

Opgedra aan my ouers.

DIE VORMENDE INVLOED VAN DIE  
DUITSE EKSPRESSIONISME  
OP DIE SKILDERKUNS VAN DRIE  
SUID-AFRIKAANSE KUNSTENAARS  
Irma Stern, Maggie Laubser en Pranas Domsaitis  
deur

UTE MARIA URSULA SCHOLZ

Voorgelê ter vervulling van  
'n deel van die vereistes vir die graad  
M.A. (Kunsgeskiedenis)  
In die Fakulteit Lettere en Wysbegeerte

Universiteit van Pretoria

PRETORIA

MAART 1975

## WOORD VAN DANK

Vir die ontstaan van hierdie werkstuk is ek besondere dank en waardering verskuldig aan:

Die Duitse Akademiese Uitruildiens (D.A.A.D.) van wie ek 'n studiebeurs ontvang het om vanaf Oktober 1972 vir 'n volle jaar aan die Vrye Universiteit van Berlyn ("Freie Universität Berlin") te studeer en terselfdertyd die materiaal vir hierdie werkstuk te versamel. By retrospeksie was dit 'n geleentheid van onskatbare waarde - 'n eenmalige ondervinding om student te wees in Duitsland en ook terselfdertyd die kulturele lewe daar mee te maak. Derhalwe wil ek in besonder dank betuig aan Dr. Günther Beckers verbonde aan die Duitse Ambassade te Pretoria wat immer bereidwilligheid was tot goedgeunstige hulpvaardigheid en welwillende raad.

Professor Otto Schroeder, hoof van Beeldende Kunste, Universiteit van Stellenbosch, op wie se grondige advies die metodiek van hierdie werkstuk gebaseer is, veral die stilistiese vergelyking tussen werke van die Duitse Ekspressioniste en dié van die Suid-Afrikaanse kunstenaars.

Dr. J.W. von Moltke, direkteur van die Kunsthalle in Bielefeld, wie se vriendelike ontvangs, belangrike advies om met Prof. Reidemeister in verbinding te tree en goeie raad wat die afbakening van die tema betref, vir my van baie groot betekenis was.

Prof. Dr. Leopold Reidemeister, direkteur van die "Brücke"-Museum in Berlyn, wie se hulp die kernvraag van my tema geraak het, naamlik die direkte invloed van Max Pechstein op Irma Stern en van Karl Schmidt-Rottluff op die kuns van Maggie Laubser.

Mevrou Martha Pechstein, weduwee van Max Pechstein, deur wie ek so vriendelik ontvang is en wat my voorgestel het aan die Pechsteinkenner, Dr. Günter Krüger wie my belangrike gegewens oor Pechstein verskaf het.

Dr. Nico Roos, my promotor, onder wie se vormende invloed en kompromieloos kritiese toesig hierdie werkstuk sy huidige vorm aangenaem het.

Die Kunsargief, Departement Kunsgeskiedenis en Beeldende Kunste, Universiteit van Pretoria, vir belangrike inligting verskaf.



## I N H O U D S O P G A W E

Bladsy

<u>VOORWOORD</u> .....	1
<u>INLEIDING.</u>	
Kenmerkende eienskappe van die Duitse Kuns ....	3
<u>HOOFSTUK 1.</u>	
DIE DUITSE EKSPRESSIONISME .....	8
DIE KUNSTENAARSVERENIGING "BRUECKE" .....	12
DIE DUITSE EKSPRESSIONISME EN DIE SUID-AFRIKAANSE KUNS .....	22
<u>HOOFSTUK 2.</u>	
DIE DUITSE INVLOED OP DIE KUNS VAN IRMA STERN .....	23
RAAKPUNTE TUSSEN MAX PECHSTEIN EN IRMA STERN .....	38
<u>SAMEVATTING.</u>	
Duitse kenmerke in die kuns van Irma Stern ...	41
GEVOLGTREKKING .....	44
<u>HOOFSTUK 3.</u>	
DIE DUITSE INVLOED OP DIE KUNS VAN MAGGIE LAUBSER .....	45
RAAKPUNTE TUSSEN KARL SCHMIDT-ROTTLUFF EN MAGGIE LAUBSER .....	52
MAGGIE LAUBSER EN PAULA MODERSOHN-BECKER ..	58
<u>SAMEVATTING.</u>	
Duitse kenmerke in die kuns van Maggie Laubser .	60
<u>HOOFSTUK 4.</u>	
DIE DUITSE INVLOED OP DIE KUNS VAN PRANAS DOMSAITIS .....	63
<u>SAMEVATTING</u>	
Duitse kenmerke in die kuns van Pranas Domsaitis	86
IRMA STERN, MAGGIE LAUBSER EN PRANAS DOMSAITIS IN SUID-AFRIKA: 'N EVALUERENDE VERGELYKING .....	91

Bladsy

BESLUIT .....	95
SAMEVATTING .....	97
SUMMARY .....	99
ZUSAMMENFASSUNG .....	101

BRONNE- EN LITTERATUURLYS.

A. PUBLIKASIES OOR DIE DUITSE KUNS.

1. ALGEMEEN: WESENSTREKKE VAN DIE DUITSE KUNS VOOR DIE TWINTIGSTE EEU .....	103
2. ALGEMEEN: MODERNE KUNS EN KUNSTE- NAARS - AGTERGROND VAN DIE DUITSE BEÏNVLOEDING OP DIE SUID-AFRIKAANSE SKILDERS .....	104
3. TYDSKRIFARTIKES - DUITSE AGTERGROND ...	106

B. PUBLIKASIES OOR DIE KUNS VAN SUID-  
AFRIKA

1. ALGEMEEN .....	107
VERHANDELINGS .....	107
2. IRMA STERN - PUBLIKASIES .....	107
TYDSKRIFARTIKELS .....	108
3. MAGGIE LAUBSER - PUBLIKASIES .....	108
TYDSKRIFARTIKELS .....	108
VERHANDELINGS .....	108
4. PRANAS DOMSAITIS TYDSKRIFARTIKELS .....	109
5. TENTOONSTELLINGSKATALOGI .....	109

V O O R W O O R D

Voordat die tema "Die vormende invloed van die Duitse Ekspressionistiese beweging op die skilderkuns van drie Suid-Afrikaanse kunstenaars" sal bepaal kan word ontstaan eerstens die vraag: "Wat is eintlik 'Duitse Kuns'?" en voorts - "Is daar kenmerkende elemente in die Duitse kuns wat as wesenstrekke uitstaan bo die kuns van ander nasies en dit laat verskil daarvan?" Hierdie vraag verleen aan die tema dadelik 'n faset van volkstipering. Dit is 'n kategorisering wat in die eie land maklik tot 'n subjektiewe nasionaliteitsbewustheid kan lei; 'n neiging wat op die oomblik in Duitsland baie sterk afgekeur word.

Vanuit die objektiewe Suid-Afrikaanse oogpunt beskou, is hierdie tipering van 'n volk en sy kuns egter nie slegs aanneemlik nie, maar ook uiters noodsaaklik omdat die Suid-Afrikaanse kultuur afkomstig is van die veelvolkige Europese kultuurbeskawings. Hierdie oogpunt word baie duidelik gestel deur Albert Werth:

"...Nieteenstaande al die gevare aan (...) 'n poging verbonde om iets gemeenskapliks of 'nasionaal' aan 'n land se kuns toe te ken, kom ons tog te staan voor die onbetwisbare feit dat daar by die betragting van elke individuele land se kuns, 'n spontane erkenning en aanvaaring van iets algemeen-kenmerkends daarvan is. Ons praat byvoorbeeld van die tipies Franse tradisie wat betref helder kleurgebruik in die skilderkuns, blyheid en opgewektheid van lewensiening en bevallige fynheid van styl. Ons erken die Duitse somberheid en deurdagtheid, die gebruik van sterk, swaar kleure in die skilderkuns, die Duitse voorliefde vir die Gedankenmalerei en vir die romantiese ideëvlugte waarby hulle musiek nog altyd hul skilderkuns oortref het. Tipierend van die Hollandse skilders is hulle voorliefde vir die opwekking van 'n dampige, grys-newelige



atmosfeer en tonalisme, hul sterk visuele instelling..."<sup>1</sup>

Hierdie stelling van Albert Werth is die uitgangspunt vir die bewysvoering in hierdie werkstuk. Die tema sal in die bestek van twee dele uiteengesit word. Ook die hipotese waarop die bewysvoering berus, is soos volg in twee dele verdeel:

1. Daar bestaan kenmerkende eienskappe in die Duitse Kuns.
2. Hierdie kenmerke word weer opnuut gevind in die Suid-Afrikaanse kuns as gevolg van Duitse beïnvloeding.

Ter illustrasie van die tweede hipotese word drie Suid-Afrikaanse skilders, Irma Stern, Maggie Laubser en Pranas Domsaitis van naderby in oënskou geneem. Hulle word beskou as die vernaamste ekspressionistiese skilders in die Suid-Afrikaanse kuns. Hulle vernaamste en mees direkte agtergrond is die Duitse Ekspressionisme en hierdie fase van die Duitse kuns sal derhalwe besonder noukeurig ontleed word.

1. Werth, A. In hoeverre dra die skilderkuns in Suid-Afrika 'n eie stempel? 'n kritiese studie tot 1946. M.A. Verhandeling, p. 1 e.v.

## I N L E I D I N G

Kenmerkende eienskappe van die Duitse Kuns.

Vanaf die vroegste begin van die Duitse kuns, wat oor meer as 'n millenium strek, staan dit in vergelyking met die gesamentlike Europese kuns steeds uit deur sekere kenmerkende eienskappe en 'n sekere eiesoortigheid.

Dit sou foutief wees om hierdie eiesoortigheid van die Duitse kuns in die temas te soek want die temas was in alle lande van die Westerse wereld in wese met mekaar eenders. Maar agter hierdie temasiklusse kan daar tog wel iets aangevoel word wat die Duitse kuns van dié van ander volkere laat verskil. Dit móét so wees dat die Duitse mens op 'n eiesoortige wyse die werklikheid beleef en hierdie belewenis in die beeld vashou.

Indien byvoorbeeld die l y n in die Duitse kuns in oënskou geneem word, blyk dit dat dit selde staties is, maar steeds die eienskap van stromende beweeglikheid, 'n eie krag en 'n eie funksie besit. Of dit nou in die arabeske ornamentiek uit die ou Germaanse tydperk is, of in die voue van die mantel van Schongauer se madonnas; die kronkelende baarde van 'n Christoforus van Lucas Cranach (Afb. 1) of die skerp ingebitelde gelaatstrekke van 'n Dürerportret (Afb. 2) Die lyn is steeds uitdrukking van energie en dinamiek. Deur die lyn ontstaan die drama van die oomblik, van beweging en teenbeweging, van helder en donker, onrus en stilte, in die wisselwerking van lyn en vlak, wat by die kunstenaars van die Middeleeuse Duitse hout-sneekuns net so duidelik na vore tree soos by die "Brücke"-groep van die Twintigste Eeu. Hierdie

voorliefde vir die grafiese uitdrukking, met sy drastiese en sy verhalende dramatiese omlyning is sekerlik 'n Duitse eienskap.

Die belewenis van k l e u r is 'n tweede eienskap wat deur die Duitse mens sterker en dieper beleef word as deur ander volke. By die Middeleeuse miniature vind mens alreeds 'n eienaardige kleurgebruik waarin die klank van die bonatuurlike, die seldsaam hartstogtelike en onwerklike sy uitdrukking vind, soos blyk uit die bladsy uit die Goue Evangelieboek van Echternach (Afb. 3), wat rondom 1045 ontstaan het, waarin die Evangelis Lukas weergegee word. Hierdie onwerklike rooi, die diep groen en die verhewe blou verkry as kleur 'n waarde van sy eie wat die gesamentlike beeld tot 'n bonatuurlike vlak verhef. Selfs die beeldhoukuns (Afb. 4 en 5) en die houtsnie het in die Duitse lande baie moeilik afstand geneem van kleur.<sup>2</sup>

Toe die Duitse Ekspressioniste die houtsnie ontdek as hulle vernaamste uitingsvorm het hulle die kleur weer saam met hierdie kunsmedium gebruik soos dit in die Duitse Middeleeue gedoen is. Met 'n direkte hartstogtelike intensiteit is die kleur aangewend om in die skildery die belewenis van die beeld te suggereer. Hierdie nuwe beeldbelewenis sou van onmiddellike aard wees in die sintese van die sinstrelende eienskap van kleur met sy dramatiese lig- en skaduwerkings.

---

2. Die beeldhouer, wat die eerste werk sonder kleur geskep het was Tilman Riemenschneider met sy altaarwerk van Münnerstadt in 1490.



Kleur is gevoelsuiting waaruit 'n mens sielsbelewenisse soos verlange, hoop, innerlike storm en stilte, twyfel of klaag kan aanvoel. Deur die kleur bereik die Duitse Kuns die stadium, waar dit in sy intensiteit van die rasonele tot die irrasionele mistiese vlak deurdring. Skilders soos Albrecht Altdorfer, wat selfs in sy kopergravure Landskap met denneboom (Afb. 6) kleur gebruik het, en Matthias Grünewald in sy Kruisigingspaneel van die Isenheimse Altaarstuk (Afb. 7), of Emil Nolde in sy Mansgesigte (Afb. 8) gaan almal in hulle kleurgewing uit van die kosmiese belewenis van 'n almagtigheid, wat die diepte van duisternis en die helderheid van lig deur hulle visie verander het tot 'n hoër werklikheidsvlak.

As die u i t d r u k k i n g in die Duitse Kuns naderby beskou word, dan kan dadelik 'n sekere fanatiese gesindheid daarin aanvoel word. Aan die een kant is dit die fanatisme van die skerpste natuurgetrouheid, soos in die tekening van Albrecht Dürer, Die Moeder van die Kunstenaar (Afb. 2). Aan die ander kant is dit die gevoel van hoogste ekstase, van diepste mistiese gevoel, soos blyk uit die werk van sy Renaissance-tydgenoot, Matthias Grünewald (Afb. 7). En daarby mag die poëtiese trek in die Duitse kuns nie vergeet word nie; die drang om dinge weer te gee ter wille van hulle innerlike betekenis. Die droomagtige, die verdwaling in nietige, onbeduidende dinge, die hartstog en die drang, om aan die hoogste en aan die laagste dinge uiting te gee, dit is die dryfkragte vir die beeldende uitdrukking van die Duitse mens. Met alle middele poog hy, om die sigbare werklikheid te deurgrond en dit in sy algeheel weer te gee, soos Panofsky dit uitdruk, "... die neiging tot die uiterste en tot die afwykende kom n e g a t i e f beskou dikwels in 'n opvallende gebrek aan "harmonie" en aan "grasie" tot uiting. Maar p o s i t i e f beskou beteken dit die vermoë tot hartstogtelike

belewenis en tot die liefdevolle toegeneentheid vir die karakteristieke..." In teenstelling tot die Franse of die Italiaanse kuns is dit volgens hom 'n "... kuns, wat dit baie moeilik vind om volmaakte organies gekonsipieerde en deurgaans gevormde gestaltes voort te bring (maar wat) des te meer daarop aandring, om dit uit te druk wat hierdie gestaltes buite hulle bloot organiese bestaan 'beteken'..."<sup>3</sup>

Steeds skuil 'n mistieke noot in die Duitse beeldende kunste. In die religieuse kuns van die Middeleeue is dit die geweldige innerlike gloed waarmee die kunstenaar hom aan sy geloofsbelewenis toewy, die diepste afgrysligheid van die lyding en die passie, die geweldige vreugde oor die oorwinning van die lyding en die opstanding, die innige belewenis van dinge wat bó die sigbare wêreld bestaan. Hierdie oormaat aan intensiewe worsteling en die wil om die voorgevoel van die transendentale uit te druk is ook die oorsake van die dikwels onharmoniese karaktertrek in die Duitse kuns. Ander volke het as doel van die volmaakte kuns die suiwer lyn, die harmoniese ewewig van vorm en die logiese beeldopbouw nagestreef. Die Duitser het altyd weer met heftigheid en ruheid

- 
3. Panofsky, Erwin. Die deutsche Plastik des 11. bis 13. Jahrhunderts, p.63 e.v. (eie vertaling) ("negativ in einem oft hervortretenden Mangel an "Harmonie" und einem erst spät (und selten vollkommen) behobenen Mangel an "Grazie" zum Ausdruck kommt, bedeutet positiv die Fähigkeit zu glühenderem Erleben des Ekstatisch-Visionären und liebevoller Hingabe an das Charakteristisch-Individuelle..." (Im Unterschied zur Französischen oder Italienischen Kunst, ist sie eine) "...Kunst, der es so schwer wird, vollkommen organisch empfundene und durchgeformte Gestalten hervorzubringen, (die) umso mehr darauf dringt, dass das, was diese Gestalten über ihr bloss organisches Dasein hinaus "bedeuten", nicht nur als ein dem Verstande erkennbarer Inhalt über ihnen schwebt, sondern als ein dem Gefühl sich offenbarender Ausdruck unmittelbar aus ihnen hervorleuchtet.")



die perke van harmonie oorskry ter wille van die onmiddellike uitdrukking. Die Duitse kuns staan dus in sy dinamiek, in sy beweging en in sy gevoels-oorvloed in 'n fanatiese worsteling met die wette van die beeld.<sup>4</sup>

Ekspressiwiteit is dus 'n eienskap wat aan die wese van die Duitse kuns behoort. Dit is ook die eienskap wat die Duitse kuns steeds laat verskil van die kuns van ander Europese volke. En die Duitse Ekspressionisme wat aan die begin van die Twintigste Eeu so plotseling ontstaan het is eintlik die heropwekking van 'n kuns uit die bande van 'n Neo-Griekse Idealisme tot 'n uitdrukkingsvorm wat in sy diepste wese Duits is.

---

4. Fischer, Otto. Geschichte der Deutschen Malerei, Bd. 1. (Voorwoord)

## H O O F S T U K 1

### DIE DUITSE EKSPRESSIONISME.

Die Twintigste eeuse Ekspressionisme in Duitsland verteenwoordig die mees radikale opstand van 'n Europese land teen sy vorige kunsnorme. Hierdie opstand het alreeds aan die einde van die Negentiende Eeu onder die oppervlakte begin smeul toe Duitsland op die drumpel van 'n nuwe geestelike groei gestaan het. Vanuit die Noorde het 'n nuwe geestesstroming na Duitsland deurgesypel wat die klem op die mens se innerlike sielelewe gelê het. Die Noorweegse dramaturg Henrik Ibsen het fasette van die mens as slaaf van sy eie onbeheerbare gevoelens en sielstoestande in sy werke ontleed. Hy het probeer om die "sosiale leuen" en die groot skynheiligheid as 'n siektetoestand van die beskawing bloot te lê. Die Sweedse digter en dramaturg August Strindberg het met fyn insig karakters geskep wat die sosiale en die ideologiese probleme van hulle tyd sterk bevraagteken het. Die Noorwegse skilder en grafiese kunstenaar Edvard Munch het elemente uit die menslike onderbewussyn beeldend sigbaar gemaak. 'n Sterk invloed het ook uitgegaan van die ideewêreld van die filosoof Friedrich Nietzsche wat met 'n geheel nuwe siening van die mens te voorskyn getree het. Hy wou die mensdom leer om "oppermense" te word.<sup>5</sup> Deur die geweldige trefkrag van sy woorde het hy die vermoë gehad om veral die jeug te betower. Sy hartstogtelike opstand teen die "middelmatige mens" het aan die destyds heersende

---

5. Nietzsche, Friedrich. Also Sprach Zarathustra. Vorrede, p. 8. ("... Ich lehre euch den Uebermenschen...")

tydsgees 'n ander kleur verleen - 'n nuwe denkrigting geopen. Hy het gesê dat diegene wat 'n skepper moet wees, eers 'n vernierer moet wees wat bestaande waardes tot niet maak.<sup>6</sup> Hierdie uitspraak kan geld as *L e i t m o t i v* vir die kunsomwenteling aan die begin van die Twintigste Eeu in Duitsland.

'n Verdere omwenteling het vanaf 1900 plaasgevind as gevolg van Sigmund Freud se Psigoanalise. Verborgte hunkeringe van die mens wat so lank deur die rasonale bewussyn as gevolg van die beskawing onderdruk was, is in sy werke oor droomanalise en droominterpretasie ontdek en sou hulle verlossing vind in die nuwe insigte van die o e r wese wat in elke beskaafde mens latent is.

Dok die ontwikkeling van Albert Einstein se Spesiale Relatiwiteitsteorie in 1905, waarin hy die stelling maak dat alle eienskappe van die natuur in relatiewe betrekking tot mekaar staan, het 'n nuwe wêreldbeeld laat ontstaan as gevolg waarvan die gevestigde wette van die natuurwetenskappe in twyfel getrek is.

Gedurende hierdie periode van innerlike ontkieming aan die begin van die Twintigste Eeu het die mense 'n nuwe gevoel van *D a s e i n* ervaar, wat gevolglik probleme van aanpassing geskep het. Tesame met hierdie lewensvraagstukke is ook die kunsuitingsvorme aangetas.

Kuns het in die maatskaplike lewe 'n heeltemal nuwe

---

6. Ibid. Von der Selbstüberwindung, p.125.  
("... wer ein Schöpfer sein muss im Guten und Bösen: wahrlich, der muss ein Vernichter erst sein und Werte zerbrechen...")



rol begin speel. Dit het nie meer die verteenwoordigende funksie van 'n spieëlbeeld gehad nie en was ook nie meer die draer van die "skone", die "ideale" nie. Dit was met ander woorde nie meer kuns ter wille van die kuns nie, maar kuns ter wille van die mens. In 'n hartstogtelike verset het die jong kunstenaars in opstand gekom teen die tradisie en sy voorgeskrewe resepte van oplossings. Volgens hulle moet die estetiese instinktief begryp word, en nie met die hulp van wette en formules nie. Dit moes uit 'n diepgaande dialoog tussen die mens en sy omgewing voortspruit.

Dit was die skilderkuns wat aanleiding tot hierdie deurbraak na die nuwe opvatting gegee het. Met 'n geweldige vitaliteit het die jong kunstenaars hulleself beskou as Nietzsche se "skeppende vernielers".

Deur sy filosofiese fondering, deur die redenasie in die diskussiekringe onder jong studente, deur die formulering van opstand, het die ontstaan van die Duitse Ekspressionisme 'n karakter aangeneem wat sterk verskil van die ekspressionistiese beweging in Frankryk, alhoewel dit op die eerste oogopslag lyk asof hul baie eners is, want ook die Franse Fauviste het met alle weerstandskrag by dié punt begin wat in direkte konfrontasie met die tradisie gestaan het. Hulle het hulself bevry van simbolisties-omhulde voorstellinge en het gestreef na direktheid van uitdrukking in die primitiefste vorm. Deur kleur wou hulle lig en ruimte, vorm en volume, atmosfeer en die kwaliteit van die substansie volgens die voorbeeld van Cézanne weergee. Ook die ontdekking van die kuns van Vincent van Gogh met sy onrealistiese kleurgebruik met die oog op groter ekspressie, was vir die Fauves van groot betekenis. Inderdaad het die jong Franse nie alleen gestaan in hulle nuwe kunsopvatting nie, maar hulle kon op 'n kunstradisie bou waarin kunstenaars soos Gauguin, van Gogh, Cézanne, Seurat en Toulouse Lautrec hulle wegysers was. Met ander woorde, die Franse Fauviste



was erfgename van 'n organies ontwikkelde kunstradisie.

In Duitsland egter was dit heeltemal anders en baie meer onsamehangend. Hier het die uitgangspunt ontbreek wat tot die slotsom sou lei. Die Duitse Ekspressioniste was in opstand teen die tradisionele vorm, maar hulle het nie geweet hoe om dit te vervang nie. Dus moes die Duitse kunstenaars in hulle soektog voorlopig alleen worstel om 'n verstandhouding met hulle nuwe werklikheid te bereik.

Dit is ook waarom die Duitse Ekspressionisme in sy wese so 'n sterk romantiese trek dra. Dit is nie die Romantiek in die sin van Delacroix nie, maar in die sin van Caspar David Friedrich waarvan 'n werk soos Monnik by die See (Afb. 9) getuig. Heeltemal verlate staan die klein mensefiguur versonke in die eindeloosheid van hemel en water. Hier word die landskap die direkte uiting van 'n sielsbelewenis.

Ook die Duitse Impressionisme dra in wese 'n baie noue verwantskap met die Duitse Ekspressionisme. Anders as by die Fauvisme wat hoegenaamd niks met die Franse Impressionisme te doen gehad het nie, is die Duitse Impressionisme 'n vorm van kleurimpresie met ekspressiewe inhoud, soos uit Adolph von Menzel se Ysterfabriek (Afb. 10) duidelik spreek. Hierdie geweldige paneel wat aan Daumier laat dink, is saamgestel uit verskillende groeperings van mense wat met mekaar sekere aksies deel. Links agter is die mans wat besig is om te was; in die middel die brandende oond waarvan die lig oor die werkers met hulle kragtige arms gloei en regs 'n aantal mans wat besig is om te eet. Uit hierdie onderlinge samewerking tussen die groepe in 'n broeiende atmosfeer van verblindende lig en dynserige rook ontstaan 'n uitdrukking van die hoogste spanning. Anders as die Franse

Impressioniste met hulle suiwer kolorisme wou die Duitse kunstenaar in hierdie werk die werklikheid in sy wese ervaar en weergee in die hoogste intensiteit van ervaring.

Dit toon weereens dat ekspressiwiteit selfs in die Negentiende Eeu nie vir die Duitse kuns heeltemal vreemd was nie. Maar om 'n nuwe vormtaal daarvoor te vind wat die nuwe gees van die begin van die eeu sou weerspieël was die taak wat die jong "Brücke"-groep vir hulleself gestel het.

### DIE KUNSTENAARSVERENIGING "BRÜCKE"

In 1905, dieselfde jaar waarin Henri Matisse en sy kring in die Parys se Salon D'Automne die publiek met hulle wilde kleurgebruik geskok het, het in Dresden vier jong studente saam 'n kunstenaarsvereniging gestig wat hulle "Die Brücke" (die brug) genoem het. Wat so buitengewoon aan hierdie stap was, is die feit dat dit hier nie om beeldende kunstenaars gegaan het nie, maar om argitektuurstudente<sup>7</sup>. In hierdie feit setel die vernaamste verskil tussen die Duitse kunstenaars en hulle Franse tydgenote. Want anders as die Franse Fauves het hulle nie aan die uitgangspunt van 'n kunstradisie gestaan nie. Onbelas deur enige tradisie wou hulle 'n nuwe era in die skilderkuns inlei.

---

7. Vogt, Paul. Geschichte der deutschen Malerei im 20. Jahrhundert, p. 91.



Dit was hulle doel om "... alle revolutionêre en fermenterende elemente aan te trek ..." <sup>8</sup> en net diegene sou aan die Vereniging behoort wat volgens Kirchner "... direk en sonder bedrog dít weergee wat hom tot skepping dwing ..." <sup>9</sup>

Hierdie vier vriende, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff, Ernst Ludwig Kirchner en Fritz Bleyl (lg. het intussen in vergetelheid geraak) het mekaar as studente in die Boukunde aan die Technische Hochschule in Dresden leer ken. Hulle het saamgesluit tot 'n gemeenskap van skilders wat saam geleef en saam gewerk het en wat trots daarop was dat hulle los gestaan het van die bande van kunsakademies.

In die beginfase van die "Brücke" was hierdie samehorigheidsgevoel so sterk dat hulle werke nouliks van mekaar verskil het. Eers later het die tiperende wesenstrekke van elkeen van die kunstenaars deurbreek en kristalliseer die kragtige monumentaliteit van Schmidt-Rottluff, die donker weemoed van Heckel, die senuagtige fyngewoelheid van Kirchner uit.

In 1906 het Max Pechstein ook by hierdie groep aangesluit. Hierdie vitale kunstenaar verskil van die ander vier deurdat hy wel 'n deeglike kunsopleiding ondergaan het aan die Dresdense Akademie en op daardie stadium alreeds 'n beskeie sukses as kunstenaar behaal het. Hy het vanaf 1902 onder Otto Gussmann die gewone opleiding ondergaan, van gipsmodelle

---

8. Ibid. (Hierdie woorde is deur Karl Schmidt-Rottluff in sy uitnodigingsbrief aan Emil Nolde gerig: "... alle revolutionären und gährenden Elemente an sich zu ziehen...")

9. Ibid. ("... Jeder gehört zu uns, der unmittelbar und unverfälscht das wiedergibt, was ihn zum Schaffen drängt...")

af gewerk en hom op stillewes en ornamentele ontwerp gekonsentreer. Dit verklaar die feit dat Pechstein se kuns nooit die tiperende eienskappe van die ander lede van die "Brücke"-groep besit nie.

Ook Emil Nolde het in dieselfde jaar aangesluit, maar hy het die vereniging na 'n jaar weer verlaat. Die Switser Cuno Amiet, 'n kennis van Gauguin in Pont-Avon het ook in 1906 bygekom. In 1910 het die melankoliese Otto Müller van Silesië aangesluit.

Met hartstog wou hulle teen die akademiese tradisie in opstand kom. Die tema was by uitstek die mens. Hulle wou die polsslag van sy lewe aanvoel, na die kern van sy wese deurdring, na die o e r v o r m wat die kuns tot uitdrukking van 'n innerlike sielsbelewenis maak. Groot kleurvlakke, die vermindering van detail tot 'n minimum en 'n sensuele kleuropvatting wat so sterk was dat dit die perke van harmonie oorskry het, tipeer die "Brücke"-styl. Die grafiese benadering tree sterk na vore. Omlyning was nie meer net afgrensing van 'n vlak nie, maar die lyn was die draer van die beelddinamiek en het die spanningsmoment van die beeld geword. Om te skilder was vir die "Brücke"-groep 'n suiwer fisiese en revolusionêre handeling waarin die kunstenaar beskou word as ewebeeld van die "primitiewe mens" en die profeet van 'n nuwe tydperk in die geskiedenis van die mensdom.

Die aanvanklike opstand teen die tradisionele formules van die groep het geleidelik 'n ernstige soektog na vorm geword. Hulle het hulle veral deur die grafiese kuns laat lei. Alhoewel hulle ook etse en litografieë gemaak het, was die houtsnede vanaf die begin die eintlike grafiese uitdrukkingsvorm wat wegwysend geword het vir die "Brücke"-groep.



Die herontdekking van die Middeleeuse Duitse hout-snee was vir hulle 'n openbaring. Hier het hulle skielik gesien dat ekspressiwiteit glad geen nuwe verskynsel was wat net aan hulle eie tyd behoort het nie. Dit is 'n kenmerk eie aan die Duitse kuns, wat in die hele loop van sy geskiedenis herhaaldelik as gevolg van 'n begeerte vir intense emosionele uitdrukking teen die formele prentwetlikheid en die rasonale in opstand gekom het.

Hiervan getuig as voorbeeld die Middeleeuse houtsnee St. Christoforus van Lucas Cranach (Afb. 1). Hierdie oertipe van 'n reus wat die Christuskind op sy skouers dra, groei vol ruwe krag uit die water en uit die aarde, waarvan hy 'n deel is. Sy kragtige hand wat aan die grond vasklou, die been en die voet, laat dink aan wortels van 'n reusagtige boom. Onstuimig tree in hierdie beeld ongeag die fynheid van vorm die drang na gevoelsuiting na vore.

Die houtsnee was vir die "Brücke"-groep inderdaad 'n "brug" tussen die tyd van die Middeleeuse Duitse houtsneekuns en die Twintigste Eeu. Maar hulle het die houtsnee nog verder ontwikkel en dit bevry van die kalligrafiese lyn.

Daarin is hulle beïnvloed deur die werk van Edvard Munch en die Japane houtsnee waarin ruimteïllusie uitgeskakel word.<sup>10</sup> Ten spyte van die heftige ontkenning van die "Brücke"-groep kan dit nie ontken word dat ook die Jugendstil (Art Nouveau) een van hulle vernaamste bronne van inspirasie was nie. Die manier waarop Jugendstil-vorm omgeskep kan word tot ekspressiewe uitdrukking tree duidelike na vore in 'n werk soos die houtsnee van Ernst Barlach, Groep in die Stormwind. (Afb. 11).

---

10. Hierdie invloed het Duitsland bereik deur Felix Vallotton, wat in die tydskrif "Pan" gepubliseer het.

In hulle metode van uitvoering het die "Brücke"-groep die vroeëre Middeleeuse houtsnEEKUNS gevolg. Hulle het die tema self ontwerp, gesny, gedruk en ingekleur. Maar die vormtaal was nou anders - weg van die dunlynige kalligrafie na groot vlakke toe en die streng gedissiplinêre onderwerping aan die materiaal. As die Profeet van Emil Nolde (Afb. 12) wat op so 'n eie manier uit die materie uitgroeï met sy sterk fisïonomie, die sametrekking van kragtige wenkbroue, die deurgrondende oë en breed omlynde, geslote mond, vergelyk word met die St. Christoforus van Lucas Cranach (Afb. 1) dan word die verskil tussen die linieëre Middeleeuse houtsnEE en die grootvlakkige Twintigste Eeuse werk onmiddellik duidelik. Maar in hulle dinamiese uitdrukkingskrag waarin die oorspronklike, die primitiewe, die o e r v o r m tot uiting kom, dra albei hierdie werke 'n baie groot verwantskap met mekaar, 'n verwantskap wat eeue oorbrug en wat in sy wese Duits is.

Die houtsnEEKUNS was ook die werklike groot prestasie van die Duitse Ekspressionisme. Hierdie medium het die temperament van die "Brücke"-groep in sy hele wese aangespreek - en eers nadat hulle hierdie fondament geleë het kon hulle uitdrukking in die skilderkuns vind.

Maar dit was nie net die Middeleeuse Duitse houtsnEE nie, maar ook die invloed van die Primitiewe kuns wat 'n deurslaggewende rol gespeel het in die soektog na uitdrukking van die "Brücke"-groep. Dit is uiters merkwaardig dat hierdie invloed van die Negerplastieke in Frankryk en in Duitsland min of meer op dieselfde tydstep, maar onafhanklik van mekaar plaasgevind het. Toe Maurice de Vlaminck in Parys vir die eerste keer die estetiese betekenis van 'n Afrika-plastiek ontdek en die ander Fauves daarop bedag gemaak



het, het Erich Heckel en Ernst Ludwig Kirchner in Dresden 'n etnologiese uitstalling besoek en gewees dat hulle hier iets gevind het wat 'n omwenteling in hulle kuns sou veroorsaak. Hoe is dit moontlik dat dieselfde ontdekking so toevallig in verskillende streke gemaak is? Dit moes die kulmineringspunt gewees het van die algemene drang in die Westerse Wêreld wat met Gauguin begin het om "...'ritueel en artistieke uitdrukkingswyse' te verenig; die drang van die kunstenaar om vorme te kan skep wat diep innerlike betekenis in die siel van sy medemens sou wakker roep, wat 'n eggo sou vind uit 'n gemeenskaplike gevoelsbeeld-belewenis wêreld..."<sup>11</sup>

Dit was in Frankryk wel die Fauves wat die negerplastieke ontdek het en daardeur geboei is. Maar omdat hulle benadering eintlik emosioneel en "romanties" van aard was<sup>12</sup> het hulle dit nie vir hulle kunsuiting gebruik nie. Hulle emosie het deur middel van kleur tot uiting gekom. Eers die Kubiste, veral Picasso wat op Cézanne se idee om die natuurvorme tot hulle geometriese ekwivalente te reduceer opgebou het, het hulle antwoord op hierdie vereiste in die negerplastieke gevind.

Vir die Duitse kunstenaars was die Primitiewe kuns op dieselfde wyse as die Middeleeuse houtsnede, 'n inspirasie vir hulle subjektiewe, religieuse gesindheid, 'n terugkeer na die natuur se oerwaardes en sy oerforme. Die kuns van die natuurvolle was vir hulle van e m o s i o n e l e betekenis.<sup>13</sup>

---

11. Werth Albert Johannes. Die Invloed van Primitivisme op die Beeldende Kunste. Ph.D-verhandeling, p.13.

12. Ibid.

13. Alfert, Max. Relationship between African tribal art and modern western art. Art Journal No. 31/4,

Die verskil tussen die twee opvattinge, dié van die Franse aan die een kant en die Duitsers aan die ander kant kan geïllustreer word deur twee vergelykende voorbeelde: die houtsnie van Erich Heckel (Afb. 13) waarin die figuur van die Slapende Negervrouw uit die swaar, swart omlyning uitbreek, voel 'n mens die betowering van eksotiese sinlikheid. Die gevoel van magiese wildheid waaronder die geheim van primitiewe vroulikheid verborge lê, is in hierdie voorstelling van groter belang as die formele rangskikking van lyn en vlak.

Daarteenoor vertoon Picasso se pentekening Vroulike Naakfiguur met Opgeworpe Arms (Afb. 14) uit sy "époque nègre" duidelik, hoe die formele element van die negerkuns hier tot 'n Westerse styleienskap word. Die waaiervormige strepe wat hulle tot 'n organisme opbou wys hier hoe die magiese wildheid onderworpe is aan die beginsel van vorms wat wel met 'n kunstradisie gebreek het<sup>14</sup> maar terselfdertyd wegwysend is vir 'n nuwe vormtaal, naamlik dié van die Kubisme.

Soos Albert Werth dit stel is hierdie bewuswording van die primitiewe kuns by die Europese kunstenaar "... 'n poging om terug te keer tot 'n toestand wat hy nie in wese meer kan begryp nie..."<sup>15</sup> Dit is die oorsaak van die twee verskillende benaderings tussen die twee lande, Duitsland en Frankryk: Frankryk was meer deur die formele aspek van die Afrikakuns beïnvloed, terwyl die interpretasie van die Negerkuns in Duitsland meer emosioneel van aard was.

---

14. Die eintlike breuk met die Europese tradisie in Picasso se werk het alreeds op 'n vroeër datum plaasgevind, nl. in sy skildery Les Demoiselles D'Avignon.

15. Werth, A.J. op cit. p.16.



uitvoering gestaan. Hier het hulle die formele opbou van die skildery nie gesien as 'n struktuur van die beeldorganisme soos in Frankryk nie, maar as direkte uitdrukkingsmiddel.

In 1911 het die "Brücke"-groep na Berlyn verhuis waarheen Max Pechstein hulle alreeds in 1910 vooruitgegaan het. Hierdie verhuising na die wêreldstad het nie willekeurig plaasgevind nie, maar op grond van die algemene stemming in Duitsland wat sowel in die Beeldende Kunste asook in die Letterkunde en die Drama in daardie tyd in Berlyn sy hoogtepunt bereik het. Op die 3rde Maart 1910 het die eerste publikasie van die weeklikse tydskrif Der Sturm daar verskyn. Dit was uitgegee deur Herwarth Walden, die voorvegter van die Ekspressionistiese beweging wat dit in die skerpste woorde teen sy kritici verdedig het: "...hulle praat van die 'gebrek aan vorm', terwyl hulle behoort te praat van die 'gebrek aan die uniform!...'"<sup>17</sup>

In hierdie periode het die sogenoemde "Brücke"-styl hom nou gevestig met sy grafiese benadering, sy kleur-ekspressie, sy basering op die natuurvorm. Die verskillende styleienskappe van die kunstenaars het uitgekristalliseer: Kirchner met sy nerveuse hoekigheid van vorms, Müller met sy arkadiese sigeunerstukke, die intense gevoel vir humaniteit by Heckel, die strenge monumentaliteit van Schmidt-Rottluff en die vrolike elegantheid van Pechstein. Hulle belewenis van die wêreldstad met sy wreedheid en gejaagdheid, siekte en boosheid, sy broeiende geheimsinnigheid en sy erotiese betowering het hulle geïnspireer om die lig- en skadu-

---

17. Walden, Herwarth. Erster Deutscher Herbstsalon. Katalogus. ("Man redet von dem Fehlen der Form, man sollte reden von dem Fehlen der Uniform...") Voorwoord.

kante van die gesamentlike menslike bestaan met intense gevoel in hulle werke weer te gee. Die liefde vir die banale en die afstootlike, 'n kenmerkende eienskap van hierdie groep, het ook in hierdie tyd sy uitdrukking gevind.

Die "Brücke"-groep het bestaan uit sterk individue en hierdie feit het uiteindelik sy tol geëis. Dit was as gevolg van 'n besluit wat geneem is om 'n kroniek van die "Brücke"-vereniging in 1913 te publiseer. Hierdie kroniek sou 'n geskiedenis van die groep met illustrasies wees en sou terselfdertyd ook dien as 'n manifest. Alle lede sou daaraan deelneem met reproduksies van hulle werk. Die teks sou deur Kirchner behartig word. Met hierdie teks wat Kirchner geskryf het, het die ander lede egter nie ooreengestem nie en dus is besluit om die kroniek nie te publiseer nie en die Vereniging in daardie jaar te ontbind.

Vir die Duitse kuns was die "Brücke"-beweging as hernuwende element van baie groot betekenis. Maar dit was ook nie sonder probleme nie. Die enkele doel om van kuns 'n deklarasie van metafisiese ervarings te maak kan baie gevare meebring. Nie alles wat deur die mens gevoel word besit die waarde van universele geldigheid nie. Nie alles wat deur die mens aanskou word, kan tot 'n mistiese visie opgehef word nie. Tydens die heftige begin van die eerste "Brücke"-periode in Dresden was die jong kunstenaars dikwels onderworpe aan ongedissiplineerde handeling in hulle skeppingsdrang. Om hierdie rede het dit dikwels gebeur dat hulle oormatigheid van emosie die perke van harmonie oorskry het. Soos Paul Vogt dit stel was die "...oormatige behoefte om die wese van alle dinge meedoënloos te ontbloot, om tot hulle kern deur te dring die oorsaak van die Ekspressionisme se groot



betskenis, maar ook 'n gevaar en die rede vir sy vroegtydige einde. Die belewenis van die 'innerlike', die drang na sterk en onmiddellike uitdrukking oorvleuel die formele aspek en dit het tot selfvernietiging gelei.<sup>18</sup>

## DIE DUITSE EKSPRESSIONISME EN DIE SUID- AFRIKAANSE KUNS.

Die Duitse ekspressionistiese beweging het 'n sterk invloed uitgeoefen op twee kunstenaresses wat in Suid-Afrika gebore is, naamlik Irma Stern en Maggie Laubser, asook op die Litauer Pranas Domsaitis. Bogenoemde wesenstrekke van die Duitse kuns word in die kuns van hierdie drie Suid-Afrikaners duidelik weerspieël. Dit is hierdie "Duitse" element wat hulle so sterk laat verskil van ander Suid-Afrikaanse kunstenaars van hulle generasie wat deur die kuns van Europese lande soos Engeland, Holland of Frankryk beïnvloed is.

---

18. Vogt, Paul. Geschiede der deutschen Malerei im 20. Jahrhundert, p.31. ("...In dem übermächtigen Wunsch, das Wesen aller Dinge schonungslos zu entblößen, um an ihr wahres Sein zu gelangen, liegen seine Bedeutung, seine stete Gefährdung wie sein frühes Ende beschlossen. Das Erlebnis der 'Innenwelt', der Drang nach starkem und unmittelbarem Ausdruck überspielen das Formale (...) das führte (..) zur Selbstzerstörung...")

H O O F S T U K 2DIE DUITSE INVLOED OP DIE KUNS VAN IRMA STERN.

Irma Stern is in 1894 gebore in die klein Wes-Transvaalse dorpie Schweizer-Reneke. Haar vader, 'n boer en koopman, was een van die vroegste Duits-Joodse setlaars gewees. In hierdie landelike omgewing met sy inboorlinge het Irma Stern haar kinderjare deurgebring. Op negejarige ouderdom, toe haar vader gedurende die Boere-oorlog in Britse gevangenskap was, is sy vir die eerste keer saam met haar moeder na Berlyn, waar sy met haar skoolopleiding begin het. Daarna het sy met haar ouers dikwels tussen Duitsland en Suid-Afrika heen en weer gereis. Op sestienjarige ouderdom het sy in Berlyn, waar haar familie gedurende die Eerste Wêreldoorlog gebly het, aan die Studio Levin-Funcke met haar kunsonderrig begin. Hierdie Akademie was egter vir haar 'n teleurstelling op grond van sy streng tradisionele opvattinge en sy het dit verlaat om in 1913 haar studies aan die Weimarse Akademie onder Gari Melchers voort te sit. By Melchers se vertrek vanaf die Weimarse Akademie keer sy terug na Berlyn en sluit weer eens aan by die Studio Levin-Funcke as student van Martin Brandenburg. Hy was 'n verteenwoordiger van die Neo-Impressionistiese skool. .

Daar kan van die veronderstelling uitgegaan word dat sy as student in Berlyn 'n uitstalling bygewoon het, wat in 1916 by Paul Cassirer gehou was. Daarin is onder andere skilderye van Paula Modersohn-Becker (1876-1907) vertoon.<sup>19</sup>

---

19. Op dié uitstallingskatalogus van April 1916 staan die name van drie kunstenaars: Bernhard Hoetger, Paula Modersohn, en Paul Kowarzik aangeteken in hierdie volgorde. Van Paula Modersohn-Becker staan op die katalogus drie titels wat hier van belang mag wees:-  
Kat. No. 24. Meisie met kat.  
Kat. No. 27. Peinsende meisie.  
Kat. No. 45. Portret van 'n kind.



Een van die skilderye, wat uitgestal was by Cassirer, is nou getiteld Boeremeisie van Worpsswede (Afb. 15). Dit is die portret van 'n meisie wat op 'n stoel sit en met groot oë die toeskouer aanstaar. Haar hande is op haar skoot gevou en haar voete rus op die dwarsbalk van haar stoel. In dieselfde jaar van hierdie uitstalling verbaas Irma Stern haar leermeester met die skildery Die Ewige Kind (Afb. 16).

'n Vergelyking tussen hierdie twee werke toon die punte van ooreenkoms onmiddellik aan. Albei is frontale portrette van 'n jong meisie. In beide gevalle vorm die stoel 'n raamwerk vir die bolyf en dit reik tot die middel van die agterkop. By albei vorm die arms 'n reguit vertikale lyn parallel met die stoelleuning en hulle hande rus op hulle skote. Irma Stern se meisie hou ook nog 'n bossie veldblomme vas. Beide meisies se hare is saamgevat in dun vlegseltjies wat 'n teenstelling vorm met hulle ronde gesigte. Met groot oë kyk hulle direk na die toeskouer.

Die twee portrette is in hulle diepste wese ekspressionisties en duidelik daarop bereken om te ontroer. Modersohn-Becker toon die kwesbare, tere kinderlikheid; Stern omskep dit tot 'n afbeelding van 'n kind wat tot in sy siel gekwes is. Uitgeteer en tingerig met 'n vroegrype wetende uitdrukking in haar byna te groot oë, staar die oorlogskind half onbewus, half skugter, reguit in die oë van die toeskouer; die bossie veldblomme vasgeklem in die maer, senuweeagtige hande. In teenstelling tot Modersohn-Becker se kompaktheid en swaar omlynde vormgewing is Stern se meisiefiguur in dun, byna nerveuse omlyning uitgebeeld. Waar Modersohn-Becker se kwashantering 'n vol, stewige, Cézanne-agtige gedissiplineerdheid vertoon, weerspieël die rustelose veranderlikheid

van kleurvlakke in die werk van Stern 'n Fauvistiese inslag, omskep tot persoonlike ekspressie.

Uit bogaande word die invloed van die Modersohn-Becker-portret op Irma Stern se werk duidelik. Hierdie invloed het op 'n baie belangrike tydperk in die ontwikkeling van Irma Stern se kuns plaasgevind; 'n tyd waarin sy haar kunsakademiese opleiding ontgroei het en dit wou afskud, toe sy juis op soek was na 'n eie uitdrukkingsvorm. Die werk van Paula Modersohn-Becker het die uitgangspunt op haar soektog na uitdrukking geword. Dit het egter nog geen ware oplossing gebied nie aangesien die verskil in temperament te groot was tussen hierdie twee kunstenaresses. Hierdie feit word onmiddellik duidelik as 'n mens, met inagneming van die formele ooreenkomste tussen hierdie twee werke konsentreer op die verskil in uitdrukking. Waar Modersohn-Becker oor 'n volkome selfbeheersing en bedwonge terughoudendheid in gevoelsuiting beskik, wil Stern presies die teenoorgestelde bereik.<sup>20</sup> Met alle middels wil sy na die emosie deurdring. By Modersohn-Becker bly dit die eenvoud in vormgewing, waarbinne die uitdrukking skuil. By Stern word die vorm so ver as moontlik omskep tot ekspressie.

Met die Ewige Kind wat by so min mense waardering kon vind en wat met nadruk deur haar leermeester Martin Brandenburg verwerp is, het Irma Stern na Max Pechstein (1881-1955) gegaan. Hy het haar aspirasies as kunstenaress onmiddellik begryp en haar op grond van hierdie skildery aangemoedig om so voort te gaan.<sup>21</sup> Vanaf daárdie ontmoeting het Irma Stern onder Max Pechstein se invloed gestaan.

---

20. Vergelyk in dié verband Afb. 15 en 16.

21. Osborn, Max. Irma Stern. (Junge Kunst Bd. 51) p.8.



Max Osborn sê dat Stern haar instinktief tot Max Pechstein aangetrokke gevoel het. Vir haar was hy iemand wie se oordeel sy na waarde sou kon skat omdat die "gesonde aardse" temperament van die Duitse skilder met sy sensuele lewensvreugde haar waarskynlik aangetrek het.<sup>22</sup>

Dit is nie bekend op watter tydstip hierdie belangrike ontmoeting tussen Stern en Pechstein plaasgevind het nie. Waarskynlik was dit net nadat hy van sy Palau-reis teruggekeer het en net voordat hy as soldaat opgeroep is vir militêre diens in 1916.

Toe die Eerste Wêreldoorlog in 1914 uitbreek, was Max Pechstein op die Palau-eilande in die Suidsee naby Nieu-Guinea, waar hy vir 'n jaarlank vertoef het. Daar het hy deelgeneem aan die daaglikse handel en wandel van die inboorlinge.<sup>23</sup> Die tekeninge wat hier ontstaan het soos die Palaumeisie (Afb. 18) het hy later verwerk toe hy na Berlyn teruggekeer het. Dit was hierdie Palautydperk in Berlyn wat die vernaamste invloed uitgeoefen het op Irma Stern.

Vir Pechstein was die probleem van sy kunsskeppinge die oortuigende formulering van die o e r belewenis van die lewe. Alle gekompliseerde tradisionele kunsuitinge wou hy terugvoer na die primitiewe, eenvoudigste vorms.<sup>24</sup>

---

22. Ibid. ("... 1916 trieb sie ein richtiger Instinkt zu Max Pechstein. (...) weil die gesunde, erdhaftere, kraftvoll aus sinnlicher Anschauung schöpferische Art des deutschen Malers sie anzog ...")

23. Soos hy ook altyd in Nidden, by die Kurische Nehrung aan die see eens geword het met die vissersvolk; soos hy hulle taal met hulle gepraat het, met hulle saam gewerk en geëet het en hulle dan geskilder het.

24. Horn, Richard. Max Pechstein, Palau-Zeichnungen. Uitstillingskatalogus Nov./Des. 1947, voorwoord.



Richard Horn tipeer Pechstein as 'n kunstenaar wat steeds die roeping gevolg het: "Terug na die Natuur". Vir min kunstenaars was hierdie drang so 'n sterk innerlike behoefte soos vir hom. Vir Pechstein, wat onder die mees eenvoudige omstandighede grootgeword het, en wat die lewensstryd in al sy variasies geken het, was hierdie hunkering na die eenvoudige lewe geen modekwessie soos dit wel by 'n aantal van sy tydgenote die geval was nie. Vir hom, wat dikwels saam met arbeiders gewerk het en wat in noue verbintenis met die natuur gestaan het, was die basiese elemente van die handelende lewe altyd van primêre belang. Net soos hierdie arbeiders het Pechstein in die lewensstryd sy man gestaan en ook sy eie kuns verdedig met optimistiese taatheid. Hy self, so sluit Richard Horn af, is 'n "volbloed-natuur" wat sy doel gesien het in die pulserende lewe.<sup>25</sup>

Nadat hy onder uiters moeilike omstandighede na Berlyn teruggekeer het, is hy in 1916 as soldaat na die westelike front gestuur. Daar het hy tot in die lente

---

25. Ibid. ("... Die immer wieder erhobene Forderung: zurück zur Natur, ist, ins Bildkünstlerische übertragen, für kaum einen Maler so innerstes Bedürfnis gewesen, wie für Pechstein. Für ihn, der aus einfachsten Verhältnissen stammt, der den Lebenskampf in allen seinen Abwandlungen kannte, war diese Sehnsucht nach dem einfachen Leben keine Modeangelegenheit, wie vielen seiner Zeitgenossen. Ihm, der vielerorts mit den durch ihren Beruf mit der Natur verbundenen, arbeitenden Menschen eng zusammengewirkt hat, waren die Grundelemente des tätigen Lebens immer das Primäre. Er stand wie diese im Kampf um seine Existenz seinen Mann und verfocht seine eigene Kunst mit optimistischer Zähigkeit. Er selbst eine Vollblutnatur, sah sein Ziel in der Gestaltung des blutvollen, treibenden Lebens...")

Dit is die beskrywing van 'n karakter wat baie noue ooreenkoms het met dié van Irma Stern.

van 1917 gediën waarvandaan hy as gevolg van gunstige omstandighede weer terug gegaan het na Berlyn.<sup>26</sup>

Hier het hy dan sy belewenisse op die Palau-eilande in skilderye verwerk. Dit beteken dat Pechstein as gevolg van die oorlog eers drie jaar na sy verblyf op die eilande sy skilderye op grond van sy sketse dáár kon uitvoer.

'n Stilistiese voorbeeld van Pechstein se reeks portretskilderye waarin hy die vreemdsoortigheid van die eksotiese meisies, die vloeiende lyn van hulle nekke en skouers, die volheid van hulle lippe en die onpeilbaarheid van hulle groot blinkende oë uitbeeld is die ets van 'n Palaumeisie (Afb. 18). Dit is die portret van 'n meisie wat in vorm streng gestileer is en wat in gees uitgesproke eksoties is. Die kop is half na regs gedraai, die oë wyd oop en haar gesig het 'n peinsende uitdrukking.

Pechstein se visuele opvatting van die Palau-inboorlinge was nie delikaat soos dié van Gauguin nie. Dit was meer bruto, minder goed afgewerk en ook minder oorheers deur die intellek. Hy wou met geweld tot die kern van hulle bestaan deurdring, indring in die geheim van hulle onskuld en hul ongereptheid deur bescawing.<sup>27</sup> Tallose sketse getuig van hierdie voorstelling van 'n vreemdsoortige lewe, weerspeëlings van lewensvreugde, van vrolike temperament en van die belang in die eksotiese mens, sy lewe en omgewing. Een van hierdie sketse (Afb. 17) stel

---

26. Osborn, Max. Max Pechstein, p.147.

27. Ibid. p. 149.



'n groepie singende inboorlinge voor wat heeltemal onbewus van hulself en hulle omgewing, oorgegee is aan die lied wat hulle sing en met ritmiese handeklap vergesel.

Gedurende hierdie Palautydperk van Max Pechstein in Berlyn het Irma Stern vir 'n tydlank met hom saamgewerk.<sup>28</sup> Hy het haar aangemoedig om haar individuele uitdrukking te vind deur 'n beeldopbou van breë kleurvlakke en sterk omlýning.<sup>29</sup> Dit het vir haar kuns beslis baie beteken. Ook het haar persoonlikheid in die teenwoordigheid van die ouer, ervare kunstenaar met sy gesonde, lewenskragtige temperament ontplooi. Dit was sekerlik deur hom dat sy haar geestelike vryheid en ongebondenheid aan akademiese konvensies gevind het en haar in staat gestel het om uiting te gee aan dít wat in haar wese na uiting gehunker het.

Na haar ontmoeting met Pechstein was Irma Stern ook betrokke met al die na-oorlogse gebeurtenisse op die gebied van kuns en kultuur. In November 1918, direk na die abdikasie van Keiser Wilhelm II, wou 'n groep jong intellektueles 'n nuwe demokratiese staat uit die chaos van die oorlog opbou. Alle Wilhelmse prag en praal en "skynheiligheid" sou volgens hulle afgeskaf word en in die plek

---

28. Ibid. p. 9.

Dit is bevestig deur mev. Martha Pechstein tydens 'n persoonlike onderhoud op 15 Mei 1973 in Berlyn, sonder dat sy spesifieke datums kon noem. Mev. Pechstein het, voordat sy met Max Pechstein in die huwelik getree het (in 1923) vir Irma Stern persoonlik in Pechstein se ateljee ontmoet.

29. Osborn, Max. Irma Stern. (Junge Kunst Bd. 51) p.8.



daarvan sou 'n nuwe liefde vir die gesamentlike mensdom tree: 'n groter regverdigheid, 'n groter persoonlike vryheid en 'n nuwe politieke orde. Max Pechstein, die seun van 'n tekstiel-fabriekwerker wou een van hierdie kampvegters word. Hy het hom beywer vir die gedagte: "kuns vir almal" en nie meer net vir 'n klein, uitverkore minderheid nie. Volgens hierdie gedagte sou alle kunstenaars 'n gemeenskap vorm wat deel sou wees van die nuwe sosiale en kulturele opset van die jong Republiek.

'n Vloed van manifeste, publikasies en pamflette oor hierdie gedagtes het verskyn en op die derde Desember 1918 is die Novembergroep gestig - die kunstenaarsvereniging wat al hierdie idees wou verwesenlik. Onder die vernaamste stigters het Max Pechstein getel.<sup>30</sup> Hy wou hom tot die beskikking van die nuwe Sosiaal-Demokratiese regering stel en as kunstenaar meehelp met die totstandkoming van sy politieke doelwit. Dit het egter 'n volle jaar geduur voordat hy beseef het dat sy verwagtinge van so 'n staat utopies was. Baie ontnugter het hy die Novembergroep verlaat en weer by die Freie Sezession aangesluit waarvan hy vroeër lid was.

Ook Irma Stern het tot die kring van hierdie Novembergroep behoort. Haar naam is op die notule van die eerste vergadering vermeld.<sup>31</sup> Dit is egter merkwaardig dat sy nie in die biografieë van die lede van hierdie groep genoem word nie.

---

30. Pechstein, Max. Erinnerungen, p.104.

31. Kliemann, Helga. Die Novembergruppe, p.55. (Afd. a: "Erste Sitzung der Novembergruppe.")

Haar naam ontbreek ook in die register van deelnemers aan die eerste uitstalling van die Novembergroep. Dit is egter seker dat sy op hierdie uitstalling verteenwoordig was want in die uitstallingskatalogus van die Grosse Berliner Kunstausstellung van 1919 is weldeeglik 'n werk van Stern aangeteken onder die Afdeling Novembergroep.<sup>32</sup>

Na haar ontmoeting met Pechstein, wie sy ook in sy lidmaatskap by die verskillende groepe nagevolg het, was Irma Stern deel van die kunslewe van die Berlyne avant-garde. Alreeds in die katalogus van die Freie Sezession-uitstalling van 1918 word twee van haar skilderye vermeld.<sup>33</sup>

Irma Stern is waarskynlik ook deur Max Pechstein aan die kunshandelaar Fritz Gurlitt voorgestel in wie se galery sy in 1919 haar eerste eenman-tentoonstelling gehou het.<sup>34</sup> Ook in 1920 is 'n werk van Irma Stern saam met die Freie Sezession-tentoonstelling uitgestal.<sup>35)</sup>

32. Katalogus. Grosse Berliner Kunstausstellung, 1919. Abt. Novembergruppe.

Kat No. 1263. Donderbui.

Dit is interessant dat ook Pranas Domsaitis aan hierdie uitstalling verteenwoordig was onder die afdeling Freie Sezession.

33. Katalogus. Freie Sezession. Berlin 1918. Dit is:

Kat. No. 167. Portret van 'n meisie.

Kat. No. 168. Landerye (Felder)

34. Skryfster kon die katalogus van hierdie uitstalling nie opspoor nie.

35. Katalogus. Freie Sezession. Berlin 1920.

Kat. No. 209. Die Brug.

Ook Pranas Domsaitis het weereens aan hierdie uitstalling deelgeneem. Dit beteken dat dié twee Suid-Afrikaanse kunstenaars in Berlyn nie net aan die jaarlikse groot uitstalling saam deelgeneem het onder verskillende kunstenaarsgroepe nie, maar dat hulle vir 'n tydperk selfs lede was van dieselfde groep: die Freie Sezession.



In hierdie jaar verskyn ook 'n werk van Irma Stern in die Novembergroep-afdeling van die Grosse Berliner Kunstausstellung.<sup>36</sup> Dit is dieselfde jaar waarin sy weer terugkeer na Suid-Afrika en daar haar eerste tentoonstelling in Kaapstad hou.<sup>37</sup> Tussem 1922 en 1926 onderneem sy weer 'n reis na Frankryk en na Duitsland.<sup>38</sup>

Fritz Gurlitt in Berlyn, in die reeks Das graphische Jahr druk in 1922 elf litografië van haar wat onder die titel Dumela Morena verskyn.<sup>39</sup>

Weer eens by Gurlitt het sy in 1923 'n eenman-tentoonstelling gehou. In die Kunstblatt van daardie jaar verskyn 'n resensie van hierdie uitstalling. Daarin word gesê dat Irma Stern, alhoewel sy van geboorte 'n "Afrikaner" en nog steeds in die bosveld tuis is, 'n eksotiese mensdom en eksotiese landskappe skilder op Europese manier en "so effens deur die oë van Pechstein" gesien. Met uitgesproke "vroulike vaardigheid" het sy volgens dié kritikus die talent om met 'n sekere naïwiteit haar inspirasies aan te pak en

---

36. Katalogus. Grosse Berliner Kunstausstellung 1920. Abt. Novembergruppe.

Kat. No. 1430. Huise by die see.

37. Berman, Esmé. Art and artists of South Africa, p. 295.

38. Ibid.

39. Irma Stern. Mappenwerke der Gurlittpresse No. 21 Dumela Morena, Bilder aus Afrika. 1) Lithographien.

Ausgabe A. No. 1-25 (fast vergriffen)  
Preis 1,400.00 DM.

Ausgabe B. No. 1-24 (schwarz)  
Preis 400.00 DM.



hulle om te skep tot 'n vertoonbare eenheid.<sup>40</sup>  
Haar skildery By die Dorp Umgababa is saam met hierdie resensie afgebeeld. Daarin kom twee vroulike Bantoefigure met kruike op hulle koppe in geometriese stilering voor. Hulle beweeg langs 'n sloot na 'n bergmeertjie toe.

'n Verdere uitstalling wat Irma Stern in 1924 by die Kestnergesellschaft, Hannover, gehou het is in die tydskrif Der Cicerone deur Ferdinand Stuttmann geresenseer. Hy sê dat die invloed van Pechstein en Heckel op Irma Stern duidelik waarneembaar is ofskoon hulle briljante vaardigheid nie bereik word nie. Irma Stern se olietegniek is styf en die verfaanwending selfs droog. By die akwarelle, sê Stuttmann, het sy 'n meer vaardige hand.<sup>41</sup>

Uit voorafgaande kritieke en haar aktiewe deelname aan die kunslewe daar blyk dat Berlyn haar geestelike moederstad geword het. Na haar eerste uitstalling by Gurlitt in 1919 het sy byna elke jaar weer in Berlyn uitgestal. Die kritici sien haar werke

---

40. Kunstblatt. No. 7, 1923, p.284 met afbeelding: By die dorp Umgababa. ("...Irma Stern hatte bei Gurlitt eine kleine Ausstellung. Obzwar Afrikanerin von Geburt und noch immer im Busch beheimatet, malt sie exotische Menschheit und Landschaft auf Europäerart, ein wenig, wenn man so sagen darf, durch Pechsteinaugen gesehen. Ausgesprochen weibliche Begabung, hat sie das Talent, mit einer gewissen Naivität Anregungen aufzugreifen, die wiederum fraulich geschickt, zu einer präsentablen Einheit gebracht werden...")

41. Der Cicerone. No. 16, 1924, p.469. (Uitstallings onder die opskrif: Hannover, Mai-Ausstellung der Kestnergesellschaft) Kritiek deur Ferdinand Stuttmann. ("... Irma Stern, Kapstadt, bringt meist südafrikanische Bilder. Man spürt Pechstein und Heckel. Jedoch wird deren blendende Mache nicht erreicht. Irma Sterns Oelfarben fließen zäh und trocken, leichter ist ihre Hand in den Aqua-

"deur die oë van Pechstein." Dit verbind haar met Berlyn en die "Brücke"-Ekspressioniste daar. Dit is ook interessant dat die kritiek van haar 1924-uitstalling in Hannover nie so positief klink soos dié van haar Berlyne uitstalling nie.

In Berlyn was sy nou bekend as die skilderes van die vreemde, die "eksotiese mensdom". Selfs die titels van haar werke na 1920 soos Dumela Morena en By die dorp Umgababa het vir 'n Berlyner 'n eksotiese, 'n vreemde klank. Die vreemde, die eksotiese, die geheimsinnige van 'n verre, vreemde land hou vir die Duitse mens altyd weer 'n sterk betowering in. Die waarskynlikheid bestaan dat hierdie romantiese bekoring ook gehelp het om haar persoonlikheid as kunstenaars in Berlyn duidelik te omlin.

Dit is nie seker presies hoe lank Irma Stern in Max Pechstein se ateljee gewerk het nie. Die weduwee van Pechstein, Mev. Martha Pechstein het beweer dat sy met Irma Stern in Pechstein se ateljee kennis gemaak het voordat sy in 1923 met hom in die huwelik getree het. Maar sy het nie meer presies geweet wanneer dit was nie. Dit kon volgens haar voor 1920 gewees het, op welke stadium Stern vir twee jaar na Suid-Afrika teruggekeer het.<sup>37</sup> Dit beteken dat Irma Stern drie jaar lank in aanraking met Pechstein was. In hierdie tyd het sy waarskynlik deurgaans by hom studeer en gewerk.

In 1927 het 'n monografie geskryf deur Max Osborn oor Irma Stern verskyn in die reeks Junge Kunst. Dit bevat 'n uittreksel uit Irma Stern se dagboek "Umgababa" met 32 afbeeldinge van werke wat tussen 1922 en 1925 ontstaan het en 'n Engelse vertaling van die Duitse teks.



Een van die afbeeldinge in houtskooltekening van 1925 uit hierdie monografie is ook afgebeeld in die Cicerone van 1927.<sup>42</sup> Dit is 'n tekening met die titel Twee Zuluvroue.

Max Osborn skryf oor haar, dat sy verskil van die kunstenaars wat moeg was vir Europa, soos Gauguin, en wat op soek was na die eksotiese lewe. Hy sien in haar as kunstenaars 'n heeltemal unieke geval, wie se werke nie as gevolg van 'n besoek of van 'n studietoer in "daardie vreemde land" ontstaan het nie, maar uit begrip vir "daardie donker deel van die wêreld" wat in werklikheid haar vaderland is.<sup>43</sup>

Die romantiese element, wat vroeër na verwys is tree hier sterk na vore. Vir die Europeërs was een van die vernaamste eienskappe van Irma Stern dat sy deel was van dit wat sy geskilder het. Dit is sekerlik ook hierdie eienskap wat Max Pechstein in haar herken en ontwikkel het naamlik om dit weer te gee wat in haar was; dat sy dit nie moes soek soos hy op sy reis na die Palau-eilande nie. Pechstein het haar oë vir haar geopen, sodat sy haar in die inboorlinge van haar eie land kon inleef soos Pechstein hom in alle mense wat hy geskilder het, ingeleef het. Die gevolg was dat sy haar, soos Osborn dit stel, "met 'n intense vroulike gevoel" met hierdie bruin en swart mense vereenselwig het. Volgens hom staan sy in 'n besonder noue betrekking

---

42. Der Cicerone, vol. 19, 1927, p.587. ("entnommen der Schrift von Max Osborn. Junge Kunst, Bd. 51")

43. Osborn, Max. Irma Stern, p.6 ("ein ganz einzigartiger Fall! nicht als Gast, nicht auf einer Studienfahrt hatte Irma Stern die uns fernste Landschaft des immer noch dunklen Erdteils durchstreift, sondern dies eben war ihre Heimat...")



met die vroue ("haar bruin en swart susters") met hulle ewematige figure, hulle "aangebore onskuld en eenvoud", as afstammeling van "beroue geslagte" wie se gelaatsktrekke 'n innerlike adel weerspieël. Osborn voeg egter ook by dat Irma Stern se mense almal 'n eienaardige verborge gevoel van smarte oordra.<sup>44</sup>

Ook Pechstein se Palau-werke handel in hoofsaak oor vroulike inboorlinge. Hy gee ook soos Stern die "aangebore onskuld en eenvoud" van die natuurmense weer. Maar hierdie bykomstige element, naamlik die "verborge gevoel van smarte" is iets waarin Stern van Pechstein verskil. Pechstein ken slegs gesonde lewensvreugde. Die gevoel van ondefinieerbare smarte is vreemd aan sy hele natuur. Die woorde van Osborn tref die kern van nog 'n verskil. Hy sê dat Irma Stern "haar swart susters" afbeeld. Terwyl Pechstein die vrou in 'n gees van sinlike ervaring weergee, is dit by Irma Stern die gees van mede-vroulikheid. Na die publikasie van Osborn se monografie was Irma Stern nou 'n gevestigde figuur in die Duitse kunstewêreld. Volgens hierdie boek en volgens bogenoemde resensies van haar uitstillings behoort sy aan die opvolgers van die "Brücke"-Ekspressioniste. Wat haar altyd weer onder die Duitse kunstenaars so eiesoortig maak was dat haar terugkeer na Suid-Afrika nie 'n Gauguinagtige romantiese ontvlugting van Europa was nie, maar dat dit met 'n positief verwerkte Europese kulturele agtergrond vir haar 'n terugkeer was uit heimwee na die land van haar geboorte.

---

44. Ibid. ("... mit tiefen fraulichen Gefühl versenkte sie sich in das Eigenleben dieser braunen und schwarzen Menschen, vor allem ihrer farbigen Schwestern ... ihre ... ebenmässigen Gestalten, angeborene Unschuld und Einfachheit des Empfindens ... Nachkömmlinge uralter Geschlechter ... Züge ... innerer Hoheit und verhüllter Trauer...")

In 1927, die jaar waarin Osborn se monografie oor haar verskyn het, was Irma Stern weer op die Grosse Berliner Kunstausstellung verteenwoordig en op die katalogus staan onder die Grafiese Afdeling drie van haar werke aangeteken.<sup>45</sup>

Ook in die katalogus van die Grosse Berliner Kunstausstellung van 1928 verskyn die naam van Irma Stern. Hierdie keer as lid van die Frauenkunstverband met twee skilderye.<sup>46</sup> Weer eens as lid van die Frauenkunstverband was sy ook in 1929 op die Grosse Berliner Kunstausstellung met een olieverf verteenwoordig.<sup>47</sup>

---

45. Katalogus. Grosse Berliner Kunstausstellung, 1927.

Kat. No. 875. Mark in Lourenço Marques.

Kat. No. 876. Tekening.

Kat. No. 877. Vroueportret. Houtskooltekening.

Hierdie uitstalling is gereël deur die oorkoepelende Vereniging van kunstenaarsgroepe Kartell der Verbände Bildender Künstler.

Ook Domsaitis het deelgeneem aan hierdie uitstalling met twee olieverwe en vyf grafiese werke.

46. Katalogus. Grosse Berliner Kunstausstellung, 1928.

Kat. No. 985. Zuluvroue.

Kat. No. 986. Landskap.

Pranas Domsaitis is op dieselfde tentoonstelling verteenwoordig met drie olieverwe as lid van die Berliner Sezession.

47. Katalogus. Grosse Berliner Kunstausstellung, 1929.

Kat. No. 155. Negermeisie met vrug.

In dieselfde jaar is daar in die S.A. Nasionale Kunsmuseum, Kaapstad se Katalogus van 1968 'n eenman-tentoonstelling van Irma Stern by die Galerie Nierendorf aangeteken. Skryfster kon in daardie galery in Berlyn ongelukkig geen katalogus van hierdie uitstalling opspoor nie.



Die laaste keer, waarin Irma Stern onder die afdeling Frauenkunstverband in Berlyn uitgestal het was in 1930 en in die katalogus van hierdie uitstalling word haar werke in twee afdelings ingedeel.<sup>48</sup>

RAAKPUNTE TUSSEN MAX PECHSTEIN EN IRMA STERN.

Een van Irma Stern se olieverwe wat in daardie tyd ontstaan het, is die portret van 'n Pondomeisie (Afb. 19). In hierdie werk is die styl van Irma Stern gevestig. In gloeiende bruin tot oker kleure breek die Pondomeisie uit die digbebosde agtergrond uit waarmee sy lineer saamsmelt. Die lineêre same-smelting van 'n figuur met die landskapsagtergrond is ook eie aan die kuns van Max Pechstein. As die gesig van die Pondomeisie met die etswerk van Pechstein se Palaumeisie (Afb. 18) vergelyk word, kan 'n mens ten spyte van die verskil in media wel punte van ooreenkoms bespeur. Die gesig van Irma Stern se Pondomeisie is heeltemal frontaal, dié van die Palau-meisie van Pechstein driekwart na voor gedraai. En tog wys die lyn van die sterk neus en die prominente lippe afgesluit deur die skerp ken in albei werke duidelike ooreenkomste. Pechstein en Stern se meisie dra om die nek 'n breë nousluitende halsketting en die hare hang reguit af en is halfflank. Al twee

48. Katalogus. Grosse Berliner Kunstausstellung, 1930.

Afdeling 1. Frauenkunsverband. Olieverwe.

29 Mei tot 17 Augustus:-

Kat. No. 409. Stillewe.

Kat. No. 410. Vrou met waatlemoen. (Hierdie skildery is in die katalogus gereproduseer.)

Afdeling 2. Frauenkunstverband. Waterverwe, pastelle, grafiese werke.

7 September tot 30 Oktober.

Kat. No. 346. Twee Tekeninge.

Kat. No. 347. Negervrou. Tekening.

se hare val kort oor hulle voorkop. Die gelaats-  
 trek van albei het 'n gloeinde uitstraling, by  
Pechstein deur die dinamiek van grys en wit vlakke,  
 by Stern deur die gloed van olieverf. Albei vroue  
 het 'n peinsende uitdrukking, die Palaumeisie kyk  
 met oop oë verby die toeskouer, die Pondomeisie se  
 oë is onttrek, verinnerlik, byna gesluit. Dit is  
 dié trek van Irma Stern, wat 'n mens by Pechstein  
 selde aantref. Miskien nou en dan in sy vroëre  
 werke, soos sy tekening Dame met die Pelstola (Afb. 20)  
 wat duidelik 'n stemming van peinsende teruggetrokken-  
 heid dra.

In die Pondomeisie is die sterk kleurgebruik en  
 die dun, krullende lyn van die agtergrond wat warrelen-  
 de lewe aan die werk verleen, trekke wat baie noue  
 verwantskap dra met die styl van Max Pechstein. Die  
 kronkelende lyne van die agtergrond trek soos 'n dwar-  
 relende draaikolk rondom die meisiefiguur. Dit word  
 nog verder beklemtoon deur die tak wat haar omraam.  
 Maar skielik in die middel kom die bewegende kromly-  
 nigheid tot stilstand in die statiese vertikaal van  
 voorkop, neus en borsband. "... sy rus daar soos 'n  
 ryp vrug, bewegingloos, tussen die gebladerte..."<sup>49</sup>  
 Die vertikale rustigheid word veronig met die diepte  
 van die beeldmoment: die uitdrukking van diepsinnige  
 erns. Hierdie element is 'n individuele eienskap  
 van Irma Stern waarin sy duidelik verskil van die  
 Pechstein-Ekspressionisme en nader staan aan Schmidt-  
Rottluff.

---

49. Bouman, A.C. Kuns in Suid-Afrika, p. 102.



'n Kenmerk van Irma Stern, wat haar dwarsdeur haar skeppende werk vergesel is die bogenoemde kronkelende lyn wat ook 'n kenmerk bly van Max Pechstein. Twee afdrucke van tekeninge illustreer hierdie styleienskap. Die een is Max Pechstein se skets van Twee Danseresse (Afb. 22). Die draaiende beweging, die spanning in die teenstelling tussen swart en wit vlakke, die sketsagtige lewendigheid van die twee vroue, wat saam dans, kan vergelyk word met 'n afdruk van Irma Stern se twee Geselsende Arabiere (Afb. 21) wat 'n duidelike verwantskap toon met die vormtaal van Pechstein (Afb. 22) wanneer gelet word op die lewendige, kronkelende omlynings van die twee mans wat in 'n geesdriftige gesprek met mekaar betrokke is; op die dinamiese teenstelling van die swart bene, gesigte en die stikulerende arm van die een wat praat, met die witheid van hulle gewade en op die byna algehele weglating van gelaats-trekke, sodat die spanningsmoment nie van die gesig uitgaan nie, maar van die hele menslike liggaam.

Afgesien van die punte van ooreenkoms in styl is daar ook by Stern en Pechstein ooreenkomstes in temas. 'n Voorbeeld hiervan is die Stillewas met Afrikafiguur. In Max Pechstein se grafiese werk kom hierdie tema dikwels voor. Die Stillewe met Afrikafiguur (Afb. 23) is 'n voorbeeld daarvan. In sy hoekige, waaiervormige lyngewing laat dit dink aan Picasso se "epoque nègre" (Afb. 14). Ook by Irma Stern kom hierdie temas telkens weer voor. Hulle is uitgevoer in 'n styl waarvan die olieverf Arum Lelies (Afb. 24) getuig. In sy sensuele kleur- en lynhantering verskil hierdie werk egter wat vorm betref sterk van Pechstein se hoekige beeldopbou (Afb. 23)

Op grond van bogaande kan die stelling gemaak word dat op dieselfde wyse waarin 'n beïnvloeding in die Duitse kuns plaasvind, soos alreeds aangetoon, het

die beïnvloeding van Max Pechstein op Irma Stern geskied. Daarmee word bedoel dat hierdie invloed tot 'n baie groter mate op geestelike en emosionele vlak geskied het as op stilistiese vormgewing. Dit bly dus, ten spyte van alle ooglopende punte van beïnvloeding deur Pechstein op die kuns van Irma Stern, in die hoofsaak 'n ooreenkoms wat vergelykbaar is met die wyse waarin die Profeet van Emil Nolde (Afb. 12) verwantskap dra met die Christoforus van Lucas Cranach (Afb. 1)

#### SAMEVATTING

Duitse kenmerke in die kuns van Irma Stern.

In die loop van die inleiding van hierdie werkstuk is op bl. 3 e.v. 'n poging aangewend om die eiesoortige karakter of wesenskenmerke van die Duitse kuns te omlin. Hierdie benadering is gebaseer op die drie hoofelemente van 'n kunswerk naamlik die l y n, die k l e u r en die u i t d r u k k i n g en sal vervolgens vergelyk word met dié van Irma Stern se kuns:-

Dit is beweer dat die l y n in die Duitse kuns selde staties, maar altyd van 'n stromende beweeglikheid is. Dit is 'n eienskap wat seersekerlik 'n wesens-trek is van Irma Stern. Soos dit van die Duitse kuns in die algemeen gesê word, besit haar lyn 'n eie krag en 'n eie funksie, en is dit die uitdrukking van beweging. Die arabeske lyn van die voue van die kleding in die Madonnas van Schongauer, of die kronkelende baardhare van Cranach se Christoforus (Afb. 1) vind ons weer in die krullerige kalligrafie van Irma Stern se Geselsende Arabiere (Afb. 21) wat ook van 'n



uitmuntende tekenhand getuig; 'n tipies Duitse eienskap. Die dinamiese krag, haar intuïtiewe, eerder as intellektuele begrip van vorm, wat verwringing toelaat ter wille van uitdrukking, haar pulserende vitaliteit en haar ewige rusteloosheid, dit is elemente wat in diepste wese eie is aan die Duitse kuns. Punte van verskil mag gevind word in haar absolute ignorering van detail. Die Duitse kuns is steeds daarmee gemoeid om die kleinste detail op die noukeurigste wyse weer te gee. 'n Verdere individuele eienskap van Irma Stern is die manier waarin sy binne 'n gewoel van arabeske lyn 'n punt van hiëratisiese stilte en strakheid as spanningsmoment plaas soos byvoorbeeld die gesig van die Pondomeisie (Afb. 19). Haar lyn druk ook die Pechsteinse lewensvreugde uit, wanneer dit saam met die kleur opgaan in 'n gebalanseerde geheel. In haar drastiese en haar verhalende dramatiese omlýning dra die kuns van Irma Stern duidelike Duitse wesenstrekke.

Die belewenis van k l e u r is die tweede Duitse eienskap waarvan beweer is dat dit 'n eienskap is wat deur die Duitse mens sterker en dieper beleef word as deur ander volke. Kleur, só is in die inleiding gesê, is in die Duitse kuns gevoelsuiting, waardeur 'n mens "innerlike storm en stilte, twyfel en klaag kan aanvoel". Hierdie woorde is ook van toepassing op Irma Stern. Sy is by uitstek koloris en onstuimig in haar vibrerende, gloeiende kleurgebruik. Vir haar is die kleur die substansie van die voorwerp, nie net die oppervlakte nie. Kleur word in haar werke deur die onderwerp bepaal en dit is waarom sy kleur gebruik om haar emosies uit te druk. Lig is by haar die middel om die kleure net meer lewendig te maak. Swart speel 'n baie klein rol in

haar werk terwyl wit steeds 'n aansienlike rol speel. Sterk blou, diep groen, suiwer ultramaryn, helder geel en bloedrooi kleure wissel mekaar in sterk kontraste af. Elke beeldvlak het dieselfde kleurwaarde. Soms kan haar kleurkontraste ook te skril aandoen, wanneer haar uitdrukkingskrag haar gevoel vir harmonie oorweldig. Haar vroeë sterk impasto-tegniek maak later plek vir 'n dunner verfaanwending.

Soos dit ook 'n wesenstrek van die Duitse kuns is, is is die kleur by Irma Stern bedoel om met 'n "direkte, hartstogtelike intensiteit die belewenis van die beeld te suggereer."<sup>50</sup> Ook in haar kleurgebruik dus, dra die kuns van Irma Stern in wese Duitse kenmerke.

Met die oog op u i t d r u k k i n g in die Duitse kuns is in die inleiding volgende woorde van Panofsky aangehaal:-

"... Die neiging tot die uiterste en tot die afwykende kom n e g a t i e f beskou, dikwels in 'n opvallende gebrek aan "harmonie" en aan "grasie" tot uiting. Maar p o s i t i e f beskou, beteken dit die vermoë tot hartstogtelike belewenis en tot die liefdevolle toegeneentheid vir die karakteristieke..."<sup>3</sup>

Hierdie woorde van Panofsky oor die eienskappe van die Duitse kuns is in hulle diepste betekenis ook van toepassing op die kuns van Irma Stern. Haar kuns is basies subjektief, dit is temperamentvol en oraat 'n taal wat eerder impulsief is as rasioneel. Haar werke tref die toeskouer met geweld, dit roep

---

50. Vergelyk Inleiding, p. 4.



hom op tot reaksie. Baie dikwels voel 'n mens in haar kuns die konflik tussen die drang na uiting en die spoed van haar fantasievlugte. Deur die mense wat sy weergee in 'n ontploffing van lyn en kleur wil sy 'n persoonlike gedagte of gesindheid uitdruk. Haar kuns voel aan asof dit adem van die ongetemde gees van die Afrika-Kontinent met sy ritmiese natuurproses van ontstaan, wording en vergaan.

Sy is deel van die Duitse hartstog<sup>51</sup> wat 'n byna fanatiese trek dra. Wat met alle middels poog om die sigbare te deurgrond. Ook in haar heftigheid en ruheid waarmee sy byna die perke van die harmonie deurbreek terwille van die onmiddellike uitdrukking, die gevoelsoorvloed, die worsteling in die ewige stryd met die wette van die beeld<sup>52</sup> dra haar kuns in wese Duitse eienskappe.

### GEVOLGTREKKING

Irma Stern is beïnvloed deur die Duitse kuns en wel die Duitse Ekspressionisme. Sy kan beskou word as student van Max Pechstein wie se invloed op haar in sy "Palau"-tydperk plaasgevind het. Dit moet egter ook beklemtoon word dat Irma Stern in haar eie temperament ekspressionisties was, dat die Ekspressionisme inherent was aan haar karakter. Sy het die Duitse Ekspressionisme waarvan sy 'n produk was, in Suid-Afrika tot 'n heel persoonlike uiting verwerk wat die stempel dra van haar eie persoonlikheid.

---

51. Bespreek in die Inleiding op p.5.

52. Ibid. p.7.

### H O O F S T U K 3

#### DIE DUITSE INVLOED OP DIE KUNS VAN MAGGIE LAUBSER.

Maggie Laubser is gebore in 1896 op die plaas "Bloublommetjieskloof" in die omgewing van Malmesbury alwaar sy opgegroeï het. Sy het in Stellenbosch skool gegaan en daar haar eerste onderrig in tekenwerk ontvang. Nadat sy die skool op vyftienjarige ouderdom verlaat het, het sy op die plaas van haar ouers poskaarte, kunsafdrukke en fotos nageteken. Daarna het sy in Kaapstad met die skilder Edward Roworth kennis gemaak en het in 1907 vir 'n kort rukkie in sy ateljee onderrig ontvang in die Engelse romanties-realistiese styl. Sy was egter teleurgesteld in sy kunsklasse en kon deur haar onderwyser nie die manier van self-ekspresie vind waarna sy gehunker het nie.

In 1913 is sy met die finansiële hulp van 'n gewese Nederlandse Konsul, J.H.A. Balwé, wat haar talent ontdek het na Holland waar sy vir 'n kort rukkie by die Kunstenaarskolonie in Laren gebly het. Met die uitbreek van die Eerste Wêreldoorlog is sy na London. In Oktober 1914 skryf sy in as student aan die Londense Slade-Skool, waar sy haar toegelê het op tekenklasse onder Henry Tonks en Ambroise McEvoy, die portretskilder. In skilderkuns het sy daar egter geen onderrig ontvang nie. Na die Eerste Wêreldoorlog het sy vir 'n jaar na Antwerpen gegaan, waar sy met die kuns van Van Gogh kennis gemaak het. Daarna het sy tot 1920 aan die Garda-See in Noord Italië gewoon en geskilder. In hierdie jaar, tydens haar terugreis na Suid-Afrika, ontmoet sy vir Irma



Stern op die skip.<sup>53</sup> Irma Stern, wat alreeds in Berlyn haar voete gevind het, wat daar ook alreeds in 1919 by Gurlitt uitgestal het, wat in die kringe van Duitse Ekspressioniste beweeg het en met hulle omstandighede vertrouwd was. Deur haar is Maggie Laubser waarskynlik aangemoedig om ook na Berlyn te gaan - wat sy dan ook twee jaar later gedoen het en waar sy tot 1924 gebly het. Dit beteken dat Maggie Laubser van die tien jaar wat sy in die buiteland deurgebring het, net twee jaar in Berlyn was.

Toe Irma Stern vir Max Pechstein ontmoet het, was sy 23 jaar oud en het alreeds 'n deeglike Duitse opleiding gehad. Maggie Laubser was alreeds 36 jaar oud toe sy in 1922 na Berlyn gegaan het. Dit was 'n lang en eensame weg wat sy moes aflê om uiteindelik haar styl te vind. Die skool van Edward Roworth in Kaapstad, die Larense Kunskolonie in Holland en die tekenklasse aan die Londenese Slade kon haar oorspronklike wil tot brute uitdrukking nie tem nie. Haar leerjare is steeds gekenmerk deur haar pogings om daarvan te ontsnap en om haarself op haar eie manier uit te druk.<sup>54</sup>

Maar toe Maggie Laubser in die winter van 1922 na Berlyn kom, het die deure vir haar geopen. Niemand het iets eienaardigs of vreemds in haar kuns gevind nie. Skielik was aan haar die geleentheid gegee om haar kuns te laat ontplooi in ooreenstemming met haar eie wese.

---

53. Berman, Esmé. Art and artists of South Africa, p. 173.

54. Botha, E.J. Die lewe en skilderwerk van Maggie Laubser (M.A. B.K.-Verhandeling) p.8.

Dit moes aan die begin van haar verblyf in Berlyn gewees het toe sy onder Prof. Jäckels die portretskilder gewerk het<sup>55</sup> Dit was waarskynlik ook in hierdie tyd waarin Maggie Laubser vir die eerste keer kennis gemaak het met die werke van die Duitse Ekpressioniste, die "Brücke" en die "Blaue Reiter"-groepe wat uitgestal was in die Kronprinzenpalais.<sup>56</sup> Maar sy het haar waarskynlik die sterkste aangetrokke gevoel tot die kuns van Schmidt-Rottluff (geb. 1884) en het sy toe ook nader kennis gemaak met hierdie kunstenaar.

Dit is nie seker op watter tydstip Maggie Laubser vir Karl Schmidt-Rottluff ontmoet het nie. Die ontmoeting kon eers plaasgevind het na die somer van 1923 toe hy saam met 'n groep beeldhouers na Italië gegaan het. 'n Vriendskap het tussen die twee kunstenaars ontstaan en dit is seker dat sy daarna onder sy leiding gewerk het. Hy het haar verstaan en het agting getoon vir haar kuns en beslis 'n leidende invloed op Maggie Laubser se werk uitgeoefen. Schmidt-Rottluff self beskou Maggie Laubser as een van sy studente.<sup>57</sup>

---

55. Ibid. p.15.

56. Ibid.

57. Skryfster self het in Berlyn nie toegang gehad tot Karl Schmidt-Rottluff nie, omdat sy bewus daarvan was dat hy nie meer onderhoude wil voer nie, en net met sy nouste vriendekring in kontak bly. Tot daardie vriendekring behoort die direkteur van die "Brücke"-Museum in Berlyn, Prof. Leopold Reide-meister wat so goed was om vir die skryfster by Karl Schmidt-Rottluff navraag te doen. Op 15 Mei 1973 het altwee, Karl Schmidt-Rottluff en sy vrou op die vraag van Prof. Reidemeister onmiddellik bevestig dat hulle vir Maggie Laubser goed geken het as 'n betroubare mens en as 'n kunstenaar met groot talent. By hierdie geleentheid het Schmidt-Rottluff gesê dat Laubser 'n student van hom was. Hy kon ook vir Irma Stern onthou en het gesê dat hy haar geken het, terwyl mev. Pechstein nie vir Maggie Laubser ken onthou nie.



Maggie Laubser het in November 1924 weer teruggekeer na Suid-Afrika. Dit beteken dat sy tussen die herfs van 1923 en dié van 1924 by Schmidt-Rottluff gewerk het. Sy was dus uiters een jaar lank in noue kontak met hom gewees. Anders as Irma Stern het sy ook nie gedurende hierdie tydperk 'n uitstalling in Duitsland gehou nie. Maggie Laubser was ook net dié een enkele keer in Berlyn en het nie weer daarheen teruggekeer nie. Hierdie tydperk was egter deurslaggewend want in Berlyn het sy haar rigting gevind. Onder leiding van Karl Schmidt-Rottluff en beïnvloed deur die Duitse Na-Ekspressionisme kon sy haar eie weg inslaan en haar onafhanklikheid van ander kunsinvloede bereik.

Soos dit ook met Pechstein en Stern die geval was, het die invloed wat Schmidt-Rottluff op Laubser uitgeoefen het binne 'n sekere skeppingstydperk van die Duitse kunstenaar plaasgevind, naamlik in sy Tydperk na die Eerste wêreldoorlog. In hierdie tyd het die kuns van Karl Schmidt-Rottluff met die ekstatiiese voor-oorlogse "Brücke"-Ekspressionisme gebreek en 'n verandering ondergaan. Soos Pechstein was hy ook een van die jong kunstenaars wat finaal met die Duitse verlede wou breek. Ook hy was deel van die ultrasosialistiese beweging onder Duitse kunstenaars en intellektueles wat met bewondering die Russiese Revolusie beskou het as een van die mees heldhaftige omwentelinge onderweg na 'n nuwe wêreldbroederskap. Op hierdie selfde idees was die stigting van die Novembergroep gebaseer. Deur die oorlogsbelewensisse het Karl Schmidt-Rottluff, in vergelyking met sy vroëre intellektuele teruggetrokkenheid 'n streng asketiese inkering ondergaan. Sy wese was nou heeltemal na binne gerig en in hom het 'n neiging ontstaan om tot die sfeër van die mistieke, die denkbeeldige, selfs die religieuse vlakke deur te dring. As soldaat in die oorlog het hy Rusland beleef. Die werke wat na sy terugkoms na Duitsland ontstaan het, is gebore uit die kennis van die nabyheid van die

dood waarmee hy van aangesig tot aangesig gestaan het en uit die nuwe geskenk van die lewe. Sy vraag na werklikheid het 'n vraag na bo-werklikheid geword, na die transendentale.

Onmiddellik na die oorlog ontstaan 'n reeks religieuse houtsnewerke van Schmidt-Rottluff wat in hulle primitiewe eenvoud en religieuse uitdrukkingskrag in die tradisie staan van die Middeleeuse Duitse bepeinsingsbeelde. Soos alle kunstenaars wie se geloof in die wêreld en in hulleself geskend was, was Schmidt-Rottluff op soek na 'n nuwe menslike en skeppende hergeboorte. Die begin tot 'n oplossing van hierdie sieleworsteling is gemaak deur sy herinneringe aan die Russiese landskap wat hy in 'n reeks houtsnē vasgelē het. Russiese Landskap met Son (Afb. 25) wat uit 1919 dateer is 'n voorbeeld daarvan. Dit is 'n landskap wat in hoekige vlakke opgebou is, beheers deur die stralende skyf van die son. Deur sy streng geabstraheerde opbou dra hierdie werk die gevoel van 'n oneindige stilte en vrede oor.

Gedurende 1919 onderneem hy ook 'n reis na die Oossee-kus om finaal van sy afgryslike oorlogsherinneringe ontslae te raak en om homself as mens en as kunstenaar weer te vind. Die werke wat hier ontstaan het, adem 'n nuwe sienswyse, 'n sekere ingetoë vreugde oor die skoonheid van die natuur.

'n Reeks Aandlandskappe het nou ontstaan waarvan die Opstygende Maan (Afb. 26) 'n voorbeeld is. Met intense blou span die hemel oor 'n landskap met sketsagtige bome, waaroor die rooi maan, wat koel in die water van die spruit weerspieël met rustige stilte heers: 'n stilte sonder weemoed. Die kleur staan in duidelike ritmiese betrekking tot die vorm wat tot



die mees elementele vereenvoudig is. Dit is 'n landskap wat in sy staties-monumentale gees 'n ge-abstraheerde weerspeëling van 'n sieletoestand is: intiem maar sonder subjektivisme.

Langs die landskappe neem sy motiewe van Werkende Mense in hierdie tydperk ook 'n prominente plek in. Daar ontstaan werke van die Oestyd, soos Die Laaste Gesvrag (Afb. 28). In hierdie skildery skyn die laaste somerson op die toneel van 'n groepie mense wat versigtig die laaste oorskiet van die oes bymekaar hark. Hulle vorme en gebare vloei saam met die warm geel, bruin tot oker herfskleure wat deur die vaal halfsirkel van die sakkende son bestraal word en vorm 'n ritmiese eenheid van lyn en kleur. Dan is daar die Drie Arbeiders wat Sand Grawe (Afb. 29). In hierdie werk is die kunstenaar gemoeid met die ritme van beweging. Kragtig stoot die man op die voorgrond sy skopgraaf in die aarde in, die een daaragter het hierdie gebaar alreeds voltooi en die figuur op die regterkant vorm die kontrabeweging en voltooi die driehoek wat beklemtoon word deur die rangskikking van die kruiswaens. Ook hier smelt die geel en die rooi kleurvlakke van die mensefigure saam met die sand wat hulle grawe.

Vanaf 1922 was daar 'n verdere prominente tema by Schmidt-Rottluff naamlik sy Stillewes. Hulle skep ook die indruk dat hy in sy soektog na objektiewe gesuiwerde uitdrukking nog steeds op soek is na homself. In hierdie reeks het 'n aantal houtsnewerke ontstaan waarvan die Berlynse Kupferstichkabinett 'n aansienlike versameling besit. Hulle is almal van groot formaat; grootvlakkig met breë omlynings en dikwels gekleur met een bykomende kleur wat na die drukproses toegevoeg is. Hierdie houtsnē getuig van die feit dat die kleurgebruik by Schmidt-Rottluff uit die grafiese beeldopbou groei. Met ander woorde, dat

hy grafies dink en hom uitdruk in kleur. Die kernelement van die beeld wat steeds op die natuurvorm gebaseer is, word tot so 'n sterk mate nagestreef dat die beeld die indruk skep van 'n totale abstrahering met 'n sterk gevoel vir ritmiese opbou. Onder hierdie houtsnewerke wat net voor en na 1920 dateer, verskyn hier en daar Stillewes met Katte of soms net katte as temas, soos sy Twee Katte op 'n tapyt (Afb. 32). Hulle is op 'n dekoratiewe, onemosionele wyse weergegee, en geïntegreer in die geheel van die beeldritme.

Nog 'n tema van Schmidt-Rottluff in hierdie periode is sy Seekustonele met vissers, seilbote en vissershuisse. Dit is komposisies wat soos die Russiese Landskap met Son (afb. 25) deur lewendige beeldpatrone van vorm en kleur terselfdertyd 'n element van abstraksie toon en die indruk skep van 'n boeiende natuurgetrouheid. 'n Voorbeeld hiervan is sy olieverf By die Seekus (Afb. 34) van 1922. Dit is 'n onrustige seekustoneel met skepe wat oorheers word deur die sterk diagonale lyn van 'n boot in die voorgrond. Wat in hierdie skildery bemerkenswaardig is, is die punterige lyne van waterrimpels en sandkus wat hier en daar in die beeld voorkom, net soos in die Opstygende Maan (Afb. 26). Hierdie gekartelde lyne is inderdaad 'n kenmerkende beeldelement in die werk van Schmidt-Rottluff.

Ook kenmerkende van die kuns van Schmidt-Rottluff is sy oog vir die essensiële en die vermoë om die alledaagse en toevallige van sy wêreld te omskep tot 'n hoër werklikheidsbelewenis.<sup>58</sup>

---

58. Heise, Carl Georg. Katalogus. Karl Schmidt-Rottluff: Aquarelle aus den Jahren 1943-1946. Chemnitz.

("...wie ein Mensch, der gross denkt und handelt, uns etwas von der Würde des Menschseins vermittelt, uns durch den Blick auf ihn über uns selbst erhebt, so macht dieser Maler die von ihm angeschaute Natur gross und bedeutend und vermittelt auch uns die Fähigkeit, die Welt um uns her nicht im Alltagsgewand ihrer zufälligen Erscheinung zu sehen, sondern unter dem Aspekt einer höheren Wirklichkeit.")



Presies dít is ook die kenmerke van die werk van Maggie Laubser. Bogenoemde temas, soos die Numinose Landskappe, die Tonele van werkende Mense, die Stillewes met Katte en die Seekustonele vind mens weer in haar werk, wat met soortgelyke stylelemente en fisiese inhoud, punte van ooreenkoms toon met die werk van Karl Schmidt-Rottluff.

RAAKPUNTE TUSSEN KARL SCHMIDT-ROTTLUFF EN MAGGIE LAUBSER.

wanneer 'n mens die landskapstonele van Maggie Laubser vergelyk met Schmidt-Rottluff se houtsnee Russiese Landskap met Son (Afb. 25) en sy olieverf Opstygende Maan (Afb. 26) is dit duidelik dat daar verwante kenmerke is. In Schmidt-Rottluff se olieverf veral is dit hierdie sekere golwende ritme van kleur en lyn en die wolkekerwe langs die maan wat 'n ritmiese weerklank vorm met die ietwat meer afgeronde krulle van die linker rivierkant wat na die teenoorgestelde rigting wys, wat onmiddellik laat dink aan Laubser se "Maggie-Wolke".

Die vergelyking tussen die Opstygende Maan (Afb. 26) van Schmidt-Rottluff met die Duiker van Maggie Laubser (Afb. 27) (wat van 1936 dateer) toon baie duidelik die punte van ooreenkoms tussen die twee kunstenaars aan. Die eerste indruk wat albei werke skep is dié van absolute stilte en beheerste kalnte en die harmoniese ewewig van die vloeiende lyn. Albei is tonele wat aan die natuur ontleen is maar omgeskep is tot 'n individueel geabstraheerde skepping. Albei werke word oorheers deur die ronde skyf in die firmament, dié van die opstygende maan by Schmidt-Rottluff, dié van die son by Laubser. Dieptewerking word in die skildery van Schmidt-Rottluff bereik deur die rivierbed wat na binne

in die beeldvlak slinger. By Laubser deur die hoekig gestileerde vorm van die Duiker wat met sy uitgebreide vleuels die voorkant van die beeldvlak oorheers en dien as répoussoir. In die werk van Schmidt-Rottluff is dit die landskap wat die beeld oorheers met sy gestileerde bome wat met hulle swaarovormige toppe tot die ritmiese patroon van die hemel bydra. In die werk van Laubser neem die water die mees prominente plek in met sy vissersbote wat in streng formele komposisie met hulle seile ritmies bydra tot die beeldpatroon van horison en firmament, net soos die boomkroone by Schmidt-Rottluff dit doen. En soos die bome van Schmidt-Rottluff die hemel met die aarde verbind, so verbind hierdie seile die hemel met die water wat hulle laat weerkaats. Die stilistiese ooreenkoms tussen hierdie twee werke laat ook 'n vergelyking van die gemoedstoestand, en van die gevoel van die twee kunstenaars toe. So laat A. C. Bouman hom baie treffend uit oor die landskappe van Laubser: "... hulle wys 'n groot kalmte na die worsteling van die storm..."<sup>59</sup>

Die Laaste Oesvrag (Afb. 28) en Drie Arbeiders wat Sand Grawe (Afb. 29) kan dien as voorbeelde van 'n reeks werke van Schmidt-Rottluff oor werkende mense wat geskilder is net na die sogenoemde Numinose Landskappe. Die samesmelting van werkende mens en vrugbringende aarde kom ook by Maggie Laubser herhaaldelik voor in haar Oestyd-tonele. Die tema self het sy nie oorgeneem van Schmidt-Rottluff nie want dit het sy reeds gebruik toe sy in Vlaandere was. In 1921 en 1922 het werke van haar ontstaan met die titel Oesters. In

---

59. Bouman, A. C. Painters of South Africa, p. 79.



1922, die jaar waarin sy na Berlyn gegaan het, het sy Oestyd in Vlaandere (Afb. 31) geskilder. Dit is 'n olieverf van 'n toneel waarin twee vroue op die voorgrond op 'n hoekig gestileerde manier buk in 'n houding wat 'n ritmiese teenstelling vorm met die ry koringgerwe wat deur die donker bome in die agtergrond ritmies en formeel herhaal word. Die afwisselende donker, helder, donker vlakke is swaar omlin en die donker groen van voorgrond en bome wat afwissel met die helder geel van die koringveld en die helder wit van die vroue se kappe verleen aan die monumentale stilte van die linieëre opbou 'n drama van lig en donker. Die invloed van Van Gogh in hierdie werk is onmiskenbaar. Dit laat mens ook dink aan die Vlaamse Ekspressionisme, die kunsbeweging in Vlaandere wat uit 'n sintese tussen die Duitse Ekspressionisme en die Franse Fauvisme en Kubisme ontwikkel het.

Na haar ontmoeting met Karl Schmidt-Rottluff ontwikkel haar oestonele. Die invloed van Van Gogh se Ekspressionisme word vervang met die nadruk op die verhouding van die mens tot die landskap en dié van die landskap tot die heelal. Die vergelyking tussen die tonele van werkende mense van Schmidt-Rottluff (Afb. 28 en 29) met Maggie Laubser se Oestyd (Afb. 30) toon duidelike ooreenkomste. Die samesmelting tussen mens en landskap in kleur en lyn is in die werke van Laubser net so belangrik soos in dié van Schmidt-Rottluff. Dit word veral duidelik waneer die waterverf van Schmidt-Rottluff, Drie Arbeiders wat Sand Grawe (Afb. 29) vergelyk word met Maggie Laubser se Oestyd (Afb. 30). In albei staan drie mensefigure op verskillende oomblikke van handeling in 'n ritmiese verhouding tot mekaar. In albei werke is dit die voorste mansfiguur wat neerbuig tot by die grond. By Schmidt-Rottluff met die rug na die toeskouer, by Laubser frontaal gesien.

Albei hierdie figure dien as répoussoir. Die figuur aan die regterkant in die werk van Schmidt-Rottluff staan byna regop. Regop loop ook die arbeider aan die regterkant in die werk van Laubser met sy oeslas skuins na die agtergrond toe. In albei werke staan die golwende lyne van die aarde in 'n ritmiese verhouding tot die skouers, rÔe en arms van die werkende mense. Maar terwyl die ietwat skraler, hoekige arbeidersfigure van Schmidt-Rottluff meer beweging toon, straal die breë vloeiend omlynde figure van Laubser, ten spyte van hulle aktiwiteit, 'n monumentale onbeweeglikheid en stilte uit. In hierdie opsig toon hulle 'n groter ooreenkoms met Die Laaste Cesvrag van Schmidt-Rottluff (Afb. 28). In al vier werke, dié van Schmidt-Rottluff en dié van Maggie Laubser word die gelaatstrekke van die mense uitgelaat en word die uitdrukking verkry deur die liggame van die werkende arbeiders.

'n Verdere tema waarin 'n ooreenkoms tussen die werk van Karl Schmidt-Rottluff en dié van Maggie Laubser gevind kan word is die Stillewe met Kat. Dit is 'n tema wat eie is aan Maggie Laubser en deur die Suid-Afrikaanse publiek so vraemd gevind is dat sy dit soos volg verdedig het: "... iemand het my byvoorbeeld gevra: 'waarom skilder u katte saam met blomme'? My weervraag was: waarom nie? Dis nie die kat en die blom wat juis van betekenis is nie, maar die lyne en kleurkombinasies wat hulle verskaf..."<sup>60</sup>

---

60. Laubser, Maggie. Waarom en hoe ek skilder. Die Huisgencot, 18 Augustus, 1939, p. 39



Die houtsnee van Karl Schmidt-Rottluff, Twee Katte op 'n Tapyt (Afb. 32) toon ten spyte van 'n verskil in media 'n duidelike ooreenkoms in tema en benadering met die olieverf van die Kat en Kappertjies van Maggie Laubser (Afb. 33). In albei werke is die kat in 'n ritmiese eenheid in die beeld geïntegreer. By Schmidt-Rottluff is dit die sekelvormige blare op die tapyt wat die ruglyn van die agterste kat en die kop en profiel van die voorste kat herhaal. Die voorste kat sit op 'n ronde patroon van die tapyt wat die halfsirkel aan die regterkant met die halfsirkel van die rug en stert van die kat op die linkerkant effens laer geplaas, ritmies herhaal. Hierdie halfsirkel vanaf die middel van die beeldvlak wat klokagtig na ondertoe gerig is, verskyn in 'n nog duideliker simmetrie in die werk van Laubser (Afb. 33), waar die sterk lyn van die geboë kappertjiestingel aan die linker kant met die boog van die kat se rug op die regterkant ooreenstem. In albei werke dui die sterte van die katte met 'n klein afwyking van die punte die sluiting van hierdie halfsirkel aan. Die oë van die katte dra in albei werke 'n sekere ekspressiewe uitdrukking wat bo die dekoratiewe patroon uitstaan.

As samevattende vergelyking is die werk van Schmidt-Rottluff, By die Seekus (Afb. 34) met die oog op kleur van belang. Hier word die ritmiese harmonie van kleur en lyn en die element van abstrahering as gevolg daarvan baie duidelik. Interessant is ook hier die gekartelde lyne met skerp punte van die waterrippels en die golwende lyne van die wal regs onder wat onmiddellik laat dink aan die lineêre elemente in Maggie Laubser se landskappe met golwende berge en krullende wolkeformasies (Afb. 30). Die oorheersende geel en blou, met hier en daar 'n rooi en groen kleurvlakkie, en selfs die klein kleurspikseltyes van Schmidt-Rottluff vind ons weer by Laubser as oeshopies.

Interessant is ook die ooreenkoms in olieverf-tegniek van die twee kunstenaars. Schmidt-Rottluff het sy olieverf met petrol verdun en sy skilderye is derhalwe gekenmerk deur dun verfaanwending en die deurskynendheid van die pigment - wat hy moontlik afgelei het van sy waterverf-tegniek. Dit beteken dat die lyn of die kleur mekaar nooit kan oorheers nie, maar dat albei in 'n harmoniese verhouding tot mekaar staan. Dit is ook die tegniek van Maggie Laubser. Haar werke is tiperend vir hulle dunvloeiende olieverwe wat skaars 'n kwashaal sigbaar laat word en wat daaraan soos by Schmidt-Rottluff 'n sekere deurskynendheid verleen.<sup>61</sup>

Hierin verskil die twee kunstenaars baie sterk met die swaar impasto-tegniek van Irma Stern en Max Pechstein.

Uit bogaande kan die gevolgtrekking gemaak word dat die kuns van Maggie Laubser inderdaad beïnvloed was deur die Duitse Ekspressionisme en dat hierdie invloed veral uitgegaan het van Karl Schmidt-Rottluff. Hierdie invloed is egter makliker aanvoelbaar as omlynbaar. Daarmee word bedoel dat die invloed van Schmidt-Rottluff op die kuns van Maggie Laubser op dieselfde wyse plaasvind as wat invloede in die Duitse kuns altyd plaasvind, naamlik op geestelike en op emosionele vlak, Soos dit ook by Irma Stern en Max Pechstein die geval is. Dit is seker dat Schmidt-Rottluff die styl van die Suid-Afrikaanse kunstenaars nie meer op so 'n wyse

---

61. Die feit dat Schmidt-Rottluff waarskynlik vir Maggie Laubser in hierdie olieverf-tegniek beïnvloed het is deur hom self bevestig aan Prof. Reidemeister, wat hierdie inligting in 'n brief van 13 Junie 1974 verstrekk: "Ich hatte seitdem Gelegenheit, nochmals mit Herrn Schmidt-Rottluff, der sich wie gesagt sehr gut an Maggie Laubser erinnert, zu sprechen. Er hält es durchaus für möglich, dass seine Malweise aus dem Anfang der 20er Jahre bestimmend für Maggie Laubser gewesen ist..." (met "Malweise" bedoel hy na aanleiding van die vraag, haar olieverf-tegniek.)



kon verander soos Pechstein dit met Irma Stern kon doen nie. Maar hy kon 'n vakuüm vul in haar skepende werk. 'n Mens kan dus die stelling maak dat die wese van die Duitse Ekspressionisme ook die wese van Maggie Laubser se kuns was en dat dit haar kuns tot volste kon laat ontplooi.

MAGGIE LAUBSER EN PAULA MODERSOHN-BECKER.

Interessant is ook 'n vergelyking van Maggie Laubser en Paula Modersohn-Becker. Hierdie Noordduitse Ekspressionis is dood in 1905 sonder dat "Die Brücke" wat in dieselfde jaar in Dresden gestig is van haar geweet het. Saam met Emil Nolde en Christian Rohlf's die twee ander Noordduitse Ekspressionistiese skilders, was sy een van die belangrikste pioniers van die Duitse Ekspressionisme. Sy het in 1899 by die kunstenaarsgroep in Worpswede aangesluit. Dit was 'n groep wat buite die kunsakademië in die natuur kom werk het. "... hier in die natuur reduseer die mens hom tot sy eie self..."<sup>62</sup>

Haar siening vind baie ooreenkoms met dié van Maggie Laubser; "... Ek glo daaraan, dat 'n mens by die skilderproses glad nie baie aan die natuur moet dink nie, ten minste nie by die uitbeelding daarvan nie. Die kleurskets moet net so gemaak word soos 'n mens iets in die natuur aanvoel. Maar my persoonlike gevoel is die vernaamste. As ek dit eers vasgelê het, dan

---

62. Paula Modersohn-Becker. Briefe und Tagebuchblätter. 6 Desember 1899, p. 69.

moet ek van die natuur dit gebruik waardeur my beeld natuurlik sal lyk..."<sup>63</sup> Daarteenoor Maggie Laubser wat sê, wanneer sy na die natuur kyk "... die eerste wat my opval is die kleurebeeld, dan die vorm - baie eenvoudig, maar baie beslis; daarna die harmonie van figure en lyne ..." <sup>64</sup>

Niks dui daarop dat 'n direkte beïnvloeding van Paula Modersohn-Becker op Maggie Laubser plaasgevind het nie terwyl Modersohn-Becker se Boeremeisie van Worpswede beslis 'n invloed uitgeoefen het op die skildery Die Ewige Kind van Irma Stern.<sup>65</sup> Tog is dit verbasend hoe eenders in hulle temperament hierdie twee kunstenaresses is. As 'n mens byvoorbeeld die werk van Paula Modersohn-Becker Ou Vrou by die Eendekolk (Afb. 35) wat in 1905 geskilder is, beskou, laat dit onmiddellik dink aan Maggie Laubser, sonder dat eintlik presies gedefinieer kan word wat die ooreenkoms is nie. Moontlik is dit die aard waarop die eende, die kinders sonder gelaatstrekke, die huise, die boom en veral die monumentale swaar omlýnde figuur van die ou vrou met 'n bewuste kinderlikheid weergegee word. Dit laat mens dink aan Laubser se Vissershuistonele (Afb. 36) waarin elke afsonderlike swaar omlýnde voorwerp soos 'n stil-

---

63. Haftmann, Werner. Deutsche Malerei im 20. Jahrhundert, p. 123. ("... ich glaube, man müsste beim Bildermalen garnicht so sehr an die Natur denken, wenigstens bei der Konzeption des Bildes. Die Farbskizze ganz so machen, wie man einst etwas in der Natur empfunden hat. Aber meine persönliche Empfindung ist die Hauptsache. Wenn ich die erst festgelegt habe, klar in Form und Farbe, dann muss ich von der Natur das hineinbringen, wodurch mein Bild natürlich wirkt...")

64. Laubser, Maggie. Waarom en hoe ek skilder. Die Huisgenoot. 18 Augustus 1939, p. 37

65. Vergelyk Afb. 15 en 16 bespreek op bl. 24.



lewe met dieselfde beklemtoning weergegee word. Die manier waarin hierdie toneel verhef word tot 'n sprokieswêreld van kinderlike eenvoud kan egter net die resultaat wees van die objektiewe gedagtegang van 'n volwasse mens.

In hulle liefde vir die natuur, in hulle eensame worsteling na uitdrukking is hierdie twee kunstenaresses baie eenders. Net soos Maggie Laubser die skilderklasse van Edward Roworth verlaat het omdat hy nie vir haar die antwoord op haar vrae kon bied nie, so het Modersohn-Becker ook haar Woppsweedse vriendekring verlaat om na Parys te gaan en haar rigting te vind deur Cézanne. Op dieselfde manier waarop Gauguin uiteindelik deurslaggewend in die kuns van Modersohn-Becker was, was Karl Schmidt-Rottluff die rigtinggewende invloed vir Maggie Laubser.

### SAMEVATTING.

#### Duitse kenmerke in die kuns van Maggie Laubser.

Indien ons die kuns van Maggie Laubser nader beskou en vergelyk met die kenmerke van die Duitse kuns in terme van l y n, k l e u r en u i t d r u k k i n g kan die volgende gevolgtrekking gemaak word:-

Die l y n is by Maggie Laubser oorwegend staties in teenstelling met dié van Irma Stern, wat in sy dinamiese, stromende beweeglikheid duidelike Duitse kenmerke toon. Dit is merkwaardig dat diagonale afwesig is in haar skilderye terwyl die statiese karakter van die horisontale en die vertikale beklemtoon word

deur lyne wat parallel met die beeldraam loop. Dit is 'n kenmerk wat ook eie is aan Schmidt-Rottluff se Tydperk na die Eerste Wêreldoorlog. Hoewel kleur by Maggie Laubser 'n belangrike rol speel, behou sy tog altyd 'n baie sterk beheer oor die lyn. Dit is by uitstek 'n Duitse eienskap. Hierdie beheer oor lyn is toe te skryf aan die feit dat sy haar skildery uit die geheue verwerk. Want Maggie Laubser het dit verkies om nie in die natuur te skilder nie. Sy het hoogstens 'n rowwe skets in die natuur gemaak en dit daarna in haar ateljee tot 'n skildery verwerk. Haar helder, breë vlakke is sterk omlin, waarmee sy 'n spesifieke vorm sonder enige detail beklemtoon. Dit is nie 'n gevolg van onbesonnenheid soos dit soms by Stern die geval is nie, maar die gevolg van sterk dissipline. Ook hierin is sy die student van Schmidt-Rottluff. Daar is 'n sterk dekoratiewe element in haar vormgewing wat verskil van die drastiese, die verhalende en die dramatiese eienskappe van die Duitse kuns.

In haar gebruik van k l e u r wat 'n sterk kleurgevoel toon, staan Maggie Laubser ook minder nou verbonde aan die Duitse kuns as Irma Stern. Haar palet verander van 'n somber stemming voor en tydens haar verblyf in Berlyn tot 'n ligter kleurgebruik waarin haar liefde vir helder lig tot uiting kom.

Sy begin met 'n spesifieke kleur wat 'n besondere indruk op haar gemaak het in die natuur. Na dié hoofkleur volg ander kleure. Sy bring die olieverf aan in transparente lae en gebruik die tekstuur van die doek as deel van die komposisie. Ligte groen, helder blou, sonnige geel en soms net grondkleure, plek-plek opgehelder met 'n fel rooi, word saamgestel om 'n abstrakte indruk te skep. Haar gebruik van kleur het nóg die hartstog, nóg die drama eie aan die Duitse kuns. Maar die atmosfeer van onwerklikheid,



vreemd aan die kuns van Irma Stern en verkry deur die gebruik van kleur, is wel 'n Duitse kenmerk en dit verhef die werk van Maggie Laubser tot 'n hoër peil.

Die kuns van Maggie Laubser toon duidelike Duitse kenmerke in die u i t d r u k k i n g daarvan. Die fanatiese trek soos gevind by Irma Stern, is by haar afwesig. Maar net soos Stern verdwaal sy nie in nietige of onbeduidende dinge nie. In alles wat Maggie Laubser sien en weergee skuil 'n dieper betekenis. Dit is tipies van die Duitse kuns. Bewus naïef en eenvoudig, sonder die verwringing eie aan Irma Stern, gee sy alles weer soos 'n sprokie en skep die indruk van werklikheid en digterlikheid. Die kalmte en rus, die idilliese eenvoud is individueel en kom ooreen met Schmidt-Rottluff se na-oorlogse tydperk. Die stille weemoed, die verlange en die mistiese element is ook 'n kenmerk van die Duitse kuns.

Om op te som: die kuns van Maggie Laubser is minder Duits as dié van Irma Stern. Sy het egter haar vorm gevind deur die Duitse Ekspressionisme maar is minder ekspressionisties as Irma Stern. Sy ken nie die onstuimige hartstog of die dramatiese geweld van Stern nie. Haar kuns is meer beheersd en rasideel. Die Duitse invloed was egter deurslaggewend vir die ontwikkeling van Stern sowel as Laubser en beide het die invloed in Suid-Afrika omskep tot 'n persoonlike vorm van uitdrukking.

H O O F S T U K 4

DIE DUITSE INVLOED OP DIE KUNS VAN PRANAS  
DOMSAITIS.

Pranas Domsaitis, die derde Suid-Afrikaanse kunstenaar onder bespreking, verskil van die ander twee wat in Suid-Afrika gebore is in dié opsig dat hy 'n Europeër was. Hy was inderdaad deel van die Duitse Ekspressionisme en daardeur dus ook van die Europese ekspressionistiese beweging.

Domsaitis het op nege-en-sestigjarige ouderdom na Suid-Afrika gekom. Met die ervarings van twee Wêreldoorloë agter die rug, tesame met die ontstellende ondervinding om deur die Duitse Nasionaal-Sosialistiese regering van destyds as "ontaarde kunstenaar" verklaar te word, was hy toe alreeds 'n kunstenaar in 'n gevormde lewensuitkyk wat oor 'n vaste uitdrukkings wyse beskik het.

Aan die begin het hy egter nie tot die jong opstandiges van 1905 behoort nie. Op daardie tydstip was hy 'n vyf-en-twintigjarige Oos-Pruisiese boereseun uit Cro-pinan van die Memel-gebied wie se vader vasberade was dat sy seun in sy voetspore sou volg. Eers deur die bemiddeling van die Duitse Impressionis Max Liebermann wat op 7 Julie 1906 'n brief aan Domsaitis se vader rig en hom van sy seun se talent oortuig, het Domsaitis sy vader se toestemming verkry om in 1907 as student in te skryf aan die kunsakademie te Königsberg.<sup>66</sup>

---

66. Büchner, Carl. Die Kuns van Pranas Domsaitis. Lantern, Junie 1963, p. 69.



Dit lyk nie asof Domsaitis aan die Königsbergse Akademie baie gelukkig was nie. Dit blyk uit 'n klein skriftelike dispuut as gevolg van 'n artikel wat Karl Scheffler oor hom in die tydskrif Kunst und Künstler geskryf het.<sup>67</sup> Scheffler noem daarin 'n vroeë skildery van 'n lentetoneel van Franz Domscheit (die naam waaronder Domsaitis voor die Tweede Wêreldoorlog in Duitsland bekend gestaan het) As gevolg van daardie skildery was Domsaitis deur die Akademie as "talentloos" bestempel en is ontslaan.<sup>68</sup>

In die volgende uitgawe van Kunst und Künstler verskyn 'n repliek op Scheffler se artikel geskrywe deur die Direkteur van die Kunsakademie van Königsberg waarin hy sê dat dié stelling van Scheffler onjuis is. Nadat Domsaitis die Akademie verlaat het, so beweer die direkteur, het hy op 28 November 1907 weer aangesluit en daarna was hy tot 1913 verbonde aan die Akademie.<sup>69</sup>

In dieselfde uitgawe antwoord Karl Scheffler dat, indien 'n ontslag as gevolg van die beweerde "onbesieldheid" nie sou plaasgevind het nie, is dit nietemin seker dat Domsaitis en sy medestudent Artur Degner indirek herhaaldelik aan die hand gedoen is om die Akademie te verlaat, en dat aan hulle gesuggereer is om self in te sien dat hulle sonder talent was. Volgens Scheffler het die twee kunstenaars self onder hierdie indruk verkeer. En hulle, so argumenteer hy, was immers die nouste betrokke.<sup>70</sup>

---

67. Scheffler, Karl. Franz Domscheit. Kunst und Künstler, 17, 1919, p.448.

68. Ibid.

69. Kunst und Künstler. 18, 1919/1920, p.84.

70. Ibid.

In 1912 besoek Domsaitis Rusland en maak persoonlike kennis met Edvard Munch. Dit lyk asof hierdie reis 'n keerpunt vir sy werk beteken het. Voor 1912 het hy tonele en landskappe uit sy jeug geskilder soos weerspieël word in die skildery Huis van Geboorte (Afb. 37). Volgens Karl Scheffler het hy in daardie tyd ook aan 'n reeks skilderye met die tema Arbeiders in die landskap gewerk uitgevoer in 'n styl wat op die kuns van Courbet baseer.<sup>71</sup> Dit is interessant dat hierdie tema ook in Maggie Laubser se vroeë werke voorkom. Na 1913 het Domsaitis volgens Scheffler 'n nuwe uitdrukkingsvorm gekies met 'n primitiewe trek en 'n sekere lompheid waardeur hy die kern van sy motief kon vasvang. In sy werke wat na 1913 ontstaan het, is daar nie meer 'n strewe na effek deur middel van penseelstroepe nie: alles is van die sensuele tot die geestelike vlak verhef.<sup>72</sup> Dit is waarskynlik dat die ontmoeting met Edvard Munch tot daardie siening bygedra het. Scheffler noem ook die grofheid van sy doeke, getekstureerd en vol knope en hy sê dit is 'n "barbaarse wegbreuk van 'n verfynde skilderagtigheid" en "sy primitiwiteit is dikwels net 'n uittreksel sodat 'n mens nie anders kan as om net dit te sien wat 'n mens veronderstel is om te sien nie..."<sup>73</sup>

In hierdie periode ontwikkel Domsaitis ook 'n ander kleurgebruik waarin 'n byna skrilte ligeffek kontrasteer met diep donker kleure. Dit is veral 'n diep donker-blou teenoor bruin of teenoor 'n opwindende

---

71. Ibid.

72. Ibid. p.454. ("... Domscheit hat von dem Augenblick an, wo er seiner selbst sicher war, mit Fleiss eine gewisse Ungeschicklichkeit gesucht, um nur ja nicht das ihm Wichtigste zu verfehlen. Es gibt in seinen nach 1913 entstandenen Bildern nicht mehr Wirkungen durch den Pinselstrich. Alles ist aufs Geistige gestellt, nichts mehr aufs Sinnliche...")

73. Ibid. p. 444 en 445.



chromgeel geplaas waarin tonele verskyn van skemeragtige gedaantes wat dikwels in die voorgrond deur die beeldraam afgesny word. Soms lyk hulle onbeweeglik, soos standbeelde en soms lyk dit asof hulle vlug terwyl in die middel van die beeld in 'n "Rembrandt-agtige" lig iets gebeur wat, volgens Scheffler, heilig van aard is, maar waarvan 'n mens nie dadelik kan sê wat dit is nie.<sup>74</sup> Hierdie temas sal weer voorkom in sy werke na die eerste Wêreldoorlog en later in Suid-Afrika maar dan met 'n baie nouer betrekking tot 'n spesifieke Bybelse gebeurtenis.

Domsaitis het in hierdie tyd blykbaar ook studietoere na Parys, Amsterdam, London en Florence onderneem. Daar het hy in aanraking gekom met die kuns van baie Europese lande. Sy werke dra as gevolg meer verwantskap met Marc Chagall wat nie ver van Domsaitis se moederstad gebore is nie, en met George Rouault asook met die Noordduitse ekspressionistiese beeldhouer, Ernst Barlach, as met die Berlynse "Brücke-Ekspressionisme.

In die Thieme-Becker Uitgawe van 1913 verskyn ook 'n paragraaf oor Domsaitis onder die naam Franz Domscheit. Hierin word gesê dat sy werk figure van groot formaat en impressionistiese landskappe insluit. Sy manier van sterk omlyning en vormgewing word genoem asook die feit dat hy in daardie tyd besig was met twee werke naamlik 'n Bacchusfees en 'n Amazoneveldslag. Hy word beskryf as 'n sterk kunstenaarspersoonlikheid, sterk ingestel op lyn en vorm en met 'n strewe na sterk kleureffekte. Hy poog om hom van sy model los te maak en om net uit sy verbeelding te skep.<sup>75</sup>

---

74. Ibid.

75. Thieme-Becker. Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, 1913, p.417.

Tussen 1914 en 1918 was Domsaitis afwisselend in Berlyn en in Litawe.<sup>76</sup> Waarskynlik was hy in Berlyn ten tye van die eerste uitstalling van Chagall gedurende 1914.

Marc Chagall was vanaf 1914 'n bekende figuur in Berlyn waar hy vir 'n rukkie gebly het op sy terugreis van Parys na Rusland in daardie jaar. Herwarth Walden, die uitgewer van die tydskrif Der Sturm het 'n eenmansuitstalling vir hom gereël en 'n aantal van Chagall se werke is in Berlyn verkoop. Chagall het op sy terugreis na Parys in 1922 weer Berlyn besoek.

Die werke van Domsaitis, veral dié wat na die Eerste Wêreldoorlog ontstaan het, toon 'n duidelike beïnvloeding deur Chagall; byvoorbeeld die skildery Vlug waarvan 'n afbeelding in die 1918-uitgawe van die tydskrif Kunst und Künstler verskyn.<sup>77</sup>

Domsaitis het ook as soldaat in die Eerste Wêreldoorlog gedien. In die tentoonstelling van die Freie Sezession in 1918 is agter sy naam in die katalogus aange-teken dat hy as soldaat in die oorlog was en dat sy werk Vlug in sy afwesigheid uitgestal is.<sup>78</sup> Irma Stern wat destyds in Charlottenburg, Berlyn, woonagtig was, was deur twee werke op dieselfde uitstalling verteenwoordig. Dit sou nie die laaste keer wees dat hierdie twee kunstenaars deelnemers aan dieselfde tentoonstellings in Berlyn sou wees nie.

---

76. Berman, Esmé. Art and artists of South Africa, p.81

77. Kunst und Künstler. 16, 1917/1918, p.427.

78. Katalogus. Freie Sezession. Berlin, 1918.  
Kat. No. 25. Vlug.



In 1919 in Berlyn het Domsaitis student geword van Lovis Corinth<sup>79</sup> (1858-1925) wat een van die hoofverteenwoordigers van die Duitse Impressionisme was. Soos Domsaitis het hy ook uit Oos-Pruise gekom en het soos hy ook aan die Akademie van Königsberg studeer ofskoon 'n generasie voor Domsaitis.<sup>80</sup>

Aan die begin was Corinth baie sterk gekant teen die ekspressionistiese beweging in Berlyn en hy was een van die grootste vyande van die jong groep.

Maar in 1911-12 het Corinth baie ernstig siek geword waarna die linkerkant van sy liggaam permanent verlam is. Slegs met groot moeite het hy sy weg teruggevind na sy kuns. Sy moeisaam uitgevoerde werke het vanaf die stadium dat hy van aangesig tot aangesig met die dood gestaan het, meer en meer verinnerlik en die gees van profestiese visoene begin uitstraal. Terselfdertyd het sy impressionistiese styl ontwikkel tot 'n uitdrukkingskrag wat 'n baie noue verbintenis gedra het met die Ekspressionisme. Sy temas het religieus geword byvoorbeeld Ecce Homo (Afb. 38). Deur hierdie werk en ander soortgelyke stukke voel mens byna aan dat Corinth hom deur sy fisiese gebrek wou vereenselwig met die lyding van Christus. In sy uitdrukkingskrag staan dit in die tradisie van die Middeleeuse kruisings (Afb. 56) en bepeinsingsbeelde (Afb. 4 en 5).

Die sielsverwantskap met sy ouer landgenoot, wat ook 'n boereseun was, het Domsaitis waarskynlik tot Lovis

---

79. Berman, Esmé. Art and Artists of South Africa, p. 81.

80. Van 1876 tot 1880.

aangetrokke laat voel. Dit is nie seker hoelank Domsaitis 'n student van Corinth was nie, maar hy was tot die einde van die Twintigerjare saam met sy leermeester op groepstoonstellings verteenwoordig. Belangrik is die gesindheid wat Corinth teenoor sy studente aan die dag geleë het.

Hy was bekend as "leermeester wat nie direk wou onder-  
 rig nie."<sup>81</sup> Corinth self skryf in sy handboek oor die  
 opleiding van die skilderkuns dat die opvoeding van  
 sy studente tot selfstandigheid vir hom die belangrikste  
 is en dat hulle niks in hulle werk aan die toeval of  
 aan hul leermeester te danke mag hê nie. "... Dit  
 is waarom ek die lerende en soekende student onder-  
 steunend sy eie weg wil laat volg en oor sy selfver-  
 troue sal waak deur hom aan te moedig wanneer teleur-  
 stelling en twyfel van hom besit neem..."<sup>82</sup>

Hierdie woorde van Corinth verklaar waarom die kuns  
 van Domsaitis geen stilistiese verwantskap toon met  
 of invloed vertoon van die kuns van sy leermeester  
 nie. Die invloed moet gesoek word op geestelike vlak.  
 Dit was slegs in sy natuurverbondenheid, sy swaarmoed-  
 igheid, die mistieke en die religieuse trek in sy  
 werke en die vereenselwiging met Bybelse gebeurtenisse  
 waarin die verwantskap tussen Domsaitis en sy leermeester  
 gevind kan word. Van Corinth het hy ook die voorliefde  
 vir eenvoud en die maklik verstaanbare visuele inhoud  
 oorgeneem. Daar is niks in sy werke wat té diepsin-  
 nig is en eers ontleed moet word voordat dit verstaan-  
 baar is nie.

---

81. Scheffler, Karl. Lovis Corinth. Kunst und  
 Künstler 24 (12) 1926, p.217. ("... der ein  
 Lehrer geworden ist, ohne unmittelbar zu lehren.")

82. Corinth, Lovis. Das Erlernen der Malerei. Ein  
 Handbuch von Lovis Corinth.



In die jaar 1919, dieselfde jaar waarin ook Irma Stern haar eerste eenmantentoonstelling by Gurlitt in Berlyn gehou het,<sup>83</sup> het Domsaitis sy eerste eenmantentoonstelling in die Galerie Ferdinand Müller, Berlyn, aangebied. Die kritikus Karl Scheffler het dié tentoonstelling geresenseer in die tydskrif Kunst und Künstler<sup>84</sup> en dit geïllustreer met agt afbeeldinge van Domsaitis se werke waaronder twee met die titel Vlug vermeld word.<sup>85</sup> Daarin verwys Scheffler na die "romantiese stemming" in die kuns van Domsaitis. Hy sê dat die kunstenaar dit skilder wat vir hom 'n oorspronklike sielsbelewenis is. Hy noem hom 'n "Digter" met 'n melankoliese gemoedstoestand deur wie die natuur op 'n romantiese wyse vermenslik word.<sup>86</sup> Omdat Domsaitis 'n mens is wat met simbole leef, dra 'n gewone boeretoneel van 'n os wat 'n wa trek en waarlangs 'n man en 'n vrou stap by hom steeds die gees van 'n Bybelse verhaal. Scheffler vergelyk Domsaitis met Ernst Barlach omdat hulle eners is in hulle gevoel vir die natuur waarin steeds die element van 'n geheim vir hulle verborge lê. Albei se werke is omhul deur 'n sekere skemerte en donkerte; by albei skuil daar steeds 'n onbegryplike vrees

---

83. Vergelyk bl. 31.

84. Kunst und Künstler 17, 1919, p.453. Hierdie resensie het die dispuut uitgelok wat op bl.64 bespreek is met betrekking tot sy studietyd aan die Kunsakademie te Königsberg.

85. Ibid. p.448.

86. Ibid. p.450 ("... Die Natur erscheint romantisch vermenschlicht...")

en melankolie.<sup>87</sup> Scheffler sê ook dat Barlach in vergelyking met Domsaitis 'n baie sterker uitdrukkingsvermoë het en dat Domsaitis se werk dikwels 'n element van onsekerheid, van soeke en van vaagheid besit.<sup>88</sup> Scheffler vergelyk hom ook met Edvard Munch maar sê dat Domsaitis baie minder talentvol is as die Noorweër.<sup>89</sup> Dit is ook sy mening dat Domsaitis nie as 'n groot kunstenaar bestempel moet word nie. "... Sy talent is meer deurgrondend as groots en hy is geensins seker in uitdrukking nie. Maar hy is opreg en binne sy grense is Domscheit 'n persoonlikheid..."<sup>90</sup>

- 
87. Ibid. ("... Beide Künstler mögen machen, was sie wollen, immer ist ein seltsames, unheimliches Wundern in der Luft, ein stummes Entsetzen ruht auf allen Dingen und auf aller Kreatur, und der Himmel droht wie mit Zeichen und Erscheinungen auf die Erde hinab...") p. 450 en 452.
88. Ibid. ("... Barlach hat bis jetzt eine viel stärkere Fähigkeit der Realisierung; Domscheits Ergebnisse haben alle etwas Unsicheres, Tastendes und oft nur Ungeföhres...") p.452.
89. Ibid. ("... Mit dem Norweger verglichen, in dessen Kunst ein europäischer Zug ist, erscheint Domscheit recht wie ein eigenbrötlerischer Deutscher aus einer östlichen Provinz, er erscheint wie ein kleines Talent neben einem grossen...")
90. Ibid. p.453. ("... Doch soll er nicht zum grossen Künstler gestempelt werden. Sein Talent ist mehr ergründend, als gross, und er ist keineswegs sicher im Ausdruck. Aber er ist echt. Innerhalb seiner nicht eben weiten Grenzen ist Domscheit eine Persönlichkeit...")



Soos Irma Stern het Domsaitis as kunstenaar in die Berlynse kunsêreld naam verwerf en hoewel hy nie onder die vernaamste kunstenaars van die tyd gereken is nie, was hy tog as kunstenaar van rang aanvaar.

In 1919 was Domsaitis met nege werke verteenwoordig aan die jaarlikse Grosse Berliner Kunstausstellung in die afdeling Freie Sezession.<sup>91</sup> In die volgende jaar was Domsaitis weer eens op die Freie Sezession-tentoonstelling verteenwoordig onder andere saam met Irma Stern.<sup>92</sup>

In die katalogus van die Grosse Berliner Kunstausstellung van 1921 is weer 'n werk van hom vermeld onder die afdeling Freie Sezession.<sup>93</sup> In dieselfde jaar neem hy

91. Katalogus. Grosse Berliner Kunstausstellung 1919.  
Domscheit, Franz. Berlin.

- Kat. No. 955. Eensaamheid.
- Kat. No. 956. Dorpspad.
- Kat. No. 957. Russiese Dorp met rysende Maan.
- Kat. No. 958. Vroue wat gansevere pluk.  
(Gänserupferinnen)
- Kat. No. 959. Vlugtende mense.
- Kat. No. 960. Landstraat 1.
- Kat. No. 961. Landstraat 2.
- Kat. No. 963. Trek na die Noorde.
- Kat. No. 964. Die Swerwer.

Die werk Donderbui van Irma Stern was op dieselfde uitstalling vertoon in die afdeling Novembergroep (Vergelyk bl. 31, voetr. 32)

92. Katalogus. Freie Sezession. Berlyn 1920.  
Franz Domscheit.

- Kat. No. 26. Visie 3.
- Kat. No. 47. Ligte Wolke.
- Kat. No. 48. Swart skadu.

Irma Stern het haar werk Die Brug uitgestal. (Vergelyk bl. 31, voetr. 35)

93. Katalogus. Grosse Berliner Kunstausstellung 1921.  
Afdeling Freie Sezession.

- Kat. No. 843. Trek na die Noorde (tweede komposisie)

ook deel aan die Potsdamer Kunstsommer tentoonstelling<sup>94</sup>  
en hou hy 'n eenmantentoonstelling in Essen.<sup>95</sup>

Tussen 1921 en 1924 het Domsaitis 'n reis onderneem na die Balkan soos blyk uit een van Scheffler se kritieke waarna later verwys sal word.<sup>96</sup>

Dit is insiggewend om die ontwikkeling van die temas in die werk van Domsaitis tot op hierdie stadium na te gaan. Werke wat hy voor 1918 geskilder het, was tematologies verhalend van aard, byvoorbeeld sy Huis van Geboorte (Afb. 37) en sy reeks Arbeiders in 'n Landskap. Hierdie werke is verder aangevul met enkele mitologiese temas soos die Bacchusfees en Amazonesveldslag. Laasgenoemde twee het nog tot die tradisie van die Duitse Neo-Klassisisme behoort waaraan die kunsakademies so lank vasgeklou het. In 1919 stal hy dan 'n werk uit met die titel Vlug. Dit is die begin van sy temas wat gebore is uit die skrikwekkende

---

94. Katalogus. Potsdamer Kunstsommer. Ausstellung 1921.

Kat. No. 27. Aanbidding.  
Kat. No. 28. Heilige Oomblik.  
Kat. No. 29. Portretskets.

95. Katalogus. Pranas Domsaitis. Herdenkingstentoonstelling. S.A. Nasionale Kunsmuseum, Kaapstad. Nov. 1966, p. 19.

96. Kunst und Künstler, 24, 1925/26, p. 415. Resensie van Karl Scheffler. ("... Der Künstler hatte neue Arbeiten von einer Balkanreise in der neuen Kunsthaltung ausgestellt...")



Werklikheid van die oorlogservaringe. Volgens Berman het hy nadat hy in die leër gedien het, vir 'n rukkie tussen die boeregemeenskappe in Beiere (Suid-Duitsland) en in Oostenryk geleef en gewerk. Hier het hy sy religieuse temas ontwikkel.<sup>97</sup> Dit moes kort na 1918 gewees het, toe hy aan die tentoonstelling Freie Sezession deelgeneem het want in 1919 hou hy sy eenmantentoonstelling in Berlyn en neem hy ook deel aan die Grosse Berliner Kunstausstellung.<sup>91</sup> Die temas van die werke wys 'n al hoe groter drang tot inkering, soos bv. die werk Eensaamheid. Verder vind daar 'n vereenselwiging met die landskap as tema plaas soos Dorpspad, Russiese Dorp met rysende Maan, Landstraat, en Die Swerwer.

Dit is heel waarskynlik dat in daardie streng katolieke gebied waarin die boer in 'n ongerepte aardsheid in besondere verbinding tot sy geloof staan, Domsaitis se temas hierdie duidelike natuurekspressionistiese toon aangeneem het. Werke soos Visie, Ligte Wolke, Swart Skadu bevat dieselfde element van godsdienstigheid wat Scheffler vroeër beskryf het as "...iets (wat) gebeur wat heilig van aard is, maar waarvan 'n mens nie dadelik kan sê wat dit is nie..."<sup>74</sup> Hierdie belewenis onder 'n streng gelowige volk in sy noue verbintenis tot die natuur en met sy skepper was seker ook 'n gevolg van die kunstenaar se kinderdae in Litaue, 'n omgewing wat soos ons weet, ook Chagall opgelewer het.

'n Skildery van Domsaitis soos Dorpstoneel (Afb. 39) laat 'n mens onmiddellik dink aan Chagall se werk

---

97. Op cit. Berman, Esmé. p. 81.

Ek en My Dorpie (Afb. 40) wat in 1911 ontstaan het. Dorpstoneel (Afb. 39) is 'n toneel van mense, diere en huise wat in vloeiende omlynings saamsmelt met die natuur. In sy groot eenvoud word hierdie toneel verhef tot die vlak van mistisisme; dit dui op die geheim van menswees wat nie met die rasionele verstand definieerbaar is nie, maar wel met die gevoel onmiddellik begrypbaar is. Op die onderste linker voorgrond beweeg 'n man met ingetoë gelaatstrekke saam met 'n vrou weg uit die beeldvlak. Die vrou wat 'n baba beskermend vashou, draai haar grof gevormde boeregesig terug na 'n ander vrou wat met opgehefde hande staan voor 'n kanon in die agtergrond. Haar opgehefde hande lyk soos vlamme langs die horings van die twee Chagallagtige beeste. Die slingerende pad agter die moeder versterk die gevoel van onderlinge begrip tussen die twee vroue. Die hoekige huise in die andersins vloeiende agtergrond dra 'n element van geheimsinnigheid omdat hulle so onbewoonbaar lyk. Hierdie voorbeeld wys hoe Domsaitis nou aan 'n eenvoudige toneel die stemming van misterie verleen het wat ook as kenmerkende eienskap van die kuns van Chagall kan geld: 'n stemming wat dui op die irrasionele eerder as op die rasionele. Dit is in besonder die geheimsinnige lig wat oor die hele toneel straal en vanuit die horison die hemel laat gloei en die gevoel van 'n oorlogstoneel daaraan verleen.

Asof vanself ontwikkel Domsaitis se tema Moeder en Kind tot Madonna en Kind en Vlug tot Vlug na Egipte (Afb. 41) Dit is dieselfde beweging van mense uit die onderste linkerhoek, drie mense wat nie eintlik tot die Bybelse verhaal behoort nie, maar wat deel word van die Bybelse Vlug wat ikonografies bevestig word deur die moeder met die kind op die esel wat Maria en die Christuskind vertel binne 'n helder beligte stralekrans wat ovaalvormig afgerond word deur die buik van die esel. Die figuur



van Josef aan haar linker kant sou deur Barlach geskep kon gewees het. Die mense is ten spyte van die swaar omlynings sterk geïntegreer in die natuuragtergrond waarin die maan 'n sferiese herhaling is van die lig op die gesigte van die mense en die kop van die esel.

In Mei 1924 is Domsaitis verteenwoordig op die Lente-uitstalling, 'n groepstentoonstelling van die Berlynse Akademie van Beeldende Kunste.<sup>98</sup> Hy het in hierdie jaar ook in die Hansawerkstätten in Hamburg 'n cenmantentoonstelling gehou en neem deel aan die Herfsuitstalling van die Berliner Sezession.<sup>99</sup>

Na sy terugkeer van die Balkan het sy werk 'n verandering ondergaan. Die titels van sy werke dra die name van vreemde lande soos: Straat in Konstantinopel Roemeense Sigeuners en die werke kry 'n anekdotiese element.

In die tydskrif Kunst und Künstler van 1925/26 verskyn 'n kort kritiek van Karl Scheffler oor die werke wat hy van hierdie reis terugbring en tentoongestel het. Scheffler sê dat die elemente wat aan sy vorige werke hulle besondere bekoring gegee het, naamlik die sprokiesagtigheid, die naïwiteit en die voorwerpsgebonde eenvoud, nou plek gemaak het vir 'n nuwe, meer

---

98. Katalogus. Pranas Domsaitis. 1880-1965. Herdenkingstentoonstelling. S.A.Nasionale Kunsmuseum, Kaapstad. November, 1966, p.17.

99. Ibid.

vaardige, selfs meer lewendige styl, maar dat hy daarvoor duur moes betaal met wat hy moes opoffer.<sup>100</sup> Uit dié kritiek van Scheffler kan die gevolgtrekking gemaak word dat die tydperk van mistieke visie 'n na-oorlogse periode was. In daardie tyd was Domsaitis soos Schmidt-Rottluff van 'n sekere religieuse visie beheers wat hy nou laat vaar het ('n verandering wat Scheffler ietwat betreur). Hierdie religieuse siening verskyn later weer in Suid-Afrika in die kuns van Domsaitis waar dit sy tema gebly het tot die einde van sy lewe.

Dor dieselfde uitstalling verskyn in die kunstydskrif Cicerone 'n anonieme kritiek oor Domsaitis se uitbeeldings van Costerse mark- en straatlewe, Bosporuslandskappe en sigeunertemas. Dit lê veral klem op die grootvlakkige portrette van donker mense met hulle veelseggende gesigsuitdrukkings. Die kleur is ryk en skitterend aangebring; en dit herinner aan sprokiesverhale. In teenstelling met hierdie werke wat getuig van 'n fyngevoelige waarneming, is sy vroeëre werke volgens hierdie kritikus prentboekagtig en

---

100. Kunst und Künstler, 24, 1925/26. Ongenommerde bladsy, onder: Kunsausstallings: Franz Domscheit.

("... was seinen Bildern früher einen eigenen Reiz gab: das märchenhaft epische, das naive, Gegenständliche der Denkweise, hat er zugunsten einer geschickten und selbst flotten Niederschrift von Natureindrücken aufgegeben. Was er so gewonnen hat scheint durch das, was aufgeopfert worden ist, teuer bezahlt. K. Sch.")



geforseerd. Vir hom is daar 'n duidelike ontwikkeling in die werk van Domsaitis te bespeur.<sup>101</sup>

Bogenoemde kritici wys albei op die ontwikkeling in die tegniek van die kunstenaar. Maar terwyl Scheffler die vroeëre werke van Domsaitis voordelig vergelyk met die werke van hierdie uitstalling, is die teenoorgestelde die geval by die kritikus in die Cicerone.

Domsaitis is in 1926 op die herfsuitstalling van die Berliner Sezession met twee werke verteenwoordig waarvan die een in die katalogus gereproduseer is. Dit is 'n frontale aansig van drie negervroue-figure in hoekige, geometriese vlakke opgebou en kan as voorloper beskou word van die gestileerde Bantoevroue figure wat hy later in Suid-Afrika geskep het (Afb. 44). Die eksotiese bekoring van die tema vir die Duitse kunstenaar kom hier sterk tot uiting.<sup>102</sup>

---

101. Der Cicerone, Halbmonatszeitschrift für Künstler, Kunstfreunde und Sammler 18, 1926, p.500. Afdeling: Berlynse Uitstillings. ("... Anlässlich des Internationalen Schauspielkongresses hat die Neue Kunsthandlung im eigenen Haus Pastelle von Franz Domscheit, Darstellungen orientalischen Markt- und Strassenlebens, Bosphoruslandschaften, Zigeunerthemen, gross und markant genommene Köpfe mit inhaltsvollem Blick, insbesondere Bildnisse dunkelhäutiger Menschen. Schwere, sattleuchtende Farben sind pelzig hinschraffiert, reich an Struktur und bunter Tiefe im Streichwerk. Ueber allem ein Nachhall von Märchen. Wirkte legendarisches bei Domscheit früher oft bilderbuchhaft und herangebracht, so ist es hier Ausdruck einer fein mit-schwingenden Ehrfurcht in der kräftigen Anschauung. Der künstlerische Fortschritt ist evident.")

102. Katalogus. Berliner. Sezession. Herbstausstellung 1926.

Kat. No. 30. Skildery.

Kat. No. 31. Negerstreek by Konstantinopel.

In 1927 is Domsaitis weer eens op die Grosse Berliner Kunstausstellung verteenwoordig, ook weer saam met Irma Stern wat drie grafiese werke uitgestal het. Domsaitis is verteenwoordig met twee olieverwe en vyf grafiese werke.<sup>103</sup> Die uitstalling was georganiseer deur die Kartell der Vereinigten Verbände Bildender Künstler e.V. waarvan albei kunstenaars, Irma Stern en Pranas Domsaitis lede moes gewees het. In dieselfde jaar neem hy ook deel aan die Lente-uitstalling van die Preussische Akademie der Künste in Berlyn.<sup>104</sup>

Negervroue het nou 'n tema geword wat Domsaitis herhaaldelik geskilder het byvoorbeeld Moeder en Kind (Afb. 42) en Somalivrou (Afb. 43). Die twee vroue toon 'n baie sterk ooreenkoms in die behandeling van kleredrag, die halskettings en die rok wat oor die een skouer getrek is en die ander skouer ontbloot, die behandeling van die skouers self met die armband bo die elmboë, en die agtergrond van boomstamme waarin 'n tak met blare skuins verby hulle regter skouers reik. Dit skep selfs die indruk asof die een portret 'n variasie van die ander is. Dit is verbasend dat Domsaitis, toe hy na Suid-Afrika gekom het, nie dieper ingegaan het op hierdie tema en manier van uitvoering wat hom in die laat twintigerjare in Berlyn so sterk besig gehou het nie. Hierdie portrette is albei

---

103. Katalogus. Grosse Berliner Kunstausstellung 1927. (Publikasie van die Kunsargief No. 41/42, Berlyn) Domscheit, Franz. Berlyn.

Olieverwe. Kat. No. 86. Stillewe.

Kat. No. 87. Sittende Meisie.

Grafiese werke.

Kat. No. 619. Landskap by Konstantinopel

Kat. No. 620. Landskap met Koeie.

Kat. No. 621. Sigeuner.

Kat. No. 622. Skepe.

Kat. No. 623. Rooi Skepe.

104. Katalogus. Pranas Domsaitis 1880-1965. Herdenkings-tentoonstelling. S.A. Nasionale Kunsmuseum, Kaapstad. Nov. 1966, p.17.



heeltemal vry van enige onderliggende mistiek. Die belang in die eksotiese mense is duidelik aanwesig maar sonder die erotiese animaliteit van Pechstein of die sterk sensualiteit van Stern.

Dit is interessant dat Domsaitis en Stern hulle in die periode rondom 1929 met soortgelyke temas besig gehou het, want in die Grosse Berliner Kunstausstellung van 1929 vertoon Stern 'n olieverf met die titel Negermeisie met Vrug. Maar hoewel hulle ook albei in dieselfde kunstenaarskringe moes beweeg het, is daar egter géén bewys dat enige kontak tussen dié twee kunstenaars in Berlyn plaasgevind het nie.

Domsaitis is weer op die lente-uitstalling Künstler unter sich van die Berliner Sezession van 1931 verteenwoordig en 'n portret van Adelheit Armhold, die konsertsangeres met wie hy later trou is in die katalogus gereproduseer.<sup>105</sup> In dieselfde jaar verskyn 'n artikel oor hom in die Graphischen Künste. Daarin word gesê dat die bekoring wat in die uiterste grafiese gekultiveerdheid van Domsaitis se werke lê in 'n krasse teenstelling staan met die primitiwiteit van sy temas. Dit word ook opgemerk dat 'n aantal van sy grafiese werke deur die primitiewe kuns gestimuleer is.<sup>106</sup> Of hierdie stimulering deur die primitiewe kuns werklik plaasgevind het word ten sterkste betwyfel. Dit is eerder waarskynlik dat die kritikus die primitiewe eenvoud van die werke

---

105. Katalogus. Berliner Sezession. 64. Ausstellung. "Künstler unter sich". April-Mai 1931. Domscheit, Franz. (Lid van die Sezession)

Kat. No. 15. Konsertsangeres Adelheit Armhold. (Hierdie portret van sy toekomstige vrou sittend op 'n stoel is op bl. 11 in die katalogus afgebeeld.)

Kat. No. 16. Selfportret.

106. Die Graphischen Künste. Wien, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, 1931, p. 34.

van Domsaitis in dieselfde gees beskou het as die kuns van die Natuurvolke. Ongelukkig het die grafiese drukke verdwyn, maar die skilderye van daardie tyd toon min beïnvloeding deur die primitiewe kuns. Veel eerder bestaan daar 'n sterk neiging tot die eksotiese in sy werk soos bv. in die stuk getiteld Roemeense Sigeuners (Afb. 45). Dit is 'n werk wat herinner aan die periode na die Eerste Wêreldoorlog. Dit is weer die tema van moeder en kind met 'n man wat met ingekeerde gelaatstrekke eenkant staan. Weer vloei die lyne van die mense en die dier saam met die agtergrond. Die tentagtige huise en die donker natuur word oorheers deur die helder skyf van die son waardeur sekere dele van die toneel misterieus belig word. Die man word van voor in 'n skaduwee geplaas terwyl die vrou langs hom met die kind heeltemal belig word in 'n geheimsinnige chiaroscuro. Soos in die Dorpstoneel (Afb. 39) van 1918, besit die werk van 1933 in sy algehele eenvoud die gees van mistieke besieling en 'n onheilspellende voorgevoel.

Dit was seker ook 'n bepaalde voorgevoel wat die kunstenaar ondervind het in 1933. Want in dié jaar het die Nasionaal-Sosialistiese regering in Duitsland aan die bewind gekom wat daartoe gelei het dat die totalitêre staat onder Adolph Hitler 'n kunsbeleid opgestel het waarin die sogenoemde "Staatskuns" voorgeskryf is. Alle kuns wat nie aan die vereistes van die "Nordiese Kulturele Erfenis" voldoen het nie en nie "Nasionaal" gesind was nie, was as "ontaard" verklaar. Hierdie "ontaarde kuns" het ingesluit alle moderne kunsrigtings in die hele Europa vanaf die tyd van Cézanne. Kunstenaars wat deur die staat as "ontaard" verklaar is, is offisieël belet om te werk. Werke wat reeds



in kunsversamelings opgeneem was, is in hierdie beeldestorm van die Twintigste Eeu, die "suiwering" van die Duitse Museums, verbrand. Gelukkig het die regering vroegtydig uitgevind dat in die buiteland, veral in Amerika, baie hoë pryse vir sommige kunswerke verkry kon word en is baie kunswerke daardeur gered. Maar werke wat nie verkoop is nie is verniel. Die kunstenaars, veral die bekendes soos Emil Nolde (1865-1956) is vervolgd en amptelik verbied om voort te gaan met hul werk. Hulle kon net onder die moeilikste en mees gevaarlike omstandighede hul kunsskepping voortsit. Emil Nolde se sogenoemde "ongeschilderde skilderye"<sup>107</sup> wat in die geheim op Seebüll ontstaan het is 'n tersaaklike voorbeeld.

Die kunstenaars het onbeskryflike vernedering en smart ondergaan oor berigte dat van hulle werke vernietig is.

Voordat die gevolge van hierdie beleid ook Pranas Domsaitis getref het, het hy nog 'n eenman-tentoonstelling in die Galerie von der Heyde in Berlyn gehou. Daaroor het 'n kritiek verskyn in die tydskrif Die Weltkunst in 1936. Dit is die laaste artikel oor Pranas Domsaitis en sy werk wat in Duitsland voor die begin van die Tweede Wêreldoorlog verskyn het. In hierdie artikel word gesê dat Domsaitis, student van Dettmann in Königsberg en Corinth in Berlyn, in die laaste jare nouliks op die voorgrond getree het met sy kuns. Sy kleurgebruik is swaarvloeiend en van 'n ietwat hardnekkige taaiheid. Hy

---

107. Klein waterverfsketse wat later in hul eie reg as volledige kunswerke kon geld.

beeld die natuur uit deur die uiterste beperking van lyn en vorm. Sy temas is aartappeloeste, strandtonele by die "Kurische Nehrung" aan die Noordsee, een-same landskappe en blommestillewes. Laasgenoemde toon wel meer vaardigheid in kleurgebruik. Die wit wolke wat teen die horison verbytrek, die skitterende see-oppervlaktes in die agtergrond en die diep groen van die graslande verleen aan die werke 'n stille swewende bekoring sonder uiterlike effekte. Die werke ontwikkel vanuit die kleur en hulle swaarmoedige stemming herinner aan die geur van die aarde.<sup>108</sup>

'n Tentoonstelling van Ontaarde Kuns is in 1937 in München gehou. Alle belangrike kunstenaars, insluitende Domsaitis<sup>109</sup> was daarop verteenwoordig. Die doel was om te wys wat "dekadent" en "onduits" was.

Domsaitis het tot 'n jaar voor die einde van die Tweede Wêreldoorlog in Duitsland gebly en daarna na Oostenryk gegaan en sy naam van Franz Domscheit na Pranas Domsaitis verander.

Sy vrou, Adelheit Armhold het in 1949 'n lektoraat aan die Musiekkollege van die Universiteit van Kaapstad aanvaar. In dieselfde jaar verhuis Domsaitis

---

108. Die Weltkunst. Illustrierte Wochenzeitschrift für Kunst, Berlin. 10 (3) 19. 1. 1936, p.2.

109. Volgens 'n skriftelike bevestiging van 31 Mei 1948 van die direkteur van die Nasionale Galery in Berlyn was dit Domsaitis se olieverf Aanbidding wat vertoon is. ("Hiermit wird dem Maler Franz Domscheit (geb. 15. 9. 1880) bestätigt, dass sein Gemälde 'Anbetung' welches 1925 vom Ministerium für Wissenschaft erworben und der National-Galerie überwiesen worden ist, als ein Werk der sogenannten 'Entarteten Kunst' am 9. Juli beschlagnahmt und zur Ausstellung 'Entartete Kunst' nach München versandt worden ist. (Geteken) 'Rave'.")



op nege-en-sestigjarige ouderdom na Suid-Afrika waar hy nog vir sestien jaar skeppend gewerk het.

Aan die begin het hy stillewes geskilder terwyl hy besig was om hom te oriënteer ten opsigte van die inboorlinge en die landskap. Sy figure, ook dié van die swart mense, neem nou die strakheid van ikones aan soos die Vier Figure (Afb. 44). Daarin herinner niks aan die eksotiese bekoring van sy negermeisies van rondom 1928 nie. Die Karoolandskap omskep hy tot die draer van sy Bybelse visies.

Christus is nie gebore in ys en sneeu soos die Wes-Europese ikonografie dit vertolk nie. Die Heilige Land aan die Siriese Woestyn lyk baie meer na die uitgestrekte bleek en leë streke van die Karoo as na die sneeubedekte Europese bergland met dennebome. Die landskap het by Domsaitis nou 'n belangrike plék ingeneem soos blyk uit sy werk Vlug Na Egipte (Afb. 48). Hier vind die Bybelse gebeurtenis plaas in 'n werklike landskap met 'n alles-oorheersende maan waarvan 'n lig uitgaan wat die hele somber landskap op 'n misterieuse wyse belig. Die vurige rooi van die gewaad van Josef en die figuur aan die regterkant herhaal die maan se skakerings, terwyl die blou gewaad van Maria die diep blou tot pers skakerings van die berge in die agtergrond herhaal. Die verre horison straal die oneindig sagte, heldergeel lig uit wat tipies is van die Suid-Afrikaanse skemer. Die landskap word hier 'n integrale deel van die werk. Dit word baie duidelik wanneer hierdie voorbeeld vergelyk word met die Vlug na Egipte van 1918 (Afb. 41) waarin die mense eerder in 'n natuurruimte beweeg as in 'n egte landskap.

Die mistieke element in sy vroeëre werke word in Suid-Afrika omskep tot tonele uit die Bybel. Hy kies die onmiskenbare vorm van die triptiek wat gebruiklik was vir altaarbeelde in Middeleeuse kerke.

Die tema waaraan hy veral in Suid-Afrika aandag bestee en wat hy ook meer en meer ontwikkel het, is die Kruisiging (Afb. 47). Hier vorm dit die middelpaneel van 'n triptiek. Die gesig van Christus en sy stralekrans is 'n teenoorgestelde herhaling van die halfmaan. Hierdie vorm word weer herhaal in die gesigte van die mense onder die kruis: die profiel van Maria en van Johannes en die frontaal uitgebeelde gesigte van die mense in die voorgrond. Ikonografies behoort hierdie mense nie tot dié toneel nie. Hulle verteenwoordig egter by Domsaitis die hele mensdom wat by hierdie gebeurtenis betrek word. 'n Vereenselwiging van die kunstenaar met die gekruisigde Christus vind hier plaas. Dit laat dink aan die werk van Lovis Corinth waarin hy hom ook vereenselwig het met die martelaarskap van Christus (Afb. 38).

In teenstelling met Stern en Laubser wat hulle ekspressionistiese uitdrukking gevind het deur die invloed van die Duitse kuns, is die kuns van Pranas Domsaitis 'n deel daarvan. Hy het egter sy ekspressionistiese kuns in Suid-Afrika ontwikkel tot uiterste religieuse inkering en vereenselwiging met Bybelse gebeurtenisse maar steeds gebaseer op sy Duitse kunsagtergrond. In Suid-Afrika het Domsaitis werke geskilder in die tradisie van die Duitse Middeleeuse bepeinsingsbeelde (Afb. 4 en 5) en kruisigings (Afb. 46). Hierdie werk trek die toeskouer in tot 'n onmiddellike meebelewenis met die smarte van Christus: die totale eensaamheid, die totale leed, die totale droefheid.

Domsaitis het die twee Wêreldoorloë in Duitsland beleef met al hulle gruwelikhede, wanhoop en vernederinge. Sy kindheid as boereseun in Oos-Pruië en sy herhaalde aanraking met die eenvoudige mense met hulle diep



godsdienstigheid het tot die sterk humaniteit in sy werk bygedra. Sy kuns het in Suid-Afrika 'n groot intensiteit bereik en 'n suiwer samevatting van sy lewe geword.

Kan Domsaitis, wat op nege-en-sestigjarige ouderdom in Suid-Afrika as gevestigde kunstenaar aangekom het, nog met reg 'n Suid-Afrikaanse kunstenaar genoem word? Ten spyte van sy hoë ouderdom het hy hom heeltemal aangepas by sy nuwe omgewing en deur die ontvanklikheid van sy gemoed nuwe dimensies en groter dieptes in sy kuns bereik. Hy het van sy belangrikste werke hier gelewer en dít maak van hom inderdaad 'n Suid-Afrikaanse kunstenaar. Die Baltiese boereuseun het eers op die betreklik laat leeftyd van sewe-en-twintig jaar begin skilder. Toe hy sy eerste eenmantentoonstelling gehou het, in dieselfde jaar as die vyf-en-twintigjarige Irma Stern, was hy al nege-en-dertig jaar oud en eers gedurende die laaste sestien jaar van sy lewe en skeppingstyd in Suid-Afrika het hy die toppunt van sy skeppingskrag bereik. Dit is dus nie onjuis om Domsaitis onder die Suid-Afrikaanse kunstenaars te tel nie.

### SAMEVATTING

#### Duitse kenmerke in die kuns van Pranas Domsaitis.

Domsaitis verskil in dié opsig van die twee Suid-Afrikaans gebore kunstenaresses, Irma Stern en Maggie Laubser, dat hy Cos-Pruisies was van geboorte en afkomstig van die Baltikum. As deel van die Duitse ras was die Balte bekend vir hulle karakteristieke

swaarmoedige temperament, 'n intense aardsgebondenheid en 'n buitengewone opregtheid. In die inleiding van hierdie werkstuk is die kenmerke eie aan die Duitse kuns behandel. Die kuns van Domsaitis beantwoord soos volg daaraan:-

Wat die lyn betref is dit beweer dat dit in die Duitse kuns selde staties is maar altyd die eienskap van stromende beweging het. Dit kan tot 'n mate gesê word van vroeë werke van Domsaitis wat ontstaan het na die Eerste Wêreldoorlog, soos die Vlug na Egipte (Afb. 41) van 1918. Nadat hy na Suid-Afrika gekom het, word sy lyn besonder staties. Dit besit wel 'n eie krag en 'n eie funksie wat bou op die streng grafiese benadering eie aan die Duitse kuns, maar dit dra steeds die eienskap van onbeweeglike strakheid. Die figure van die vluggende Heilige Familie (Afb. 48) is vasgevangin een spesifieke moment van handeling waardeur aan die werk die duidelike element van "stilte" verleen word en terselfdertyd die gevoel van ewigheid en universaliteit daarin ontstaan. Hier verskil Domsaitis baie sterk van die kuns van Irma Stern. Aan die anderkant is dit wel vergelykbaar met Maggie Laubser se kuns wat, hoewel haar lyn selde sy Bisanlynse strengheid bereik, met sy sagtere afronding tog 'n eienaardige onbeweeglike stilte uitstraal. Soos Emil Nolde dit in sy later werke gedoen het, het Domsaitis sy komposisies nie met 'n tekening begin wat later met kleur gevul is nie. Maar hy het met gekleurde vlakke begin wat later duidelik gedefinieer is met bygevoegde kontoere.

In sy belewenis van kleur wys Domsaitis die mees tipiese Duitse kenmerke van die drie kunstenaars. Sy kleurgebruik skep 'n atmosfeer van die bo-aardse. Oor die Duitse kuns is gesê dat dit "... met 'n direkte, hartstogtelike intensiteit (bedoel is om) die belewenis van die beeld te suggereer."<sup>110</sup> Dit is



'n kenmerk wat by Domsaitis veral in sy Suid-Afrikaanse tydperk uitkristalliseer. Waar sy vroeëre werke 'n tonale afwerking het waarin een kleurklank alle onderskakerings beheers, is sy werke in Suid-Afrika opgebou in swaar, swart omlýnde kleurvlakke. Hierdie kleurvlakke is in tonale graderings langs mekaar geplaas - kleurskakerings wat strek van 'n diep somberheid tot 'n juweelagtige briljantheid. In sy werke is die sterk kleure verenig met 'n ekspressiewe lig. Hulle dra elkeen 'n eie simboliese krag. Die lig en die duisternis het gelyke waarde en laai die skildery met intense spanning, 'n baie tipiese Duitse kenmerk in sy werk. Sy kleure wissel op 'n dramatiese wyse met die gebruik van 'n growwe, swaervloeiende pigment en hierdie eienskap verleen aan sy werk 'n anderwereldse atmosfeer. Domsaitis maak ook gebruik van swart as deel van sy kleurskaal. Dit is veral opvallend in sy swaar omlýnings wat aan sy skilderye 'n pulserende ritme verleen. In sy kleurgebruik staan hy beslis in die tradisie van Matthias Grünewald (Afb. 7) en kan hy vergelyk word met Emil Nolde (Afb. 8)

Wat u i t d r u k k i n g betref ontbreek by Domsaitis die "fanatiese trek"<sup>111</sup> Maar die tipiese Duitse gevoel van ekstase, van diepste mistieke gevoel, en die weergawe van dinge "terwille van hulle innerlike betekenis," asook die droomagtige, die hartstog en die drang om aan die hoogste en aan die laagste dinge vorm te verleen is eienskappe van die kuns van Domsaitis.<sup>112</sup>

---

111. Vergelyk Inleiding, bl. 5.

112. Ibid.

Net in die "verdwaling in die nietige dinge" verskil die kuns van Domsaitis van 'n tipiese eienskap in die Duitse kuns. Hy gee net die wesenlikste in uiterste ekonomie weer. Uit sy werk spreek dit dat hy sy lewewerk lank 'n eenvoudige boereseun gebly het. Veral na sy kennismaking met die werk van Chagall toon sy kuns 'n bewuste naïwiteit en onbeholpenheid. Bewuste naïwiteit is ook 'n trek van die kuns van Maggie Laubser, maar dit verskil baie met die temperament van Irma Stern. Domsaitis se bewuste onbeholpenheid laat hom egter regstreeks verskil van die twee ander kunstenaars.

Die kinderlike eenvoud verkry by Domsaitis 'n sterker nadruk. In vorm en kleur laat hy in sy laterwerke baie sterk aan Rouault dink, maar in inhoud is dit nie die Franse kunstenaar se universele aanklaag nie, maar 'n stille aanvaarding. Dit is die eienskap van 'n meer flegmatiese temperament.

Onder die Duitse Ekspressioniste is dit net Emil Nolde, die groot alleenloper met wie Domsaitis vergelyk kan word. Nolde word dikwels beskou as die vernameste figuur van die Duitse Ekspressionisme en as "... een van daardie Duitse (...) barbare, wat in hulle onbeteuelde skeppingsdrang geen mate geken het nie; nóg in die sublimiteit, nóg in die klugtigheid van hulle skeppende werk ..." <sup>113</sup> Op dieselfde wyse, waarin Emil Nolde se drie Mansgesigte (Afb.8) in hulle kleurgloed met die beeldvlak saamsmelt en 'n

---

113. Festschrift Emil Nolde, p. 32. ("... einer jener Deutschen (...) Barbaren, die in ihrem ungezügeltten Gestaltungsdrang kein Mass kannten, sowohl in der Grossartigkeit, wie mitunter in der Skurrilität ihres Gestaltens...")



bo-aardse, demoniese sensualiteit uitstraal, straal by Domsaitis ook elke toneel die gees van die bo-natuurlike uit. Maar Nolde se "demoniese" ekstase is by Domsaitis 'n religieuse ekstase. Soos by Nolde is ook die kuns van Domsaitis uiters persoonlik, en kan nouliks in enige kategorie ingepas word nie. Dit is deur die innerlike belewenis van dinge, wat bo die sigbare wêreld bestaan en die wil om die transendentale beeldend uit te druk dat die kuns van Pranas Domsaitis so duidelike Duitse kenmerke dra.

IRMA STERN, MAGGIE LAUBSER EN PRANAS DOMSAITIS  
IN SUID-AFRIKA: 'N EVALUERENDE VERGELYKING.

Hierdie verhandeling is 'n poging om te bewys dat die drie Suid-Afrikaanse ekspressionistiese skilders, Irma Stern, Maggie Laubser en Pranas Domsaitis in hulle kuns duidelike Duitse kenmerke toon en dat hulle veral beïnvloed is deur die Duitse Ekspressionisme. Die vasstelling is gemaak op grond van 'n noukeurige analise van die drie beeldelemente: die lyn; die kleur; en die uitdrukking.

Wat die l y n betref, toon al drie kunstenaars 'n sterk tekentalent, maar terwyl die lyn by Irma Stern in sy kalligrafiese rusteloosheid oorwegend dinamies van aard is, het dit by Domsaitis die eienskap van hiëratisiese strengheid en onbeweeglikheid. Ook by Maggie Laubser het die lyn 'n statiese karakter deur die afwesigheid van die diagonale. Dit is egter meer vloeiend en sagter.

Wat k l e u r betref is vasgestel dat al drie kunstenaars ekspressioniste is. Kleur beteken vir hulle uitdrukking van 'n innerlike gemoedstoestand. Waar die kleur van Irma Stern dramatiese uitdrukkingskrag besit, is dit by Domsaitis van 'n meer simboliese aard. By Maggie Laubser is die kleur die middel wat haar kuns tot 'n ander werklikheidsvlak verhef en waardeur haar karakteristieke sprokiesagtige element verkry word.

Wat u i t d r u k k i n g betref, skuil vir al drie kunstenaars 'n dieper betekenis in alles wat hulle waarneem en weergee. Waar Stern se reaksie impulsief en temperamentvol is en weer tot reaksie oproep, straal 'n diep kalmte en rus uit die werke van Maggie Laubser. By Pranas Domsaitis word die betekenis van kleur verdiep en neem 'n metafisiese betekenis aan.



Die temperament van die drie Suid-Afrikaanse ekspressionistiese skilders bepaal ook die keuse van hulle t e m a s. By Irma Stern is dit die vrou in haar sensuele rypheid en lewenskrag wat in die loop van die kunstenaars se ontwikkeling geleidelik 'n dieper verinnerliking bereik. Dit is by Stern ook die volkstipe, steeds met 'n sterk noot van smarte en 'n melankoliese aanvaarding van hulle bestaan weergegee. Karakterstudies, die belangstelling in 'n vreemde volk, is een van haar sterkste punte. Irma Stern se stillewes is 'n ontploffing van lyn ek kleur en hulle skep soms die indruk van agressie. Haar landskappe is suiwer kleurkomposisies, hier en daar omhul deur 'n onheilspellende voor gevoel. Dit is nie spesifieke landskappe nie soos by Maggie Laubser met haar Boland, of Pranas Domsaitis met die Karoo. Irma Stern was 'n kosmopoliet in die keuse van haar temas. Gedurende haar reise is sy deel van die hele wêreld, alle lande, alle volke. In teenstelling met die ander twee kunstenaars herhaal Irma Stern nooit 'n tema nie.

Die tema van Maggie Laubser bly die natuur en die landskap. Veral dié van die Kaapse Boland waarin die mense hulle daaglikse lewensgang gaan. Dit is die eenvoudige mense, die mense van 'n gemengde ras, skaapwagters tussen skape, vissers en plaasarbeiders. Die kuns van Maggie Laubser toon ook 'n diep geloof in die nederige voorwerpe van die lewe en verleen daaraan 'n eienaardige bekoring. In direkte teenstelling met Irma Stern herhaal sy haar tema dikwels, soos haar oesters, die stillewes met 'n kat, skaapwagters of vissershuisse. Soms verhef sy die klein en nederige voorwerpe tot 'n makroskopiese vlak sodat hulle soos uit hout uitgebeitel lyk soos speelgoed in 'n sprokieswêreld. By ander geleenthede omskep sy weer die mensefigure tot klein, dwergagtige bewoners van 'n landskap waarin hulle bedrywig is en waarvan hulle 'n onafskeidbare deel uitmaak.

By albei kunstenaressen ontbreek religieuse onderwerpe; dit is egter die tema wat by Pranas Domsaitis, veral na sy aankoms in Suid-Afrika nuwe dimensies bereik het. By hom is dit die Karoolandskap wat met sy leë ruimtes, sy groot oop vlaktes en sy koppies die draer geword het van die religieuse gebeurtenis en wat 'n inherente deel daarvan is. Soos by Emil Nolde word die landskap by Domsaitis die uitdrukking van sy eie sielstoestand. Die godsdienstigheid in die werke van Domsaitis is nie verbind met 'n spesifieke geloof of dogma nie. Dit is 'n universele belewenis gebore uit 'n innerlike sielsbelewenis, soos dit in die Duitse Middeleeue so sterk na vore getree het. Sy kuns adem dieselfde mistiek, dieselfde innerlike gloed van oortuiging waarin die goddelike liefde bo die godsvrees geplaas word. By Domsaitis is die gekruisigde Christus met sy uitgestrekte arms terselfdertyd die senende verlosser (Afb. 47). Die Vlug na Egipte is nie 'n spesifieke gebeurtenis waarvan ons toeskouers is nie maar iets wat weer en weer plaasvind in die geskiedenis van die mensdom. Daardeur betrek dit die toeskouer by die gebeurtenis en roep hom op tot deelname, ook 'n kenmerk van Irma Stern. In sy religieuse werke het Domsaitis simboliese oertipes geskep waarin die nederige esel die selfde waarde het as die las wat hy dra. Die element van vervreemding en eensaamheid is uitgedruk in Domsaitis se landskappe met die streng gestileerde Bantoefigure en die verlate woonhuise wat lyk asof niemand ooit in hulle sou kon woon nie. Van al die drie kunstenaars tree die element van die bonatuurlike by Domsaitis die sterkste na vore. Soos by Maggie Laubser word sy temas, veral dié van die gekruisigde Christus, weer en weer herhaal. Elke keer met 'n dieper verfyning en telkens 'n dieper gevoel van lyding en verlossing. Dit is die gebeurtenis waarmee die kunstenaar hom tot die uiterste vereenselwig.



Ten spyte van hierdie punte van verskil toon al drie skilders by uitstek een kenmerkende eienskap van die Duitse kuns, naamlik sy e k s p r e s s i- w i t e i t, geformuleer in die vormtaal van die Duitse Ekspressionisme by Domsaitis, en van die "Brücke"-Ekspressionisme by Irma Stern en Maggie Laubser. Hierdie vormtaal verleen aan hulle kuns 'n duidelike stempel waarin hulle verwant is met mekaar en verskil van Suid-Afrikaanse kunstenaars wat deur ander Europese lande beïnvloed is.

## B E S L U I T

In die loop van hierdie studie is 'n poging aangewend om die vrae in die Voorwoord stap vir stap te bewys. Die besluit kan soos volg geformuleer word:-

1. Die hipotese dat die Duitse Kuns wel tipiese kenmerke besit waardeur dit verskil van die kuns van ander lande is bewys deur die mees kenmerkende eienskap daarvan, naamlik sy ekspressiwiteit aan te toon en terselfdertyd te wys op die eiesoortige gebruik van lyn en kleur.
2. Dat hierdie kenmerkende eienskappe in die Suid-Afrikaanse kuns voorkom as gevolg van Duitse beïnvloeding, is aan die hand van die werk van drie Suid-Afrikaanse Ekspressioniste bewys.

Dat hierdie drie Suid-Afrikaanse kunstenaars 'n besondere bydrae tot die kuns van Suid-Afrika gelewer het, is ook belangrik vanuit 'n kultuurhistoriese standpunt. Dit kan nie ontken word nie dat die Duitse element in 'n sterk mate deel vorm van die karakter van die Afrikanervolk. Die Duitsers is betrek vanaf die vroegste bestaan van die Afrikaner, toe Duitse ambagsmanne, boere, onderwysers en geneeshere in diens van die Hollands Oos-Indiese Kompanie na die Kaap gekom en hulle daar gevestig het. Die Duitsers het nie soos die Franse Hugenote in 'n groep gekom nie, maar hulle het hulle individueel by die jong kolonie aangesluit en mettertyd min of meer onder die Hollandse hoofstroom verdwyn. Saam met die Hollanders en Franse het hulle vinnig een volk geword aan die Kaap wat totaal verskil



het van dié van Holland, Frankryk of Duitsland.<sup>114</sup>

In die woorde van Langenhoven:-

"... eenlinge almal, elk vir homself van buite saam-gevoeg deur gevare, belange, bestemming deur eenheid van sede en godsdiens en taal

... Wie sal die bloed onderskei in die aar en sê dis 'n Geus of 'n Duitser die, en daardie 'n Hugenoot?"<sup>115</sup>

In 1962 is in die Suid-Afrikaanse Kunsmuseum in Kaapstad 'n tentoonstelling gehou met die titel: Duitse bydrae tot die Suid-Afrikaanse skilderkuns. In die inleiding van die katalogus definieer H.W. von Moltke die doel van hierdie uitstalling: "... deels is dit 'n proefneming deurdat ons geprobeer het om vas te stel of die Duitse benadering tot die skilderkuns van hierdie land nagespoor kan word (...) Hierdie tentoonstelling moet beskou word as die uitgangspunt vir navorsing wat gedoen kan word om die bydrae te toon, nie net van Duitsland nie, maar ook van die ander stigterslande, soos Nederland, Brittanje en Frankryk, tot die ontwikkeling van die kunste in hierdie land ..."<sup>116</sup>

Hierdie studie mag 'n bydrae wees tot die opsporing van eienskappe in die Suid-Afrikaanse kuns wat die verwantskap van Suid-Afrika met een van hierdie Europese stamlande, naamlik Duitsland, kan bewys.

---

114. Van der Westhuysen, H.M. Kultuurbewuswording van die Afrikaner. Pienaar, P. de V. red. Kultuurgeskiedenis van die Afrikaner, p.272.

115. Langenhoven, C.J. Eerste Skoffies op die pad van Suid-Afrika, p.77 e.v.

116. Kaapstad. 1962. Katalogus. Duitse bydrae tot die Suid-Afrikaanse skilderkuns. Voorwoord deur H.W. von Moltke.

## S A M E V A T T I N G

### DIE VORMENDE INVLOED VAN DIE DUITSE EKSPRESSIO- NISME OP DIE SKILDERKUNS VAN DRIE SUID-AFRI- KAANSE KUNSTENAARS: Irma Stern, Maggie Laubser en Pranas Domsaitis.

In die loop van hierdie verhandeling is gepoog om die invloed van die Duitse "Brücke"-Ekspressionisme op die kuns van Suid-Afrika na te gaan. Dit is gedoen aan die hand van die drie vernaamste Suid-Afrikaanse Ekspressioniste. Twee van hulle, Irma Stern en Maggie Laubser is in Suid-Afrika gebore terwyl Pranas Domsaitis van Litaue afkomstig is.

Ten aanvang is die kenmerke van die Duitse kuns nader toegelig en ook in hoeverre dit verskil van die kuns van ander Europese lande. In hierdie opsig is beweer dat die vernaamste eienskap van die Duitse kuns dwarsdeur sy geskiedenis sy oormatige drang na uitdrukking was. Hierdie wesenstrek vind sy kulminasiepunt in die Twintigste Eeuse Duitse "Brücke"-Ekspressionisme in Berlyn. Dit is die agtergrond van die Duitse invloed op die kuns van die drie Suid-Afrikaanse skilders wat almal 'n tydperk in Berlyn deurgebring het. Daar is vasgestel dat Irma Stern veral beïnvloed is deur Max Pechstein, en Maggie Laubser deur Karl Schmidt-Rottluff. Pechstein en Schmidt-Rottluff was albei verteenwoordigers van die "Brücke"-groep. 'n Meer indirekte invloed op die twee kunstenaresses het ook uitgegaan van die kuns van Paula Modersohn-Becker, die Noordduitse ekspressionis. Pranas Domsaitis, student in Berlyn van die Duitse Impressionis Louis Corinth verskil van die twee ander in dié opsig dat hy self 'n Europeër was en daardeur deel van die gesamentlike Ekspressionistiese beweging in Europa. Sy kuns dra verwantskap met Marc Chagall, George Rouault sowel as met Emil Nolde.



Die Duitse kenmerke in die kuns van hierdie drie skilders is deur middel van voorbeelde omlyn. Met hierdie Duitse elemente, omskep tot heeltemal individualistiese uitings het hulle 'n prominente bydrae gelewer tot die Suid-Afrikaanse skilderkuns.

## S U M M A R Y .

### THE FORMATIVE INFLUENCE OF GERMAN EXPRESSIONISM ON THE ART OF THREE SOUTH-AFRICAN PAINTERS: Irma Stern, Maggie Laubser and Pranas Domsaitis.

The aim of this thesis was to trace the influence of the German "Brücke"-Expressionism in the art of three prominent South-African painters. Two of them, Irma Stern and Maggie Laubser were South-African by birth, whereas Pranas Domsaitis came from Lithuania.

First it was necessary to attempt a definition of what embodied the characteristics of German art, and the way in which it differs from the art of other European countries. The conclusion was arrived at that the most important quality in the art of Germany throughout its history is a certain untamable urge towards expression. This typical German trait culminated in the "Brücke"-Expressionism of the Twentieth Century in Berlin and forms the background of the German influence on the art of the three South Africans. It was ascertained that Irma Stern was mainly influenced by Max Pechstein, and Maggie Laubser by Karl Schmidt-Rottluff, the two German painters both having been previous members of the "Brücke"-group. A more indirect influence of the art of Paula Modersohn-Becker the North German expressionist painter could also be traced. Pranas Domsaitis, on the other hand, was not as directly influenced by the "Brücke"-Expressionism. He was a student of the German Impressionist Lovis Corinth and he differs from the two South-African-born painters in that he himself was a European and part of the Expressionistic movement in Europe. His art can be related to Marc Chagall and George Rouault as well as to the German Expressionist Emil Nolde.



With the lucid aid of illustrations the German characteristics in the art of these three painters were traced and defined. It was concluded that each of them transformed these German elements through the medium of their unique environment to a highly individualistic form of expression with which their art has made an outstanding contribution to South-African painting.

## Z U S A M M E N F A S S U N G

### DER FORMENDE EINFLUSS DES DEUTSCHEN EXPRESSIO- NISMUS AUF DREI SÜED-AFRIKANISCHE MALER: Irma Stern, Maggie Laubser und Pranas Domsaitis.

Im Laufe der vorliegenden Arbeit wurde der Versuch gemacht, den Einfluss des deutschen Expressionismus auf die süd-afrikanische Malerei anhand der drei wichtigsten süd-afrikanischen Expressionisten, Irma Stern, Maggie Laubser und Pranas Domsaitis, zu bestimmen. Die beiden Künstlerinnen Irma Stern und Maggie Laubser waren gebürtige Süd-Afrikanerinnen, wohingegen Pranas Domsaitis aus Ostpreussen stammte.

Als erstes wurde auf die Wesensmerkmale der Deutschen Kunst hingewiesen und ihr Unterschied zur Kunst der anderen europäischen Länder definiert. In diesem Zusammenhang wurde festgestellt, dass die Deutsche Kunst in ihrer gesamten geschichtlichen Entwicklung stets ein ausserordentlich starker Ausdrucksdrang kennzeichnet. Letzterer fand seinen Höhepunkt im "Brücke"-Expressionismus, Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts.

Das ist der Hintergrund des deutschen Einflusses auf die besprochenen süd-afrikanischen Maler, die alle drei eine Zeitlang in Berlin waren. Es wurde festgestellt, dass Irma Stern hauptsächlich von Max Pechstein beeinflusst worden ist und Maggie Laubser von Karl Schmidt-Rottluff. Diese beiden deutschen Künstler waren beide frühere Mitglieder der "Brücke". Ein indirekter Einfluss auf die Kunst der beiden Süd-Afrikanerinnen ging auch aus von der Norddeutschen Expressionistin Paula Modersohn Becker. Pranas Domsaitis, Schüler des deutschen Impressionisten Lovis Corinth, unterscheidet sich dadurch von den beiden



anderen, dass er selbst 'Europäer war und dadurch Teil der damaligen gesamten expressionistischen Bewegung in Europa. So trägt seine Kunst im gleichen Masse Eigenschaften von Marc Chagall und George Rouault, wie mit Emil Nolde.

Die deutschen Wesensmerkmale in der Kunst dieser drei süd-afrikanischen Maler sind anhand von Beispielen umleint worden. Mit diesen deutschen Eigenschaften, die sie zu einer höchst individuellen Ausdrucksweise entwickelten, haben diese drei Maler einen wesentlichen Beitrag zur Entwicklung der süd-afrikanischen Kunst geliefert.

B R O N N E - E N L I T T E R A T U U R L Y S .
A . P U B L I K A S I E S O O R D I E D U I T S E K U N S .
1 . A L G E M E E N : W E S E N S T R E K K E V A N D I E D U I T S E K U N S .  
D U I T S E K U N S V O O R D I E T W I N T I G S T E E E U .

DEHIO, G. Geschichte der deutschen Kunst. Bd. 1, Bd. 2, Bd. 3. 2. Aufl. Berlin, Leipzig, Walter de Gruyter, 1934.

DUELBERG, F. Vom Geiste der deutschen Malerei. Berlin, Volksverband der Bücherfreunde, 1922.

EBE, G. Deutsche Eigenart in der bildenden Kunst. Leipzig, J.J. Weber, 1896.

EBERLEIN, Kurt K. Was ist Deutsch in der deutschen Kunst? Leipzig, Verlag E.A. Seemann, 1937.

FISCHER, E.K. Deutsche Kunst und Art: von den Künsten als Ausdruck der Zeiten. Dresden, Sibyllen-Verlag, 1924.

FISCHER, O. Geschichte der deutschen Malerei. (Bruckmanns deutsche Kunstgeschichte) München, Bruckmann Verlag, 1943.

NIETZSCHE, Friedrich. Also Sprach Zarathustra: ein Buch für alle und keinen. Leipzig, Alfred Kröner Verlag, 1930.

PANOFSKY, E. Die deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts. München, Kurt Wolff Verlag, 1924.

PINDER, W. Wesenszüge deutscher Kunst. Leipzig, Seemann, 1940.

RAVE, Paul O. Das geistige Deutschland im Bildnis. Berlin, Druckhaus Tempelhof, 1949.

SCHEFFLER, K. Deutsche Kunst. Berlin, Fischer, 1915.

SCHEFFLER, K. Der Deutsche und seine Kunst: eine notgedrungene Streitschrift. München, Piper, 1907.

THIEME-BECKER. Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler. Bd. 32, Leipzig, Seemann, 1938.  
 1913. Artikel oor Franz Domscheit.  
 Artikel oor Irma Stern.



2. ALGEMEEN: MODERNE KUNS EN KUNSTENAARS -  
AGTERGROND VAN DIE DUITSE BEÏNVLOEDING OP  
DIE SUID-AFRIKAANSE SKILDERS.

- BAHR, H. Expressionismus. München, Delphin Verlag, 1920.
- BIE, R. Deutsche Malerei der Gegenwart. Weimar, Alexander Drucker Verlag, 1930.
- BIERMANN, G. Lovis Corinth. (Kuenstlermonographien Bd. 107) Bielefeld, Leipzig, 1922.
- BIERMANN, G. Max Pechstein. (Junge Kunst Bd. 1) Leipzig, Klinkhard und Biermann, 1919.
- BRIX, K. Karl Schmidt-Rottluff. Leipzig, Seemann Verlag, 1972.
- BROCKHAUS Enzyklopädie. 17. Aufl. 2.Bd. Wiesbaden, Brockhaus, 1967.
- BURGER, F. Einführung in die moderne Kunst. (Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts). Berlin, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1917.
- CORINTH, L. Das Erlernen der Malerei: ein Handbuch von Lovis Corinth. Berlin, Paul Cassirer, 1920.
- FECHTER, P. Der Expressionismus. München, Piper, 1920.
- FECHTER, P. Das graphische Werk Max Pechsteins. Berlin, Fritz Gurlitt Verlag, 1921.
- GROHMANN, W. Karl Schmidt-Rottluff. Stuttgart, Kohlhammer, 1956.
- GURLITT, F. Das Graphische Jahr. Berlin, Fritz Gurlitt Verlag. 2. Aufl. 1922.
- HAFTMANN, W. Deutsche Malerei im 20. Jahrhundert. München, Prestel Verlag, 1962.
- HARTLAUB, G.F. Die Graphik des Expressionismus in Deutschland. Stuttgart, Verlag Gerd Hatjje (sonder datum)
- HAUSENSTEIN, E. Von Corinth und Über Corinth. Leipzig, Seemann, 1921.
- HUETT, W. Deutsche Malerei und Graphik im 20. Jahrhundert. Berlin, (D.D.R.) Henschelverlag, Kunst und Gesellschaft, 1969.

- KIRCHNER, E.L. Blätter der "Freunde der Brücke: Über die Malerei und über die Graphik. Teil der Brücke-Chronik. (sonder datum) Exemplar der Kunstbibliothek Berlin.
- KLIEMANN, H. Die Novembergruppe. Berlin, Deutsche Gesellschaft für Bildende Kunst, 1969.
- LEMMER, K. Max Pechstein und der Beginn des Expressionismus. Leipzig, Volk und Buch Verlag, 1949.
- MODERSOHN-BECKER, P. Briefe und Tagebuchblätter. München, Kurt Wolff Verlag, 1920. Herausg. von S.O. Gallwitz.
- OSTEN, Gert v.d. Lovis Corinth. München, Bruckmann, 1955.
- PAULI, G. Paula Moderohn-Becker. Leipzig, Kurt Wolff Verlag, 1919.
- PECHSTEIN, M. Erinnerungen. Hrs. von Leopold Reide-meister. Wiesbaden, Limes Verlag, 1960.
- PICASSO zum 80. Geburtstag. Zeichnungen und Druckgra-phik. 1905-1965. Stuttgart, Chr. Belser Verlag, 1966.
- ROH, F. Geschichte der deutschen Malerei von 1900 bis zur Gegenwart. München, Bruckmann, 1958.
- ROETHEL, H.K. Moderne deutsche Malerei. Wiesbaden, Emil Vollmer Verlag (sonder datum).
- SAUERLANDT, M. Die Kunst der letzten 30 Jahre. Ber-  
lin, Rembrandt Verlag, 1935.
- SECKEL, C. Masstäbe der Kunst im 20. Jahrhundert. Soziologische, ästhetische, psychologische Krite-rien der Malerei. Düsseldorf, Wien, Econ Verlag, 1967.
- SELZ, P. German expressionist painting. Berkeley, Los Angeles University of California Press, 1957.
- SYDOW, E. v. Die deutsche expressionistische Kultur und Malerei. Berlin, Furcht-Verlag, 1920.
- VALENTINER, Wilhelm R. Schmidt-Rottluff. (Junge Kunst Bd. 16) Leipzig, Klinkhard und Biermann, 1920.
- VOGT, P. Geschichte der deutschen Malerei im 20. Jahrhundert. Köln, du Mont Schauberg, 1972.



- VOLLMER, H. Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler des 20. Jahrhunderts. Bd. 4. Leipzig, Seemann, 1958.
- WALDEN, H. Einblick in Kunst: Expressionismus, Futurismus, Kubismus. Berlin, Verlag Der Sturm, 1924.
- WALDEN, N. Der Sturm: ein Erinnerungsbuch an Herwarth Walden und die Künstler aus dem Sturmkreis, von Nell Walden und Lothar Schreyer. Baden-Baden, Waldemar Klein, 1954.

### 3. TYDSKRIFARTIKELS - DUITSE AGTERGROND

- ALFERT, M. Relationship between African tribal art and modern western art. Art Journal No. 31/4, 1972, p.387.
- COELLEN, L. Karl Schmidt-Rottluff. Das Kunstblatt vol. 1, 1917, p.321-328.
- GOSEBRUCH, E. Schmidt-Rottluff. Der Cicerone vol 10, 1918, p.75-78.
- GROHMANN, W. Zehn Jahre Novembergruppe. Kunst der Zeit: Zeitschrift für Kunst und Literatur vol 3 No. 1-3, 1928.  
Sonderheft: Zehn Jahre Novembergruppe.
- KRUEGER, G. Fritz Bleyl; Beiträge zum Werden und Zusammenschluss der Künstlergruppe "Brücke". Brücke-Archiv vol. 2-3, 1968/69. Berlin, "Brücke"-Museum.
- SYDOW, E. v. Schmidt-Rottluff. Der Cicerone vol 10, 1918, p.75-78.

B. PUBLIKASIES OOR DIE KUNS VAN SUID-AFRIKA.

 1. ALGEMEEN.

ALEXANDER, F.L. Art in South Africa since 1900.  
 Kaapstad, Balkema, 1962.

BERMAN, E. Art and artists of South Africa. Kaapstad,  
 Balkema, 1970.

BOUMAN, A. C. Kuns in Suid-Afrika. Kaapstad, HAUM,  
 1935.

JEPPE, H. South African Artists 1900-1962. Johannes-  
 burg, 1964.

LANGENHOVEN, C.J. Die Pad van Suid-Afrika. Kaapstad,  
 Nasionale Pers, 1921.

PIENAAR, Pierre de V. red. Kultuurgeskiedenis van die  
Afrikaner. Kaapstad, Nasionale Boekhandel, 1968.

VERHANDELINGS

WERTH, A. J. In hoeverre dra die skilderkuns in Suid-  
Afrika 'n eie stempel? 'n kritiese studie tot 1946.  
 M.A. Kunstgeskiedenis, Universiteit van Pretoria,  
 Februarie 1952.

WERTH, A.J. Die invloed van primitivisme op die beel-  
dende kunste met besondere verwysing na Suidelike  
Afrika. D.Phil-Verhandeling. Pretoria. Universi-  
 teit van Pretoria, Juni 1973.

 2. IRMA STERN - PUBLIKASIES.

OSBORN, M. Irma Stern. (Junge Kunst Bd. 51) Met  
 'n uittreksel uit "dagboek van 'n skilderes" en  
 32 afdrucke, 1922-1925. Met 'n Engelse vertaling.  
 Leipzig, Verlag Klinkhard und Biermann, 1927.

SACHS, J. Irma Stern and the Spirit of Africa.  
 Pretoria, Van Schaik, 1942.

SAUER, M. Irma Stern. (Ons Kuns, deel 1) Pretoria,  
 Lantern (sonder datum)

STERN, I. Dhumela Morena. Mappenwerke der I.Gurlitt-  
 presse Nr. 21. 2de dr. Berlin, Fritz Gurlitt,  
 1922.

STERN, I. Zanzibar. Pretoria, Van Schaik, 1948.



TYDSKRIFARTIKELS

Der Cicerone. Halbmonatsschrift für Künstler, Kunstfreunde und Sammler. vol. 16, No. 1. Januarie 1924. Leipzig, Klinkhard und Biermann, p.469. Onder Afd. Uitstallings: artikel oor Irma Stern.

Der Cicerone. Halbmonatsschrift für Künstler, Kunstfreunde und Sammler, vol. 19, 1927, p.587. Twee afbeeldings van Irma Stern: Twee Zuluvroue en Houtskooltekening.

COHEN, M.J. Irma Stern, Painter. The Studio International vol. 131, 1946, p.85/86.

Das Kunstblatt uitg. Paul Westheim. Berlin, Potsdam, Verl. Gustav Kiepenheuer. No. 1, Januarie 1923, p.284. Onder Afd. Uitstallings: artikel oor Irma Stern.

 3. MAGGIE LAUBSER - PUBLIKASIES.

MALHERBE, F.E.J. Maggie Laubser. (Ons Kuns dl. 1) Pretoria, Lantern (sonder datum).

MEINTJIES, J. Maggie Laubser. Kaapstad, HAUM, 1949.

TYDSKRIFARTIKELS

KEMPF, K. Die "Boeretannie"-kunstenares: Maggie Laubser het getrou gebly aan haar kunsideale. Fleur, Julie 1948, p.25.

LAUBSER, M. Waarom en hoe ek skilder. Die Huisgenoot. 18 Augustus 1939.

MEIRING, A.L. Hulde aan Maggie Laubser. Buurman, Maart 1972.

MILES, E. Die skilderwerk van Maggie Laubser. Historia, vol. 10, No. 3, September 1965.

VERHANDELINGS

BGTHA, Elizabeth J. Die lewe en skilderwerk van Maggie Laubser. M.A. (B.K.)-Verhandeling. Universiteit van Pretoria. Junie 1964.

4. PRANAS DOMSAITIS.

TYDSKRIFARTIKELS.

BUECHNER, Carl. Die Kuns van Pranas Domsaitis.  
Lantern. Junie 1963.

Der Cicerone. Halbmonatszeitschrift für Künstler,  
Kunstfreunde und Sammler, vol. 18, 1926, p.555.  
Afd. Berlynse uitstallings: artikel oor "Franz  
Domscheit."

Die Graphischen Künste. Wien, Gesellschaft für  
Vervielfältigende Kunst. 1931, p.54. Artikel  
oor "Franz Domscheit."

Kunst und Künstler vol. 16, 1917/1918, p.18, waar  
'n afbeelding van die skildery Vlug van "Franz  
Domscheit" verskyn.

SCHEFFLER, K. Artikel oor "Franz Domscheit". Kunst  
und Künstler vol. 18, 1919/1920.

SCHEFFLER, Karl. Franz Domscheit. Kunst und Künstler  
vol. 24, 1925/1926, p.415.

Die Weltkunst. Illustrierte Wochenschrift für Kunst.  
Berlin. vol. 10, No. 3. 19. 1. 1923, p.2.

5. TENTOONSTELLINGSKATALOGI.

BERLYN. 1919. Grosse Berliner Kunstausstellung.  
Abteilung Novembergruppe.  
Abteilung Freie Sezession.  
Gehou in die: Landesausstellungsge-  
bäude, Saal No. 2 tot 29.

BERLYN. 1920. Grosse Berliner Kunstausstellung.

BERLYN. 1921. Grosse Berliner Kunstausstellung.

BERLYN. 1927. Grosse Berliner Kunstausstellung.  
Publikasie van Kunstarchiv No. 41/42.

BERLYN. 1928. Grosse Berliner Kunstausstellung.

BERLYN. 1929. Grosse Berliner Kunstausstellung.  
Schloss Bellevue. 19 Mei tot 15  
Augustus. "Veranstalter: Kartell  
der Vereinigten Verbände Bildender  
Künstler e.V. Im Rahmen der Berliner  
Festwochen."



- BERLYN. 1930. Grosse Berliner Kunstausstellung. Schloss Bellevue. "Veranstalter: Kartell der Vereinigten Verbände Bildender Künstler Berlins e.V. das aus folgenden Verbänden besteht: Allgemeine Kunstgenossenschaft, Ortsgruppe Berlin.- Architekturvereinigung 'Der Ring'.- Berliner Sezession.- Die Abstrakten.- Internationale Vereinigung der Expressionisten, Futuristen, Kubisten und Konstruktivisten.- Frauenkunstverband.- Freie Vereinigung der Graphiker.- Künstlervereinigung Berliner Bildhauer.- Novembergruppe.- Verein Berliner Künstler.- Verein der Künstlerinnen zu Berlin."
- BERLYN. 1918. Freie Sezession - Ausstellung. Voorw. deur Wilhelm Worringer, K. Neumann, Wilhelm Hausenstein, Gustav Pauli, Hans Thoma, J. Elias, Max Liebermann, Joachim von Winterfeld.
- BERLYN. 1920. Freie Sezession.
- BERLYN. 1926. Berliner Sezession. Herbstausstellung 1926. Veröffentlichung des Kunstarchivs Nr. 18/19. (In hierdie katalogus verskyn 'n afbeelding van Pranas Domsaitis).
- BERLYN. 1928. Berliner Sezession. Katalog der 53. Ausstellung, Februar bis April 1928. Veröffentlichung des Kunstarchivs Nr. 48/49.
- BERLYN. 1931. Berliner Sezession. 64. Ausstellung. Künstler unter sich. April-Mai 1931. Veröffentlichung des Kunstarchivs Nr. 57.
- BERLYN. 1916. Bernhard Hoetger, Paula Modersohn, Pauline Kowarzik. Cassirer.
- BERLYN. 1921. Abteilung der Novembergruppe Kunstausstellung. Voorwoord deur Raoul Hausmann.
- BERLYN. 1921. Potsdamer Kunstsommer - Ausstellung. Mitte Juni bis Mitte September in den Räumen der Orangerie des Parks von Sansoucci.
- BERLYN. 1926. Louis Corinth. Oorsigtentoonstelling. Nasionale Kunstgalery.

- BERLYN. 1927. Ostpreussenkunst. Deutsche Kunstgemeinschaft. Berlin. Schloss. März-April. Veröffentlichung des Kunstarchivs Nr. 36.
- BERLYN. 1946. Max Pechstein. Pechstein-Ausstellung in der Staatsoper, Admiralpalast am Bahnhof Friedrichstrasse, Februar-März. Voorwoord deur Adolf Jannasch.
- BERLYN. 1964. Karl Schmidt-Rottluff: Gemälde, Aquarelle, Graphik. Akademie der Künste. 7. Januar bis 5. Julie. Voorwoord deur Gunther Thiem. Omvattende Bibliografie.
- BIELEFELD. 1970. Pranas Domsaitis 1880-1965. Oorsigting - toonstelling. Kunsthalle Bielefeld. Richard Kaselowskyhaus. 14 Mei tot 14 Junie. Inleiding deur Eberhard Freitag.
- CHEMNITZ. 1946. Karl Schmidt-Rottluff. Waterverwe uit die jare 1943-1945. Städtische Kunstsammlung zu Chemnitz, Schlossberg-Museum. Sommer 1946. Voorwoord deur Karl Kröner, Otto Jäger. Uittreksels van W.R. Valentiner, 1920.- Will Grohmann, 1926 en 1946.- A. Hoff, 1926.- Adolf Behne, Berlyn, 1946.- Karl Georg Heise, 1946.-
- DRESDEN. 1927. Karl Schmidt-Rottluff. Galerie Ernst Arnold. April. Voorwoord deur Will Grohmann. Kunstarchiv Nr. 38.
- HALLE (SAALE) 1947. Max Pechstein. Uitstallings in die Grafiese Kabinet. Galery Henning. November/Desember. Palausketse.
- HAMBURG. 1972. Max Pechstein. Waterverwe en tekeninge. 42. B.A.T.-Uitstalling, 9. Junie tot 22. Julie. Voorwoord deur Gerhard Wietek.
- HAMBURG. ; 1972. Max Pechstein 1881-1955: Graphik. 14 Junie tot 3 September. Altonaer Museum: Norddeutsches Landesmuseum. Voorwoord deur Gerhard Wietek en Günter Krüger.
- KAAPSTAD. 1962. Duitse Bydrae tot die Suid-Afrikaanse Skilderkuns. Suid-Afrikaanse Nasionale Kunsmuseum. Junie-Julie.
- KAAPSTAD. 1966. Pranas Domsaitis 1880-1965. Herdenkingstoonstelling. Suid-Afrikaanse Nasionale Kunsmuseum. November.

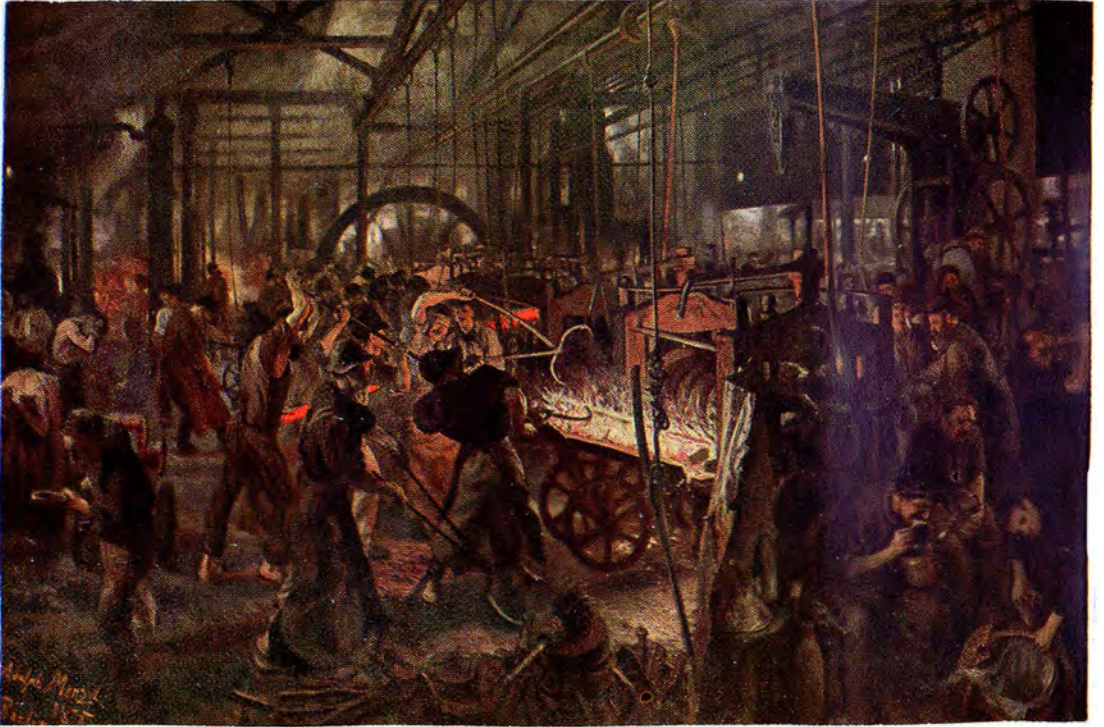


- OLDENBURG. 1957. Maler der "Brücke" in Dangast von 1907-1912. Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel, Max Pechstein, Emma Ritter. Ausstellung im Oldenburger Schloss vom 2. bis 30. Juni. Oldenburger Kunstverein 1957/1..Voorwoord deur Gerhard Wietek.
- PRETORIA. 1969. Maggie Laubser. Oorsigtentoonstelling. Pretoriase Kunsmuseum.



Afb. 1  
LUCAS CRANACH.  
St. Christoforus. 1506.  
Houtsnee.  
Berlyn, Dahlem. Kupferstichkabinett.  
Staatliche Museen Preussischer  
Kulturbesitz.



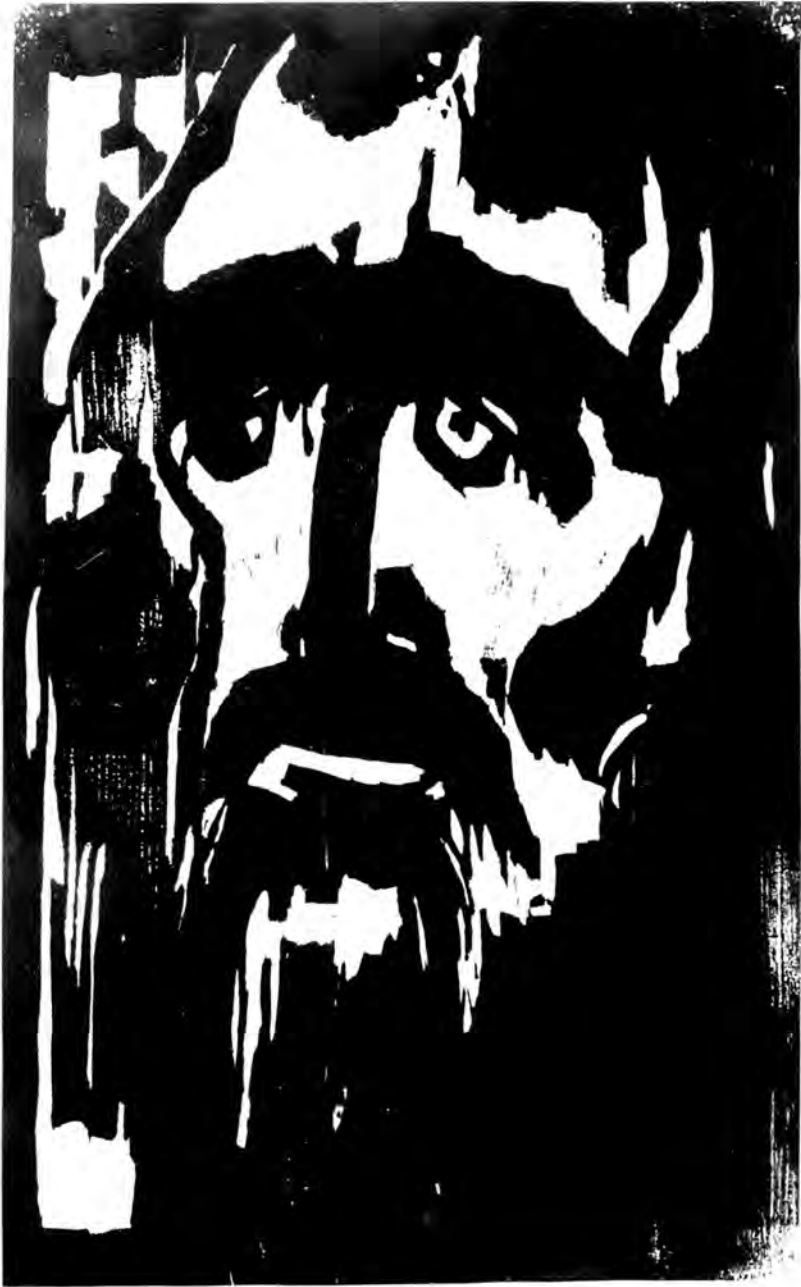


Afb. 10  
ADOLPH VON MENZEL  
Die Ysterfabrik.  
Berlyn. D.D.R.  
Nasionale Galery.

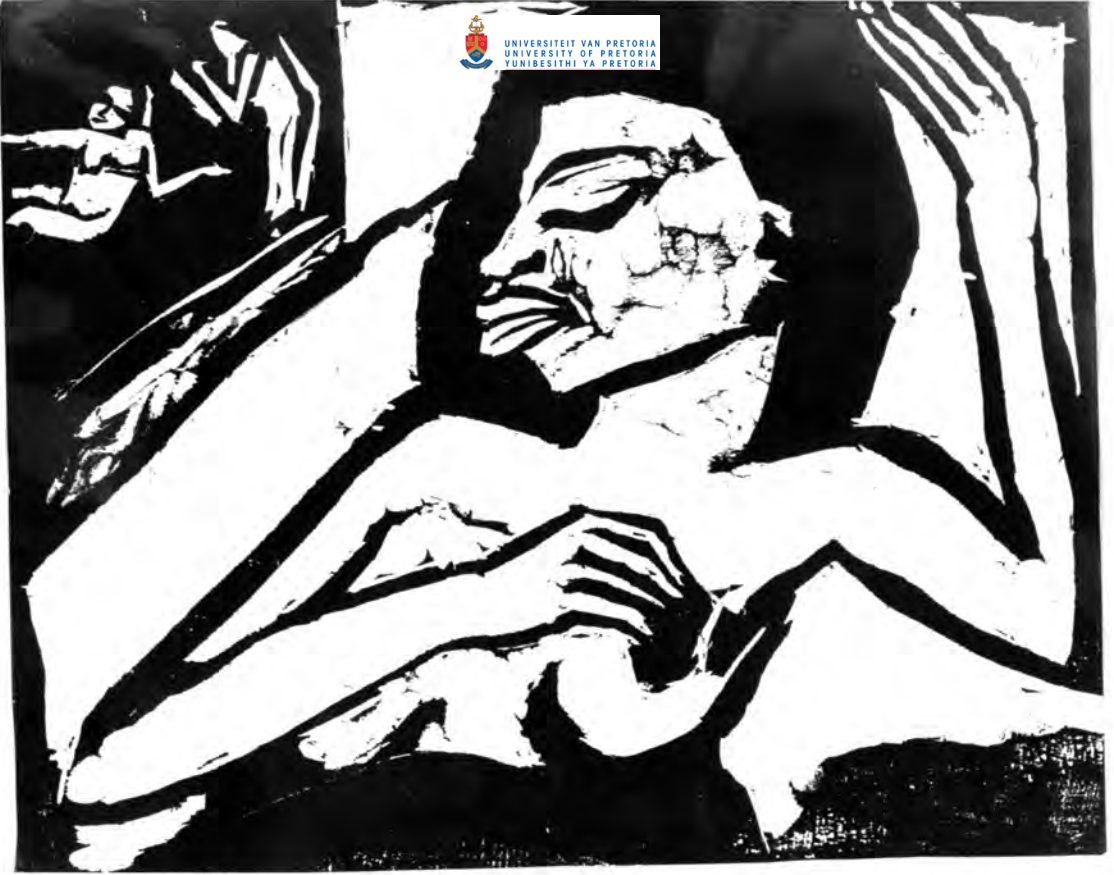


Afb. 11  
ERNST BARLACH  
Groep in 'n Stormwind. 1919  
Houtsnee.  
Gereproduseer in Hartlaub, G.F.  
Die Graphik des Expressionismus  
in Deutschland.





Afb. 12  
EMIL NOLDE.  
Die Profeet.  
Houtsnee.  
Berlyn, Dahlem. Kupferstichkabinett.  
Staatliche Museen Preussischer  
Kulturbesitz.



Afb. 13  
ERICH HECKEL  
Slapende Negervrou. 1908.  
Houtsnee.  
Berlyn, Dahlem.  
Kupferstichkabinett.  
Staatliche Museen  
Preussischer Kulturbesitz.



Afb. 14  
PABLO PICASSO  
Vroulike Naakfiguur  
met opgeworpe arm. 1908.  
Swart Pentekening op  
vergi-papier.  
Gereproduseer in:  
Picasso: zum 80.  
Geburtstag.





Afb. 15  
PAULA MODERSOHN-BECKER  
Boeremeisie van Worpswede  
Tempera. 91x61cm.  
Bremen, Kunsthalle.



Afb. 16  
IRMA STERN  
Die ewige kind. 1916  
Olie op doek.  
Amsterdam, Pieter  
Stuyvesant Kolleksie.

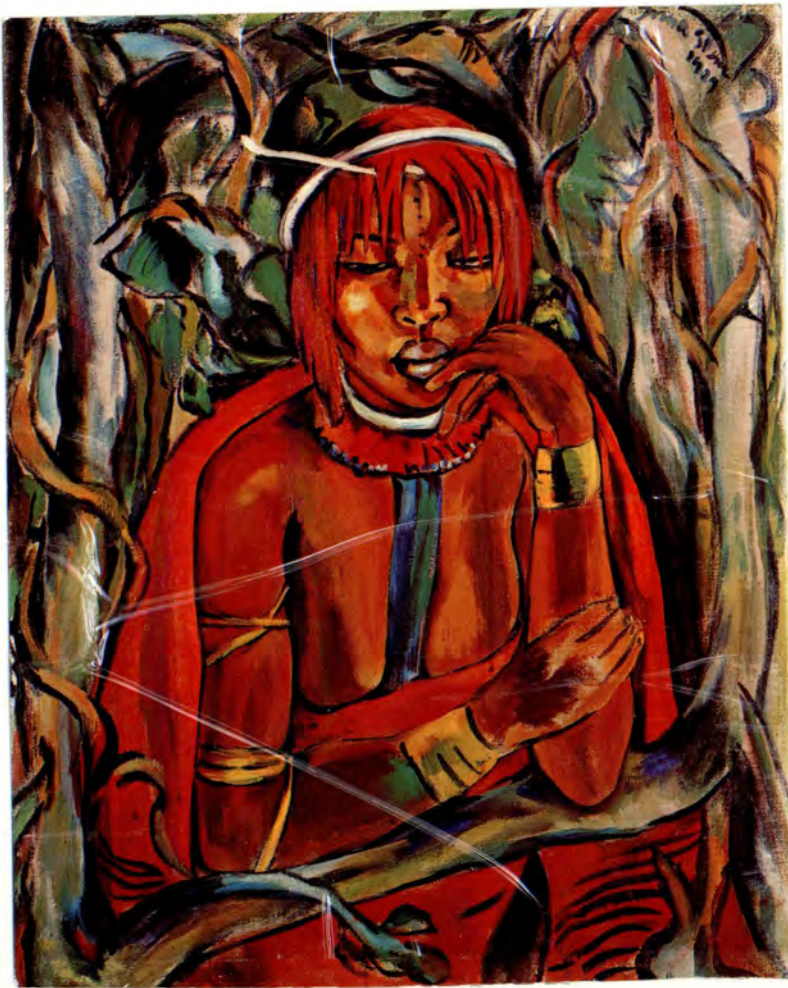


Afb. 17  
MAX PECHSTEIN  
Palau-skets 1918.  
Gereproduseer in Katalogus: Max  
Pechstein. Palau-Zeichnungen.  
November/Dezember 1947.  
Galerie Henning.  
Halle (Saale)





Afb. 18  
MAX PECHSTEIN.  
Palaumeisie. 1917.  
Ets.  
Gereproduseer in Fechter,  
Paul. Das graphische  
Werk Max Pechsteins.



Afb. 19  
IRMA STERN  
Pondomeisie. 1929  
Olie op doek.  
Pretoriase Kunsmuseum.



Afb. 20  
MAX PECHSTEIN  
Dame met Pelsstola 1910  
Pen en ink tekening.  
Gereproduseer in Katalogus:  
Künstler der Brücke 1908-1914.  
Wes-Berlyn, "Brücke"-Museum.





Afb. 21  
IRMA STERN  
Geselsende Arabiere.  
Pentekening.  
Gereproduseer in  
Irma Stern, Zanzibar.



Afb. 22  
MAX PECHSTEIN  
Twee danseresse 1910  
Pentekening.  
Gereproduseer in  
Brücke-Archiv, 1972.  
Jes-Berlyn, "Brücke"-  
museum.



Afb. 23  
MAX PECHSTEIN  
Stillewe met Afrikafiguur  
1925.  
Litografie.  
Universiteit van Pretoria.  
Dept. Kunstgeskiedenis en  
Beeldende Kunste.



Afb. 24  
IRMA STERN  
Arum Lelies 1951  
Olie op doek.





Afb. 2  
ALBRECHT DUERER.  
Die kunstenaar se Moeder. 1514.  
Berlyn, Dahlem. Kupferstichkabinett.  
Staatliche Museen Preussischer  
Kulturbesitz.



Afb. 25  
KARL SCHMIDT-ROTTLUFF  
Russiese Landskap met son. 1919  
Houtsnee.  
Berlyn, Galerie des 20. Jahrhunderts.  
Gereproduseer in Katalogus. Karl  
Schmidt-Rottluff. Druckgraphik 1964.





Afb. 26  
KARL SCHMIDT-ROSSLUFF  
Opstygende Maan.  
1920.  
Olie op doek.  
Wes-Berlyn.  
Kolbe-Museum.



Afb. 27  
MAGGIE LAUBSER  
Duiker 1936  
Olieverf op veselplank  
Gereproduseer in  
Katalogus. Oorsig-  
tegnings, Universiteit van Pretoria, 1969.



Afb. 28  
KARL SCHMIDT-ROTTLUFF  
Die laaste oesvrag. 1922.  
Olie op doek.  
Keulen, Marie Möller-Garny.  
Gereproduseer in: Karl Schmidt-  
Rottluff. Gemälde, Aquarelle,  
Graphik.





Afb. 29  
KARL SCHMIDT-ROTTLUFF.  
Drie arbeiders wat sand grawe. 1922.  
Oos-Berlyn (D.D.R.) waterverf.  
Gereproduseer in Brix. K. Karl Schmidt-Rottluff.

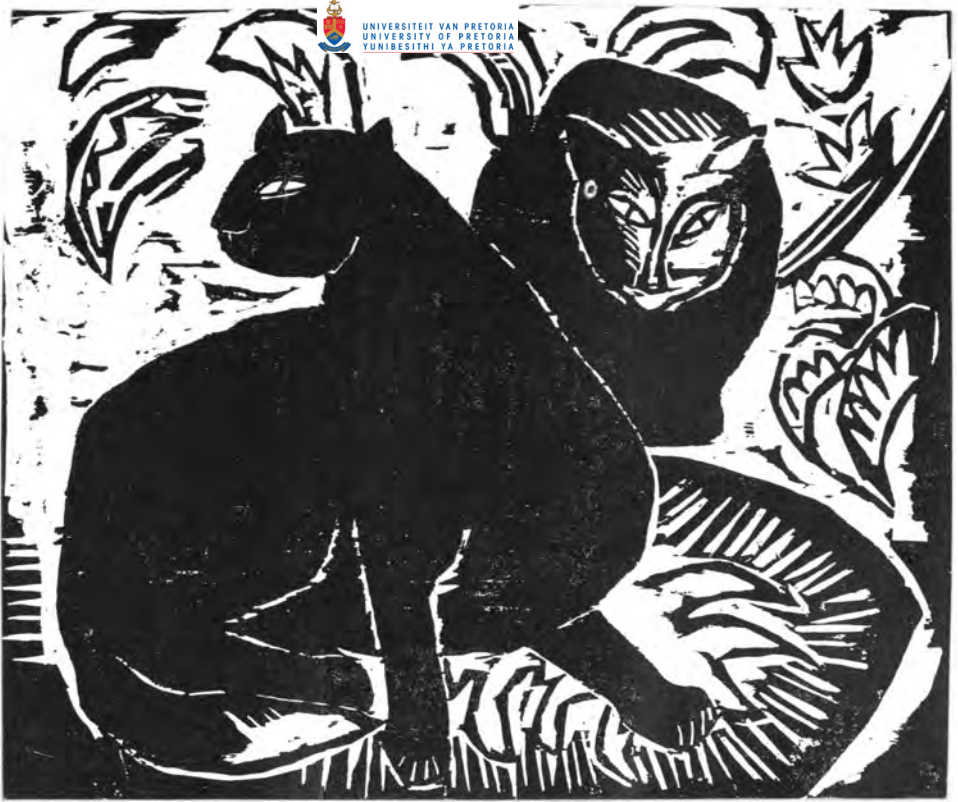


Afb. 30  
MAGGIE LAUBSER  
Oestyd.  
Olieverf op doek op karton.



Afb. 31  
MAGGIE LAUBSER  
Oestyd in Vlaandere. 1922.  
Olieverf op doekkarton.  
Gereproduseer in Botha, E.J.  
Die lewe en skilderwerk van  
Maggie Laubser. M.A.B.K.  
Verhandeling, Afb. 2.  
Eienaar F.A. Murray-Louw.  
Durbanville.





Afb. 32  
 KARL SCHMIDT-ROTTLUFF  
Twee Katte op 'n tapyt. (ongedateerd)  
 Houtsnee.

Jes-Berlyn. Dahlem-Museum. Kupferstichkabinett.  
 Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz.



Afb. 33  
 MAGGIE LAUBSER  
Kat en Kappertjies. 1932.

Olieverf op doek.  
 Gereproduseer in Katalogus.  
 Oorsigntoonstelling, Pretoria 1969.



Afb. 34  
KARL SCHMIDT-ROTTLUFF  
By die Seekus. 1922.  
Olieverf op doek.  
Jüren, Leopold-Hösch-Museum.





Afb. 35  
PAULA MODERSOHN-BECKER  
Die Eendekolk. 1905.

Ulie op doek.  
Bremen, Kunsthalle.



Afb. 36  
MAGGIE LAUBSER  
Vissershuisie. 1938.

Ulie op bord.  
Kaapstad. M. Hillhouse.



Afb. 37  
PRANAS DOMSAITIS  
Huis van Geboorte. 190?  
Olieverf op doekpaneel.  
Gereproduseer in Katalogus:  
Pranas Domsaitis. Herdenkingstentoonstelling,  
Kaapstad 1966.





Afb. 38  
LOVIS CORINTH  
Ecce Homo.  
Gereproduseer in Vogt, P.  
Geschichte der deutschen  
Malerei im 20. Jahrhundert.



Afb. 3  
SKOOL VAN ECHTERNACH  
Die Evangelis Lukas. Omstreeks 1045.  
Uit die Goue Evangelieboek van  
Echternach.  
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.





Afb. 39  
PRANAS DOMSAITIS  
Dorpstoneel 1918.  
Olie op doek.  
Gereproduseer in Katalogu s  
Pranas Domsaitis, Kunst-  
halle Bielefeld, 1970.



Afb. 40  
MARC CHAGALL.  
Ek en my dorpie. 1911.  
Gereproduseer in Cassou,  
J. Marc Chagall, Afb. 12



Afb. 41  
PRANAS DOMSAITIS  
Vlug na Egipte. 1918.  
Olie op doek.  
Gereproduseer in Katalogus. Pranas  
Domsaitis. Kunsthalle Bielefeld 1970.





Afb. 42  
PRANAS DOMSAITIS  
Moeder en Kind 1927/28?  
Olie op doek.  
Gereproduseer in Bie, Richard.  
Deutsche Malerei der Gegenwart.



Afb. 43  
PRANAS DOMSAITIS  
Somalivrou.  
Gereproduseer in Lantern, Junie 1963.





Afb. 44  
PRANAS DOMSAITIS  
Vier figure 1961.  
Olie op karton.  
Gereproduseer in Katalogus.  
Pranas Domsaitis. 1970.  
Kunsthalle Bielefeld.



Afb. 45  
PRANAS DOMSAITIS  
Roemeense Sigeuners. 1933.  
Olieverf op doek.  
Gereproduseer in Katalogus.  
Pranas Domsaitis. Oorsigtentoonstelling.  
Kaapstad, 1966.





Afb. 46  
VEIT STOSS  
Hoof van Christus. Detail. 1520.  
Nürnberg. St. Sebalduskerk.



Afb. 47

PRANAS DOMSAITIS

Kruisiging. 1958.

Triptiek. Middelpaneel.

Olieverf op doek.

Gereproduceer in Pranas Domsaitis.

Oorsigtentoonstelling. Bielefeld,  
1970.





Afb. 48  
PRANAS DOMSAITIS.  
Vlug na Egipte 1958.  
Triptiek. Regte Paneel.  
Olieverf op doek.  
Gereproduseer in Katalogus.  
Pranas Domsaitis. Oorsigtentoonstelling.  
Bielefeld, 1970.



Afb. 4  
ANGNIEM - RAVENSBURG. OPPER SWABIË.  
(toegeskryf aan Michel Erhart)  
Maria met die beskermende Mantel. Omstr. 1480  
Berlyn, Dahlem.  
Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz.



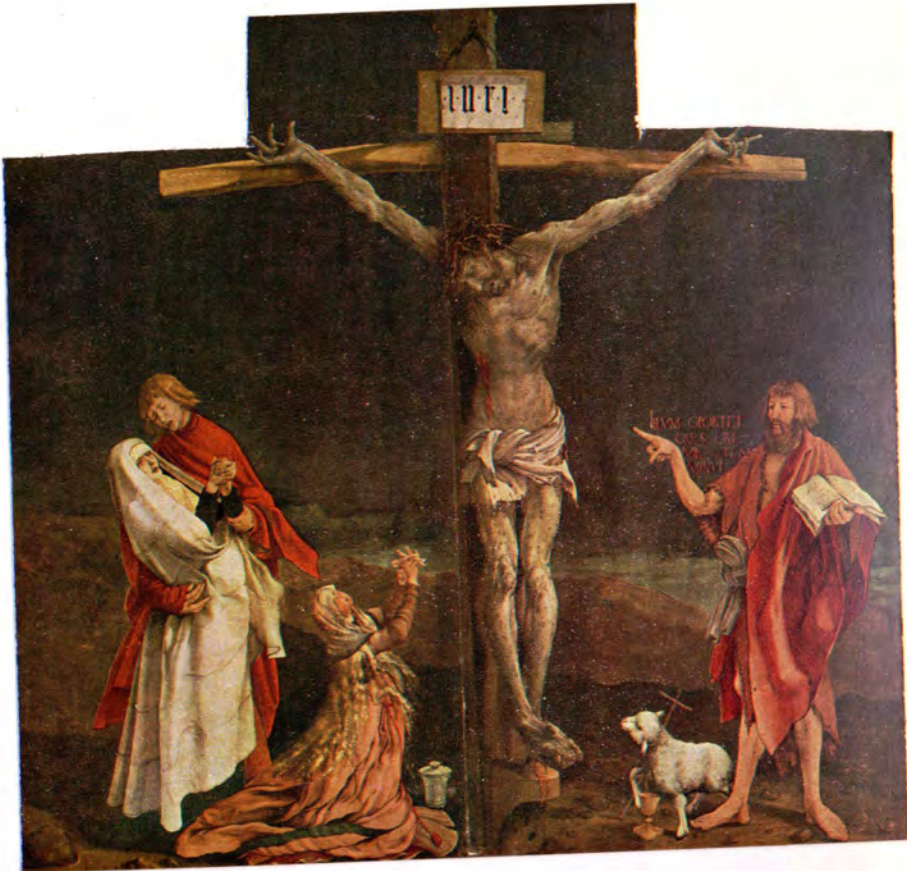


Afb. 5  
ANONIEM.  
Pietà. Omstreeks 1400.  
Steen.  
Marburg an der Lahn.  
Elisabethkirche.



Afb. 6  
ALBRECHT ALTDORFER  
Landskap met denneboom. Ongedateerd.  
Berlyn, Vahlem. Kupferstichkabinett.  
Staatliche Museen Preussischer  
Kulturbesitz.





Afb. 7  
MATTHIAS GRUENEWALD  
(Pseud. Mathis Neidhard)  
Die Kruisiging. 1510-1515.  
Isenheimse Altaarstuk.  
Colmar. Musée D'Unterlinden.



Afb. 8  
EMIL NOLDE  
Mansgesigte. 1912.  
Olie op doek 68x78cm.  
Kunsthalle der Stadt  
Bielefeld.  
Richard Kasselowsky-Haus.





Afb. 9

CASPAR DAVID FRIEDRICH

Monnik by die see. 1809

Berlyn. Schloss Charlottenburg. Schinkelpavillon.  
Staatliche Schlösser und Gärten.