisten öffentlichen Museen besitzen zwar Arbeiten von ihr, doch die Hauptwerke befinden sich überwiegend in Privatsammlungen und im Irma Stern Museum, dem ehemalige Wohnhaus der Künstlerin – heute im Besitz der Universität Kapstadt. Im Irma Stern Museum ist auch die Kunstsammlung der Künstlerin zu sehen, die bedeutende Werke aus allen Erdteilen und Kulturkreisen umfaßt – insbesondere Meisterwerke zentralafrikanischer Kunst, aber auch Skulpturen des europäischen Mittelalters, Möbel der Renaissance, ägyptische und griechische Kleinplastiken, russische Ikonen, chinesisches Porzellan und Steingut. Die Sammlung zeugt von Irma Sterns besonderer Wertschätzung afrikanischer Kunst und vor ihrem Interesse daran, Kunst und Kultur unterschiedlicher Herkunft zusammen mit den eigenen Arbeiten in einen dialogischen Zusammenhang zu stellen. Nicht nur für Kapstadt, sondern auch für Südafrika insgesamt war Irma Sterns Sammlung und vor allem die Präsentation gerade der afrikanischen Werke als Kunst noch bis in die 80er Jahre einzigartig.²⁷

Ist Irma Stern auch bis heute in Südafrika eine der bekanntesten Künstlerinnen und eine für die südafrikanischen Kunstgeschichte zentrale Gestalt, so wird neuerdings ihre politische Haltung problematisiert. Diskutiert wird die Frage »Wie rassistisch war Irma Stern?«²⁸ Vor allem durch die Publikationen von Neville Dubow – dem Leiter des Irma Stern Museums, Professor an der Universität Kapstadt und seit den 60er Jahren die südafrikanische Irma-Stern-Autorität – hatte sich seit Sterns Tod eine psychologisierende Betrachtung der Künstlerin und ihres Schaffens durchgesetzt. Die bevorzugte Darstellung afrikanischer Menschen in Irma Sterns Werk bis Ende der 40er Jahre wurde von Dubow nicht mehr aus einem kulturhistorischen oder politischen Interesse begründet, wie dies frühere KritikerInnen taten, sondern als Folge von Sublimierungen unerfüllten erotischen Begehrens beschrieben. Als

emotional unterentwickelte und sexuell frustrierte weiße Frau habe Irma Stern Bilder einer paradiesischen Gegenwelt entworfen und sich in den »anderen«, den »Fremden« gespiegelt. In ihrem politischen Denken sei sie unreif, ja rassistisch gewesen.²⁹ Daß Irma Stern ihre Arbeit in einem politisch bestimmten Kontext gesehen haben könnte, wird nicht erwogen und erscheint angesichts ihrer angeblichen psychischen Labilität und Unreife offenbar für Dubow und ihm folgend auch für Marion Arnold undenkbar.³⁰ Diese sexistisch gefärbten Urteile sind offenbar durch den Legitimationsdruck geprägt, unter dem liberale weiße SüdafrikanerInnen seit den 70er Jahren standen und noch immer stehen. Sie fußen weniger auf den Arbeiten und den Dokumenten zu Leben und Werk der Künstlerin als auf einer Einschätzung von Irma Sterns Persönlichkeit, die sich aufgrund von mündlichen Überlieferungen herausgebildet hat. Vor allem in den letzten Lebensjahren wurde die Malerin allgemein als dominante, herrschsüchtige und schwierige Person gefürchtet.

Nach den ersten demokratischen Wahlen im April 1994 ist mit dem Ende der Apartheid eine breite Diskussion um das kulturelle Erbe und um eine Demokratisierung der Kulturinstitutionen in Gang gekommen. Zunehmend wird dabei die kulturelle Hegemonie Europas und der USA in Frage gestellt. Dies beinhaltet eine intensive Auseinandersetzung mit der bisherigen Geschichts- und Kunstgeschichtsschreibung und deren Kategorien. Wie in diesem Prozeß mit der im wesentlichen durch weiße Künstlerinnen und Künstler entwickelten Moderne seit ca. 1900 umgegangen werden wird, ist noch offen. Vielleicht gelingt es, in diesem Kontext eine neue Beurteilung von Irma Sterns Position zu gewinnen, die ihre Widersprüchlichkeit jenseits psychologisierender Deutungsmuster darstellen kann. In diesem Sinn hat kürzlich z.B. Elza Miles davor gewarnt, Irma Sterns Arbeit zu sehr aus der zeitgenössischen Perspektive zu betrachten und auf Feldmans Urteile aus den 30er und 40er Jahren verwiesen.³¹ Es bleibt zu prüfen, ob Irma Sterns Werk und ihre Sammlung Beiträge zur Revision des eurozentrischen Geschichtsbildes und damit auch zur Korrektur der kolonialen Sicht auf die afrikanische Wirklichkeit liefern.

Die Aporien in der Beschäftigung mit Irma Stern werden sowohl an den Erörterungen um ihre politische Haltung in Südafrika deutlich als auch an den Schwierigkeiten in Europa, die gängigen Kategorien der Kunstkritik zur Beurteilung ihrer Arbeiten produktiv zu nutzen. Hier wie dort konfrontiert die Künstlerin die BetrachterInnen mit deren eigenen ambivalenten Sichtweisen und mit den Widersprüchen, die der Diskurs über unterschiedliche Kulturen und ihr Verhältnis zueinander impliziert – zumal wenn er von Mitgliedern der dominanten Kultur geführt wird, zu denen bisher in der Regel nicht nur die modernen KünstlerInnen in den Ländern der Peripherie gehören, sondern auch die WissenschaftlerInnen. Möglicherweise liegen in diesen Schwierigkeiten die Gründe dafür, daß moderne Kunst aus nichtwestlichen Kulturen bei uns weitgehend ausgeblendet und in den Ländern der Peripherie nur selten als Beitrag zur Verständigung zwischen unterschiedlichen gesellschaftlichen Gruppen genutzt werden kann.

Für die Bielefelder Ausstellung habe ich anhand von Äußerungen der Künstlerin und durch die Aufarbeitung der wechselhaften und widersprüchlichen Rezeption von Irma Stern in Südafrika und in Europa das Schaffen und seine Interpretationen in einen historischen Kontext gestellt und versucht, so einen neuen distanzierteren Blick darauf zu gewinnen. Ähnliches ist für das künstlerische Schaffen erst noch zu leisten. Zu untersuchen ist, wie Irma Stern ihren Wunsch, die gängigen Ste-

reotype über Afrika in Europa und in der kolonialen Gesellschaft Südafrikas zu korrigieren, in ihren Bildern visuell verwirklicht hat. Mit welchen künstlerischen Mitteln hat sie versucht, ethnische und kulturelle Differenzen zu veranschaulichen? Wie wandeln sich im Lauf der Zeit ihre Themen, wie ihr Stil? Wie weit mußte sie, um ihre Bilder lesbar zu machen, selbst wieder auf Stereotype zurückgreifen? Diese Fragen wurden durch die Ausstellung diskutierbar.³² Es zeigte sich dabei, daß nur eine genaue Untersuchung einzelner Werke in ihrem historischen Entstehungs- und Rezeptionszusammenhang hier weiterhelfen kann.

Im folgenden werde ich deshalb nach einer orientierenden Darstellung ihres Lebens und der wichtigsten Schaffensphasen versuchen, Irma Sterns frühe Arbeiten im Kontext genauer zu untersuchen, um die Komplexität ihrer künstlerischen Arbeit deutlich zu machen.

Zu Irma Sterns Schaffen und seinen Voraussetzungen

Leben und Werk – ein Überblick

Irma Stern ist 1894 in Schweizer-Reneke im Transvaal als Tochter deutsch-jüdischer Auswanderer geboren. 1901 verläßt die Familie wegen des Burenkrieges Südafrika und bis 1920 lebt Irma Stern in Deutschland – unterbrochen von zwei langen Aufenthalten in ihrer Heimat 1909/1910 und 1913/14. Obwohl sie 1920 Kapstadt für den Rest ihres Lebens als festen Wohnsitz wählt, ist Irma Stern bis 1933 in beiden Kulturen zuhause. Jedes zweite Jahr hält sie sich für mindestens ein halbes Jahr in Deutschland auf. Ausgedehnte Reisen führen sie zunächst in entlegene Gebiete Südafrikas und seit 1931 reist sie zum Malen – häufig für Monate – auch in andere Gegenden Afrikas: unter anderem nach Madeira 1931, 1950, 1962, nach Sansibar (heute Tansania) 1939 und 1949, in den Kongo 1942, 1946, 1955, sowie nach Senegal und nach Nordafrika.

Nach 1948 – nach dem Wahlsieg der von den Buren dominierten National Party – malt die Künstlerin nur noch selten in Südafrika. Nach den im Zuge der Entkolonialisierung erfolgten Massakern im Kongo kommt sie nicht mehr nach Zentralafrika, auch Sansibar sucht sie nicht mehr auf. Hin und wieder arbeitet sie noch auf Madeira und in Nordafrika, aber überwiegend sucht sie jetzt ihre Motive in Europa, vor allem in Spanien.

Schon diese kargen Angaben zeigen, daß Irma Stern sich in ganz unterschiedlichen sozialen und kulturellen Kontexten bewegt hat. Als weiße Südafrikanerin, Frau, Jüdin, Künstlerin, Reisende kam sie an den von ihr aufgesuchten Orten in Afrika und in Europa in ganz unterschiedliche Umgebungen und Situationen, in denen sie nicht nur sich selbst, sondern auch ihre Umwelt als immer wieder differente erlebte. Die Selbstzeugnisse dokumentieren die daraus resultierenden Chancen und Nöte sowie das Bedürfnis, sich Fremdheiten und Differenzerfahrungen bewußt zu machen und die verschiedenen Welten in ihrer künstlerische Arbeit festzuhalten und miteinander zu verbinden.

Über 800 bisher bekannte Gemälde, eine nicht annähernd erfaßte Zahl von Zeichnungen, Aquarellen und Graphiken, dazu Skulpturen und Keramiken geben heute eine Vorstellung von Irma Sterns umfangreichem Schaffen.³³ Zusammen mit

dem schriftlichen Nachlaß, dem Wohnhaus mit der Kunstsammlung, dem Irma Stern Museum zeugt, die künstlerische Hinterlassenschaft von der unablässigen Suche nach kulturellen, ethnischen und sexuellen Identitäten beziehungsweise Differenzen sowie von dem Bemühen, den kulturellen Austausch zwischen Europa und Afrika zu fördern.

Betrachtet man insbesondere Irma Sterns Sicht auf Afrika und die nichtweiße Bevölkerung, die bis ans Ende der 40er Jahre ihr zentrales Thema ist, lassen sich folgende Phasen erkennen:

– Vor und um 1920 entwickelt Irma Stern in Auseinandersetzung mit dem »Primitivismus« von Paula Modersohn-Becker, Max Pechstein sowie mit den Arbeiten und der Person von Else Lasker-Schüler ein Bild von Afrika als Paradies und Gegenbild zu Europa, in dem das Leben vom Krieg und den Folgen der Zivilisation gestört erscheint. Die Menschen in Afrika erscheinen als ganzheitlich lebende Naturwesen. Sie ruhen in sich, auch wenn sie bei alltäglicher Arbeit in der Zivilisation gezeigt werden. Irma Stern orientiert sich in ihren Arbeiten an einer exotisierenden, stark verallgemeinernden Bildsprache, wie sie im deutschen Expressionismus formuliert wurde, entwickelt dabei für unterschiedliche Themenbereiche verschiedenartige stilistische Mittel. Diesen Abschnitt ihres Schaffens werde ich unten noch näher charakterisieren.

– Nach ihrer Rückkehr nach Südafrika im Jahr 1920 beschäftigt sich Irma Stern zunehmend mit der dortigen Realität. Anders als in der südafrikanischen Malerei vor ihr üblich stellt sie Farbige dar – und zwar nicht als ethnographische Motive, sondern als großformatige, Bild füllende Gestalten. Sie wählt ihre Modelle vor allem aus der indigenen Bevölkerung fernab jeglicher Zivilisation und stellt deren zwar schon von Modernisierungsprozessen bedrohtes, aber noch nicht zerstörtes Leben vor. Sie malt aber auch Menschen aus anderen gesellschaftlichen Gruppen – Inder und Malaien in Kapstadt, Porträts ihrer jüdischen FreundInnen und einen »Coloured man Albertus«.³⁴ Gegen das Bild vom kultur- und geschichtslosen Kontinent stellt sie Bilder von kultureller, ethnischer und sozialer Vielfalt. Sie bezieht sich dabei auf Vorstellungen, wie sie vor allem der mit der Künstlerin bekannte Afrikaforscher Leo Frobenius entwickelt hatte: danach seien in entlegenen Gebieten Afrikas noch Reste von Hochkulturen zu finden, die frühere den europäischen Hochkulturen ebenbürtige Kulturstufen repräsentierten. Auf ihren Reisen in möglichst wenig berührte Gegenden sucht Irma Stern von den europäischen Kolonisatoren nicht zerstörten Lebensformen. Auch hier versucht sie die unterschiedlichen Lebenswelten durch verschiedenartige Stilmittel zu veranschaulichen.

– Seit Beginn der 30er Jahre entwickelt Irma Stern beginnend mit ihren Bildern aus Madeira sensible psychologische Studien in einer neuen Darstellungsweise mit komplexerem Bildaufbau und pastoser changierender Farbigkeit – mit vibrierenden kurzen Pinselstrichen gemalt. Das Besondere, das Individuelle, das Lebendige in Farbe und Form findet sie in der Folgezeit in Landschaften, in wunderbaren üppigen Blumenstillleben, in Porträts von Freunden und Verwandten. Nun beginnt sie auch, die elende Lebensrealität der Schwarzen und der Farbigen in den Städten Südafrikas darzustellen. Die Bilder, die Richard Feldman in seiner schon erwähnten Ausstellungskritik nennt, sind zwar nicht erhalten, aber einige wenige heute noch bekannte Werke können eine Vorstellung von diesen Arbeiten vermitteln.³⁵

Gleichzeitig malt sie nun immer mehr außerhalb Südafrikas. Bis Ende der

40er Jahre erkundet sie verschiedene afrikanische Länder und Kulturen. Sie macht sich mit den dort heimischen künstlerischen Praktiken vertraut und integriert Schnitzereien und kunstgewerbliche Arbeiten aus den bereisten Ländern als Rahmen oder Hintergrund in ihr Schaffen. Dabei hat sie zwei Schwerpunkte – Schwarzafrika, das sie vor allem durch mehrere Reisen in den Kongo kennenlernt, und das orientalischemuslimische Afrika auf der von den unterschiedlichen Kulturen der SchwarzafrikanerInnen, der AraberInnen und der InderInnen geprägten Insel Sansibar. Angesichts der sich verschärfenden politischen Situation in Südafrika kann dies als Versuch interpretiert werden, der Realität dort andersartige soziale Systeme und Lebensformen gegenüberzustellen. Jedenfalls will Irma Stern ihre Erfahrungen einem größeren südafrikanischen Publikum durch die Büchern »Congo« (1943) und Sansibar (1948) zugänglich machen. In mindestens zwei Ausstellungen in Johannesburg und Paris präsentiert sie ihre Zeichnungen und Bilder zusammen mit traditionellen Kunstwerken von afrikanischen Künstlern, die sie im Kongo und Sansibar erworben hat.

– Mit der sich verschärfenden Apartheid in Südafrika nach 1948 sowie mit den gewaltsamen Auseinandersetzungen und gesellschaftlichen Veränderungen in anderen Ländern Afrikas im Zuge der Entkolonialisierung wurden Irma Sterns Schaffen wesentliche Grundlagen entzogen. Die soziale Realität der nichtweißen Bevölkerung in den Städten war in Südafrika anscheinend nicht mehr zu thematisieren. Darstellungen von »ursprünglich« lebenden Schwarzen mußten in fatale Nähe zu der Ideologie der Apartheid von getrennten, durch ethnisch, geographisch und auch durch das Geschlecht determinierte soziale und kulturelle Eigenarten geraten. Die idealisierenden Vorstellungen von Afrika als einem Land in dem vielfältige Kulturen, auf unterschiedlichen Kulturstufen friedlich neben- und miteinander zusammenleben, war endgültig zerstört. Irma Stern arbeitet zwar unermüdlich weiter, doch sie malt immer seltener in Afrika. Darstellungen Farbiger meidet sie offenbar weitgehend.³⁶

Nach einer Phase des Suchens, in der sie sich mit religiösen Themen beschäftigt, orientiert sie sich an den europäischen Größen Picasso und Matisse und an deren schönliniger Formensprache. In scharfer Ablehnung der abstrakten Malerei experimentiert sie mit neuen Medien, Techniken und Darstellungsformen. Sie sucht ihre Motive nun überwiegend in Südeuropa, vor allem in Südspanien. Dort malt sie vor allem in den 60er Jahren zahlreiche vielfigurige bäuerliche Ernteszenen. Schnelligkeit, fast Hast sind nun charakteristisch für ihre fast immer in einem Durchgang gemalten Landschaften, Stillleben, Porträts und Szenen aus dem Landleben.³⁷ Irma Sterns Hoffnungen, sie könne in Europa nach dem Krieg Arbeiten aus Afrika zeigen – seien dies Werke von ihr selbst oder von traditionellen afrikanischen Künstlern – stoßen dort auf kein großes Interesse. Ihr Versuch, sich zwischen den Welten Europa und Afrika zu bewegen, und mit der Darstellung kultureller, ethnischer und sexueller Differenzen ein Zeugnis abzulegen für einen natürlicheren Umgang der Menschen miteinander und für eine alle Kulturen umfassende Kunst, war in dieser Form in den 50er und 60er Jahren nicht mehr aktuell. Heute können Irma Sterns Bilder und ihre bedeutende Sammlung afrikanischer Kunst Einblicke in das komplexe südafrikanische Kunstleben sowie in die Arbeit und die Vorstellungswelt einer produktiven weißen Künstlerin geben. Darüber hinaus kann die Beschäftigung mit ihrem Werk durch seine vielen Facetten und Widersprüche einen Beitrag zur Bewußt-

machung und Revision eurozentrischer Geschichtsvorstellungen und damit auch zur Korrektur der neokolonialen Sicht auf die afrikanische Wirklichkeit leisten.

Erste Arbeiten

Irma Sterns künstlerische Entwicklung fand in Deutschland statt und ist von mehreren Faktoren geprägt: von der Erinnerung und der Sehnsucht nach der südafrikanischen Heimat; von der Begegnung mit der europäischen Kultur auf Reisen durch Europa und in dem intellektuell und künstlerisch aufgeschlossenen Milieu des gehobenen, assimilierten jüdischen Bürgertums im Haus ihrer Tante in Berlin; von dem revolutionären Gedankengut der Kriegs- und Nachkriegszeit. Ihre Erfahrungen machten sie zu einer Rebellin gegen Konventionen, die sie als Frau im kaiserlichen Deutschland offenbar ebenso als einengendes Gefängnis empfand wie in der kolonialen südafrikanischen Gesellschaft.

Irma Sterns künstlerische Anfänge sind durch schriftliche Quellen gut dokumentiert. Es gibt ungewöhnlich viele, aufschlußreiche Zeugnisse für die Entstehung und Realisierung des Wunsches zur Professionalisierung als Künstlerin: die Jungmädchentagebücher »Aus meiner Sturm- und Drangzeit« von 1909 bis 1913³⁸, das schon erwähnte Verzeichnis der seit 1909 gelesenen Bücher und der besuchten Theateraufführungen³⁹, das zwischen 1919 und 1924 gemalte und geschriebene Tagebuch⁴⁰, zwei 1926 in Kapstadt veröffentlichte Zeitungsartikel⁴¹ sowie Briefe an Max Pechstein⁴² und an die Jugendfreundin Trude Bosse.⁴³ Mit Ausnahme der beiden Zeitungsartikel, die in Englisch publiziert wurden, sind alle Quellen in Deutsch verfaßt – der Muttersprache Irma Sterns, die sie bis in die Mitte der dreißiger Jahre nahezu ausschließlich benutzte. Die an ganz unterschiedliche Adressaten gerichteten Selbstzeugnisse der jungen, häufig von Selbstzweifeln geplagten Frau zeugen von einer am Expressionismus geschulten literarischen Begabung.⁴⁴ Sie lassen immer wieder Irma Sterns Bewußtsein davon erkennen, daß ihr Wunsch, Kunst zu studieren, durch die Erfahrung ihrer verschiedenartigen Wurzeln und Lebenssituationen geprägt war.

Schon früh beschäftigte Irma Stern auch die Benachteiligung von Frauen, die eine Ausbildung in freier Kunst anstrebten, denen aber in Deutschland vor 1919 ein Akademiestudium fast überall verwehrt war. Als sie mit 17 Jahren von der Einrichtung einer speziellen Frauenklasse an der Großherzoglichen Kunstakademie in Weimar erfuhr, setzte sie dort ihr in Berlin an der Reimann'schen Kunstschule begonnenes Studium fort. Mit dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs brach sie das Studium im konservativen Weimar ab, offenbar weil ihr Lehrer, der aus den USA stammende Gari Melchers, wegging. Zurückgekehrt nach Berlin studierte sie bei Martin Brandenburg an dem von Levin-Funcke geleiteten »Studienatelier für Malerei und Plastik« weiter. Thematisch findet man in den frühen Arbeiten neben naturalistischen und impressionistischen Landschaften, Akten, Porträts, und Stilleben, wie sie an Kunstschulen üblich waren⁴⁵, auch Studien von Menschen und Pflanzen aus Südafrika.⁴⁶

Die Beobachtung der Leiden der Frauen und Kinder im Ersten Weltkrieg führten Irma Stern nach eigenen Aussagen über die Themen und die Malweise der akademischen Tradition hinaus. Zeugnis dafür ist das kleine Halbfigurenbildnis eines

durch den Krieg verstörten Mädchens mit Feldblumenstrauß von 1916, später »Eternal Child« oder »Pathetic Child« genannt, das an Arbeiten Paula Modersohn-Bekers erinnert.⁴⁷ Entscheidend wurde die Begegnung mit dem damals schon im Kunstbetrieb arrivierten Maler Max Pechstein: die junge Künstlerin machte ihn mit ihrer Heimat, insbesondere mit der steinzeitlichen Felsbildkunst der San, der Ureinwohner Südafrikas, bekannt und schenkte ihm einen originalen Felsbrocken mit solchen Motiven. Pechstein bestärkte sie in ihrer Malerei und in der Hinwendung zu ihren südafrikanischen Erfahrungen.⁴⁸ Für Irma Sterns erste Einzelausstellung 1919 in der renommierten Berliner Galerie Gurlitt suchte Pechstein die dort präsentierten 34 Bilder, 70 Zeichnungen und Aquarelle aus, die alle Bildgattungen und sowohl Bildmotive aus Südafrika als auch aus Europa zeigten. Bisher ist keines dieser Bilder im Original aufgefunden worden, nur eines mit dem Titel »Fegende Neger« ist dokumentiert durch eine Fotografie in dem frühesten der sogenannten »Clippings Books« – Folianten mit Zeitungsausschnitten und Fotos aus dem Besitz der Künstlerin.⁴⁹

Ausgangspunkt blieb in diesen Anfangsjahren die Herkunft aus Südafrika und die Erfahrung eines freieren, ungebundenen Lebens in der fernen Heimat, die sie mit 7 Jahren verlassen und dann erst als junges Mädchen bei zwei längeren Besuchen wieder entdeckt hatte. In den beiden 1926 in Südafrika publizierten Texten von Irma Stern über ihren künstlerischen Werdegang und über ihre Modelle kommt dies besonders deutlich zum Ausdruck. Doch auch sonst hat Irma Stern immer wieder darauf hingewiesen, wie wichtig die afrikanische Kindheit für sie gewesen ist. Sie berichtet von den Mythen und Märchen, die die Hausangestellten erzählten, und davon, wie sehr sie das Zusammenleben mit den Schwarzen, das sie »our black brotherfolk« nennt, beglückt habe.⁵⁰

In den Jungmädchentagebüchern wird die Faszination durch Afrika, aber auch das Leiden unter den ständigen Ortswechseln der Familie faßbar. Mit 15 Jahren notiert Irma Stern bei dem ersten Besuch nach sieben Jahren in ihrem Tagebuch: »Wenn ich galoppierend auf dem Pferde sitze, und meine Röcke und Zöpfe fliegen, dann merke ich erst, daß ich in meiner Heimat bin.«⁵¹ Schon damals besucht sie offenbar ein nahe bei Schweizer-Reneke gelegenes Gebiet mit Felszeichnungen. Von dort wird sie den Stein, den sie Pechstein schenkte, mitgebracht haben. Wieder zurück in Berlin beschäftigt sie sich mit ihrer Stellung zwischen unterschiedlichen Kulturen, macht eine Gliederung für autobiographischen Aufzeichnungen und fängt an, ihre Kindheit in Afrika zu beschreiben. Zu dieser Zeit, also mit 16 Jahren, ist ihr klar, daß sie auf »die Malakademie gehen« will.⁵²

1913 – wenige Monate nach dem Beginn ihres Studiums an der Weimarer Kunstakademie – ist Irma Stern wieder für fast ein halbes Jahr im Transvaal. Die ersten eigenständigen Arbeiten sind aus dieser Zeit erhalten – 2 Pflanzenaquarelle in der südafrikanischen Tradition von Africana-Darstellungen⁵³, die Kohlezeichnung eines kleinen Tswana-Mädchens, die an Darstellungen von Proletarierkindern von Käthe Kollwitz erinnert.⁵⁴ Interessant ist diese mitfühlend die ärmliche Lebensrealität des kleinen Mädchens darstellende Zeichnung (Abb. 1), weil sie als frühes afrikanisches Pendant zu dem Gemälde »Mädchen mit Feldblumenstrauß« gesehen werden kann. Sie belegt, daß sich die angehende Künstlerin schon vor ihrer Begegnung mit Pechstein und dem Expressionismus mit der Wiedergabe der in ihrer Umgebung lebenden Schwarzen beschäftigt hat, so wie sie es auch in ihren Selbstäuße-



1 Irma Stern, Tswana-Mädchen, Kohle 1913,
Irma Stern Museum Kapstadt



2 Irma Stern, Straßenszene, Lithographie aus
der Mappe Visionen, Berlin 1920

rungen beschrieben hat: »Wieder im Busch arbeitete ich mit fieberhafter Intensität. Ich zeichnete alles, was mir über den Weg lief: unsere Nachbarn, die Eingeborenen, Tiere aus dem Kraal, den Affen am Wasserloch, die ganze Welt um mich herum, am häufigsten aber die Köpfe der Eingeborenen.«⁵⁵

Afrika als Paradies und Gegenbild zu Europa – die Arbeiten bis Mitte der 20er Jahre

Im Laufe der künstlerischen Ausbildung in Deutschland und vor allem seit dem Beginn des freundschaftlichen Kontakts mit dem älteren und erfolgreichen Max Pechstein im Jahr 1917 gewinnt Afrika, das für Irma Stern mit dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs unerreichbar geworden ist, einen neuen Stellenwert. In der ersten Phase ihres Schaffens bis etwa Mitte der 20er Jahre ist es vor allem Paradies und Gegenbild zu Europa. In Auseinandersetzung mit Arbeiten von Paula Modersohn-Becker, Max Pechstein und Else Lasker-Schüler entwickelt sie ihre eigene Sicht und Bildsprache, die sie nach ihrer Rückkehr nach Südafrika im Jahr 1920 zunächst weiterführt, dann aber seit 1923 aufgrund der konkreten Erfahrungen im Land zunehmend modifiziert.

Die beiden Graphikmappen von 1920

Zu Beginn der 20er Jahre artikuliert Irma Stern ihre künstlerische Auffassung in zwei Werkkomplexen: in zwei 1920 entstandenen lithographierten Graphikmap-

pen⁵⁶ und in dem zwischen Dezember 1919 und 1924 entstandenen Tagebuch, das erst nach ihrem Tod versteckt in einem Schrank in ihrem Haus gefunden wurde.⁵⁷ Diese Arbeiten sind Schlüsselwerke, die sowohl Irma Sterns mehrfach beobachtete stilistische Heterogenität als auch ihre spezifische Perspektive auf Afrika und Europa verständlicher machen.

Irma Sterns Sicht auf Afrika weist Parallelen auf zu dem Interesse anderer Künstler der Zeit, die sich – Gauguin folgend – für außereuropäische exotische Kulturen begeisterten und ferne Länder bereisten.⁵⁸ Ähnlich wie für Emil Nolde und Max Pechstein – die beiden Mitglieder der expressionistischen Künstlervereinigung »Die Brücke«, die in die Südsee fuhren – Leben und Kunst in Ozeanien das »Ursprüngliche« repräsentierten, gilt dies für Irma Stern von Afrika: »Suchend zog ich durch die Welt – um zu dem Ursprünglichen zu kommen – zur Schönheit – zur Wahrheit – fort von Lüge des Alltags – Und mein Sehnen war so heiß – da öffnete sich die Finsternis und ich stand an der Quelle des Anfangs. – Das Paradis« schreibt sie um 1923 in expressivem Sprachduktus auf einer der Doppelseiten des Tagebuchs. Darüber malt sie eine leuchtende Sonne. Auf der rechten Seite sieht man zwei weibliche, halbnackte Gestalten, die eingebettet in üppige Vegetation tanzen.⁵⁹

Mit den beiden 1920 gleichzeitig in Berlin erschienenen Portfolios stellte Irma Stern explizit ihre Zugehörigkeit zu und ihre Sicht auf zwei unterschiedlichen Kulturen vor – auf Europa und Afrika: In der Mappe »Visionen« – der Titel ist vermutlich einer Erzählung von Turgenjew gleichen Titels entlehnt⁶⁰, die Irma Stern 1914 gelesen hatte – zeigt sie ihre Vertrautheit mit der europäischen Literatur und mit der Nervosität und den psychischen Belastungen in der modernen Zivilisation, besonders in den Metropolen. Thematisch zeigt sie großstädtisches Leben: Streit, Auseinandersetzungen, Krankheit, Einsamkeit spielen sich zumeist im Innern der Häuser ab, draußen auf der Straße flanieren am Abend oder in der Nacht Paare, bieten Kinder Streichhölzer und Huren ihren Körper an, blickt eine potentielle Selbstmörderin in den Fluß (Abb. 2). Es geht um die Spannung zwischen den Geschlechtern, um Einsamkeit bis zur Todessehnsucht. Der lineare Zeichenduktus und die immer wieder abbrechenden Konturen, die sich häufig von dunkel lavierten Hintergründen abheben, erinnern an lavierte Federzeichnungen mit scharfen Hell-Dunkel-Kontrasten. Die Szenen wirken dadurch konfliktreich, nervös und getetzt.

Die von Fritz Gurlitt im selben Jahr wie »Visionen« verlegte Mappe »Dumela morena« präsentiert dagegen »Bilder aus Afrika«, ebenfalls Lithographien, die aber wie großzügige Kohlezeichnungen aussehen. Sie scheinen auf den ersten Blick nicht von derselben Künstlerin zu stammen. Sieht man auf dem Deckblatt von »Visionen« eine Straßenszene mit zwei kleinen verloren wirkenden Menschen, so auf dem Deckblatt der Gurlitt-Mappe die dem Betrachter nahe gerückte Büste einer exotischen schwarzen Schönheit vor der Sonne. Ganz bewußt werden nicht nur andere Motive, sondern auch andere stilistische Mittel gewählt, um ein Gegenbild zu den europäischen Szenen zu entwerfen. Geschlossene Umrisse umschreiben die runden Formen der meist nackten Körper und der Pflanzen. Die weichen breiten Schraffuren heben die plastischen Formen hervor, setzen sich aber häufig mit gleicher Tonigkeit in der umgebenden Landschaft und den Pflanzen fort. Thematisch sieht man sich rhythmisch bewegende, häufig auch ruhende nackte Körper, dazu verschiedene elementare Zeichen – fast immer die strahlende Sonne, mehrfach Palmen, irdene Wasserkrüge, einen Stier, Flamingos, Pfeil und Bogen. Die Geschlech-

3 Irma Stern, Mutter mit Kind, Lithographie aus der Mappe Dumela Morena, Berlin 1920.



ter treten immer getrennt auf: Jünglinge und Männer werden auf der Jagd, beim Tanz, mit Tieren und beim Verspeisen von Früchten gezeigt, die Frauen bei der Ernte, beim Wassertragen, beim Ruhen und im Umgang mit Kindern. So erscheinen die Bilder als Konstruktionen eines natürlichen, harmonischen Lebens im Einklang mit der Natur und den Elementen.

Im Unterschied zu der frühen, an einem sozialkritischen Realismus orientierten Zeichnung des kleinen Tswana-Mädchens schließt Irma Stern mit den beiden lithographierten Mappen an Traditionen an, die von den Brücke-Malern geprägt worden waren. Während diese sich aber erst mit ihrem Wechsel nach Berlin von harmonisch gerundeten Formen der Akte in freier Natur ab – und in den Großstadtbildern den nervösen, eckigen Formen zuwendeten⁶¹, setzt Irma Stern diese unterschiedlichen Formen in den zeitgleichen Graphikmappen programmatisch gegeneinander. Auch thematisch folgt sie nur bedingt den expressionistischen Vorbildern. Während der von ihr geschätzte Max Pechstein in seinen Zeichnungen, Gemälden und Graphiken von den Palau-Inseln die Vision geglückerter Beziehungen zwischen den Geschlechtern in das Leben der Insulaner projiziert⁶², stellt Irma Stern in »Dumela Morena« und auch in ihren späteren Arbeiten die weitgehend getrennten Lebenswelten und Tätigkeitsbereiche der Geschlechter dar. Die hier abgebildete Lithographie der knienden Mutter mit Kind (Abb. 3) zeigt, daß sie sich dabei wieder mit Bildformulierungen, wie sie Paula Modersohn-Becker entwickelt hatte, auseinandersetzt.⁶³ Insgesamt zeugen die Lithographien von der engen Verbundenheit mit der aktuellen europäischen Kunst. Afrika erscheint als exotische heile Welt, bevölkert von Naturwesen, die in einem paradiesischen Urzustand leben.

Im selben Jahr 1920 ist auch das Gemälde »der Steinklopfer«⁶⁴ entstanden. Es zeigt einen schwarzen Arbeiter in Hut, Hemd und Hose vor einem knapp bemesse-

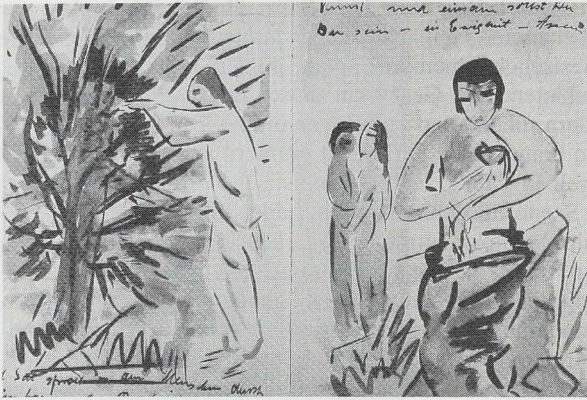
nen südlichen Landschaftsausschnitt. Hier zeigt Irma Stern, ähnlich wie in dem nur noch durch eine Fotografie bekannten Gemälde »Fegende Neger«, eine Szene, die offenbar nicht in einer paradiesischen fernen Welt spielt, sondern im alltäglichen Leben in den kolonisierten Gebieten. Die Gestalt in dieser ungewöhnlichen Szene wirkt nicht angestrengt, sondern ruhend und in sich versunken. Die flächig gegebenen, eckigen Formen und die braun-grüne Farbigekeit erinnern an geometrisierende Bilder Pechsteins aus demselben Jahr⁶⁵ und an kubistische Arbeiten. Offenbar wählt die Künstlerin für eine Szene aus dem modernen Leben in Afrika ähnliche stilistische Mittel, mit denen ihr Mentor das moderne Leben in Europa zeigt. Irma Stern dokumentiert mit dieser Arbeit, daß sie vor ihrem geistigen Auge beziehungsweise in ihrer Erinnerung nicht nur Afrikas idyllische Gegenden fernab der Zivilisation hat, sondern auch die moderne Welt, in der Schwarze körperliche Arbeit leisten. Wenngleich sie den Arbeiter weder thematisch noch stilistisch exotisiert, scheint er doch nicht gehetzt oder leidend, sondern würdevoll und selbstbestimmt agierend. So bleibt er doch auch ein Gegenbild.

In dieser doppelten Perspektive auf die Schwarzen, die entweder als naturverbundene Wesen fern der Zivilisation leben oder als Menschen, die an der modernen Welt Anteil haben, unterscheidet Irma Stern sich aber offenbar von Anfang an von ihren europäischen Künstlerkollegen.

Das Tagebuch

Das Tagebuch wurde von Irma Stern während eines Zeitraums von 5 Jahren zwischen 1919 und 1924 benutzt und ist ein Schlüsselwerk für ihr Selbstverständnis als Künstlerin, für ihre Biographie und auch für ihre Sicht auf Afrika.⁶⁶ Die Künstlerin hat ihre Sicht auf die Welt und ihre Vorstellungen von künstlerischer Tätigkeit auf 26 Doppelseiten bildlich gestaltet und kürzer oder länger kommentiert. Parallelen mit den beiden Mappenwerken sind in der zivilisationskritischen Haltung zu dem oberflächlichen Leben in den städtischen Metropolen zu finden, die in ähnlichen Bildformulierungen wiederkehren⁶⁷, und in dem idealisierenden Blick auf das »ursprüngliche« Afrika, – das wieder gefundene »Paradies« – das den Darstellungen der Mappe »Dumela Morena« ähnelt. Obwohl die Text- und Bildfolgen scheinbar unvermittelt nebeneinanderstehen, läßt sich doch ein roter Faden erkennen, in dessen Verlauf zunehmend biographische Erfahrungen eingehen – so die heftige Ablehnung der ersten südafrikanischen Ausstellung 1922 in Kapstadt und die Anerkennung ihrer Arbeiten 1923 in Europa.⁶⁸ In Märchenform wird am Anfang Aufgabe und Berufung zur Künstlerin geschildert. Sie konstruiert eine weibliche Genealogie in Form eines Mythos von der Entstehung der Kunst, in deren Reihe sie als von Gott inspirierte Künstlerin steht (Abb. 4).⁶⁹ Der Kopf der Künstlerin gibt nicht eine individuelle Physiognomie wieder, sondern zeigt ein knabenhaftes Gesicht mit schwarzem Kurzhaarschnitt, das an Else Lasker-Schüler erinnert. Auch die Figur Gottes ähnelt in ihrer Haltung und in der Art der Wiedergabe bildnerischen Arbeiten dieser Künstlerin.⁷⁰

Nach Visionen von Krankheiten und Katastrophen, Szenen aus einer modernen Großstadt und der Flucht der Künstlerin »aus dem brennenden Europa«, kommt sie nach Afrika, ins Paradies. Auf der dann folgenden Doppelseite (Abb. 5) zeigt Irma Stern links eine stehende weibliche Gestalt und nennt das Paradies mit Namen: »Umgababa«. Umgababa ist ein kleiner Ort in Natal südlich von Durban, den die



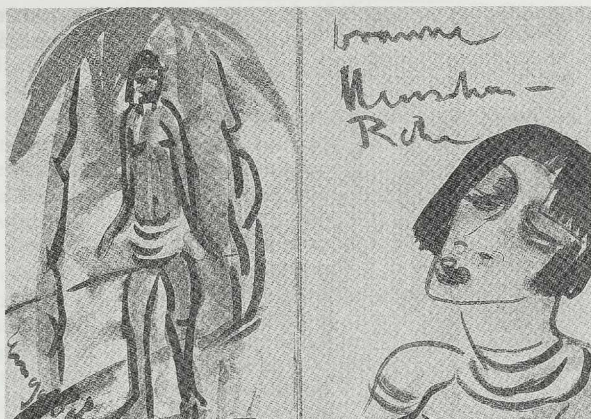
4 Irma Stern, Tagebuch, S. 11/12, Mischtechnik 1919. Der Text lautet:
 »denn Gott sprach zu dem Menschen durch einen brennenden Dornbusch ... Denn all Dein Herzblut trinkt die Kunst und einsam sollst Du sein – in Ewigkeit – Amen.«

Künstlerin 1922 besuchte. Dort konkretisierte sich ihr Traum von einem noch existierenden ursprünglichen Afrika fernab der Zivilisation.⁷¹ Auf der rechten Seite sieht man unter den Worten »braune Menschen – Ruhe«, den Kopf einer hellhäutigen jungen Frau mit schwarzblauem Haar im Pagenschnitt, offenbar wieder ein stilisiertes Selbstbildnis.⁷² Die Ähnlichkeit mit Else Lasker-Schülers Phantasiegestalt Prinz Jussuf ist auch hier unverkennbar und offenbar wieder nicht zufällig. Sie erlaubt den Schluß, daß Irma Stern sich dieser Künstlerin verwandt gefühlt hat. Lasker-Schüler war anscheinend für sie Vorbild und bot Orientierung in mehrfacher Hinsicht: für die Existenz als autonom und unkonventionell lebende jüdische Frau, die ihre Kunst zu ihrem wichtigsten Lebensinhalt machte; in der Konstruktion einer märchenhaften, fiktiven Welt angesichts enttäuschter Liebe und erfahrener Heimatlosigkeit. So wie Else Lasker-Schüler als Prinz Jussuf ihre wahre Heimat in Ägypten sah, so fand Irma Stern zunächst in einem fiktiven Afrika, dann in Umgababa und anderen der Zivilisation fernen Landesteilen ihr wahres Zuhause.⁷³ Wie bei Else Lasker-Schüler mag auch bei Irma Stern die ursprüngliche Herkunft der Juden aus Israel und ihre Gefangenschaft in Ägypten noch eine besondere Affinität zu Afrika und den Ländern des vorderen Orients bewirkt haben.⁷⁴

Die Wende zur kulturgeschichtlich begründeten Kritik am Kolonialismus

Die Begegnung mit Umgababa und seinen Bewohnerinnen und Bewohnern führte bei Irma Stern zu einer Modifikation der märchenhaften Stilisierung eines außerhalb der Zeit existierendes Paradieses. Sie beginnt nun Afrika als eine von der Zivilisation und dem europäischen Kolonialismus bedrohte Kulturlandschaft zu entdecken. In dem Gemälde Umgababa, das 1922 – offenbar während oder unmittelbar nach dem Aufenthalt entstanden ist⁷⁵, zeigt sie nicht die vermeintlich heile Idylle, sondern das Eindringen der Zivilisation in die Lebenswelt der Schwarzen. Anders als in dem noch in Berlin entstandenen Gemälde »Der Steinklopfer« von 1920 ist die moderne Welt nun zerstörerisch. In einer von dunklen Gewitterwolken überschatteten Landschaft, die von einer Eisenbahnlinie durchschnitten wird, sieht man eine nackte weibliche Gestalt mit einem Bündel Brennholz auf dem Kopf. Zivilisa-

5 Irma Stern, Tagebuch S. 45/
46, Mischtechnik 1922. Der
Text lautet:
»braune Menschen – Ruhe«



tion und ursprüngliche Lebenswelt treffen bedrohlich aufeinander, die Natur und die in ihr lebenden Menschen werden zu Opfern von Kolonisation und Modernisierung.

In den folgenden Jahren reiste Irma Stern in entlegene Gebiete Südafrikas und stellte die farbigen BewohnerInnen Natal's, Zululands, Swazilands und Pondolands Kapstadt ins Zentrum ihres Schaffens. Sie stellt nicht mehr eine utopische idealisierte Welt wie in *Dumela Morena* oder im *Tagebuch* dar, sondern sie beginnt, die Lebensweisen und kulturellen Praktiken der unterschiedlichen Menschengruppen zu beobachten und in ihren Bildern aufzunehmen. Wieder sucht sie die Eigenarten der verschiedenen Gruppen und die Differenzen zu anderen durch stilistische Unterschiede auszudrücken – ähnlich wie in den beiden *Mappenwerken* von 1920. In mehreren hochrechteckigen Ölbildern zeigt sie unterschiedliche ethnische Gruppen bei ihren durch ihre Geschlechtszugehörigkeit bestimmten Tätigkeiten⁷⁶: in dem Gemälde »Biertanz« von 1922 sieht man Frauen beim Bierbrauen und anschließendem ekstatischem Tanz.⁷⁷ Das Bild »Die Jagd« zeigt eine Gruppe von jungen Männern, die auf ihren König warten »mit Jagdhunden – Assegais (Speeren i.B.) und Schilden gerüstet. Ein fabelhafter Anblick. Die vielen schlanken – braunen Menschen und Jagdhunde.«⁷⁸ Eine Seite in der deutschen Zeitung »Frau und Gegenwart« von 1927 (Abb. 6) zeigt ein weiteres, heute vermutlich nicht mehr erhaltenes Gemälde aus dieser Serie. Es ist »Indisches Konzert« betitelt und erklärend wurde für die deutschen LeserInnen hinzugefügt: Inder in Südafrika.

Auf derselben Seite ist ein kurzes Prosastück von Irma Stern abgedruckt, in dem die Bedrohung der afrikanischen Ursprungskultur und das »ständige ergebnislose Ringen des Negers gegen das dortige Europäertum« durch eine Parabel veranschaulicht wird.⁷⁹

Ähnlich wie der Ethnologe Leo Frobenius, der Irma Stern über seine Forschungsergebnisse und Vorhaben unterrichtete und für den sie afrikanische Felsbilder gezeichnet hat, wollte auch Irma Stern den europäischen Blick auf Afrika korrigieren.⁸⁰ Sie will in Europa und in Südafrika die nichtweißen indigenen Bevölkerungsgruppen in ihrer ganzen Vielfalt zeigen: die unterschiedlichen Gruppen von Schwarzen ebenso wie die Araber, die dorthin als Sklaven verschleppten Bevölkerungsgruppen wie die Malaien und Inder, die zugewanderten Chinesen usw. Sie

Was eine Malerin in Afrika sah.

12 Im Museum in Paris hat die Malerin Irma Stern ein interessantes Bildnis gezeichnet. Es zeigt eine Frau aus Afrika, die in der Hand einen Korb mit Früchten hält. Die Frau ist in der Hand einen Korb mit Früchten haltend. Die Frau ist in der Hand einen Korb mit Früchten haltend.



Irma Stern.



Irma Stern gezeichnet.

Das Bildnis (Abendstunde 1914). Eine Frau in Afrika, die in der Hand einen Korb mit Früchten haltend. Die Frau ist in der Hand einen Korb mit Früchten haltend.

Das Gemälde (Liedersängerin). Eine Frau in Afrika, die in der Hand einen Korb mit Früchten haltend. Die Frau ist in der Hand einen Korb mit Früchten haltend.



Irma Stern gezeichnet.

will anschaulich machen, daß insbesondere die abgeschieden lebenden Schwarzen nicht barbarische Naturwesen sind, sondern Nachkommen alter Hochkulturen, die von den Weißen zerstört wurden. In dem Bemühen, die Reste dieser Hochkulturen aufzuspüren und die soziale, ethnische und kulturelle Vielfalt in Afrika darzustellen, versucht sie stereotype Sichtweisen, wie sie in Europa und in der weißen Kolonialgesellschaft dominierten, aufzubrechen.

Von mit ihr befreundeten KritikerInnen in Kapstadt wurde die Botschaft in ihrer politischen Brisanz verstanden, von den Gegnern der Bilder Irma Sterns offenbar auch.⁸¹ Doch schon im Deutschland der 20er Jahre wirkten diese Arbeiten Irma Sterns auf manche eher als harmlose exotische Darstellungen, die gängige Sichtweisen von »frisch-fröhlich heiterer Neger nacktheit«⁸² bestätigten, denn als die eigenen Wahrnehmungsmuster irritierende innovative Darstellungen. Erst durch Irma Sterns eigene Kommentare, wie sie von mehreren Zeitungen publiziert wurden, wurde auch hier der kritische Impetus nachvollziehbar. Heute ist die Ambivalenz der großen Öbilder aus den 20er Jahren noch deutlicher geworden. Erst eine genaue Lektüre im historischen Kontext läßt ihre ursprünglichen Intentionen erkennen. Vor dem Hintergrund des gesamten Oeuvres von Irma Stern sind die Gemälde der 20er Jahre aber ein wichtiger Schritt zur Visualisierung der faszinierenden vielschichtigen Wirklichkeit Afrikas aus der Sicht einer weißen Malerin.

Anmerkungen

- 1 Das Interview mit M. Martin und weitere Interviews zu Irma Stern waren in der In-

stallation von Liz Crossley »Wer war Irma Stern?« im Rahmen der Bielefelder Ausstellung »Irma Stern und der Expressionismus – Afrika und Europa.Bilder

- und Zeichnungen bis 1945« vom 5.12.1996 bis zum 23.2.1997 in der Kunsthalle Bielefeld im englischen Original zu hören. Schriftliche Übersetzungen der Interviews lagen aus.
- Die Ausstellung, die von Irene Below, Liz Crossley und Jutta Hülsewig-Johnen in Kooperation mit dem Irma Stern Museum in Kapstadt erarbeitet wurde, ist aus einem 1986 begonnenen Lehrforschungsprojekt an der Universität Bielefeld hervorgegangen, vgl. dazu Irene Below, Im Depot – Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts als Unterrichtsgegenstand, in: Kritische Berichte 1, 1988, S.65-74. Mit intensiven Recherchen zu Irma Stern begannen wir 1993 nach einer Performance über Irma Stern von Liz Crossley, einer südafrikanischen Künstlerin, die seit 1986 in Berlin lebt. Ein Stipendium der Heinrich-Hertz-Stiftung des Ministeriums für Wissenschaft und Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen an Irene Below und eine Förderung Liz Crossleys durch das Förderprogramm Frauenforschung des Senats von Berlin ermöglichten gemeinsame Forschungsreisen von Irene Below und Liz Crossley in Südafrika (März/ April 1995) und Deutschland (Sommer 1995).
- Irma Sterns Interesse und die Partizipation an zwei Kulturen – Afrika und Europa – macht für fundierte Interpretationen eine interkulturelle und interdisziplinäre Kooperation erforderlich. Sie konnte in Ansätzen bei der Ausstellungsvorbereitung und vor allem bei den Forschungsreisen durch den Austausch mit Liz Crossley, mit Verwandten und Zeitgenossen Irma Sterns, mit Kunstinteressierten und mit KollegInnen an Museen und Bibliotheken in Südafrika realisiert werden.
- 2 A. C. Bouman, Painters of South Africa, Cape Town, H.A.U.M. 1949; Esmé Berman, Art & Artists of South Africa, Cape Town, A.A. Balkema 1970; Esmé Berman, Painting in South Africa, Pretoria, Southern Book publishers, 1993; Marion Arnold, Women and Art in South Africa, Cape Town, Johannesburg, New York 1996.
 - 3 Irma Stern und der Expressionismus, Afrika und Europa – Bilder und Zeichnungen bis 1945 hrsg.von Jutta Hülsewig-Johnen/Irene Below, Bielefeld 1996 (im Folgenden zitiert als Irma Stern 1996).
 - 4 Die ungewöhnlich zahlreichen Äußerungen im Besucherbuch waren – anders als bei anderen Ausstellungen – ausschließlich positiv.
 - 5 Jürgen P. Wallmann, WDR 3 (Köln), »Mosaik« vom 5.12.1996.
 - 6 Ralf Stüftel am 11.12.1996.
 - 7 Gerlinde Volland in »die tageszeitung« vom 15.1.1997: »In den dreißiger Jahren werden die Gesichter der Afrikanerinnen runder, bis die Künstlerin in den vierziger Jahren zu individuellen Porträts findet. Wenn man jedoch Individualität als Maßstab für den Grad der Anerkennung der »anderen« nimmt, stellt sich die Frage, inwiefern Individualismus überhaupt einen Wert in traditionellen Gesellschaften darstellt.«
 - 8 Max Osborn, Irma Stern, Reihe »Junge Kunst«. Bd. 51, Leipzig 1927.
 - 9 Zu Irma Sterns Beziehungen zu Deutschland und zu ihrer Rezeption vgl. ausführlicher Irene Below, Afrika und Europa. Peripherie und Zentrum: Irma Stern im Kontext, in: Irma Stern 1996, S. 105-114 (im Folgenden zitiert als Below, in: Stern, 1996). Dort sind auch weitere Kritiken zitiert.
 - 10 Fritz Thorn, Bauhaus und Negerkral. Zur Londoner Gedächtnisausstellung für Irma Stern, in: Süddeutsche Zeitung, 30.3.1967.
 - 11 Irma Stern hatte durch ihr Studium an der großherzoglichen Akademie in Weimar 1913/14 Kontakte zu späteren BauhäuslerInnen. Unter anderem war sie mit Marianne Liebe, der späteren Marieanne Brandt eng befreundet. 1923 besuchte Irma Stern die Bauhausausstellung in Weimar und schrieb an eine Jugendfreundin: »Bin nun in Weimar – lauter alte Gesichter und dabei fremd gewordene Menschen – ist schon sehr traurig. Hier ist eine Festwoche des Bauhauses ... Teils sehr interessant – teils sehr deprimierend!« Brief vom 18. August 1923 an Trude Bosse, Irma Stern Museum, Kapstadt.
 - 12 Süddeutsche Zeitung 1967.
 - 13 Vgl. Kunstforum International 118, 1992 mit dem Themenschwerpunkt »Weltkunst

- Globalkultur« und Kunstforum International 122, 1993 mit dem Themenschwerpunkt »Afrika – Iwalewa«. Ausführlicher dazu in meinem Beitrag in: Irma Stern 1996, S. 113 und Irene Below, »Wenn die Kunst aus ihrem elitären Ghetto ausbricht ...« (Liz Crossley). Annäherungen an Liz Crossleys Projektion *An other* 1995 in Trier, in *Projektionen. Rassismus und Sexismus in der visuellen Kultur*, hrsg. von Annegret Friedrich u.a., Marburg 1997 (im Erscheinen).
- 14 Die anderen Modernen. Zeitgenössische Kunst aus Afrika, Asien und Lateinamerika, Haus der Kulturen der Welt, Berlin 1997.
- 15 Catherine David hat dazu im Vorwort zum Kurzfürher der d X Thesen zu einer »pragmatische(n), aber nicht programmatische(n) Bestandsaufnahme« formuliert, die meines Erachtens so noch nicht fundiert werden können und mit VertreterInnen aus unterschiedlichen Ländern und Kulturen zu diskutieren wären. David ist der Auffassung, daß die bildenden Künste mit Ausnahme des Films in den »nicht-westlichen Kulturen« unter anderem als Resultat »der Geschichte der Kolonisierung und Dekolonisierung« eine geringe Rolle spielen, vgl. Catherine David, Vorwort, in: *documenta X Kurzfürher*, hrsg. v. *documenta* und Museum Fridericianum Veranstaltung-GmbH, Kassel 1997, S. 12. »Ein gleichfalls zu beobachtendes ... Phänomen ist die Tatsache, daß es »zeitgenössische« Kunst in den nicht-westlichen Kulturen zumeist erst seit kurzer Zeit gibt und sie lediglich eine Begleiterscheinung ist – im günstigsten Fall eine Begleiterscheinung der beschleunigten Akkulturation und des kulturellen Synkretismus in den Großstädten und Riesenmetropolen, im schlimmsten Fall eine des Zwangs zur Marktbelegung und zur Umsatzsteigerung im Westen.«
- 16 *documenta X Kurzfürher*, 1997, S. 174.
- 17 Tarsila – Frida – Amelia. Tarsila do Amaral, Frida Kahlo, Amelia Peláez, Fundación »la Caixa«, Madrid und Barcelona 1997. Die in Luxemburg erscheinende Kunstzeitschrift *Artium* hat eine Serie »Künstler der Welt am Ende des 20. Jahrhunderts« begonnen. Im Winter 1996 richtete sie über moderne Kunst in Bolivien, im Frühjahr 1997 publizierte sie als ersten Teil eines zweiteiligen Berichts über Künstler in Süd- und Südwestafrika eine knappe Geschichte südafrikanischer Kunst. Irma Stern, von der eine Farbabildung auf dem Cover und eine weitere im redaktionellen Teil zu sehen war, soll im nächsten Heft (Sommer 1997) ausführlich vorgestellt werden.
- 18 Vgl. dazu Below, in: Irma Stern 1996, S. 105-114, bes. Anm. 20 und S. 108.
- 19 Zu Irma Sterns Leben und Arbeit in Südafrika, ihren Reisen, ihrer Kritik an der kolonialen Gesellschaft sowie zu der wechselvollen Rezeptionsgeschichte vgl. ebenda, S. 116-131.
- 20 Für das malerische Werk vgl. *Paradise, The Journal and Letters (1917-1933)* of Irma Stern, hrsg. v. Neville Dubow, Diep River, Chameleon Press 1991, bes. S. 97-104. (Im Folgenden zitiert als *Paradise* 1991); Marion Arnold, Irma Stern. *A Feast for the Eye*, hrsg. von der Rembrandt van Rijn Art Foundation, Fernwood Press, Vlaeberg, 1995 (Im Folgenden zitiert als Arnold 1995). Dies ist die erste Publikation mit guten Abbildungen von Werken aus allen Schaffensphasen. Der schriftliche Nachlaß im Besitz der South African Library Kapstadt bildet die Grundlage für Karel Schoeman, Irma Stern: *The early years, 1894-1933*, South African Library, Kapstadt 1994 (Im Folgenden zitiert als Schoeman 1994). Irma Stern hat bis Mitte der dreißiger Jahre nahezu ausschließlich in ihrer Muttersprache Deutsch geschrieben, gelesen und gesprochen. Die in Deutsch geschriebenen Briefe und Selbstzeugnisse von Irma Stern sind durch die Arbeiten von Dubow und Schoeman erstmals gesichtet, aber nur partiell für eine Interpretation von Irma Sterns Leben und Werk genutzt worden.
- 21 Aufgrund einer bei meinen Recherchen in südafrikanischen Archiven getroffenen Auswahl aus unveröffentlichten Tagebüchern, Briefen und aus Publikationen von Irma Stern hat Christiane Heuwinkel Quellentexte für den Katalog der Bielefelder Ausstellung zusammengestellt, vgl. Irma Stern 1996, S. 191-223.

- 22 Im Irma Stern Museum, Kapstadt erhaltene Listen von gelesenen Büchern und von Theater-, Konzert- und vereinzelt auch Ausstellungsbesuchen zwischen 1910 und 1925 zeigen ebenso wie die offenbar noch fast vollständige Bibliothek der Künstlerin, wie intensiv sie sich mit der aktuellen Kunst, der Kunst außereuropäischer Völker und wichtigen kultur- und kunstgeschichtlichen und -theoretischen Positionen (z.B. von Max Dvorák, Carl Einstein, Paul Fechter, Richard Hamann, Wilhelm Hausenstein, Hans Prinzhorn, Paul Westheim, Heinrich Wölfflin) auseinandergesetzt hat.
- 23 Zit. nach Below, in: Stern 1996, S. 119.
- 24 Zit. nach Below, in: Stern 1996, S. 122. Dort habe ich auch erörtert, wie Feldman durch seine Kritiken dazu beiträgt, daß Irma Sterns frühere Arbeiten nicht mehr als kulturgeschichtlich bedeutsame Darstellungen, sondern als »idylls of the black« interpretiert wurden.
- 25 1960 kam es im Kapstädter Stadtrat zu einer erbitterten Debatte über den Ankauf von Irma Sterns Gemälde »The Drummer« aus dem Jahr 1945 – dem ersten Ankauf eines ihrer Werke für die städtische Kunstsammlung. Das Bild, das eine Figur aus Sansibar zeigt, wurde als schlechte Werbung für Kapstadt bezeichnet, da der Junge so schwindsüchtig aussehe. Wo sich das Bild heute befindet, habe ich nicht ermitteln können, vgl. ebenda S. 118.
- 26 Vgl. zu Irma Sterns Stellung in Südafrika, zu den unterschiedlichen Positionen ihrer KritikerInnen und zu den Auseinandersetzungen um ihr Werk Below, in: Stern 1996, bes. S. 116-125. Zur Apartheid-Ideologie siehe auch meine Ausführungen in: Irene Below, »Wenn die Kunst aus ihrem elitären weißen Ghetto ausbricht...« (Liz Crossley). Annäherungen an Liz Crossleys Projektion An other'1995 in Trier, in: Projektionen. Rassismus und Sexismus in der visuellen Kultur, hrsg. von Annegret Friedrich u.a., Marburg 1997 (im Erscheinen).
- 27 Vgl. dazu Reinhild Cauenhoven-Janzen, African Art in Cape Town: Where is it, What is it?, in: South African National Gallery, Quarterly Bulletin, 15, 1983, S. 1-6.
- 28 So Liz Crossley, Welche Irma Stern? Eine Installation zu Leben und Werk der Künstlerin, in: Stern 1996, S. 135.
- 29 Neville Dubow, Irma Stern, C. Struik, Kapstadt 1974, bes. S. 11 und Paradise 1991, bes. S. 97-104. So auch Arnold, 1995. In einem Zeitungsbericht über die Bielefelder Ausstellung hat Dubow seine bisherigen Thesen leicht abgewandelt. Er sieht nun in der körperlichen Schönheit und Beweglichkeit von Irma Sterns farbigen Modellen eine »Metapher für die Freiheit«, die Irma Stern in ihrem privaten Leben nicht habe leben können. Dubow fährt fort: »Now that freedom of a broader kind has emerged in South Africa, ... Stern as a leading pioneer artist of modernism in South Afrika has become something of an icon of feminism....« Die Analyse von Irma Stern Auffassungen im historischen Kontext lehnt Dubow aufgrund seiner Kenntnis der Persönlichkeit Irma Sterns in den letzten Lebensjahren ab: »There has even been an attempt to suggest that Stern in her formative years in Germany was sympathetic to left-wing politics, and that she carried this through with her into her mature work. Those who actually knew her might smile at this.« Neville Dubow, The Sunday Independent, 2.3.1997. Die komplizierte kulturpolitische Situation unter dem Apartheidregime und seine eigene Rolle als junger Kunstkritiker thematisiert Dubow leider nicht.
- 30 Der Legitimationsdruck im »neuen Südafrika« scheint diese Sicht besonders zu fördern. So schreibt Marion Arnold a.a.O. S.131 beispielsweise: »In summing up Irma Stern, it must be said that she did not live in the «new South Afrika»: As a personality and citizen she reveals insensitivity, emotional immaturity and civic shortcomings, but as an artist she worked with total conviction.«
- 31 Elza Miles, A Feast for the Eye. Irma Stern. Besprechung des Buchs von Marion Arnold, in: VUKA SA, Dez. 1995, 14.
- 32 Besonders intensiv wurden diese Fragen am 22.1.1997 bei einem Besuch einer Seminargruppe aus Bochum unter Leitung von Katharina Sykora im Rahmen eines

Treffens der AG Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts – Sektion Frauenforschung in der Kunstwissenschaft im Ulmer Verein diskutiert.

- 33 Am besten sind Irma Sterns Gemälde zu überblicken: Marion Arnold hat für ihre im Auftrag der Rembrandt van Rijn Art Foundation zum 100. Geburtstag der Künstlerin erarbeitete Monographie 800 Gemälde im Original und weitere 100 in Reproduktionen gesehen. In ihrem Buch hat sie 115 Ölgemälde farbig reproduziert. Die seit Beginn der 20er Jahre entstandenen Skulpturen, von den einige Originale im Irma Stern Museum, weitere als Abbildungen in den Zeitungsausschnitt- und Abbildungssammlungen der Künstlerin zu finden sind, sind bisher nicht erfaßt. Das gleiche gilt für die Aquarelle, Gouachen und das graphische Werk, vor allem aber für die Zeichnungen, die für eine fundierte Interpretation der künstlerischen Entwicklung unerlässlich sind. Die Arbeiten von Irma Stern sind in alle Welt zerstreut, zum Teil sicher auch verloren, denn sie wurden vor allem von jüdischen Sammlern gekauft. In Deutschland wurden diese Sammler durch den Faschismus vernichtet oder vertrieben, in Südafrika verließen viele in den 60er und 70er Jahren wegen des Apartheidregimes ihre Heimat. Das reichhaltige und komplexe Œuvre von Irma Stern ist also bisher nur in Umrissen sichtbar. Aufgrund der Vorarbeiten für die Bielefelder Ausstellung konnte das in den südafrikanischen Bibliotheken, Sammlungen, Museen und Archiven vorhandene Material durch Bilder aus europäischen Sammlungen und durch Funde von Archivalien, von Gemälden und Aquarellen und durch unbekannte Briefe der Künstlerin ergänzt werden. Für die Bielefelder Ausstellung haben wir aus den uns bekannten Gemälden 50 Arbeiten ausgewählt – darunter mehrere bisher unbekannte, in Europa befindliche Bilder. Sie sind ebenso wie mehrere in Deutschland neu aufgefundene Aquarelle aus den 20er Jahren im Katalog abgebildet, vgl. Irma Stern 1996. An den im Katalog abgebildeten Arbeiten ist die im Folgenden skizzierte Entwicklung Irma Sterns zu
- überprüfen.
- 34 Abgebildet in: Stern 1996, Kat. Nr. 21, S. 65 unter dem Titel *Portrait eines Mannes*. Im Nachlaß Freundin Hilda Purvitsky (University of Cape Town) befindet sich ein von Irma Stern selbst mit »Coloured Man Albertus« beschriftetes Foto dieses Porträts. Für die hier skizzierte Sicht auf Irma Sterns Schaffen in den 20er Jahren sind zwei von Irma Stern 1926 verfaßte Aufsätze wichtig: »Wie ich zu malen begann« und »Meine exotischen Modelle«. Sie wurden erstmals übersetzt publiziert in: Irma Stern 1997, S. 207-217. Aus dem Aufsatz »meine exotischen Modelle« wird nicht nur deutlich, wie groß das Interessenspektrum Irma Sterns war, sondern auch daß sie offenbar auch Aufträge von Schwarzen bekam.
- 35 Vgl. z.B. *Woman with Yellow Scarf*, 1939, Privatbesitz, in: Arnold 1995, Abb. S. 34; *African Woman*, 1940, Privatbesitz, in: Arnold 1995, Abb. S. 110; *Woman in the Kitchen*, 1941, Privatbesitz, in: Arnold 1995, Abb. S. 122; *Malay Woman*, 1944, Irma Stern Museum, in: Stern 1996, Kat. 45, Abb. S. 45. An einem in den 30er Jahren entstandenen Porträt der Freundin Roza van Gelderen, einer aus Europa stammenden Jüdin, ist auffallend, daß sie durch den Turban und die markanten Gesichtszüge mit den breiten Lippen eher »exotisch« als europäisch dargestellt ist – wohl ein Zeichen dafür, daß Irma Stern sie eher als an eine orientalische Jüdin erinnernde Frau darstellte, denn als europäisch orientiertes Mitglied der kolonialen Kapstädter Oberschicht, vgl. die Abb. in: Stern 1996, Kat. 22, Abb. S. 66.
- 36 Vereinzelt gibt es folkloristische Szenen wie die Darstellungen von Hochzeiten im Kapstädter Malaienviertel, z.B. *Malay Wedding*, 1954 in: Neville Dubow, Irma Stern, 1974, Abb. S. 52 und ein weiteres Bild mit demselben Thema von 1957, in: Arnold 1995, Abb. S. 82 und auch Einzelporträts z.B. *Pondo Woman* 1957, in: Arnold 1995, Abb. S. 36.
- 37 In der Bielefelder Ausstellung waren keine Arbeiten aus dieser letzten Phase vertreten. Arbeiten, an denen sich meine Be-

- obachtungen überprüfen lassen, finden sich in Arnold 1994. Suche nach einer Neuorientierung lassen die Abb. 35 bis 39 erkennen; Abbildungen von Ernteszenen vgl. Arnold 1994, S. 41, 42, 92.
- 38 SA Library, Kapstadt. Auszüge in: Irma Stern 1996, S. 191-196.
- 39 Vgl. Anm. 20.
- 40 Irma Stern Museum Kapstadt. Es wurde von Neville Dubow als Faksimile publiziert und kommentiert, vgl. Anm. 20. Das Tagebuch war in der Bielefelder Ausstellung im Original zu sehen, ist im Katalog aber leider nicht abgebildet.
- 41 Vgl. zu den in Südafrika bisher nicht wieder publizierten Texten oben Anm. 34.
- 42 Der in der South African Library in Kapstadt erhaltenen Briefwechsel mit Pechstein aus den Jahren 1917 bis 1926 umfaßt 5 Briefe von Irma Stern an Pechstein (offenbar Kopien), 10 Briefe von Max Pechstein und eine Karte von Lotte Pechstein. Vgl. dazu Schoeman, 1994, S. 54ff. und Below in: Irma Stern 1996, S. 106.
- 43 Das umfangreiche Konvolut von 61 Briefen, 5 Karten und einem Telegramm befindet sich im Irma Stern Museum Kapstadt. Einige Briefe wurden abgedruckt in: Irma Stern 1996, S. 197-203.
- 44 Zur Einschätzung der literarischen Fähigkeiten in Deutschland und Südafrika vgl. Below, in: Stern 1996, S. 123, Anm. 45.
- 45 Vgl. die frühen Ölbilder Dorfstraße 1914, Aktstudie 1916 beide im Irma Stern Museum Kapstadt, in: Irma Stern, 1996 Kat. Nr. 1, Abb. S. 45 und Kat. Nr. 3, Abb. S. 44, Green Apples, 1916, Johannesburg Art Gallery, in: Arnold 1995, Abb. S. 52.
- 46 Z.B. Tswana Child, Kohle 1913, Irma Stern Museum; Beeren und Insekten, Wolmaranstadt 1913, Irma Stern Museum, in: Irma Stern 1996, Abb. Kat. 84, S. 173; Rosen, 1913, Privatbes. Johannesburg, in: Arnold 1995, Abb. S. 13.
- 47 The Rupert Family Foundation for the Arts, Stellenbosch, in: Arnold 1995, Abb. S. 53. Dieses Bild spielte für die Künstlerin eine zentrale Rolle, sie nannte es »mein erstes wirkliches Gemälde«. Sie überwarf sich seinetwegen mit ihrem damaligen Lehrer Martin Brandenburg, Max Pechstein hingegen bestärkte sie in ihrem Weg, nachdem er unter anderem dieses Bild gesehen hatte. Irma Stern schildert in ihrem Aufsatz »Wie ich zu malen begann« die Entstehungsgeschichte: »Alles lief sehr gut (mit der Ausbildung bei Martin Brandenburg in Berlin – Zusatz I.B.), bis ich im dritten Jahr ein Bild von einem kleinen Mädchen, das auf dem Rand eines Stuhles saß, malte. Es war schmalschultrig und körperlich unterentwickelt wie damals alle Kinder im Kriegsdeutschland. Seine großen dunklen Augen waren voller Traurigkeit und ihre kleinen Hände umklammerten ein Sträußchen wilder Blumen. Ich malte es in einer Art Trancezustand, einfach der Inspiration des Augenblicks folgend. Als ich fertig war, sah es ganz anders als meine restlichen Arbeiten aus.« Zit. nach Irma Stern 1996, S. 211.
- 48 Vgl. dazu den Briefwechsel mit Pechstein und Below, in: Irma Stern 1996, S. 106.
- 49 Schoeman 1994, Abb. S. 56.
- 50 Die Übersetzung des Textes von Irma Stern: »Wie ich zu malen begann« ist hier zu korrigieren. Der Satz »Thus our black brother folk has always been a distinct source of joy to me« ist übersetzt mit »Ja, es ist wahr, das schwarze Volk war eigentlich immer eine besondere Quelle der Freude für mich.« Irma Stern 1996, S. 213. Damit geht in der Übersetzung die achtungsvolle Verbundenheit, die sich in dem Wort »brother folk« ausdrückt, verloren. Später spricht Irma Stern in dem Text paternalistisch von den Ureinwohnern als von »happy children«, dies zeigt exemplarisch ihre in sich widersprüchliche Haltung, die den ganzen Text durchzieht. Da die Übersetzung auch hier nicht zutreffend ist, hier die Passage im Original: »I found the natives lovely and happy children, laughing and singing and dancing through life with a peculiar animal-like beauty which adds a touch of the tragic to the expression of their faces – the heaviness of an awaking race not yet freed from the soil, so well portrayed by Rodin in his ›Iron Age.« The Cape Argus, 3. April 1926.
- 51 Irma Stern 1996, S. 192.
- 52 Ebenda.

- 53 Siehe Anm. 35. Vgl. dazu botanische Darstellungen seltener afrikanischer Pflanzen z.B. von Mary Elizabeth Barber (1818-1899), die in den 70er Jahren in Kimberley lebte, dem nächsten größeren Ort von Schweizer-Reneke und Wolmaranstad aus – den beiden nahe beieinander liegenden Orten, in denen die Familie Stern lebte. Das Aquarell von Barber ist abgebildet in: Marion Arnold, *Women and Art in South Africa*, Cape Town, Johannesburg, New York 1996, Abb 28.
- 54 Es handelt sich um eine der noch unpublizierten Zeichnungen im Irma Stern Museum Kapstadt.
- 55 Irma Stern 1996, S. 210.
- 56 Dumela Morena. Bilder aus Afrika von Irma Stern, Fritz Gurlitt, Berlin 1920. Irma Stern Museum Kapstadt. Von dieser Mappe mit 11 Lithographien erschienen insgesamt nur 30 Exemplare – 6 in einer kolorierten Vorzugsausgabe, von der bisher kein Exemplar bekannt ist, und 24 nur in Schwarz-Weiß. Der Titel ist mit »Guten Morgen Hoheit« zu übersetzen. Visionen. Zehn Steinzeichnungen von Irma Stern, Hesperiden Verlag, Berlin 1920, Irma Stern Museum, Kapstadt. Sie ist in zwei Schwarz-Weiß-Versionen vorhanden – einer großen Vorzugsausgabe und einer kleinen einfachen Ausgabe.
- 57 Paradise 1991.
- 58 1915 las Irma Stern Gauguins Noa Noa, 1917 Carl Einsteins Negerplastik und Max Osborns Buch über Max Pechstein, das wie später das Bändchen über Irma Stern in der Reihe »Junge Kunst« erschien. Zum »Primitivismus« ist seit der umstrittenen New Yorker Ausstellung »Primitivism in Modern Art« 1984, die das Interesse der europäischen Avantgarde-Künstler für »ursprüngliches Leben« auf die afrikanischen und ozeanischen Stammeskulturen beschränkt dokumentierte, eine breite Debatte in Gang gekommen, vgl. dazu Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts, hrsg. von William Rubin, 3. Aufl. München 1996; Sally Price, *Primitive Kunst in zivilisierter Gesellschaft*, Frankfurt 1992; Glenn Jordan, Chris Weedon, *Primitives, Politics and the Avantgarde. Modern Art and its Others*, in: *Cultural Politics, Gender, Race and the Postmodern World*, Oxford (UK), Cambridge (USA), 1995, S. 315-394.
- 59 So in Paradise 1991, S. 43/44.
- 60 Vgl. Irma Sterns Heft »Gelesene Bücher«, Irma Stern Museum Kapstadt. Unter 1914 ist »Turgeniew Visionen« eingetragen. Irma Stern könnte die als Reclam-Bändchen erschienene zeitgenössische Ausgabe gelesen haben: Iwan Turgenjef Visionen, Universallibothek Nr. 2045. Ich danke Melanie Blank, Bielefeld für diesen Hinweis. Es gibt nur eine recht lose Verbindung zwischen den Abbildungen und dem Text, deshalb ist unklar, ob er wirklich als Anregung gedient hat.
- 61 Vgl. dazu neuerdings Peter Gorsen, *Sächsische Primitive*, am Exotismus be-rauscht, in: FAZ, 25.1.1996.
- 62 Max Pechstein, *Das ferne Paradies*. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik. Hrsg. vom Städtischen Kunstmuseum Spendhaus Reutlingen, Ostfildern-Ruit 1995, z.B. Tafel. 39, 40, 46, 47 sowie Max Pechstein. *Sein malerisches Werk*, hrsg. Magdalena M. Moeller, München 1996, z.B. S. 96 Abb. 20, S. 97 Abb. 22, 23. S. 98, Abb. 24, 25 und das Palau-Triptychon von 1917 Tafel 95. Nicht nur die oben erwähnten Felszeichnungen der San, sondern auch andere Objekte afrikanischer Kunst, die in Pechsteins Arbeiten vor 1920 eine wichtige Rolle spielt, könnte Irma Stern ihm vermittelt haben.
- 63 Obwohl die Figur seitenverkehrt gegeben ist, sind die kompositionellen Ähnlichkeiten mit dem Gemälde von Paula Modersohn-Becker, *Kniende Mutter mit Kind*, 1907, Nationalgalerie Berlin deutlich. Shulamith Behr geht davon aus, daß Paula Modersohn-Becker in diesem Werk – möglicherweise durch die frühen Kubisten angeregt – Afrikanisches aufgriff, vgl. Shulamith Behr, *Künstlerinnen des Expressionismus*, Oxford, 1988, S. 24.
- 64 Das Gemälde (The Rupert Family Foundation for the Arts, Stellenbosch) ist eines der frühen Hauptwerke und kann eine Vorstellung von den in der Galerie Gurlitt ausgestellten Alltagszenen aus Afrika geben. Nicht nur die Thematik, sondern auch der einfache Aufbau und die flächige abstrahierende Darstellungs-

- weise ähneln der bei Gurlitt ausgestellten Arbeit »Fegende Neger«, soweit man dies anhand der Fotografie beurteilen kann, vgl. Anm. 38.
- 65 Vgl. Max Pechstein, In der Hängematte, 1920, in: Max Pechstein. Sein malerisches Werk, hrsg. Magdalena M. Moeller, München 1996, Taf. 116.
- 66 Aus dem Tagebuch und aus Briefen an die Jugendfreundin hat Dubow seine Interpretation der sexuell unbefriedigten unattraktiven Frau entwickelt. Ich halte seine Interpretation für falsch. Aus den genannten Dokumenten und dem von mir aufgefundenen Briefwechsel mit der in Berlin lebenden Kollegin Katharina Heise (vgl. Below, in: Stern 1996, S. 108 und S. 204-206) ergibt sich für mich das Bild einer unkonventionell lebenden emanzipierten Frau, die ihre Arbeit ins Zentrum stellt, aber trotz gelegentlicher depressiver Verstimmungen durchaus das Leben und das intime Zusammensein mit anderen Menschen genießen kann. Die Gründe, warum die junge Künstlerin 1920 nach den ersten Ausstellungserfolgen in Berlin nach Südafrika zurückgekehrt ist, sind bisher unbekannt. Merle Freund, eine Bildhauerin, die als junge Kunststudentin seit dem Ende der 50er Jahre mit Irma Stern befreundet war und von ihr gefördert wurde, hat dafür eine Erklärung. Aufgrund des Tagebuchs und der Reaktionen von Irma Stern auf eine Fehlgeburt Freunds nimmt sie an, daß Irma Stern zu Anfang des Jahres 1920 auch eine Fehlgeburt hatte, vgl. Merle Freund, Irma und Merle, Erinnerungen, in: Stern 1996, S. 38. Die in Paradise 1991, S. 25/26 unter dem Datum 24. Februar 1920 gezeigte Szene mit einer Liegenden, aus der Blut fließt und mehreren Schwarz gekleideten Figürchen, die einen Sarg wegtragen, sowie die Beischrift »UND ALLES BLUT FLOSS IHR INS GRAB« und auf den folgenden Seiten »UND ALLES GEHT WEITER WIE VORHER – ALS OB NICHTS GESCHEHEN!« (S. 27/28) scheinen diese These zu bestätigen. Im Tagebuch folgt auf die beiden Seiten die Flucht nach Afrika; man sieht links eine junge Frau mit Skizzenbuch, Palette und Koffer vor einer Kulis- se mit brennenden hohen grauen Großstadthäusern, rechts eine friedvolle südliche Landschaft mit einer kräftigen roten Sonne, dazu die Beischrift »und flüchtete aus dem brennenden Europa in das Land der starken Farben« (Paradise 1991, S. 29/30). Die weiteren Seiten erzählen eine weitgehend zusammenhängende Geschichte von der einsamen Künstlerin, die die »braunen Menschen« malt, damit im Land selbst verlacht wird, diese Bilder dann nach Europa bringt und dort großen Erfolg hat. Doch Liebe bleibt ihr offenbar versagt, das vorletzte Bild zeigt ein Paar, das durch eine Kindergestalt getrennt wird, das letzte ein schwer deutbares Gebilde, das an einen Vorhang oder an eine Meeresküste erinnert, dazu die Beischrift: »Die Dinge kommen, die kommen müssen 1924.« (S. 52). Das letzte Drittel der Seiten in dem Buch ist ungenutzt geblieben.
- 67 Die Szene mit tanzenden Paaren und einer einsamen Gestalt (Paradise 1991, S. 23/24) ist möglicherweise die erste Idee zu der Tanzszene in Visionen. Im Tagebuch ist die einsame Gestalt weiblich und offenbar biographisch konnotiert, auf dem Litho ist die Gestalt männlich.
- 68 Paradise 1991, S. 37-40; S. 47-49. Zu dem biographischen Hintergrund vgl. Below, in: Stern 1996, S. 116f.
- 69 Paradise 1991, S. 11/12.
- 70 Vgl. die Lithographie von Else Lasker-Schüler, Jussuf geht zu Gott, abgebildet in: Else Lasker-Schüler, Ich soll die ansehen, Immerzu, Gedichte und Bilder, Wien, München 1986, S. 35. Nach Auskunft von Merle Freund besaß Irma Stern mehrere Bücher von von Else Lasker-Schüler. Heute sind sie nicht mehr vorhanden.
- 71 Vgl. den Brief aus Umgababa an die Jugendfreundin Trude Bosse vom September 1922, in: Irma Stern 1996, S. 198, das Gemälde Umgababa von 1922, ebenda Kat. 6, S. 51 und den 1923 von Irma Stern verfaßten Text in der SA Library, den Irma Stern ihr »Umgababa Buch« nannte und, wie Vignetten und Zeichnungen zeigen, offenbar als eigenständige Publikation veröffentlichen wollte, vgl. dazu Schoeman, 1994, S. 75f. In Auszügen

- gen wurde Irma Sterns Text als Anhang in Max Osborns Monographie abgedruckt, vgl. Irma Stern, Umgababa, Aus dem Tagebuch einer Malerin, in: Max Osborn, Irma Stern, Leipzig 1927.
- 72 Auf den beiden folgenden Seiten sieht man links nur den Text: »Wie seltsam es war – daß ich weiße Haut hatte – wie seltsam es war – daß man sich mit Kleidern verhüllte – wie seltsam es war – daß ich fort zog – mit tausend Koffern – doch ohne Lasten – mit meiner Sehnsucht – die eine Art Heimat gefunden hatte«, rechts wieder ein Bild – die Malerin, diesmal in Ganzfigur mit Gemälden und dazu die Beschrift: »Und nahm all das viele Schöne – mit nach Europa - zu den Armen und Sonnenhungrigen Menschen«, *Paradise* 1991, S. 47/48.
- 73 Zu Else Lasker-Schülers Kaiserreich Theben als Gegenbild zum wilhelminischen Kaiserreich siehe Franz Marc, Else Lasker-Schüler, *Der Blaue Reiter präsentiert Eurer Hoheit sein Blaues Pferd, Karten und Briefe*, hrsg. von Peter-Klaus Schuster, München 1987. Es kann durchaus sein, daß Irma Stern diese Briefe, die zwischen 1913 und 1915 in den Zeitschriften »Die Aktion« und »der Brenner«, und in überarbeiteter Form 1919 in der Buchausgabe »Der Malik. Eine Kaisersgeschichte« erschienen gekannt hat. Auch in der Kritik an den Europäern und in den Sympathien für die Bewohner Afrikas und des Vorderen Orients gibt es Parallelen, vgl. dazu bei Lasker-Schüler z.B. den Rat des engen Vertrauten und somalischen Negers Oßman an Jussuf, den Europäern nicht zu trauen, vgl. ebenda S. 162. Irma Stern hat sich immer wieder abfällig und äußerst kritisch über die kolonialistische südafrikanische Bourgeoisie geäußert, vgl. Below, in: Irma Stern, 1996, S. 116. Irma Stern sah in Deutschland offenbar vor allem die FreundInnen und die kulturellen Erfahrungsmöglichkeiten in einem positiveren Licht. Doch spätestens 1933 scheint auch für Irma Stern die wahre Heimat eher in der Wildnis zu finden als bei den »Barbaren« in Deutschland. In diesem Sinn schreibt sie nach den Wahlerfolgen der Nationalsozialisten in Deutschland an ihre Jugendfreundin:
- »Schreibt mir was Ihr tut – seid Ihr auch politisch verdreht worden? – Ich bekomme furchtbare Angstgefühle – wenn ich an Deutschlands Zukunft denke – so viel Haß – der überwunden werden muß – und so viel Blut – das noch fließen muß! – Das Ausland steht mit Grauen da – u. wundert sich über das Barbarentum im 20. Jahrhundert. – Was denkt Ihr? Ich gehe zu den »Wilden« – und werde wohl dort kultivierte Menschen finden«, Brief an Trude Bosse vom 24 April 1933, Irma Stern Museum Kapstadt.
- 74 Irma Stern hat sich gerne verkleidet und ist mehrfach als orientalische Märchengestalt aufgetreten. Sie hat mit ihren aufwendigen, selbst entworfenen Kostümen verschiedentlich Preise erhalten, vgl. z.B. das Foto von einem Maskenball 1924 in Kapstadt, das sie ihrer Freundin Trude Bosse geschickt hat. Es zeigt Irma Stern als altägyptische Prinzessin Tuti Nameh, in: Irma Stern 1996, Abb. S. 199.
- 75 Irma Stern Museum, Kapstadt, vgl. Irma Stern 1996, Kat. 6, Abb. S. 51 und die Analyse in Jutta Hülsewig-Johnen, *Grenzüberschreitungen*, in: Stern 1996, 13f.
- 76 Im Format und in der Staffellung der Figuren übereinander ähneln die Bilder den wenig später entstandenen Ölbildern von Diego Rivera.
- 77 *South African House*, London, vgl. Kat. 9, Abb. S. 55 in Irma Stern 1996. Bierbrauen war eine den Frauen zugewiesene Aufgabe.
- 78 Irma Stern Museum, Kapstadt, vgl. Kat. 17, Abb. S. 59. Das Zitat stammt aus einem Anfang September datierten Brief von 1925 aus Johannesburg an Trude Bosse. Die Abweichungen zum Text in Stern 1996, S. 230 haben ihren Grund darin, daß die Texte im Katalogteil wesentlich aus dem Englischen rückübersetzt wurden.
- 79 Vgl. den ganzen Text in: Below, in: Irma Stern 1996, S. 110.
- 80 Vgl. ebenda, S. 108ff.
- 81 Vgl. ebenda S. 108f.
- 82 So der ungarische Kunstkritiker Alfred Durus am 5. Februar 1929 in: *Die Rote Fahne* zit. nach Below, in: Irma Stern 1996, S. 124.