

DIE SKILDERKUNS VAN SUIDWES-AFRIKA

deur

NICHOLAS OSWALD ROOS

Voorgelê ter vervulling van  
'n deel van die vereistes vir die graad  
D. Phil. (Kunsgeskiedenis)  
In die Fakulteit Lettere en Wysbegeerte  
Universiteit van Pretoria

PRETORIA

APRIL 1974

OPGEDRA AAN DIE KUNSTENAARS  
VAN SUIDWES-AFRIKA.

## VOORWOORD.

Enkele Suidwes kunstenaars het in die jongste tyd sterk op die voorgrond getree. Die werk van Adolph Jentsch en Fritz Krampe vorm vandag deel van al die versamelings van die ver- naamste kunsgalerye in Suid-Afrika en hul kuns is gesogde voor- beelde in privaat versamelings hier te lande. Andere soos Otto Schroeder en Joachim Voigts het in hul eie reg 'n plek gevind in die Suid-Afrikaanse kunsgeskiedenis. Die bydrae wat H.A. Aschenborn tot ons kultuurbesit gelewer het is alom bekend en trouens, ook al wetenskaplik deeglik beskryf. Die posisie wat hierdie kunstenaars in die Suid-Afrikaanse kunsontwikkeling inneem, maak dit noodsaaklik dat daar indringend na hul werk gekyk word, dit esteties ontleed en in historiese perspektief geplaas word. Hierdie studie het ten doel om, alhoewel dit sekerlik nie as die finale woord beskou word nie, ten minste aanvoorwerk in dié rigting te doen.

In enige kunsgeskiedenis is daar noodwendig 'n groot groep kunstenaars wat, ofskoon hulle 'n belangrike bydrae gelewer het, deur latere generasies vergeet word. Suidwes-Afrika het baie sulke gevalle. Axel Eriksson en Carl Ossmann het albei nuwe rigtings vir die diere-uitbeelding en die landskapskildering aangetoon en in die Suidwes-kunsontwikkeling 'n belangrike rol gespeel. Erich Mayer het nie net sy voltydse kunsloopbaan in Suidwes begin nie, maar ook 'n motiewe-wêreld betree wat uniek is in die Suidwes-Afrikaanse kuns. Tog is hul werk, met uitsondering van Mayer se Suid-Afrikaanse skilderkuns, vandag so te sê onbekend aan die grootse deel van ons kunsliefhebbers. Die skrywer wil ook hierdie minderbekende skilders opnuut aan die leser voorstel.

Hierdie proefskrif is 'n voortsetting en terselfdertyd die logiese afsluiting van 'n navorsingsprojek waarvan die eerste gedeelte enkele jare gelede saamgebring is onder die titel: „Die historiese ontwikkeling van die beeldende kuns in Suidwes-Afrika“. Terwille van volledigheid word sekere biografiese materiaal wat reeds daarin verskyn het, weer gebruik.

Dit is vanselfsprekend dat geen omvangryke navorsingsprojek sonder die hulp van andere aangepak kan word nie. Die lys van persone wat meegehelp het aan hierdie studie is te lank om volledig te vermeld en die skrywer wil derhalwe hier sy dank teenoor al die persone betuig. Enkeles wil hy desnieteenstaande uitsonder: sy vrou vir haar volgehoue ondersteuning, mev. Ursala Bergmann-Maag, drie geëerde ontslape kollegas Fritz Krampe, Johann Blatt en Banie van der Merwe; sy ge-waardeerde leermeester prof. dr. H.M. van der Westhuysen en Meister Adolph Jentsch aan wie hy sy liefde vir die skilderkuns te danke het.

Hierdie proefskrif het tot stand gekom onder die geduldige leiding van prof. dr. F.G.E. Nilant en prof. dr. H.M. van der Westhuysen.

PRETORIA.

April 1974.

INHOUDSOPGAWE.

<u>INLEIDING.</u>	
Historiese Agtergrond.	1
1. <u>DIE KUNSTENAARS.</u>	
Ernst Carl Erich Mayer.	9
Hans Anton Heinrich Aschenborn.	11
Axel Francis Zeraava Eriksson.	13
Carl Adolf Erwin Ossmann.	15
Banie van der Merwe.	21
H.H.J. Henckert.	22
Helmut Lewin.	22
Johannes Blatt.	22
Marianna Krafft.	22
Hermann Korn.	22
Joachim Voigts.	23
Adolph Stephan Friedrich Jentsch.	25
Otto Edward Henry Schroeder.	39
Fritz Krampe.	41
2. <u>DIE UITBEELDING VAN DIE MENS.</u>	65
Die uitbeelding van die mens in sy lewensmilieu.	66
Die portretkuns.	75
3. <u>DIE UITBEELDING VAN DIE DIER.</u>	89
4. <u>DIE UITBEELDING VAN DIE LANDSKAP.</u>	127
5. <u>ADOLPH JENTSCH EN DIE SUIDWES-AFRIKAANSE LANDSKAP.</u>	164
<u>BIBLIOGRAFIE.</u>	198
<u>SAMEVATTING.</u>	213
<u>SUMMARY.</u>	215

## INLEIDING

### HISTORIESE AGTERGROND

Die ontwikkeling van die beeldende kuns in Suidwes-Afrika volg in baie opsigte dieselfde langsame en onindrukwekkende gang as wat ook in die kunsontwikkeling van ander jong lande opgemerk word.

Dit is 'n voortgang wat in volkome afsondering 'n eie baan volg, los van die gebeure en invloede van die grootstedelike kunsmilieu, 'n klein ontwikkeling met 'n voorkeur vir besondere motiewe en uitdrukkingswyses. Tot 'n groot mate is die kuns van Suidwes-Afrika provinsiaal in voorkoms en stemming en bly dit in baie opsigte vassteek by die laat 19de eeuse Europese styloppvattinge. Tog beteken dit nie dat dit daarom minder interessant en betekenisvol is nie. Dit sal 'n kwade dag en 'n teken van kunsarmoede wees as alle skeppende kunslewe en kunsondersteuning beperk is tot die grootstad. Deur provinsiale selfversekerdheid te onderdruk kan die metropolis self 'n eie „provinsialisme" kweek waardeur die moontlikheid van kunsbelangstelling in kleiner sentra ontmoedig word.

In geheel gesien kan die plaaslike kunsontwikkeling in vier duidelik afgebakende periodes ingedeel word: die 19de eeu, die Duitse koloniale tydperk van 1884 tot 1914, die periode tussen die twee Wêreldoorloë 1914 tot 1939 en die tydperk daarna. Ons kan vlugtig na elk van die periodes kyk en die belangrikste kunsgebeure uitlig.

Die vroegste aanduidings van kunsaktiwiteite van blankes hier te lande word opgemerk gedurende die eerste helfte van die 19de eeu toe die reisiger Sir James Edward Alexander in 1836/37 'n ekspedisie vanuit die Kaap hierheen lei.

Behalwe die insameling van wetenskaplike gegewens en die ondersoek van plaaslike handelsmoontlikhede, maak hy ook tekeninge van die inboorling- en dierlewe wat later in verwerkte vorm as illustrasies vir sy bekende reisbeskrywing gebruik is. <sup>1</sup>

In 1841 kom Heinrich Knudsen (1816, Bergen, Noorweë - 1864

Pfarre Hattejilddalen, Noorweë) as sendeling in diens van die Rhyne Sendinggenootskap na die gebied en vestig hom op Bethanien in die verre suide van Suidwes-Afrika. Hierdie veelsydige en temperamentvolle man was onder andere ook 'n opgeleide litograaf en natuurwetenskaplike. Benewens sy veelbewoë sendelingbestaan in Suidwes-Afrika skenk hy ook aandag aan sy kuns wat hy met oorgawe bedryf. Sy tekeninge en waterverfstudies sluit baie onderwerpe in: die sendingstasie by Scheppmannsdorf, 'n voorstelling van sy ossewatrek deur die onherbergsame Namib en 'n aantal portretstudies van inboorlinge en hoofmanne, sommige waarvan hy in die omgewing van Windhoek skilder.

Sy verblyf in die gebied duur tot 1851 toe die voortdurende twiste met verskillende hoofmanne en algemene teleurstelling met sy gemeente hom laat besluit om te vertrek, eers na Tulbach waar hy twee jaar werk om dan in 1853 na sy geboorteland terug te keer. Die oorgrote meerderheid van sy werk was tot die dertigerjare nog gehuisves in die argief van die Rhyne Sending te Barmen.

John Thomas Baines (1820 Kingslynn, Engeland - 1875 Durban, Suid-Afrika,) is ongetwyfeld die belangrikste kunstenaar wat gedurende die 19de eeu Suidwes-Afrika deurreis. Hy kom in Maart 1861 in Walvisbaai aan op die eerste skof van 'n reis wat hom deur die gebied tot by die N'gami-meer en nog verder na die Victoria-waterval neem. Hy vertoef in Suidwes-Afrika tot Oktober 1864; 'n avontuurlike tyd wat hy later uitvoerig beskryf in 'n boek wat ryklik versier is met illustrasies uit sy hand.<sup>2</sup> Sy Suidweswerke is soos die res van sy oeuvre van wisselende gehalte, maar tog uiters interessant vanweë die verskeidenheid van motiewe wat dit insluit en die kultuurhistoriese waarde daarvan.

Ander persone wat hier vermeld kan word is die Sweedse handelaar C.J. Andersson en die reisiger A.A. Anderson wat albei hul ervarings in Suidwes-Afrika te boek stel en met 'n mindere of meerdere mate van sukses eiehandig illustreer.<sup>3</sup>

Die aktiwiteite van blankes in Suidwes-Afrika gedurende die 19de eeu was uiters beperk en hou hoofsaaklik verband met

die handel veral in vee en ivoor en met die sending. Met die uitsondering van Baines was geen ander figure hier bedrywig wat enigsins as kunstenaars bestempel kan word nie. Daar was ook weinig in Suidwes-Afrika wat kunstenaars hierheen kon lok. Teen 1870 was daar maar net sowat 150 blankes in die gebied woonagtig. Verder was die uitgestrekte land oorwegend bewoon deur vyandige inboorlingstamme wat voortdurend onder mekaar geveg en geroof het. Geografies is die land geïsoleer deur 'n breë woestynstrook al langs die kus wat binnedringing van daardie kant onmoontlik maak en 'n groot semi-woestyn in die Suide wat enige verkenningsgedagtes van mense in Suid-Afrika ontmoedig het. Eers in 1878 toon 'n groot moondheid belangstelling in die gebied toe Engeland, Walvisbaai en 'n omtrek van 25 kilometer annekseer. Tot 'n groot mate was die land tot byna die einde van die 19de eeu 'n onverkende gebied.

In 1884 besluit Duitsland, hoofsaaklik op aandrang van die Bremense koopman Adolf Luderitz, wie toe reeds vir 'n aantal jare belange in Suidwes-Afrika besit, om 'n kolonie in die gebied te vestig. Die gevolglike permanente vestiging en uitbouing van 'n blanke nedersetting in Duits-Suidwes-Afrika skeep ook mettertyd die moontlikheid vir die ontstaan van 'n kunslewe.

Die behoefte aan kulturele uitinge kom reeds betreklik vroeg in die kolonie voor. Dit is vanselfsprekend dat musiek, veral vanweë die vermaaklikheidswaarde daarvan, 'n wye inslag onder die koloniste sou vind. Die belangstelling in dié kunsvorm was so lewendig dat die standaard van die musiekaanbiedinge gedurende die koloniale tydperk in Duits-Suidwes-Afrika van krag tot krag gaan.

Interesse vir die beeldende kunste bly ook nie uit nie en van meet af aan is kunsonderrig 'n vaste plek in die skoolleerplan toegeken.

Betekenisvolle kunstenaars egter kom gedurende die vroeë deel van die kolonie se bestaan nie voor nie. 'n Enkele boerskilder J. von Eckenbrecher werk so te sê ongemerk gedurende die laaste dekade van die 19de eeu aan sy landskapuitbeeldings wat hy met sy vertrek uit Duits-Suidwes-Afrika ook met hom na Duits-



land saameem.

Eers in November 1904 kom 'n ernstige kunstenaar in die persoon van Ernst Karl Erich Mayer in Windhoek aan. Sy vyf-jaarlange verblyf in Duits-Suidwes-Afrika was besonder produktief en uit kultuurhistoriese standpunt uiters belangrik. Die bereidwilligheid van die plaaslike bevolking om kunstenaars te ondersteun blyk duidelik uit die feit dat Mayer as voltydse kunstenaar, nou wel nie goed nie, tog 'n bestaan uit sy kuns kon maak.

In 1909, dieselfde jaar toe Mayer die kolonie verlaat, vestig Hans Anton Heinrich Aschenborn hom as boer in die gebied en keer die Suidwesgebore skilder Axel Francis Zeraava Eriksson na 'n kort studietyd aan die Berlynse Kunsakademie na Duits-Suidwes-Afrika terug. 'n Paar jaar later in 1913, word die getal plaaslike kunstenaars aangevul deur die aankoms van Carl Adolf Erwin Ossmann wat weens gesondheidsredes na die gebied kom.

Van die drie was slegs Eriksson voor die uitbreek van die Eerste Wêreldoorlog baie aktief op kunsgebied en hy was die enigste van die groep wat in 1914 deelneem aan die kunsuitstalling was as deel van die Landesausstellung in Windhoek aangebied is.

Met die uitbreek van die Eerste Wêreldoorlog in Augustus 1914 word Duits-Suidwes-Afrika as Duitse kolonie direk maar kortstondig by die stryd betrek voordat die Duitse magte in Duits-Suidwes-Afrika op 9 Julie 1915 by Korab onvoorwaardelik die stryd gewonne gee. Daarmee kom die Duitse koloniale tydperk in Suidwes-Afrika tot 'n einde en word die tweede ontwikkelingsperiode van die beeldende kunste ook afgesluit.

Gedurende die oorlogsjare besoek Gwelo Goodman Suidwes-Afrika en skets hoofsaaklik in die omgewing van Swakopmund en Usakos. In ongeveer dieselfde tyd is die voëlkenner John Finch-Davis ook in die gebied, in die omstreke van Okahandja teenwoordig, maar verdere kennis omtrent sy besoek is tot dusver gebrekkig.

Na die Eerste Wêreldoorlog is Suidwes-Afrika as Mandaatgebied aan die Unie van Suid-Afrika toevertrou waardeur die maatskaplike en staatkundige posisie van die land ingrypend gewysig is.

Die derde ontwikkelingsperiode van die plaaslike beeldende kuns word ingelei deur 'n uitstalling van skilderye deur Carl Ossmann in Windhoek gedurende November 1917 en 'n volgende in Swakopmund in 1918. Daarna daal 'n stilte oor die kunslewe tot 1922 toe Ossmann weer eens werke vertoon in Windhoek.

Die moeilike na-oorlogse ekonomiese omstandighede en die knellende droogte wat die land gedurende die tyd teister, raak ook die teenwoordige kunstenaars baie direk en veroorsaak dat die kunslewe tot en met die dertigerjare so te sê geen vooruitgang maak nie.

Die enigste ligpunt in die andersins mistroostige kunsttoestande in die gebied, was die besoek aan Suidwes-Afrika van die skilder J.H. Pierneef van 1923 tot 1924 en 'n suksesvolle tentoonstelling wat hy gedurende Julie 1923 in Windhoek aanbied.

Gedurende die twintiger- en dertigerjare vestig steeds meer kunstenaars hulle in Suidwes-Afrika. Enkeles uit 'n lang lys is: Banie van der Merwe, Johannes Blatt, Helmut Lewin, H.H.J. Henckert, Joachim Voigts, Marianne Krafft, Dr. Hermann Korn en Adolph Stephan Friedrich Jentsch.

Die aanwesigheid van 'n groter groep kunstenaars bring mee dat die kunslewe reeds van die begin van die dertigerjare tekens van oplewing vertoon. Groep- en eenmantentoonstellings vind vir die eerste paar jaar van die dekade betreklik gereeld plaas en steeds meer en meer kunstenaars, baie waarvan slegs as amateurs bedrywig was, word by dié aktiwiteite betrek. Ongelukkig word die ontluikende en vestigende patroon van die kunslewe onderbreek, eers deur die dood van Ossmann in Desember 1935, dan deur die vetrek van Joachim Voigts, die stukrag agter die aktiwiteite, vir 'n kort kunsstudietyd in München in 1936 en deur die groeiende politieke onrus wat die Tweede Wêreldoorlog voorafgaan. Nog enkele kunstentoonstellings vind plaas waaronder die belangrikste die eerste tentoonstelling van Jentsch in September 1938 in Windhoek is, voordat die kunslewe finaal tot stilstand gedwing word deur die uitbreek van die Tweede Wêreldoorlog 'n jaar later.

Die oorlogsjare gaan in Suidwes-Afrika stil verby. Baie

van die kunstenaars was in Suid-Afrika geïnterneer, en kon eers gedurende 1946/47 na die gebied terugkeer. Ander soos Jentsch sit hul skilderwerk voort in Suidwes-Afrika, maar geleenthede vir tentoonstellings en ander kunsaktiwiteite was beperk.

Die vierde periode van die lokale kunsontwikkeling begin in 1947 met die stigting van 'n tak van die Suid-Afrikaanse Kunsvereniging in Windhoek.

Otto Edward Henry Schroeder vestig hom in daardie jaar in Windhoek en was instrumenteel vir die totstandbring van die S.A. Kunsvereniging (S.W.A.) en die suksesvolle uitbouing daarvan gedurende die daaropvolgende paar jaar.

Die kunstenaars wat hulle tussen die twee Wêreldoorloë in die gebied gevestig het, kom in hierdie jare eers tot volle ontwikkeling en stel sodoende materiaal beskikbaar vir die Kunsvereniging om 'n aktiewe en suksesvolle program van uitstallings binne en buite die landsgrense aan te bied.

In Februarie 1948 vind die eerste tentoonstelling van Suidwes-kuns in Suid-Afrika plaas. Dié uitstalling in Kaapstad vestig die aandag van kunsbelangstellendes daar baie pertinent op die hoë standaard wat die kuns van Suidwes-Afrika reeds bereik het.

Met die aankoms van Fritz Krampe in Windhoek gedurende 1951 word die kunstenaarsgetal in Suidwes-Afrika nie net uitgebrei nie, maar ontvang die land 'n skilder van uitnemende kwaliteit. Saam met Jentsch is hy by uitstek die persoon wat wyer aansien aan die Suidwes-kuns besorg.

Met behulp van die Suid-Afrikaanse Kunsvereniging (S.W.A.) is kunsuitstallings gereeld en op 'n georganiseerde basis in Windhoek asook elders in Suidwes-Afrika vertoon. 'n Grootse projek is in 1953/54 onderneem toe 'n versameling Suidwes-kuns in verskillende Wes-Europese stede en in Londen tentoongestel is.

Individuele Suidwes-kunstenaars soos Jentsch, Krampe, Schroeder en Voigts begin vanaf die vyftigerjare steeds meer aandag trek in Suid-Afrika met die gevolglike insluiting van hul werk op byna alle belangrike tentoonstellings van Suid-

Afrikaanse kuns plaaslik asook oorsee. In 1954 is die werk van Jentsch gekies as deel van die Suid-Afrikaanse inskrywing vir die Venesiese Biennale en is dit ook daar tentoon gestel.

Verder is sy werk asook die van sy drie genoemde kollegas opgeneem in die versamelings van die belangrikste Suid-Afrikaanse kunsgalerye. <sup>4</sup>

Die deurbraak van hierdie Suidwesvaarders na die Tweede Wêreldoorlog, die prominente plek wat die Kunsvereniging in die kultuurlewe van die gebied inneem en die algemene wye belangstelling van die Suidweskunspublik in die plaaslike kunsbedrywigheede, skep die indruk dat die kunslewe 'n vaste en permanente beslag in Suidwes-Afrika verkry het.

Tog is dit ook waar dat die Suidwesvaarders tans weer aan die einde van 'n tydperk in sy ontwikkeling te staan gekom het. Van die betekenisvolle kunstenaars wat in die voorafgaande bladsye vermeld is, is Van der Merwe, Blatt, Lewin en Krampe reeds oorlede, staan Jentsch aan die einde van sy aktiewe skilderloopbaan en het Schroeder die land reeds in 1962 permanent verlaat. Van die ouer garde is nog net Voigts in die gebied aktief.

'n Jonger groep kunstenaars, aan die begin van hul onderskeie kunsloopbane, het nog geensins getoon waartoe hulle in staat is nie.

Dit is ook nie uitgeslote nie dat politieke faktore wat die land as Mandaatgebied noodwendig moet raak sover dit die ekonomiese en maatskaplike lewensmilieu van sy mense aangaan, ook die kunsontwikkeling nog drasties kan beïnvloed. Veral sedert die Tweede Wêreldoorlog is daar merkbare veranderinge wat die bevolkingsamestelling betref, staatshuishoudelike betrekkinge en algemeen kulturele verbande na buite, faktore wat almal die groei van die kuns in Suidwes-Afrika reeds en nog verder kan beïnvloed. Of die tot hertoe oorwegend tradisionele Duitse kultuurpatroon gehandhaaf sal kan word, is 'n vraag wat die algemene karakteristiek van die kunslewe wesentlik sal raak in die toekoms.

1. Alexander, J.E. : An expedition of discovery into the interior of Afrika, London 1838.
2. Baines, J.T. : Explorations in South West Africa, London, 1864.
3. Andersson, C.J. : Lake N'gami, London, 1856.  
Anderson, A.A. : Twenty five years in a waggon, London, 1888.
4. Die voorafgaande inligting is op vroeëre navorsing gebaseer soos saamgevat in: Roos, N.O. : Die historiese ontwikkeling van die beeldende kuns in Suidwes-Afrika, Univ. van Pretoria, 1969. (M.A. : Verhandeling).

## HOOFSTUK I

### DIE KUNSTENAARS

Ernst Carl Erich Mayer is op 19 April 1876 in Karlsruhe, Duitsland gebore.

Sy skoolloopbaan voltooi hy aan die Berlynse Realgimnasium en gaan daarna as argitektuurstudent na die Technische Hochschule in Berlyn - Charlottenburg.

As gevolg van 'n ernstige borskwaal kom hy in 1898, voor die voltooiing van sy studies, na Suid-Afrika in die hoop dat die droë klimaat bevorderlik sou wees vir sy swak gesondheid en hy vestig hom as assistent-landmeter in die destydse Vrystaatse Republiek.

Met die uitbreek van die Tweede Vryheidsoorlog teen Brittanje veg hy aan die kant van die Boeremagte, maar word in 1900, kort na die aanvang van vyandighede, by Mafeking gevange geneem en saam met 'n aantal Boere, Franse en Duitsers na St. Helena verban. Daar bring hy twee en 'n half jaar deur waartydens hy geleentheid gehad het om die handwerk van die Boere eerstehands te bestudeer. Gedurende sy verblyf daar begin hy met sy eie skilderaktiwiteite.<sup>1</sup> Saam met 'n groep Franse gevangenes word hy dan eers na Tunisië en later na Tripoli gestuur en eers in Mei 1903 kom hy weer by sy familie in Duitsland terug.<sup>2</sup>

Die nat Europese klimaat laat egter weldra sy gesondheid weer so verswak dat hy noodgedwonge opnuut na 'n droë omgewing moes verhuis; maar Suid-Afrika waarheen hy wou terugkeer, was vir hom gesluit as gevolg van sy oorlogtydse bedrywighede.<sup>3</sup>

In die tyd maak hy toe toevallig weer kontak met ene kaptein Carl Weiss, 'n Duitse militaris wat saam met Mayer aan die oorlogspoging in Suid-Afrika deelgeneem het en ook by Mafeking gevange geneem was. Hy stel voor dat Mayer na Duits-Suidwes-Afrika moet gaan en gee hom 'n introduksiebrief aan Heinrich von Burgsdorff, 'n hooggeplaaste beampste in die Duitse kolonie.<sup>4</sup>

Met sy aankoms in Windhoek in November 1904 verneem Mayer dat Von Burgsdorff 'n maand tevore deur opstandige Hottentotte om

die lewe gebring is.<sup>5</sup> As tussentydse heenkome werk hy toe vir ongeveer drie maande as 'n klerk in die regeringskantoor in Windhoek<sup>6</sup> maar tussendeur vind hy nogtans tyd om ook aandag aan sy kuns te skenk.<sup>7</sup>

Vroeg in 1905 ontvang hy 'n opdrag van die Windhoekse tak van die Swakopmundor Buchhandlung vir ses tekeninge van Windhoek wat as kleurposkaarte in die kolonie asook in die buiteland versprei is.<sup>8</sup> Hierdie opdrag het hom die nodige moed gegee om hom voltyds aan sy kuns te wy. Dit is die aanvangsjaar van Mayer se professionele kunsloopbaan.

Die verdienste uit sy kuns verkry, het ongeveer R6 tot R8 per maand beloop maar was voldoende om hom aan die lewe te hou aangesien soos hy dit self gestel het, die deelname aan verskeie ossewatrekke en die verblyf op gasvrye plase hom niks gekos het nie en hy die land van Gibeon in die suide tot die Waterberg in die noorde, Walvisbaai in die weste en Ondekaremba<sup>9</sup> in die ooste grondig leer ken het.<sup>10</sup>

Te oordeel aan die tekeninge uit sy Suidwestydperk skyn dit asof Mayer gedurende die eerste jaar van sy verblyf in die kolonie hoofsaaklik in die suidelike deel van die gebied, in die omgewing van Rehoboth en Gibeon doenig was en daarna veral in die noorde, in die omgewing van die Waterberg asook in die Windhoekse distrik gewerk het.

Gedurende 1907 ontvang hy nog 'n opdrag, die keer vir 'n skildery aan die fasade van die Deutsche-Afrika Bank in Windhoek.<sup>11</sup> Die inkomste verkry uit hierdie opdrag asook uit die verkope van sy skilderye, stel hom finansiëel in staat om in die najaar van 1907 na Duitsland te gaan en daar in Karlsruhe formele opleiding in die beeldende kuns te ontvang.<sup>12</sup>

Van sy verblyf in Karlsruhe is weinig bekend behalwe dat hy twee muurpanele van Suidwesmotiewe in die huis van ene prof. Rehbock, wat op 'n vroeëre stadium onder andere die waterprobleem in Duits-Suidwes-Afrika ondersoek het, geskilder het.<sup>13</sup>

Gedurende die tyd ontvang hy ook 'n bestelling van die firma Kupferberg Gold vir twaalf tekeninge met Duits-Suidwes-Afrika as onderwerp wat as reklame deur die firma gebruik is.<sup>14</sup>

In 1908 was hy weer terug in Windhoek waar hy deur 'n bejaarde huisskilder en dekorateur versoek is om behulpsaam te wees met die ontwerp van 'n lewensgrote voorstelling van Gambrinus<sup>15</sup> wat bestem was vir die ontspanningsaal van die Beamptenkasino in Windhoek. Toe hierdie opdrag as gevolg van die onaanvaarbaarheid van die motief verval, het Mayer in die plek daarvan persoonlik opdrag ontvang om die betrokke saal met vier Suidwestonele te versier.<sup>16</sup>

Aangesien hy nie gebind was aan enige spesifieke onderwerp nie, kon hy vir hierdie opdrag vryelik gebruik maak van sketse wat hy gedurende sy verblyf van Suidweslandskappe en uitspannings-tonele gemaak het. Die panele het basies neergekom op die uitbeelding van vier verskillende tye van die dag deur middel van landskap en figure. Hierdie taferele was met olieversf direk op die boonste helftes van die vier mure van die ontspanningsaal aangebring.<sup>17</sup> Gedurende die tyd wat hy aan die opdrag gewerk het, was hy die gas van die kasino en na voltooiing daarvan het hy sowat 220M vir sy arbeid ontvang.<sup>18</sup>

Gedurende 1909 vertrek Mayer weer na Duitsland om in Stuttgart anatomie en grafiese kuns te gaan bestudeer. Dit was in dié tyd dat hy saam met die skilder E.M. Heins wat vir lang tye in Oos-Afrika gewerk het, 'n uitstalling van skilderye en tekeninge in Stuttgart aanbied.<sup>19</sup>

Die Uniewording van Suid-Afrika in 1910 en die daaropvolgende politieke veranderinge het dit vir Mayer moontlik gemaak om hom in 1911 permanent in Suid-Afrika te vestig, waar hy mettertyd 'n belangrike rol as pionierkunstenaar vervul en later ook as toonaangewende kunstenaar die leiding op verskeie terreine van die kunslewe geneem het. Hy het Suidwes-Afrika nooit weer besoek nie, ofskoon hy in 1950 planne beraam het om in Windhoek 'n tentoonstelling van sy werke te hou.<sup>20</sup>

Hy is op 10 Augustus 1960 in 'n ouetehuis in Pretoria oorlede.

In dieselfde jaar toe Mayer Duits-Suidwes-Afrika finaal verlaat, kom die kunstenaars Aschenborn en Eriksson na die gebied.

Hans Anton Heinrich Aschenborn is op 1 Februarie 1888 in Kiel gebore as vierde van ses kinders van Vise-Admiraal Richard



Aschenborn. Richard Aschenborn het vroeë kontak met Duits-Suidwes-Afrika gehad toe hy in Januarie 1884 met die oorlogskip Nautulus die hawe van Angra-Pequena (nou Luderitzbucht) aangedoen het om verslag te doen aan die Duitse regering oor die landsaanwinst van die Bremense koopman Adolf Luderitz. Sy seun Hans Aschenborn ontvang sy skoolopleiding en eerste tekenonderrig aan die Reform Realgimnasium in Kiel. Van vroeg af was daar tekens van 'n besondere kunsaanleg by hom op te merk en as jongeling het hy reeds 'n besondere aangetrokkenheid vir die Duitse kolonies in Afrika gehad; 'n belangstelling wat heelwaarskynlik by hom wakker gemaak is deur die vertellings van sy vader. Na sy skoolopleiding gaan hy vir ondervinding in die landbou eers op 'n groot landgoed in Mecklenburg werk en daarna besoek hy die „Kolonialschule" in Witzhausen in voorbereiding vir 'n koloniste-bestaan in een van die Duitse kolonies in Afrika. <sup>21</sup>

In Kassel ontvang hy vir 'n rukkie skilderklasse by prof. Burmester, <sup>22</sup> maar afgesien van hierdie kortstondige formele kuns onderrig, was hy verder outodidak.

In 1909 kom hy in Duits-Suidwes-Afrika aan met die voorneme om hom hier as boer te vestig. Teen 1912 was hy reeds op sy plaas Quickborn in die Sandveld gevestig en in 1913 trou hy met Emmy Bredow in Swakopmund. <sup>23</sup>

Sy kunsbedrywighede gedurende sy verblyf in die gebied was erg onderbreek eers deur sy aktiwiteite as boer en jagter en dan deur die uitbreek van die Eerste Wêreldoorlog waartydens hy as krygsgevangene te Pietermaritzburg geïnterneer was.

Na sy vrylating in 1917 keer hy na sy plaas in Duits-Suidwes-Afrika terug en daarna volg 'n tyd van finansiële nood wat hy probeer oorkom het deur groter aktiwiteit op kunsgebied. <sup>24</sup> Hierdie toestand het voortgeduur tot 1920 toe hy sy besittings in Duits-Suidwes-Afrika noodgedwong verkoop om hom daarna op Stellenbosch te gaan vestig. Daar illustreer hy onder andere Sangiro (A.A. Pienaar) se bekende boek „Uit Oerwoud en Vlakte" en leer hy ook vir Pierneef ken. <sup>25</sup> In dieselfde jaar keer hy na Duitsland terug en vestig hom in sy geboortestad Kiel. Tot sy dood op 10 April 1931 in Kiel wy hy hom nougeset aan sy kuns

en aan die uitbeelding van die Suidwesmotief. Dit was die vrugbaarste tyd van Aschenborn se kunstenaarsloopbaan en sy reputasie as kunstenaar berus op die werk wat in hierdie periode totstand gebring is.

Axel Francis Zeraava Eriksson is gebore op 14 Junie 1878 in Omaruru en is op 13 Desember 1924 in Warmbad, Suidwes-Afrika oorlede.

Hy was een van vyf kinders van Axel Wilhelm Eriksson en Fanny Stewardson, 'n dame van Engelse afkoms.<sup>26</sup>

Eriksson ontvang sy skoolopleiding aan die Chalmers Tekniska Högskola in Göteborg, Swede, maar was in 1897 weer in Duits-Suidwes-Afrika terug.<sup>27</sup>

Na sy terugkeer was hy tot 1902 onder andere werksaam as plaasvoorman by 'n sekere mnr. Krenz in die Outjo-distrik en daarna sluit hy as kok aan by 'n ekspedisie wat deur Hans Meyer na Amboland onderneem is. Tydens dié reis is sy tekentalent opgemerk en het Meyer onderneem om hom vir kunsstudie na Duitsland te stuur.<sup>28</sup>

Van 1903 tot 1905 studeer hy aan die Berlynse Akademie en gedurende sy verblyf daar raak hy bevriend met Carl Ossmann en Gerard Marcks.<sup>29</sup> Na 1905 werk hy onder meer as illustrator vir die tydskrif Wild und Hund in Berlyn. In 1907 trou hy met Elsa Seemund in Berlyn en twee jaar later, in 1909, keer hy na Duits-Suidwes-Afrika terug.

Oor sy woonplek gedurende die eerste aantal jare na sy terugkoms, bestaan onsekerheid. Dit word aanvaar dat hy hom direk op Swakopmund gevestig het, maar dit is heelwaarskynlik foutief aangesien die adresboeke van 1910 tot 1915 waarin sy beroep as „Landschaft und Kunstmaler" aangegee word, sy woonplek as Omaruru aandui.<sup>30</sup> In 1913 is in 'n Swakopmundse koerant aangekondig dat hy in dié dorp 'n uitstalling van sy werk sou aanbied, en uit die berig is dit duidelik dat hy toe nog nie daar gewoon het nie.<sup>31</sup>

Dit is onseker of hy tydens die Eerste Wêreldoorlog aan die militêre operasies deelgeneem het, maar hy het internering

beslis vrygespring want in 1916 is hy in Swakopmund woonagtig waar Johann Blatt in sy ateljee skilderonderrig ontvang.<sup>32</sup>

Sy swak finansiële posisie dwing hom egter om voortdurend van woonplek te verander en gedurende 1919 verhuis hy na Luderitzbucht in die hoop om daar 'n beter afsetgebied vir sy skilderye te vind.<sup>33</sup> In 1922 sluit baie van die myne in die omgewing van Luderitzbucht weens die swak ekonomiese toestande en moes groot getalle werknemers na Duitsland teruggestuur word. Vir Eriksson was dit 'n tyd van ernstige finansiële verknorsing, maar nogtans het hy probeer om met die verkope van sy skilderye sy skulde te delg. Hy het baie stukke vir £5 en selfs minder verkoop. Die inwoners van Luderitzbucht het hom so goed as wat hul kon ondersteun en vooraanstaande persone soos Metje, Oskar Lampe, Max Otzen en Hans Hoeslein het hom in die tyd mildelik gehelp. Ook van die Consolidated Diamond Mines ontvang hy enkele groot opdragte maar dit alles ten spyt het hy steeds dieper in ellende verval.<sup>34</sup>

Uiteindelik moet hy dan ook Luderitzbucht verlaat en op die plaas Vaaldoring in die omgewing van Warmbad by 'n ene dr. Blumers gaan woon. Met behulp van vriende hou hy in 1924 'n uitstalling in Kaapstad wat ongelukkig in alle opsigte 'n totale mislukking was. Later dieselfde jaar stal hy in Windhoek uit.<sup>35</sup> In die tyd verlaat sy vrou hom permanent ofskoon Eriksson voorgesê het dat sy in Duitsland reëlings gaan tref het vir 'n uitstalling van sy werk.<sup>36</sup>

Na sy terugkeer uit Kaapstad gaan woon hy in 'n tweekamer gebou op die plaas Gaidib ook in die Warmbadse distrik waar 'n plaaslike onderwyser, ene S.S. Terblanche, hom leer ken het. Hy het die laaste maande van Eriksson se lewe later in 'n brief aan mnr. M.H. Greef, destydse Direkteur van Onderwys in Suidwes-Afrika, beskryf.<sup>37</sup>

Eriksson probeer in die tyd 'n bestaan maak met kleurvolle skilderye van Namavroue.<sup>38</sup> Hy het baie straf gedrink en moes om die rede wegbly van dorpe af.

In 1924 kry hy 'n beroerte aanval terwyl hy voor sy kamer aan 'n skildery besig was. Terblanche moes hom eers verpleeg

jaar oud was en sy vader vier jaar later. Die Ossmann-kinders is in die sorg van 'n pleegmoeder, die Grafin von Beckendorff, gelaat wat soos sy moeder ook 'n bekwame kunstenaar was en vir haar blomstukke bekendheid verwerf het. Ossmann se suster het later opgemerk dat verf en kwasse 'n belangrike rol in hul kinderdae gespeel het. <sup>41</sup>

Sy skoolopleiding ontvang hy aan die Realgimnasium in Dresden waar hy hom as intelligente leerling onderskei. Daarna registreer hy as landboustudent aan die Dresdener Universiteit, maar staak die kursus voor voltooiing en gaan teen die wense van sy familie en sy voog kuns studeer. <sup>42</sup>

In Berlyn werk hy onder Frans Skarbina <sup>43</sup> van wie hy veral die tegniek van die etskuns leer en daarna in die Berlynse ateljee van Walter Leistikow <sup>44</sup> waar hy die olieverf-tegniek bemeester.

Met 'n aansienlike som wat hy aan erfgeld bekom het, onderneem hy 'n lang uitgebreide studietoer deur Europa. Dit neem hom na Londen, Parys, Rome en ook ander stede veral in Italië, maar dit is onseker of hy in enige van die sentra formeel studeer het.

Met sy terugkoms in Berlyn hou hy 'n uitstalling van sy werk wat volgens sy eie vertellings 'n goeie ontvangs geniet en gunstige kritiek uitgelok het. <sup>45</sup>

In 1911 bekom hy 'n betrekking as illustrator by die Scherl-Verlag, die groot Duitse uitgewersonderneming van Berlyn. Sy tekeninge verskyn daarna hoofsaaklik in die weekblad Die Woche en hy verwerf weldra by 'n wye leserskring bekendheid as begaafde tekenaar.

'n Borskwaal waaraan hy gely het, laat sy werkgewers in 1913 besluit om hom as verteenwoordiger na Duits-Suidwes-Afrika te stuur in die hoop dat die droë klimaat hom sou genees.

Slegs enkele maande na sy aankoms in die kolonie breek die Eerste Wêreldoorlog uit. Ossmann sluit by die Kaiserliche Schutztruppe aan om as lid van 'n kameelkompanie aan die militêre operasies deel te neem. Gedurende die tyd leer hy H.A. Aschenborn ken wat by dieselfde kameelkompanie ingeskakel was. <sup>46</sup> Na die oorgawe van die Duitse leër by Korab in Julie 1915 is hy op Otavi

revange geneem, maar terwyl baie van sy makkers na interneringskampe in die Unie van Suid-Afrika gestuur is, is hy weens sy swak gesondheid op parool vrygelaat en vind hy huisvesting by die Von Schlettwein-gesin in die omgewing van die Waterberg in die noorde van die gebied. <sup>47</sup>

Gedurende hierdie tyd ontmoet hy sy toekomstige vrou Ulla Langemann met wie hy twee jaar later op 11 April 1917 in Outjo getroud is. <sup>48</sup> Sy dienskontrak met sy Duitse werkgewers is outomaties deur die oorlog beëindig en hy word daardeur in so 'n swak finansiële posisie gelaat dat hy nie na Duitsland kon terugkeer nie. Ossmann was as't ware deur die noodlot gedwing om hom permanent in Suidwes-Afrika te vestig.

Vanaf 1915 is hy uitsluitlik van sy kuns afhanklik vir 'n bestaan. Na sy troue woon hy en sy vrou eers by die Von Flotow-familie in die nabyheid van die Waterberg en daarna 'n ruk lank by H.A. Aschenborn op sy plaas Quickborn. Toe Aschenborn in 1920 Suidwes-Afrika verlaat, betrek die Ossmanns 'n huis by Osana naby Okahandja en op 8 Junie 1921 koop hulle 'n eie huis in Okahandja. Hier het Ossmann vir die res van sy lewe gewoon. <sup>49</sup>

Sy bydrae tot die Suidwes-Afrikaanse kunslewe mag nie onderskat word nie. In die jare direk na die Eerste Wêreldoorlog was hy die enigste kunstenaar in die gebied wat deur middel van uitstallings van sy werk, die kwynende kunslewe aan die gang gehou het. Sy eerste tentoonstelling in Suidwes-Afrika vind gedurende November 1917 in Windhoek plaas by welke geleentheid hy vier akwarelle vertoon. Die volgende jaar stal hy in Swakopmund en in 1922 weer eens in Windhoek uit. <sup>50</sup>

In 1921 is 'n album bestaande uit 9 van sy pen-en-ink tekeninge deur die firma John Meinert uitgegee en ofskoon dit 'n redelike sirkulasie geniet het, was dit nogtans vanweë die lae verkoopprijs van sowat £2 per album nie finansiëel lonend nie. <sup>51</sup> Volgens die rekord wat hy van die verkope van sy skilderye gehou het, het hy van 1918 tot 1924 sowat 200 skilderstukke verkoop — soms teen belaglik lae pryse. <sup>52</sup> In 1923 besoek Hendrik Pierneef hom en gee hom 'n introduksiebrief aan prof. Grosskopf van Stellenbosch met die oog op 'n betrekking by

die Nasionale Pers in Kaapstad. Ossmann was in die tyd as gevolg van die swak ekonomiese toestande in Suidwes-Afrika van plan om die gebied te verlaat. Alhoewel hy etlike briewe aan prof. Grosskopf opgestel het, het die saak nooit verder as dit gevorder nie. <sup>53</sup>

Teen 1924 was Ossmann se reputasie as kunstenaar stewig gevestig. In November van daardie jaar hou hy 'n groot tentoonstelling van sy werk in Windhoek wat deur die destydse Administrateur van die gebied geopen is. <sup>54</sup>

Met die vestiging van meer kunstenaars in Suidwes-Afrika gedurende die laat twintiger- en vroeë dertigerjare, was Ossmann alom beskou as die doyen van die Suidweskuns en sy besondere siening van die plaaslike landskap het by die publiek sowel as kunstenaars groot inslag en navolging gevind.

Sy laaste eenmantentoonstelling op 8 Desember 1933 in Windhoek, het groot belangstelling uitgelok. <sup>55</sup> Daarna neem hy tot kort voor sy dood deel aan groepuitstallings wat destyds hoogtepunte in die Suidweskunslewe gevorm het. <sup>56</sup>

Ossmann was besonder geïnteresseert in onderwys sake en het onder andere op 'n drieman-komitee gedien wat aanbevelings gemaak het aan die Suidwes-Afrika Administrasie ten opsigte van onderwys-aangeleenthede in die gebied. Hy was ook 'n kunspos aan 'n Windhoekse skool aangebied, wat hy egter van die hand gewys het. <sup>57</sup>

As emosionele mens was hy ten opsigte van verskeie sake uiters ekstremisties ingestel. <sup>58</sup> Ontoegeeflik sover dit sy kunsoortuiginge betref, het hy nooit toegegee aan die populêre openbare smaak nie en anders as Eriksson het hy nooit 'n skildery verander bloot om voornemende kopers tevrede te stel nie. <sup>59</sup>

As 'n ekstremistiese aanhanger van die Nasionaal-Sosialistiese ideologie het hy aktief deelgeneem aan die totstandkoming van die Deutsche Front, 'n Nazi-organisasie in Suidwes-Afrika, en is later as distriks-kommandant van Okahandja van hierdie beweging aangestel. Daar word selfs beweer dat een van sy skilderye aan Hitler geskenk is. <sup>60</sup>

Op 17 Desember 1935 het die motor waarin hy en vriende gereis het tussen Windhoek en Okahandja by Teufelsbach verongeluk.

Gedurende die namiddag van die volgende dag is hy in die Windhoekse hospitaal oorlede. <sup>61</sup>

Sy persoonlike besit, sketsboeke en 'n aantal skilderye wat hy besonder hoog geag het, het in bewaring van sy vrou gebly. Toe sy en hul oudste seun pas ses maande na Ossmann se dood aan longontsteking oorlede is, is dit onder die familie versprei en die belangrikste deel van die werk, asook sy persoonlike dokumente, is in besit van sy swaer mnr. Fritz Gaerdes op Okahandja. Op versoek van Fritz Gaerdes het Ossmann kort voor sy dood 'n groot aantal sketse en tekeninge onderteken en gedateer — en dié is ook in besit van mnr. Gaerdes.

Daar bestaan geen rekord van sy werk na 1924 nie met die gevolg dat, met dié werk versprei in min bekende plaaslike asook oorsese besit, baie moeilik 'n katalogus daarvan saamgestel kan word.

Die skilders Mayer, Aschenborn, Eriksson en Ossmann staan as hoogs geïsoleerde figure in die Suidwes-Afrikaanse kunsontwikkeling. Hulle het selfstandig hul onderskeie kunsloopbane gevolg sonder dat te enige tyd noue onderlinge skakeling tussen hulle bestaan het. Trouens, 'n figuur soos Mayer was nie aan een van die ander drie bekend nie en tot dusver kon geen bewys gevind word dat Aschenborn en Eriksson mekaar geken het nie. Van wedersydse beïnvloeding, van groeppvorming of selfs van 'n eenvormigheid van benadering is daar geen sprake nie. Al wat hulle in gemeen het is die Suidwesmotief wat in hul kuns tot uitdrukking gebring is. Die uitgestrektheid van die afgeleë Suidwes-Afrika het gesorg dat sy kunstenaars nie net van die buitewêreld maar ook van mekaar geïsoleerd gelewe het. Dit is 'n verskynsel wat alhoewel dit in later jare effens verbeter het, in baie opsigte nooit tenvolle verbreek is nie en een van die mees uitstaande kenmerke van die plaaslike kunsontwikkeling bly.

Elkeen van die vier skilders is vir die Suidweskuns van betekenis. Mayer se kuns waarin aspekte van die vervloë pioniersbestaan en Suidwesleefwyse die hoofmoment is, het 'n

verbygaande kultuurlewe treffend verewig en, alhoewel hy later in Suid-Afrika in die trant voortgewerk het, bly sy benadering in die Suidweskuns uniek. Slegs Aschenborn het in sommige van sy stukke die trekkers- en jagterslewe aangeraak en daardeur bygedra tot die dokumentering van die lewensomstandighede van die ou koloniale tydperk.

Aschenborn en Eriksson neem ewe-eens 'n belangrike plek in ons kunsgeskiedenis in. Hierdie twee kunstenaars behoort sekerlik tot die heel vroegste skilders in ons land wat die dierelewe met oortuiging uitbeeld. Albei was in die gelukkige posisie in Suidwes-Afrika om wild eerstehands te kon bestudeer, en hul intieme vertrouwdheid met die lewensgewoontes van die dier verleen egtheid aan hul hantering van dié motief. Die feit dat hulle destyds 'n byna onbekende terrein betree het, maak hulle ook vir die Suid-Afrikaanse kuns van wesentlike belang. Alhoewel die direkte stilistiese invloed wat van hulle uitgegaan het nie noemenswaardig is nie, is hulle die baanbrekers in wie se spore skilders soos Krampe, Eloff en Vorster gevolg het.

Ofskoon Ossmann se grootste bydrae tot ons skilderkuns hoofsaaklik na die Eerste Wêreldoorlog gelewer is, behoort hy in opleiding en in temperament tot die skilders van die koloniale tydperk.

Van die vier kunstenaars het Ossmann met sy landskapuitbeelding die grootste indruk op die jonger generasie Suidwes-skilders gemaak en is hy die enigste wat direkte navolging gevind het.

Die uitbreek van die Eerste Wêreldoorlog in 1914 het die maatskaplike lewe in Duits-Suidwes-Afrika totaal ontwrig en die kunselewe geheel en al tot stilstand gedwing. 'n Groot aantal Duitse mans, waaronder ook etlike kultuurleiers en skilders was vir die duur van die oorlog in Suid-Afrika geïnterneer. Duitsland het sy kolonie verloor en dit is daarna as Mandaatgebied deur die Unie van Suid-Afrika geadministreer. Dit was maatskaplik, polities en ook vir die kunste 'n afsluiting van 'n era.



Die tweede generasie Suidwes-Afrikaanse skilders vestig hulle tussen 1925 en 1936 in die gebied. Hulle werk oorwegend voort in die rigting wat reeds vasgelê is deur hul voorgangers. Alhoewel 'n klein groepie 'n effens veranderde opvatting verraai bly ook hul kuns steeds binne die raamwerk van die realisme met 'n neiging om na 'n vorm van impressionisme oor te gaan. Op enkele uitsondering na het nie een van dié groep kunstenaars ooit bekendheid buite die grense van Suidwes-Afrika behaal nie. Hul werk is in die eerste instansie van lokale belang en was veral bevorderlik vir die algemene kunsbelangstelling onder die plaaslike blanke bevolking. Daarby was dit juis die werk van hierdie skilders en die amateurs wat in die gebied gewerk het, wat 'n verskeidenheid aan die kunselewe in Suidwes-Afrika besorg het en die omvang van die kunsaktiwiteite so vergroot het dat 'n tak van die Suid-Afrikaanse Kunsvereniging gedurende 1947 in Windhoek gestig kon word. Dit was ook grootliks aan hulle aktiewe ondersteuning te danke dat daardie vereniging mettertyd in staat was om tentoonstellings van Suidwes-Afrikaanse kuns in die gebied en selfs ook buite die landsgrense aan te bied.

Banie van der Merwe (1903 - 1972). Hy is in Grahamstad gebore en ontvang daar deelyds kunsopleiding van prof. Armstrong, destyds verbonde aan die Rhodes Universiteit. Verder was hy hoofsaaklik selfopgelei as kunstenaar. Hy kom in April 1925 as onderwyser na die gebied en vestig hom in die suide van Suidwes-Afrika. Vanaf 1947 tot 1949 werk hy as eerste voltydse kunsonderwyser in Windhoek.<sup>62</sup> Na verdere onderwyservaringe elders in die gebied keer hy in 1952 weer terug na Windhoek om daar as kunsonderwyser te werk tot met sy aftrede in 1964. Hy was die eerste Afrikaanssprekende kunstenaar wat in Suidwes-Afrika wye erkenning vir sy werk ontvang het en was hoofsaaklik verantwoordelik vir die toenemende interesse vir kunssake wat mettertyd by Afrikaanssprekendes in die gebied opgemerk word. Hy het vroeg kennis gemaak met die werk van Ossmann en sterk onder die invloed daarvan gekom. In sy siening van die landskap het hy steeds meer geneig na die romantiese aspekte van die

natuur. Sy latere werke is gekenmerk deur 'n neiging om meer en meer fotografies te word.

Die Suidwesgebore H.H.J. Henckert (1906 - ) keer in 1926 na 'n studieverblyf in München en Berlyn waar hy onder Wilhelm Kuhnert studeer het, na Suidwes-Afrika terug.<sup>63</sup> Die landskap vorm ook die belangrikste motief in sy kuns, maar bywyse van uitsondering beeld hy ook die dierelewe met 'n nougesette realisme uit. In sy kleuropvatting herinner hy, soos Van der Merwe, aan Ossmann, ofskoon hy by tye minder uitgesproke romanties is as sy kollegas.

Helmut Lewin (onbekend) kom in 1926 in die gebied aan nadat hy 'n kunsopleiding onder prof. Tedy in Mecklenburg ontvang het.<sup>64</sup> Sy benadering van die landskap en die dier as motief is meer saaklik as die van sy mede-kunstenaars in Suidwes-Afrika. Hy het ook van tyd tot tyd realistiese portrette geskilder.

Van groter belang vir die Suidwes-kuns is Johannes Blatt (1905 - 1973). Gebore in Trier, Suid-Duitsland, kom hy gedurende Januarie 1913 saam met sy ouers na Swakopmund in Suidwes-Afrika. Daar ontvang hy as jongeling formele skilderonderrig in die Swakopmundse ateljee van Axel Eriksson en ontmoet in daardie tyd Carl Ossmann deur wie hy aangemoedig is om te skilder. In 1922 gaan hy na Duitsland om daar aan die Schule am Lerchenfeld in Hamburg sy kunsstudie verder voort te sit. Sy leermeesters daar was proff. Julius Wohlers, H. Rompendahl, O. Beuhne, A. Schroeder en C. Beckerath. In 1925 keer hy as voltydse kunstenaar na Swakopmund terug vanwaar hy verskeie skilderreise deur die gebied onderneem. Hy is die eerste kunstenaar in Suidwes-Afrika wat die etskuns beoefen het.<sup>65</sup> Sy werk staan in hoofsaak onder die invloed van Eriksson en Ossmann ofskoon hy later 'n meer persoonlike vorm van impressionisme ontwikkel het.

Marianna Krafft (1906 - ) en Hermann Korn (1908 - 1946) albei afkomstig van Duitsland, vestig hulle in 1935 in die gebied. Krafft was 'n leerling aan die Bauhaus onder Johannes

Itten. In Suidwes-Afrika kies sy die inboorling en landskap as motiewe en beeld dit uit in water- en olieverf. Korn 'n opgeleide geoloog het in daardie hoedanigheid in die gebied gewerk en slegs as tydverdryf aandag aan die skilderkuns geskenk. Sy landskapuitbeelding besit dikwels 'n sterk dekoratiewe karakter. 66

Deur die loop van die dertigerjare vestig nog kunstenaars hulle in Suidwes-Afrika.

Joachim Voigts keer in 1931 na 'n lang verblyf in Duitsland weer na Windhoek terug waar hy op 20 Maart 1907 gebore is.

Sy vader Gustav Voigts het in 1892 uit die Transvaal na Suidwes-Afrika gekom en as handelaar en boer bekendheid verwerf as een van die kleurrykste pioniers van die gebied. Sy moeder was 'n onderwyseres uit Braunschweig.

Na voltooiing van sy eerste skooljaar in Windhoek gaan die familie in 1914, kort voor die uitbreek van die Eerste Wêreldoorlog met vakansie na Duitsland. Daar word hulle deur die oorlog vasgekeer en moes die Voigts kinders hul skoolloopbane so goed as kon onder die omstandighede daar voortsit. In 1920 keer sy ouers terug na Suidwes-Afrika, maar die kinders moes in Duitsland agterbly om hul studies te voltooi.

In Braunschweig waar hy skoolgaan, volg hy aan die Kunstgewerbe Schule privaat kunsklasse. Na sy skooltyd registreer hy in opdrag van sy vader aan dieselfde skool as student in ingenieurswese, alhoewel sy begeerte destyds reeds was om in die kunste te studeer. Die jaar wat hy as ingenieursstudent gedetailleerde tekeninge maak, was vir sy latere kunsloopbaan reeds 'n deeglike dissipline. Ondersteun deur die hoof van die skool oorreed Voigts later sy vader om hom toe te laat om as kunsstudent by dieselfde skool in te skryf.

Sy leermeesters was Gunther Clausen, Heinrich Ernst en Hedwig Hornburg. Van laasgenoemde ontvang hy onderrig in hout- en linoleumsnee waarin hy later in Suidwes-Afrika uitblink.

In 1929 verlaat hy Braunschweig en gaan na die Landeskunstschule in Hamburg waar hy onder andere studeer onder die wel-

bekende prof. Czescka wat voor die Eerste Wêreldoorlog in Wene een van die leermeesters van Oskar Kokoschka was.

Na twee jaar voltydse studie in Hamburg keer hy na Windhoek terug waar sy familie toe reeds baie vooraanstaande besigheidsmense was. Hy vestig hom as handelskunstenaar in die hoofstad en word sodoende nie net die enigste persoon in daardie hoedanigheid in Suidwes-Afrika nie, maar ook die enigste werklik betekenisvolle kunstenaar op daardie stadium in die gebied. Vroeg in 1936 keer hy weer na Duitsland terug om vir slegs een semester aan die Münchense Akademie sy kunsstudie onder prof. Ehmke voort te sit.

Met sy terugkoms in Windhoek vind hy die kunslewe erg ontwrig deur die lokale politieke onrus wat die Tweede Wêreldoorlog voorafgegaan het. Na sy troue in 1940 met Erdmund Böker vestig hy hom op sy plaas Okaparakana in die Windhoekse omgewing. Daar is hy drie maande later in hegtenis geneem en na die interneringskamp by Andalusia in Suid-Afrika gestuur. In die kamp sit hy sy skilder- en grafiese kunsbeoefening voort tot sy vrylating in Junie 1946. Aangesien hy toe nie toegelaat was om na Suidwes-Afrika terug te keer nie gaan hy by vriende in Kaapstad woon en werk as illustrator vir Die Huisgenoot en Die Burger. Teen die einde van 1946 keer hy na sy plaas in Suidwes-Afrika terug waar hy sedertdien woon en werk.<sup>67</sup>

In sy kuns bepaal hy hom hoofsaaklik tot die uitbeelding van die landskap en die dier. Sy grafiese werk, hout- en linoleumsneë is van 'n veel hoër gehalte as sy skilderwerk en is veral die deel van sy oeuvre wat hom 'n reputasie in die Suid-Afrikaanse kuns besorg het.

Die groep aktiewe skilders in Suidwes-Afrika word verder uitgebrei en versterk deur die aankoms van nog drie belangrike figure, te wete Adolph Jentsch, Otto Schroeder en Fritz Krampe. Dit is die werk van hierdie kunstenaars wat aan die Suidweskuns 'n professionele voorkoms verleen.

Adolph Stephan Friedrich Jentsch is op 29 Desember 1888 in Deuben naby Dresden gebore as een van vyf kinders van 'n Lutherse kerkamptenaar.

Sy jeugjare bring hy deur in 'n kunssinnige omgewing, beide in sy ouerhuis en sy geboortestad wat destyds een van die voorste kunssentra in Duitsland was.

Sy kunsopleiding begin voor 1905 by die Dresdense etser Georg Erler,<sup>68</sup> wie gemeet aan die media waarin Jentsch later in Dresden werk, skynbaar 'n groter vormende invloed op hom gehad het as wat algemeen aanvaar word. Soos Erler verwerf ook Jentsch in Dresden bekendheid met sy grafiese werke, veral litografieë van aansigte van Dresden.<sup>69</sup>

Vanaf 1905 tot 1914 is hy student aan die Dresdner Staatsakademie für Bildende Künste en studeer daar onder vooraanstaande kunstenaars soos Oskar Zwintscher,<sup>70</sup> Otto Gussmann<sup>71</sup> en Gotthardt Kuehl.<sup>72</sup>

Die doserende personeel van die Akademie bestaan in die jare toe Jentsch daar studeer het, uit wyduiteenlopende persoonlikhede wie se individuele style gewissel het van die realisties-impressionistiese tot die monumentaal-dekoratiewe opvattings. Die opleiding was grondig en geskoei op streng akademiese beginsels waarin veral die tegnies-handwerklike aspek sterk beklemtoon is.<sup>73</sup> Alles inaggenome is dit nie vreemd nie dat hierdie Akademie opleiding verskaf het aan studente wat later jare in soveel uiteenlopende rigtings ontwikkel: Max Pechstein (1881 - 1955) wat daar studeer tussen 1902 en 1906 en later 'n leidende rol in die Brücke-beweging en in die algemene Duitse Ekspressionisme speel, Georg Grosz (1893 - 1961) met sy nieu-realistiese kunsbenadering en Kurt Schwitters (1887 - 1948), later 'n prominente figuur in die Dadaïstiese-beweging, was almal studente aan die Akademie ten tye van Jentsch se aanwesigheid daar.<sup>74</sup>

Dit is baie duidelik dat die opleiding aan dié Akademie, alhoewel dit tegnies grondig en selfs akademies gerig was, nogtans geen bepaalde stylvorm op die studente afgedwing het nie. Dit laat ook die weg vir Jentsch oop om volgens individuele oortuiging te ontwikkel.

Daarbenewens het die Dresdner Staatliche Gemälde-Sammlung en die Staatliche Graphische Sammlung oor uitstekende versamelings beskik wat ruim geleentheid vir ernstige studie gebied het. Dit was veral die werke van Rembrandt en Hals in daardie galerye wat Jentsch geïnteresseer het en wat hy as student ook in detail bestudeer. Maar die Dresdense galery besit ook 'n uitstekende versameling Duitse landskapkuns asmede voortreflike voorbeelde van die Dresdense landskapskool en dit blyk juis dat Jentsch in die uitbeelding van die landskap in Suidwes-Afrika noue aansluiting gevind het by daardie besondere landskapsiening.

Dit is duidelik uit 'n bespreking van sy werk in 'n artikel uit 1925<sup>75</sup> en uit sy belangstelling in die kuns van die ou meesters, asook uit die trant waarin hy later in Suidwes-Afrika skilder, dat Jentsch se kunsopvatting langs tradisionele lyne ontwikkel het. Hierdie feit is besonder interessant as in gedagte gehou word dat 'n modernistiese beweging soos Die Brücke, wat mettertyd so 'n wesentlike invloed op die aard en voorkoms van die Duitse kuns uitoefen, in Dresden ontstaan in Junie 1905, juis in dié jaar toe Jentsch se kunsstudie aan die Akademie in aanvang neem.

Die vraag hoe hy die invloede van die meer revolusionêre ontwikkeling op die gebied van die beeldende kuns wat hierdie eeu kenmerk, so totaal misgeloop het, is reeds herhaaldelik gestel en kan myns insiens hier bevredigend beantwoord word.

Die stigters van die Brücke, E.L. Kirchner, Fritz Bleyl, Erich Heckel en Karl Schmidt-Rottluff was argitektuurstudente aan die Dresdner Technischen Hochschule en was tot mekaar aange-trokke deur hul gemeenskaplike belangstelling vir skilderkuns wat hulle reeds enkele jare voor hul koms na Dresden outodidakties beoefen het. Van die groep het slegs Kirchner vir twee semesters formele kunsopleiding in München geniet. Hierdie revolusionêr-ingestelde jong kunstenaars was destyds bohémiens wat noodgedwonge in 'n proletariese milieu geleef en ook daar stimulus vir hul kuns gevind het. Ofskoon hul invloed, veral vanaf 1910 met die verhuising van Pechstein en 1911 met die oorskuiwing van Kirchner, Heckel en Schmidt-Rottluff na Berlyn,

steeds wyer uitkring, was die Dresdense tyd van die Brücke relatief van min betekenis insoverre dit direkte en wyer kunsinvloed betref. Dit is bekend dat hul eerste uitstallings, wat in elk geval buite Dresden plaasvind, min openbare aandag getrek het. Hul doen en late het skynbaar weinig invloed gehad op die Akademie waar Jentsch studeer. Met uitsondering van Pechstein wat in 1906 die Akademie verlaat en by die groep aansluit, het nie een van die ander studente aan die Akademie wat later met die Duitse ekspressionisme of ander meer revolusionêre kunsrigtings vereenselwig sou word, toe reeds by die groep aangesluit nie. Daar is die gevalle van Kurt Schwitters, Georg Grosz en Lezar Segall wat almal eers na die ondervindinge van die Eerste Wêreldoorlog na een of ander vorm van ekspressionisme oorgaan.

Dat Jentsch, wat ook die oorlog deurmaak nie in hul voetspore volg nie, hang ten nouste saam met sy rustige persoonlikheid. As ewewigtige mens verkies hy 'n harmoniese bo 'n revolusionêre lewensuitkyk; dit word bevestig deur sy standvastige familie-agtergrond en 'n godsdienstige huislike lewe waarin 'n liefde vir die kunste sterk benadruk is. Sy hele opvoeding draai om die beklemtoning van die behoudende lewenswaardes. Daarby is dit duidelik uit sy vroeë belangstelling in die kuns en filosofie van die Ooste dat hy langs geheel en al ander lyne gedink het as die heftige jong kunstenaars wat die kuns-revolusie van hierdie eeu aan die gang sit en wie vir hul inspirasie dikwels na die eksotiese kuns van primitiewe volke, veral die van Afrika, kyk.

Dit is in elk geval 'n algemene neiging van ons tyd om die 20ste eeuse kunsontwikkeling slegs te wil volg aan die hand van die klein groepie „vernuwers" wat alternatiewe bane vir die beeldende kunste geopen het. In dié proses word die groot groep skilders wat steeds volgens die ou tradisies van die beeldende kuns voortwerk, dikwels uit die oog verloor. <sup>76</sup>

Jentsch vorm deel van daardie omvangryke groep kunstenaars wat te midde van die eksperimentele revolusionêre rigtings wat aan die begin van hierdie eeu die hele Wes-Europese kuns kenmerk, nog min of meer die behoudende skildertradisie handhaaf, gebaseer

op grondige tegniese beginsels in ooreenstemming met die siening van die 19de eeu. <sup>77</sup>

Jentsch onderskei hom as student aan die Akademie en in 1913 is 'n medalje asook 'n stipendium deur die Akademie aan hom toegeken. Dit stel hom in staat om onder andere Engeland, Frankryk en Holland te besoek; 'n reis wat deur die uitbreek van die Eerste Wêreldoorlog kortgeknip is. <sup>78</sup>

Hy neem aktief aan die oorlogspoging deel maar is in België verwond en na Duitsland teruggestuur. In 1917 is hy terug in Dresden waar hy reeds weer skilder. <sup>79</sup> Na die oorlog vestig hy hom permanent in Dresden, werk eers vir 'n kort tydjie as binnenshuisdekorateur en daarna as professionele kunstenaar. In die tyd is hy ook getroud. <sup>80</sup>

Wat sy kunsskeppinge gedurende sy Dresdense periode betref bestaan daar baie onsekerhede en nóg die omvang, nóg die inhoud en styl daarvan kan met sekerheid bepaal word. Daar bestaan slegs enkele opmerkings oor die aard van sy werk voor 1925, soos opgeteken in die artikel waarna elders reeds verwys is. <sup>81</sup> Ons verneem dat Jentsch veral as portrettis op die voorgrond tree met onder andere twee werke uit 1917 wat by name genoem word, naamlik: *Eine Braut* en *Portrait eines jungen Mannes vor Ansicht von Dresden* en, *Proletarierkind* uit 1918. Verder was hy skynbaar hoofsaaklik as litograaf doenig in welke medium hy talle aansigte van Dresden en die omgewing uitvoer *Gaswerk in Rieck, Bergbau im Plauenschen Grunde, Leubintz-Neuostra im April* en *Talsperrenbau in Malter* word as voorbeelde genoem. Uit hierdie artikel is dit duidelik dat hy as portret- en figuurskilder optree, maar terselfdertyd ook uitbeelders van stadsgesigte — dus werk van argitektoniese aard — en van die landskap was. Ons weet ook dat sy eerste uitstalling in Dresden met 'n mate van kritiek ontvang is. <sup>82</sup> Wat hy van 1925 tot 1938 doen bly egter voorlopig nog onseker.

Sy Duitse tyd staan tematologies in skerp kontras met die periode in Suidwes-Afrika waartydens hy hom uitsluitlik op die landskap toespits. Verder beoefen Jentsch in Suidwes-Afrika in elk geval nooit weer die grafiese kuns as rigting nie.



Met sy aankoms in Suidwes-Afrika op 23 Februarie 1938<sup>83</sup> tref Adolph Jentsch 'n land aan wat in elke opsig verskil van Europa en die Europese standaard waaraan hy gewoon was. 'n Uitgestrekte ongenaakbare semi-woestyn landstreek besonder yl bevolk, selfs gemeet aan Suid-Afrikaanse standaard, sonder stede en met slegs enkele grotere dorpe. Die bevolking was nog hoofsaaklik tot die platteland beperk en van 'n gevestigde kunslewe was daar geen sprake nie; omstandighede wat nie veel verskillend was van dié waaraan die grondleggers van die Suid-Afrikaanse kuns aan die begin van hierdie eeu onderwerp was nie.

In 'n sekere sin was dit 'n ideale toedrag van sake vir iemand soos Jentsch wat moeg was vir Europa en al die nuttelose gepraat oor kuns,<sup>84</sup> om weer sy ewewig as mens en kunstenaar te vind. Sy koms na Suidwes-Afrika beskou hy aanvanklik as 'n tydelike ontvlugting van Duitsland waar onder andere politieke strominge vanaf 1933 'n rigting begin inslaan waarmee hy hom nie kon vereenselwig nie.

Die uitnodiging om Suidwes-Afrika te besoek kom van sy familie Dietterle van die plaas Kleepforte in die Windhoek-omgewing. Die eerste paar jaar van sy verblyf hier was hy as gas van verskillende Duitse families op plase in die suidelike- en sentrale dele van die gebied woonagtig, onder andere by die skilderes Irmgard von Klenze in die suide, Meinert op die plaas Okapinje naby Windhoek, Van der Ropp in die omgewing van Teufelsbach, die familie Krafft op die plaas Ibenstein in die distrik Dordabis, by die Bergmann-familie in die Okahandja omgewing en uiteindelik by die egpaar Von Funcke eers op die plase Helena en Protea en later op Brack in die Dordabis distrik waar hy vandag nog woon. Met die uitbreek van die Tweede Wêreldoorlog in 1939 is hy vasgekeer in Suidwes-Afrika en toe sy Dresdense ateljee en sy totale persoonlike besit daar gedurende die oorlog in 'n bomaanval verwoes is, besluit hy finaal om hom in die gebied te vestig.<sup>85</sup> Eers in 1949 is 'n verblyfpermit aan hom toegestaan.

In Suidwes-Afrika wy hy hom volledig aan sy kuns en toon nooit enige belangstelling vir terreine daarbuite nie. Hy weerhou hom skynbaar doelbewus daarvan om hom deur persoonlike

besit permanent aan een oord te verbind, want ofskoon materiële middele dit later wel toelaat, skaf hy nooit enige eiendomme aan nie. Hy verbind hom ook nie permanent aan die land deur sy Duitse burgerskap te laat vaar en sy nuwe vaderland in dié opsig ten volle te aanvaar nie. Tog verlaat hy Suidwes-Afrika nooit sedert sy aankoms nie en hy reis selfs binne die landsgrense betreklik min.

Die Suidwes-Afrika waarin hy hom destyds kom vestig, besit uiters min aan plaaslike kuns. Vir dertig jaar voor sy aankoms het individuele kunstenaars van tyd tot tyd in die gebied gewerk en hulle was vir die totale kunsbesit van Suidwes-Afrika tot op daardie datum verantwoordelik. Die enigste figuur voor Jentsch wat die grootste deel van sy aktiewe kunslewe in Suidwes-Afrika deurbring was Carl Ossmann wat twee jaar voor Jentsch se aankoms in 'n motorongeluk oorlede is. Die aanwesige kunswerke raak in 'n land soos Suidwes-Afrika maklik wyd verspreid en by gebrek aan enige openbare of groter privaat kunsbesit is die meeste van die stukke moeilik te besigtig. Trouens baie van die werk wat in Suidwes-Afrika tot stand gebring is, is deur kopers uit Duitsland teruggeneem of as geskenke daarheen gestuur. Kunstenaars uit Suid-Afrika het ook betreklik laat belangstelling vir die gebied ontwikkel en daarheen gegaan om te skilder; en hul werk was veel later eers in Suidwes-Afrika te sien. Voorbeelde van betekenisvolle Europese kunsskeppinge was selfs nog skraler. Vir alle praktiese doeleindes dus bevind Jentsch hom met sy aankoms hier in 'n dorre kunswoestyn.

As 50-jarige kunstenaar was hy ten tye van sy aankoms reeds geestelik geryp. Met 'n volwaardige en omvattende kunsopleiding aan die Dresdense Kunsakademie en jarelange ervaring as professionele kunstenaar in daardie stad, was Jentsch in 1938 tot so 'n mate gevorm in sy lewens- en kunsfilosofie dat die voorbeeld van die plaaslike kunsskepping vir hom in elk geval weinig ingehou het. Dit was juis sy volwasse kunstenaarskap wat hom in staat gestel het om homself onder die totaal geïsoleerde omstandighede waarin hy werk, steeds as kunstenaar te kon handhaaf en sy reeds verworwe selfdisipline maak dit vir hom moont-

lik om selfstandig en sonder enige invloede van buite of kritiek, die rigting en standaard van sy kunsontplooiing te bepaal. Die prominente posisie wat hy mettertyd in die Suidwes-kuns bekom, verwerf hy nie as gevolg van, maar ten spyte van die afwesigheid van sterker kunspersoonlikhede en 'n aktiewe kunslewe soos sekerlik ook die geval was met die pioniers in die Suid-Afrikaanse kuns soos Oerder, Van Wouw en Wenning. Menige swakker toegeruste kunstenaars het onder dergelyke omstandighede ten gronde gegaan soos immers herhaaldelik deur die plaaslike kunsontwikkeling aangetoon word.

Die isolasie waarin hy werk is so volkome dat hy vir baie jare lank feitlik onbekend bly binne die grense van Suidwes-Afrika en eers tien jaar na sy aankoms hier te lande is sy werk vir die eerste keer in Suid-Afrika vertoon. Eers drie jaar daarna kom hy onder die algemene aandag van die breër kunspubliek in Suid-Afrika, grootliks as gevolg van die belangstelling van die skilder Anton Hendriks, destyds direkteur van die Johannesburgse Munisipale Kunsgalery, wat Jentsch gedurende 1951 in Windhoek leer ken en toe vir die eerste keer sy werk gesien het. <sup>86</sup>

Dit is verder ook moontlik dat juis sy gevormde kunstenaarspersoonlikheid en tegniese vernuf hom die nodige insig en fasiliteit verskaf het om sy nuwe omgewing en motiewe vinnig te begryp, te verwerk en sinvol tot uitdrukking te bring op 'n totaal ander wyse as die romanties-realistiese benadering van sy voorgangers in Suidwes en Suid-Afrika. As gevolg van sy veranderde siening van die landskap en interpretering daarvan in kunsterme besorg Jentsch nie net aan die plaaslike kuns 'n hoër aansien nie, maar dui hy inderdaad, soos Pierneef in Suid-Afrika 'n nuwe rigting aan om die Suidwes-Afrikaanse landskap te skilder; en gee hy sodoende aan dié genre 'n nuwe bestaansreg.

Die eerste tentoonstelling van sy werk vind twee jaar na sy aankoms in die gebied plaas en is op 8 September 1938 in die Gross Hertzog hotel in Windhoek geopen. Daartydens vertoon hy 'n aantal olieverfwerke en 'n groot getal waterverwe, wat volgens berigte van destyds beide in kunskwaliteit asook in die wyse van uitstalling 'n besonder goeie indruk gemaak het. Die

openingsrede van die destydse Administrateur Conradie, bevat baie opmerkings wat vandag as tipies aan Jentsch beskou kan word.<sup>87</sup>

Verdere tentoonstellings van sy werk kom slegs sporadies voor. Jentsch was vir die verkope van sy skilderye hoofsaaklik aangewese op die ondersteuning van 'n klein groepie mense wat op aanbeveling van sy vriende sy werke koop — teen pryse wat vandag as uiters billik beskou kan word.<sup>88</sup>

Gedurende Maart 1940 gaan hy op aanbeveling van Marianne en Nikolai Krafft vir ongeveer 'n jaar lank op die plaas van die Bergmann-gesin woon. Dié verblyf is van belang omdat hy in die tyd as leermeester vir Ursula Bergmann optree.<sup>89</sup>

Die Tweede Wêreldoorlog bring groot ongerief vir die Duitse inwoners van Suidwes-Afrika. Baie van die Duitse mans is vir die duur van die oorlog geïnterneer en vir die res het die moontlikheid van internering steeds soos 'n swaard oor die kop gehang. Ook Jentsch het hom natuurlik hierdeur bedreig gevoel en het hom vir die duur van die oorlog teruggetrek: „(er) vermied von da ab jedes Auftreten in der Oeffentlichkeit, er zog sich, wenn Fremde auf die Farm kamen, sofort zurueck - " <sup>90</sup> Hy spring internering gelukkig vry ofskoon sy besondere optrede heelwaarskynlik weinig daarmee te doen gehad het.

In 1941 is hy terug na die Krafft's op Ibenstein en gaan dan saam met die Von Funcke -egpaar na plase in die Dordabis en Naukluff omgewings.

Jentsch skilder gedurende die oorlogsjare veel in olie- verf en 'n groot deel van sy oeuvre in die medium is toe totstand gebring. Belangrike werke soos Selfportret (1940), Soetdorings by Dordabis (1941), Rotse en verdorde veld (1941), Swart Rotse (1941), Pondokke (1942), 'n vroeë nagtoneel Twee Bome (1943), die twee variasies in olie- verf van Naukluff (1946), <sup>91</sup> almal werke waarin Jentsch met toenemende selfvertroue die Suidwes- motief uitbeeld, stam uit hierdie tyd.

Die oorlogsjare gaan sover dit die kunslewe betref besonder stil verby in Suidwes-Afrika. Geleenthede om uit te stal was baie min met die gevolg dat, behalwe vir enkele vriende en

kunsbelangstellendes, Jentsch teen 1947 selfs in Suidwes-Afrika nog betreklik onbekend was.

In September 1947 is 'n tak van die Suid-Afrikaanse Kunsvereniging in Windhoek gestig.<sup>92</sup> As 'n eerste stap om die werk van plaaslike kunstenaars in wyer kringe bekend te stel, is besluit om 'n groot uitstalling van Suidweskuns in Kaapstad aan te bied. Die uitstalling is op 3 Februarie 1948 in die Argus Gallery deur die destydse Administrateur van Suidwes-Afrika, Kol. I. Hoogenhout, geopen.<sup>93</sup> Jentsch was verteenwoordig met ses olieverfwerke en elf waterverwe.<sup>94</sup> Een van dié werke Dagbreek is deur die Suidwes-Afrika Administrasie aan mnr. Brandt van Zyl, die destydse Goewerneur-Generaal van die Unie van Suid-Afrika geskenk.<sup>95</sup>

Alhoewel sy werk nie onopgemerk verbygegaan het nie, het die kritieke van destyds geensins verraai dat hier met 'n uitsonderlik begaafde kunstenaar te make was nie.

Na 1948 het Jentsch in Suidwes-Afrika steeds meer erkenning begin ontvang. In 1951 vind sy eerste ontmoeting met Anton Hendriks plaas wat van deurslaggewende belang vir sy latere kunstloopbaan was. Die twee kunstenaars het in vele opsigte dieselfde siening oor kunssake gedeel en 'n duidelike toegeneëntheid ontstaan mettertyd tussen hulle. Hendriks kon die belangrikheid van Jentsch se oënskynlike eenvoudige landskapuitbeelding en sy aspirasies as kunstenaar deeglik begryp en Jentsch het hierdie begrip vir sy kuns nie onderskat nie. „Ons was wel goed voorberei om die skilderye van Jentsch te sien, maar tog was dit vir ons 'n verrassing en 'n openbaring. Dit was die landskap wat ons gesien het, maar nou was dit georganiseer en herskep deur 'n kunstenaar. Dit was dieselfde en tog was hier veel meer. Hier het ons die innerlike harmonie van die natuur in beeld gesien. Dit het maar selde in Europa voorgekom dat landskappe op hierdie manier geskilder is. Slegs in die Ooste is sulke stemminge deur 'n skool van landskapskilders uitgedruk,"<sup>96</sup> skryf Hendriks oor sy eerste indrukke van Jentsch se kuns.

In 1952 is die werk van Jentsch en die van 'n aantal van sy kollegas gekies om Suidwes-Afrika te verteenwoordig op die Van

Riebeeckfees-tentoonstelling in Kaapstad. Jentsch het twee olieverfstukke vertoon: Pondoks en Schafrivier bei Dordabis. <sup>97</sup>

Gedurende 1952 koop die Nasionale Kunstgalery Kaapstad die olieverf Schafrivier bei Dordabis en in 1953 koop die Johannesburgse Munisipale Kunstgalery 'n groot olieverf van Jentsch getiteld: Landschaft Südwest-Afrika asook 'n aantal waterverfstudies. Op 65-jarige leeftyd was Jentsch die eerste Suidwes-kunstenaar wat in 'n openbare versameling in Suid-Afrika verteenwoordig is.

In 1953 neem Jentsch en Krampe deel aan die Buluwayo-Eufoestentoonstelling gereël deur die Rhodesiese regering, en in 1954 is sy werk onder andere gekies om Suid-Afrika te verteenwoordig by die Venesiese Biennale van daardie jaar. <sup>98</sup>

Hierdie onderskeiding en die verteenwoordiging van sy werk in twee vername Suid-Afrikaanse kunstgalerye, dien as aanduiding van die indruk wat sy werk destyds op die kunskeners in Suid-Afrika gemaak het. Nadat hy vir byna 14 jaar so te sê onopgemerk in Suidwes-Afrika gewerk het, het hy in die kort bestek van 'n jaar 'n vooraanstaande kunstenaar in die Suid-Afrikaanse kunstwêreld geword.

In 1954 is 'n verteenwoordigende versameling Suidweskuns oorsese gestuur en vertoon in verskeie groot Europese stede onder meer in Keulen, München, Berlyn, Hamburg, Hannover, Stuttgart, Bremen asook in Londen. Jentsch se ses olieverfskilderye het die kern van die versameling gevorm. Hy was toe reeds ongetwyfeld beskou as die doyen van die Suidwes-skilder-kuns en ook as sodanig deur die oorsese kritiek erken. Die kommentaar oor die uitstalling in sy geheel was soms wyd uiteenlopend: in die algemeen is die noue verband van die Suidweskuns met die impressionisme aangevoel, soms is die werk elementêr en fotografies genoem, soms weer kragtig en vergeestelik. Feit is dat hierdie uitstalling vir die plaaslike kuns in die algemeen en die kunstenaars in die besonder veel beteken het deurdat hul werk toe vir die eerste keer ver buite die grense van hul land vertoon is. <sup>99</sup>

Vanaf daardie datum vorm Jentsch se werk deel van byna elke betekenisvolle tentoonstelling van Suidwes-Afrikaanse en

Suid-Afrikaanse kuns wat plaaslik asook oorsee vertoon is: al die Vierjaarlikse tentoonstellings van Suid-Afrikaanse kuns, naamlik die van 1956, 1960, 1964 asook die Republiekfeesttentoonstelling in Pretoria van 1966, die uitstalling van Suidwes-Afrikaanse kuns in die Nasionale Galery in Kaapstad gedurende 1962 en 'n versameling Suid-Afrikaanse kuns wat in 1960 in België en Holland vertoon is. <sup>100</sup>

In 1957 stal hy saam met Schroeder, Krampe, Voigts en Pulon as die sogenaamde Gruppe Fünf in verskeie sentra in Suid-Afrika uit. <sup>101</sup>

In 1958 was die kunstenaar 70 jaar oud en in die Suidwes-samelewing 'n bekende en geëerde persoon. Persoonlike vriende spreek hom aan as „Meister" en by die breë publiek het hy bekend geword as „Meister Jentsch".

Die Suid-Afrikaanse Kunsvereniging het ter viering van sy sewentigste geboortedag 'n omvattende retrospektiewe tentoonstelling van sy kuns in Windhoek aangebied. Die opening is op Donderdag 25 September 1958 waargeneem en by die geleentheid oorhandig die Burgemeester van Windhoek namens die Stadsraad 'n ere-oorkonde aan Jentsch as bewys van die waardering vir sy bydrae tot die bekendstelling van die Suidwes-Afrikaanse kuns. <sup>102</sup> 'n Toekenning van R600 uit die Molteno-fonds is terselfdertyd aan hom gemaak en 'n boekie deur Otto Schroeder en Anton Hendriks oor sy waterverfstudies het ook verskyn. <sup>103</sup>

Die grootste onderskeiding egter was die toekenning deur die Duitse Federale regering van die Bundesverdienstkreuz aan hom vir sy bydrae tot die kuns. <sup>104</sup> Jentsch is die enigste Duitse burger in Suidwes-Afrika wat hierdie onderskeiding tot nog toe te beurt geval het. Die oorhandiging van die toekenning op Donderdagaand, 25 September in die Thüringerhof-hotel in Windhoek is deur die Duitse Konsul in Suidwes-Afrika, dr. König, waargeneem. <sup>105</sup>

Die erkenning wat so skielik en mildelik aan hom betoon is het Jentsch op tipies lakoniese wyse aanvaar. Op 'n vraag oor hoe hy voel oor die hoë onderskeiding, het hy laggend geantwoord:

„Sie wissen ja, wie einem Saeugling zumute ist bei der Taufe .... alle bestaunt, bewundert und streichelt ihn, die Tanten kuessen ihn und reichen ihn herum ... dann bekommt er seinen Schnuller in den Mund und wird beiseitegelegt, damit die Gaeste sich weiter amuesieren koennen ....." 106

Erkenning van sy aangename vaderland het ook nie uitgebly nie. In 1962 is die Erepennig vir Skilderkuns van die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns aan hom toegeken, 107 die hoogste onderskeiding wat 'n skilder in Suid-Afrika te beurt kan val.

Vanaf die datum was daar 'n toenemende belangstelling vir sy werk in Suid-Afrika en voornemende kopers het die lang reis na Suidwes-Afrika onderneem om hom persoonlik te ontmoet en stukke te probeer bekom. Verder het dit gebruiklik geword om hoë besoekers aan die gebied en kunstenaars van elders na Brack te neem om Suidwes se beroemdste kunstenaar te ontmoet. In 'n sekere sin het Jentsch mettertyd 'n curiositeit geword in 'n gemeenskap wat maar alte bereid was om hom op die hande te dra. Met uitsondering van Pierneef in Suid-Afrika kan beswaarlik aan 'n ander voorbeeld in die Suid-Afrikaanse kuns gedink word waar 'n skilder meer erkenning en algemene aanvaarding gevind het as Jentsch in Suidwes-Afrika.

Die sosiale sy van die kunselewe het Jentsch weinig geïnteresseer en hy het hom steeds meer daarteen begin verset. Was hy moontlik bang dat hy in sy oudag weer soos destyds in Europa vervalde sou raak in 'n eindelose gepraat oor kuns? Die hoflikheid wat hy betoon in die kring van intieme vriende 108 kan hy nie handhaaf in 'n groot geselskap van vreemdes nie; en in sy keuse van vriende is Jentsch net so selektief as in sy kuns. Sy merkwaardige mensekennis stel hom in staat om iemand se persoonlikheid vinnig en akkuraat op te som. 109

Namate die sosiale druk op hom begin toeneem het, het hy hom meer en meer begin onttrek. Hy wou die laaste jare van sy lewe ongehinderd aan sy kuns wy. Hy het reeds gevoel dat hy te oud was om voort te gaan met die inspannende en tyd-



rowende olieverf-tegniek en het hom sedert die begin van die sestigerjare uitsluitlik op waterverf begin toespits. Sy werk het meer en meer persoonlik begin word — „gebede” soos hy dit self genoem het.

As gevolg van die geringe verspreiding van sy werk in vroeër jare is die oorgrote meerderheid daarvan nog in sy persoonlike besit. Kopers moet derhalwe direk met hom onderhandel om iets in die hande te kry en Jentsch probeer hierdie mense vermy omdat hulle te veel inbreuk op sy tyd maak. As gevolg van die eenvoud van sy persoonlike lewe benodig hy slegs beperkte lewensmiddele en hy kan dus bekostig om ten spyte van die aanvraag min van sy werk te verkoop. Sy olieverfskilderye beskou hy as behorende tot 'n tydperk wat reeds afgesluit is en hy het nooit oorweeg om enige daarvan te verkoop nie. Van tyd tot tyd egter het hy aan welmenende kunsliefhebbers en versamelaars akwarelle afgestaan en dikwels, as die persoon 'n gunstige indruk op hom maak, nie gehuiwer om 'n waterverf te skenk nie.

Sy wisselvallige optrede met voornemende kliënte laat mettertyd die idee posvat dat hy 'n besonder moeilike mens is om mee te onderhandel en dat sy werk nouliks bekom kan word. Dit, tesame met die feit dat min oor die persoon van Jentsch algemeen bekend is het aan hom 'n enigmatiese beeld in Suid-Afrika besorg, wat bygedra het tot die steeds wyerwordende belangstelling wat vir sy kuns opgemerk kan word dwarsdeur die sestiger- en sewentigerjare.

Sy persoonlike prestige het ook steeds toegeneem, ten spyte van die feit dat hy geen van die algemeen aanvaarde metodes gebruik het om 'n naam te maak nie wat vandag as noodsaaklik in die kunswêreld beskou word. Sy laaste eenmanteltoonstelling het in 1952 in die Kaiserkrone-hotel in Windhoek plaasgevind <sup>110</sup> en daarna neem Jentsch net deel aan groepuitstallings van Suidwes-Afrikaanse en Suid-Afrikaanse kuns. Verder het hy slegs prestige uitstallings van sy eie werk op uitnodiging aangebied. Hierdie uitnodigings kom van die groot musea wat dit as huldigingstoonstellings bedoel het, van die Johannesburgse Munisipale Kunsgalery in 1966 as deel van die 75ste bestaans-

jaar van die stad Johannesburg, <sup>111</sup> die Nasionale Kunstgalerie in 1969 <sup>112</sup> en die Pretoriase Kunsmuseum in 1970/71, <sup>113</sup> wat in dieselfde jaar twee groot olieverwe van hom aankoop. Die Suidwes-Afrika Administrasie nooi hom in 1966 om 'n uitstalling aan te bied in die Windhoek Kunstgalerie as hoogtepunt van die Republiekfeesvieringe in die gebied. <sup>114</sup> Verder vereer die Suid-Afrikaanse Kunsvereniging hom op sy sewentigste, tagtigste en vyf-en-tagtigste verjaarsdae met groot retrospektiewe uitstallings van sy werk.

In 1973 val nog 'n groot onderskeiding hom te beurt toe 'n stel van vyf posseëls van sy werk ter ere van hom in Suidwes-Afrika uitgereik is; die eerste keer in die Suidwes-Afrikaanse en Suid-Afrikaanse posseëlgeskiedenis dat kunswerke as onderwerp van 'n posseël gebruik is.

Sy posisie in die Suid-Afrikaanse kunsgeskiedenis aanvaar hy met erkentlikheid, maar laat nie toe dat dit op sy kuns-skepping inbreuk maak nie. Hy het nooit veel rondgereis in die gebied nie en later jare selfs nog minder. Sy motiewe kom steeds meer uit die onmiddellike omgewing van sy ateljee of die woestyn in die omgewing van Swakopmund waar hy aan die einde van elke jaar as die hitte in die binneland toeneem, gaan vakansie hou. Hy het vir lank voortgegaan om oudergewoonte vroegoggend uit te gaan om te skilder, dikwels voor sonopkoms. Op Brack kon hy die klein entjies stap na die plek wat hy gekies het om te skilder: in Swakopmund moes vriende hom dikwels per motor na die motief neem. Hy het volgehou om uiters twee uur per dag te skilder en in die tyd ten minste een, dikwels twee waterverwe te voltooi. <sup>115</sup> Hierdie patroon hou hy jarelank vol en het dit slegs begin verbreek in sy ouderdom toe die koue oggende sy gesondheid in gevaar begin stel het.

Jentsch is geen modernis nie en sy skilderye is 'n voortsetting van die klassieke tradisie van die landskapkuns. Hy doen die natuur geen geweld aan nie, maar het hom daaraan onderwerp om dit ten volle te ervaar, egter sonder om dit te kopieër. Hy is ten volle bewus van wat op die terrein van die kontemporêre kuns plaasvind, trouens, hy het in Europa eerste-

hands met die vroeëre aspekte daarvan kennis gemaak; tog verkies hy sy hoogs persoonlike benadering in lyn met sy eie poëties-filosofiese lewensopvatting. Waarom skilder hy? „Um meiner eigenen Disziplinierung willen. Man steht doch immer in einer gewissen Stimmung, lebt in einer bestimmten Gemuetsverfassung. Um ueber diese Herr zu werden, darum male ich, weil ich mich dadurch konzentrieren und kontrollieren, sozusagen "an die Kandare nehmen" kann. Das Bild selbst ist dann eigentlich nur das Ausscheide- oder Abfallprodukt dieser Disziplinierung und hat mit mir schlussendlich gar nichts mehr zu tun." 116

Teenoor Oskar Tuckmantel merk hy dikwels op dat hy nie noodwendig bekommerd is daaroor of hy 'n meesterstuk of 'n minder-geslaagde stuk skilder nie — hy moet eenvoudig skilder vanweë 'n innerlike behoefte wat by hom bestaan. 117

In hierdie konteks word die bekende antwoord van Jentsch na aanleiding van 'n vraag oor die tegniese „toevallighede" in sy akwarelle ook betekenisvol: „Wenn man sein Gebet spricht, wird man sich nicht überlegen, ob man es grammatikalisch richtig gesprochen hat." 118

„Ist nicht jede Schöpfung Ergebnis des augenblicklichen Zustandes des Schöpfers? Schliesslich wird ein Gefäss immer nur so viel Wasser halten, wie es gross ist. Malen schafft Ebenbild, ein Bild des Masses seiner selbst," haal Schroeder vir Jentsch aan. 119

Die opmerkings van Marius van Beek oor die Nederlandse beeldhouer Mari Andriessen is op Jentsch ook van toepassing: diegene wat hom wil navolg sal nie die uiterlike vorm van sy kuns as vertrekpunt kan gebruik nie, maar sal hulself met sy gees moet vereenselwig. 120

Na die beëindiging van die Tweede Wêreldoorlog kom twee kunstenaars van belang na Suidwes-Afrika: Otto Schroeder in 1947 en Fritz Krampe in 1951.

Otto Edward Henry Schroeder is in 1913 in Londen gebore van 'n Duitse vader en Engelse moeder. Na die Eerste Wêreld-

oorlog is die familie na Duitsland gerepatrieer. Sy skoolopleiding voltooi hy in Keulen en daarna besoek hy 'n handelskool waar hy 'n jaar lank studeer. In sy vryetyd volg hy reeds skilderklasse en na sy studietyd kon hy met die hulp van sy vader 'n uitgebreide reis deur Italië onderneem.

Na sy terugkoms gaan hy na Hamburg en tree as vakleerling in diens van 'n gevestigde firma van uitvoerhandelaars. Na drie jaar ontvang hy 'n permanente aanstelling en uiteindelik styg hy tot die rang van afdelingsbestuurder in die onderneming.

Gedurende die tyd neem hy privaat skilderklasse by Oscar Boegel en in 1935 ook by die Hamburgse portretskilder Hermann Junker.<sup>121</sup> Hy wy hom nougeset aan sy skilderkuns en het elke naweek en beskikbare vakansiedag geskilder.

In 1938 stuur sy firma hom na Wene om daar optiese instrumente te bestudeer — 'n besoek wat hy egter veral benut het om hom op hoogte te stel met die kunswerke in dié stad.

In Maart 1939 neem hy as afdelingshoof van dieselfde firma in Kaapstad oor. Met die uitbreek van die Tweede Wêreldoorlog later daardie jaar, is sy dienskontrak met die firma verbreek en sedertdien het hy hom voltyds aan sy kuns gewy. In Kaapstad gee hy privaatonderrig in skilderkuns en raak bevriend met die kunstenaars Nerine Desmond. In die tyd vind sy eerste eenmanteltoonstelling plaas by Maskew Miller in Kaapstad. Daarna verlaat hy die stad en gaan eers na Rouxville en dan na Kroonstad waar hy ook kunsklasse aanbied.

Soos ook ander Duitsers in Suid-Afrika, is hy uiteindelik gevange geneem en vir die duur van die oorlog op Baviaanspoort geïnterneer. In 1947 vestig hy hom in Windhoek waar hy vir baie jare 'n aktiewe deel aan die kunslewe neem. Hy was grootliks verantwoordelik vir die totstandkoming van die Suid-Afrikaanse Kunsvereniging (S.W.A.), die Jeugsentrum en die Kunssentrum in Windhoek.<sup>122</sup>

In 1962 verlaat hy Suidwes-Afrika permanent toe hy aangestel is as professor en hoof van die Departement Beeldende Kunste aan die Universiteit van Stellenbosch, wat van toe af die grootste deel van sy aandag in beslag neem.<sup>123</sup>

Fritz Krampe is op 19 Desember 1913 in Berlyn gebore.

Sy belangstelling vir die dierelewe strek terug na sy vroeë jeug toe hy as gereelde besoeker aan die Berlynse Dieretuin die diere daar bestudeer en geteken het. Sy kunsaanleg is destyds opgemerk deur die Direkteur van die Dieretuin Ludwig Heck Snr., wie so beïndruk was daarmee dat hy die jong Krampe toegangskaartjies vir 'n jaar geskenk het. Hierdie gebaar het heelwaarskynlik meegehelp om Krampe te laat besluit om kunstenaar te word. <sup>124</sup>

Krampe verkeer in die tyd op 'n besonder vriendskaplike voet met die personeel van dié dieretuin, veral met die opsigter in beheer van die ape afdeling en hy was een van die weinige buitestaanders wat noue kontak met die gorillas toegelaat was. 'n Tekening van die gorilla „Bobby" uit die jaar 1934 <sup>125</sup> toon die uitdrukkingskrag wat Krampe toe reeds in sy kuns bereik het, 'n sekerheid van lyn en karakterisering wat nie net sy latere diereuitbeelding nie, maar ook sy portretstudies kenmerk.

Sy kontak met die dieretuin en karakters soos „Bobby" die gorilla en „Harry" die olifant het hy nooit vergeet nie. Jare later in Suidwes-Afrika skryf hy in 'n koerantartikel nog oor „Harry": „Gleich vom Bahnhof Zoo her konnte man ihn drüben hinter den Gittern seines Geheges erblicken. Da lebte er im Häusermeer der Grossstadt, fern seiner indischen Heimat. All der Lärm geschäftigen Alltags drang zu ihm herein, das Klingeln der Strassenbahnen, das Hupen der Autos, und abends begannen tausend Lichtreklamen über den Himmel zu jagen, wenn „Harry" und seine Artgenossen schon lange im Dunkel des Elefantenhauses verschwunden waren. Ich erinnere mich noch genau, wie unbegreiflich mir das Rüsseltier erschien, als ich zum ersten Mal vor ihm stand: Ein wandelnder Berg, ein Gebilde wie aus Lehm und Felsen, das auf riesigen Säulenbeinen einherschritt und dessen Gestalt das kindliche Auge kaum erfasste." <sup>126</sup>

Daar bestaan twyfel oor die presiese jaar van die aanvang van sy kunsstudie, maar dit is onwaarskynlik dat dit voor 1932 kon wees. Hy begin sy kunsopleiding aan die „Vereinigten Staatsschulen für Freie und Angewandte Kunst" in Charlottenburg

onder prof. Ferdinand Spiegel.<sup>127</sup> In 1933 gaan hy na die Münchense Akademie om daar onder prof. Hess<sup>128</sup> te studeer, maar vind die kunsopleiding te veel beïnvloed deur die politieke denke van destyds en die benadering te bloedloos realisties. Hy onderbreek sy studietyd om deel te neem aan 'n driemaande lange seevaart in 'n vragboot langs die Siberiese Poolkus. Gedurende die reis sien hy vir die eerste keer robbe, walvisse en rendiere in hul natuurlike staat en gebruik dit as onderwerpe vir skilderye en illustrasies wat in die na-oorlogse tyd totstand kom; onder andere in die Peer Gynt-, Moby Dick- en Wal-Fontänen- reekse. Sy belangstelling vir menslike lewe onder primitiewe omstandighede soos hy dit in Sibirië gesien het, word weerspieël in die penskets Sibirier zu Pferde met sy gedronge vormgewing en swaar ekspressiewe inslag.

Hierdie reis is 'n aanduiding van Krampe se sterk drang na die avontuurlike lewe asook sy aangetrokkenheid tot die eksotiese — iets wat moontlik reeds in hom wakker gemaak is deur die vroeë kontak met die diere van vreemde lande. Die indruk van die verlate Siberiese yslandskap was onuitwisbaar en in 1965 wou hy weer na die yswoestyn van Antartika terugkeer saam met personeellede van die Nasionale Dieretuin in Pretoria — 'n onderneming wat ongelukkig nie plaasgevind het nie.<sup>129</sup>

In 1934 was hy terug in Berlyn waar hy vir 'n jaar lank militêre opleiding ondergaan. Daarna word hy aanvaar as student aan die Pruisiese Staatsakademie vir Beeldende Kunste in Berlyn en studeer daar tot 1939 en word later ook meesterstudent aan dieselfde inrigting.<sup>130</sup>

Sy werk uit hierdie jare toon 'n sterk voorliefde vir mens en dier waaraan hy deur swaar oordrewe vorm 'n massale voorkoms gee. Die geraffineerde tekeningstyl wat al sy latere kuns kenmerk, is daarin reeds sigbaar: die kragtige ekspressiewe lyne waarmee die essensie van die voorgestelde vorm vasgevang word; 'n snelskrif wat hy later verfyn om die snel bewegende dier in volle aksie vas te vang soos in 'n fotografiese moment-

opname.

Dat hy as student kennis neem van die leidende Duitse kunstenaars van die tyd is duidelik uit die ekspressionistiese aard van sy werk. Tog vertoon hierdie vroeë stukke ook alreeds 'n uitgesproke individualistiese benadering, wat verhinder dat selfs sy studentewerk blote navolging van enige gevestigde kunsstyl is. As daar 'n sekere toegeneëtheid tot die ekspressionisme in sy werk gesien kan word, is dit ook waar dat hy in sy kuns op geen stadium die stilistiese beginsels van daardie styl noukeurig nagevolg het nie. Dit was die stylelemente van die Switserse kunstenaar Ferdinand Hodler wat in daardie jare skynbaar die grootste invloed op hom gehad het. Mettertyd kan die invloed van die Duitse Impressionisme soos verteenwoordig deur Max Slevogt baie duidelik in sy portrette — ook dié wat hy in Suidwes-Afrika skilder — en sy na-oorlogse illustrasies opgemerk word. Hierdie ooreenkoms in benadering is duidelik waar te neem as Slevogt se illustrasies vir Die Vlieënde Hollander met Krampe se tekeninge vir Melville se Moby Dick vergelyk word. <sup>131</sup>

Met die uitbreek van die Tweede Wêreldoorlog in September 1939 is hy vir aktiewe militêre diens opgeroep. Hy neem deel aan die veldslae in Pole en Frankryk voordat hy in 1941 as deel van generaal Erwin Rommel se troepemag na Noord-Afrika gestuur is. Dit was sy eerste kontak met die Kontinent wat later deurslaggewend vir sy kunstenaarsloopbaan was. In November 1942 is hy tydens die slag van Tobruk deur 'n Australiese eenheid gevange geneem en na krygsgevangenekampe eers in Egipte, daarna in Palestina en uiteindelik na Victoria, Suid-Oos-Australië gestuur. <sup>132</sup> Hy was krygsgevangene tot 1947.

Gedurende sy gevangeneskap in Australië bestee hy sy tyd aan sy kunsaktiwiteite asook aan twee valke wat hy daar vang en as jagvoëls afrig. Die illustrasies wat jare later vir Adlerschwinger in die Serengeti-Wildtuin ontstaan, herinner aan daardie on-militêre aktiwiteite wat hy in Australië deurgemaak het. Die oorgrote meerderheid van sy werke wat in Australië ontstaan, het verlore gegaan. <sup>133</sup>

In 1947 is hy teruggestuur na Duitsland en tydens die reis het die skip langs die kus van Ceylon gevaar. Die begeerte om die nabygeleë Indië te besoek en daar die olifante in hul natuurlike staat te sien, het weer sterk by hom wakker geword. <sup>134</sup>

Die terneerdrukkende na-oorlogse toestande in Berlyn het hy erg ontstellend gevind en dit word weerspreeël in sy kuns van die tyd: „In sy vroeër werk was daar 'n neerdrukkende element. Mens het gevoel asof sy diere uit 'n bomskuiling gekruip en uit 'n verpletterde Berlyn ontsnap het" merk Schroeder op. <sup>135</sup> Tog woon hy tot 1950 in Berlyn en werk hoofsaaklik aan illustrasiereekse vir Peer Gynt, Moby Dick en Reinecke Fuchs.

Gedurende April 1951 emigreer hy na Suid-Afrika en vestig hom in Kaapstad. Aangesien ambagslui destyds voorkeur verkry het om na Suid-Afrika te immigrer het Krampe as huisverwer hierheen gekom. <sup>136</sup>

Ses maande na sy aankoms in Kaapstad en nadat hy daar enkele opdragte vir muurskilderye in privaathuise in Seepunt ontvang en 'n uitstalling van sy werk aangebied het, kom hy na Windhoek wat hy van toe af as hoofkwartier gebruik vanwaar hy reise na verskillende dele van Afrika onderneem.

Pas na sy aankoms in Suidwes-Afrika begin Krampe se werk in wyer kringe aandag trek. Van sy stukke word gekies as deel van die Suidwes-versameling wat op die Van Riebeeckfees-tentoonstelling in 1952 in Kaapstad vertoon is <sup>137</sup> en in 1953 is hy verteenwoordig in 'n versameling Suid-Afrikaanse kuns wat vertoon was op die Buluwayo Eeufeestentoonstelling. <sup>138</sup> In 1954 vorm sy werk saam met die van Jentsch 'n belangrike deel van die Suidwes-Afrikaanse kunsversameling wat in verskillende hoofstede in Wes-Europa en in Londen vertoon is. <sup>139</sup> Gedurende 1957 word sy werk saam met die van Jentsch, Schroeder, Voigts en Pulon, die sogenaamde Gruppe Fünf in verskillende hoofsentra in Suid-Afrika uitgestal en trek sy diereuitbeelding besonder veel aandag. <sup>140</sup> In 1960 is sy werk ook opgeneem as deel van 'n Suid-Afrikaanse kunsversameling wat in Duitsland, Holland en België uitgestal is. <sup>141</sup> Met uitsondering van die derde kwadrinaal van Suid-Afrikaanse kuns in 1964, is sy skilderye en grafiese



werk vertoon op die res asook op die Republiekfees-tentoonstelling van 1966 in Pretoria.

Tussendeur bied hy betreklik gereeld eenmantentoonstellings aan in Windhoek, Johannesburg en Kaapstad. Sy skilderye wat beide in motief en formaat onkonvensioneel is, het moeilik verkoop en dit was tot 'n groot mate aan sy vrou te danke dat hy finansieel kop bo water kon hou. <sup>142</sup>

Sy liefde vir die dierelewe vind behalwe in sy kuns, ook uiting in die aktiewe bydrae wat hy gelewer het tot die beskerming van wild, nie net in Suidwes-Afrika nie, maar ook in ander dele van Afrika. Hy was goed bevriend met die leidende figure in wildbeskerming in Afrika <sup>143</sup> en 'n groot voorstaander daarvan dat die hele Kaokoveld by die Etoshapan ingesluit moes word. <sup>144</sup>

In Junie 1965 vind sy laaste uitstalling in Windhoek plaas. Dit het bestaan uit agtien groot olieverfdoeke en dertig grafiese werke. <sup>145</sup>

In 1966 is sy lewenslange ideaal om Indië te besoek verwesentlik. Hy gaan van Windhoek na Duitsland en vandaar alleen deur die Balkan, Turkye, Sirië, Irak, Iran, Afghanistan en oor Pakistan na Indië. <sup>146</sup> Op 28 Julie 1966 is hy deur 'n olifantbul in die Anaikatty-Oerwoud in die omgewing van Ootacamund/Nilgiri gedood. <sup>147</sup> Hy is begrawe in die kerkhof van die Thomaskerk in Ootacamund — sy graf bedek met 'n bronsplaat waarop slegs 'n Krampe tekening van 'n olifant en sy monogram, F.K. in reliëf aangebring is. <sup>148</sup>

Krampe staan as kunstenaar en as mens geïsoleerd in die Suidwes-Afrika kuns. Ofskoon hy in sy leeftyd allerweë as 'n groot uitbeelders van die dierelewe beskou was, het sy kuns vanweë die ongewone inhoud daarvan nooit in wye kringe aanvaarding gevind nie. Deur sy werk is egter 'n eensydige beeld van Krampe as mens geprojekteer, naamlik die van die avontuurlustige man, altyd op soek na die „einfachen, männlichen Leben“. Die klein groepie mense wat hy toegelaat het om hom naderby te leer ken, onthou egter ook die ander sy van sy persoonlikheid: die beskaafde, teruggetrokke, intelligente en fyngevoelige man

wat as musikus ewewel as skilder bekendheid kon verwerf het. 149

Groot van gestalte en van denke was hy 'n mens wat volkome gelewe het. Wat hy aangepak het, kon hy met oortuiging enduit deurvoer. Sy onuitputlike energie wat hom oor die lengte en breedte van Afrika voortgedryf het, het hy ook ingespan om sy buitengewoon groot doeke te voltooi. Hieraan het hy, nadat hy tallose voorskette gedoen het, ononderbroke gewerk totdat dit voltooi was. Hy het by voorkeur gedurende die nag geskilder en selde, met uitsondering van sy portrette, enige van sy olieverfskilderye in die buitelug of direk van die model geskilder. Op sy reise het hy merkwaardig min geteken en hom meestal in die teken- en skilderproses verlaat op die indrukke wat hy daartydens opgedoen het.

Na sy dood is herdenkingstentoonstellings van sy kuns aangebied in die Suid-Afrikaanse Nasionale Galery in Kaapstad (1967), die Johannesburgse Munisipale Kunsgalery (1968) en die Windhoekse Kunsgalery (1968). Sy werk is verteenwoordig in die Johannesburgse Munisipale Kunsgalery; die William Humphries Kunsgalery, Kimberley; die Hester Rupert Museum, Graaff-Reinet; die Suid-Afrikaanse Nasionale Kunsgalery, Kaapstad; die Rembrandt Kunsversameling; Windhoek Kunsgalery en die Volkekundige Museum in Keulen.

1. „Gedurende z'n verblijf aldaar was't dat de begeerte bij hem ontstond om 'n nationale schilder van de Afrikaner natie te worden".  
De Volkstem, Pretoria, 15 November 1912.
2. Ibid.
3. Ibid.
4. Roos, N.O. : Die historiese ontwikkeling van die beeldende kuns in Suidwes-Afrika, Univ. v. Pretoria, 1969, p. 24.
5. Ibid.
6. Erich Mayer aan die sekretaris van die Historiese Monumente Kommissie (S.W.A.) brief, Lêr H.M.K. 23/1/1, Staatsargief, Windhoek.  
Die beskikbare dokumente van die Zentral Bureau in die Staatsargief in Windhoek is deurgegaan, maar die naam van Mayer kon nêrens opgespoor word nie. As in gedagte gehou word dat hy vroeër as landmeter ondervinding opgedoen het, is dit moontlik dat hy ook in dié rigting in D.S.W.A. gewerk het.
7. Ibid.
8. H.M.K. 23/1/1 op.cit. sien ook hoofstuk II, p.
9. Die omgewing van die teenswoordige J.G. Strijdom - lughawe, Windhoek.
10. H.M.K. 23/1/1 op.cit.
11. Die skildery is saam met die gebou gesloop en geen rekord daarvan bestaan nie.
12. Die inligting oor sy kunsopleiding in Duitsland tydens sy twee besoeke (1907 en 1909) is uiters karig en moet nog deeglik ondersoek word.
13. Hintrager verwys hierna in sy boek oor die vroeë Suidwes-Afrika. Vgl. Hintrager, Oskar: Südwestafrika in der deutschen Zeit, München, 1955, p. 159.
14. Die kwitansie vir 600 M, skynbaar die drukkoste van die stukke, is gevind tussen die Mayer-dokumente in besit van die Kunsargief, Univ. van Pretoria.

15. In Germaanse lande die legendariese koning van Brabant wat eeue gelede die bierbrouery sou uitgevind het. Word tradisioneel sittend op 'n biervat uitgebeeld; 'n gemoedelike dikkerd met ruie hare en baard. Sien: Swillens, P.T.A. : Encyclonedie van de schilderkunst, Utrecht, 1960, p. 61.
16. H.M.K. 23/1/1. op.cit.
17. Die gebou is in 1950 gesloop en die skilderye het ook in die slag gebly. Vir meer besonderhede sien: Roos, op.cit., p. 26.
18. H.M.K. 23/1/1. op.cit.
19. Roos, op.cit., p.26.
20. Ibid.
21. Aschenborn, H.A. : Am afrikanischen Kamin, Reutlingen, 1929. (voorwoord).
22. Skawran, K.M. : Hans Anton Aschenborn Mens en Kunstenaar, Univ. van Pretoria, 1963, p. 8.
23. Aschenborn, op.cit.
24. Skawran, op.cit., p. 18.
25. Ibid. p. 19.  
Vgl. ook: Die Huisgenoot, Desember 1920, p. 312-313.
26. Afrikanischer Heimatkalender, 1939, p. 90-92
27. Nuusbrief, Wetenskaplike vereniging, S.W.A., V/4-5, April/Mei 1962, p. 7.
28. Ibid.
29. Afrikanischer Heimatkalender, 1957, p. 65.  
Gerard Marcks, die beroemde Duitse beeldhouer, het Suidwes-Afrika en Suid-Afrika in 1955 besoek en hier uitgestal. Vir inligting sien: Gerard Marcks, Zeichnungen. Plastik. Holzschnitte. Von einer Reise durch Sued-Afrika, Gallerie Rudolf Hoffmann, Hamburg, 1955.
30. Oor die datum van sy aankoms bestaan onsekerheid. Algemeen word aanvaar dat hy in 1910 na Duits-Suidwes-Afrika teruggekeer het, maar die datum op die skildery Perlhühner im Grass laat my glo dat dit 'n jaar vroeër

kon gewees het. So ook die feit dat die adresboeke in die gebied van 1910 af reeds sy naam en beroep aantoon.

31. Deutsch Südwestafrikanische Zeitung, 22 November, 1913.
32. Johann Blatt aan skrywer, brief gedateer 5 Maart 1969.
33. Nuusbrief: Wetenskaplike Vereniging S.W.A., op.cit.
34. Ibid.
35. Allgemeine Zeitung, 13 Desember 1924.
36. Terblanche, S.S. brief aan M.A. Greef, gedateer 22 Maart 1952, Lemmerversameling, Staatsargief, Windhoek.
37. Ibid.
38. Ibid.
39. Ibid.
40. Blatt, op.cit.
41. Vera von Puttkammer, brief aan dr. Neumann, Windhoek, gedateer 16 Desember 1916, Gaerdes, Okahandja.
42. Ibid.
43. Vir biografiese besonderhede vgl. Thieme - Becker, Allgemeines lexikon der bildenden Künstler, Seemann, Leipzig, 1940, Bd. 31, p.
44. Ibid. Bd. 22, p.
45. Inligting: Fritz Gaerdes, Okahandja.
46. Sien Skawran, op.cit. p. 16
47. Inligting: Fritz Gaerdes, Okahandja.
48. Ibid.
49. Die huis bestaan nog.
50. Vir meer besonderhede sien: Roos, op.cit. p. 39.
51. Ossmann-dokumente, Fritz Gaerdes, Okahandja
52. Ibid.
53. Ibid.
54. Allgemeine Zeitung, 22 Nov. 1924.
55. Allgemeine Zeitung 8/9 Des. 1933.
56. Sien: Roos, op.cit. p. 46-48
57. Inligting: Fritz Gaerdes, Okahandja.
58. Prof. G.P.J. Trümpelmann, aan skrywer, brief gedateer 10 Maart 1972.

59. Blatt, op.cit.
60. Heimat, Januar 1936, p. 9.
61. Allgemeine Zeitung, 19 Desember 1935.  
Heimat, op.cit.
62. Die Suidwester, 7 Desember 1947.
63. Blatt, op.cit.
64. Allgemeine Zeitung, 25 Augustus 1933
65. Blatt, op.cit.
66. Kuns in Suidwes-Afrika, Windhoek, 1962. (katalogus)
67. Voigts, brief aan skrywer, ongedateer.
68. Georg Oskar Erler, etser en skilder gebore op 15.10.1871 in Dresden. Studeer daar aan die Kunstgewerbeschule (1892-94) en aan die kgl. Akademie (1894-98) onder Hugo Bürkner en G. Kuehl. Hy het bekendheid verwerf as grafiese kunstenaar.  
Thieme - Becker, op.cit. Bd. 10, 1914, p. 608-609.
69. Ibid. Bd. 18, 1925, p. 520-521.
70. Oskar Zwintscher, skilder en digter, gebore 2.5.1870 Leipzig, sterf op 12.2.1916 Dresden-Loschwitz. Studeer in Leipzig (1887-90). In 1903 aangestel as professor aan die Dresdense Akademie. Aan die begin van sy loopbaan hoofsaaklik as landskapskilder in impressionistiese trant aktief, maar later was daar 'n groter aansluiting by die werk van Böcklin en Feuerbach en gaan hy ook oor na portretskildering.  
Ibid. Bd. 36, 1947, p. 613.
71. Otto Gussmann gebore 22.5.1869 in Wachbach bei Mergentheim, (Württemberg). Studeer aan die Stuttgarterse skool vir Toegepaste Kunste en aan die Berlynse Akademie. In 1897 aangestel as professor aan die Dresdense Akademie. Na 1910 was hy in beheer van die Meister-Atelier für Dekoratiwwe Malerei aan dieselfde inrigting.  
Ibid. Bd. 15, 1922, p. 351.
72. Gotthardt Kuehl gebore op 28.11.1850 in Lübeck, sterf 9.10.1915 in Dresden. Begin sy kunsstudie in 1867 aan die Dresdense Akademie en studeer later ook

- aan die Akademie in München. Vanaf 1878 was hy in Parys waar hy jare lank gewoon het en beïnvloed was deur die Franse Impressioniste. In 1895 is hy aangestel as professor aan die Dresdense Akademie waar hy aan 'n groot aantal studente 'n uitstekende skildertegniek leer. Thieme - Becker, op.cit. Bd. 22, 1928, p. 54-55. Sien ook: Geller, Hans, 150 Jahre Deutsche Landschaftsmalerei, Erfurt, 1951, p. 193.
73. Schmidt, P.F. : Geschichte der modernen Malerei, Stuttgart, Kohlhammer 1961 (erw. und überarb. Aufl.)
74. Schroeder, O. en P.A. Hendriks: Adolph Jentsch, Suidwes-Afrikaanse waterverftekeninge, Swakopmund, 1958. Of Jentsch hierdie persone enigsins geken het, kan nie met sekerheid bepaal word nie. Vgl. ook: Levinson, O: Adolph Jentsch, Kaapstad, 1973, p. 16, 17.
75. Thieme - Becker, op.cit. Bd. 18, 1925, p. 520-521.
76. Dorival, B. : XXth Century Painters, Paris, 1958.
77. Jentsch werk voort in die tradisie van die Dresdense landskapkuns.
78. Thieme - Becker, op.cit. Bd. 18, p. 520-521.
79. Ibid.
80. Met Anne Ilgen. 'n Seun Christoph is uit die huwelik gebore. Mettertyd het die aanvanklik gelukkige huwelikslewe begin verswak: „Nur selten sprach er von seiner Frau und seinem Sohne, erwachte einmal, dass erstere aeusserst geschaeftstuechtig sei und ohne ihn viel besser zurechtkomme als mit ihm — deshalb habe er sich zurueckgezogen". Bergmann-Maag, brief aan skrywer gedateer 27 Januarie 1973.
81. Thieme - Becker, op.cit. Bd. 18, 1925.
82. „Mit dem groessten Vergnuegen erzachte er von seiner ersten Ausstellung in Dresden, auf der er u.a. stolz ein Oelbild von seinem kleinen Sohn auf einem Schaukelpferd gezeigt hatte. Die Kritik war vernichtend gewesen ....

„der Kuenstler solle sich lieber selbst auf das schaukelpferd setzen statt zu malen“.

Bergmann-Maag, op.cit.

83. Levinson gee die datum aan as 22 Feb. 1938. In 'n beëdigde verklaring wat Jentsch in 1949 aan die Dept. Binnelandse Sake gemaak het, verstrek hy die datum soos opgeneem in my teks.
84. Schroeder, O. en P.A. Hendriks, op.cit.
85. Bergmann-Maag, op.cit.
86. Schroeder, O. en P.A. Hendriks, op.cit.
87. Allgemeine Zeitung, 9 September 1938.
88. Bergmann-Maag op.cit.
89. Sy was sover as wat ek kon vasstel die enigste student wat formeel by Jentsch onderrig ontvang het. In 'n brief aan my het sy hierdie ondervinding beskryf:

Er kam im Maerz 1940 als Unbekannter zu uns auf die Farm. Gute Freunde meiner Eltern, Nikolai und Marianne Krafft von Farm Ibenstein, hatten ihn uns empfohlen. Er war, wie so mancher Andere, durch den Krieg ueberrascht worden, als er seinen Verwandten, den Farmer Dietterle, auf Farm Kleepforte (Bezirk Windhoek) besucht hatte.

Kraffts wussten, dass ich selbst ebenso durch den Krieg in meinem Vorhaben, die Kunstakademie in Muenchen zu besuchen, gehindert worden war, und deshalb meinten sie, dass Adolph Jentsch, wenn er zu uns als Gast kaeme, fuer mich von grossem Gewinn sein koennte. Sie hatten ihn kennen und schaeetzen gelernt, da Frau Krafft auch malte. - So viel ich mich erinnere, war Jentsch nach seinem Aufenthalt bei Dietterles auch im Sueden bei von Klenzes (Graefin Hoensbroech) und ebenfalls auf der Meinert'schen Farm Okapinje bei Windhoek zu Gast gewesen.

Der Meister war zu dem Zeitpunkt 52 Jahre alt, ich selbst gerade 19, also in der wohl aufnahmefaehigsten Phase meines Lebens. Waehrend meiner Schuljahre hatte ich im Rahmen des Kunstunterrichts bei Johannes Blatt



gezeichnet und gemalt und dann auf der Farm sehr selbstaendig mit Kohle, Roetel, Blei, Wasser- und Oelfarben experimentiert. - Als Jentsch meine Arbeiten sah, aeusserte er meinem Vater gegenueber: "Ihre Tochter hat viel mehr Talent als ich, - nur ich habe die sehr gute Ausbildung." - Er erzaehlte, dass sein aeusserst wohl habender Vater (in Dresden) ihm, Jentsch, die allerbeste Kunsterziehung auf den bekanntesten Akademien in Dresden, Berlin, Paris, hatte angedeihenlassen, welche sein ganzes Koemen ausmache.

Er war grosszuegig bereit, mir von diesem Koennen waehrend seines Aufenthaltes bei uns so viel wie moeglich zu uebermitteln.

Rueckblickend muss ich sagen, dass er der hervorragendste Lehrer war, den man sich nur wuenschen kann, und erst sehr viel spaeter in meinem Leben habe ich das ganze Ausmass seiner "Uebermittlung" an mich erfasst, vor allem, nachdem ich das konventionelle Studium spaeter an der Michaelis School of Fine Art erlebte. -

Zunaechst ueberpruefte er mein vorhandenes Mal- und Zeichenmaterial. Beim Anblick meiner sehr vernachlaessigten Pinsel bemerkte er lakonisch: "Mit solchen Pinseln kann man ja auch nicht malen, es erscheint mir wie ein Wunder, dass Sie damit ueberhaupt noch so etwas Gutes zustandegebracht haben!" In zaehrer Beharrlichkeit brachte er mir die Pflege der guten Pinsel bei, ihre gewissenhafte und behutsame Reinigung. Jedesmal, wenn ich ueberzeugt war, nun sei der Pinsel einwandfrei sauber, quetschte er mit einem "gekonnten" Druck zwischen Daumen und Zeigefinger immer noch etwas farbige Fluessigkeit aus dem Haaransatz des Pinsels heraus ..... was mich damals bei meiner jugendlichen Ungeduld oft verzweifeln liess. Wie dankbar bin ich ihm heute dafuer! -

Ueberhaupt war fuer den Meister ganz wesentlich, dass man nur ausschliesslich mit dem allerbesten Material

arbeitete (Leinwand, Zeichen- und Aquarellpapier, Pinsel, Stift und Farbe) - nur das Beste war gut genug als grundsätzliche Voraussetzung fuer eine gute Arbeit.

Auch lernte ich bei ihm das Praeparieren der Leinwand, das er fuer seine eigenen Arbeiten stets selbst vornahm -- eine Mischung von Schlemmkreide (zunaechst mit kaltem Wasser "getraenkt" und danach wieder abgegossen) und weisser Oelfarbe zu gleichen Teilen, denen dann aufgeloester Tischlerleim zugesetzt wurde. Wollte man eine besonders aufsaugfaehige Oberflaeche erzielen, so wurde mehr Schlemmkreide zugesetzt.

Wir begannen den Unterricht mit herrlichen Farbexperimenten - warme und kalte Farben, erstere wirken nah, zweitere fern, --- Goethes Farbenlehre, der Urkontrast Gelb - Blau, das Urdreieck Gelb-Blau-Rot als Grundlage aller Farben, aus denen saemtliche Sekundaer-, Tertiaer- und uebrigen Mischfarben herausentwickelt werden konnten. Oft haben wir ausschliesslich mit diesen Urfarben gemalt. Der Meister hatte viele Tuben und mehrere Nuancen einer bestimmten Farbe, sie wurden aus meinem Kasten sofort hinausgeworfen. Er wurde ganz unduldsam, wenn man z. B. Schwarz oder Weiss als Farbe bezeichnete ...."das eine ist die tiefste Dunkelheit, das andere die groesste Helligkeit - sonst nichts" pflegte er zu sagen. Von Adolph Hoelzel meinte er immer schmunzelnd, er habe zwar einen kleinen Vogel, aber auf seinem speziellen Gebiet der Farben experimente habe er doch Beachtliches geleistet.

So hatten wir viel Spass an den gemeinsamen Arbeitsstunden und hatten uns bald ein festes taegliches Programm entwickelt. Morgens, nach dem Fruehstueck wanderte der Meister regelmaessig in unsere schoene baumbestandene Swakoplandschaft hinein und malte sein taegliches Pensum- ein Aquarell. - Nach seiner Rueckkehr und einer kleinen Erfrischung arbeiteten wir Beide

dann gemeinsam meist bis Mittag. Und nachmittags war der Meister dann wieder auf dem Wege mit einem grossen oder groesseren Oelbild, an denen er oft wochenlang arbeitete, - immer an Ort und Stelle zur gleichen Tageszeit.

Von meinem Unterricht besitze ich noch manche kleine Arbeitsstudie, die unter seiner strengen Regie entstand. - Am wichtigsten war ihm immer und ueberall die Konzentration, wobei seine ganze oestlich ausge-richtete Lebensauffassung und Philosophie zum Ausdruck kam. Er sprach von dem chinesischen Kuenstler, der sich tage-, ja, wochenlang in eine Landschaft hineinsetzt, sie ganz und gar in sich aufnimmt, um dann zu Hause in wenigen knappen Pinselstrichen das ganz innere Erlebnis konzentriert wiederzugeben. -- Der Meister hatte bei mir sehr schnell erkannt, dass ich mir eine schlechte Gewohnheit angeeignet hatte im Laufe meiner selbstaendigen Entwicklung, naemlich statt eines richtigen, konzentrierten Striches lieber drei fahrige unkonzentrierte zu zeichnen, von denen dann wohl einer mit ein bisschen Glueck dabei richtig sein wuerde. Ich kann nicht in Worten ausdruecken, wie boese, streng und unerbittlich er dann werden konnte, ohne allerdings niemals lieblos zu sein. "Wenn Sie den Pinsel oder Stift in die Hand nehmen," pflegte er zu sagen, "muss das bei jedem Strich sein wie Ihre Unterschrift unter ein Dokument, die Sie auch nicht zwei-, dreimal wiederholen oder ausprobieren koennen — sie ist einmalig, unwiederbringlich, so wie jede Sekunde Ihres Lebens, die auch so konzentriert, mit der ganzen Kraft Ihrer Individualitaet dahinter gelebt werden muesste!" —

"Man sollte nicht laenger als zwei Stunden hintereinander arbeiten, weil durchschnittlich die Konzentration nicht laenger ausreicht," sagte er, wenn wir im Eifer der Arbeit die Zeit nicht beachtet hatten und der Meister

Vormittagen war ich meist voellig erschoepft. ---

Endlich, endlich schien ich dem Meister genuegend vorbereitet, um mich an eine Landschaft wagen zu duerfen ..... Also, endlich war ich so weit, dass ich eine Landschaft in Oel malen durfte! - In meinem jugendlichen Enthusiasmus wollte ich mir ein besonders schoenes Motiv aussuchen, das aber einige Kilometer vom Hause entfernt lag und wohin wir haetten zu Fuss gehen muessen. Der Meister konstatierte lakonisch: "Warum denn so weit gehen? Es ist doch Alles schoen. Setzen wir uns nur gleich hier her und malen vier Studien in allen vier Himmelsrichtugen -- es gibt in der Natur doch gar nichts, was nicht schoen waere!" .....So teilten wir dann die Hauptzuege der Landschaft mit ganz dunnem Sepiaton ein. Immer wieder ermahnte mich der Meister, nur das zu malen, was ich saehe und nicht etwa das, was ich wisse. - War das Geruest des Bildes entstanden, wobei der Meister mir unentwegt auf die Finger sah und keinen Fehler durchgehen liess, streckte er sich meistens befriedigt neben mir im Sande auf dem Ruecken aus, den Hut uebers Gesicht geschoben und ueberliess mich malend meinem Schicksal, er selbst fing dann an zu philosophieren ueber Gott und die Welt, die Menschen und die Maenner im besonderen, wie man sie behandeln muesse, um mit ihnen zurechtzukommen usw. Auf meine Bemerkung hin, dass mich dieses nicht sonderlich interessiere, entgegnete er trocken: "Das sagen Sie jetzt nur - in Wirklichkeit ist dieses Thema jetzt in Ihrem Leben das allerwichtigste - es waere ganz unnatuerlich, wenn es nicht so waere! -" Darauf schwieg ich lieber. Blieb ich aber zu lange ohne Entgegnung, so schmunzelte er: "Jetzt denken Sie: Ach, lass den Alten nur reden - so hab' ich wenigstens meine Ruhe!" -- Blieb ich auch darauf still, so erhob er sich meistens und betrachtete schweigend und beaengstigend lange, was ich inzwischen gemalt hatte. Manchmal fragte

er wie erstaunt: "Sehen Sie das denn so?" - Hatte ich dann die Dreistigkeit, seine Frage ganz ruhig zu bejahen, so erwiderte er, wie entschuldigend: "O, dann ist es gut". Und wir besprachen nur noch die eine oder andere Einzelheit. - War ich hingegen mutlos und gab zu, dass ich es nicht besser gekonnt haette, so fuhr er unbarmherzig ueber mich her und rief schmerzlich: "Da sind sie wieder, diese husch-husch-die-gake-Striche, diese Ungefuehrstriche... Warum gucken Sie denn nicht hin? Wenn Sie richtig hingucken wuerden, muesste doch auch das Bild richtig werden". Und dann kam kleinlaut und leise, wie entschuldigend, hinterher: "Vielleicht habe ich auch zu viel geredet!" -----

So vergingen die Wochen und Monate mit intensivstem Arbeiten. Unvergesslich bleiben die Vormittage, wenn der Meister mit seinem guetig-verschmitzten Laecheln erschien und im breitesten saechsischen Dialekt immer wieder die Frage im gleichen Wortlaut stellte: "Verehrte Schuelerin, darf ich die Frage an Sie richten, ob Sie gewillt sind, mit mir malen zu gehen?"

Bergmann-Maag op.cit.

90. Bergmann-Maag, op.cit.
91. Vir 'n bespreking van hierdie skilderye sien hoofstuk II en hoofstuk V van hierdie proefskrif.
92. Op 27 September 1947. Die stigting en die uitbouing van die S.A. Kunsvereniging (S.W.A.) is uitvoerig bespreek in: Roos, op.cit. p. 58-60.
93. Sien: South West Africa, Exhibition of Paintings and Native Arts and Crafts, Cape Town, 3-13 February, 1948. (Katalogus)  
 Cape Times, 7 February, 1948, p. 12-13.  
 Cape Argus, 3 Februarie 1948, p. 3.  
 Ibid. 4 Februarie 1948, p. 3.  
 Ibid. 7 Februarie 1948, p.6.  
 Ibid. 9 Februarie 1948, p.8.  
 Die Burger, 31 Januarie 1948, p. 12.

- Ibid. 3 Februarie, 1948, p. 4.  
 Ibid. 4 Februarie, 1948, p. 12.
94. Die titels en pryse van die werk was:
- |                                       |             |
|---------------------------------------|-------------|
| 10. Earthcrust, olie                  |             |
| 11. Schwarzrand, Namib, olie          | £150.0.0.   |
| 12. Trees along the Skaaprivier, olie | £160.0.0.   |
| 13. Waterhole, olie                   | £150.0.0.   |
| 14. (a) High Sky                      | } akwarelle |
| (b) Rainy Weather                     |             |
|                                       | £ 40.0.0.   |
| 15. Four South West Aquarelles        |             |
| 16. Three trees, akwarel              | £ 20.0.0.   |
| 17. Vast Plain, akwarel               | £ 14.0.0.   |
| 18. Red Soil, akwarel                 | £ 14.0.0.   |
| 60. Daybreak, olie                    | £150.0.0.   |
| 61. „Koppie“, olie                    | £160.0.0.   |
- Vgl. Exhibition of Paintings and Native Arts and Crafts, op.cit.
95. Jaarverslag S.A.K.V. (S.W.A.) 1948.
96. Schroeder O. en P.A. Hendriks, op.cit.
97. Exhibition of Contemporary South African Art, Van Riebeeck Festival, Cape Town, 1952. Plaaslike kommentaar verskyn in die Allgemeine Zeitung, 21/22 Maart 1952.
98. Drie Eeue van Suid-Afrikaanse Kuns, Kaapstad, 1953.
99. Koerantverslae en kritieke oor die uitstalling verskyn in Roos, op.cit. p. 159-176.
100. Sien: Die eerste vierjaarlikse tentoonstelling van Suid-Afrikaanse Kuns, 1956.  
 Vierjaarlikse tentoonstelling van Suid-Afrikaanse Kuns, 1960.  
 Derde vierjaarlikse tentoonstelling van Suid-Afrikaanse Kuns, 1964.  
 Republiekfees Mei 1966, Kunsuitstalling, S.A.K.V., Pretoria, 1966.  
 Kuns in Suidwes-Afrika, S.A. Nasionale Kunsmuseum, Kaapstad, 1962.  
 Duitse bydrae tot die Suid-Afrikaanse skilderkuns, S.A. Nasionale Kunsmuseum, Kaapstad, 1962.

- Suid-Afrikaanse Flora in die Kuns, S.A. Nasionale Kunsmuseum, Kaapstad, Augustus 1963.
- Lantern, jg. 4, vol. 4, No. 1, Julie 1954, p. 71.
- Afrika Post, September 1956, p. 14.
101. Reproduksies & bespreking van die kunstenaars wat aan die tentoonstelling deelgeneem het, verskyn in: Lantern, jrg. 7, vol. 4, Oktober 1957, p. 67-71.  
Sien ook: Allgemeine Zeitung, 21 Nov. 1957.
102. Allgemeine Zeitung, 26 September 1958.
103. Titel: Adolph Jentsch, Suidwes-Afrikaanse waterverftekeninge, Ferdinand Stich, Swakopmund, 1958. (Duits, Engels, Afrikaans).
104. Die inskripsie lui: Verleihungsurkunde  
„In Anerkennung der um die Bundesrepublik Deutschland erworbenen besonderen Verdienste verleihe ich Herrn Adolph Jentsch das Verdienstkreuz erster Klasse des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland. Bonn, 10 April 1958, gez. Theodor Heuss, Bundespräsident“.
105. „Konsul Dr. König wies in seiner dreisprachig gehaltenen Rede darauf hin, welch besondere Freude es für ihn sei, Herrn Jentsch als ersten in Südwest lebendem Deutschen diese Auszeichnung überreichen zu dürfen. Hierin sei nicht nur eine Anerkennung für jahrezehnlanges künstlerisches Schaffen zu sehen, sondern gleichzeitig auch eine Anerkennung für das Kunstschaffen des Landes überhaupt. Wenn sich die Bundesrepublik den Ehrungen, die Adolph Jentsch aus dem Lande zuteil wurden, anschliesse, so auch zum Zeichen dessen, „dass wir Sie nicht vergessen haben“.  
Allgemeine Zeitung, 26 September 1958.
106. Bergmann-Maag, op.cit.
107. Allgemeine Zeitung, 21 Nov. 1962.
108. Bergmann-Maag op.cit.

109. „Ganz aussergewoehnlich gut war seine Menschenkenntnis, von der er uns immer wieder geradezu verblueffende Beispiele gab. Waren Freunde oder Bekannte zu Besuch dagewesen und wir befragten spaeter den Meister ueber die Charakeranlagen der jeweiligen Personen, die er ja an dem Tage erst kennen gelernt hatte, so waren wir oft sprachlos ueber seine treffenden Analysen. In diesem Zusammenhang erwaehte er, dass sein Freund in Dresden, ein shr prominenter Grossindustrieller, jedesmal wenn er einen neuen wichtigen Mann in seinem Betrieb Einstellen musste, zu dem ersten Interview seinen Freund Jentsch hinzubat, der dann bei der Vorstellung scheinbar unbeteiligt und hintergruendig mit im Direktorenzimmer "zu tun" hatte und ihm nachher zu- oder abriet, den Mann zu engagieren. Niemals hatte er sich geirrt, und der Freund konnte sich ganz und gar auf Jentsch's Urteil verlassen."
- Ibid.
110. A. Jentsch, 100 Aquarelle, Kaiserkrone-Hotel, Windhoek, 1952. (uitnodigingskaartjie)
111. Sien: News/Check, 21 Oktober 1966, vol. 5, No. 8, p. 48.
112. Die „vriende van die Nasionale Kunsmuseum" is ook verantwoordelik vir 'n dokumenterende rolprent oor Jentsch.
113. Adolph Jentsch, Pretoriase Kunsmuseum 1970-1971. (Voorwoord R. van Graan) (Katalogus).
114. Geopen op 13 Mei 1966 deur die destydse Administrateur van Suidwes-Afrika, mnr. Wennie du Plessis. Sien: Jentsch-Ausstellung - Republikfest 1966. Eröffnungsrede des Administrators 13 Mai 1966.
115. „Wat ik van Adolph Jentsch se manier te werke gezien het, is, dat hy vroeg in die donker opstaan en voor die zon opgaan reeds besig is met sei arbeid. Hy praat niks, hy is net op sei arbeid wat nou begin gekonsentreerd. Ik het hom alleenlijk op Swakopmund sien werken. Ik moest vir hom al voor ses uur in die oggend gaan haal. Dags tevoren het ons reeds die plek gezoek waar hy wou



zit en werk. Die son was nog nie op nie en hy het alles gereed gehad om daardie stemming atmosphere op zijn reispapier vas te hou. Wanneer die plek nie ver van die dorp was, het ik weer huistoe gegaan (en) om negen uur vir hom kom haal. Dann het hy meestal twee mooi aquarelle klar gehad wat nog nat was. Ik het koffie saamgebring en dann geweet of hy iets goeds of iets matigs klar gekry het. Was die plek ver gewees, dann moest ik maar vir twee ure 'n bietjie rondstap en dan het ik ook Fotos van hom geneem wanneer hy klar was met sijn werk. Adolph Jentsch het net vroeg in die oggend gewerk en wel zoo, dat hy met homzef nie tevreeden zou geweest zijn, wanneer hom verbied was om 's oggends te skilder. Hy het mij dikwels gezegd: mij interesseer net die malerei. Ik gee ook nie om, of ik nou 'n kunstwerk gemalt het of dat het maar net so 'n stuck is wat ik moet weggee. Vir mij is die hoofzaak dat ik kan mal. Ik moet malen dat is my leven en zolang ik kan malen voel ik gelukkig en tevreeden. Die dag dat ik nie meer kan malen, is mij leven vervul en vorbei".

Oskar Tuckmantel, brief aan skrywer gedateer 25 Julie 1971.

116. Bergmann-Maag, op.cit.
117. Tuckmantel, op.cit.
118. Schroeder O.en P.A. Hendriks, op.cit.
119. Ibid.
120. Van Beck, M. : Mari Andriessen, Amsterdam 1964.
121. Hermann Junker gebore 21.3.1867. Sien: Thieme - Becker, Bd. 19, 1926, p. 338.
122. Vir sy aandeel in die Suidwes-kunsontwikkeling sien: Roos, op.cit.
123. Na dié datum het hy Suidwes egter nog sporadies besoek, daar geskilder en ook uitgestal.
124. Gewalt, W. : Fritz Krampe, in: Der Zoologische Garten, Bd. 35, Heft 4/5, 1968. p. 271.
125. Ibid.
126. Ibid.

127. Ferdinand Spiegel, skilder en grafiese kunstenaar. Gebore op 4.7.1879 in Würzburg. Lid van die Preussische Akademie der Künste. Vanaf 1916 professor aan die Staatl. Akademie in Berlyn. Sien: Thieme - Becker, Bd. 31, 1937, p. 369.
128. Julius Hess, skilder. Gebore 16.4.1878 in Stuttgart en oorlede op 27.7.1957 in Pöcking. Vanaf 1927 tot 1943 professor aan die Akademie in München, daarna in Pöcking. Sien: Vollmer: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler des XX Jhrd., Bd. 6, 1962, p. 51.
129. Volgens die Direkteur van die Nasionale Dieretuin in Pretoria was daar slegs sprake van so 'n reis.
130. Gewalt, op.cit., p. 271.
131. Vgl. die betrokke tekening van Slevogt soos afgebeeld in: Die zeitgemässe Schrift, heft 34, Juli 1935, p. 32.
132. Gewalt, op.cit., p. 274.
133. Krampe aan skrywer, persoonlike mededeling.
134. Gewalt, op.cit., p. 274.
135. Schroeder, O. : Fritz Krampe in: Ons Kuns, dl. 11, p. 8.
136. Krampe aan skrywer, persoonlike mededeling.
137. Exhibition of Contemporary South African Art, Van Riebeeck Festival, Cape Town, 1952.
138. Drie Eeue van Suid-Afrikaanse Kuns, Kaapstad, 1953.
139. Sien voetnoot 99 hiervoor genoem.
140. Sien voetnoot 101 hiervoor genoem.
141. Fritz Krampe 1913/66, Herdenkingstentoonstelling, Kunsgalery Windhoek, S.W.A., Julie 1968. (katalogus).
142. Hy was getroud met die Windhoekse fotograaf Herta Dieckmann.
143. Gewalt, op.cit., p. 276.
144. Von Bach, S. : vermeld in openingstoespraak by 'n Krampe - herdenkingstentoonstelling, Windhoek Kunsgalery, Julie 1968.
145. Katalogus: Fritz Krampe, tentoonstelling van skilderye, Windhoek Kunsgalery, Julie 1965.
146. Gewalt, op.cit., p. 279.

147. Ibid.
148. Inligting verstrek deur Krampe se suster Mev. Daehn van Berlyn. Persoonlike onderhoud, Pretoria 1972.
149. Krampe se gawes as pianis was welbekend. Gewalt maak ook spesifiek melding daarvan: „Als pianist besass er konzertreife, und wenn er Tschaikowsky oder Beethoven spielte, fielen die Mahlzeiten aus.“  
Gewalt, op.cit. p. 278.

## HOOFSTUK II

### DIE UITBEELDING VAN DIE MENS

Die vestiging van 'n blanke beskawing in Suidwes-Afrika het gepaard gegaan met dramatiese gebeurtenisse, gekenmerk deur rasseoorloë en grootskaalse ontberinge deur die Europese koloniste, wat dikwels nagenoeg ondraaglik was. Om 'n nuwe lewe te begin in 'n onbekende en erbarmlike land soos Suidwes-Afrika was geen geringe taak nie.

Hierdie moeilike deel van die menslike bestaan is nie in die kuns van die gebied uitgebeeld nie omdat gedurende die vroeë pioniersdae van die volksplanting daar eenvoudig geen betekenisvolle kunstenaars aanwesig was nie. Slegs Erich Mayer het 'n deel van die onstuimige tyd van oorlog en algemene onrus deurgemaak terwyl die ander vroeë kunstenaars na die land kom in 'n tydperk van betreklike rus wat die uitbreek van die Eerste Wêreldoorlog voorafgegaan het. Maar of hierdie kunstenaars wat vanaf 1909 in hierdie Duitse kolonie werksaam was, hulle enigsins tot die historiese tema sou gewend het, is te betwyfel. Hulle was hoofsaaklik geïnteresseerd in die meer aangename aspekte van die pioniersbestaan en bowenal in die landskaplike skoonheid van die land. Hulle het immers, wat agtergrond en opvoeding betref, noue aansluiting gevind by die romantiese Duitse kunsopvattinge van die laat 19de eeu, die Jugendstil en tot 'n sekere mate die Duitse Impressionisme; style wat weinig moontlikheid gebied het vir historiese-skildering of sosiale kommentaar; en sodoende het hulle by uitstek die landskap benadruk.

Vanuit Duitsland, wat betreklik laat begin het met die wedloop om koloniale besit in Afrika te bekom, was daar egter 'n besondere groep kunstenaars wat in die kolonies gereis en geskilder het, en hoofsaaklik die minder bekende besienswaardighede, maar tog ook sekere historiese insidente vasgelê het. Die sogenaamde „Kolonialmaler" was gedurende die laaste dekade van die 19de eeu tot en met die uitbreek van die Eerste Wêreldoorlog in 1914 besonder aktief in veral Duits-Oos-Afrika, maar tot 'n veel geringer mate ook in Suidwes-Afrika. <sup>1</sup>

Hulle werk was nie sonder sensasie nie en daarby doelbewus gerig op die tuislandse publiek wat meer omtrent die kolonies waarop hulle trots was wou weet. Die verskillende inboorling-groepe, die dierelwe, jagtogte en by uitstek dié aspekte wat die algemene welvaart van die kolonie benadruk het, was uitnemend geskikte onderwerpe vir hul kuns. Ernst Vollbehr wat Suidwes-Afrika in 1908 besoek het, se tekeninge en skilderye van die pas-ontdekte diamantvelde in die nabyheid van Luderitzbucht is 'n tipiese voorbeeld.<sup>2</sup> Hy was die enigste betekenisvolle reisiger-kunstenaar wat gedurende die Duitse koloniale tydperk in Suidwes-Afrika gewerk het, maar hy het sy skilderstukke na Duitsland terug-geneem sodat, op enkele uitsonderings na, sy kuns onbekend gebly het in die gebied.

Van die storm-en-drang periode van die Suidwes-Afrikaanse geskiedenis kom in die plaaslike kuns dus weinig voorbeelde voor. Slegs 'n aantal poskaarte en boekillustrasies van verskillende veldslae gedurende die groot Herero-opstand van 1904, gedoen aan die hand van foto's deur kunstenaars in Duitsland, dien as herinnering aan dié dramatiese gebeure. Die totale gebrek aan enige voorbeelde van werke deur plaaslike kunstenaars waarin die kortstondige maar intense gebeure van die Eerste Wêreldoorlog in die kolonie uitgebeeld word, is afdoende bewys dat dié kunstenaars geen begeerte gehad of oor die vermoë beskik het om hierdie sosiaal-aktuele gebeurtenisse visueel te verbeeld nie.

Die uitbeelding van die mens in sy lewensmilieu.

Die Suidweswerk van Erich Mayer is min in getal en toon weinig onderlinge variasie. Dit bevat baie van die elemente wat lewenslank deel van sy styl sou bly: die voorliefde vir die situasie waarin die mens as pionier uitgebeeld word; die klein formaat van die tekening of doek, volgelaai met detail, wat die gevoel van intimiteit opwek; die presiese tekening waardeur vorm helder en konkreet daargestel word en die on-dramatiese eenvoud van komposisie. Sy benadering tot sy kuns, ook wat hierdie vroeë werk betref, was intellektueel en sterk op die realistiese weergawe van die visueel-waargenome natuur

afgestem.

Hy was in staat om 'n verbygaande kultuur nugter waar te neem en akkuraat vas te lê. Mayer was die enigste kunstenaar in Suidwes-Afrika wat die terrein van die mens in sy kultuurverband betree en uitgebeeld het en in dié opsig staan hy geïsoleerd in die Suidweskuns.

As sieklike jongman was hy verplig om 'n betreklik onaktiewe bestaan te voer en sy hoë intelligensie, ernstige natuur, sy uitgesproke belangstelling vir die dieperliggende lewensprobleme en 'n wye front van aspekte rakende die kuns, sou hom nie lei na die avontuurlike sy van die lewe nie, maar veel meer tot dié dinge wat direk verband hou met die meer verfynde sy van die kultuur. Daarom heelwaarskynlik, dat hy reeds in Suid-Afrika en daarna ook in Suidwes-Afrika hom veral geïnteresseer het in die mens en sy lewensmilieu — en in Suidwes-Afrika kry hy dan geleentheid om die pioniersmens as motief te gebruik. Hy was in temperament 'n kleinskilder, skilder van die genre, voortdurend op soek na dié detail wat gestalte sou gee aan groter lewensgetrouheid. Sy kuns staan in benadering en stemming na aan die werk van Millet waarvoor hy groot waardering gehad het. <sup>3</sup>

Reg van die begin van sy kunstenaarsloopbaan hier te lande, sien ons hoe hy hom aangetrokke voel tot die meer intieme aspekte van menslike lewe en tot dié alledaagse aktiwiteite wat as byna vanselfsprekend aanvaar word, dit wat nóg grandioos, nóg dramaties is.

Deur sy noulettendheid op detail, kan die indruk geskep word dat Mayer, net soos die skilders wat in die 19de eeu in Suidwes-Afrika gewerk het, slegs rapporteur was. <sup>4</sup> Maar die gees van sy werk is totaal anders. Waar sy 19de eeuse voorgangers in Suidwes-Afrika, soos bv. Baines detail gebruik terwille van wetenskaplike juistheid, gebruik Mayer dit om die estetiese kwaliteit en algemene lewensgetrouheid van sy voorstelling te verhoog. Hy is by uitstek realis wat die natuur aanvaar soos hy dit waarneem en hom volkome daaraan onderwerp.

Sy akkurate opvatting van ondergeskikte besonderhede, sy nugtere streng tekenkundige benadering en sy eenvoud van uit-

drukking verleen selfs aan sy kleinste werkies 'n edele karakter. Dit onderskei Mayer as tekenaar eerder as skilder.

Sy voorliefde vir die verhalende en die neiging na die topografiese is wesenskenmerke van sy kuns. Die gebruik om in die betiteling van sy werk 'n presiese omgewing aan te dui, is maar een bewys daarvoor. Om dié rede is Mayer se kuns ook nooit werklik indringend van aard nie, maar bly dit beperk tot die uiterlike verskyningsvorm van die motief. In siening en temperament bly hy in wese provinsiaal: sy kuns is omgewingsgebonde, voorstellend van 'n spesifieke landstreek en omstandighede, eerder as 'n uitdrukking van die kunstenaar se persoonlike visie.

Aan die omgewingsgebondenheid word die verhalende element gekoppel wat gewoonlik een of ander menslike aktiwiteit insluit. Waar hierdie aspek die oorhand kry, word kreatiwiteit dikwels in die tweede plek geskuif. Dit is die probleem in die kuns van Mayer dat, ten spyte van tegniese bekwaamheid, sy buitengewone waarnemingsvermoë en simpatie met sy motief, hy slegs sekondêr kreatiewe kunstenaar was en derhalwe nie uitdrukking gee aan 'n persoonlike innerlike belewenis nie. Sy kuns kan mens nouliks ontroer.

Sy totale nalatenskap en meer bepaald sy Suidweswerke bevat min intrinsieke kunswaarde. Nogtans is dit van belang deurdát dit aspekte van die eielandse pioniersbestaan uitbeeld wat sedertdien verdwyn het. Die werke uit sy Suidwesperiode is vir sy persoonlike ontwikkeling as kunstenaar van veel meer betekenis as vir die breëre Suidweskuns en het op latere Suidweskunstenaars bykans geen invloed uitgeoefen nie. Hierdie werke het in die eerste plek nie wyd versprei nie en die wat wel na sy vertrek in 1909 in die gebied agtergebly het, het in onbekende besit beland.

'n Versameling van sy werke is wel in 1950 na Suidwes-Afrika teruggebring,<sup>5</sup> maar was selde vir die publiek en kunstenaars toeganklik, met die gevolg dat min invloed daarvan uitgegaan het.

Mayer het altesaam vier belangrike opdragte ontvang gedurende sy verblyf in Suidwes-Afrika, waarvan twee naderby bespreek kan word:<sup>6</sup> ses waterverftekeninge met Windhoek as onderwerp wat hy

in 1905 gedoen het in opdrag van die Swakopmunder Buchhandlung en twaalf tekeninge wat hy in opdrag van die Duitse sjampanjefirma Kupferberg Gold gedurende 1907 in Duitsland uitgevoer het.

Die eerste reeks waterverfsketse is vanweë die inligting wat dit verskaf omtrent die lokaliteit en voorkoms van geboue in die Windhoek van destyds, waarvan sekere sedertdien gesloop is, van groot kultuurhistoriese betekenis. Gesien in die konteks van Mayer se kunsontwikkeling is hierdie werkies ook interessant aangesien dit van die heel vroegste voorbeelde van sy kuns is wat aan ons bekend is. Die invloed van sy vroeëre argitektuurstudie is te sien in die selfversekerde wyse waarop hy die boukundige konstruksies tekenkundig hanteer. Aansigte van die ou Goerverneurswoning, die Alte Feste, die ou Hooggeregshofgebou, die Katolieke kerk, Mission en die kasteel „Sperlingslust“; 'n totaalbeeld dus van die dorp se belangrikste geboue. Die kultuurhistoriese waarde word verhoog daardeur dat, terwyl die voorkoms van die geboue betreklik akkuraat afgebeeld is, die presiese lokaliteit daarvan terselfdertyd ook aangetoon word. Dit is derhalwe moontlik om aan die hand van hierdie tekeninge 'n redelike betroubare indruk van die uitleg van die ou Windhoek te verkry.

Komposisioneel is daar weinig onderlinge verskil tussen die ses tekeninge. In alle gevalle is die horisonlyn betreklik hoog geplaas om sodoende die kunstenaar in staat te stel om die maksimum geografiese en topografiese inligting te verstrek, wat sekerlik as voorvereiste geld in enige opdrag van hierdie aard. Detail, ofskoon dit vryelik voorkom, is minder opvallend en bly ondergeskik aan die groot geheel van die voorstelling. In die opsig verskil hierdie tekeninge van die opdrag van 1907 en van die oorgrote meerderheid van sy latere werke waarin die weergawe van detail juis die oorwegende klem dra. Topografies is die tekeninge so akkuraat as moontlik uitgewerk en die landskaplike elemente neig selfs plek-plek om die argitektoniese te verdring, sodat die indruk ontstaan dat die tekeninge meer afgestem is op breë suggestie as op presiese tekenkundige akkuraatheid. Moontlik was die skilder hiertoe gedwing deur die gebruik van die water-

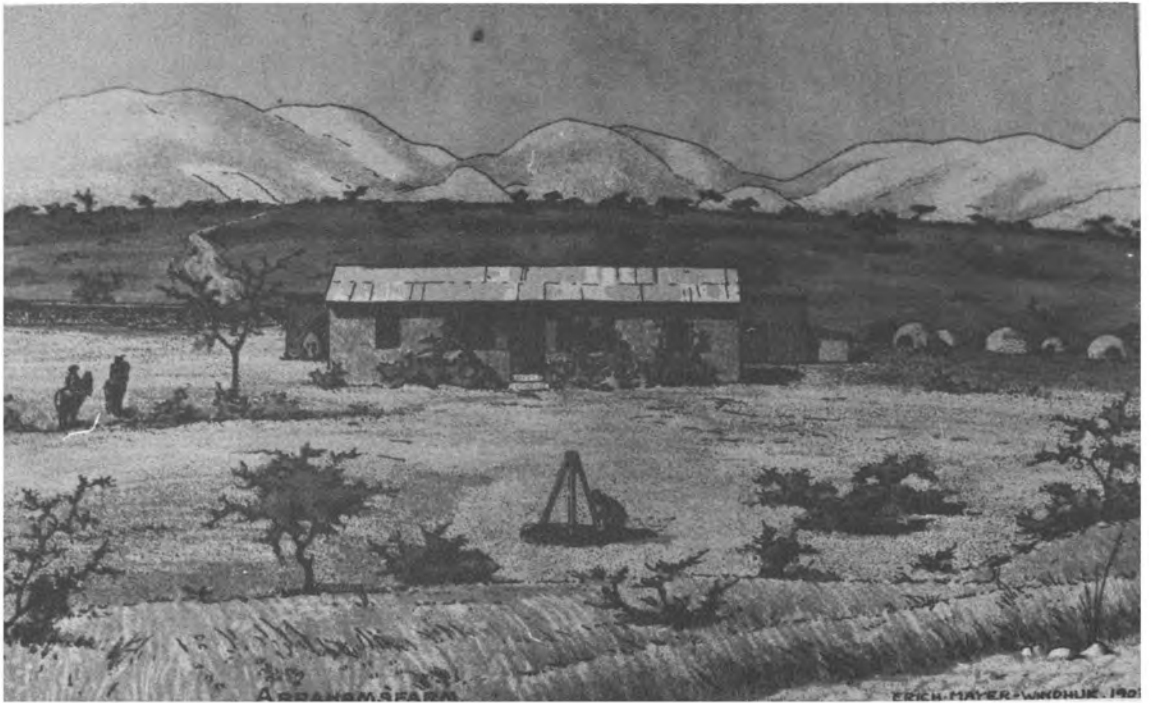


verfmedium wat uit die aard van die saak minder geleentheid bied vir gedetailleerde uitvoering as wat die geval is in die algemene tekenkuns. Mayer is in dié werke meer skilder en minder tekenaar. Hierdie waterverfsketse is uniek in die Suidwes-Afrikaanse kuns.

Na Erich Mayer het dit maar selde gebeur dat dorpsgesigte deur plaaslike kunstenaars as onderwerp geneem is, trouens, met uitsondering van die enkele voorbeelde onder Pierneef se Suidwes-werk en in sommige gevalle by Schroeder, is die genre glad nie weer beoefen nie. Mayer verskil van albei hierdie kunstenaars daarin dat hy in sy voorstellings, ongeag die skilderkünstlerige kwaliteite daarvan, veel meer 'n dokumenterende as 'n estetiese funksie vervul.

Die tweede opdrag bestaan uit twaalf tekeninge wat in tema en styl totaal verskil van die eerste. Die onderwerpkeuse is wyer en sluit verskillende voorstellings in van die algemene Suidwesleefwyse waarin mens en landskap belangrike elemente vorm. As onderwerp het hy verskillende omgewings in die gebied geneem: 'n trein in die woestyn tussen Swakopmund en Karibib; 'n perdewag en drie perde by 'n drinkplek in 'n droë rivierloop omring deur 'n grootse landskap van berge en bome; 'n wa en span osse tussen digte bosse en hoë Maroelabome met die kenmerkende Waterberg in die agtergrond; die Ligting en Fürst Bismarck hotel in Swakopmund; 'n uitgestrekte vlakte, hoë kameeldoringbome en Bantoegehuggies blykbaar in die omgewing van Rehoboth; die Missionskirche in Rehoboth; twee tonele uit Windhoek: die Alte Feste met Schutztruppe, 'n militêre wa en perde op die voorgrond; en 'n tekening van die Rhyense kerk en twee jong inboorlinge by 'n put. 'n Uitbeelding van Abrahamsfarm (Afb. 1) <sup>7</sup> in die omgewing van Kappsfarm; 'n byna suiwer landskaptekening van kameeldoringbome met ver op die agtergrond die Rhyense mission gebou; en 'n pragtige uitspanningstoneel.

Die landskap wat byna elke faset van menslike bestaan in Suidwes-Afrika oorheers, ontvang in al hierdie tekeninge 'n prominente posisie. Ondergeskik daaraan staan die mens besig met sy alledaagse doen en late. Die opmerklikste verskil tussen die twee opdragte lê veral daarin dat die vrye skilderkünstlerige



1. *Erich Mayer*  
**Abrahamsfarm**

2. *Erich Mayer*  
**Uitspanning**



opvatting wat Mayer se werk in 1905 nog vertoon, vervang word deur 'n sterk tekenkundige benadering. In hierdie reeks kan gesien word hoe hy deur gebruikmaking van potlood en pen-en-ink die buitelyne van detail aantoon en dan inkleur met waterverf of kleurkryt. Bygevolg word klein onderdele van die komposisies geaksentueer wat nie net die moontlikheid vir 'n verhalende element in die werk skeep nie, maar ook bydra tot die heldere en konkrete vormgewing. Die besliste omlýning van vorm lei tot sinvolle stilering, vereenvoudiging van die voorstelling en dienooreenkomstig tot groter seggenskrag. Dit is by uitstek dié eienskappe wat Mayer se kuns laat uitstaan as voortreflike voorbeelde van illustrasietekeninge.

Al hierdie kwaliteite kom voor in Afb.2, 'n uitspannings-toneeltjie waarin vyf waens by 'n prominent geplaaste boom gesien word. Die tekening is myns insiens die belangrikste van die hele reeks, nie net vanweë die feit dat hierin die besondere knap tekenhand van die kunstenaar te sien is nie, maar veral omdat die beste eienskappe van sy Suidweskuns hierin na vore tree. Mayer die verteller, die kunstenaar aangegryp deur die weergawe van detail, die illustrator is hier aan die werk. Dit is een van sy bes-afgewerkte en mees voltooide tekeninge uit sy Suidwesperiode.

Die tekening verrai twee benaderings: 'n ruimtelike landskaplike voorstelling, breed in benadering en selfs kragtig-dekoratief van vlak, teenoor die streng lineêr opgevatte illustratiewe detail van waens en mense. Die boom in die voorgrond is ingeklee met waterverf en stem in vele opsigte in stilering ooreen met ander boomstudies uit daardie asook sy latere periodes.<sup>8</sup> Die digte vlek deur die kroon gevorm, word slegs hier en daar verbreek deur lig wat deur die blare en takke val en die dekoratiewe ligspatsels asook die gebroke buitelyne van die kroon herinner aan 'n grafiese tegniek soos hout- of linoleumsnee. Ook die definitiewe stilering van die stamme, sterk afgebaken teen die lug, is in wese grafies van aard. Dieselfde besonder dekoratiewe hantering van die landskap word later ook opgemerk in die grafiese werk van Pierneef.<sup>9</sup> In die stilering van die boom bereik Mayer 'n kragtige geheel en terselfdertyd die indruk van detail.

Die res van die tekening is tot in die fynste besonderhede daargestel en dit is hierdie deel wat die meeste inligting aan ons oordra. Die algemene neiging van Mayer om elke onderdeel van 'n tekening individueel te konstrueer en sy besondere voorliefde om so volledig as moontlik te werk te gaan, kom in hierdie werkie sterk voor. Die volgelaaide wa links is tot in die kleinste detail uitgewerk. Al die noodsaaklike gebruiksvorwerpe vir 'n transportrit word noukeurig aangedui: twee watervaatjies direk agter die wa; 'n blikbeker op die agterklap; 'n graaf wat vaag teen die hooggestapelde sakke onderskei kan word en onder en aan die kant van die wa 'n driebeenpot en emmers. By die agterwiel staan 'n ketel op die grond langs 'n stomp vuurmaakhout wat daarheen getrek is nadat die wa reeds tot stilstand gekom het.<sup>10</sup> In die skaduwee van die wa lê 'n man met sy rug na die toeskouer gedraai en agter hom op die grond sy breërandhoed. Hierdie klein en ondergeskikte deeltjie van die tekening is so gevarieerd in detail en die inligting wat dit oordra so volledig, dat dit opsigself 'n voltooide komposisie vorm. Maar die kunstenaar gaan nog verder: elk van die ander vier waens op die tekening is met dieselfde noulettendheid op detail voltooi en ver op die agtergrond, aan die regterkant van die prentvlak kan nog twee mans in druk gesprek, onderskei word. Ook diere is nie uitgesluit nie en, 'n perd half versteek agter die boom en drie hoenders regs daarvan is te sien. Mayer, die verteller van verhale, wou hierdie toneeltjie so lewensgetrou daarstel dat geen detail, hoe gering ookal, uitgelaat mag word nie. Hy lei die oog van die een na die ander onderdeel van die tekening, soos in 'n spel waarin die oog voortdurend op soek is na verdere en onverwagte ontdekkings.

Maar behalwe die direkte waarneembare detail is daar nog die inligting wat hy slegs suggereer soos die diep kort skaduwees wat aandui dat dit betreklik vroeg in die namiddag is, die gebrek aan enige besliste tekens van kampering wat toon dat dit hier moontlik slegs gaan om 'n kort rustyd, heelwaarskynlik om die hitte van die dag vry te spring en die trekdiere 'n blaaskans te gee.<sup>11</sup>

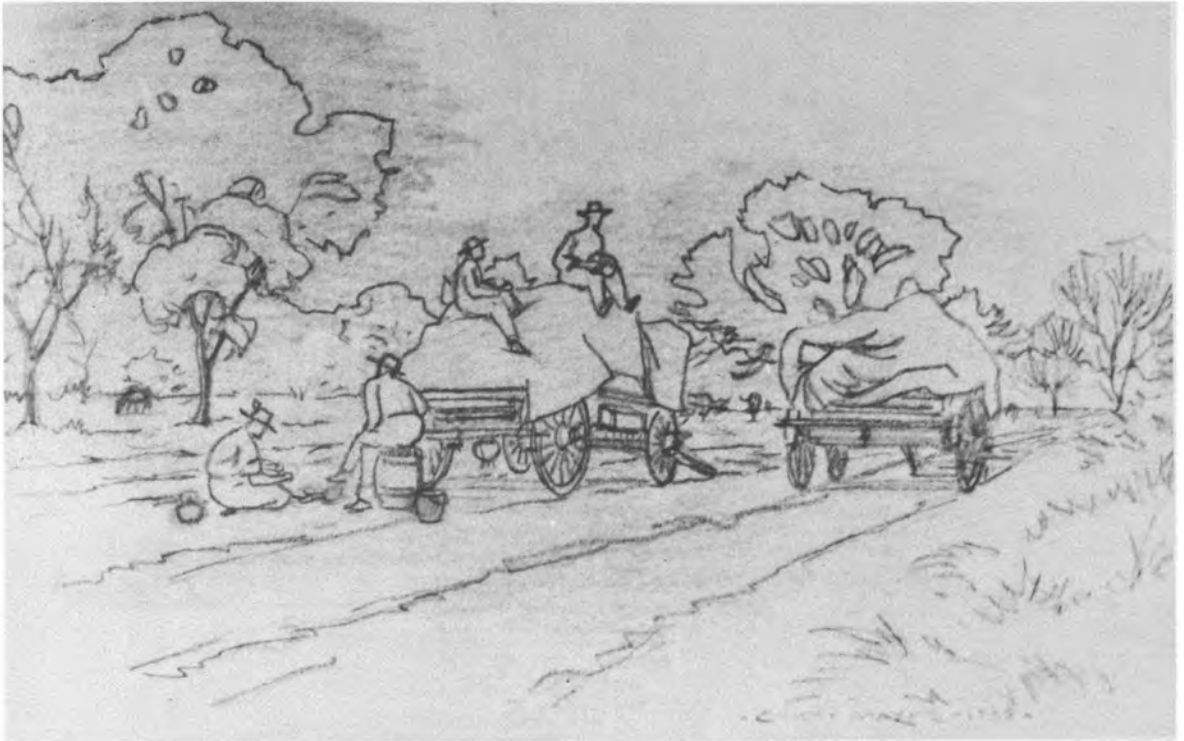
Die detailwerking soos dit voorkom in hierdie tekening en die besonder klein afmetings van sy werk het ten gevolg dat die

toeskouer gedwing word om sy kuns van naderby te bestudeer. Die belangrike rol wat detail in sy kuns speel, maak 'n tekenkundige benadering noodsaaklik, en bepaal tot 'n groot mate die klein formaat van sy stukke. Sy gebruik om pikturale besonderhede individueel te konstrueer sou maak dat, in groot formaat, sy werke totaal uitmekaar val; dat dit wat in klein skaal bekoor, sou verander in die groteske. Die beskeie formaat van sy werke is instrumenteel in die verkryging van die intimiteit wat sy kuns kenmerk. Die oog word geboei deur besonderhede en daardeur word die gebrek aan ware pikturale eenheid wat in sy kuns voorkom minder opvallend. Die feit dat Mayer uiters konsekwent in 'n klein formaat gewerk het, dui in die eerste plek daarop dat hy die belangrikheid daarvan vir die sukses van sy persoonlike styl terdeë besef het, alhoewel sy swak gesondheid as gevolg waarvan hy hom groot selfbeperking moes opleë, ook iets met die beskeie afmetings van sy werk te doen gehad het.<sup>12</sup>

Sy opdragte verteenwoordig sy mees voltooide werk in die kolonie. Dit gee ook ten beste dié eienskappe weer wat Mayer as 'n belangrike 'illustrator kenmerk: sy besondere oplettendheid en gawe om die waargenome werklikheid met behendige duidelike tekening tot uitdrukking te bring. Sy krag lê daarin dat hy detail kon daarstel sonder om sy tekening gekompliseerd te maak en om dit deurgaans uiters leesbaar te hou.

Sy vrye skeppinge uit die jare 1905 tot 1909 handel ook hoofsaaklik oor die pionierslewe in die kolonie en slegs by wyse van uitsondering kom die landskap as selfstandige motief voor. Ofskoon hierdie deel van sy werk lossers van uitvoering en meer sketsagtig is as die twee opdragte, kom dit daarmee ooreen deur die liefde vir detail en die beklemtoning van die tekenkundige aspek.

Ausspann in Regenzeit<sup>13</sup> en Ochsenkarre unter Weissdornbäumen (Afb. 3)<sup>14</sup> is albei potlood traserings van waterverftekeninge. In inhoud kom die twee stukke byna ooreen: in beide word volgelaaide waens en toerusting soos ketels, watervaatjies, uitgespande trekdiere en die trekkers gesien, laasgenoemde besig met



3. *Erich Mayer*  
**Oschenkarre**
4. *Erich Mayer*  
**Bastardt Transportfahrer**



hul onderskeie aktiwiteite. In die eerste tekening is drie mans verdiep in 'n kaartspel terwyl twee ander staan en toekyk. Regs van hulle is 'n inboorlingbediende besig by 'n watervaartjie.

In die volgende tekening sien ons twee transportryers besig om met 'n konsertina lustig musiek te maak bo-op 'n wa, en nog mense by 'n vuur.

Bastardt Transportfahrrer (Afb.4) <sup>15</sup> het die Rehoboth Basters as onderwerp en staan sover die vormbehandeling en die hantering van lig en skaduwee betref in teenstelling met die twee vorige werke. Die sketsagtige van die voorgenoemde stukke word hier vervang deur 'n meer doelgerigte komposisie en omvattender tekening. Die ses sittende en een staande figuur is saamgevoeg tot 'n hegte eenheid vol volume, dog sonder om detail verlore te laat gaan. Die pikturale eenheid word versterk deur die lineêre verbinding van die figure wat skynbaar in gesprek betrokke is waaraan slegs die ou man regs, diep in sy eie gedagtes gekeer en besig om 'n sweep te maak, nie deelneem nie. Detail soos kleredrag, die kromsteelpyp in die ou man se mond, die sweep, bekere en ander gebruiksartikels in die middel van die groep, word alles deur die kunstenaar raakgesien en noukeurig uitgebeeld.

Hererovroue <sup>16</sup> openbaar 'n heel ander ingesteldheid as die res van sy Suidweswerke. In hierdie waterverfstudie is die medium so los hanteer en die drie Hererovroue so breed gesuggerer dat die figure byna met die omringende landskap saamsmelt. In siening en benadering staan hy hierin ver verwyder van sy normale realistiese opvatting en gaan hy selfs oor na 'n vorm van impressionisme.

Erich Mayer se mensuitbeelding beklee 'n besondere plek in die Suidwes-Afrikaanse kuns, want, ofskoon die mens steeds as motief gebruik word deur verskillende van die latere kunstenaars, staan hul werk in siening en in gees grootliks verwyder van die intieme beeld wat sy kuns opwek. Dit is ook waar dat latere kunstenaars, veral Voigts, Schroeder, Krampe asook Jentsch in 'n enkele skildery waarin hy die tema hanteer, hulle by uitstek sou wend na die voorstelling van die lewensmilieu van die inboor-

ling. Met uitsondering van die portretkuns, kom die uitbeelding van die blanke in sy alledaagse lewe nie verder voor in die Suidweskuns nie.

Joachim Voigts kom in sommige van sy uitbeeldings van die inboorlinglewe die naaste aan die siening van Mayer. Sy werk is in die eerste plek grafies en illustratief van aard, maar alhoewel hy in styl ook sterk op die realisme afgestem is, vervul detail nie dieselfde belangrike funksie as in Mayer se kuns nie. Soos by Mayer is sy kuns ook dikwels informatief. Die inboorlinge in sy tekeninge is veelal betrokke by aktiwiteite van die daaglikse bestaan soos Voigts dit van dag tot dag om hom op sy plaas kon opmerk: die proses van riembrei, die uitsny van 'n waterkalbas of die bespeling van 'n blikghitaar met dik draadsnare; verskynsels wat in ons snel veranderende en toenemend tegnologiese wêreld reeds van kultuurhistoriese betekenis is.

Alhoewel dieselfde tot 'n sekere mate ook waar is van 'n skildery soos Pondoks (Afb.5) <sup>17</sup> van Jentsch, waarin die eiesoortige riet- en kleihutte van die Nama uitgebeeld word, handel dit hierin meer oor die estetiese vraagstukke van die skilderkuns as oor die uitbeelding van 'n aspek van die menslike bestaan. Dit geld ook vir Schroeder se voortreflike studies van wasvroue, naturellehutte, of Bantoeinders besig met 'n tekenklas, uitgevoer in sy fyn opgevatte Frans-georiënteerde impressionisme. Ook Krampe in sy kragtige studies van vissers in Oos-Afrika, sy Masai- en Ovahimba-beeswagters of sy bekende naturellegroepe, gebruik die mens slegs as 'n middel tot uitdrukking van 'n sekere stilistiese opvatting. Die begeerte om die mens in sy kultuurverband illustratief uit te beeld is geen behoefte meer by hierdie groter kunstenaars nie, maar veelmeer wil hulle deur hul kuns gestalte gee aan 'n persoonlike lewensvisie, waarin die mens slegs toevallig 'n aandeel het.

### Die Portretkuns

Alhoewel geen spesialiste op die terrein van die portretkuns tot sover in die plaaslike kuns navore gekom het nie, is die genre tog wel deur sommige kunstenaars as onderdeel van hul



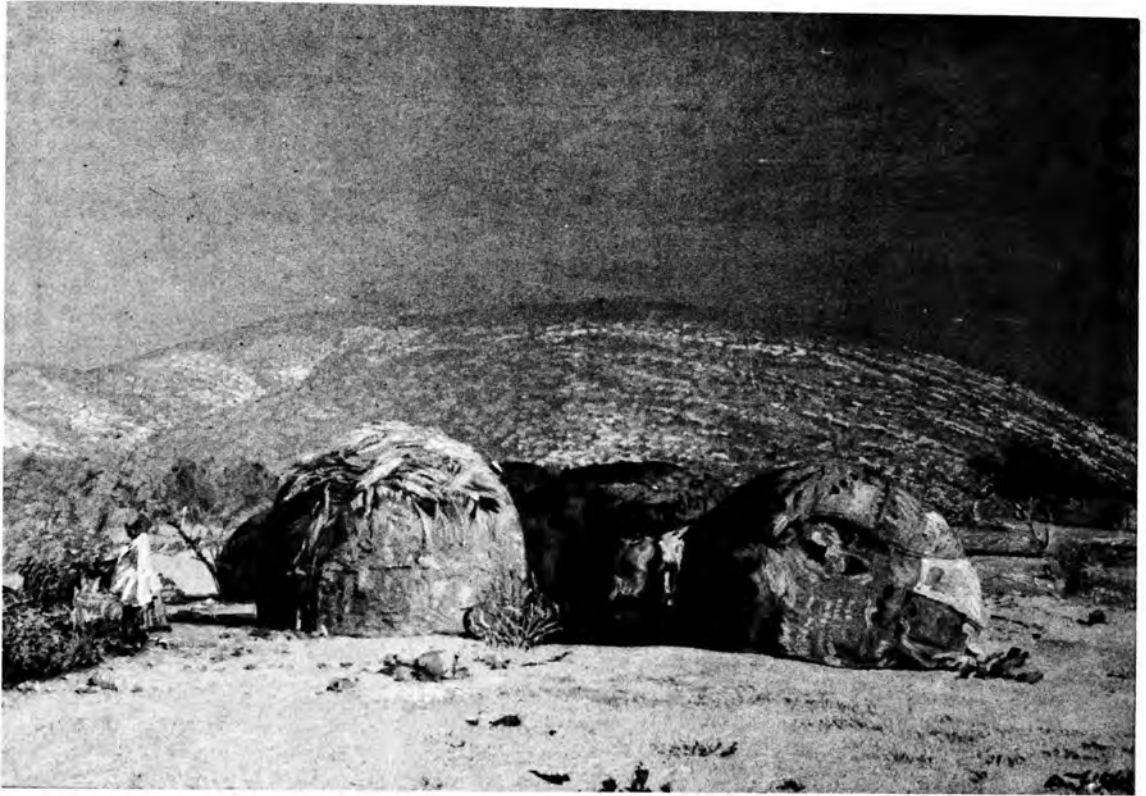
normale werksaamhede beoefen. In die 20ste eeu was dit Erich Mayer wat heelwaarskynlik die eerste selfstandige portretkuns hier gedoen het. Sy portret Jongman met pyp<sup>18</sup> uitgevoer in pen-en-ink, in die realisties lineêre styl wat ook sy latere werk kenmerk, is een van die weinige voorbeelde van portretkuns in sy Suidwesperiode. Ossmann, Eriksson en Aschenborn het almal met mindere of meerdere mate van sukses hul hand aan die portretkuns gewaag. Die selfportrette van Ossmann en Aschenborn asook die van Jentsch, is deurgaans van groter historiese as estetiese betekenis.

Eriksson, Krafft, Voigts en Blatt het dikwels die inboorling gekies as model vir hul portrette en van hierdie groep vertoon die werk van Marianne Krafft die grootste mate van verbeeldingskrag. Die werk van die ander genoemdes in dié besondere genre is dikwels styf en lewensloos tot 'n punt waar dit kan geld as volkekundige studies.

Alhoewel Adolph Jentsch as landskapskilder bekend is, weet ons dat hy in sy Dresdense periode ook as portretskilder beïndruk het.<sup>19</sup> Sy Selfportret (Afb.6)<sup>20</sup> uit 1940 is heelwaarskynlik die enigste voorbeeld van sy portretkuns waaroor ons beskik en, ofskoon dit esteties meer bevredigend is as baie van die portrette van sy kollegas in Suidwes-Afrika, kan dit nie as 'n hoogstaande kunswerk bestempel word nie.

Dit toon die kunstenaar op 52-jarige leeftyd, kort na sy aankoms in Suidwes-Afrika.

Die figuur, effens van onder gesien, skep die indruk dat hy langer van gestalte is as wat werklik die geval is. Die stygende effek van die portret word versterk deur die plasing teen 'n ruimtelike lug wat as uiters neutrale agtergrond dien. Is die voorstelling in die buitelug moontlik ook opsetlik so gekies om die kunstenaar se belangstelling in die vrye natuur te benadruk? Hierdie indruk word versterk deur die besondere keuse van kleredrag: die informele hemp en wit tropehelm, die algemene drag van die Duitse Suidwesboer. Die verband met die buitewe word ook weerspieël in die gesonde gelaatskleur en die



5. *Adolph Jentsch*  
**Pondoks**



6. *Adolph Jentsch*  
**Selfportret**



7. *Fritz Krampe*  
**Fritz Gaerdes**

breë bors van iemand wat dikwels aan die Suidwes-Afrikaanse sonlig en opelug blootgestel is.

Komposisioneel het Jentsch na 'n uitgesproke driedimensionaliteit gestreef.<sup>21</sup> Die torso is van die sykant gesien met die regterskouer direk na die toeskouer gedraai; 'n opstelling doelbewus daarop bereken om die gevoel van ruimtelikheid te bewerkstellig. Die elmboog wat op die prenttraam rus, vorm die vlakste en die linkerskouer die verste punt van die figuur in die prentvlak. Die kop is driekwart na voor gedraai, die gelaatstrekke ferm en sensitief, die oë is effens afgewend, lewendig en intelligent.

Die skildery is tegnies knap uitgevoer, anatomies verantwoord en 'n goeie gelykenis.<sup>22</sup> Dit is duidelik dat hier met 'n deeglik onderlegde vakman te doene is wat die reëls van die portretkuns goed bemeester het. Kenmerke van sy landskapkuns kom in hierdie portret ook navore: die kort gebroke kwasstreke, volgehoue konsentrasie van uitvoering en die vermoë om detail te suggereer, sonder om dit opdringerig of oorwegend te laat word. Tog maak die portret 'n streng en akademiese indruk en kom dit ten spyte van al die goeie kwaliteite daarin vervat, geforseerd en onnatuurlik voor. Die hinderlike posisie van die arm en hand wat byna lewensloos net bo die prenttraam lê soos 'n voetstuk waarop die liggaam rus, is in 'n groot mate vir hierdie styfheid verantwoordelik.

Die totale afwesigheid van enige verdere pogings tot portretkuns en die byna akademiese korrektheid van hierdie studie, vreemd aan enigiets anders wat hy in die tyd gedoen het, maak die stelling van 'n destydse leerling van Jentsch dat hierdie skildery as demonstrasiestuk deur die leermeester vir die leerling geskep is, heeltemal aanvaarbaar.<sup>23</sup>

Sover dit die portretkuns in Suidwes-Afrika betref, was die koms van Otto Schroeder en Fritz Krampe na die gebied, van deurslaggewende belang.

Otto Schroeder kan sekerlik beskou word as die veelsydigste

kunstenaar wat tot nog toe in Suidwes-Afrika gewerk het. 'n Aansienlike deel van sy belangstelling gaan juis uit na die portret, 'n motief wat hy as jongman dikwels aangepak het en waarin hy trouens, ook spesiale opleiding geniet het in die ateljee van die portrettis Herman Junker in Hamburg.<sup>24</sup> Reeds kort na sy aankoms in Suid-Afrika in Maart 1939 spits Schroeder hom toe op die portretkuns. In Kaapstad waar hy hom bevind het, het hy onder andere portrette van verskeie lede van die Philharmoniese orkes en ander privaat persone geskilder en gedurende die oorlogsjare waartydens hy te Baviaanspoort geïnterneer was, teken hy sy mede-geïnterneerdes.<sup>25</sup>

In 1947 vestig hy hom in Suidwes-Afrika en gaan daar onverpoosd voort om die portretkuns te beoefen. Sy modelle sluit 'n wye verskeidenheid van persone in; van inboorlinge en vooraanstaande blanke inwoners, tot vermaarde besoekers soos die rotskunskenner Abbé Breuil wat in 1947 in die gebied navorsing gedoen het.

Sy Portret van die Abbé Breuil<sup>26</sup> in besit van die Staatsmuseum, Windhoek en die Portret van dr. Erich Luebbert<sup>27</sup> in besit van die Dr. Erich Luebbert Stiftung, Windhoek, is voorbeelde van Schroeder se portretkuns as volwasse kunstenaar.

Ten spyte daarvan dat 'n skrywer soos F.L. Alexander beweer dat die interessante persoonlikheid en gelaatstrekke van die Abbé Breuil die skilder in die uitvoering van die portret gehelp het,<sup>28</sup> is hierdie werk 'n besonder knap geskilderde stuk, uitgevoer in 'n fynaangevoelde kleurnuansering wat Schroeder se styl kenmerk. Dit is ongetwyfeld waar dat dele van die skildery met groter sekerheid en oortuiging uitgevoer is as andere. Die hande in hul effens gedronge voorkoms lyk styf en geforseerd en getuig trouens van 'n heel ander benadering as die vlot en breed geskilderde kop wat in 'n driekwart na voor gedraaide posisie, swaar en vol op die effens gekromde skouers rus. Die bonkige halflyf en donker geklede figuur, vorm 'n sterk afgebakende driehoek teen die ligte platvlakkige agtergrond. Dit is 'n terughoudend geskilderde formele portret waarin die kunstenaar eerder

'n oortuigende gelykenis wil bereik as om gestalte te gee aan 'n persoonlike evaluering van sy model.

Wat lewendigheid van voorstelling en karakteronthulling aangaan, word hierdie olieverskildery nietemin deur sy pastelstudie van dr. Luebbert oortref. Ons sien hier 'n vlot getekende en in kleur subtiel uitgevoerde portret van 'n middeljarige man. Die sittende figuur is fier van houding, die gesig oop en ernstig, die oë vriendelik en intelligent. Maar die houding en voorkoms is terselfdertyd teruggetrokke en verraai weinig van die geestelik dinamiese krag van hierdie man wat so 'n sterk indruk op die Suidwes-Afrikaanse lewenswyse gemaak het.<sup>29</sup> Dit is veral vanweë sy werk in die pastelmedium dat Schroeder heelwat aandag getrek het in die Suid-Afrikaanse kuns. Dit is by uitstek dié medium wat hy verstaan, volkome beheer en waarmee hy ook 'n betekenisvolle bydrae gemaak het tot die kunsbesit van Suidwes-Afrika. Sy besondere losheid van hantering van die pastelkryt soos gesien word in sy portret van Luebbert, staan lynreg teenoor die tradisionele gebruik van die medium en herinner in baie opsigte aan die benadering van die Fransman Edgar Degas. Hierdie losheid van hantering stel hom in staat om groter vryheid in hierdie werk te behou as in die meer gebonde olieverskildering van Breuil.

As portrettis staan Schroeder voor die vraagstuk wat meermale kunstenaars van die genre konfronteer: in watter mate moet die persoonlikheid van die kunstenaar op die agtergrond verdwyn om 'n regmatige plek te gee aan dié van dié opdraggewer? Daar kan myns insiens geargumenteer word, selfs in ons tyd waarin individualisme by die kunstenaar as voorvereiste gestel word, dat in die besondere geval waar die kunstenaar 'n portret in opdrag skilder, die karakter van die model swaarder weeg as die van die skilder. Alhoewel die ware kunstenaar steeds sy eie stempel op so 'n portret sal afdruk deur middel van sy tegniek en besondere siening, moet hy ock noodwendig terugtree en die verhoog, by wyse van spreke, oorgee aan sy model. Hierdie verskil in benadering blyk moontlik dié duidelikste as die voor-

afgaande standpunt vergelyk word met dié waarin die kunstenaar die portret slegs as motief gebruik sonder om hom gebonde te voel om 'n spesifieke gelykenis te bereik. Schroeder is myns insiens verteenwoordigend van die eerste benadering en Fritz Krampe van die tweede.

Fritz Krampe, ofskoon hy bekend staan as een van die knapste diereskilders wat in ons land gewerk het, was ook 'n besonder be-  
 gaafde portrettis. Waar Schroeder dikwels in belang van sy model kon terugtree is so iets by Krampe totaal ondenkbaar. Sy portrette is nie noodwendig bedoel as goeie gelykenisse nie en waar dit tog bereik word, kom dit toevallig as 'n addisionele bate by. Waar sy tyd- en landgenoot Otto Schroeder, met uitsondering van sy pastelle, na aan die tradisionele — selfs akademiese — siens-  
 wyse gestaan het, is Krampe uitgesproke individualisties in sien-  
 ing en uitdrukking. As Schroeder die fisiese ooreenkoms met die model sterk onderstreep, is Krampe meer geïnteresseerd in die psigiese; en as sulks is sy werk oor die algemeen ook meer karakter-  
 onthullend as die van sy kollega. Dit sal lonend wees om die twee kunstenaars se portrette van dr. Erich Luebbert met mekaar te ver-  
 gelyk.

Krampe se Portret van dr. Luebbert <sup>30</sup> bevat weinig van die verfyndheid wat in Schroeder se stuk aanwesig is. Luebbert is ook in 'n sittende posisie voorgestel, maar die bolyf is effens gedraai en vooruitbukkend sodat die komposisie gevul word met 'n illusie van beweeglikheid. Dit is die voorstelling van 'n kragtige en dinamiese mens, 'n indruk wat versterk word deur die vasberade gelaatstrekke, die hande wat die armleunings van die stoel ferm vasvat en ook die lewendige kleur: die ligblou van die pakklere en die helderrooi van die das wat as kleuraksent die middelpunt van die skildery vorm.

Nog 'n voorbeeld is sy Portret van Fritz Gaerdes. (Afb. 7) <sup>31</sup>  
 Die sfeer van stilte wat die lesende figuur van die wetenskaplike omring, word bereik ten spyte van die heftige hantering van die kwas en dinamiese tekenwerk. Die suiwer skilderkunstige ele-

ment is in hierdie portret, soos so dikwels in sy ander werke ook die geval is, geheel en al onderdruk ter wille van die tekenkundige. Dit is in wese 'n reuse gekleurde tekening. Die kleur, ten spyte van die verskeidenheid van nuanses wat ooral voorkom, bly deurgaans yl en so ook die kwaliteit van die olie-verfpigment.

Kenmerkend van sy kunsopvatting is hier ook geen herkenbare omgewing op te merk nie. Die figuur is geplaas teen 'n leë agtergrond waaraan 'n sekere modulاسie verleen word deur die heftige kwashale en tonale kleurtinte. Hierdie vlak waarteen die figuur soos teen 'n muur geplaas is, dra in dié besondere geval by tot die indruk van vreedsame konsentrasie van die lesende figuur. Soms neig sy kwaswerk om te heftig te word en in sulke gevalle lei dit tot onsensitiewe dele in die skildery. Die alte kragtige, selfs argelose kort penseelstreke al langs die linkerkant van die kop, waar hy skynbaar aan die tekening gekorrigeer het, en die arm van die figuur is nie net kleurkundig uit toon nie, maar verbind ook nie met die agtergrond nie. Dit word derhalwe 'n selfstandige swewende element in die skildery. Hierdie tonale probleem kan in ander dele van die werk ook opgemerk word, soos byvoorbeeld die ligte geelgrys area tussen die linkerarm en die liggaam wat neig om in toonwaarde 'n vlak voor die figuur te vorm.

Dit is duidelik dat Krampe nie die energie wat die uitvoering van die kop en regterhand kenmerk, deurgaans kon volhou nie. Bewys hiervan is onder andere die geleidelike verswakking van die tekening totdat dit by die bene van die model in chaos verval. Maar die stemming wat die portret uitstraal is voortreflik, die karakterisering van die model ongetwyfeld op die punt af en raak en dit is heelwaarskynlik al wat Krampe werklik geïnteresseer het. In die opsig is dit 'n geslaagde portret.

Krampe se portrette besit dieselfde onrustige gees as sy dierestudies. Die tegniese benadering bly in albei gevalle dieselfde: die sterk oortuigende kwaswerk, nerveuse tekening, kragtige direkte vormgewing en komposisionele opbou. Hy is by uitstek die uitbeelders van die mansfiguur terwyl sy hantering van die vrou as motief dikwels minder suksesvol is. <sup>32</sup>

Sover dit die plaaslike kunsontwikkeling betref, is Krampe ongetwyfeld die mees begaafde portrettis. As sy werk in dié genre vergelyk word met dit wat deur sy Suid-Afrikaanse kollegas gedoen is, maak hy 'n baie sterk figuur, trouens, ek glo dat hy op die besondere terrein 'n wesentlike bydrae gelewer het.

Daar is nog 'n ander aspek van Krampe se portretkuns wat in baie opsigte belangriker is as sy formele portrette, te wete dié waarin hy die inboorling van Afrika as motief neem.

Tot hierdie afdeling van sy werk kan gereken word sy waterverfstudies, litografieë en tekeninge. In hierdie stukke voel Krampe hom net so tuis as in sy dierestudies. Die belemmerende faktor van opdraggewer kom hier hoegenaamd nie ter sprake nie en die kunstenaar is vry om enige pikturale element na eie goeddunke te beklemtoon of weg te laat. Daarby kom die feit dat Krampe in elk geval in die uitbeelding van die Bantoe tot groter hoogtes kon styg as in sy portrette van blankes, moontlik omdat dit hier nie soseer gaan om die uitbeelding van 'n individu nie, maar om die voorstelling van die wat tipies is aan 'n hele ras. Dieselfde gawe wat Krampe in staat gestel het om in sy dierestudies so duidelik te karakteriseer, kom in hierdie werke ook navore. Sumburu-Cirl, Marnlul, N.F.D. Kenya<sup>33</sup> is 'n geskikte voorbeeld van hierdie tipe werk en dié eenvoudige waterverfstudie bevat die beste eienskappe van Krampe se kuns.

Uit die opstelling van die model is dit baie duidelik dat Krampe nie sy figure aan 'n besondere omgewing wou koppel nie en ook nie deur middel van sy voorstelling enige ander informasie wou uitdeel nie behalwe die vervat in die hoofmotief. Die isolasie waarin die model voorkom hou die aandag van die toeskouer geheel en al daarop gekonsentreer.

Die sketsagtigheid van die stuk onder bespreking is ook 'n tipiese eienskap van sy kuns. In sy tekeninge en grafiese werk, gewoonlik kleiner in formaat, verleen hierdie benadering 'n spontaneiteit aan sy uitdrukkingswyse en dra dit by tot die algemene verbeeldingryke lewendigheid van sy werk. Toegepas in sy groter olieverfskilderye lei dit soms tot fragmentering



van vorm en skeep die te snelle uitvoering in plaas van spontaneïteit, dikwels die indruk van slordigheid. Hierdie beswaar ofskoon slegs in mindere mate van toepassing op sy portretkuns, is baie wesentlik vir die res van sy oeuvre.

Dit lei ook tot 'n verdere beswaar nl., dat dit sy werk in baie gevalle komposisioneel verbrokkel. In Sumburu-Girl is dit duidelik te sien in die verbreking van die vormeenheid waar die bo- en onderlyf van die figuur in twee aparte dele val. Selfs die voortreflike plasing van die arms en hande kan hierdie gebrek nie herstel nie, want die fout lê in die basiese konstruksie van die figuur self. Soms word die indruk geskep dat hy slegs dit wat hom wesentlik geïnteresseer het, direk op die doek aanbring en daarna belangstelling in die skildery verloor, maar dit desondanks tog nog voltooi. Die gevolg is dan dat dele in die werk sonder oortuiging geskilder is en ongemotiveerd voorkom.

Stilisties is dit moeilik om die portretkuns van Krampe in enige vaste stylverband te plaas. Die moontlike aansluiting van sommige van sy vroeë studentewerk met die kuns van Ferdinand Hodler kan nie uitgesluit word nie, maar so 'n invloed, indien dit wel bestaan het, kom nie in sy latere werke voor nie.<sup>34</sup> Sy affiniteit met 'n sekere deel van die grafiese kuns van Max Slevogt hou meer steek. As laasgenoemde se Selfportret van 1930 (Mannheim, Kunsthalle)<sup>35</sup> vergelyk word met die hiervoor genoemde portrette van Krampe kan etlike stilistiese punte van ooreenkoms duidelik gesien word. Hierdie indruk word veral gesterk deur die besondere penseelhantering van Slevogt waarmee, soos ook in die geval van Krampe, op spontane wyse in enkele streke vorm gekarakteriseer word. Om egter te beweer dat Krampe se vertrekpunt, sover sy portrette betref, in die Duitse Impressionisme lê sou onverantwoordelik wees. Daar bestaan by hom weinig interesse vir kleur as sodanig en bykans geen belangstelling vir lig en die uitwerking daarvan op vorm nie. Sy kuns is baie meer psigologies georiënteer en daarop afgestem om 'n direkte emosionele indruk te maak. Sy vormhantering en in die algemeen ook sy kleuropvatting is subjektief en hy kon vryelik vervorm om uitdrukking aan sy persoonlike siening te gee.

Dit, saam met sy gevoel vir die dramatiesgelaaiide en spanningsvolle atmosfeer wat dikwels 'n lugubere stemming dra, laat hom aansluit by sekere aspekte van die Duitse Ekspressionisme. Daar is talle van sy stukke, in besonder 'n waterverfstudie van kinderkoppe <sup>36</sup> in die Windhoek Kunstgalery-versameling wat sy kontak met die Duitse Ekspressionisme duidelik uitwys. Eweneens kan sy portretkuns egter ook nie as klinkklare voorbeelde van dié styl beskou word nie. Waar staan hy dan stilisties? Dit is 'n moeilike vraag om finaal te beantwoord. Daarop sal egter weer teruggekom moet word as 'n ander afdeling van sy werk nl. sy diereuitbeelding, in 'n volgende hoofstuk naderby ondersoek word.

In die geheel gesien vorm die mensuitbeelding slegs 'n klein en beskeie onderdeel van die Suidwes-Afrikaanse kuns. As rede hiervoor kan soos vroeër reeds opgemerk is, die gebrek aan belangstelling van die kunstenaars self aangevoer word en sover dit die portretkuns betref, beslis ook die gebrek aan belangstelling van die kant van die publiek waardeur die geleentheid vir portretskildering tot 'n minimum beperk is. Maar die verskynsel hang verder ongetwyfeld daarmee saam dat die Suidweskuns in die eerste plek sy motiewe vind in die ongerepte natuur, soos oor die algemeen ook die geval is in die kuns in Suid-Afrika. Dit is 'n buitelugkuns in ooreenstemming met die lewenswyse van die mense wat dit tot stand bring. Om die rede is daar opmerklik ook 'n groter belangstelling vir die uitbeelding van die Bantoe, wat as mens na aan die natuur en die ongekunstelde lewe staan, dan wat daar is vir die skildering van die blanke. Die opvallende afwesigheid van enige interesse by ons kunstenaars vir die stillewe of vir die interieur as motiewe is verdere bewys van die gebrek aan belangstelling vir die binnenshuise lewe.<sup>37</sup>

Die Suidweskuns bereik sy hoogste ontwikkeling en kry sy eie beslag in die uitbeelding van die dierelewe en die landskap, twee aspekte wat hierna in aparte hoofstukke behandel sal word.

1. Die belangrikste figure was H.M. Lemme, Wilhelm Kuhnert, leermeester van onder andere die Suidwesskilders Axel Eriksson en H.H.J. Henkert; E.M. Heinz, saam met wie Erich Mayer gedurende 1910 in Stuttgart 'n kuns-tentoonstelling aanbied; Fritz Behn, skepper van die Koedoe-beeld wat gedurende die sestigerjare in Windhoek opgerig is en Ernst Vollbehr.
2. Voorbeelde van dié werk is te sien in die museum op Swakopmund.
3. Sy belangstelling vir die kuns van Millet is duidelik uit sy korrespondensie met J.H. Pierneef. Laasgenoemde skryf op 5 Julie 1915 aan Mayer, wat op daardie tydstip in die krygsgevangenekamp te Pietermaritzburg was: „Heden heb ik per post aan U verzonden twee boeken over Millet. Het is al wat ik kon vinden. Die eene boek is van mij zoaals U zien zult, en ik geloof dat U het gaarne zou willen Lezen. Ik heb de kist boeken doorgekeken, en er was slechts eën Millet van U te vinden". Pierneef aan Mayer, brief gedateer 5 Julie 1915, Pretoria.
4. Hier word veral gedink aan 'n persoon soos J. Thomas Baines en ander reisiger-kunstenaars wat in die eerste instansie ingestel was op wetenskaplik-akkurate weergawe van detail.
5. Die Historiese Monumente Kommissie van Suidwes-Afrika het in 1950 41 van sy Suidweswerke aangekoop vir £50 (R100). Die versameling het ingesluit:
  - 3 olieverfskilderye
  - 13 akwarel- en- pentekeninge
  - 6 pentekeninge
  - 9 pen-en-kleurpotloodtekeninge
  - 6 traserings van akwarelle.
 Om die koste te verhaal het die H.M.K. 33 van die werke behou en die res deur bemiddeling van dr. E. Schertz van Windhoek verkoop. Leër H.M.K. 23/1/1 Staatsargief, Windhoek. Dié deel van die versameling het versprei in min bekende besit. 'n Katalogus van die versameling van die H.M.K., gehuisves in die Staatsargief Windhoek verskyn in: Roos, op.cit. p. 142-145.

6. Sien ook hoofstuk I, p. 10-II, van hierdie proefskrif.
7. Teenswoordig die plaas Finckenstein. Sien ook voetnoot 11 hieronder.
8. Veral opvallend as dit vergelyk word met sy olieverfskildery Droë rivier en Wolkberg. (1930) afgebeeld in Bouman, A.C. : Kuns in Suid-Afrika, tweede bygewerkte druk, 1938, plaat XXXIV.
9. Die vormende invloed wat Mayer op die kuns van Pierneef gehad het, is nog nie behoorlik nagevors nie. Dit is bekend dat die twee kunstenaars mekaar reeds voor 1914 goed geken het. Op daardie tydstip was Mayer reeds bekend as kunstenaar en dit is moontlik dat die tienjaar jongere Pierneef na hom opgesien het vir leiding. Dié indruk word versterk deur die feit dat Pierneef dikwels van sy linoleumsneë aan Mayer gestuur het, moontlik vir kommentaar. Sien Pierneef se briewe aan Mayer, 1915-1916, Kunsargief, Univ. van Pretoria.
10. Die stomp lê oor die waspoot wat diep in die los sand ingetrap is, maar is desondanks nie gebreek nie.
11. Hierdie asook die vorige opdrag is slegs in poskaartvorm aan my bekend. Wat van die oorspronklike tekeninge geword het, is tot nog toe onseker. In die bespreking van die stukke is die moontlike afwyking in die drukproses van die oorspronklikes in gedagte gehou, veral ten opsigte van kleur. Om die rede is nie indringend daarop ingegaan nie.
12. 'n Ander verklaring vir Mayer se voorliefde vir skilderye van beskeie formaat hang seker saam met sy neiging om kuns te lewer wat die harte van mense kan steel.  
Bouman, op.cit. p. 60.
13. Potlood, 14 x 21 cm., r.o. Erich Mayer, 1907, vers. H.M.K. Windhoek.
14. Potlood op papier, 15 x 20 cm., r.o. Erich Mayer 1908, vers. H.M.K. Windhoek.
15. Kleurkryt-en-ink tekening, 15 x 20,5 cm., r.o. Erich Mayer, 1905, vers. H.M.K. Windhoek.

16. Waterverf op papier, r.o. Erich Mayer, Windhoek, 1908, vers. Dr. E. Schertz, Windhoek.
17. Olieverf op doek, 71 x 101 cm., r.o. A.J., 1942, vers. kunstenaar.
18. Pen-en-ink, 14,5 x 11 cm., l.o. E.M., 1906, vers. H.M.K. Windhoek.
19. Sien hoofstuk I, p. 28 , van hierdie proefskrif.
20. Olieverf op doek, 60 x 80 cm., r.b. A.J., 1940, vers. kunstenaar.
21. „..... zu demonstrieren, wie ein Lebensgrosses Portrait ..... ueberzeugend dreidimensional aus dem Bilde herauszutreten habe. Der Koerper muesse richtig voll und rund unter dem hellblauen Hemd zu spueren sein....“ Bergmann-Maag, op.cit.
22. „Es wurde ein grossartiges Bild, der Meister ganz und gar, wie wir ihn damals kannten.“ Ibid.
23. „Aus dieser Periode stammt auch sein wohl einziges Selbstportrait, das er, wie er sagte, eigentlich meinetwegen gemalt hatte, .....“ Ibid.
24. In 1945 vermeld Serfontein Schroeder se groot bewondering vir sy leermeester: „Er hatte es verstanden eine solche Begeisterung in mir zu entfachen, dass ich morgens vor Geschäftsbeginn zu Hause malte, und nach Schluss eilte ich in sein Atelier“.  
Serfontein, S.J. : Otto Schröder, studentestudie, Univ. Pretoria, 1945, p. 5.
25. Ibid. p. 6.
26. Olieverf op doek, 72 x 58 cm., r.b. O. Schroeder, vers. Staatsmuseum, Windhoek.
27. Pastel r.b. O. Schroeder, vers. Erich Luebbert Stiftung, Windhoek.
28. Alexander, F.L. : Kuns in Suid-Afrika sedert 1900, Kaapstad, 1962, p. 40.
29. Dr. Luebbert het onder andere 'n reuse aandeel gehad in die oprigting van die Windhoek Kunstgalerie. Sien Roos, op.cit. p. 90-92.

30. Olieverf op doek, 127 x 68 cm., r.b. F.K., huidige vers. onbekend.
31. Olieverf op doek, 127 x 68 cm., r.b. FK, vers. Fritz Gaerdes, Okahandja.
32. Sy byna argelose ingesteldheid ten opsigte van die portretkuns word bewys deur sy interessante opmerking: „Om vroue te skilder of olifante — dit maak vir my geen verskil nie.” Olga Levinson: in: Fritz Kramppe, Herdenkingstentoonstelling, S.A. Nas. Kunsmuseum, Kaapstad, 1967, p. 4. (Katalogus).
33. Waterverf op papier, r.b. F.K., vers. Fritz Gaerdes, Okahandja.
34. Sien ook hoofstuk III, p. 106, van hierdie proefskrif.
35. Vgl. reproduksie van hierdie werk in: European Paintings in German Art Galleries, 19th Century, plate 131.
36. Kinders, waterverf op papier, 72 x 54 cm., r.b. FK, 1951, vers. Windhoek Kunstgalerie.
37. Vgl. ook die opmerking van Alexander in die verband. Alexander, op.cit. p. 38-42.

### HOOFSTUK III

#### DIE UITBEELDING VAN DIE DIER

Die uitbeelding van die dier vorm slegs 'n beskeie onderdeel van die Suid-Afrikaanse kuns ten spyte daarvan dat met die ryk faunalewe van die land, die teendeel verwag sou kon word.

In die vroeë skilderkuns van Suid-Afrika is die dier hoofsaaklik gesien as ondergeskikte onderdeel van die landskap en dikwels, soos in die werk van Frans Oerder en Pieter Wenning, is dit net die mak dier wat voorgestel word. Diere op groen vlaktes kom soms in die werk van J.E.A. Volschenk as 'n ondergeskikte bestanddeel van die landskap voor en, alhoewel die dier derhalwe tog deel van die komposisie vorm, is dit geen uitbeelding van die dierelewe as sodanig nie. Dit is slegs 'n komposisionele element wat na willekeur gebruik is om of die idilliese van die landskap te verhoog, soos by Volschenk, of om egtheid te verleen aan histories-georiënteerde tonele soos in die Nagmaaluitspannings van Erich Mayer.

Dikwels word die dier gebruik as draer van 'n simboliese gedagte soos in die werk van Maggie Laubser en Irma Stern, of is dit bloot 'n dekoratiewe element soos in die geval van Walter Battiss en Sydney Goldblatt.

Eers betreklik laat in die ontwikkeling van die Suid-Afrikaanse skilderkuns word tot die punt gekom waar die dier in sy eie reg uitgebeeld word en wel in die kuns van Zakkie Eloff en Gordon Vorster. In albei hierdie kunstenaars se werk neem die dier 'n belangrike posisie in. Eloff in sy tekeninge probeer met spaarsame middele deurdring tot die besondere karakteristiek van sy dieremodelle met sterk beklemtoning van die grasieuse lynelement. In sy skilderye is dit meermale die geval dat kleur van primêre belang word en as't ware die dier as motief oorskadu.

By Vorster is die probleem om die dier as integrale deel van die landskap voor te stel van oorwegende belang en word sy voorstellingswyse as gevolg hiervan uiters dekoratief. Anders

as Eloff staan hy verder weg van die naturalistiese benadering en is hy geneig om in 'n sterk mate vorm-distorsie toe te pas ten einde uitdrukking te kan gee aan sy persoonlike opvatting. Die standpunt van hierdie kunstenaars ten opsigte van die dieremotief is in elk geval totaal anders as die van hul voorgangers in die Suid-Afrikaanse kuns.<sup>1</sup>

Die vraag kan met reg gestel word waarom die diereuitbeelding so 'n ondergeskikte posisie in die Suid-Afrikaanse kuns inneem en vandag, pas nadat die indruk geskep is dat die genre groter inslag begin vind, in werklikheid nie verder uitbrei nie. Moontlik hang dit saam met die feit dat diereuitbeelding in die beeldende kuns eiesoortige vereistes aan die kunstenaar stel. Dit vereis byvoorbeeld 'n spesifieke ingesteldheid van die kunstenaar waarvan voorliefde en kennis van die veld en avontuurlus twee belangrike eienskappe is. Dit is nie vreemd nie dat van die beste diereskilders ook diere- en natuurliefhebbers is wat in baie gevalle hul kragte sou inspan vir die behoud van die onge-repte natuur en dierelewe. In Suid- en Suidwes-Afrika byvoorbeeld was Eloff vir geruime tyd wildbewaarder en Krampe 'n erewildbewaarder. In die Afrikaanse letterkunde kom hierdie figure ook voor: Sangiro (A.A. Pienaar) en P.J. Schoeman, albei skrywers oor die Suid-Afrikaanse diere- en veldlewe was ook vir korter of langer tye wildbewaarders — beide in Suidwes-Afrika. Liefde vir en kennis van veld en dier gee dikwels aanleiding tot die uitdrukking daarvan in een of ander kunsvorm.

Aan 'n geïndustrialiseerde samelewing verskaf die diereuitbeelding 'n romantiese bestanddeel. Dit bied 'n vorm van ontvlugting uit die drukke en eentonig alledaagse bestaan van die stadsmens en voer hom terug na 'n kommerlose plattelandse bestaan waaraan ons in Suid-Afrika nie so lank gelede nie nog deel gehad het. Dieselfde is ook waar van die landskapuitbeelding. Om die rede sou 'n blywende belangstelling in die dier as skildermotief nie vreemd wees nie.

Maar die twintigste-eeuse stadslwe en die tydsges wat dit kenmerk, het gaandeweg in toenemende mate ook op kunsgebied 'n



sfeer van gekompliseerde erns geskep. Dit is verstaanbaar dat die kontemporêre kunsfilosofie waarin die mens met die sosiale en sielkundige problematiek van sy tyd die kern vorm, nie bevorderlik sou wees vir die diereuitbeelding en die landskap-schildering nie, maar dit tot 'n groot mate juis sou uitskakel. Daarbenewens veronderstel die diereuitbeelding tot 'n mate 'n figuratiewe voorstellingswyse; en in ons tyd is die kunswerk met die voor die handliggende betekenis en die duidelik verstaanbare inhoud, minder in aanvraag as die intellektueel-georiënteerde, dikwels meer simbolies-gerigte kunswerk waarvan die sin en betekenis moeiliker te begryp is.

Daarteenoor staan egter die feit dat die diereuitbeelding onder 'n sekere groep kunsbelangstellendes en die breë publiek steeds aanhang behou het en dat hierdie dikwels onkritiese populariteit soms vervlakking van die genre in die hand werk, ten koste van die pogings van serieuze kunstenaars wat hulle met die motief in die praktiese kunsbeoefening besig hou. Ook die verskynsel laat kunstenaars wegskeur van die terrein van die diereuitbeelding.

As illustrasie materiaal is die uitbeelding van die dier nog gesog in die Suid-Afrikaanse verhaalkuns en dit is moontlik ook die terrein waar die hoogste meriete van die rigting in Suid-Afrika gevind kan word. Dit is opvallend dat die mees voraanstaande diereschilders soos Krampe, Eloff en Vorster se andersins wyduiteenlopende style almal 'n illustratiewe eienskap in gemeen het.

In die kuns van Suidwes-Afrika egter neem die diereuitbeelding deurgaans 'n prominente plek in. Reg van die begin van die plaaslike kunsontwikkeling kom die dier of as selfstandige motief of as deel van die landskap voor in die kuns van H. A. Aschenborn, Axel Eriksson en later ook Fritz Krampe. Hierdie rigting begin op 'n tydstip toe daar op die besondere gebied nog bykans niks van betekenis in die Suid-Afrikaanse kuns tot stand gebring was nie. Dit kan aanvaar word dat die kunstenaars van Suidwes-Afrika nie net 'n betreklik onontginde terrein betree het

nie, maar ook deur die eiesoortige wyse waarop hulle die diere-motief hanteer het, nuwe bane vir die Suid-Afrikaanse kuns geopen het. In teenstelling met die erg romanties-realisties georiën-teerde skilderwyse wat aan die begin van die eeu in Suid-Afrika aan die orde van die dag was, kom die kuns van beide Aschenborn en Eriksson as uiters feitelik voor, tot 'n punt waar die saaklikheid daarvan selfs die indruk van 'n housterige realisme skep.

Die kunstenaars van Suidwes-Afrika het as gevolg van die plaaslike omstandighede wat in baie opsigte van dié in Suid-Afrika verskil het, baie na aan die natuur geleef. Om die rede vorm die dier en die landskap sekerlik die gewildste motiewe van hulle kuns. Dit is in die eerste instansie die wildedier en dan tot 'n meer beperkte mate die makdier wat in hulle werk voorgestel word.

Die isolasie waaraan die land en sy mense onderworpe was, het verhinder dat die werk wat deur hierdie kunstenaars gedoen was, weerklank in die Suid-Afrikaanse kuns sou vind.

Van die kunstenaars wat gedurende die eerste dekade van hierdie eeu in Suidwes-Afrika gewerk het, kan Aschenborn en Eriksson uitgesonder word vir hul aandeel in die ontwikkeling van die diere-motief in die eielandse skilderkuns.

Alhoewel Axel Eriksson in die eerste instansie as landskap-skilder beskou kan word, neem die uitbeelding van die dier 'n belangrike plek in sy oeuvre in. Sy posisie as diereskilder is veral betekenisvol as besef word dat van die vroegste diere-studies van ons eeu in die Suidwes-Afrikaanse kuns deur hom ge-doen is en dit is verder heelwaarskynlik dat ook sover dit die Suid-Afrikaanse kuns betref, hy die eerste skilder was wat die diere-uitbeelding as esteties-geregverdigde kunsmotief gebruik het.

Eriksson kon beswaarlik beter bekwaam wees as dierekenner. As seun van die baie bekende grootwildjagter en pionier Axel Wilhelm Eriksson<sup>2</sup> moes kennis van die dier en sy lewensgewoontes noodwendig van vroeg reeds 'n intieme deel van sy opvoeding ge-vorm het. Daar is ook bewys daarvan dat hy self aan jagsafaries

deelgenseem het en dit kan aanvaar word dat hy daartydens geteken het. Dit was juis gedurende so 'n geleentheid dat sy tekentalent opgemerk is deur sy weldoener Hans Meyer wat hom later in die geleentheid sou stel om 'n kunsopleiding in Berlyn te geniet. Dit is betekenisvol dat hy na sy kort studietyd tot en met sy terugkeer na Suidwes-Afrika, as illustrator gewerk het vir die Duitse tydskrif *Wild und Hund*. Dit getuig van sy belangstelling vir die dier en is beslis bewys daarvan dat sy tekentalente en bekwaamheid as diereuitbeelder so hoog geskat was dat dit hom in staat gestel het om so 'n posisie te bekom. <sup>3</sup>

Terug in Suidwes-Afrika in 1909 <sup>4</sup> gaan hy voort met die uitbeelding van die dier. Vir die doeleindes van hierdie studie kan gekyk word na twee vroeë werke wat toevallig ook hoogtepunte in sy kuns vorm: *Perlhühner im Grass* (Afb.8) <sup>5</sup> en *Herfs in Suidwes-Afrika*. <sup>6</sup>

Eersgenoemde skildery is een van die vroegste stukke wat geskilder is deur die kunstenaar na sy terugkeer uit Berlyn en is gedoen toe Eriksson pas 31 jaar oud was. Dit is uitgevoer in gouache en toon twee fyngeschilderde tarentale in 'n stukkie graslandskap en half in die skaduwee van 'n groot boom. Die voël naaste aan die toeskouer is met uiterste sorg realisties uitgebeeld, met beklemtoning van die dekoratiewe patroon wat deur die gespikkelde vere gevorm word. Die houding van die kop en die wantrouige uitdrukking in die oog asof daar onraad bemerk word en of die voël enige oomblik in beweging kan kom, verleen lewendigheid aan die skildery. Die tarentaal in die agtergrond is vlugtiger en meer in eenheid met die omringende landskap geskilder. Die skildertegniek toegepas in die skildering van die voëls en van die landskap staan in skerp kontras met mekaar. Teenoor die byna akademiese presiesheid waarmee hy die tarentale uitbeeld, is die landskap spontaan impressionisties behandel en die grashalms direk in die voorgrond met breë sorgelose kwashale aangebring. Die pigment, dik en droog in aanwending kontrasteer metsy ligte toonwaardes teen die donker lywe van die voëls en die diep skaduwees van die boom. Op die

middelgrond is die gras yl en lig, byna waterig voorgestel. Die boomstam regs in die komposisie word in sterk lig en skadu-aksente daargestel terwyl die sentrale motief van die skildery, die tarentale, deur lig en donker landskaplike elemente omsluit word.

By ontleding is dit duidelik dat die kunstenaar eers die voëls volledig geskilder en daarna die landskap ingevul het. Die indruk word versterk deur die wyse waarop hy die kwashale direk agter die voëls die buitelyne daarvan laat volg, of soms dele van die landskap oor die vorms van die voëls skilder om eenheid met die landskap te bewerkstellig.

In stemming kom hierdie stuk baie na aan die werk van Wilhelm Kuhnert.<sup>7</sup> Dit is moontlik dat Eriksson die kuns van hierdie skilder geken het; iemand wat net soos hyself 'n groot belangstelling vir die wildlewe van Afrika gekoester het.

Die skildery is van groot historiese belang omdat dit sekerlik die vroegste werk van 'n Suidwes-Afrikaanse kunstenaar is waarin die dier nie bloot wetenskaplik benader is nie maar terwille van 'n estetiese doel gebruik is. Dit is inderwaarheid 'n stuk wat as kunswerk bedoel is. Om die rede is dit verantwoordbaar om te beweer dat Eriksson met 'n rigting begin het wat eers betreklik laat in die twintigste eeu meer algemene navolging in die Suidwes-Afrikaanse en die Suid-Afrikaanse skilderkuns gevind het.

In Herfs in Suidwes-Afrika neem die dier as motief 'n ondergeskikte dog uiters belangrike estetiese plek in die skildery in. Die groot gemsbokbul, van die sykant gesien met die kop na die toeskouer gedraai, staan in 'n landskap waarin die oog oor vlaktes en rante tot die ver gesigseinder gelei word. Ten spyte van die oorheersende landskap dien die dier nie slegs as verdere stoffasie nie, maar dit vorm 'n sentrale punt in die komposisie waarheen die oog telkens weer terugkeer: die plasing van die dier is so sterk beklemtoon dat dit in werklikheid egter die hele stemming van die stuk oorheers. Die gevoel word verhoog deur die feit dat die gemsbok direk na die toeskouer kyk, asof

hy bewus is van die aanwesigheid van die mens en, in sy rus versteur, enige oomblik in beweging sal kom. Die landskap vorm egter ook hoegenaamd nie slegs 'n agtergrond vir die dier nie, maar dier en landskap hoort logies bymekaar: die een vul die ander aan. Dieselfde gedagte, ofskoon langs ander stilistiese weë, sou Gordon Vorster jare later in die Suid-Afrikaanse kuns probeer uitdruk.

Ook as dieretekenaar het Eriksson uitgestaan in sy kring en maak hy vandag nog 'n goeie indruk. In sy tyd was hy oorheers deur sy kollegas wat destyds die openbare aandag sterker aangegryp het. Daartoe het sy persoonlike probleme bygedra wat verhinder het dat hy 'n meer aktiewe deelname in die kunslewe kon neem. Retrospektief gesien, blyk dit dat hy tans nog een van die mees onderskatte kunstenaars in ons kunsgeskiedenis is.

In teenstelling met Eriksson was H.A. Aschenborn baie meer bedrywig as diereskilder. Sy belangstelling vir die dier het hom daartoe gelei om 'n indringende studie van wild te maak en dit het uiting gevind in sy skilderkuns en ook in sy skryfkuns waarvoor hy alom bekend geword het. Sy kortverhale oor die wildedier en in besonder sy beskrywings van die gemsbok plaas hom in 'n baie prominente posisie in die Afrikaanse kortverhaalkuns.<sup>8</sup>

Aschenborn behoort tot die groep skilders in Suidwes-Afrika wat as kunstenaar-boer beskryf kan word. Sy kuns draai in geheel om dit wat hy eerstehands in die natuur opgemerk het: „Aschenborn se kuns, net soos sy lewe, was nooit los van die natuur nie. Hy het so daarin opgegaan en soseer daarna gesoek om haar geheime te deurgrond, dat mens sy werk 'n voortdurende loflied op die natuur sou kon noem".<sup>9</sup> merk A.C. Bouman op oor hierdie skilder en grafiese kunstenaar.

As hoofsaaklik selfopgeleide kunstenaar<sup>10</sup> staan sy werk los van enige spesifieke kunsstyl of rigting. Dit is veel meer die skeppinge van 'n persoon met 'n sterk ontwikkelde natuurlike aanvoeling vir die skryf- en skilderkuns. As sodanig is dit

voor die handliggend dat hy hom so na as moontlik sou hou aan die visuele natuurvorm, getint deur sy digterlik romantiese gees en geskoei op sy persoonlike waarneming van die natuur en die wilde-dier in sy natuurstaat. Sy werk is naturalisties in soverre dit die skoonheid van die motief deur die kunswerk laat spreek. Sy ongekunstelde menslikheid laat sy kuns natuurlik voorkom en hierdie ongekompliseerdheid van siening en denke is moontlik sy grootste bate as kunstenaar. Die grondslag van sy dierestudies is nooit wetenskaplike akkuraatheid nie, maar die lewendigheid van die dier.

Sy werk bevat deurgaans 'n sterk verhalende en humoristiese element wat dit by uitstek voortreflik maak as illustrasies — juis die gebied waarop hy sy grootste bydrae tot die Suid-Afrikaanse kuns gelewer het.<sup>11</sup>

As skilder toon sy werk ernstige tegniese tekortkominge wat grotendeels gewyt kan word aan die gebrek aan 'n grondige formele kunsopleiding. As grafiese kunstenaar waar hy lyn kon beklemtoon en kleur vermy, staan hy veel sterker.

Die voorkeur vir intimiteit wat uiting vind in die klein formaat van die kunswerk kom by Aschenborn net soos by Erich Mayer ook voor. Skawran merk ook hierdie verskynsel op as sy daarop wys dat Aschenborn op sy beste vertoon as hy klein pensketsies doen waarin dit skyn of hy die wesentlike van die onderwerp baie meer intensief en samevattend tot uitdrukking kan bring.<sup>12</sup>

Aschenborn se diereuitbeelding moet in twee afdelings ingedeel word: die wat in Suidwes-Afrika en Suid-Afrika ontstaan het en die wat na 1921 in Duitsland gedoen is; wat in omvang en kwaliteit sy Suidwes kunsproduksie by verre oortref. Dit is ook hierdie latere werke wat beter bekend geword het en waarop sy reputasie as kunstenaar eintlik berus.

Sy Suidweswerke sluit in skilderye waarin die dier hoofsaaklik as onderdeel van die landskap voorkom. Dikwels word slegs 'n enkele dier, meestal van die sykant gesien, in die landskap geplaas. Belangriker egter is sy kleiner grafiese werke wat sy linoleumsneë insluit, onder andere die reeks dierekoppe,<sup>13</sup> en sy pentekeninge. Van laasgenoemde groep is die klein skets Bakoer-jakkalse<sup>14</sup> 'n

goeie voorbeeld om Aschenborn se hantering van dié medium te illustreer. Die tekening is opgebou met fyn, uiters sensitiewe penstreke en dien reeds as 'n aanduiding vir die sukses wat hy later as etsers sou behaal. Sy illustrasies vir Sangiro se boek „Uit Oerwoud en Vlakte" gaan in baie gevalle terug op vroeëre werke. Hierdie tekeninge sluit in pen-en-inkwerke en waterverfstudies. Oor die algemeen is die pensketse beter as die waterverfstudies. <sup>15</sup>

In Duitsland het Aschenborn geleentheid gehad om sy grafiese kuns verder uit te bou veral ook as gevolg van die beskikbaarheid van ets- en litografiese perse — media waarin hy tot op daardie stadium nog nie gewerk het nie. Uit hierdie periode stam sy illustrasies vir Steinhardt se boeke en 'n groot aantal persoonlike werke. <sup>16</sup>

Tarentale in die Nag <sup>17</sup> en Gembokke <sup>18</sup> is voorbeelde van sy etskuns en Buffels (Afb.9) <sup>19</sup> 'n litografie, waarin die diere-motief behandel word. Die verskil in kwaliteit tussen hierdie en die werke uit sy Suidwes-periode is opmerklik groot. Die een gemeenskaplike faktor wat die stukke verbind is die onverbloemde romantiese inslag wat dit bevat.

Aschenborn se latere kuns staan baie sterk onder die invloed van die Duitse diereskilder Wilhelm Kuhnert, <sup>20</sup> wat vir lang tye in Duits-Oos-Afrika reis en skilder en sy ervarings beskryf, onder andere in sy beroemde boek „Im Lande meiner Modelle". <sup>21</sup>

As Kuhnert se litografie Kafferbüffel im Sumpf (Afb.10) <sup>22</sup> met Aschenborn se Buffels vergelyk word is die ooreenkoms so sterk dat die moontlikheid van enige toevallige ooreenstemming uitgeskakel word en slegs een gevolgtrekking laat: dat Aschenborn die Kuhnert litografie as direkte voorbeeld geneem het en dit verder aangevul het deur vignette-tekeninge ook uit die Kuhnert boek. Aschenborn draai sy buffel in 'n effens ander houding as die van Kuhnert, meer van die kant gesien met die kop ook meer na voor. Die buffelskop van die Kuhnert litografie word herhaal in die half versteekte buffel direk agter die hoefdier in die Aschenborn litografie. In die agtergrond van die Aschenborn-voorstelling kan nog 'n buffel gesien word wat weg kyk van die



8. *Axel Eriksson*  
**Perlhühner im Grass**



9. *H.A. Aschenborn*  
**Buffels**



10. *W. Kuhnert*  
**Kafferbüffel**



11. *Carl Ossmann*  
**Kameelpatrolle**



skilder af en gebaseer is op 'n pentekening van Kuhnert wat in dieselfde boek opgeneem is as illustrasie.<sup>23</sup> Ook tegniese het Aschenborn aan Kuhnert sekere elemente ontleen; die metode om met negatief op positief takke en gras voor te stel, soos in die ruie bos in die Kuhnert lito voorkom en herhaal word deur Aschenborn in die gras om die voete van die buffel. Die waaghalsigheid wat nou in die werk van Aschenborn opgemerk kan word, kom skynbaar ook onder invloed van Kuhnert se werk tot stand. Met ontlening aan 'n ander kunstenaar se werk is natuurlik weinig verkeerd en dit kom meermale in die kunsgeskiedenis voor. Dit gebeur egter in die geval van Aschenborn so dikwels dat hy spesifiek die kuns van Kuhnert navolg dat dit nie net sy integriteit nie, maar ook sy oorspronklikheid as kunstenaar onder verdenking plaas.

Skawran het enkele van hierdie stukke aangetoon waarin Aschenborn so te sê sonder verandering 'n komposisie van Kuhnert oorneem, waaronder die bekende ets van die twee hardlopende volstruise wat 'n spieëlbeeld is van die litografie in Kuhnert se vermelde boek.<sup>24</sup> Maar daar is nog verdere voorbeelde, soos sy skets Urwald<sup>25</sup> wat sprekend ooreenkom met Kuhnert se siening van dieselfde onderwerp.<sup>26</sup> Dan bestaan daar nog steeds die moontlikheid dat ook die bekende litografie van Aschenborn Kibo<sup>27</sup> 'n navolging is van Kuhnert se *Alpenglühn am Kibo* (Kilamandjaro).<sup>28</sup>

Dit is opvallend dat 'n skrywer soos dr. A.C. Bouman wat in sy artikel oor Aschenborn die boek van Kuhnert vermeld, nie die ooreenkoms tussen die Buffels- en Kibo-litografieë uitgewys het nie.<sup>29</sup>

Hierdie ooreenkoms tussen Aschenborn en Kuhnert kan benut word om die twee kunstenaars naderby te vergelyk.<sup>30</sup> As dit gedoen word, kom die tekortkominge van Aschenborn baie duidelik navore.

Aschenborn se lito van Buffels neem in hierdie kunstenaar se werk 'n baie belangrike plek in. Dr. Bouman het die werk op 'n wyse beskryf wat deur latere skrywers oor hierdie kunstenaar byna woordeliks nagevolg is, onder andere deur Skawran in haar andersins baie volledige studie oor die kunstenaar. Bouman merk

soos volg op: „Die groot bul staan majestueus op die uitkyk, 'n toonbeeld van krag".<sup>31</sup> Skawran sê oor dieselfde werk: „Die buffel is majestueus geskilder; hy is 'n toonbeeld van krag".<sup>32</sup> Pols kom tot dieselfde gevolgtrekking: „Die groot kragtige buffelbul staan majestueus op die uitkyk. Die dier se gespieerde liggaam maak 'n sterk indruk ....."<sup>33</sup> By nadere ondersoek skyn dit my asof hierdie skrywers hulle skuldig maak aan 'n oorskatting van die werk. In vergelyking met die Kuhnert-voorstelling bevat Aschenborn se buffel weinig vitaliteit en innerlike krag. Nooit kom die gevoel voor dat hier een van die gevaarlikste diersoorte voorgestel word nie. Aschenborn se buffels is skadeloos in vergelyking met die van Kuhnert, en hierdie indruk word verder verhoog deur die besondere keuse van posisie waarin die dier voorgestel word. In die Aschenborn litografie staan die buffel asof vasgenaël, soos 'n standbeeld lewensloos en styf, terwyl Kuhnert deur die posisie van die magtige liggaam en die dreigende kop, die gevoel wek dat die dier onraad merk, forsend kyk na dit wat hom versteur het. Die gevoel dat die kunstenaar die dier in 'n momentele aksie vasgevang het, kom baie sterk voor in hierdie werk; dit is 'n stuk veld drama soos wat later ook deur Fritz Krampe vasgevang kon word. In die Aschenborn litografie kom hiervan egter niks voor nie.

Anatomies en tekenkundig laat Aschenborn se voorstelling veel te wense oor. Die algemene indruk wat die werk skep is die van 'n onsekere hand, ten spyte van die skynbaar losheid van tegniek soos weerspieël in die spontane tekenhale. Tog is daar weinig forsheid in die tekenuitvoering self; is dit eerder huiwerend en terughoudend. Die agterkwart van die buffel is te lig en onoortuigend voorgestel, die stand van die agterbene onnatuurlik en as gevolg van die onoordeelkundige gebruik van lig en skadu ook onduidelik in watter posisie dit werklik voorkom. Die resultaat is 'n wisselende optiese indruk wat veroorsaak dat nou die een en dan die ander been die naaste aan die toeskouer is. Dieselfde tekenkundige onbeholpenheid word gevind in sy ets Gemsbokke in die Maanlig waarin die voorbene van die gemsbok aan die regterkant ook toevallig 'n uiters ongewone gekruisde posisie inneem.<sup>34</sup>

Die indruk word gewek dat Aschenborn van die anatomie van die dier nie veel verstaan het nie, dat sy kuns tot 'n baie groot

mate gebaseer was op blote intuitiewe aanvoeling. Soms is daar tog by hom 'n doelbewuste poging om die anatomie deeglik onder die knie te kry, wat onmiddellik die gevoel van geforseerde styfheid in die werk invoer. 'n Voorbeeld hiervan is die ets Hans, der Kudubulle uit Onduno.<sup>35</sup> Die wyse waarop die kunstenaar in hierdie werk lyn aanwend om vorm te beskryf, word ten dele hinderlik opsigtelik; dit versteur ook in sommige opsigte die eenheid in die voorstelling, soos in die alte duidelik afgebakende bladbeen van die staande koedoe wat as gevolg van die oorkontourering geen deel van die res van die liggaam vorm nie, maar 'n los swewende ledemaat word. Aan die anderkant kan Aschenborn in dieselfde werk weer vorm verwaarloos soos duidelik is in die liggende koedoe wat juis as gevolg van 'n gebrek aan vaste vormgewing, met uitsondering van die kop, in werklikheid voorkom as deel van die landskap.

Aschenborn se sterkste talent was ongetwyfeld vir die illustrasiekuns, waar sy voorliefde vir die verhalende en die sterk humoristiese element wat dikwels in sy kuns aanwesig is, hom goed te pas kom. Die leesbaarheid van sy illustrasies trek die aandag af van die swakhede wat daarin voorkom. Daarby het sy werk 'n romantiese gees wat die aantreklikheid daarvan, veral uit die standpunt van die illustrasiekuns, nog verder verhoog. Die reeks Aschenborns Afrikamaappe<sup>36</sup> getuig miskien die beste van hierdie kunstenaar se gawes. In sy latere illustrasies, waar die natuurlike ongekompliseerde siening van die kunstenaar ondergeskik gestel word aan sy pogings om tot groter stilering te geraak, verloor sy werk sy beste kwaliteite.<sup>37</sup>

Op 'n beskeie manier het Aschenborn 'n bydrae gelewer tot die Suidwes-Afrikaanse kunsgeskiedenis en kan hy met reg as 'n baanbreker beskou word. Die gevaar bestaan egter altyd dat 'n kunstenaar wat baanbreker is en wie se lewe boonop 'n sterk romantiese ondertoon dra, se werk deur die nageslag te hoog aangeslaan mag word. Dit is tot 'n groot mate die geval met Aschenborn se kuns. Myns insiens is dit verkeerd om in sy nagelate werke te veel te wil lees en veral om sy invloed op latere kunstenaars te hoog aan te slaan.

Dit is in elk geval gewaagd om te beweer dat Aschenborn invloed uitgeoefen het op later Suid-Afrikaanse kunstenaars en as dit wel in geïsoleerde gevalle gebeur het, is dit nie so groot as wat deur sommiges beweer word nie. By vergelyking is daar egter geen bewys daarvoor dat sy invloed ingewerk het op Eloff of Krampe nie.<sup>38</sup> Beide hierdie kunstenaars staan soveel hoër as wat Aschenborn selfs in sy beste oomblikke kon bereik, dat sy voorbeeld vir hulle van min waarde kon wees.

Hy is wel belangrik omdat hy soos Eriksson, 'n terrein betree het wat destyds in die Suidwes-Afrikaanse en selfs Suid-Afrikaanse kuns so te sê geen voorbeeld gehad het nie. Sy bekendheid as kunstenaar berus op die feit dat hy op die regte oomblik 'n bydrae kon maak deur sy illustrasies vir Afrikaanse boeke en ten dele op sy eie letterkundige werk, gedigte en kortverhale waarin die Suidwes-Afrikaanse landskap en dier beskryf word. In die opsig maak hy beslis aanspraak op historiese vermelding.

Carl Ossmann is die vierde lid van die groep vroeë kunstenaars wat in Suidwes-Afrika gewerk het. Sy fyn impressionistiese skilderwyse en belangstelling vir lig en kleur het sy beste uiting gevind in die landskapkuns. Ofskoon dierestudies wel voorkom, vorm dit slegs 'n klein onderdeel van sy totale nalatenskap en hoort dit ongelukkig tot die swakste deel van sy kuns. Waar die dier nie terwille van die dier self geteken word nie, maar as deel van die stemmingskomposisie funksioneer, word die gevoel van onbehendigheid wat hierdie deel van sy werk tipeer, minder sterk aanvoel. So 'n voorbeeld is sy houtskoolstudie Kameelpatrollie (Afb. 11)<sup>39</sup> wat heelwaarskynlik dateer uit die Eerste Wêreldoorlog toe die kunstenaar lid was van die Duitse Kameeltroepe. Hier is die dieretekening oortuigend, selfs voortreflik in die wyse waarop die besondere karakter van die diere in vlugtige tekenwyse daargestel is — of word hy dalk juis deur die besondere karakteristiek van die kamele daartoe gehelp? Dier, mens en landskap is hierin saamgesmelt tot een

geheel, die vorm ondergeskik aan die gevoel van 'n tipiese skemeraandatmosfera wat as saambindende faktor in die tekening geld. Dit is een van die beste werke wat die kunstenaar gedoen het. <sup>40</sup>

Ossmann teken dikwels voëls en insekte en hierin voel hy hom meer tuis as met die uitbeelding van die dier. Dit is veral die groter voëlsoorte soos die reier en die springkaanvoël wat hom interesseer. Sy studies van voëls is nie ornitologies van aard nie, maar in hul veskeidenheid van sittende posisies en in vlug speel die beweeglikheidselement altyd 'n belangrike rol. 'n Studieblad uit sy sketsboek toon hoe hy, soms op onbeholpe wyse, die moeilike vlugposisies van 'n reier probeer uitbeeld. <sup>41</sup>

Soos die diere- en voëltekeninge doen ook die sketse van insekte illustratief aan. Soms is hierdie tekeninge humoristies soos in sy tekeninge van die hotnotsgot. <sup>42</sup> Die insekte laat dink onwillekeurig aan landskaplike elemente wat moontlik verklaar waarom hierdie motief nie vreemd vir die kunstenaar was nie.

In die jare kort na sy aankoms in Suidwes-Afrika en voor die Tweede Wêreldoorlog het ook Adolph Jentsch van tyd tot tyd die dier as bykomstige motief geneem. <sup>43</sup> In die meeste van hierdie vroeë skilderye word die dier as beskeie onderdeel van die landskap voorgestel. Maar anders as in die werk van Eriksson wat vroeër bespreek is, is die dier meer as kuriositeit gebruik dan as 'n werklik noodsaaklike komposisionele element in die skildery; met ander woorde die skilderye waarin hy die dier as deel van die landskap invoeg, kan net so goed sonder die dierelement funksioneer. Die vraag kan wel gevra word waarom hy dan diere in die eerste plek inskilder. Die antwoord is heel moontlik dat Jentsch destyds, kort na sy aankoms sterk ingestel was juis op daardie verskynsels wat vir hom as Europeër geheel en al vreemd was, onder andere die dierelewe. Die invoeging van die dier in die landskap beklemtoon verder die gevoel van 'n totaal vrye natuur waarin die teenwoordigheid van die mens selfs nie eens aangevoel word nie, in teenstelling met die grootliks mensgemaakte landskap soos hy dit in Europa leer ken het. Namate



12. *Adolph Jentsch*  
**Twee Ramme**



13. *Adolph Jentsch*  
**Karakoelskape in 'n klipkraal**

14. *Adolph Jentsch*  
**Aand: Skaapkraal**



hy sy nuwe omgewing assimileer, vergroot sy visie en verdwyn die klein onbenullighede wat hom aanvanklik so interesseer het en daarmee saam ook die belangstelling vir die dier as deel van die landskap.

Belangrik is dié skilderye waarin hy die karakoelskaap as onderwerp gebruik. Hierdie werke verskil beide in inhoud en benadering van enigiets wat tot op daardie tydstip in die kuns van Suidwes-Afrika voorkom. In werklikheid is dit voorstellings van die boerderybedryf, 'n belangrike aspek van menslike aktiwiteit wat grootliks deur ons kunstenaars misgekyk is. <sup>44</sup>

Alhoewel die mens nie voorkom op hierdie stukke nie, is sy aanwesigheid altyd voelbaar en sy handewerk sigbaar in die doringtakkrane; ook die gemesselde klipkraalmure of krippe waarby skape staan en drink. Dit is 'n uitbeelding van 'n kultuurpatroon soos dit voorkom in die werk van Mayer. Die werk Twee Ramme (Afb.12) <sup>45</sup> is in wese 'n geslaagde studiestuk waarin 'n gesonde realistiese vormgewing en formele komposisie ten beste die kunstenaar se tekenkundige en skilderkunstige vermoëns treffend tentoonstel. Maar benewens die geslaagde tegniese aspekte van die werk en die akademiese formalisme, besit dit ook geïnspireerde lewendigheid wat dit verhef bo 'n blote wetenskaplike dierestudie. Die skildertegniek verskil nie radikaal van dié toegepas in sy landskapkuns nie, behalwe dat Jentsch hierin veel meer met sy verf moduleer, soos blyk uit die hantering van die wol aan die skaapliggame wat breed en golwend geskilder is. In die uitvoering staan Jentsch ver van 'n pynlike realisme verwyder en verlaat hy hom slegs op 'n breë suggestie van die nodige detail. Komposisioneel verskil hierdie werk van die res van sy dierevoorstellings daarin dat die landskap geen deel van die voorstelling vorm nie. Dit is 'n vlakby kyk wat op die koppe van die ramme konsentreer en die omringende omgewing so te sê uitsluit. Die deel van die kraal en drinkkrip wat gesien word, is slegs 'n ligte vlak waarteen die donker lywe van die ramme gesilhoeëtteer staan sodat die hoofklem deur die skape gedra word.

In sy ander voorstellings van karakoelskape sien ons die skape saamgehoek in krale omring deur 'n wye landskap.

Karakoelskape in 'n klipkraal (Afb.13) <sup>46</sup> is 'n goeie voorbeeld van die tipe werk. Nie alleen toon dit die vlot skildertegniek van die kunstenaar nie, maar veral ook die verbeeldingskrag waaroor hy beskik. Die trop rustende skape is met 'n minimum van detail oortuigend gesuggereer en neem byna die helfte van die prentevlak in beslag. Agter die donker tonale vlek deur die skape en kraal gevorm, is 'n smal ligte geelwit grasvlakte ingeschilder, wat slegs onderbreek word deur enkele donker bosse en afgesluit word deur los rantjies op die horison. Die lug is gekleur deur die ondergaande son. Komposisioneel is die kraal met sy uit klip gemesselde mure 'n vaste vorm en in die donker kleur daarvan 'n direkte teenstelling met die spontane uitvoering en ligte tinte van die landskap.

Die kraalmure wat van die regter onderste hoek van die skildery lynreg in die prentvlak insny, sluit aan by die draadheining direk daaragter en trek die oog volgens die wette van lynperspektief tot by twee donker rante op die horison. Die lae kraalmure wat die prentvlak horisontaal kruis, word herhaal in die horisontale vlakke van die landskap en die rooskleurige vlek in die lug, wat in sy donkerder toon terselfdertyd die een-tonigheid van die groot lug verbreek. Bowenal is hierdie werk van belang omdat dit moontlik sy voortrefflike tegniese beheer en realistiese waarneming die beste illustreer.

Minder formeel en meer gerig op die algemene stemmingsindruk is sy voorstelling van karakoelskape in takkrale soos in Aand: Skaapkraal (Afb.14) <sup>47</sup> waarin die karakoelskape, saamgehoek in 'n doringtakkraal byna deur die landskap oorskadu word. Vir 'n uitlander moes hierdie tonele, wat so tipies is aan ou Suidwes, 'n besondere bekoring ingehou het. Jentsch skilder dié tema meer as een keer. Dit is vir hom die versinnebeelding van die aanvang van kultuur in Suidwes-Afrika.

Joachim Voigts betree in sy kuns ook soms die terrein van die boerderyaktiwiteite. Soos by Jentsch, maar heel anders van aard, kom die karakoelskaap ook as tema voor in sy groot doeke waarin hy dier, mens en landskap kombineer. Sy hoogs gedetailleerde



olieverfdoeke waarin 'n skaapwagter en sy trop karakoele in 'n landskap van geel en blou voorgestel word, herinner sterk aan sy akademiese opleiding en sy ervarings as handelskunstenaar. Hierdie stukke bevat weinig van die stemming wat Jentsch aan die onderwerp kon verleen en vertoon dikwels as gevolg van sy kenmerkend nugter en onsimpatieke realisme 'n styfheid wat daaraan 'n plakkaatagtige vlakheid verleen. Maar Voigts is veral bekend vanweë sy voortreflike dierestudies wat deel vorm van sy grafiese kuns. Sy houtsnede word onderskei deur 'n planmatigheid van ontwerp en anders as in sy skilderkuns kom hy hierin los van die gebonde realisme en gaan hy oor na 'n speelse dekoratiewe vormgewing. Sy klein houtgravure Taurus<sup>48</sup> is 'n voorbeeld van die kunstenaar se tegniese bedreuenheid, sy gawe vir streng komposisionele opbou en begrip vir vaste vorm, waardeur aan hierdie werkie monumentaliteit verleen word. Sover dit die beoefening van hierdie tegniek betref staan Voigts as geïsoleerde figuur in die plaaslike kuns en kan hy met die beste eksponente daarvan in die Suid-Afrikaanse kuns vergelyk word.

Fritz Krampe het die dier geneem as die hoofmotief vir sy kuns en bekleed in die opsig 'n unieke posisie in die kuns van Suidwes-Afrika. In sy benadering tot die uitbeelding van die dier slaan hy 'n heel nuwe noot aan in die Suid-Afrikaanse kuns. Die verandering is veral daarin te sien dat Krampe nie soos sy voorgangers in Suidwes-Afrika en Suid-Afrika die dier as deel van die landskap of in sy habitat weergee nie, nog minder dat dit by hom handel om die uiterlike verskyningsvorm van die dier, maar dat hy probeer indring tot die wese van die dier.<sup>49</sup> Hierdeur het hy 'n nuwe dimensie aan die dierevoorstelling verleen en kom sy kuns sonder voorganger of navolger geïsoleerd in die plaaslike kunsgeskiedenis voor.

Sy belangstelling vir die dier gaan terug na sy kinderdae toe hy as gereelde besoeker aan die dieretuin in Berlyn 'n besondere liefde openbaar het vir veral die groter diersoorte soos olifante en gorillas wat daar verteenwoordig was.<sup>50</sup> Sy lewenslange aangetrokkenheid tot avontuur en die avontuurlike

leuenswyse hang heelwaarskynlik saam met die romantiek wat sy vroeë kontak met die dierelwe van vreemde lande in hom wakker gemaak het.<sup>51</sup> Sy verbintenis met die dier het steeds toegeneem sodat geen oomblik van sy latere lewe eintlik los daarvan gestaan het nie. Die uitbeelding van wild en die wildheid van die steppe en oerwoud is die groot tema van Krampe se kuns. Sy vroegste werke wat hy as student geskilder het, getuig reeds van 'n aanvoeling vir die dramaties ongesofistikeerde en ongebonde lewe met 'n sterk romantiese inslag.

As bewys hiervan getuig studentewerk van hom waarvan foto's onlangs opgediep is.<sup>52</sup> Dit toon onder andere muurpaneel wat hy as feesdekorasies in 1933 in Berlyn geskilder het, toe die kunstenaar ongeveer 20 jaar oud was. Ten spyte van die jeugdige ouderdom waarop dit tot stand gebring is, vertoon hierdie stukke reeds 'n kragtige skilderbenadering en aanvoeling vir dramatiese beweeglikheid wat lewenslange kenmerke van sy kuns sou vorm. Dieselfde eienskappe kom voor in twee ander muurpaneel wat waarskynlik deel vorm van dieselfde reeks dekorasies, waarvan ook foto's in ons besit is:<sup>53</sup> 'n ruiter wat met beuelgeskal die jag aankondig terwyl 'n jagter drie vooruitstuwende honde in bedwang probeer hou; dan 'n wa getrek deur twee reuse bisons, omring deur 'n sestal arbeiders en beman deur 'n drywer. Tematologies verraaie die stukke reeds Krampe se voorliefde vir 'n onbevange leuenswyse wat in Afrika sy volle beslag sou kry.

Stilisties staan die werke in noue verband met verskeie Europese kunstenaars. Die ruiterbeelde skep in die breedheid van uitvoering, grootsheid van opvatting en dramatiese krag die indruk dat Krampe moontlik die kuns van Goya as vertrekpunt kon geneem het, terwyl die wa-voorstelling sterk punte van ooreenkoms toon met die werk van Ferdinand Hodler.<sup>54</sup> Wat hierdie stukke ontenseglik uitwys, is Krampe se natuurlike aanleg as illustrator, 'n terrein waarop hy weliswaar enkele jare later met groot vrug sou beweeg.

'n Olieverfskildery uit 1941<sup>55</sup> waarin 'n trop wildehonde of wolwe in 'n geveg met 'n beer voorgestel word, staan baie na aan die werk wat hy later in Suidwes-Afrika sou doen. Die voorstelling

wat van links na regs gekomponeer is, leun baie sterk op lineêre elemente en is wesentlik 'n gekleurde kwastekening wat met 'n minimum middele opgebou is. Soos in sy latere studies is die konsentrasie geheel en al beperk tot die dramatiese aksie wat afspeel sonder dat enige aandag aan die omringende landskap geskenk word. Die toneel word slegs in die breedste terme gesuggereer waardeur bygedra word tot die trefkrag en die oortuigingskrag wat uit die stuk spreek. Deur die eliminerings van detail en deur die heftige aksie wat daarin voorkom, word die indruk van onmiddellikheid aan die toneel verleen, asof dit werklik voor die toeskouer afspeel.

Tydens sy verblyf in Australië het Krampe onverpoosd aan sy kuns gewerk.<sup>56</sup> Die bekende Aalskolwers<sup>57</sup> is een van die min werke uit die periode wat behoue gebly het. Vir verdere kennis van die aard van sy kunsproduksie in Australië is ons aangewese op enkele kleur en swart/wit reproduksies. Australiese Pferde<sup>58</sup> is 'n waterverfstudie uit 1945 waarin twee swaargeboude trekperde voor 'n eg en 'n enkele mansfiguur voorgestel word. Ook hierdie werk, ofskoon vlugtiger en ligter in uitvoering as wat gewoonlik die geval is in sy kuns, besit elemente wat dit onmiskenbaar eie maak aan sy styl. Slegs in een opsig wyk dit af van die normale en wel in dié sin dat Krampe hom hierin wend na die mak dier, ingespan vir menslike vooruitgang; totaal in teenstelling met die brokke ongerepte natuur wat hy later op doek sou bring. Die sketsagtigheid egter en selfversekerde uitvoering daarvan, die vryelike distorsie van vorm terwille van die pikturale indruk, die plasing van die hoofmotief as geïsoleerde element op die doek, sonder enige bykomstige gegewens, bring die werk in lyn met dié wat later sou ontstaan. Die vier jaar wat hy vanaf 1947 tot 1950 in Duitsland deurgebring het, word hoofsaaklik gewy aan 'n aantal illustrasies wat insluit die bekende reeks Moby Dick-tekeninge, die kostelike illustrasies vir die Reinecke Fuchs wat in die Goethejaar, in 1949, gepubliseer is en die Peer Gynt-reeks.<sup>59</sup> Hierdie tekeninge, hoogstaande van kwaliteit en behorende tot die beste werk wat deur hierdie kunstenaar geskep is, val buite die terrein van die huidige ondersoek.

Die koms na Afrika het nuwe moontlikhede vir Krampe geskep. 60  
 Hy kon nou die dier in sy natuurlike staat bestudeer en was nie meer aangewese op dieretuine of op sporadiese insidente in die vrye natuur om sy kennis van sy motief te verbreed nie. Hierdie verandering het 'n belangrike uitwerking op sy kuns gehad deurdat dit nou gerugsteun was deur eerstehandse kennis wat tot nog groter oortuigingskrag sou lei.

Die voorstelling van die mak dier kom slegs nog enkele kere voor na die aanvang van die Suidwes-Afrikaanse periode in die vorm van skilderye van karakoelskape, maar verdwyn dan so te sê geheel en al om plek te maak vir die wildedier as motief. Een aspek van die mak dier bly oor naamlik die uitbeelding van beeskuddes. Waar Krampe egter beeste uitbeeld, is ook dié ongetem en voortdurend besig om hulle te verset teen die mens. Die langhoringbeeste in Krampe skilderye is dikwels net so onheilspellend as die gevaarlikste buffels in sy voorstellings.

Dit pas die aard en wese van Krampe om die veld drama aan die hand van die groter en gevaarlike diersoorte voor te stel. Onverskrokke as mens was hierdie diersoorte vir hom 'n uitdaging en kontak met hulle 'n avontuur. Selde indien ooit sien mens uit sy hand die voorstelling van die kleiner spesies of die meer intieme deel van die veldlewe. Sy lewe was onteenseglik gekoppel aan die grootsheid en drama van die veld. Hy het die gawe besit om altyd daar teenwoordig te wees waar iets ongewoons voorkom; 'n leeu wat 'n jakkals verskeur, gorillas in 'n stryd om lewe en dood gewikkel, of aasvoëls saamgedrom om hul prooi. Vir die meer grasieuse diersoorte, die springbok, koedoe, steenbok of kleiner voëlsoorte, of vir die liriese elemente in die natuur het Krampe geen aantrekking of moontlik geen oog gehad nie. Sy skilderye en motiewe was soos hyself, groot en kragtig. Teenoor die liriese Eloff maak die skeppinge van Krampe selfs 'n makabere indruk.

Dit is moontlik as gevolg van hierdie eienskap, gekoppel aan die grootte van sy doeke, dat sy werk dikwels beskou was as ongeskik vir vertoon in 'n gewone huis, en moontlik ook waarom Krampe in sy leeftyd nie die algemene erkenning ontvang het waar-

op hy sekerlik geregtig was nie. Wat Schroeder oor sy tekeninge opmerk, naamlik dat dit bewondering of verguising uitlok, is ook die geval met sy skilderye.<sup>61</sup> Gesien in die breë konteks van die diereuitbeelding in die plaaslike kuns neem dié van Krampe 'n besondere plek in, omdat sy voorstellings konseptueel eerder as bloot perseptueel is.

Vlugtende Buffels (Afb.15)<sup>62</sup> is 'n groot doek moontlik uit die jaar 1964. Dit bevat baie elemente wat die beste eienskappe van Krampe se kuns verteenwoordig. Die trop stormende buffels is van skuins-bo gesien en die massiewe lywe vul byna die hele prentvlak. Die komposisie ontwikkel vanuit die laer linkerhoek en strek diagonaal op na die boonste regterhoek van die doek. Die diagonale plasing van die diere vorm 'n opstuwende lyn in die skildery wat die indruk van groot beweeglikheid daaraan verleen, trouens dit lyk asof elke onderdeel van die skildery bydra tot en saamgepers is in die vooruitstuwende beweging. Hierdie gevoel word verder verhoog deur die afsnyding deur die prenttraam van die twee buffels in die linkerkantste laerhoek waardeur die gevoel gewek word dat hulle van buite die voorgestelde toneel tot daarbinne en inderdaad oor die prentvlak heen sal beweeg. Maar die illusie van beweging is opsigself nie van kardinale belang nie. Die diere is immers vir ewig vasgevang in daardie besondere posisies en is vanuit dié standpunt gesien, in werklikheid staties. Wat egter van belang is, is die gevoel van dinamiese energie en van spanning wat in die skildery ontstaan as gevolg van die besondere groepering van die voorwerpe, die verhouding van lig en donker en die verhouding tussen inhoud en tegniese uitvoering. Die hele doek is uitgevoer in heftige, akkurate kwashale waardeur die dinamiek van die stuk verhoog word. Die plasing van die buffels as donker toonvlekke teen 'n ligte agtergrond skep nie net 'n dramatiese kontras nie, maar beklemtoon ook die massa van die liggame. Die skildery word deur harmonie tussen konsepie en uitvoering tot 'n geslaagde kunswerk verhef.

Koloristies is Krampe ongetwyfeld beperk, en sy werk berus in die eerste instansie op tekenkundige elemente. In die opsig verskil hy hemelsbreed van ander Suid-Afrikaanse skilders van die

dieremotief en veral van Eloff in wie se werk kleur 'n buitengewoon belangrike plek inneem. Die indruk word geskep dat Krampe bang was dat 'n te kleurvolle effek die aandag van die hoofmotief sou aftrek. As sy kleurgebruik karig is, is dit nie te sê dat dit swak is nie. 'n Onderzoek van sy werk toon dat Krampe kleur wel as ondergeskikte maar tog as noodsaaklike element op uiters verantwoordelike wyse gebruik het, dog nooit toegelaat het nie dat dit 'n te wesentlike bestanddeel in die voorstelling van die drama word nie. Dit is in die eerste plek die aksie en reaksie van die dier self wat die aandag moet behou. Ook die kwaliteit van die pigment is nooit toegelaat om van belang te word nie. Soos uit hierdie doek duidelik is, het Krampe sy olieverf dun soos waterverf aangewend. Een rede hiervoor kan moontlik gesoek word in sy spesifieke werkswyse wat berus het op die snelle voltooiing van die skildery, voorafgegaan deur 'n groot aantal werkstekeninge. Die vinnige alla-prima skildermetode wat hy toepas, hang nou saam met sy onrustige temperament wat voortdurend in heftige aksie uitdrukking gesoek het. Sy skilderye, so vol van lewenskrag en vitaliteit, kon nie oor 'n lang periode tot stand gebring word nie; dit is die resultaat van 'n intense en onrustige gees.

Die gebruik van die erg verdunde verf waardeur die snelle afdroging daarvan verseker is, het hom juis in staat gestel om vinnig te kon werk, wat noodsaaklik was ook vanweë die grootte van sy doeke. Dit het die verdere gevolg dat sy skilderye 'n sterk direkte sketsagtige kwaliteit behou, waardeur die gevoel van dinamiese beweeglikheid in sy doeke juis verhoog word. Dit het egter die nadeel dat die besondere verfvermenging en aanwending, veral die hoë persentasie terpentyn wat hy met sy olieverf gemeng het, lynreg in stryd is met die aard van die medium. Die vlakheid van kleur en die tegniese probleme wat teenswoordig met sy skilderye ondervind word, kan grootliks aan hierdie gebruik gewyt word.<sup>63</sup> Daarteenoor weer het dit Krampe beslis gevrywaar teen die verleiding van oormatige kleurvolheid wat 'n strik is waarin baie van sy Suid-Afrikaanse kollegas getrap het. Dit het hom vrygelaat om te konsentreer op die grafiese



15. *Fritz Krampe*  
**Vlugtende Buffels**

16. *Fritz Krampe*  
**Vegtende Gorillas**



18. *Fritz Krampe*  
**Masai met Beeste**

element wat vir sy besondere tipe van benadering van wesentlike belang was.

Vegtende Gorillas (Afb.16)<sup>64</sup> is 'n tema wat Krampe herhaaldelik geskilder het. Die gorilla het tot so 'n mate 'n besondere aantrekkingskrag vir hom gehad, dat hy 'n diepgaande studie van die diersoort gemaak het. Hy het ook geen moeite ontsien om die reuse ape in die mees onherbergsame streke te soek en te bestudeer nie. As kind en jong kunststudent in Berlyn was hy reeds besonder aangetrokke tot die diersoort<sup>65</sup> en in later jare het hy dikwels gesaghebbend oor die gorilla geskryf.<sup>66</sup> Sy skilderye van die gorilla is, sover my kennis strek, uniek in die Suid-Afrikaanse kuns. Vegtende Gorillas hoort sekerlik tot die mees dramatiese van al sy komposisies. Wat hy voorstel is geen aangename gesig nie. Twee volgroeiende gorillas is in 'n stryd om lewe en dood gewikkel; die een links byt sy opponent boosaardig vas in die regtersy en stamp hom van balans af in die proses. Die lomp dog kragtige liggame vul die doekoppervlak in 'n grootse beweging. Hierdie drama, soos met byna al sy ander skilderye, kan slegs verbeeld word op 'n doek van groot afmetings. Ten spyte van die makabere voorstelling is die skildery nie sonder 'n humoristiese bestanddeel nie.

Teenoor die dinamiese indruk wat die oorgrote meerderheid van sy werke maak, is die studie van Renosters (Afb.17)<sup>67</sup> staties in sy komposisie. Die groot pre-historiese diere is swaar en massief en vul die hele prentvlak wat byna te klein is om hulle te huisves. Die vlak pikturale ruimte, die beklemtoning van die vaste vormgewing en die statiese soliditeit van die liggame verleen 'n beeldhouagtige voorkoms aan die werk. Die sfeer van onheilspellende stilte laat 'n gevoel van dramatiese spanning in die skildery ontstaan wat nie minder is as dié in Vegtende Gorillas of Vlugtende Buffels nie. Tog is dié werk in ligte ondramatiese kleure uitgevoer en die dowwe bruin- en grystinte verleen selfs 'n monochromatiese voorkoms daaraan. Die voortreflike kwaliteite van hierdie skildery word gedeeltelik bederf deur die foutiewe perspektiwiese tekening van die regterkantse renoster wat as gevolg daarvan twee aansigte bied: half van die



sykant, soos die kunstenaar dit bedoel het, óf direk van voor. Die oorsaak hiervoor is die te kragtige omlyning van die regterblad waardeur die borskas van die res van die lyf geskei word.

'n Meer uitgesproke lugubere gees kenmerk sy Aasvoëls en Girafkarkas <sup>68</sup> waarin 'n agttal aasvoëls wat 'n giraf verslind, voorgestel word. Die kleur is laag gehou om die stemming van die toneel te benadruk. Soos in so veel van sy skilderye bied die kunstenaar ook hierin 'n ritueel van die dierewêreld wat vir die gewone mens verborge is.

Paringstyd <sup>69</sup> toon vier kraanvoëls in 'n staat van groot opgewondenheid. Die uitgespreide vlerke van die drie mannetjies wat die enkele wyfie in die middel van die prentvlak omsirkel, voer 'n malse beweging in die skildery in. Die opgewekte stemming word aangehelp deur die sterker kleurgebruik wat wissel van lig- tot diepgroen, tinte van geel, rooibruin, wit en swart. Koloristies staan die skildery in skerp kontras met die algemene aard van sy werk waarin die kleur oor die algemeen laag in toonwaarde is. Soos in Vlughtende Buffels en trouens in die oorgrote meerderheid van sy skilderye die geval is, word ook hier die hele doek in beslag geneem deur die voorstelling self. Kenmerkend aan sy kuns ontbreek enige verdere aanduiding van 'n spesifieke omgewing en word die motief geplaas teen 'n tonalisties gebroke platvlak. Dit is asof Krampe deur die besondere plasing van sy motiewe, en die byna konstante neiging na die platvlak-skildering doelbewus die illusie van ruimte probeer teenwerk het en sy eiesoortige hantering van sy medium dra daartoe by. Maar komposisioneel is die skildery te bedink en in vergelyking met bv. Vlughtende Buffels verloor dit sy spontaneïteit en wek dit selfs die indruk van onnatuurlikheid.

Die tonalisme waarin sy vroeë werke geskilder is, het mettertyd plek gemaak vir sterker kleur dog nooit tot so 'n mate dat dit uitgesproke koloristies geword het nie; kleurvoller wel, maar nooit kleurvol nie, sodat hy tot die einde van sy loopbaan oorwegend as tonalis beskou kan word.

Ook in Masai met Beeste (Afb.18) <sup>70</sup> kom hierdie kleurvoller element in sy werk na vore. Die tinte van geelbruin, wit en rooi

is so gerangskik dat 'n indruk van sagtheid en kalmte ontstaan in teenstelling met die dinamies beweeglike effek wat kenmerklik van sy kuns is. Die enigste aanduiding van moontlike beweging is in die menslike figure aanwesig. Die invoeging van 'n horisonlyn wat landskap en lug skei, is nog 'n element vreemd aan die algemene aard van sy kuns. Hier sien ons in die behandeling van die onderwerp 'n sterk neiging na die realisties drie-dimensionele voorstelling van mens en dier in 'n ruimtelike landskap.

In Watusi-beeste (Afb.19) <sup>71</sup> egter word die ruimtelike illusie ten spyte van die aanwesigheid van 'n horisonlyn, doelbewus teengewerk sodat die skildery 'n dekoratiewe platvlak voorstelling bly. In teenstelling met die kleurvoller en algemeen meer skilderagtige benadering van die vorige stuk is hierdie werk sterk vlakkundig opgebou en byna monochromaties van aard met die element van beweeglikheid tot 'n minimum beperk. Dit is duidelik uit 'n vergelyking van sy kuns in die algemeen en van die twee stukke in besonder, dat Krampe verskillende benaderings tot sy kuns openbaar: 'n neiging tot 'n streng gehoue dekoratiewe hantering van die platvlak en aan die anderkant 'n realisties drie-dimensionele behandeling van die onderwerp.

Die skilderye van Krampe met hul nadruklike beklemtoning van vlak en tonalistiese kleurgebruik, sinvolle vereenvoudiging en teruggetrokke hantering van medium, is ideaal geskik vir muurskilderinge. Die eienskappe wat voorkom in die vroeë muurdekorasies wat hy in Duitsland gedoen het, loop soos 'n draad deur sy hele latere kunsopvatting. Dit is jammer dat hy nie op groter skaal geleentheid gehad het om hierdie kunsvorm in ons land te beoefen nie.

Suid Angola (Afb.20) <sup>72</sup> is 'n olieverfstudie waarin mens en dier saam uitgebeeld word. Dit is 'n vlakby-aansig van drie Ovahimba-beeswagters en 'n beeskudde wat aan die regterkant op die prentvlak saamgedrom is en geleidelik na links uitdun. Die skildery bevat slegs 'n uiters vlakgehoue drie-dimensionaliteit. Daar is geen horisonlyn om lug en landskap te skei nie en die opwaartse beweging van die grondvlak word teen die bo-kant van

19. *Fritz Krampe*  
Watussi-beeste



17. *Fritz Krampe*  
Renosters



20. *Fritz Krampe*  
Suid-Angola

die prentvlak gestuit deur vier beeste wat as horisontale lyn die skildery daar afsluit. Deur die gebruik van horisontale en vertikale elemente wat mekaar afwissel, word die komposisie uiters rustig. Die enigste teenstelling is 'n enkele bees wat uit die trop uit beweeg en sodoende 'n diagonale element in die komposisie invoer. In grootte, vorm en in kleur is die dier byna geïsoleer en derhalwe so sterk beklemtoon dat dit 'n fokus-punt in die skildery vorm en as balans vir die drie menslike figure dien.

Hierdie subtiel gekonstrueerde komposisie bewys dat Krampe se kuns nie bloot op intuïtiewe aanvoeling berus nie. Ten spyte van die indruk van emosionaliteit wat sy stukke maak, is daar 'n fyn intellektuele ondertoon daarin te bespeur. Sy olieverfskilderye is hoofsaaklik in die ateljee uitgevoer en is voorafgegaan deur talle voorstudies waarin die kunstenaar verskillende oplossings vir 'n besondere komposisionele probleem kon probeer vind. Sy voorbereidende werk is dus sterk verstandelik gerig. Die tekening word egter nie presies op die skilderdoek oorgeplaas nie, maar slegs met enkele kwashale in breë trekke gesuggereer en dan verder uitgevoer. Soms het Krampe die skildery eers in tempera ingeschilder en dan met olie daaroor gewerk. Die gevolg is dat die finale skildery 'n spontaan gekonsipieerde indruk maak, wat dikwels misleidend is en die gedagte laat ontstaan dat sy kuns onberedeneerd is. Sy werkswyse word goed geïllustreer deur die skildery onder bespreking. Sommige dele, soos die trop beeste, is as't ware in die oorspronklike sketsstadium gelaat en slegs hier en daar is enkele buitelyne later versterk of klein vlakkies ingevul om aksent of groter vormbegrip aan die voorstelling te verleen. Detail kom byna nie voor nie, maar waar dit wel die geval is, dien dit slegs om te karakteriseer, soos in die kleding van die figure wat die ras tipeer en in die enkelringe van die een figuur wat 'n onderskeidende individualiteit tussen die mense onderling beklemtoon. Enkele detail in die beeste, soos die gevlekte lywe van een of twee van die diere, bring nie net variasie nie maar dui ook op die verskil van dier tot dier.

Hierdie besondere werkswyse sorg daarvoor, ten spyte van die spontaneïteit wat soms op die oog af neig om hand uit te ruk, dat daar in die meeste gevalle steeds orde in sy kuns heers. In Suid-Angola is dit interessant om op te let hoe die statiese komposisie, die groot kalm grondvlak en die hoogs vereenvoudigde figure as teenwig dien vir die beweeglike dieremassa; en daardeur stabiliteit aan die skildery verleen.

Kleurkundig vorm hierdie skildery en soortgelyke motiewe, 'n eenheid met sy Oos-Afrika voorstellings waarin hy dikwels slegs die inboorling sonder enige aanduiding van die dier skilder. Hierdie deel van sy werk is beslis sterker in kleur as sy diere-studies en toon ten beste in watter mate Krampe van die natuurkleur afwyk om dit as 'n suiwer pikturale element in sy kuns te kon gebruik. Dikwels huiwer die kunstenaar nie om byvoorbeeld beeste in onnatuurlike kleur te skilder nie. In die betrokke werk is die diere in nuanses van blou, bruin en grys en een selfs geheel in intense diep-blou geskilder, slegs om as kleuraksent te dien teen die helder oranje van die figuur in die middel van die groep. In die opsig is Krampe deur en deur modernisties ingestel en staan hy in die opsig tot 'n groot mate geïsoleerd in die Suidwes-Afrikaanse kuns.

As in die algemeen na Krampe se skilderkuns gekyk word is dit egter opvallend hoe dikwels sy hantering van kleur die indruk van sorgeloosheid wek. Dit is moontlik dat hy soms so emosioneel betrokke geraak het by die skilderaksie, dat hy as't ware daardeur weggevoer is en sodoende in sy kleur, wat hoofsaaklik direk op die doek gemeng is, onsuiver asook dikwels onseker van toon word. In enkele gevalle soos in die stuk *Wildehonde*<sup>73</sup> is daar, heel moontlik slegs toevallig 'n korrelasie tussen die onsuiverheid van kleurtoon en die motief, wat sterk bydra tot die besondere stemming van die werk. Meer dikwels egter bederf dit sy kuns en skep dit die indruk van onbeheersdheid en tegniese slordigheid. 'n Verdere probleem in sy skilderkuns wat gedeeltelik hiermee saamhang en vererger word deur sy soms onverklaarbare penseelhantering, is dat dit dikwels gebeur dat dele van 'n skildery in verfaanwending uit pas is met die res of dat sekere areas nie

logies by erige van die bestaande vlakke in die werk aansluit nie. In sulke gevalle ontstaan onsensitiewe dele of swewende elemente in die skildery wat uiters hinderlik is. Voorbeelde hiervan is reeds uitgewys in sy portretkuns<sup>74</sup> en kan in byna elk van sy dierestudies aangetoon word. In *Vlugtende Buffels* kan dit gesien word aan die argelose kwaswerk links van die sentrale buffel en in die opgeligte voorpoot van die onderste buffel regs op die doek, wat sonder krag of vitaliteit, soos 'n loshangende ledemaat sweef.

In Suid-Angola skyn dit asof die halfversteekte kalf links van die naaste Ovahimba, as gevolg van 'n foutiewe toonwaarde deel is van die figuur. Ook in verfaanwending is die deel in teenstelling met die res van die skildery. Het Krampe dit moontlik later ingeskilder?

Oor die algemeen is dit klein selfs onbenullige tekortkominge waarvoor in elk geval ryklik gekompenseer word deur die varsheid van sy siening en uitvoering wat sy beste stukke kenmerk.

Die afmetings van sy skilderye is van wesentlike belang vir sy kuns omdat dit in 'n groot mate bydra tot die indrukwekkende aanslag wat sy werk maak, trouens, dit hou direk verband met sy voorliefde vir die uitbeelding van groot diere en besorg aan hulle die nodige lewensruimte. Krampe het vir lang tye glad nie geskilder nie en dan, as die belangstelling terugkeer kon hy aangevuur deur sy rustelose geaardheid, dae en nagte ononderbroke aan sy groot skilderye werk en 'n skildery in die bestek van 'n kort tyd voltooi. Dit is moontlik dat fisiese uitputting meermale verantwoordelik was vir die gebrek aan energie en konsentrasie wat in dele van sy kuns opgemerk kan word.

Dit dui vir my op 'n dissiplinêre tekortkoming by Krampe in die sin dat hy nie besef het wanneer om werk aan 'n skildery te staak nie. Jentsch se goue reël om sy kwaste neer te lê by die eerste tekens van fisiese moegheid, is iets wat Krampe skynbaar selde beoefen het.<sup>75</sup>

Sy grafiese werke is in baie opsigte slegs 'n uitbreiding van sy skilderkuns, of andersom. Dit sluit in sy indrukwekkende

tekeninge in houtskool, veltpen, pen-en-ink, kwas-en-ink en sy litografieë.

Hierdie deel van sy oeuvre handel in hoofsaak om die dier en sluit van sy heel beste werke in. Die probleme wat hy van tyd tot tyd in sy skilderkuns ondervind kom hierin nie voor nie. As Krampe in monochroom werk en die formaat meer beskeie hou, soos dit die geval in sy grafiese werk is, is hy as diereuitbeelder byna feilloos en beslis aan die voerpunt op die besondere terrein in die Suidwes- en Suid-Afrikaanse kuns.

In sy grafiese kuns kan hy sy swaar verwronge lyn die beste benut en met enkele selfversekerde streke deurdring tot die essensie van die motief. Sy uitnemendste gawe is sy talent om te karakteriseer. Hoe eenvoudiger sy middele hoe sterker die getekende resultaat, of dit 'n portret van „Bobby” die gorilla is, of 'n bokkop wat met so te sê een lang vloeiende lyn vergestalt is, vegtende zebra's of 'n dramatiese voorstelling van 'n leeu wat 'n zebra vang. Krampe kan dit alles met enkele lyne en vlekke duidelik en op die man af voorstel.

Sy kennis van die veld en die dier in die besonder kom die beste navore uit die deel van sy nalatenskap. Dit is veral duidelik as ons kyk na sy studies van leeus. Leeuwylie met prooi <sup>76</sup> is die titel van twee tekeninge wat skynbaar as stel bedoel is. Die een toon 'n leeuwylie wat pas 'n jakkals gevang het, die tweede 'n vlakbyaansig van voor terwyl die prooi verslind word — alles voorgestel met die mees ekonomiese gebruik van hoogs ekspressiewe lyn en enkele goedgeplaasde toonvlekke. Dit is nie net nog 'n grafiese voorstelling van 'n roofdier nie, maar dit getuig van die kunstenaar se indringende kennis en begrip van die innerlike gedragslewe van die dier.

Hierdie eienskap onderskei die diereuitbeeling van Krampe van die van enige ander kunstenaar van hierdie motief. Vir hom was die gedragspatroon van die dier belangrik en hy het tot die innerlike wese van die dier probeer deurdring, hom daarmee vereenselwig en met snydende lyne nie net die gedrag nie, maar die dryfvere vir die gedrag van die diere uitgebeeld; of wel die dier as simbool vir sy eie sieleroersels gebruik. <sup>77</sup>

Hy leer die dier deur en deur ken, eers in dieretuine en later in die vrye natuurstaat. Sy kuns is die resultaat van hierdie intieme kennis waaraan hy eerlik en onopgesmuk op die doek of in sy grafiese werk gestalte gee — nooit minder nie maar ook nooit meer nie. Sy kunstenaarskap laat hom nie toe om te swig voor dit wat potensieel populêr kan wees in die dieremotief nie. Dit is moontlik gedeeltelik uit vrees hiervoor dat Krampe die landskap byna deurgaans uit sy dierevoorstellings weer en dat hy wegstrem vir die verhalende element, soos dit voorkom in die kuns van Aschenborn, en dit daarom slegs tot sy illustrasies beperk. Die eskapades van Reinecke Fuchs, wat Krampe in sestien uitstekende houtskooltekeninge uitgebeeld het, is deeglike bewys van sy gawe om 'n verhaal in beeld te vertolk. <sup>78</sup>

Dit is ongetwyfeld waar dat Krampe se oeuvre 'n enigszins eensydige indruk maak, nie soseer tematologies nie as in die dieperliggende ingestelheid teenoor sy motiewewêreld. Oor die sterk ooreenkoms tussen sy benadering as portrettis en dierskilder is reeds opgemerk. Dieselfde swaarmoedigheid wat die kategorieë van sy kuns onderskei, sien ons ook uitgedruk in die enkele stillewes van Afrikamaskers wat hy skilder.

By bestudering van sy kuns word dit steeds meer duidelik dat ook 'n eensydige beeld van die persoon daaruit ontstaan. Sy konsekwent kragtige-werkende skilderye skep die indruk van 'n daadmens, tot die punt waarin sy besondere sensitiewe begrip vir die natuur verontagsaam word. Krampe was wel 'n man van aksie, lief vir die avontuurlike lewe — maar terselfdertyd iemand met 'n diepsinnige lewensfilosofie wat inderdaad 'n betekenisvolle grondslag van sy kuns vorm. <sup>79</sup>

Sy kuns wat die gees van Afrika oproep, hoort streng gesproke nie net tot Suidwes-Afrika nie, maar tot die hele Kontinent. Dit is nie die produk van 'n kunstenaar met die uitkyk van 'n toeris nie, maar dit draai om 'n diepgesete groter tema: die stryd tussen lewe en dood. 'n Gees van swaarmoedigheid oorheers sy oeuvre. Dit is duidelik uit sy onderwerpe en word verhoog deur sy subjektivistiese kleur, ten spyte van die liriese kwaliteite wat dit soms bevat, asook deur sy swaar kragtige, dikwels gedistorteerde



vorm, wat soms 'n grieselige voorkoms aan sy werke verleen. Tog is sy werk nooit morbied nie, selfs nie in stukke soos sy geweldadige illustrasies vir Peer Gynt en sy lugubere skilderye van aasvoëls by hul prooi of die sluipende asers van die veld nie.

Stilisties het Krampe aspekte van verskillende kunstenaars se kunsbenadering oorgeneem en dit verwerk om aan te pas by sy eie persoonlikheid en behoeftes. Daar ontplooi 'n duidelike patroon in sy keuse van kunstenaars wat almal deurgaans 'n sterk ekspressiewe kwaliteit in hul werk besit; en waar dit nie as algemene karakteristiek van 'n kunstenaar geld nie, dan tog ook t.o.v. spesifieke sporadiese gevalle wat mag voorkom — soos byvoorbeeld in fasette van Slevogt se portret- en illustrasiekuns waarna elders reeds verwys is.<sup>80</sup> Sy affiniteit met die kuns van Goya spreek duidelik uit sy sketse vir Reinecke Fuchs; ook 'n geestelike verbintenis met die grafiese werk van Barlach kan daarin opgemerk word. Sy kuns is oor die algemeen sterk ekspressief in kwaliteit, tog kan daar weinig stilistiese eienskappe uitgewys word wat dit onomwonde kan laat kwalifiseer as ekspressionisties. Krampe is deur en deur 'n individualis wie se styl nie sondermeer suksesvol onder enige afgebakende kunststyl of rigting gegroeper kan word nie.

Gesien in die breëre verband van die diereuitbeelding in Suidwes-Afrika vorm die werk van Krampe 'n groep op hul eie. Daar is hoegenaamd geen teken daarvan dat hy hom na enige van sy voorgangers in die gebied gewend het vir inspirasie of vir leiding nie. Hy is tot nou die laaste en ook die grootste figuur in die Suidweskuns wat hierdie besondere terrein betree het; maar of sy werk enige navolging sal vind, sal nog gesien moet word.

Waar staan hy as diereschilder in die Suid-Afrikaanse kuns? Krampe se benadering tot die dieremotief is so uniek dat hy beswaarlik met enige Suid-Afrikaanse kunstenaar vergelyk kan word — selfs nie eens met Eloff wat in siening miskien die naaste aan hom staan nie.

Krampe het die dieremotief verhef bo die suiwer wetenskaplike benadering en die neiging tot populariteit wat dié genre dikwels bedreig. In die opsig staan hy ook bo-aan die lys van diereskilders in die Suid-Afrikaanse kuns en sy werk open 'n nuwe terrein wat vir ons kunstenaars die moeite sal loon om dit verder te ondersoek.

1. Vgl. in die verband die opmerkings van: Alexander, F.L. : Kuns in Suid-Afrika sedert 1900, p. 40-41, en die uitvoerige bespreking van die Suid-Afrikaanse diere-uitbeelding in: Pols, I.V. : Die Uitbeelding van die Dier van die Veld in die Suid-Afrikaanse Skilderkuns, U.P. 1959. (M.A. Verhandeling).
2. Vir biografiese besonderhede omtrent hierdie kleurryke figuur sien: Kuhlmann, E. : Axel Eriksson, der Elefantenjäger Südwests, in: Afrikanischer Heimatkalender, 1939, p. 90-92.
3. Nuusbrief van die Wetenskaplike Vereniging, S.W.A., V/4-5, April/Mei 1964, n. 6 en 7. Vir verdere inligting sien ook: Roos, N.O. : Die historiese ontwikkeling van die beeldende kuns in Suidwes-Afrika, p. 105 en 106.
4. Sien hoofstuk I, p. 13 , van hierdie proefskrif.
5. Gouache op papier, r.o. Axel Eriksson 1909, vers. J. Meinert, Windhoek.
6. Olieverf op doek, r.o. Axel Eriksson 1911, vers. E. Schweikerdt, Pretoria.
7. Wilhelm Kuhnert, skilder en grafiese kunstenaar. Gebore 28.9.1865 Oppeln en oorlede op 11.2.1926 in Flims. Studeer aan die Berlynse Akademie onder Bellermann en Meyerheim. Woon vanaf 1883 in Berlyn. Onderneem reise na Egipte, Suidelike Afrika en Indië. Skilder van landskappe en die dierelewe wat hy in die vrye natuur skets. Het later ook belangstelling openbaar vir die beeldhoukuns. Hy was professor aan die Berlynse Akademie. Sien: Thieme - Becker, Bd. 22, 1928, p. 84-85.
8. Sien: Lategan, F.V. : Die Kortverhaal en sy ontwikkeling in Afrikaans, Kaapstad, 1956, p. 121-130.
9. Bouman, dr. A.C. : Kuns in Suid-Afrika, p. 26 en 27.
10. Sien hoofstuk I, p. 12 , van hierdie proefskrif.

11. Hier word veral gedink aan sy illustrasies vir Sangiro se boek *Uit Oerwoud en Vlakte*, die werke van Steinhardt en sy eie verhale. Vir volledige besonderhede aangaande sy illustrasies vergelyk: Skawran, K.M. : Hans Anton Aschenborn Mens en Kunstenaar, Univ. van Pretoria, 1963.
12. Skawran, op.cit. p. 133.
13. *Afrikanische Tierköpfe*, linoleumsneë, Swakopmunder Buchhandlung, 1917.
14. Afgebeeld in: *Die Huisgenoot*, Desember 1920, p. 313. Aschenborn, H.A. : Onduno, 1922, p. 51 en onder die titel *Löffelhundfamilie* in: Aschenborn, H.A. : *Afrikakalender*, 1925.
15. Aschenborn het die waterverfmedium nie as 'n belangrike en deurlopende tegniek in sy oeuvre gebruik nie en sy pogings in die medium is dikwels styf en onbeholpe. Daarteenoor skenk hy wel baie aandag aan sy tekentegniek. Sien: Skawran, op.cit.
16. Vir volledige gegewens omtrent sy illustrasies sien: Skawran, op.cit. p. 133 en verder.
17. Ets, 20 x 18 cm., r.o. H. Ant. Aschenborn, Kiel. Afgebeeld in: Aschenborn, H.A. : Onduno, 1922 en Bouman, op.cit., afb. IV.
18. Ets, 23 x 30 cm., r.o. H. Ant. Aschenborn, Kiel. Afgebeeld in: Aschenborn, op.cit. en Bouman op.cit., afb. V.
19. Litografie 15 x 13 cm., l.o. H. Ant. Aschenborn, Kiel. Afgebeeld in Bouman, op.cit., afb. I.
20. Sien voetnoot 7 hiervoor.
21. *Im Lande meiner Modelle*, Klinkhardt & Biermann, Leipzig, 1918.
22. Ibid. teenoor p. 184.
23. Ibid. p. 263.
24. Vergelyk wat Skawran hieroor opmerk. Skawran, K.M. op.cit., p. 161 en 162.
25. Afgebeeld in: *Afrika-Kalender* op.cit.
26. Kuhnert, op.cit., teenoor p. 224.

27. Sien Bouman, op.cit., afb. 11.
28. Sien Kuhnert, op.cit., teenoor p. 44.
29. Bouman, op.cit., p. 27.
30. Skawran het so 'n vergelyking gemaak in haar uitvoerige studie oor Aschenborn, maar fouteer deur te beweer dat Kuhnert deur Aschenborn beïnvloed is. Hierdie siening berus daarop dat sy onder die indruk verkeer het dat Kuhnert later en langer as Aschenborn gelewe het (sien voetnoot 7.) Skawran was nie bewus van die feit dat Kuhnert se beroemde boek waarna reeds verwys is, in 1918, d.w.s. drie jaar voordat Aschenborn na Duitsland teruggekeer het, verskyn het nie. Vir haar studie maak sy gebruik van 'n herdruk van 1953.  
Sien: Skawran, op.cit., p. 161 en 162.
31. Bouman, op.cit., p. 27.
32. Skawran, op.cit., p. 79.
33. Pols, op.cit., p. 67.
34. Dr. Bouman wys ook hierdie fout uit: „Daar is 'n klein, nafewe fout in die tekening - of is dit opsetlik? - wat egter die bekoring nog verhoog. So onmerkbaar is dit, dat die leser dit waarskynlik nie sal raaksien nie; maar as hy dit eenmaal ontdek, is dit ook onmiskienbaar".  
Bouman, op.cit., p. 28-29.
35. Sien: Aschenborn, H.A. : Onduno, afb. teenoor p. 49.
36. Litografieë, Kupfer und Hermann, Berlin.
37. Hier word veral gedink aan sy illustrasies vir Steinhardt se Steppenvolk.
38. Skawran maak haar hieraan skuldig as sy beweer dat Aschenborn nie net Eloff en Krampe nie maar selfs ook 'n invloed op Jentsch gehad het. Sien: Skawran, op.cit., p. 29-30 en 160-166.
39. Houtskool, 62 x 58 cm., l.o. Carl Ossmann, vers. Fritz Gaerdes, Okahandja.
40. Wyle Fritz Krampe het die werk beskou as een van die beste uit die hand van Ossmann en behorende tot die mees voortreflike stukke van enige Suidwes kunstenaar.

41. Ossmann-nalatenskap, Fritz Gaerdes, Okahandja.
42. Ossmann-nalatenskap, Fritz Gaerdes, Okahandja.
43. Die dier as motief in sy kuns kom voor tot ongeveer 1943 en verdwyn daarna. Verder is dit interessant dat die dier net in sy olieverfskilderye voorkom en na my wete nooit in sy akwarelle nie.
44. Die verskynsel is nie net tot Suidwes-Afrikaanse kuns beperk nie, maar kom ook voor in die skilderkuns van Suid-Afrika.
45. Olieverf op doek, 60 x 80 cm., l.o. A.J. 1939, vers. van die kunstenaar.
46. Olieverf op doek, 70 x 100 cm., l.o. A.J. 1938, vers. van die kunstenaar.
47. Olieverf op doek, 70 x 100 cm., r.o. A.J. 1941, vers. van die kunstenaar.
48. Houtgravure, 5 x 9 cm., Nas. Kunsmuseum, Kaapstad, Afgebeeld in Alexander op.cit., Fig. 147, p. 148.
49. „..... nicht „Buffel“, sondern das Wesen Büffel, das Wesen Elefant oder das Wesen Geier darzustellen“. Gewalt, W. : Fritz Krampe, :Der Zoologische Garten, Band 35, Heft 4/5, 1968, p. 274.
50. Krampe het as sestienjarige reeds gereeld dié dieretuin besoek en daar geteken: „Dass Ludwig Heck sr., der dem 16 jährigen Krampe einmal beim Löwenzeichnen über die Schulter geguckt, diesen spontan in sein Dienstzimmer lud und ihm eine Zoo-Jahreskarte überreichte, hat ihn in seinem Entschluss, Maler zu werden, vielleicht entscheidend bestärkt.“  
Ibid. p. 271.
51. „Hy was op sy gelukkigste in die vrye onbedorwe natuur en die meeste op sy gemak tussen diere en inboorlinge“. Levinson, Olga: Die Mens, in : Fritz Krampe, Herdenkingstentoonstelling, p. 4.  
Sien ook Schroeder, O. : Fritz Krampe, Ons Kuns, dl. 1, p. 7.
52. Foto's van sy vroeë jeugwerke is deur Krampe se suster aan die S.A. Kunsvereniging (S.W.A.) geskenk.

53. Sien voetnoot 52. Geen aanduiding vir welke geleentheid die stukke geskilder is of waar dit aangebring was kon opgespoor word nie.
54. Hier word in die besonder gedink aan die afgebakende vormgewing en fyn stilering soos voorkom in Hodler se Auszug der Jenenser Studenten, 1913, Jena Universiteit. Sien afb. in Von Rothkirch, W. : Deutsche Kunst, 1934, p. 404.
55. Die skrywer ken die werk slegs van 'n foto wat behoort tot dié genoem in voetnoot 52.
56. Sien hoofstuk I, p. 43 , van hierdie proefskrif.
57. Waterverf op papier, 75 x 50 cm., l.o. F. Krampe, vers. Herta Krampe, Windhoek.
58. Die skrywer ken dié werk slegs van 'n foto wat behoort tot die groep genoem in voetnoot 52.
59. Met uitsondering van die illustrasies vir Reinecke Fuchs wat as reeks in geheel behoue gebly het (sien voetnoot 78) is die ander reekse verbreek en is die tekeninge as selfstandige stukke in onbekende besit opgeneem.
60. Krampe kom gedurende April 1951 in Kaapstad aan en vestig hom later in daardie jaar in Windhoek.
61. Schroeder, op.cit. p. 8.
62. Olieverf op doek, 141 x 182 cm., l.o. FK, ongedateer Windhoek Kunsgalery.
63. Die olieverf in baie van sy skilderye is geneig om te kraak en af te skilfer. Redes hiervoor is moontlik die swak voorbereiding van sy doeke en die gebruik om sy verf te veel te verdun met terpentyn en dan dikwels oor 'n tempera-voorskildering te werk.
64. Olieverf op doek, 119 x 86 cm., l.o. FK, besitter onbekend.
65. Sien voetnoot 50.
66. Artikels oor wild in die algemeen en die gorilla in die besonder het gedurende 1952 in verskillende nommers van die Allgemeine Zeitung verskyn.

67. Olieverf op doek, 124 x 100 cm., l.b. FK, vers.  
S. von Bach, Windhoek.
68. Olieverf op doek, 140 x 80 cm., l.b., vers. onbekend.
69. Olieverf op doek, 120 x 80 cm., l.b., FK, vers. onbekend.
70. Olieverf op doek 120 x 80 cm., l.o., FK, vers. onbekend.
71. Olieverf op doek, 140 x 111 cm., l.o. FK, vers. P.K.M.,  
Pretoria.
72. Olieverf op doek, 100 x 75 cm., r.b. FK, vers.  
S. von Bach, Windhoek.
73. Olieverf op doek, 100 x 112,5 cm., l.o., FK, vers.  
O. Levinson, Windhoek.
74. Sien hoofstuk II, p. 81 , van hierdie proefskrif.
75. Naam van die gorilla wat Krampe as jongman in die  
Berlynse Dieretuin geteken het, (sien voetnoot 50).
76. Waterverf op papier, beide 43 x 58 cm., vers. onbekend.
77. Bokhorst, prof. M. : Fritz Krampe, Herdenkingstentoon-  
stelling, p. 1.
78. In besit van S. von Bach, Windhoek.
79. Sy gawes as pianis, sy belangstelling in die musiek  
van Bröckner, Beethoven, Schumann en Brahms en vir  
die geskifte van die Fransman Teilhard de Chardin  
is welbekend. Sien: Herdenkingstentoonstelling  
op.cit. p. 5. Sien ook hoofstuk I, voetnoot 149.
80. Sien hoofstuk II, p. 83 , van hierdie proefskrif.



## HOOFSTUK IV

### DIE UITBEELDING VAN DIE LANDSKAP

Die landskap is ongetwyfeld die mees algemene motief in die kuns van Suidwes-Afrika en daar is geen kunstenaar in die gebied van wie se oeuvre dit nie 'n belangrike deel vorm nie. Tot 'n sekere mate is die belangstelling vir die landskap daardeur te verklaar dat bykans geen faset van die menslike lewe los daarvan staan nie. Dit is veral waar in 'n gebied soos Suidwes-Afrika waar die mens se handwerk nog so te sê geen opmerklige indruk op die natuur gemaak het nie. Suidwes-Afrika is hoofsaaklik nog 'n ongeskonde land, met 'n landskap wat min mense onaangetas laat.

Geografies is die gebied 'n voortsetting van Suid-Afrika en die landskap stem in baie opsigte ooreen met die droër dele van Suid-Afrika. Dit is juis hierdie dele van woestyn en semi-woestyn wat die grootste deel van ons land in beslag neem en ook beskou kan word as eiesoortig aan beide Suid-Afrika en Suidwes-Afrika. Die ruie woude wat die noordelikste punt van Suidwes-Afrika beslaan en die veel geskilderde meditereense Kaap- en kunslandskap staan algemeen topografies in skrilte kontras met die bogenoemde droë streke, wat eintlik meer tiperend van ons land is. Die vogtige klimaat en die gedempte lig, sterker kleur en oor die algemeen meer pittoreske voorkoms het die skilders daar nooit met die ware probleme van die Suid-Afrikaanse landskapuitbeelding gekonfronteer nie.

Net soos dit in Suidwes-Afrika tot hiertoe is, was en bly die landskap beslis ook 'n belangrike en vir die eerste helfte van hierdie eeu weliswaar die oorwegende motief in die Suid-Afrikaanse kuns. Een van die redes hiervoor, soos Berman tereg opmerk, is die verskeidenheid wat in ons landskap voorkom. <sup>1</sup>

Dit is opvallend dat dieselfde belangstelling vir die landskap gedurende daardie jare ook voorkom in die kuns van ander jong lande, soos die kunsontwikkeling in Australië, Nieu-Seeland en Kanada duidelik bewys. 'n Verklaring vir hierdie wye interesse

vir dié besondere kunskategorie kan wees dat, lank nadat Europa die lesse van die impressioniste reeds geabsorbeer het en inderdaad reeds nuwe bane in die beeldende kunste betree het, het die invloed van die impressionistiese styl eers voelbaar geword in die kuns van verafgeleë en geïsoleerde gemeenskappe, waaraan Suidelike Afrika ook deel geneem het. Kunstenaars uit hierdie lande wat hul kunsopleiding in Europa ontvang het, het daar direk in kontak gekom met die algemeen aanvaarde impressionistiese skilderwyse, wat ten spyte van die destydse nuwe en meer revolusionêre twintigste eeuse kunsstyle in Europa, nog steeds in wye kringe beoefen was deur die oorgrote meerderheid van Westerse kunstenaars. Trouens, as gevolg van die teenkating wat bestaan het teen die vernuwende idees van die meer modernisties ingestelde kunstenaars, was die impressionisme juis vir baie die aanvaarde en nie-omstrede skilderstyl.

Tematologies was die landskap by uitstek belangrik vir die impressionistiese kunstenaars, asook vir diegene wat hulle direk voorafgegaan het, komende uit die hele grotere Romantiese beweging van die 19de eeu. Dit is verstaanbaar dat die skilders wat hul opleiding ontvang het in 'n milieu waarin die landskap as motief hooggeskat was, daardie opvatting na hul tuiskoms sou bly huldig.

Die Suid-Afrikaanse kuns het in hierdie opsig goeie voorbeelde. Ons kunstenaars gaan ook voort in die tradisie waaraan hulle gewoon was of waarmee hulle deur hul opleiding in aanraking kom: Oerder en Wenning in die gees van die Haagse Impressioniste, Naude in die trant van die Slade en die Münchense kunsakademie, Caldecott in die Frans-georiënteerde impressionisme, Pierneef in die Hollandse monumentaal-dekoratiewe rigting en Jentsch in die realisme van die Duitse en meer spesifiek die Dresdense landskapskool. Roworth, Goodman, Wiles, Pilkington en Carter is deur opleiding of deur nasionaliteit die draers van die Engelse kunsopvatting, wat deur tradisie by uitstek die portret en die landskap as motief behandel.

Soos die werk van Laubser later haar Engelse en Duitse en Stern haar voortrefflike Duitse skoling in styl en motief sou vertoon, so ook het die vroeëre skilders die motiewe-tradisie

van hul opleidings-kring na Suid-Afrika oorgebring — en die belangrikste motief was die landskap. Suidwes-Afrika was in die opsig geen uitsondering nie.

In Suidwes-Afrika en Suid-Afrika het die Europeesgeskoolde kunstenaars in die uitbeelding van die landskap voor 'n verskeidenheid nuwe probleme te staan gekom. Ons landskap is hard en ongenaakbaar, die lig buitengewoon skerp en as gevolg daarvan vertoon kleur uiters karig en verbleik. Hieroor het skilders hul dikwels uitgelaat: „Hierdie land is hard en wreed; as jy in die veld gaan sit, somaar op die harde grond, dan voel jy die stugheid van die aarde, en dan is daar skielik van daardie skerp dorings, gereed om jou te steek. Maar dan spring daar opeens van die fynste en teerste blommetjies uit daardie selfde grond; die land is tog ook ryk en pragtig. Maar die mense moet tog nie sê nie: Suid-Afrika is so beroemd om sy kleureprag. Europa is veel ryker in daardie opsig. Die geweldige sonlig daarbuite ..... maak alles dood en vaal, geen kleur kan standhou teen die oorweldigende wreedheid van lig nie." <sup>2</sup>

Pierneef merk op dat die landskap hier tussen 10vm. en 4nm. van alle kleur ontnem is. <sup>3</sup>

Dit is in elk geval nie omstandighede wat geskik is vir die impressionistiese plein-air skildermetodes van Europa nie. Daarom dat die oorgrote meerderheid kunstenaars in die ateljee werk of in 'n uitsonderlike geval soos Jentsch, aanpassings maak deur slegs vroeg-oggend of laat-namiddag in die buitelug te skilder en sodoende die skerp lig en die hitte vryspring.

Die Suid-Afrikaanse landskap verskil ook in ander opsigte van dié Europa. Die landskap van die droër dele van die land is meer panoramies, wydgestrekte vlaktes met 'n onbelemmerde horisonlyn. Die lug is dun vanweë die hoër ligging en die sigvermoë groter. Die kunstenaars afkomstig uit Europa het te doen gekry met „landskappe van oorweldigende skoonheid en tragiese grootsheid, en gevind dat die Europese metode van skilder nóg die tipiese lig van Suid-Afrika, nóg die veel groter afstande wat in die droë klimaat van die land sigbaar is, kan vertolk." <sup>4</sup>

„Geen Europese land eis soveel argitektuur vir sy landskapkuns as Suid-Afrika nie. Geen land bied so weinig kanse vir 'n dweepsieke romantiek, en eis so veel onverbiddelike heldersienendheid nie as die Transvaal en die Karoo,"<sup>5</sup> merk A.C. Bouman op oor die Suid-Afrikaanse landskapkuns. P.A. Hendriks praat so oor die Suidwes-Afrikaanse landskap: „Waar .... buite die grense van Afrika, bestaan nog sulke landkappe? In Sentraal-Asië miskien?"<sup>6</sup>

Die landskapskilder in Suidwes-Afrika en Suid-Afrika het die taak om uit 'n landskap met min voor die hand liggende pittoreske eienskappe sy inspirasie te put en uit 'n dorre stuk aarde 'n kunswerk te visualiseer.

Daar is reeds in 1917 na die probleem verwys deur die skilder Edward Roworth in 'n artikel wat handel oor die landskapkuns in Suid-Afrika.<sup>7</sup> Tussen die lyne gelees, is dit duidelik dat Roworth, alhoewel persoonlik oorgegee aan 'n romantiese interpretasie van die landskap, tot 'n punt waar dit deur die dramatiese opbou van lig en skaduwee dikwels aan die teatrale grens, tog nie die pittoreske van die Kaap as die wesentlike karakter van die Suid-Afrikaanse landskap aanvaar nie, maar dit eerder sien in die grootse panoramiese landskap gekenmerk deur „monotony, size, and light."<sup>8</sup>

Om dié landskap suksesvol te verbeeld, sou hoë eise aan ons kunstenaars stel en in baie opsigte stilistiese en bloot tegniese aanpassing van hulle verg, wat elk op sy besondere manier sou hanteer.

In Suid-Afrika met sy groot stede en steeds toenemende industrialisasie vind daar op kunsgebied mettertyd toenemend aansluiting by internasionale kunsrigtings plaas; en in ooreenstemming daarmee 'n geleidelike wegbeweeg van die landskaplike motief. Die moderne stedelike lewensmilieu met sy kosmopolitiese mensesamestelling vol afsydigheid teen en dikwels onkunde van die landelike sfeer wat dit omring, gee gestalte aan 'n meer intellektueel-georiënteerde tema waarin hoofsaaklik die mens as sentrale motief dien.

Waar die mens en menslike sfeer as kunsmotief voorrang geniet, verdwyn die belangstelling vir die suiwer landskap al

hoe meer en dit is vandag ook die geval met die kuns in Suid-Afrika. Die periode waartydens die landskap as die onbetwiste motief die middelpunt van die beeldende kuns bekleet het, is voorlopig verby.

In teenstelling met Suid-Afrika het Suidwes-Afrika, met uitsondering van enkele maatskaplike en politieke aanpassings, op ander terreine min ingrypende veranderinge ondergaan. Die gebied se mense en dus ook sy kunstenaars is nog steeds by gebrek aan stede en grootskaalse industrialisasie op 'n min of meer landelike lewenswyse ingestel. Die kunslewe as sodanig toon ten spyte van 'n minderwordende isolasie, nog maar weinig aansluiting by kunsstrominge daarbuite. Dit bly anders as in Suid-Afrika wesentlik by die tradisionele opvattinge vassteek en behou as sterkste motief steeds die landskap.

In die uitbeelding van die landskap kan, soos ook die geval is met die ander motiewe in die Suidweskuns, beswaarlik 'n vaste ontwikkelingspatroon van kunstenaar tot kunstenaar aangetoon word. Dit is veelal individuele benaderings van skilders wat stilisties gesproke, selde buite die grense van die realisme en die impressionisme beweeg. Daar is egter in hierdie moeisame ontwikkeling vele punte van ooreenkoms met die algemene opvatting van die motief soos dit voorkom in die Suid-Afrikaanse kuns totdat uiteindelik die punt bereik word waar die uitbeelding van die landskap in die kuns van Jentsch nog 'n ander oorspronklike moontlike oplossing vir die hantering van die motief aan die hand doen.

Die landskap as selfstandige onderwerp vorm slegs 'n klein onderdeel van Erich Mayer se Suidweswerke. Ons weet van 'n olieverskildery Auasberge in songloed uit sy hand wat destyds verkoop is aan goewerneur Von Schuckmann en wat heelwaarskynlik later na Duitsland geneem is. In 'n kritiek oor sy werk wat hy in 1910 in Duitsland tentoonstel, lees ons van sy voorstellings van kameel- en withaakbome, stemmingsvolle akwarelle van geel grassteppe en

die Omatako's, die Namibduine en 'n aantal kryttekeninge van bome.<sup>9</sup> Min van hierdie werke het vir ons behoue gebly.

In die oorgrote meerderheid van sy Suidweswerk word die landskap gebruik as agtergrond vir sy uitbeelding van die mens in sy lewensmilieu. Soms neem die landskaplike bestanddeel 'n belangrike plek in en word die mens ondergeskik daaraan gestel, maar die mens of tekens van sy handewerk bly altyd 'n belangrike faktor in sy siening van die landskap.

Sy landskapkuns word onderskei deur duidelik afgebakende vormgewing en uitgesproke grafiese kwaliteite. Die beklemtoning van hierdie eienskappe verleen 'n nugtere indruk aan sy werk en ontnem dit grotendeels van die meer romantiese inslag wat algemeen in die landskapkuns van sy onmiddellike opvolgers in Suidwes-Afrika voorkom.

Mayer is deur en deur realis wat elke onderdeel van sy werk met belangrikheid bejeën. Dit is veral duidelik uit die tekeninge waar die landskap 'n sekondêre funksie vervul, maar desnieteenstaande met eweveel sorg uitgevoer word. Abrahamsfarm<sup>10</sup> is 'n goeie voorbeeld van hoe die kunstenaar om 'n sentrale motief die landskap tot in die fynste detail opbou. Die lineêre metode waardeur die landskap terwille van dieptewerking in opeenvolgende kleinerwordende vlakke verdeel word, is helder en voor die hand liggend. Gras, bome en bosse waarmee die landskap ingeklee is, vorm duidelik omlynde platvlakke wat perspektiwies vergroot of verklein afhangende van waar dit voorkom.

In uitvoering vertoon die tekening aan die eenkant 'n strewe na naturalisme, soos blyk uit sy hantering van perspektiwiese ruimte en die gedetailleerde behandeling van selfs die kleinste onderdele van die komposisie. Aan die anderkant veroorsaak die stilering van vorm 'n afgeplatte indruk wat die drie-dimensionaliteit van individuele voorwerpe gedeeltelik teenwerk en 'n sekere dekoratiewiteit in die voorstelling invoer. Die aanvoeling vir die dekoratiewe is onderskeidend van al sy kuns en spruit uit die planmatigheid van ontwerp wat sy kuns ten grondslag lê. Die landskap wat hom interesseer is dié waarin 'n sentrale motief voorkom, waaromheen die landskap opgebou kan word; of dié bestaande

uit duidelik herkenbare elemente soos bv. bome, by voorkeur spesifieke boomsoorte, of rotse en berge met tiperende vorm. Gebonde vorme dus wat hy deur middel van lyn kan omsluit en dan in 'n vaste orde op die prentvlak kan rangskik. Wildeveyboom, Waterberg<sup>11</sup> is 'n voorbeeld hiervan.

Mayer is eerstens tekenaar, tweedens skilder. Sy kyk is dié van die lynkunstenaar op soek na dit wat hy lineêr kan definieer. Die landskap met sy arbitrêre groeivorme, die lug en atmosfeer, is tekenkundig moeilik en selfs onmoontlik omvatbaar: dit is die terrein van die skilder.

Die oordeelkundig en fyn gekonstrueerde landskappe van Mayer „.... laat 'n mens deur beligting en bou dink aan 'n binne-huis".<sup>12</sup>

Die panoramiese landskap waarin vorm en kleur deur atmosfeer vervaag word, is te groot vir Mayer om vas te vat. Hy voel hom aangetrokke tot intiem beskutte hoekies in die natuur; na dit wat naby is en hom omsluit. Daarom ook dat hy die landskap tot die prentvlak beperk, dit weerskante deur elemente inperk en die gevoel van horisontale kontinuïteit daardeur verbreek; en die oog net laat gaan tot by die berge of ruie bosse wat die gesigseinder doeltreffend afsluit. Dit is 'n landskap waarin slegs beperkte ruimtelikheid bestaan en waarin atmosferiese perspektief negeer word. Elke onderdeel, van die voorgrond tot die verste punt op die agtergrond kom helder en konkreet voor; dit is die werk van iemand wat nie teken wat hy sien nie, maar dit wat hy weet wat daar is.

Die landskapuitbeelding van H.A. Aschenborn is uitgesproke romanties, „'n loflied op die natuur" soos Bouman dit beskryf,<sup>13</sup> maar meer nog, 'n onbeskaamde verheerliking van die Suidwes-natuur wat Aschenborn so intens lief het en wat hy voortdurend in beeld en vers besing: „Unendlich dehnt sich die gelbflimmernde Savanne und verschwimmt in der Ferne im glasigen Lichte des Horizontes."<sup>14</sup> Die ruimtelike vlaktes van hoë gras, kameeldoringbome, berge, lig en lug vorm ook die onderwerp van sy skilderkuns.

Hy staan in gees en benadering lynreg teenoor die gebonde tekenkundige realisme van Mayer. Bo en behalwe sy voortreflike kwaliteite as grafiese kunstenaar, besit hy ook in sy beste werke die siening en tegniese benadering van 'n natuurlike skilder.

Sy suiwer landskapuitbeelding is betreklik omvangryk en altyd ingestel op die vaslegging van 'n besondere atmosfeer. Dit is in die eerste plek stemmingsbeelde, breed geskilder en lig in toon, waardeur die wydsheid van die landskap oorgedra word. Hoe meer hy hom instel op stemminge, hoe groter is die oortuigingskrag van sy werk.

'n Besondere stemming in sy kuns word nie verkry deur die gevoel van intimiteit soos by Mayer nie, maar deur die gebruik van natuur-elemente wat hy as boer en jagter goed leer ken: die opstapeling van blou dreigende reënwolke oor 'n stukkie geel grasveld wat deur die son helder verlig word, of wye, stil landskappe waarin vorm so te sê oplos in trillende lig en, voorstellings van maanlig-landskappe waarin diere rustig wei onder, of voëls slaap in groot kameeldoringbome.

Dit is die indrukke van 'n natuurmens, eenvoudig en gevul met 'n groot liefde vir die veld en sy bewoners — intuïtiewe uitinge waarin die fyner formele vereistes van die beeldende kuns eintlik geen rol speel nie. Komposisioneel is die wyse waarop balans en dieptewerking bewerkstellig is te voor die hand liggend om waarlik boeiend te wees; tekenkundig en koloristies vertoon hy dikwels swak en in die manipulering van sy medium is hy klaarblyklik 'n amateur. Tog bevat sy werk onteenseglik veel van die sfeer van die Suidwes-landskap; soos ons ook opmerk in die werk van sy tydgenote in Suidwes-Afrika. Deur die beklemtoning van die karakteristieke bestanddele en dikwels die pittoreske aspekte van die landskap in Suidwes-Afrika, die kameeldoringbome en hoë miershope, die droë veld van geel gras en laag-groeiende doringbossies, kom Aschenborn soos Eriksson en Ossmann uit by wat later algemeen aanvaar sou word as die „tipiese” Suidwes-landskap. <sup>15</sup>



Axel Eriksson verraai soos Aschenborn ook 'n romantiese ingesteldheid in sy landskappe wat deur die laatmiddag sonlig in pragtige kleur en dynserigheid gehul word. Die gebruik van die pastelmedium het hom in staat gestel om die sagte kleurtinte van die landskap effektief vas te vang. 'n Groot deel van sy kuns in dié medium is daarop ingestel om 'n spesifieke stemmingsbeeld oor te dra wat in sy vroeër werke dikwels poëtiese kwaliteite besit. Hierdie stukke van Eriksson staan baie na aan die werk van Ossmann en sou 'n groot invloed uitoefen op 'n aantal latere Suidwes-kunstenaars.

'n Ander deel van sy werk is meer sober in siening. Sy skildery Herfs in Suidwes-Afrika<sup>16</sup> is 'n onopgesmukte en eerlike interpretasie van die uitdeinende panoramiese landskap, vol lig en ruimte. Geskilder in 1911 is dié stuk een van die vroegste suksesvolle landskappe in die Suidwes-kuns en in nugterheid van benadering, vorm dit 'n teenstelling met die romanties-realistiese landskapkuns wat tot op daardie tydstip in die Suid-Afrikaanse kuns voorkom. Kunshistories verleen dit myns insiens 'n belangrike posisie aan hierdie byna totaal vergete Suidwesgebore kunstenaar wie se skilderloopbaan ontydig beëindig is deur sy dood op ses-en-veertigjarige leeftyd.<sup>17</sup>

In teenstelling met die algemeen romanties-gerigte realisme wat in die jare die landskapuitbeelding in Suid-Afrika kenmerk, kom hierdie werk van Eriksson byna feitelik voor. Tog benader die skilder hierin veel meer die wesentlike karakteristiek van die landskap en kom hy sodoende reeds uit by die besondere probleme wat dit aan die kunstenaar stel — probleme wat veel later eers gedeeltelik opgelos sou word.

Die skildery toon in die eersteplek die verskil in siening tussen Eriksson en sy voorganger Mayer. Eriksson stel hom in op die grootsheid van die landskap wat tot ver in die prentvlak terugskiet en ook buite die prenttraam voortleef. Slegs die plasing van die bossies links en die gemsbok regs op die voorgrond skep vaste fokuspunte in die komposisie wat die gevoel van 'n horisontaal uitdeinende landskap enigszins teenwerk. Van die intimiteit wat Mayer se kuns kenmerk is hier geen teken nie, nog

minder van die ingeslote landskap waarin ruimte beperk word.

Die indruk van drie-dimensionaliteit word verkry volgens konvensionele metodes. Die doek is verdeel in twee byna ewegroot vlakke: landskap en lug. Die verdeling van die landskap in voor-middel- en agtergrond is voor die hand liggend. Elk van die vlakke bevat prominente elemente waarop die oog tydelik konsentreer voordat dit beweeg na 'n volgende punt. Die skildery kan dus nie in een oogopslag in sy geheel ingeneem word nie omdat in die komposisie aan verskillende pikturale onderdele eweveel belangrikheid toegeken is, as gevolg waarvan verskillende fokuspunte ontstaan. Die oog word derhalwe van die een element na die ander, geleidelik en ondersoekend dieper in die prentvlak ingetrek. 'n Wye wolklose lug oorspan die landskap. Die kort duidelik waarneembare penseelstreke wat eenvormig van links na regs aangebring is en die fyn nuanses van geelgroen en blou, verleen 'n trillende deursigtigheid daaraan wat meehelp om die illusie van atmosferiese ruimtelikheid te verhoog.

Ruimtewerking soos Eriksson dit bewerkstellig, berus op die perspektiwies logiese plasing van een element of vlak voor 'n ander, soos die skerms van 'n dècor. Koloristies staan die werk in kontras met die algemeen romantiese opvatting van die tyd. Die dynserigheid wat oor die landskap hang en die oorwegend koel kleurtinte skep 'n fris oggendstemming, sonder die totaal-indruk in stryd te bring met die wesentlik droë karakter van die landskap. Die hantering van die impasto-tegniek toon dat hy nie 'n tekenkundige, maar wel 'n skilderkunstige standpunt huldig.

Stilisties staan die werk in 'n realistiese opvatting, alhoewel die fyn genuanseerde kleur op die horison en die algemeen breë suggestiewe skildering van 'n sekere affiniteit met die impressionistiese siening getuig. Die gebruik van sagte blou en grys-pers tinte om die wasigheid oor die landskap uit te beeld, word later teruggevind in die kuns van Ossmann en na hom in die van 'n aantal ander Suidwes-skilders. Schroeder het gelyk as hy beweer dat 'n eiesoortige Suidwes-kuns begin by die werk van Eriksson.

Carl Ossmann is in meer as een opsig die belangrikste figuur onder die vroeë kunstenaars wat in Suidwes-Afrika gewerk het. Nie alleen staan hy histories baie nou gekoppel aan die ontwikkeling van die plaaslike kuns nie, maar hy het deur sy werk 'n rigting aangedui waarin die Suidweskuns kon ontwikkel en hy is ook inderdaad deur 'n groot groep latere kunstenaars in Suidwes nagevolg.

Ossmann soos Eriksson was 'n produk van die Berlynse kunslewe van die begin van hierdie eeu toe die laat 19de eeuse skilderopvattinge en die Jugendstil-gedagte sterk voorkeur geniet het. Hierdie invloede het sterk op sy kuns ingewerk en het tot 'n groot mate sy latere ontwikkeling in Suidwes-Afrika bepaal. Dit is veral sy leermeester Walter Leistikow<sup>18</sup> se impressionistiese siening van die landskap wat 'n blywende indruk op Ossmann gemaak het en uit sy Duitse periode het twee werke behoue gebly wat hierdie verwantskap duidelik aantoon: 'n romanties-landelike siening van 'n landskap met weiende skape teen 'n agtergrond van landerye en opstalle; en 'n ets van 'n dorpsgesig met 'n brug in die voorgrond.<sup>19</sup>

In die lig van sy latere ontwikkeling kom albei hierdie werke vreemd voor en dit bevat geen elemente wat sy Suidweswerk kenmerk nie. Nogtans is die stukke interessant in soverre dit as aanduiding dien van die mate waarin hy aansluit by die tradisionele skilderopvattinge van mindere kunstenaars wat destyds algemeen aanvaar was. Die twee werke lewer weinig bewys van 'n oorspronklike siening by die kunstenaar en het in Europa sekerlik ongemerk verby gegaan.

Ossmann se vooruitgang as kunstenaar begin eers na sy aankoms in Suidwes-Afrika in 1913, d.w.s. toe hy reeds 30 jaar oud was. Vanaf dié tyd tot sy dood in 1935 is daar 'n vaste ontwikkelingspatroon in sy werk op te merk wat wissel tussen die realistiese en impressionistiese stylopvattinge, asook 'n toenemende belangstelling vir die landskap as enigste motief vir sy kuns.

Sy vroegste werke hier te lande vertoon 'n sterk romantiese inslag wat, alhoewel dit mettertyd begin afneem, nooit heeltemal verlore gegaan het nie. Dit is aanvaarbaar dat die Afrikaanse

motief, wat so hemelsbreed verskil van die Europese, die kunstenaar geweldige probleme besorg het. Dit is juis 'n kenmerk van baie oorsese kunstenaars wat hulle hier kom vestig, dat hulle die landskap aanvanklik erg romanties benader het.

Die vroeë tekeninge van Ossmann word gekenmerk deur 'n streng lineêre opvatting. Sy sketse van die Waterberg (Afb.21)<sup>20</sup> en Spitskop (Afb.22)<sup>21</sup> is studiemateriaal waarin hy die moontlikhede van die landskap ondersoek. Dit is realisties in benadering, gekenmerk deur knap tekenwerk met sterk beklemtoning van lynwerking en vaste vormgewing. Soms, soos in die potloodtekening van die Waterberg, is die invloed van die Jugendstil baie duidelik en word arsenering gebruik om 'n drie-dimensionaliteit te bewerkstellig. Tog verleen die nugtere aksentuering van vorm aan hierdie stukke 'n saaklikheid en dekoratiewe inslag wat dit onderskei van die meer stemmingsgerigte kwaliteite wat die latere werk van dié kunstenaar byna deurgaans besit. Hierdie tekeninge kom in gees en uitvoering veel ooreen met die werk van Erich Mayer.

Sy sketsboeke uit die dertigerjare toon hoe intensief Ossmann die landskap bestudeer het, nie net ten opsigte van vorm nie, maar ook kleur; en dié tekeninge is in baie opsigte die sleutel tot sy algemene skildermetode.<sup>22</sup>

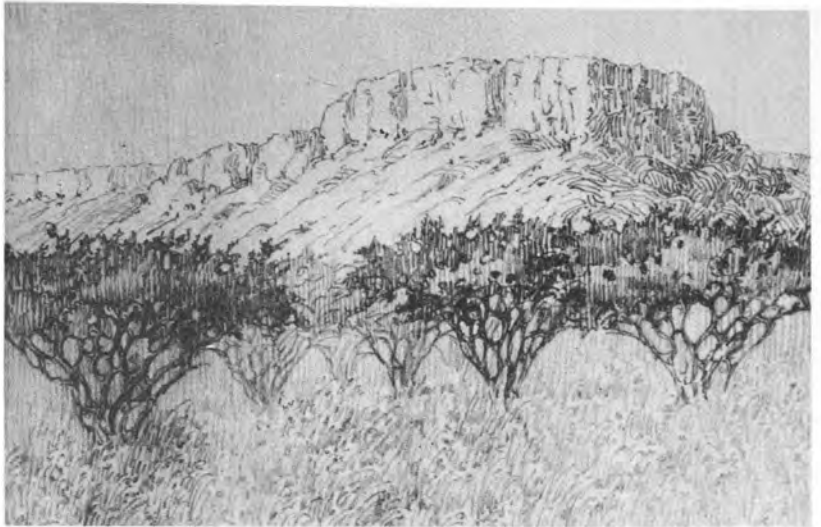
Sy voorstudies is besonder interessant vanweë die inligting wat dit verskaf oor sy algemene skildermetode. In hierdie tekeninge, soms uiters vlugtige sketse, sien ons hoe die kunstenaar sekere byskrifte met betrekking tot kleur en vormverhouding aanbring wat by die verwerking van die sketse in sy ateljee van nut mag wees. In sommige van sy tekeninge word 'n detail van 'n onderdeel van die landskap as 'n inlas by 'n skets ingevoeg wat in die ateljee as verwysingsbron gebruik kan word. Dit is deels hierdie gegewens wat aantoon dat Ossmann in die buitelug geskets het, maar sy skilderye in sy ateljee uitgevoer het. Dit is moontlik ook een van die redes waarom sy skilderye selde die spontaneïteit van sy tekeninge besit. Sy laat tekeninge kan in twee groepe verdeel word: die wat as selfstandige kunswerke kan geld en sy voorstudies. Dié werke toon deurgaans die baie persoonlike tekenstyl wat hy gedurende sy laaste jare ontwikkel

het. Net soos in sy skilderye kan hier 'n ontwikkelingsgang opgemerk word: van die presiese realisme wat sy werke uit die twintigerjare nog kenmerk na 'n vryer meer impressionistiese benadering waarin stemming, lig en skaduwee die hooftoon voer. Soms word die gevoel vir atmosfeer so sterk uitgedruk dat lyn en vorm begin vervaag, sodat die kunstenaar net deur enkele grys toonvlekke die landskapvoorstelling breedweg suggereer. Vorm word in lig opgelos, tot so 'n mate dat detail, wat in sy vroeëre werke nog 'n belangrike bestanddeel is, nou geheel en al verdwyn.

In sommige sketse maak die kunstenaar gebruik van 'n tekenmetode wat algemeen in sy latere werke aangetref word, naamlik 'n skerp omlýning van sy voorwerp in donker gebroke lyne en die invoeging van diep skaduwee-vlekke wat in kontras staan met die wit-gelate papier waardeur ligeffekte voorgestel word. Hierdie tekenwyse verleen 'n besonder fris en lewendige voorkoms aan sy werk. Dikwels slaag Ossmann daarin om die tekstuur van die papier só te benut dat dit 'n natuurlike liggrein aan die tekening verskaf. Hy kon met behulp van hierdie tegniek só met lig en skadu in grys toonwaardes moduleer dat dit die indruk van pointillisme skep. Soms werk hy besonder lig met sy potlood. Sy talle boomstudies, waarvan een hier afgebeeld word (Afb.23), is uitstekende voorbeelde van dié delikate tekenkuns van Ossmann. Sonder oormatige gebruikmaking van skaduwering bied hy hier 'n gedetailleerde tekening, buitengewoon sensitief in die hantering van lyn en sonder huiwering daargestel. Die lewendigheid van uitdrukking, die ryke variasie in lynsterkte en die volgehoue sensitiwiteit, verhef hierdie werkie tot dieselfde estetiese vlak as die werk van Ossmann se beter bekende kunstgenote in die Suid-Afrikaanse kuns. Dit is 'n betreurenswaardige feit dat Ossmann as gevolg van sy geïsoleerde lewe in Suidwes-Afrika nie genoeg onder die aandag van die kunspubliek in Suid-Afrika gekom het nie.

Daar is baie voorbeelde waarin hy gebruik maak van die kwadraatnet om voorstudies proporsioneel te vergroot op die skilderdoek. Van tyd tot tyd is in hierdie laat tekeninge ook nog tekens van arsenering te sien, maar vryer toegepas en die

21. *Carl Ossmann*  
**Waterberg**



22. *Carl Ossmann*  
**Spitskop**



23. *Carl Ossmann*  
**Bome**



skerp lyn wat die vroeë tekeninge onderskei, word vervang deur 'n neiging om die landskap met sagte tinte op te bou.

Ossmann het hoofsaaklik in olieverf en in 'n mindere mate ook in tempera geskilder.

In kleur en stemming dra sy skilderye aanvanklik 'n uitgesproke romantiese gees wat mettertyd oorgaan in 'n diepgevoelde lirisme. Sy landskappe is gewoonlik gehul in 'n dynserige lig en fyn genuanseerde kleur sodat vorm dikwels vervaag en op die agtergrond gedruk word. Soos sy tydgenote is hy voortdurend opsoek na 'n bepaalde stemming, meermale dié tydens sonsopkoms of 'n laat-namiddag atmosfeer, wat hy in 'n vorm van impressionisme op die doek uitdruk.

Hy was geen plein-air skilder nie, maar sy werke ontstaan in die ateljee aan die hand van sketse wat wel in die buitlug gedoen is. Ateljeewerk verloor baie aan spontaneïteit en wen veel aan komposisie. In sulke stukke is die aspek van komposisie uit die aard van die saak van groot belang terwyl kleur en lig in ooreenstemming met die kunstenaar se geheue en verbeeldingskrag vorm aanneem. Om hom te help in die uitvoering van die finale skildery word op sy sketse kleurverhoudings en die uitwerking van lig aangedui — wat bewys lewer van sy begerigheid om in sy finale kunsstuk so na aan die natuurlike ligval en kleur te kom as wat vir hom moontlik was.

In die opsig is Ossmann, alhoewel sy styl die indruk skep van aansluiting by die impressionisme, tog geen ware impressionis nie, maar wat ingesteldheid teenoor styl en motief betref, gaan hy wel terug op die opvattinge van die Barbizon-groep.

Sy kuns toon dus 'n wesentlike teenstrydigheid naamlik, dat as die vertolker van lig en die uitwerking daarvan op die landskaplike vorm en kleur, hy nie in die skilderproses self direk daaraan gebonde is nie.

Die kleurgebruik van Ossmann hang nou saam met die keuse van tyd waarop die landskap uitgebeeld word, óf vroeg-oggend óf laat-namiddag wanneer die koelte van die dag nog aanwesig is of weer intree. Die tyd van die dag wanneer die veld nie vaal en kleurloos voorkom as gevolg van die skerp sonlig nie, maar

wanneer die landskap oortrek is met 'n gedempte lig vol kleurtinte. Grondliggend hier is die gevoel vir die romantiese soos ook duidelik spreek uit die skakerings van ligroos, blou en pers wat so dikwels in sy werk voorkom. Die beswaar teen dié besondere landskapuitbeelding is, dat hy selde by hierdie spesifieke voorstellingswyse kon verbykom; en nog minder daarmee kon deurdring tot die wesentlike eienskappe van die plaaslike landskap.

Die Suidweslandskap, veral die droë binnelandse dele, leen hom beswaarlik tot romantisering. Dit is, as gevolg van die oorwegende kleurloosheid van die veld, nie juis geskik vir die koloristies ingestelde kunstenaar nie, terwyl dit algemene gebruik by die vroeë kunstenaars was om waar die landskap volgens hul siening te kort skiet, dit vryelik uit eie verbeelding aan te vul — ongelukkig meermale met elemente strydig aan die ware aard daarvan. In soverre hy hom bepaal by die pittoreske in die landskap en dit dikwels omskep in 'n valse romantiek, kom hy ooreen met 'n sterk stroming in die Suid-Afrikaanse kuns wat hoofsaaklik Engels georiënteerd is. Die kuns van Edward Roworth, Gwelo Goodman en Sydney Carter staan wel deeglik in verband met die Suid-Afrikaanse landskap maar het nooit tot die essensie daarvan deurgedring nie. Soos die landskapuitbeelding van Ossmann het hul kuns ook die breë publiek bevredig omdat dit slegs die skoner aspekte van die natuur aangeraak het.

Ossmann se skildery Landskap by Okahandja <sup>23</sup> is verteenwoordigend van sy werk uit die twintigerjare. Die panoramiese landskap, in breë kwashale gesuggereer, is gesien vanaf 'n hoë punt waardeur 'n onmiddellike voorgrond uitgesluit word. Digte mis hang swaar oor die landskap en die gedempte lig wat slegs die toppe van die rantjies raak, verleen 'n sagtheid selfs aan die rotse. Die besige middelvlak van rotsige rante en groot laag-groeiende bosse gaan oor in 'n groot en kalm agtergrond waar berge op die horison geleidelik met die lug saamsmelt. Dit is 'n werk vol ruimte wat verkry is deur variasie in kleurtoonwaardes eerder as lyn.

In die dertigerjare neem sy liefde vir die uitbeelding van lig steeds toe en word die romantiese vervang deur 'n gevoelvolle



lirisme. Sy beste werke lewer hy van 1932 tot sy dood in 1935.

Ossmann se interpretasie van die Suidweslandskap het naklank gevind veral in die werk van twee latere Suidwesskilders wie albei die kleurvoller sy van die landskap as uitgangspunt vir hul kuns gekies het.

Johann Blatt se kuns was aanvanklik oorwegend realisties ingestel in die trant van die werk van Axel Eriksson. Oor die jare heen ondergaan sy kuns verandering in benadering en verander die realistiese opvatting in 'n vorm van impressionisme waarin hy die sagte ligval op die landskap sterker beklemtoon. Namate hy ouer word verhoog die meer persoonlike siening van die landskap, word vorm versterk en dikwels selfs gedistorteer, maar in sy kleuropvatting het hy steeds by die sagte tinte gebly wat sy vroeëre periodes gekenmerk het.

Banie van der Merwe het lewenslank in 'n realistiese trant gewerk met selfs 'n neiging om telkens na fotografiese realisme oor te slaan. In kleur en stemming vind sy werk sterk aansluiting by die kuns van Ossmann, ofskoon hy nooit die suiwer lirisme van Ossmann se latere werke kon ewenaar nie.

Die vroeë Suidwesskilders en hul navolgers vertoon 'n gemeenskaplike voorliefde vir die pittoreske aspekte van die landskap. In dié opsig stem hulle in siening ooreen met 'n groot groep skilders in die Suid-Afrikaanse kuns wat hulle ook hoofsaaklik op die meer aanskoulike deel van ons natuur verlaat het vir inspirasie.

Dit is verstaanbaar dat 'n dorre landskap, vaal en hard, die begeerte by die kunstenaar kan laat ontstaan om te soek na die meer aanskoulike en romantiese sy daarvan. 'n Sonsopkoms of -ondergang met sy dramatiese kleurvolheid, kan nie net vir die skilder nie, maar ook vir die publiek as bron van ontvlugting dien uit die harde alledaagse werklikheid.

Roworth in die reeds vermelde artikel waarin hy die karakteristieke van die Suid-Afrikaanse landskap myns insiens korrek interpreteer, gee ook blyke van sy bewondering vir die

meer aanskoulike sy van die landskap: "No one can ever forget a twilight on the veld, when above the darkened world the rosy glow lingers, slowly dying above the summit of the hills. This is the hour which has appealed especially to the South African artist, and which is at once his delight and his despair. It would need a second Turner to fix eternally these noble and evanescent tints." <sup>24</sup>

Dit is duidelik dat wat Roworth raakgesien het, slegs 'n enkele faset van die landskap is — wat bowenal hoegenaamd nie as tipies van ons landskap beskou kan word nie. Dit wat hy beskryf, vorm die gees en inhoud van die oorwegend romanties getinte en Engels-geïnspireerde werke van die Kaapse kunstenaars van dié jare; waarteen Pierneef later beswaar sou maak as kuns gekook in die Engelse pappot.

By die deurlees van Roworth se artikel en die van ander outeurs in dieselfde bundel wat handel oor die Kanadese, Australiese en Nieu-Seelandse landskapskildering, is dit treffend in hoe 'n mate al dié skrywers op soek is na die pittoreske aspekte van die natuur. <sup>25</sup>

As Myra Morris byvoorbeeld die Australiese landskap beskryf handel dit ook oor die skilderagtigheid daarvan soos in die kuns van Ellioth Gruner, Harold Hubert en Hans Heysen uitgedruk word. <sup>26</sup> Die uitgestrekte woestynde van die land, dit wat ook eiesoortig is aan Australië, word nie in berekening gebring nie.

Maar die voorliefde vir die pittoreske in die Suid-Afrikaanse kuns strek veel wyer as net dié deel wat onder Engelse invloed tot stand gekom het. Tot 'n sekere mate vorm dit deel van die siening en ingesteldheid van byna elke Suid-Afrikaanse skilder wat die landskap as motief hanteer het.

In sommige van die stukke wat Pierneef in Suidwes-Afrika geskilder het, kan hierdie neiging ook opgemerk word.

In 1923, pas nadat Pierneef besluit het om voltyds as kunstenaar te praktiseer, het hy Suidwes-Afrika besoek. Sy verblyf daar het tot laat in 1924 geduur en in die tyd het hy die land oor die lengte en die breedte deurkruis. <sup>27</sup>

Uit hierdie periode stam volgens Hendriks sy beste waterverfskilderye.<sup>28</sup> Sy olieverfwerke wat tydens die reis geskilder is, is oorwegend klein van formaat en uiters spontaan van uitvoering en die indruk word geskep dat dit, anders as wat sy normale gebruik was, in die buitelug geskilder is.<sup>29</sup>

Twee van hierdie werke is in die besit van die Suidwes-Afrika Administrasie in Windhoek. Die een toon 'n aansig van Klein-Windhoek (Afb.24)<sup>30</sup> met die Auasberge in die agtergrond, vlot geskilder met breë kwashale waarmee die gegewens op die skildery slegs gesuggereer word. Die voor- en middelgrond is donker gehou teen die hoë berge wat in die laat namiddagson in kenmerkende kleur gehul is. Op die middelgrond kom digte bome voor waardeur enkele huise en groter geboue gesien kan word. Met uitsondering van die geboue is die skildery sonder enige tekens van menslike aktiwiteit. Die stilistiese opvatting is ongekompliseerd en baie direk. Vorm is herkenbaar en selfs detail kom voor, maar alles is ondergeskik aan die groter stemming. Hy is dus nie hierin suiwer realis nie, tog geoordeel aan sy kleur ook geen impressionis nie. Pierneef staan in hierdie werk, soos in die oorgrote meerderheid van sy stukke uit hierdie jare op 'n punt tussen die realisme en die impressionisme.

Die ander olieverf is nog kleiner van afmeting maar grootser in opvatting. Dit is vinnig en direk geskilder, niks meer as 'n skets nie. Dit toon 'n verlate stukkie grasveld waarop enkele laaggroeiende bosse voorkom, 'n breë donker strook wat die middelgrond inklee en waardeur die verderliggende landskap gesuggereer word. Die hele toneel word oorheers deur twee hoog rysende berge, heelwaarskynlik die Wortelberge in die omgewing van Rehoboth.

Soos in die vorige stuk is dit hierin ook die lig en die uitwerking daarvan op die kleur van veral die berge wat Pierneef aangryp. Teenoor die onrustige element wat die Klein-Windhoek skildery kenmerk, onrus hoofsaaklik meegebring deur die beweeglike penseelhantering, vertoon hierdie klein landskap rustig en monumentaal.

Albei die werke is eintlik onbelangrik gesien teen sy groot oeuvre en selfs gemeet aan die waterverfstudies wat hy tydens die reis voltooi het. Tog spreek daaruit 'n spontane gees wat sy werke na 1925 selde meer besit het.

Aandgloed, Auasberge, S.W.A. <sup>31</sup> gedateer 1923, bevat baie van die elemente wat in die vorige twee stukke voorkom: 'n donkergehoue voor- en middelgrond waaroor hoë berge uittoring, gekleur deur die lig van die ondergaande son. Dit ontbreek hier egter alreeds aan die spontane, selfs sorgelose uitvoering van die twee bespreekte stukke. Dit is formeel in komposisie en beplan in kleur; duidelik 'n gekonstrueerde landskap. Hierdie indruk word versterk deur die gebruik van 'n streng pointillistiese tegniek in die skildering van die lug waarin liggroen, geel en roos kleurstippels gebruik word om die gloed van die ondergaande son voor te stel. Die opbou van die landskap deur sterk-omlynde platvlakke wat soos skywe die een voor die ander lê om diepte te suggereer, is té bedink om hierdie as 'n buitelugskildery te laat kwalifiseer. Trouens, in kleur is dit so totaal verskillend van sy ander Suidweswerke dat die gedagte kan ontstaan dat, afgesien van die datum, die werk nie in Suidwes-Afrika nie, maar in sy ateljee in Pretoria geskilder is.

Sommige tegniese punte in hierdie skildery is interessant soos byvoorbeeld die metode om die ligval op die landskap te suggereer deur selfversekerde kwashale, wat plek-plek soos breë uitsnysels in 'n hout- of linoleumsnee voorkom. Ook die ligval op bome en bosse en die wyse waarop blare aangetoon word, herinner sterk aan die styl wat hy gebruik in sy linoleumsneë: kort, ritmiese streke in 'n ligte toonwaarde aangebring oor 'n donker plat vlak wat die groot vorm van die voorwerp definieer. Hierdie stippelmetode, veral soos dit voorkom op die plantegroei, stem in baie tegniese opsigte ooreen met die wyse waarop Jentsch later die Suidwes-Afrikaanse landskap sou interpreteer.

Die Suidwes-Afrikaanse motief het Pierneef diep beïndruk; hy het Suidwes-Afrika nooit vergeet nie <sup>32</sup> en het in latere jare dikwels in sy kuns teruggekeer na daardie landskap soos talle van sy grafiese werke en skilderye getuig.

Joachim Voigts staan in sy landskapuitbeelding effens apart van sy kollegas in Suidwes-Afrika. Sy werk bevat weinig van die romantiese siening soos dit voorkom in die kuns van Ossmann en sy kring. Hy is in die eerste instansie realis en interesseer hom hoofsaaklik vir daardie aspekte van die natuur wat hy lineêr kan uitbeeld. Soos in die geval van Mayer is dit ook die landskap met 'n sterk sentrale motief wat hy die beste hanteer.

In sy skilderkuns bly Voigts nougeset by die interpretering van die uiterlike verskyningsvorm van die natuur. In sy tekeninge in waterverf en kryt egter is hy minder ingestel op die handhawing van 'n streng en sober komposisie en ook minder naturalisties in benadering. Dit bevat ook weinig van die sterk illustratiewe geaardheid wat as 'n reël die res van sy oeuvre kenmerk. Hierdie werke, waarin hy die lig en atmosfeer van die woestyn of statige kameeldoringbome uitbeeld, verteenwoordig Voigts se hoogste ontwikkeling as landskapkunstenaar.

In teenstelling met die gebonde lineêre siening van Voigts word die werk van Otto Schroeder deur 'n fyngevoelige liriese ingesteldheid onderskei. In styl en in onderwerp staan sy kuns los van enigiets wat in die Suidweskuns voorkom.

Die ongenaakbare Suidweslandskap hou weinig bekoring in vir Schroeder. Hy ontvlug daarvan deur hom in hoofsaak toe te spits op die uitbeelding van die kus waar die mistigheid, sagte kleur en dynserige ligspeling ideaal geskik is vir sy sensitiewe olieverfstudies en pasteltekeninge. Ofskoon ander Suidweskunstenaars soos Jentsch en Voigts van tyd tot tyd die kus en see uitbeeld, is Schroeder die enigste in wie se oeuvre dit as belangrike deurlopende motief voorkom. Die wye kuslyn van Suidwes-Afrika, die rustelose see wat teen die barre Namib aanslaan, is die groot tema van sy kuns. Die mens kom meermale in sy uitbeeldings voor, en waar dit nie die geval is nie, is tekens van menslike aanwesigheid te sien in 'n sonsambreel of hoed op die andersins verlate strand, motorspore diep in die los woestynsand ingetrap, 'n aanduiding van 'n dorp wat op die horison in die dun lig van die woestyn gesuggereer word; of 'n afval-

hoop in die trillende lig van die Namib — in watter vorm ookal, die mens en sy bedrywighede vorm meestal deel van sy motiewewêreld.

Schroeder staan van al die skilders in Suidwes-Afrika die naaste aan die impressionisme en elke faset van sy kuns getuig van sy totale oorgawe aan die prinsiepe van dié kunsstyl. Anders as sy voorgangers is hy in impressionistiese tradisie buitelugskilder en selfs nie die ongunstige eienskappe van die Suidwesnatuur kon hom van die gebruik laat afsien nie. Die klimatologiese omstandighede van die kusstreke, wat hy byvooreur uitbeeld, is weliswaar bevorderlik vir die plein-air skildermetode; maar Schroeder skilder ook ander meer ongenaakbare omgewings in Suidwes-Afrika — en ook daar werk hy in die buitelug.

Hierdie verandering in die benadering van die motief is van wesentlike belang as die verskil tussen sy werk en dié van sy voorgangers asook 'n groot aantal van die landskapskilders van Suid-Afrika, verklaar wil word.

Schroeder gee uitdrukking aan 'n direk waargenome natuurbeeld, aan 'n visuele ervaring terwyl hy dit beleef. Wat hy sien dikteer sy hele handeling en die beeld wat op die doek gestalte aanneem. Sy kuns is perseptueel eerder as konseptueel. Die konstruktorele beplanning van die doek neem 'n ondergeskikte posisie in en die probleem wat hy homself stel is van suiwer skilderkunstige aard: die weergawe van 'n direk waargenome natuurbeeld, in volle en helder lig — die visuele indruk van 'n verbyflitsende wêreld. Daar is 'n opmerklieke verskil tussen 'n kunswerk wat in die buitelug ontstaan en 'n ateljeestuk, soos reeds vroeër opgemerk is. 'n Kunswerk wat in die ateljee, aan die hand van sketse of uit die verbeelding van die kunstenaar ontstaan, is 'n beplande kunswerk; in komposisie, vorm, kleur en ligval is dit die produk van die kunstenaarsverbeelding. Dit is die herskepping van landskaplike gegewens in ooreenstemming met die kunstenaar se kennis van die natuur, m.a.w. hy beeld dit uit wat hy weet wat in die landskap voorkom, nie wat hy direk visueel ervaar nie. Direkte voorstelling van die natuur-waargenome is die voorreg van die plein-

airis. Kunstenaars soos onder andere Monet en Cézanne, die groot aanhangers van die pleinairisme, het herhaaldelik daarop gewys dat slegs dit wat direk visueel waargeneem word, in sy suiwerste pikturale vorm as skilderkünstlerige element in die komposisie opgeneem kan word, ongeag wat die besondere vorm of kleurvlak in werklikheid is. Dit is dus in die eerste instansie die verantwoordelikheid van die kunstenaar om sy omringende wêreld visueel opnuut te ontdek.

Die kuns van Schroeder kan ook uit die standpunt benader word. Dit is sover dit die Suidweskuns betref, 'n nuwe en enigsins moderne opvatting.

Sy groot pastelstudies van die kus en die Namib getuig van 'n veranderde ingesteldheid t.o.v. 'n ou tema. In teenstelling met die voortdurende soeke na 'n tekenkundig omvatbare natuurbeeld, of die uitdrukking van 'n sterk sfeerryke landskap soos in die kuns van sy voorgangers telkens die geval is, is Schroeder gefintereseerd in lig en die uitwerking daarvan op kleur en landskaplike vorm.

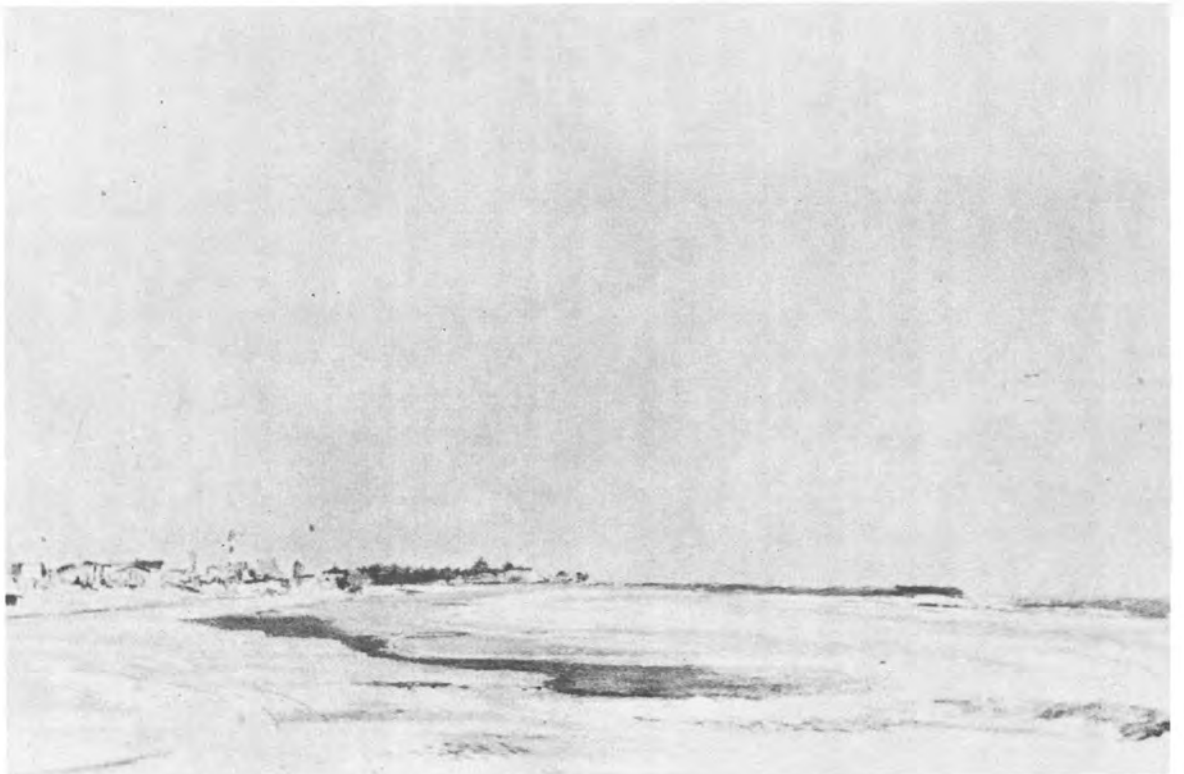
Swakopmund met Vuurtoring (Afb.25) <sup>33</sup> is voortreflike bewys van Schroeder se liriese landskapopvatting.

Daar gebeur nie veel op die groot doek nie. Dit is verdeel in twee horisontale vlakke waarvolgens die kus 'n derde en die lug twee-derdes van die prentvlak in beslag neem. Die landskap bestaan uit 'n wye kus waarop 'n aanduiding van 'n smal lagune en motorspore voorkom en wat afgesluit word deur 'n aanduiding van die see regs, en die kUSDorpie Swakopmund links op die prentvlak, alles oorspan deur 'n groot leë lugvlak, opgebou in fyn geskakeerde nuanses van grys en blou. Die totaal indruk is van grote terughoudendheid van tegniek en wydsheid van die landskap wat byna oplos in die sagte mirage-agtige lig van die woestyn. Daar is nóg in die lug, nóg in die wye voorgrond enige vaste en slegs weinig herkenbare vorm. Landskaplike elemente is herlei tot enkele kleurvlakke, subtiel geplaas op die groot doek waaroor die oog, ondersteun deur die inskietende donker vlek gevorm deur die lagune, getrek word na die geaksentueerde horisonlyn waar 'n dorp, breekwatermuur en die see in sensitiewe toonvlakke



24. *J.H. Pierneef*  
**Klein-Windhoek**

25. *Otto Schroeder*  
**Swakopmund**





gesuggereer word. Die oog skiet onmiddellik oor dit wat naby is na dit wat ver is — neem onbelemmerd die hele beeld so te sê met een oogopslag in en keer dan eers na die verskillende onderdele terug. Dit is 'n studie waarin ruimtelikheid met 'n minimum pikturale middele bewerkstellig is; 'n impressie vry van kunsmatige beplanning, vol lig en lug. Tog in wese is dit 'n objektiewe siening van die natuur waarin die herkenbaarheids-element en oordsgebondenheid nog 'n belangrike faktor bly. 'n Mens kan sonder moeite die posisie wat die kunstenaar inneem presies bepaal en aan die luglyn, die dorp byna gebou vir gebou herken. Dit is slegs die weergawe van 'n indruk op die oog waaruit min persoonlike betrokkenheid of ontroering spreek. Sy naturalistiese-impressionisme is die resultaat van buitengewoon sensitiewe waarneming en gevoelvolle tegniek.

In sy enkele landskappe en uitbeeldings van die see in waterverf bied Fritz Krampe 'n hoogs persoonlike visie.

Rocky Point is ten spyte van die titel, nie 'n voorstelling van 'n spesifieke seegesig nie, maar 'n visuele beeld van enige woeste en verlate kus. Dit is 'n grafiese uitbeelding van drie natuurkragte: lug, water en land, rusteloos en voortdurend veranderend, dog vir ewig reeds in vaste onderlinge verhouding tot mekaar gestel. In dieselfde opsig dra Krampe se waterverfstudies van die Kaokoveld deur hul persoonlike stempel 'n intense ekspressiewe gees — wat dit in 'n totaal verskillende kategorie plaas as die werk van enige van sy kollegas in Suidwes-Afrika — maar desondanks tog nie 'n rigting aantoon vir die suksesvolle uitbeelding van die Suidweslandskap nie.

In retrospek kan slegs 'n vae patroon in die besondere aard en voorkoms van die landskapuitbeelding hier te lande onderskei word. Die skilders Mayer, Aschenborn, Eriksson en Ossmann, tot 'n sekere punt in sy ontwikkeling, en Voigts toon deurgaans 'n besondere voorkeur vir die min of meer tekenkundige opvatting waarin die natuurbeeld in realistiese trant uitgebeeld word, met sterk beklemtoning van die onderdele waaruit die landskap opgebou is. As gevolg van hierdie analitiese persepsie word

die oog van een onderdeel van die kunswerk na 'n ander gelei tot so 'n mate dat die geheelbeeld soms daardeur verlore gaan. Hierdie komposisionele gebruik gee meermale aanleiding daartoe dat die werke 'n sterk illustratiewe en soms literêre inhoud bekom. Hulle landskapopvatting hang nou daarmee saam dat, met uitsondering van sketse wat hulle van tyd tot tyd in die buitelug maak, nie een van hierdie skilders in wese 'n buitelug skilder was nie. Hul kuns is ateljeestukke en derhalwe ongeag die feit dat hulle kon teruggaan op hul voorstudies, die produk van hul herinnering aan 'n betrokke landskap; of meermale die samevoeging van elemente uit verskillende landskappe in dieselfde doek. In die eerste instansie egter, bly hul kuns afhanklik van die vindingrykheid van hul individuele verbeeldingskrag — van die mate waarin hulle 'n visie van die landskap in hul geheue kon behou om op 'n later stadium weer daaraan uitdrukking te gee. In die besondere geval van Ossmann het die kunstenaar klaarblyklik sy geheue verfris deur sy voorsketse van byskrifte te voorsien soos elders reeds aangetoon is.<sup>34</sup> Vreemd egter is dat, ten spyte van hul werksywes, nie een van hierdie skilders van die getroue weergawe van die natuur wou afwyk nie. In geen enkele geval word die landskap gebruik as die draer van 'n diepgevoelde persoonlike emosie nie, behalwe miskien in die geval van die laaste werke van Ossmann waarin hy steeds nader aan 'n eie visie gekom het.

Die resultaat van hul ateljeewerk is veelal die duidelik gekonstrueerde landskap wat blyk uit die kunsmatigheid van opbou en ten opsigte van vorm, kleur en lig. Die analitiese persepsie spruit voort uit hierdie besondere natuur-benadering waarin die landskap soos deur die oë van 'n stillewekunstenaar betrag word. Afsonderlike landskaplike elemente word volgens 'n bepaalde skema op die prentvlak gerangskik om so na as moontlik te kom aan die heersende komposisionele opvatting van die tyd. Meermale is die ordening van die landskap in pikturale terme verbeeldingsloos en voor die hand liggend, soos trouens uit die bespreekte stukke duidelik is.

Die grootste tekortkominge van die werk van hierdie skilders is die gebrek aan 'n verband tussen verbeelding en natuur. Verbeeldings-

krag en kreatiwiteit is onafskeidbaar aan mekaar gekoppel. In die geval van die beeldende kunstenaar word hierdie fasiliteite deur visuele ervaring van sy omringende wêreld gestimuleer. Die natuur is, in die woorde van Delacroix, slegs 'n bergplek waarin beelde en simbole opgegaan word en waaraan die verbeelding van die kunstenaar 'n juiste plek en waarde moet toeken. In ander woorde, die natuur moet omskep word in ooreenstemming met die gees en temperament van sy skepper. Waar dit nie gebeur nie kan kreatiwiteit nie bestaan nie.

Landskapuitbeelding stel besondere vereistes aan die kunstenaar. Dit verg 'n eiesoortige mentaliteit en 'n spesifieke manier van waarneming. Dit vereis ook 'n suiwer intuïtiewe aanvoeling vir ruimte en 'n hoogsontwikkelde estetiese en selektiewe oordeel. Die landskap met sy arbitrêre vorm is die volkome antitese van die wêreld van die gebonde of vaste vorm — die mens, dier of dit wat lineêr omvatbaar is. Die menslike of dierlike anatomie is onderworpe aan 'n proporsionele wetmatigheid, die landskaplike vorm ken geen wette nie en is slegs onderhewig aan natuurelemente wat die voorkoms daarvan na willekeur kan verander.

Die visuele wêreld val in twee dele: dié van komplette en meetbare dinge, die vaste vorm soos die menslike liggaam; en die onmeetbare wêreld van die toevallige vorm soos die landskap. Die een is die terrein van die beeldhouer en tekenaar, die ander dié van die skilder. <sup>35</sup>

Die uitbeelding van die landskap veronderstel 'n skilderkunstige benadering. Die lug kan nie lineêr uitgebeeld word nie; dit is die uitsluitlike terrein van die skilder.

Gemeen aan dié vereistes maak die laat werk van Ossmann, Pierneef in sy Suidwesperiode, Schroeder en Krampe as landskapskilders 'n beter indruk as hul voorgangers in Suidwes-Afrika.

Die Suidwes-Afrikaanse en Suid-Afrikaanse landskap stel op sy beurt verdere spesifieke probleme aan die uitbeelders daarvan. Oor die panoramiese aard en die buitengewone groot sigafstand as gevolg van die dun lug is reeds elders na verwys. <sup>36</sup> Vir die kunstenaar lê die probleem in die uitbeelding van ons landskap daarin om die skynbaar onomvatbare landskaplike vorm en 'n

landskap wat behalwe vir die beperkinge van die menslike visie geen grense ken nie, vas te vang, te herskep, te organiseer en op 'n gegewe plat vlak in ruimte te plaas.

Die landskap wat vir die doeleindes van hierdie studie geografies afgebaken is, konfronteer die kunstenaar met 'n selfs nog gewigtiger probleem. Dit verdeel in twee groot en teenstellende vlakke: land en lug, duidelik geskei deur 'n strak horisonlyn. Die land met sy arbitrêre en voortdurend veranderende vorm en yl sonverbleikte kleur staan in skrilte kontras met die intense blou wolklose lug wat soos 'n muur daaroor hang. Dit is 'n groot en harde land. Die landskap gee aan die beskouer weinig aanleiding om te fantaseer. Dit verg 'n onverbiddelike kyk en geestelike moed om die ruimtelikheid, die lig, die ongenaakbare hardheid, sonder terughouding te verbeeld — om aarde en lug in volkome piktorale harmonie te verenig.

Die plaaslike landskap verskil in byna elke opsig van die Europese, en om dit suksesvol uit te beeld, veronderstel nie net 'n veranderde siening nie, maar ook 'n radikale aanpassing van die Europese skildertegniek. Bouman het gelyk as hy beweer dat ons landskap argitektonies van aard is. Dit dui op die aanwesigheid in die landskap van sekere heldere en konkrete elemente, dit wat tekenkundig benader kan word. Dit sluit die impulsiewe skilderkunstige impressionisme as geskikte styl vir die uitbeelding daarvan so te sê uit. Aan die anderkant kan die uitdeinende panorama met die sterk atmosferiese inwerking op kleur, nie grafies nie, maar slegs skilderkunstig aangepak word. Daardeur word 'n strenggehoue eng tekenkundige benadering van ons landskap ongedaan gemaak.

Dit is baie duidelik dat geen Europese kunsstyl of skildertegniek onveranderd aangewend kan word om ons landskap te tipeer nie. Die reeds bespreekte werke van die kunstenaars in Suidwes-Afrika het dit reeds duidelik uitgewys. Ook in Suid-Afrika het die Europese ingesteldheid en metode nie uitgekóm by 'n oortuigende oplossing van die landskapuitbeelding nie.

Jan Volschenk, Edward Roworth en Gwelo Goodman is die prototipes van 'n groot groep skilders van die romanties-realistiese landskap-benadering en is verteenwoordigers van die Engelse

skildertradisie in die Suid-Afrikaanse kuns. Van die drie kan Volschenk uitgesonder word vir sy liriese benadering van die landskap en sy vermoë om die sagte glans van die laat-middag lig op berge en veld met oortuiging aan te bied. Goodman met sy fel palet doen net so kunsmatig aan as die teatrale Roworth. Hul werk kan, in die breë gesien, as van weinig betekenis vir die plaaslike landskapkunsontwikkeling beskou word.

Frans Oerder en Pieter Wenning is verteenwoordigers van die Hollandse en meer spesifiek van die Haagse landskapsbenadering in die Suid-Afrikaanse kuns. Ook hul afhanklikheid van die Europese voorbeeld het veroorsaak dat hul kuns nooit die wesentlike van die Suid-Afrikaanse landskap kon uitdruk nie, ofskoon aan Oerder 'n sekere indringendheid van waarneming toegeskryf word. <sup>37</sup>

Wenning se bydrae tot die Suid-Afrikaanse landskapkuns was groter as die van sy landgenoot, en in die breë gesien ook vir die plaaslike kunsontwikkeling van groter betekenis. Sy beste werke is geskilder in die Kaapse omgewing, dieselfde waar ook Roworth gewerk het, waar hy die klimaat en motiewe gevind het wat hom die sterkste aan sy vaderland herinner het. Die vogtige meditereense klimaat van die Kaap, die gedempte lig wat kleur sterker laat uitstaan, asook die besondere motief wat daaraan eie is, het met die wese van die Suid-Afrikaanse landskap weinig te make. Deur sy noue verbintenis met daardie spesifieke omgewing, verteenwoordig die kuns van Wenning slegs 'n klein onderdeel van die groter Suid-Afrikaanse landskapkuns en was hy nooit met die essensiële van die probleem van uitbeelding van die Suid-Afrikaanse landskap gekonfronteer nie. Hy was primêr stilleweschilder en het sy landskapmotief deur dieselfde oë gesien. <sup>38</sup>

Hugo Naudé, opgelei aan die Slade School of Art en die Münchense Kunsakademie en Stratt Caldecott geskool in die Franse tradisie van die École des Beaux-Arts, het albei verskillende vorme van die Europese impressionisme hierheen gebring, maar dit aangepas by die aard van die lokale motief.

Naudé, ook woonagtig in die Kaapse omgewing, het vir 'n groot deel van sy landskapkuns die dorre streke van die Noordwes-Kaap en Namakwaland as motief geneem. Sodoende het hy 'n uitbreiding

van die motief bewerkstellig wat tot op daardie stadium hoofsaaklik in die Kaapse omgewing beoefen was. Hy het dus 'n ander faset van die Suid-Afrikaanse landskap benadruk; meer nog het hy in kontak gekom met die meer karakteristieke element van die Suid-Afrikaanse landskap en die besondere probleme wat dit vir die skilder inhou. Maar ook Naudé se kuns verraaï min begrip en aanvoeling vir hierdie deel van die landskap. Opgelei in 'n impressionistiese tradisie van kleurvolheid was dit juis hierdie aspek in die natuur wat hom aangetrek het. Dus was dit nie die tipiese van die Noordweste wat hom bekoor het nie, nie die uitgestrekte en verlate dorre vlaktes nie, maar daardie seisoene waarin die veldblomme die andersins vaal landskap met pragtige kleur opluister.

Namakwaland gousblomme <sup>39</sup> is 'n goeie voorbeeld van hierdie tipe werk waarin Naudé geleentheid gehad het om kleur op 'n verbasend kragtige en lewenslustige manier te gebruik. Dit is kleur en die breë losse kwas- en tempermeshantering wat die belangrikste elemente van die skildery vorm; die besondere eienenskap van die landskap gaan verlore. Dit kon net sowel 'n toneel uit enige ander deel van ons land wees wat hy hier voorstel, trouens, dit is nóg in kleur, nóg in inhoud selfs tipies Suid-Afrikaans.

Waar hy hom nie laat lei deur die kleureprag wat gedurende kort periodes in die Suid-Afrikaanse veld voorkom nie, is hy tog ook in staat om in dieselfde droë Noordwes-Kaapse omgewing skoonheid te vind. Daar bestaan 'n hele aantal skilderye soos byvoorbeeld Rivierpoort <sup>40</sup> waarin hy juis die harder element van daardie landskap uitbeeld. Maar ook daarin het hy essensieel 'n oog vir die pittoreske; nabyliggende rotsige koppe wat 'n poort vorm waardeur die droë rivierbedding kronkel en 'n uitsig op die uitstrekke landskap bied. Lig en skaduwee en kleuraksente soos die okerbruin van die rotse, die blou vlek water en koel lig-pers skadu wat daaroor val, die besonderhede van die veld in die voorgrond, interesseer die skilder. Dit is 'n aangename snit uit 'n andersins verlate landskap. Die panoramiese, dit wat Alexander die „tragiese grootsheid" <sup>41</sup> noem, kom hierin nie voor nie.

So goed as hierdie werke ookal mag wees, dring die kunstenaar nie deur tot die ware karakteristiek van die Suid-Afrikaanse landskap nie. In die stukke waarin hy hom beperk tot die Kaapse motief, of tot die kleurrykheid van die Namakwalandse blomme, beweeg hy op 'n terrein wat sy skildersoog kan opsom en waaraan sy spesifiek impressionistiese tegniek gestalte kan gee. Soos in die geval van Oerder en Wenning, Roworth en die hele Engelse groep skilders asook Volschenk, moet ook sy motief 'n sterk afgebakende inhoud besit wat die sentrale punt van belangstelling bly, hetsy 'n besondere rots of bergvorm, of 'n uitgesproke kleuraksent. Die leegheid van ons Suid-Afrikaanse landskap waarin berge, bome en rotse dikwels selfs onherkenbare onderdele van vorm, was vir hierdie kunstenaars 'n onverstaanbare terrein.

Ook die Frans-georiënteerde impressionis Harry Stratt Caldecott het, eie aan sy persoonlike kunsopvatting, die kleurelement in ons landskap benadruk en die harde ligval uitgebeeld deur tone van oker, bruin, blou, dowwe-groen en skadutinte van blou, pers en swart. Die trilling van die lig, die hitte, asook die algemene stemming van die landskap is aspekte van die natuur wat hy goed begryp het om oor te dra. Maar sy kuns, soos die van sy impressionistiese kollegas, handel ook byna uitsluitlik om die kleiner fragment van die groot landskap wat die indruk van intimiteit eerder as ruimtelikheid by die toeskouer opwek.

Die probleem van hierdie kunstenaars sover dit hul landskapuitbeelding betref, is hul verbintenis met een of ander vorm van Europese impressionisme, ofskoon in die meeste gevalle aangepas by die plaaslike motief, wat nie die aangewese styl is om die Suid-Afrikaanse landskap mee te interpreteer nie; en net so min kon die ekspressionisme van Laubser en Stern daaraan uitdrukking gee.

Die meer beskeie Erich Mayer, ten spyte van sy droë realisme en sy tekortkominge as koloris het in enkele van sy latere landskapstukke uit sy Suid-Afrikaanse periode en by uitstek in sy waterverwe, beter daarin geslaag om tot die gees van die Suid-Afrikaanse landskap deur te dring. Skilderye soos Droë Rivier en Wolkberg, Distrik Pietersburg, Tvl. <sup>42</sup> omvat, ten

spyte van sy toneelmatige komposisie, 'n brok natuur vol atmosfeer en ruimte wat eie is aan die plaaslike landskap. Hoeveel verskil hierdie werk in siening en uitvoering nie van Naudé se Rivierpoort nie !

Alhoewel Mayer in kleur ook nader aan die wese van die Suid-Afrikaanse landskap gekom het, is dit die lineêre element wat sy kuns ten grondslag lê wat ook in sy landskapuitbeelding sy sterkste punt is. Dit is juis die tekenkundige benadering wat ook sy landskappe uit sy Suidwesperiode kenmerk en hom in staat stel om tot die besondere karakteristiek daarvan deur te dring.

Mayer het deur sy nugtere en onpretensieuse interpretasie van die landskap 'n rigting aangetoon wat lynreg teenoorgesteld was met die meer romantiese of die kleurryker impressionistiese siening wat in dié tyd deur sy vooraanstaande kollegas gehuldig is. Sy byna feitelike siening en sy vermoë om lyn, maar ook vlak te hanteer, sy gawe om ten spyte van 'n voorliefde vir detail nog te kon vereenvoudig en die essensie vas te lê, maak van hom 'n belangrike voorloper van die landskapskilderkuns in Suid-Afrika.

Sy kuns is weliswaar nie groots of indrukwekkend nie, maar veel meer is dit beskeie en intiem van aard, terselfdertyd fyn van komposisie, dekoratief van aanslag en deurdringend van die onderwerp. „Sy landskapskilderye het hy met meer as net tegniese vaardigheid geskilder — daarin het hy sy liefde vir die veld ingeklee.”<sup>43</sup> Ons kan verder gaan en ook sy besondere kennis van die veld hier noem.

Mayer kom in sy beste landskapkuns deur sy teruggetrokke en beskeie geaardheid, langs 'n ander weg tot dieselfde dekoratiewiteit wat die werk van Pierneef kenmerk.

Soos Mayer sterk intellektueel ingestel, maar groter van visie en uitdrukkingskrag, is Jacob Hendrik Pierneef by uitstek die figuur wat aan die Suid-Afrikaanse landskapskilderkuns 'n eie beslag gegee het.

Anders as enige van sy voorgangers in die Suid-Afrikaanse kuns het Pierneef die landskap as sy besondere motief uitgesonder en tot die laaste aantal jare van sy lang lewe, indringend gesoek



na nuwe maniere om dit tot uitdrukking te bring. Hy was die eerste om ernstig met die landskaplike vorm te eksperimenteer en aansluitingspunte met die 20ste eeuse Europese kuns te probeer vind; eksperimente wat hom gevoer het van die realisties-impressionistiese en laat-impressionistiese tegnieke tot die ekspres-sionisme, 'n vorm van geometriese kubisme tot die dekoratiewe rigting van die Hollandse skilderkuns van die laat-19de en vroeg 20ste eeu en in besonder die werk van Willem van Konijnenburg, waarmee hy hom baie nou geïdentifiseer het. <sup>44</sup>

Sommige elemente van die Monumentaal-Dekoratiewe benadering wat hy in Holland leer ken het, het vanaf hierdie datum deel geword van sy eie persoonlike styl: die geometries-dekoratiewe opvatting waarin hy sy landskapuitbeelding probeer giet het. Die nuwe stilistiese benadering wat hy van toe af openbaar was by uitstek geskik om die argitektoniese Suid-Afrikaanse landskap suksesvol te interpreteer en die eiesoortige karakter daarvan te beklemtoon.

Die vermoë om die landskap volgens 'n hoogsvereenvoudigde plan te herrangskik in groot duidelik afgebakende vlakke en 'n goedbeplande skaalverhouding, het Pierneef in staat gestel om die wydsheid van die landskap intellektueel logies weer te gee. Teenoor die vaagheid van vorm en die atmosferiese wasigheid wat die landskapkuns van sy voorgangers kenmerk, vertoon sy benadering koel beredeneerd en sy vormgewing helder en solied. Soos by Mayer is dit die tekenkundige, die lineêre element wat die grondslag vir sy skilderkuns vorm en waardeur die koloristiese aspek ook oorheers word. Kleur neem in sy latere skilderkuns die ekwivalente plek in wat dit in die Suid-Afrikaanse natuurlandskap beklee. Dit is nie te sê dat Pierneef as koloris swak vertoon nie, trouens, selfs in sy laaste periodes waarin kleur gedemp en terughoudend gebruik word, is hy steeds 'n meester om die vaal tone van die veld in volkome harmonie te gebruik.

Dit is juis die elemente wat Roworth in 1917 as die kenmerke van die Suid-Afrikaanse landskap bestempel het, naamlik "size, monotony and light" <sup>45</sup> wat Pierneef geïnteresseer het om in sy kuns uit te druk. Dieselfde is ook waar vir Jentsch se

vergestalting daarvan maar op 'n heel ander manier.

As Pierneef 'n metode langs die weg van die klassisistiese benaderingswyse gevind het om tot die wesentlike van die landskap deur te dring, dan is dit ook waar dat hy deur sy streng intellektuele standpunt, dit dikwels tot uiterstes gedryf het en in dié proses die landskap van sy mees opvallende eienskappe ontnem het. Daarby het sy sterk neiging tot die argitektonies-dekoratiewe geskied ten koste van die plastisiteit van sy skilderkuns, met die gevolg dat sy latere werk, veral die groot komposisies, 'n platheid van vlak en verf besit wat dit die voorkoms van plakkate gee.

Die grootste tekortkoming in die besondere landskapsbenadering van Pierneef is die gebrek aan balans tussen die tekenkundige en die skilderkunstige in sy werk. Dit is immers tog 'n trefrake ewewig tussen hierdie twee elemente wat noodsaaklik is vir die suksesvolle uitbeelding van ons landskap.

Sonder om iets af te doen aan die algemeen aanvaarde hoë waardering vir Pierneef, kan die vraag steeds gestel word of hy as landskapskilder wel alles opgelos het, rakende die besondere probleem om die spesifieke eie-aard van die landskap van ons wêrelddeel hier, tot onoortreflike hoogtes esteties te vergestalt? Hier mag 'n mens moontlik met herwaardering terugkyk op sommige van sy Suidweswerke uit die jare 1923 tot 1924.

In vergelyking met die Suid-Afrikaanse kunstenaars staan die Suidwesters, ook in die gevalle waar hulle oorgaan na 'n vorm van impressionisme, oorwegend nader aan die werklikheidsbeeld. As hul werk in verbeeldingskrag kortskiet in verhouding tot 'n Wenning of min gewaagd vertoon in vergelyking met 'n Caldecott, kan in die algemeen tog opgemerk word dat hulle deurgaans hul meer geredelik tot die probleme van die plaaslike landskapuitbeelding gewend het. Hulle het miskien intuïtief, of moontlik as gevolg van hul eensoortige Duitse agtergrond en opleiding, die ambagtelike sy van hul kuns sterk beklemtoon en hul motief te nugter en gedissiplineerd benader. Alhoewel hier en daar 'n mate van romanties-emosionele siening op te merk is, is hul kuns nooit dramaties-teatraal soos die van Roworth nie en nooit so uit-

gesproke Europees soos die van Wenning nie. Die gees van die land het gewis 'n sigbare merk op hul kuns gemaak. Dit is dié gemeenskaplike eienskap wat die Suidwes-kuns tot 'n eenheid saambind.

Pierneef met sy gestrenge dekoratief-simmetriese kuns toon een moontlikheid aan om die Suid-Afrikaanse landskap uit te beeld. Die intuïtief beleefde landskapbeelding van Jentsch in Suidwes-Afrika wys op 'n ander moontlikheid.

1. Berman, E. : Art and Artists of South Africa, Cape Town, 1970, p. 167.
2. Florence Zerffi soos aangehaal in Bouman, dr. A.C. : Kuns in Suid-Afrika, Kaapstad, 1938, p. 126.
3. Bokhorst, dr. M. : Beeldende Kunst in Zuid-Afrika in: Maandblad Zuid-Afrika, Nov. 1949, p. 187.
4. Alexander, F.L. : Kuns in Suid-Afrika sedert 1900. Kaapstad, 1962, p. 43.
5. Bouman, dr. A.C. : Kuns en Kunswaardering, Pretoria, 1942, p. 96.
6. Schroeder, O. en P.A. Hendriks in: Adolph Jentsch Suidwes-Afrikaanse waterverftekeninge, Swakopmund, 1958.
7. Roworth, E. in: Art of the British Empire overseas, London, 1917, p. 115-119.
8. Ibid. p. 115.
9. Sien hoofstuk I, p. 11 , van hierdie proefskrif.
10. Sien hoofstuk II, p. 70 , Afb. 1. van hierdie proefskrif.
11. Pen-en-ink op papier, 19 x 15 cm., l.o. Erich Mayer S.W. Afrika 1908, r.o. wilder Feigenbaum, Waterberg, vers. H.M.K. (S.W.A.), Staatsargief, Windhoek.
12. Bouman, Kuns in Suid-Afrika, p. 60.
13. Ibid. p. 27.
14. Aschenborn, H.A. : Onguë, der Leopard, in G.P.J. Trümpelmann: Afrikanische Erzählungen, Pretoria, 1957, p. 33.
15. Sien Roos N.O. : Die historiese ontwikkeling van die beeldende kuns in Suidwes-Afrika, Univ. v. Pretoria, 1969, p. 38 en 56.
16. Sien hoofstuk III, p. 94 , van hierdie proefskrif.
17. Sien hoofstuk I, p. 15 , van hierdie proefskrif.
18. Vgl. Leistikow se Waldlandschaft afgebeeld in Geller, H. : 150 Jahre Deutsche Landschaftsmalerei, Erfurt, 1951, p. 195.
19. Ossmann nalatenskap, Fritz Gaerdes, Okahandja.
20. Potlood op papier; ongeteken, geen datum, vers. Fritz Gaerdes, Okahandja.
21. Potlood op papier, r.o. Carl Ossmann '22.

22. Ossmann het vormverhoudings met syfers en kleur met afkortings aangetoon.
23. Olieverf op doek, r.o. Carl Ossmann, 1928, vers. Fritz Gaerdes, Okahandja.
24. Roworth, op.cit. p. 116.
25. Ook die keuse van kunstenaars en kunswerke wat as voorbeelde dien, wys op hierdie voorliefde vir die pittoreske.
26. Morris, Myra: Australian Landscape, Sydney, 1944.
27. Pierneef se reis deur Suidwes-Afrika kan gevolg word aan die hand van die datums op die talle sketse wat hy in die land gemaak het. 'n Groot aantal van die werke is te sien in die argief, Pretoria.
28. Sien Hendriks, P.A. : J.H. Pierneef, Ons Kuns, dl. I, p. 1.
29. 'n Groot aantal van die werke skep die indruk dat Pierneef dit slegs as sketse beskou het wat later in sy Pretoriase ateljee verwerk kon word. Soos sy waterverwe uit dié periode is hierdie olieverfstudies vreemd aan die meer intellektueel-georiënteerde benadering wat as 'n algemene kenmerk van sy kuns kan geld.
30. Olieverf op doek, l.o. Pierneef, vers. S.W.A. Administrasie, Windhoek.
31. Olieverf op doek, r.o. Pierneef 1923, vers. E. Schweikerdt, Pretoria.
32. Hendriks in: Ons Kuns op.cit. p. 1.
33. Pastel, l.o. Otto Schroeder, vers. kunstenaar.
34. Sien voetnoot 22 hiervoor.
35. Sien in die verband die opmerkings van Friedländer: Friedländer, M.J. : On Landscape, Portrait, Still life, Oxford, 1949, p. 11 - 142.
36. Sien p. 129 , van hierdie proefskrif.
37. Volgens Engelenburg sou prof. Molengraaf soos volg oor Oerder opgemerk het: „As ek 'n Oerder-landskap aanskou, herken ek daar sonder aarseling sy geologiese geaardheid;

- daardie berge en koppies is nie somersso koppies en berge nie, maar dolomiet- of graniet- formasies".
- Sien: Engelenburg, F.V. : Frans David Oerder, in: Die Nuwe Brandwag, dl. II, no. IV, Nov. 1930, p. 287-289. Prof. F.P. Scott slaan Oerder ook besonder hoog aan as landskapskilder. Sien: Scott, dr. F.P. : Frans David Oerder, in: Ons Kuns, p. 85-86.
38. Hy het 'n groot invloed uitgeoefen op 'n aansienlike aantal S.A. kunstenaars, meestal van die Kaapse omgewing wat almal die landskap volgens die „Wenning-siening" skilder.
  39. In kleur afgebeeld in Alexander op.cit. teenoor p. 28.
  40. Afgebeeld in Bouman Kuns in Suid-Afrika, plaat XLIII.
  41. Sien Alexander op.cit. p. 43.
  42. Afgebeeld in Bouman op.cit. plaat XXXIV.
  43. Van Graan, R. : Erich Mayer, Pretoriase Kunsmuseum, 1972. (katalogus)
  44. Van Konijnenburg se monumentaal-dekoratiewe stylbenadering was die finale bevestiging vir Pierneef van die waarde van die dekoratiewe rigting wat hy persoonlik reeds lank beoefen het — sy sogenaamde styltekeninge. In 'n brief aan Erich Mayer, gedateer 28 Nov. 1916, verwys hy hierna: „Als ik vir 'n agteraf boer, mij styltekeningen sou wijs, sou hij verklaar dat die kunstenaar gek is ...." Pierneef se aangetrokkenheid tot 'n dekoratiewe vormgewing kan teruggevoer word na sy vroeë tekenonderrig wat argitektonies van aard was (sy vader was 'n boumeester) en sy belangstelling in die Bantoe- en Boesman- kuns. In 'n brief aan Erich Mayer, gedateer 30 Jun. 1916, skryf hy: „..... In Potchefstroom was die lesing een groot sukses. Dit is nu al amper twee jaren laat ik daar aan besig was. (Kuns van die Bantoes en Boesmans) Op die gebied het ik veel ontdek, en is nog besig om meer na te vors ..... Die laaste tijd het ik veel gedaan op die gebied van dekoratie. .... Die meeste dekoratie is gebaseer op die Boesman en Bantoe kuns. Gedurig ontdek ik nieuwe

motiewe. Hoe langer hoe meer voel ik, dat Hodler s'n dekorasie pragtig aanpas bij die boesmans, en dit een ideale grondslag kan wees vir Zuid-Afrikaanse Kuns. Op die gebied sal ons die Voortrekkers wees hoop ik, daarom verlang ik naar Uw teenwoordigheid om elkander te kritiseer. ...."

Pierneef se verwysing na die Switserse kunstenaar Ferdinand Hodler is uiters insiggewend en bewys o.m. finaal sy vroeë aangetrokkenheid tot 'n dekoratiewe vormgewing — lank voordat hy die werk van Van Konijnenburg gesien het.

45. Roworth op.cit.

## HOOFSTUK V

### ADOLPH JENTSCH EN DIE SUIDWES-AFRIKAANSE LANDSKAP

Soos die diereuitbeelding sy hoogste uiting in die kuns van Suidwes-Afrika vind in die werk van Fritz Krampe, so bereik die landskapskildering in die gebied 'n hoogtepunt in die kuns van Adolph Jentsch.

Die landskap in sy verskillende stemminge vorm die groot deurlopende motief in Jentsch se oeuvre, trouens, met uitsondering van enkele doeke waarin hy ander temas behandel, is die landskap die enigste onderwerp van sy kuns. Die opmerking dat die werk van Jentsch slegs in verbinding met die Suidweslandskap te begryp is, dui op die belang van dié landskap as motief in sy kuns.<sup>1</sup>

Die landskapmotief soos gefinterpreteer en gebruik deur sy voorgangers in Suidwes-Afrika en Suid-Afrika vorm weinig deel van Jentsch se siening. Hy staan in sy individualiteit soos Pierneef sonder direkte plaaslike voorgangers. Hy verskyn skielik asof uit die bloute en gee aan die Suidweskuns stimulus en nuwe betekenis. Deur die frisheid van sy siening en eenvoud van benadering van die motief dring hy van meet af aan en skynbaar sonder inspanning deur tot die essensie van ons landskap; om te slaag waar so veel ander gefaai het.

Miskien is die woorde van John Constable in Jentsch se geval van insiggewende betekenis: „The Landscape painter must walk in the fields with a humble mind. No arrogant man was ever permitted to see nature in all her beauty.”<sup>2</sup>

Jentsch is in ouderdom die tydgenoot van die vroeë Suidwes-skilders. Mayer was sy senior met twaalf jaar, Eriksson met tien jaar en Ossmann met slegs vyf jaar. Aschenborn sien die lewenslig in 1888, dus in dieselfde jaar as Jentsch. In die Suid-Afrikaanse kuns is hy die tydgenoot van 'n groot groep skilders, van Roworth, Caldecott, Pierneef, Domsaites, Enslin du Plessis, Kay, Prowse, Stern, Laubser en andere — almal gebore tussen 1880 en 1894. Naude is met negentien jaar



en Wenning met veertien jaar sy seniors.

Die vraag waarom Jentsch, soos die oorgrote meerderheid van sy tydgenote hier te lande afkomstig uit Europa en 'n produk van die Europese skildertradisie, die landskap op so 'n on-Europese wyse benader, is moeilik te beantwoord. Dit mag daarmee saamhang dat, in teenstelling met die meerderheid van sy kollegas in Suid-Afrika, hy as volwasse en gevorderde kunstenaar op 50-jarige leeftyd na ons land kom, en dat sy jarelange kontak met die Europese kunsmilieu hom die nodige fasiliteit en insig besorg het om die veranderde landskap nugter en deurdringend te benader. Hy was geen dilitant nie, nog minder 'n jong soekende kunstenaar. Hy was 'n volwasse man wat wel deeglik geweet het hoe om die oppervlakkige van die wesentlike te skei, hoe om die karakteristieke van sy motiewe doeltreffend te vergestalt in ooreenstemming met sy innerlike goedstoestand. Dit is toevallig dat sy reeds gevormde styl eers betreklik laat in sy kunstenaarsloopbaan langs die weg van die Suidwes-landskap sy volle ontplooiing vind.

Sy ontwikkeling as kunstenaar ten tye van sy aankoms hier is tot 'n groot mate direk daarvoor verantwoordelik dat in sy Suidweskuns min voor die hand liggende stilistiese veranderinge opgemerk kan word. Die konfrontasie met 'n nuwe motief het nie drastiese verandering nie, maar wel aanpassings van sy styl geverg; en die aanpassing wat ons in sy Suidweswerk waarneem is subtiel van aard en kom voor as 'n geleidelike wegbeweeg van die naturalistiese natuurbeskouing na 'n meer vergeesteliking van die landskap in ooreenstemming met die ouerwordende kunstenaar se innerlike gevoelslewe.

Aan die begin van sy loopbaan in Suidwes-Afrika was die skilder sterk ingestel op dit wat hy werklik sien. Wat sien jy, hoekom vind jy dit aantreklik, plaas slegs dit wat jou aandag in die eerste instansie getrek het op die doek en bou die res van die motief daarom op — dit is die opmerkings wat hy in 1940 teenoor 'n student maak.<sup>3</sup> Sy vroeë skilderye toon by ontleding die praktiese toepassing van hierdie benadering.

Daarteenoor die bejaarde Jentsch wat herhaaldelik bevestig

dat hy nie die Suidweslandskap skilder nie, maar uitdrukking gee aan sy innerlike gemoedstoestand — steeds binne die raamwerk van die figuratiewe kunsbenadering. Sy kunsopvatting beweeg van die optiese na die emosioneel-geestelike belewenis van die motief.

Vir die eerste paar jaar na sy aankoms toon die kunstenaar belangstelling vir 'n wye verskeidenheid onderwerpe, die landskap, suiwer of gestoffeer met diere en voëls; die dierelewe, veral karakoelskape; boerderybedrywighede, die inboorlinglewe en 'n enkele keer nog vir die selfportret. Met uitsondering van laasgenoemde is dit deurgaans motiewe wat vir hom as Europeër vreemd moes opgeval het en wat hy heelwaarskynlik ook om daardie rede uitbeeld; die nuwe omgewing dus veelal gesien deur die oë van die toeris. Teen 1943/44 was hierdie wyer belangstelling afgelope en spits Jentsch hom daarna uitsluitlik toe op die landskap. Tot 1947 reis hy betreklik veel in die gebied en sien ons landskappe van verskillende dele van die land. Aan die einde van daardie jaar vestig hy hom permanent op Brack en begin hy die onmiddellik omringende landskap skilder. Dikwels keer hy herhaaldelik terug na dieselfde toneel wat hy telkens op 'n nuwe wyse uitbeeld. Dit is die tyd waarin hy hom volkome met die natuur identifiseer en sy kuns terselfdertyd 'n verinnerliking ondergaan. Tot 1960 skilder hy in olie- en waterverf om daarna slegs die akwarel te beoefen. Dit is die laaste en grootste periode waarin sy kunstenaarskap ten volle ontplooi; die landskap slegs 'n medium word vir selfuitdrukking en toenemende vergeesteliking sy kuns kenmerk.

Slegs hierdie drie vaag omlynde stadia in sy ontwikkeling in Suidwes-Afrika kan dus onderskei word. Om dit egter sterk af te baken is onnodig en trouens ook onmoontlik.

As reeds stilisties en geestelik gevormde kunstenaar ten tye van sy koms na Suidwes-Afrika, is dit voor die hand liggend dat onder die vroegste werke wat hy hier te lande skilder, stukke is van dieselfde estetiese kwaliteit as werke wat veel later eers ontstaan; en hierdie werke sny oor al die denkbeeldige grense van afgebakende ontwikkelingsperiodes heen. Watergat (Afb.26)



26. *Adolph Jentsch*  
**Watergat**



27. *Adolph Jentsch*  
**Bloeiende Aalwyn**

28. *Adolph Jentsch*  
**Suide Landskap**



is 'n uitstekende voorbeeld.

Daar bestaan 'n groepie skilderye, klein in getal, waarin die probleme wat hy aan die begin met die uitbeelding van die plaaslike landskap ondervind het, duidelik geïllustreer word. Die Suidwes-Afrikaanse landskap met sy yl plantegroei, skerp lig en onindrukwekkende kleur, groot leë ruimtes en 'n hoë blou lug, is tot in die kleinste onderdele daarvan verskillend van die Europese landskap waaraan Jentsch gewoon was. Hierdie vroeë skilderye wys deur die verskeidenheid van skildertegniese wat daarin voorkom, hoe Jentsch probeer het om langs verskillende weë tot dit wat ons as karakteristiek van die landskap beskou, deur te dring.

Dit bly 'n eienaardige verskynsel dat die plaaslike landskap, ten spyte van die kleurlose aard daarvan, skynbaar tog nie dié indruk op vreemdes maak nie. Kunstenaars afkomstig van Europa is geneig om volgens ons siening van die landskap die kleuraksente daarvan te oordryf, veral sover dit die lug betref. Jentsch is in die opsig nie 'n uitsondering nie. Sy eerste aantal olieverfstukke wat hier ontstaan is vol koloristiese en ander probleme. Die intense blou lug, soms onderbreek deur opstapelende wit wolkemassas en die geel vlaktes geskilder in impasto met vryelike gebruik van die tempermes, is vreemd aan enigiets wat later uit sy hand kom.

Landskap met Gompou<sup>5</sup> uit 1938 vertoon baie van die tegniese eienskappe en algemene benadering wat sy vroeë werke kenmerk. Die eerste indruk is van gebondenheid wat begin in die alte duidelik gekonstrueerde komposisie en versterk word deur die dik impasto van die pigment, wat hoe nader aan die voorgrond hoe heftiger aangebring word. Die tekstuur van die verf vervul 'n belangrike funksie insover dit moet meehelp om interessantheid te verleen aan 'n andersins dooie en leë vlak. Dit is 'n skildery sonder gees, 'n tegniese oefenstuk waardeur die kunstenaar die geheime van sy nuwe motief probeer ontrafel.

Hierdie aanvanklike struikelende treë wat Jentsch gee word egter gou deur groter selfvertroue verdryf. Bloeiende Aalwyn (Afb.27)<sup>6</sup> dateer uit dieselfde jaar en dra 'n totaal

ander stemming as die hiervoor bespreekte stuk. Die ver-  
 aanwending is deurgaans doelbewus dun gehou en die uitvoering  
 veel meer tekenkundig. Daarby bepaal hy hom in die werk tot  
 die suiwer landskap, maar met steeds nog 'n sterk sentrale motief  
 in die vorm van die aalwyn, wat as geïsoleerde vorm teen die  
 blou lug afgeëts staan en bydra deur sy repoussoir werking tot  
 die geheel-ïndruk van panoramiese ruimtelikheid.

Dit is duidelik dat Jentsch langs die weg van 'n bepaalde  
 skema tot die illusie van ruimtelikheid kom. Die vlakby aan-  
 sig van die voorgrond met die ragfyn hoë gras, bosse, droë takke  
 en soliede prominente aalwyn-vorm, neem die aandag geruime tyd  
 in beslag, lei die oog tussen die grashalms in tot in die diep  
 skaduwees daartussen, waar gebreekte gras en die grond herken-  
 baar is. Die gevoel van drie-dimensionaliteit ontstaan reeds  
 in hierdie realisties geskilderde stukkie natuur. Tussen die  
 takke en bosse deur kan die panoramiese landskap gesien word;  
 'n wye vlakte met yl plantegroei wat van die laer regterkantse  
 hoek van die prentvlak strek en sodoende die voorgrond in werk-  
 likheid isoleer, tot by die rantjies wat dit op die horison  
 afsluit. Die oog beweeg dus by gebrek aan 'n middelgrond, waar-  
 deur 'n geleidelike logiese oorgang moontlik is, van die ge-  
 detailleerde voorgrond na die gesuggereerde agtergrond. Die  
 teenstelling is so groot dat die oog in die wydsheid van die  
 landskap ingeruk word. Maar daar is ook ander metodes toegepas  
 om die illusie van ruimtelikheid te bereik: die aalwyn wat as  
 kragtige en donker vertikale pikturale element bo die horison  
 uitrys en teen die lug kontrasteer, die donker vlekke van die  
 bosse, trouens, die hele driehoekige vorm van die voorgrond met  
 sy diep groen en bruin kleur dien as teenstelling teen die ligte  
 geel en grys van die landskap asook die intense blou van die lug.  
 Die ruimtewerking is tot 'n sekere hoogte bereik langs 'n algemeen  
 tradisionele weg wat meganies aandoen in vergelyking met die  
 subtiële meer intuitiewe ruimteopvatting wat sy latere werke  
 kenmerk. In baie opsigte is hierdie skildery, soos die van  
 Mayer, Eriksson en andere in die Suidwes-kuns 'n resultaat van 'n  
 besondere analitiese kyk op die natuur, waarby elke onderdeel

as selfstandige en belangrike pikturale element 'n presiese plek in die komposisie verwerf. Dit is ook in ooreenstemming met die kunstenaar se raad aan sy student waarna vroeër verwys is, naamlik die opbou van die landskap om 'n sentrale motief.

Dieselfde benadering spreek uit een van sy suksesvolste skilderye uit die periode voor die Tweede Wêreldoorlog, die sogenaamde Watergat, wat ook die rigting aandui wat hy daarna steeds meer sou inslaan.

In teenstelling met die vorige twee werke word die onmiddellike voorgrond in die skildery verder in die prentvlak ingestoot asof die kunstenaar van 'n hoogte afkyk op die landskap. Die skildery begin dus nie met 'n voorgrond nie, maar wel reeds op die middelvlak. Gevolglik word die oog onbelemmerd in die ruimte ingelei, na die waterpoel wat as diepblou vlek tussen die wit kalkklippe selfs 'n skokkende fokuspunt vorm en daarverby oor die wit en oker landskap na die ver horison waar bome en bosse eweredig verspreid voorkom en enkele berge nog verder slegs vaag onderskei kan word.

Die gebonde realistiese opvatting soos dit voorkom in Bloeiende Aalwyn is hier vervang met 'n breë suggestiewe skildering. Die komposisie is ongekompliseerd in die eerste instansie daarop gemik om die indruk van ruimtelikheid oor te dra. Maar hoeveel anders gaan die kunstenaar nie te werk in vergelyking met die voorgenoemde stuk nie! Die gevoel van geforseerde planmatige opbou het heeltemal verdwyn en in die plek daarvan kom 'n metode wat nie maklik deur woorde ontleed kan word nie. Dit is 'n stuk natuur visueel ervaar en slegs in visuele terme uit te druk. Die landelike grootsheid van die landskap val Jentsch hier, soos in soveel van sy latere stukke, sonder enige bybedoelings suiwer met pure skilderhartstog aan.

Die vryer skilderwyse, die gevoel vir die oop ruimte en die genot van lig en lug maak die stuk die eerste in 'n lang reeks voortreflike landskappe uit sy hand.

Watergat, uitgevoer in oker bruin en wit, met heldergroen plantegroei om die diepblou waterpoel waarin die wolklose blou

lug reflekteer, is 'n voorbeeld van hoe die kunstenaar met beperkte middele tot sy beskikking, uitdrukking kan gee aan 'n grootse visie. Die sentrale motief, waarom die landskap opgebou word kom hier soos in byna al die werke uit die periode ook voor, maar meer subtiel geïntegreer met die geheel as wat die geval is in Bloeiende Aalwyn.

Teenoor die verbeeldinglose Landskap en Gompou en die oorlaaide Bloeiende Aalwyn, staan hierdie skildery uit in die grootsheid van sy opvatting en die slaankrag van sy suggestie wat verhoog word deur die eenvoud van uitvoering. Dit skep die indruk van toevalligheid en ook eenmaligheid wat nooit weer deur die kunstenaar herhaal sal kan word nie. Hierdie kwaliteit word daaraan verleen deurdat Jentsch hom hierin net so direk en spontaan uitdruk as in sy akwarelle. Tog bly selfs die toevalligheid in sy werk steeds streng gedissiplineer, nie deur die intellek, maar wel deur die akkurate intuitiewe aanvoeling wat die produk is van 'n grondige materiaalkennis en volwaardige kunstenaarskap. Dit was sekerlik met hierdie en latere werke in dié trant in gedagte dat Hendriks in verband met die werk van Jentsch kon praat van die „... innerlike harmonie van die natuur in beeld .....”<sup>7</sup>

Die drie bespreekte werke vertoon elk 'n ander benadering tot die probleem van die landskapuitbeelding. Ofskoon in kwaliteit nie aldie ewe hoog staan nie, het dit tog een ding in gemeen: die bewys dat die kunstenaar gelei deur suiwer waarneming elke keer 'n eiesoortige aspek van die Suidwes-landskap vasvang.

Die waarneming van die natuur is die uitgangspunt van Jentsch se vroeë kuns. Hy skilder dit wat hy sien en nie dit wat hy weet nie.<sup>8</sup> Hierdie standpunt dui aan die eenkant gedeeltelik op 'n realistiese natuurbeskouing, aan die anderkant egter sluit die kunstenaar nie daarmee sy subjektiewe belewenis van die natuur uit nie, trouens, die objektiewe beskouing van die natuur vorm nie deel van sy persoonlike standpunt nie.<sup>9</sup>

Die feit dat sy skilderye ontstaan in die buitelug en in

in fisiese kontak met die natuur beklemtoon die belangrikheid van direkte waarneming in sy kuns. Dikwels word die skilder-aksie voorafgegaan deur lang periodes waartydens die kunstenaar die motief beskou, dit deurgrond en hom daarmee vereenselwig. Sy kenmerkende styl is die resultaat van sy indringende waarneming; die kort gebroke penseelstreke, vlekies en stippels is die voor die hand liggende pikturale ekwivalente van die organiese landskaplike elemente.<sup>10</sup> Daar is 'n eenvoud in die ongekompliseerde wyse waarop Jentsch die natuur na pikturale terme herlei, wat die belang van die waarneming nogmaals onderstreep. Aanduidings van sy eerstehandse waarneming, van die natuur is ooral in sy skilderye te sien: in die onbeplande en natuurlike verspreiding van die bosse op die agtergrond in Bloeiende Aalwyn, die organiese groei van die voorgrondvorme en die byna toevallige ongekonstrueerde indruk van die landskap in Watergat. Die grootste betekenis van sy waarneming van die natuur is dat dit hom duidelik laat besef dat in die landskap as gevolg van die invloed van lig weinig presiese afgebakende grense voorkom en dat buitelyne voortdurend oplos. Dit bring hom by die arbitrêre aard van die landskaplike vorm. Die landskap is ruimte waarin sekere bestanddele voorkom soos die draad in 'n stuk tekstiel. Die kunstenaar selekteer uit die tallose onderdele dit wat aan sy eie opvatting van skoonheid beantwoord. Die landskap verg intensiewe bestudering voordat sy geheime blootgelê word. 'n Verhewe landskapvoorstelling stel dieselfde eise.

Dit is opvallend dat Jentsch van die begin af op ander aspekte van die Suidwes-natuur let as sy voorgangers en sy destydse kollegas.

Uiters selde is dit die kleurryker momente van die dag soos die dramatiese sonsondergange, wat hom interesseer, en waar hy dit wel uitbeeld, is sy siening soberder en meer gereserveerd as wat algemeen by sy voorgangers in Suidwes-Afrika die geval was. Die entoesiasme vir die romanties-realistiese siening wat destyds soveel indruk op die Suidwes-kunstenaars asook dié in Suid-Afrika gemaak het, het hy nooit gedeel nie.



Van die begin af het slegs die karakter van die landskap hom geïnteresseer. Deur sy nugter siening van die landskap, kon hy destyds al sy vinger lê op die ware probleem van die Suidwes-Afrikaanse landskapskildering: die ruimte en die uitdaging om 'n harmoniese voorstelling te bewerkstellig deur 'n eenheid te skep tussen die egalige blou lug en die arbitrêre landskapvorms. Hy soek nie na 'n oplossing langs die weg van die moderne kunsteorie soos Pierneef nie. Daar is geen teken van dat hy ooit selfs probeer het om die landskap op simmetries- of monumentaal-dekoratiewe wyse op te los nie. Hy verlaat hom van die begin af op die bestudering van die landskap self, wat hy veelal doen deur middel van sy akwarelle. Die resultaat van sy bevindinge bring hy tot uitdrukking in 'n semi-realistiese skildertrant, waarin detail egter altyd ondergeskik bly aan die illusie van ruimte en die geheel-indruk van die skildery. Die lewendigheid van sy siening en die toevallige indruk wat sy kuns maak, berus op sy eerstehandse bestudering van die natuur.

Namate hy ontwikkel beweeg hy weg van die streng volgehoue realisme na 'n breër interpretasie van gesuggereerde werklikheid, waarin die spel van lig steeds sterker begin toeneem. Bowenal is dit die uitbeelding van ruimte wat hom meer en meer interesseer en stelselmatig die oorheersende element in sy werk word.

Sy aangetrokkenheid tot die panoramiese landskapvoorstelling kan reeds in 'n vroeë werk soos Bloeiende Aalwyn gesien word, waar die kunstenaar 'n uitsig op die uitgestrekte veld gee soos gesien deur die plantegroei wat op die voorgrond voorkom. Stelselmatig sien ons die neiging ontwikkel om die voorgrond verder in die prentvlak terug te stoot soos in Suide landskap (Afb.28)<sup>11</sup> of Rotse en verdorde veld (Afb.29)<sup>12</sup>; of die voorgrond heeltemal uit te sluit soos in Suidwes-Afrikaanse landskap,<sup>13</sup> waar die skilder van 'n baie hoë posisie afkyk oor 'n stuk veld waarin landskaplike bestanddele gereduseer word tot klein stippels wat plek-plek in digtheid gekonsentreer word om donker aksente te vorm.

In Suide landskap word die indruk geskep dat die kunstenaar teen die hang van 'n rantjie afkyk op 'n aansluitende rantrif wat

met 'n geleidelike draai na links die oog in die prentvlak in-trek tot by die losstaande afgeplatte rantjies en die berge in die verte. Die skadukant van 'n koppie wat aan die linkerkant gedeeltelik deur die raam afgesny word en die rantjies regs, as elemente in ruimte, dien om die illusie van grootsheid nog verder te verhoog deurdát dit die voor- en agtergrond op so 'n wyse skei dat dit deur proporsionele vergelyking moontlik word om afstand te beoordeel.

Die verdeling van die doek en die daarstel van meetbare verhoudings is 'n belangrike aspek in die ruimte-beelding van Jentsch en kan aan die hand van byna al sy landskapvoorstellings bestudeer word. Dit is van belang dat hy nie gebruik maak van lyn en beslis nie van 'n konvensionele opvatting van atmosferiese perspektief soos deur skilders hier te lande algemeen toegepas is, om die gevoel van ruimte in sy kuns te bewerkstellig nie. Anders as Ossmann verlaat Jentsch hom nie op die totale vervaging van objek en vorm namate hy die horison benader nie; hy hul nie die landskap in 'n mistige waas om die gevoel van uitdeinende ruimte te skep nie.

Maud Sumner wék by ons deur formele konstruksionele elemente 'n gevoel van vergesigte op in haar semi-abstrakte sieninge van die Namib-woestyn. Deur die een horisontale kleurvlak na die ander mekaar te laat opvolg, lei sy die oog oor die uitgestrektheid van die landskap „... waarin die mens net 'n weerlose stippeltjie is, heeltemal oorweldig deur kosmiese kragte".<sup>14</sup> Dit is 'n twintigste eeuse siening van die natuur. Dit is bekend dat 'n aansienlike deel van haar landskappe geïnspireer is deur tonele wat sy gesien het tydens vliegritte oor die woestyn; dus soos in die werk van Jentsch, 'n panoramiese landskap gesien vanuit 'n hoë posisie. Maar, deur die formaliteite van die streng intellektueel-georiënteerde komposisie word die landskap herlei tot patrone, 'n twee-dimensionele dekorasie waardeur die landskapkuns as besondere kategorie op-hou om te bestaan.<sup>15</sup>

Pierneef, bewerkstellig die gevoel van ruimtelikheid deur die daarstelling van duidelike verhoudings. In Majuba (Afb.30)<sup>16</sup>

word monumentaliteit aan die landskap verleen deur 'n meetbare verhouding daar te stel tussen die opstalle en bome, die omringende rante en die berg wat daaroor uitstyg. Dit bereik hy deur oorwegend van tekenkundige middele gebruik te maak en die aksentuering van die stygende elemente in die komposisie dra by tot die illusie van grootsheid. Soos by Sumner volg die een duidelik omlýnde vlak op die ander; konstrueer hy met behulp van lyn en vlak 'n ruimtelike landskap. Hul kuns besit 'n gemeenskaplike eienskap: 'n aangetrokkenheid tot die dekoratiewe.

Jentsch verteenwoordig 'n ander benadering. Sy landskapuitbeelding bly basies na aan die werklikheidsbeeld en ver verwyder van enige modernistiese kunsopvatting. Hy beeld die landskap uit soos hy dit sien, met sterk beklemtoning van die eiesoortigheid daarvan en hy slaag daarin om die herkenbaarheid of die besondere atmosfeer van die toneel vas te lê.

Verdorpe veld en rotse, is 'n vroeë suksesvolle voorbeeld van Jentsch se ruimte uitbeelding en die metode waarvolgens hy dit bereik verskil van dié van enige ander Suid-Afrikaanse kunstenaar. Die indeling van die doek is betreklik konvensioneel: 'n hoë horisonlyn wat toelaat dat 'n derde deur die lug en ruim tweederdes van die skildery deur die landskap inbeslaggeneem word. Die voorgrond beslaan drie-kwart van die landskap en is ingeklee deur enkele groot swarthakbosse, rotse, kleiner klippe, gras en ander plantegroei teen 'n rantjie waarteen ons afkyk en waarvan die geleidelike val tussen die bostakke gevolg kan word tot waar verdere sig finaal uitgesluit word deur die digte plantegroei. Direk agter die voorgrond verrys die helling van 'n volgende rant wat oloop na 'n koppie wat sentraal in die komposisie geplaas is. Die verhouding tussen die voorgrondvorme en dié direk daaragter verskil so opmerklik dat daar onmiddellik 'n gevoel van groot afstand ontstaan. Hierdeur word die gewone middelgrond ook uitgesluit en die oog beweeg oor die voorgrond na die agtergrond: van dit wat naby is na dit wat ver is.

Die landskap word verdeel deur 'n breë droë rivierloop wat soos 'n wit band van links na regs deur die komposisie sny; be-

grens deur 'n donkergroen strook bome wat aan die regterkant, waar die rivier verbreed en in die prentvlak terugskiet, effens yler word. Agter die rivier en bome is 'n vergesig oor vlaktes en rante wat uiteindelik op die horison afgesluit word deur berge wat byna met die lug saamsmelt.

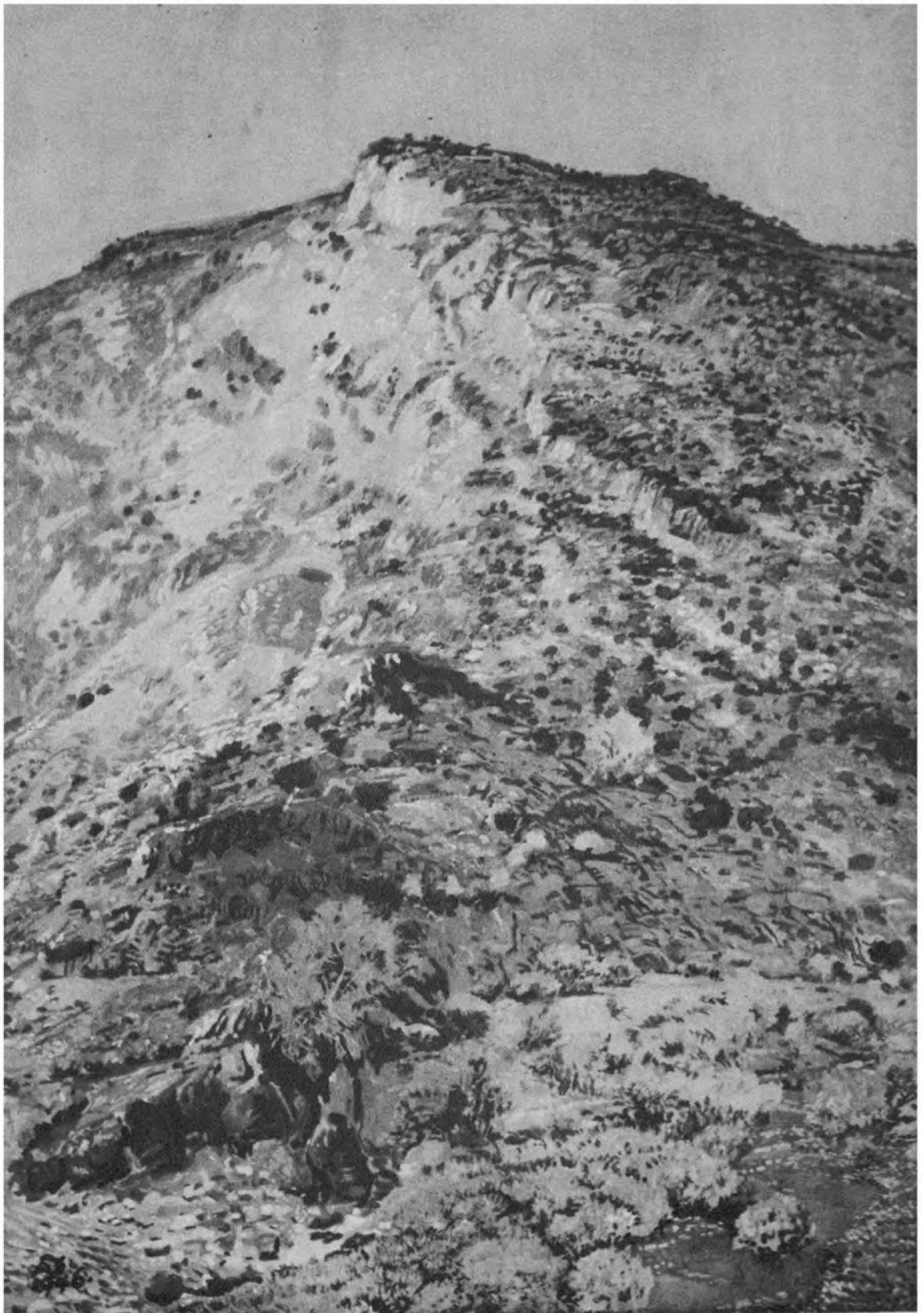
Die uitvoering van die lug dui daarop dat Jentsch baie bewustelik gepoog het om die trilling van lig uit te beeld. Die metode wat hy hier volg is om die boonste deel van die lug in egalige groen-blou te skilder, dan oor te gaan in 'n ligter kleurwaarde en die pigment as vertikale stroke in duidelik sigbare kwashale aan te bring. Hierdeur skep hy 'n gebroke en trillende effek van lig wat in teenstelling is met die betreklik kalm geskilderde landskap. Die indruk van skerp lig kan in die hele landskap gesien word. Hy maak nie gebruik van sterk skaduwering om lig te suggereer nie, trouens, skaduwees ontbreek in die skildery so te sê geheel en al en kan slegs op die groot rotsvorm links en in mindere mate op die klippe wat verstrooi op die voorgrond voorkom, gesien word; maar dan ook meer as 'n middel om die vorm te definieer dan as resultaat van die sonlig. Die kleur in die skildery is yl en beperk soos in die landskap self ook wel die geval is; maar al is sy kleurgebruik fyn genuanseerd, is dit nie swak nie. Kleur opsigself het Jentsch nooit geboei nie; dit bly slegs 'n hulpmiddel vir die bereiking van atmosfeer en vir die voorstelling van uitgestrekte ruimte.

Soetdorings by Dordabis (Afb.31)<sup>17</sup> dateer ook uit 1941. Komposisioneel staan hierdie werk in teenstelling met die vorige daarin dat die kunstenaar nie 'n panoramiese uitkyk op die landskap bied nie, maar 'n meer intieme bos-toneel voorstel. Die soetdoringbome is in die prentvlak teruggestoot en is geskei van die breë sonbeligte voorgrond waarop enkele laag-groeiende bossies voorkom. Die donker bomemassa vorm 'n lyn wat effens diagonaal van links na regs strek en 'n verdwyningspunt teen die regterkantse raam vorm. Deur die spel tussen soliede en ligter vorme wat voorkom in die bome, die verhouding van die betreklik donker boomemassa tot die egalige lugvlak en die algeme

kontras tussen donker en lig, word 'n sterk ruimtewerking bewerkstellig. Die oog word tussen die bome en in die diep skaduwees daaronder ingelei en kan daar sekere detail onderskei.

In Suidwes-Afrikaanse landskap met Berge <sup>18</sup> sien ons die ander benadering tot die probleem van ruimte uitbeelding wat in die latere werk van Jentsch steeds meer gebruik word en waarin die nabyliggende voorgrond geheel en al uitgesluit word. In hierdie werk stel die kunstenaar hom op 'n hoë posisie vanwaar die omringende landskap ver onder hom gesien kan word. By gebrek aan enige onmiddellike voorgrond-vorme word die oog direk gekonfronteer met ver-liggende objekte; bosse en bome wat tot stippels gereduseer word deur die groot afstand, 'n breë uitdeinende panorama waaroor die oog met gemak beweeg: 'n gesig soos gesien vanuit 'n vliegtuig. Die gebroke bergketting wat van links na regs diagonaal oor die doek strek, word gedeeltelik van bo gesien en dien as aanduiding van die hoogte vanwaar die skilder staan; dit trek ook die oog in die skildery in. 'n Verdere vergesig verskyn tussen die twee hoogste berge en word afgesluit deur 'n bergreeks in die agtergrond. Oor hierdie uitgestrekte landskap hang 'n egalig geskilderde liggroen lug wat in die sagte nuansering van die kleur en die geleidelik ligterwordende toonwaardes na die horison, bydra tot die uitgesproke ruimte-indruk.

Die gevoel van groot afstand word soms bereik deur 'n panoramiese gesig op 'n landskap waarin die horisontale elemente sterk benadruk is, maar dikwels ook in 'n komposisie wat vertikaal opgestel word en in werklikheid 'n naby-aansig of 'n detailstudie van 'n enkele berg is, soos byvoorbeeld in die stuk Naukluff. (Afb. 32) <sup>19</sup> Weer eens staan die skilder op 'n hoë punt vanwaar hy afkyk na die landskap en dan geleidelik van die voet van die berg na die kruin wat ver bo hom uitstaan en die lug byna uitsluit. Die stuk landskap onder aan die voet van die koppie is die naaste aan die skilder en is opgebou met herkenbare elemente soos bome bosse en rotse; namate die oog teen die berg op beweeg vervaag detail en word die plantegroei



32. *Adolph Jentsch*  
**Naukluff**

en geografiese gegewens gereduseer tot stippels en verfvlekkies. Slegs hier en daar is daar nog 'n herkenbare vorm, soos 'n boom of bos wat duideliker uitstaan as die res. Die onmiddellike gevoel van ruimtelikheid wat opgewek word, word verhoog namate die oog die kontoere, die hellings en dalinge van die berg begin identifiseer. Die interpretasie van distansie in die panoramiese landskap is logies: ons weet dat die voorgrondvorme naby en dié van die horison ver is. In die vertikaal werkende komposisie van Naukluff egter, is die verste punt nog steeds betreklik naby: dit is 'n reliëfbeeld waarin die gemoduleerde vorm die indruk van ruimte bewerkstellig.

Jentsch maak in hierdie skildery gebruik van 'n besondere metode om die oog in die prentvlak in te trek: perspektiwiese veranderinge; die teenstelling tussen duidelik herkenbare groter vorm en vorm wat vervaag; die wisseling in die toonwaardes van kleur soos in die sterker tinte in die naderliggende en 'n verswakking van nuanses na die verderliggende dele in die prentvlak dog sonder om enige uitgesproke sterk kleurelemente te gebruik; en die afwisseling van vertikaal en diagonaal stygende lyne wat ontstaan as die oog van een vorm of kleur-aksent na die ander getrek word. Let op hoe deur die inlyn-plasing van die rotsrif in die voorgrond, die uitstaande rots daaragter en die gedefiniëerde vorm van die kruin, 'n sterk vertikale element in die skildery ontstaan, waardeur terselfdertyd drie verskillende dieptepunte in die prentvlak bewerkstellig word. Die oog volg onwillekeurig al die lyne teen die berghang op tot by die kruin wat die sentrale punt van die komposisie vorm. Van die sentrale gemoduleerde verhoging val die landskap dan aan weerskante terug in die prentvlak. Die afwesigheid van duidelik omlynde vlakke en van enige besliste lyne versag die landskapuitbeelding van Jentsch, verwyder dit van die indruk van dekoratiewiteit en patroonagtige styfheid. Die metode waarvolgens hy ruimte bereik is nie so duidelik sigbaar en voor die hand liggend as in die geval van Pierneef en Sumner nie; hy is veel meer in staat om met subtiele manipulerings van vorm en kleur ruimte te suggereer. Sy werk skep nie die indruk dat

hy deur komposisionele middele drie-dimensionaliteit bereik nie, maar ruimte kom spontaan daarin uit: dit is 'n inherente eienskap van sy werk.

Hierdie punt word die beste geïllustreer as gelet word op onderdele van 'n Jentsch skildery. In Verdorde Veld en Rotse, Blou Lug (Afb. 33)<sup>20</sup> en Dordabis<sup>21</sup> wat hier as voorbeelde gebruik kan word, is dit duidelik dat die plasing van elke klein onderdeel bereken is op die bereiking van 'n maksimale indruk van ruimtelikheid. As ons kyk na die behandeling van die voorgronde in hierdie stukke sien ons hoe elk van die verskillende elemente waaruit dit bestaan voorwerpe in ruimte is; onderling van mekaar geskei deur afstand. In Dordabis word die oog gelei oor 'n breë voorgrond van klippe en stokkerige plantegroei wat as 'n plat vlak diep in die prentvlak insny en geleidelik oorgaan in die rantjie wat op die middelgrond vorm. Daar is 'n aanvoelbare afstand van die onmiddellike voorgrond tot waar die yl bosse digter begin word; en selfs tussen die bosstamme deur kan die voortsetting van die landskap gevolg word. Dieselfde is ook die geval in Verdorde Veld en Rotse, waarin die oog van rots na rots en van bos na bos op 'n natuurlik en logiese wyse gelei word, sodat die gevoel ontstaan van 'n landskap waarin mens ook in werklikheid kan rondbeweeg. Daar is onmiskenbaar ruimte tussen die klippe in die linkerkantse voorgrond en die groterige swart rots wat dieper in die prentvlak lê; so ook tussen dié rots en die swarthaakbos direk daarlangs. In Soetdoringbome by Dordabis met sy gedempte tone van bruin- en groengrys, lei die skilder die oog in onder en tussen die skaduwees van die bome wat van die toeskouer verwyder is deur 'n breë vlak helder sonlig in die voorgrond. Hierdie gevoel van fisiese ruimte kom nie voor in die skilderye van Pierneef nie. Neem as voorbeeld sy stuk Majuba of die werk getiteld Tafelberg.<sup>22</sup> Hieruit is dit duidelik dat, ofskoon die geheel indruk wat dié skilderye maak dié van ruimte is, ruimtelikheid nie in die onderdele van die komposisies bestaan nie. Ten spyte van die grafiese verduideliking dat in 'n skildery soos Majuba die een vlak voor die ander lê, dat die een deel nader aan die skilder



is as die ander, bevat die onderskeie vlakke in sigself geen ruimte nie en bly dit uit die aard van die saak slegs plat vlakke. Ook is die gevoel vir groot distansie wat die onmiddellike voorgrond van die laagliggende middelgrond skei, nie so sterk ontwikkel as in Naukluff of Suidwes-Afrikaanse landskap en Berge van Jentsch nie. Jentsch benadruk die byna onmeetlike grootsheid van die land deur die landskap ook buite die grense van die raam te laat voortleef. Sy gevoel vir die kontinuïteit van die landskap is so sterk ontwikkel dat dit selfs deurwerk tot die ontwerp van die raam van die skildery. In 'n tipiese Jentsch raam is die sykante deurgaans dubbel die volume van die bo en onderkant, met die doel om die horisontaal werkende landskap effens te stuit.<sup>23</sup>

By Pierneef bestaan die landskap binne die begrensinge van die raam as selfstandige en voltooide komposisie, dikwels afgesluit deur langgerekte dekoratiewe boommorme aan weerskante van die prentvlak. Dit is die daarstel van die onbegrensde ruimte soos in die werk van Jentsch, teenoor die begrensde ruimte in die kuns van Pierneef. Pierneef se werk Tafelberg kan hier as voorbeeld dien.

Die verskil in benadering wat die twee skilders openbaar tot die landskap as kunsmotief, verduidelik ook die verskil in die resultaat wat elk van hulle in hul kuns bereik. Pierneef is primêr ingestel op die indruk van monumentaliteit wat deur die voltooide stuk opgewek moet word en alle detail word aan dié gedagte ondergeskik gestel. Ruimte by Pierneef bestaan in die onderlinge verhouding tussen groot duidelik afgebakende vorme wat so streng dekoratief is in hul geometriese voorkoms dat sy skilderye soms die indruk van reuse plakkate skep. Pierneef se kuns ontplooi binne die raamwerk van streng gestileerde vormgewing en dekoratiewe komposisionele opbou waardeur sy kuns 'n uitgesproke klassisistiese karakter bekom. Die landskap bestaan hier slegs as toevallige motief om uitdrukking te gee aan die kunstenaar se kunsteoretiese opvatting.

Jentsch se styl dikteer 'n totaal ander tegniek as Pierneef. Sy besondere landskapsbelewenis omvat die grootse indruk, wat

slegs bereik kan word deur ook aandag aan die kleiner detail te skenk, dog dit altyd as ondergeskik aan die totaal indruk te stel.

Basies kom dit daarop neer dat in 'n Jentsch skildery 'n suiwer balans tussen die grafiese en die skilderkunstige opvatting bewerkstellig word. Mayer en Pierneef, wat besef het dat die Suid-Afrikaanse landskapuitbeelding tot 'n sekere mate 'n grafies-georiënteerde benadering verg, leun te swaar op die intellektueel-tekenkundige. Wenning, Caldecott en Naude, aan die anderkant te veel op die emosioneel-skilderkundige, op die ryk gloei van die verf en die interessante manipulerings van die penseel.

Die landskap word derhalwe nie geskilder om eie ontwil nie, maar gebruik as 'n medium om uitdrukking te gee aan 'n kunstteoretiese of tegniese opvatting.

Die verskil tussen die Europese en Suid-Afrikaanse landskap is in 'n vorige hoofstuk reeds aangestip <sup>24</sup> en blyk so groot te wees dat wat dáár van wesentlike belang is, in Suid-Afrika nie van toepassing is nie. Trouens, dié kunstenaars wat te na aan die Europese voorbeeld bly werk het, is juis die wat nie tot die ware karakter van die lokale landskap kon deurdring nie.

Vroeër is reeds opgemerk dat die lug die uitsluitlike terrein vir die skilder is. <sup>25</sup> Dit is ook waar dat die lug verantwoordelik is vir die stemming wat deur middel van die landskap tot ons spreek. Die lug is die bron van lig en lig op sy beurt beheer elke faset van ons visuele lewe.

Constable het reeds die belangrikheid van die lug as pikturale element in die landskapkuns opgemerk: „That landscape painter who does not make his skies a very material part of his composition — neglects to avail himself of one of his greatest aids ... it will be difficult to name a class of Landscape — in which the sky is not the "key note" — the standard of "Scale" — and the chief "Organ of sentiment" .....” <sup>26</sup>

Die Suid-Afrikaanse lug, as gevolg van klimatoriese omstandighede is dikwels sonder enige wolke, of kleurryke tinte

en, hoe droër die omgewing, hoe meer is dit die geval. Die verskil tussen die lug in die woestynde van Suidwes-Afrika en die Transvaal is hiervan 'n tipiese voorbeeld.

Uit die standpunt van die skilder skeep die duidelike en teenstellende afbakening tussen lug en land 'n interessante pikturale probleem.

Pierneef in sy groot landskapkomposisies kom hierdie uitdaging te bowe deur die invoeging van opstapelende wolke-massas en hooggroeiende bome in sy skilderye, waardeur hy konstrukturale verband tussen lug en land in sy komposisies bewerkstellig. Jentsch los die probleem op deur vroeg in die oggend te werk wanneer die lug en land neutraal gekleur is en koloristies betreklik maklik 'n pikturale eenheid bewerkstellig kan word. Dordabis is hiervan 'n voorbeeld.

Tog bestaan daar 'n aantal olieverfwerke waarin hy die intense blou van die lug in direkte kontras met die landskap met sy geel, bruin en grys tinte stel; soos byvoorbeeld in Blou lug.

Dit is hierdie tipe werk wat kunskritici daartoe gelei het om te beweer dat Jentsch in sy olieverf-skilderye nie daar in slaag om die volkome wolkelose hemel met die aarde en sy tallose vorms te verbind nie.<sup>27</sup>

Dit is so 'n veralgemeende kritiek en oop aan soveel verskillende interpretasies dat hier nie verder daarop ingegaan sal word nie. Feit bly egter dat, nog wat vorm betref, insover dit die verhouding tussen aktiewe en passiewe vlakke in die kunswerk aangaan, nóg uit 'n koloristiese standpunt gesien, hierdie kritiek geregverdig is. Soos in die natuur die mees teenstrydige elemente altyd in onderlinge harmonie verkeer, so is harmonie in Jentsch se beste werke bewerkstellig deur eenheid van stemming, siening en bowenal in die konsentrasie van uitvoering.<sup>28</sup>

Die eenheid van konsentrasie in uitvoering en die element van toevalligheid wat sy landskapuitbeelding onderskei, staan in noue verband met sy gebruik van die alla prima skildertegniek.<sup>29</sup> Jentsch werk sonder enige voorstudies of voortekening direk op

die doek. Die skildery kan op enige plek ontstaan, maar die klein gedeelte waarmee hy begin, selde groter as sy hand, word tot die finale stadium uitgevoer en nie weer verander of bygewerk nie. 'n Volgende aansluitende area word dan daarnaas aangebring sodat die skildery stuk vir stuk, byna soos 'n legkaart in mekaar gepas word.<sup>30</sup> Die volkome beheer van medium en die buitengewone krag van sintese wat so 'n skildermetode verg, is voor die hand liggend. Dit beteken ook dat die kunstenaar 'n gelykmatige innerlike konsentrasie moet behou totdat die skildery voltooi is, wat in Jentsch se geval soms enkele weke duur en waartydens hy net konsentreer op die werk in wording.<sup>31</sup>

Die sistematiese deel-vir-deel opbou van die skildery dwing die kunstenaar tot groter waarneming, tot die invoeging van daardie detail wat met 'n ander benadering of misgekyk, of agterna as bykomstighede ingevoeg sou word. By Jentsch vorm dit 'n intergrale deel van die geheel. Dit skeep dikwels die indruk, ook in sy olieverfwerke, van toevallighede, maar in werklikheid is dit die resultaat van sterk gekontroleerde waarneming van die natuur. Daar is niks vanselfsprekend in sy skilderye nie — die landskap op die doek ontvou stadig en eers na bestudering, soos dit in die natuur self ook die geval is. Maar dié besondere werkswyse het nog 'n veel groter betekenis in sy kuns. Jentsch is van meet af aan besig met kleiner fragmente van die landskap, wat hy stelselmatig aanmekaar las om uiteindelik slegs 'n groter fragment van die natuur op die doek te vergestalt. Dit is nooit 'n volkome selfstandige voorstelling of 'n afgeslote geheel wat hy bereik nie; dit is 'n snit uit 'n byna onmeetlike landskap.

Die toevallige voorkoms van sy werk is juis die resultaat van volkome tegniese beheer. Dit hang tot 'n groot mate ook saam met die akwarel wat so 'n belangrike plek in sy oeuvre inneem en wat van die begin van sy Suidwesperiode in 1938 in toenemende mate sy aandag inbeslagneem.

Daar bestaan soms die indruk dat sy waterverwe sy olieverf-tegniek beïnvloed het. Dit kan in sekere gevalle wel so wees,

maar ons moet onthou dat 'n tegniek die gevolg en nie die oorsaak is van styl. Al die werk van Jentsch is in dieselfde styl geskilder en almal adem dieselfde estetiese gees; daarom dat daar soveel punte van ooreenkoms tussen sy olies en waterverwe sal voorkom. Sy pikturale visualisering kan gemaklik in elk van dié media gerealiseer word. Ons sien die geleidelike oorgang van die gebonde realisme, van die „afgewerkte" stuk, na die vryer meer gesuggereerde uitdrukkingswyse gelyktydig plaasvind in sy olie- en waterverfskilderye. Dit is 'n ontwikkeling van siening wat saamhang met die toenemende ver-geesteliking van sy kuns — 'n siening waarvoor die akwarel toevallig uiters geskik is. Die snelle en ligte toets benodig vir die waterverf maak dit minder geskik om plastiese vorm te bereik en beklemtoon veelmeer die geestelik-poëtiese kwaliteit van die skilder-kuns.

Die feit dat Jentsch beslis die voordele van die water-verfmedium om vinnig en spontaan 'n innerlike gevoel uit te druk ingesien het, is moontlik die rede waarom hy in sy olieverf-tegniek sekere aanpassings maak om dit soos die akwarelmedium te gebruik. Hy meng nie sy olieverf op 'n palet of direk op die doek nie. Die tinte word tot 'n sekere vloeibaarheid met gelyke hoeveelhede terpentyn en roulynolie in klein lugdigte houers gemeng, waardeur dit moontlik word om sy olieverf op soortgelyke wyse as die akwarel te gebruik. Dit verklaar die vloeiende en vlotte indruk wat sy skilderye maak en ook die feit dat hy sy olieverfskilderye met dieselfde direktheid uitvoer as wat die geval is in sy waterverwe.

Die beste voorbeeld hiervan is die olieverf Oggend, (Afb. 34) <sup>32</sup> een van die laaste olieverfskilderye wat hy skilder — waar-in die neutrale tinte van bruin, oker en wit dun aangebring is op die groot doek en die bome en bosse in dieselfde vlugtige en tekenagtige penseelstreek uitgevoer is as wat voorkom in sy akwarelle. Die losheid van hantering en die direktheid van uitvoering stel hierdie olieverf op dieselfde vlak as sy beste waterverwe uit die sestigerjare.

Bd. (3)

'n Interessante afdeling van sy werk is dié waarin hy die landskap in die helder maanlig uitbeeld en die skildery Twee Bome <sup>33</sup> is 'n voorbeeld van hierdie landskapsiening. Hierdie tipe werk is, alhoewel nie uniek in die Suid-Afrikaanse landskapkuns nie, slegs selde deur ons kunstenaars gedoen. <sup>34</sup> Die skildery bevat anders as soortgelyke temas in die kuns van Aschenborn, min uitgesproke romantiese elemente; dit is ook nie 'n voorbeeld van nagtelike rustigheid nie want daarvoor is die opstelling van die twee bome met hul gekruisde stamme te swaar en solied en die uitbeelding van die blare en takke te lewendig en beweeglik. Die donkergrys bome staan afgeëts teen die ligter grys van die lug en op die grond werp hulle diep skaduwees wat die stamme in die bodem anker. Die hantering van die blare en takke is interessant in die opsig dat dit, naderby betrag, toon hoe Jentsch deur gebruikmaking van sy besondere kaligrafiese skildermetode, daarin slaag om detail in massa te suggereer. Die bome op die agtergrond staan eweens as donker vorme geïsoleerd teen die lug — soos voorwerpe swewend bo die grond. Tog is die stuk nie sonder poësie nie — die helderwit oggendster wat tussen die takke van die bome sigbaar is beklemtoon juis hierdie bestanddeel in dié skilderstuk. Dit is veral hierdie enkele element wat miskien die duidelikste aantoon met watter kinderlike genot Jentsch keer op keer die natuur herontdek; hom verwonder aan die geheime van die skepping.

Sy werk getiteld Nag <sup>35</sup> in die Johannesburgse Munisipale Kunsgalery, is soos die voorgenoemde skildery vol poëtiese kwaliteite. Dit toon 'n stukkie veld aan die voet van 'n berg in die gedempte lig van die maan. Die begeerte om uit te gaan van 'n sentrale motief soos duidelik blyk uit die opstelling en oorwegend pikturale belang van die twee bome in die vorige skildery, kom in hierdie skildery nie voor nie. In Nag is dit die besondere atmosfeer van die nagtelike landskap wat hom boei en wat hy net so vry en spontaan uitdruk as in sy beste waterverwe.

In die hande van Jentsch kry die waterverfmedium nuwe betekenis in die Suid-Afrikaanse kuns. Die besondere tegniese eienskappe van die medium maak dit uitnemend geskik vir 'n kunstenaar soos Jentsch wat vinnig en spontaan uitdrukking wil gee aan 'n innerlike belewenis. Met waterverf kan die kunstenaar sy onmiddellike reaksie op sy visie van die uiterlike wêreld vaslê. Maar waterverf met sy deursigtige kleur en vryvloeiende aard is ook ideaal om die karakter van die Suidwes-Afrikaanse landskap te verbeeld. Dit is nie toevallig dat Pierneef sy beste waterverwe in Suidwes-Afrika geskilder het nie. <sup>36</sup>

Volgens die tradisionele opvatting van die tegniek is die deursigtigheid van die verf beklemtoon. Vandag word dit ook geïnterpreteer as pigment gemeng met water en betree derhalwe dus ook die terrein van die gouache. In die proses wen waterverf aan skerpheid van kleur in wat dit verloor aan deurskynendheid van toon. Uit dié standpunt gesien is Jentsch se waterverftegniek tradisioneel benader. Waterverf neem by Jentsch dieselfde plek in as tekenkuns by ander kunstenaars, trouens, dit vervang die tekenkuns geheel en al in sy oeuvre. Hy gebruik waterverf met dieselfde finaliteit waarmee ander die tekeninstrument hanteer. Sy werk in die medium is uiters direk. Hy maak nie gebruik soos Pierneef en Sumner van 'n voortekening nie, en nooit word die indruk gelaat dat waterverf slegs gebruik is om 'n tekening in te vul nie. Dit is 'n medium in sy eie reg, met sy eie karakteristieke, eise en voorwaardes. Dit is 'n kunsmedium wat die hoogste vaardigheid van die kunstenaar vereis en wat geen foute verdra nie; dit is 'n kunsvorm wat die akkurate hantering van medium en die suiwer visuele waarneming van die kunstenaar toets. Die beskeidenheid van die medium is die prys wat betaal word vir die vryheid daarvan. Inteenstelling met die meer gebonde en soliede olieverf is waterverf vryer en meer poëties; dit besit 'n eie lewe.

Jentsch het die akwarelmedium tot 'n groot mate aangepas by lokale omstandighede. In Engeland waar die waterverfskilderkuns tradisioneel tuishoort en 'n hoogtepunt bereik in

die kuns van die 18de eeuse skilders, was die medium in besondere aanvraag vanweë die vermoë daarvan om die vogtige atmosferiese landskap oortuigend uit te beeld. In Suidwes-Afrika met sy totaal verskillende klimaatsomstandighede was 'n ander benadering uit die aard van die saak noodsaaklik.

Teenoor die sogenaamde „nat” metode, d.w.s. waar die kunstenaar op 'n nat papier werk met verf wat met baie water gemeng is en sodoende 'n sterk vloeiende resultaat bereik,<sup>37</sup> werk Jentsch volgens die „droë” metode, d.w.s. op droë papier, waardeur hy die vloei van die verf tot 'n groter mate kan kontroleer. Daarby maak hy gebruik van die wit van die papier wat hy toelaat om tussen sy kleurvlakke deur te skyn, die landskaplike vorm so te sê deur wit omring.<sup>38</sup> Daardeur skep sy waterverwe 'n fris voorkoms, vol lig maar suggereer dit ook 'n sekere hardheid wat aanpas by die karakter van die land.

Vanaf die sestigerjare werk hy uitsluitlik in waterverf en dit is dié deel van sy oeuvre wat beskou kan word as sy belangrikste bydrae tot die Suidwes-Afrikaanse asook die Suid-Afrikaanse kuns.

Ons kan aan die hand van sy waterverwe 'n groter mate van stilistiese groei onderskei as wat moontlik is deur die bestudering van sy olieverfskilderye. As verklaring hiervoor kan verskillende redes aangevoer word, die belangrikste waarskynlik omdat dit die enigste medium is wat hy regdeur sy lewe beoefen en, dat in die waterverwe van die middel-sestiger en die vroeë-sewentiger jare, sy volle ervaring en insig as kunstenaar tot uitdrukking kom. Dit is heelwaarskynlik, veral as ons kyk na 'n werk soos *Oggend*, dat die olieverfwerke van Jentsch, indien hy die medium verder beoefen het, dieselfde uitgesproke poëtiese kwaliteite as sy akwarelle sou bekom het.

In sy akwarelle van 1938 is daar nog vele punte van ooreenkoms met sy olieverfskilderye, insover Jentsch ook in dié medium soek na geskikte metodes om die landskap sinvol uit te beeld. Hierdie vroeë werke is dikwels streng realisties van aard en geneig tot 'n vastigheid van vorm en digtheid van pigment wat lynreg in stryd is met die aard van die medium. Dit



is interessant dat Jentsch in die tyd so na as moontlik aan die uiterlike verskyningsvorm van die Suidweslandskap beweeg, en die landskap so getrou as moontlik probeer uitbeeld. Sy werk in die periode is eenvoudige mededelings; hy plaas op die papier slegs dit wat hy sien. Die bosse en bome wat tot stippels gereduseer word op die horison, die langvloeiende lyne van boomstamme en die kort gebroke strepies wat gevorm word deur takkies en blare; die berge wat as plat vlakke teen die lug vertoon; vir hierdie gegewens vind hy grafiese ekwivalente. Hy ontwikkel 'n skildermetode soos 'n handskrif, waarmee hy sy indrukke en belewenisse van die veld neerskryf. Hoe meer die kunstenaar se skrif, sy besondere kaligrafie, die sintuiglik waargenome natuur benader, hoe groter is die verbeeldingskrag waaruit dit ontstaan.

Hierdie styl herinner in baie opsigte aan die klassieke Sjinese en Japanse skilderkuns en hierdie ooreenkoms is meermale aangegryp om 'n mate van beïnvloeding deur die Oosterse kuns in die werk van Jentsch te soek. Dit is ongetwyfeld so dat Jentsch 'n diepe bewondering koester vir die kuns van Sjina <sup>39</sup> — waarmee hy van huis uit reeds vertrouwd was. Feit is myns insiens dat die besondere karakteristiek van die Suidweslandskap en sy buitengewone indringende waarnemingsvermoë hom tot sy spesifieke werksmetode gelei het, meer as wat hy 'n vooropgestelde stilistiese voorkeur op sy interpretasie van die landskap wou afdruk. As daar punte van ooreenkoms is met die Sjinese landskapkuns is dit in elk geval nie diepgaande nie en heelwaarskynlik bloot toevallig. Dit sal ewe maklik wees om in die kuns van Jentsch, veral in sy waterverwe, punte van ooreenkoms met die werk van talle Franse skilders aan te stip. Die Fauvistiese landskappe van André Derain en sommige van Braque stem tot 'n sekere hoogte, sover dit 'n besondere kaligrafiese penseel hantering betref, ooreen met die werk van Jentsch. Dit sou ook nie onmoontlik wees om selfs sekere invloede van die kant van Van Gogh in sy werk te wil sien nie.

Verder is dit interessant as na die klein buitelug waterverfstudies gekyk word wat Delacroix in Tangiers (Afb. 35) <sup>40</sup>

geskilder het, om tesien hoe hy in direkte fisiese kontak met die natuur en steunende slegs op sy visuele waarneming, uitkom by 'n landskapvoorstelling wat in dele maklik met dié van Jentsch verwar kan word. Sou dit beteken dat Jentsch hierdie min bekende werkies geken het, selfs daardeur beïnvloed is? Dit skyn my tog hoogsonwaarskynlik te wees.

Daar bestaan 'n groot gedagteskool dat ons visuele waarneming berus op die ervaring wat ons uit kunswerke put; dat kuns altyd die resultaat is van ander kuns. <sup>41</sup> Hierna word verwys as die sogenaamde „pikturale tradisie“.

Die feit dat Jentsch se kuns so onomwonde gekoppel word aan die Sjinese voorbeeld skyn my verband te hou met daardie geloof wat die vars en eerstehandse waarneming van die natuur misken. Die buitelugstudies van wolke deur Constable en die Noord-Afrikaanse sketse van Delacroix, om slegs enkele voorbeelde te noem, weerlê deur hul spontaneïteit van siening daardie teorie tog wel deeglik. Ook in die geval van Jentsch is dit so dat sy kuns nie noodwendig na die pikturale tradisie geskep is nie, maar berus op suiwer natuurwaarneming en op 'n herontdekking van die landskap.

Dit is belangrik in die verband om die moontlikhede en die aard van die waterverfmedium in gedagte te hou, wat alhoewel dit nie die styl van die kunstenaar kan voorskryf nie, tog in baie opsigte die manier van uitdrukking kan bepaal. Die kunstenaar kyk na die natuur in ooreenstemming met die medium in sy hand. Elke medium het sy eie aard en karakteristieke. Aangesien 'n waterverf so direk kan ontstaan en dit so geskik is vir buitelugskildering, is dit moontlik dat juis dié medium Jentsch in staat gestel het om sy visuele waarneminge volledig en akkuraat te realiseer — en dat dit in die opsig sy olie-verwe tog vooruit geloop het.

Feit bly staan dat Jentsch se kaligrafies-georiënteerde skilderstyl direk teruggevoer kan word tot die besondere aard en voorkoms van die Suidweslandskap.

Sy vroeë waterverwe weerspieël dikwels dieselfde belangstelling in ruimte en die uitbouing van die landskap om 'n

spesifieke tema: 'n prominente berg, boom of eiesoortig gevormde kaktusplant, meer nog hy is selfs geïnteresseer in die eiesoortige voorkoms van verskillende boomsoorte. <sup>42</sup>

Sy belangstelling in die spesifieke in die landskap word vanaf die laat vyftigerjare steeds meer vervang deur 'n interesse vir die algemene. In sy vroeë werke kan die Suidwes-landskap onmiddellik uitgeken word aan die kenmerkende aard daarvan en aan die gegewens wat die kunstenaar aan ons voorhou. Die latere groep voorsien weinig topografiese informasie as sodanig, maar bevat deurgaans die onmiskenbare atmosfeer van die land.

Hierdie verskynsel hang enersyds saam met 'n raffinerings van 'n styl toegespits op die tegniese moontlikhede van die akwarel, andersyds met sy groterwordende vermoë om sinvol te selekteer. Dit is die werk van 'n kunstenaar wat beskik oor 'n indringende vertrouwdheid met sy motief en wat hom volledig en sonder terughouding kan uitdruk. Wat hy nie belangrik ag nie laat hy eenvoudig uit die skildery weg en die rol wat die witgelate papier in sy komposisies begin inneem, word hoe later hoe meer van belang — tot 'n punt waar op die andersins ongeskilderde papier met slegs enkele energie-belaaide penseelstreke 'n aanduiding van 'n bos of 'n strand of die see geskep word. Dit is 'n spel tussen negatief en positief in die komposisie, waarin dié twee elemente in harmonie versoen word en albei 'n ewe belangrike funksie vervul.

Daar is niks spesifiek herkenbaar in hierdie werke nie; nie meer 'n besondere soort bos nie of geen aanduiding van die presiese lokaliteit van 'n strand nie. Dit word slegs gebruik as pikturale waardes waardeur uitdrukking gegee word aan die innerlike estetiese gevoel van die kunstenaar. Hy gaan oor van die interpretering van die landskap na 'n punt waar hy dit slegs nog suggereer; en 'n volkome sintese bereik tussen verbeelding en natuur.

'n Groot aantal van sy akwarelle veral uit die sestigerjare is uit koloristiese standpunt skerper as enige van sy olieverskilderye. Die panoramiese ruimte-gevoel verdwyn uit hierdie

stukke en die kunstenaar trek die voorstelling tot digby die toeskouer. Die hoë bome en droë gras word in breë kwashale gesuggereer, die papier gevul met kleurvlekke, soms deurskynend, soms dig waar die verf 'n neerslag vorm, maar altyd in volkome balans en verbeeldingryk. Selfs die handtekening van die kunstenaar vorm 'n inherente deel van hierdie verfynde estetiese komposisies.

Dikwels keer hy terug na ou motiewe en sien ons die oggendmaan helder skyn oor 'n landskap van bome met die diepblou aardskadu op die horison. Dan weer, nuut vir hom, die son wat flouerig oor die landskap opkom — ontnem van al die soetlik-sentimentele kleur wat hierdie motief by sy voorgangers kenmerk — of die son wat warm op 'n bruinverbrande landskap skyn.

Sy waterverwe verteenwoordig 'n ryke variasie van belewenisse; vlugtige indrukke van die natuur in al sy verskillende stemminge, elkeen 'n eie selfstandige kunswerk.

Dit is duidelik dat die eiesoortige landskap-benadering soos spreek uit die kuns van Adolph Jentsch in elke opsig verskil van die siening en hantering van dié motief soos dit oor die jare heen in die Suid-Afrikaanse kuns voorkom.

Deur die nugtere naturalisme wat sy vroeë werke kenmerk, toon hy in vele opsigte die logiese stilistiese oplossings vir ons landskap-skildering aan — 'n rigting wat met goeie gevolg deur jonger skilders verder ondersoek kan word. Sy hoogs-persoonlike werke uit sy laaste periode is die uitdrukking en die samevatting van 'n totale lewensfilosofie en lewer deur hul pikturaal-estetiese kwaliteite 'n wesentlike bydrae tot ons breëre kultuurbesit.

Daar is reeds deur andere opgemerk dat Jentsch geen modernis is nie <sup>43</sup> en bloot stilisties gesproke kan met die mening saamgestem word. Sy skilderwyse bevat baie eienskappe wat dit direk verbind aan die kunsopvattinge van die laaste kwart van die 19de en eerste jare van die 20ste eeu. Jentsch het nooit die behoefte gehad om langs die weg van radikale stylwisseling vernuwing vir sy kuns te soek nie. Daarby weeg

die tegniek, dit wat in ons tyd soveel aandag geniet, nie so swaar by hom nie: 'n gestotterde waarheid bly steeds 'n waarheid.<sup>44</sup> Dit is besonder gelukkig as 'n mens waarheid tog vloeiend en gemaklik kan uitdruk, soos in Jentsch se kuns toevallig die geval is. Volkome tegniese beheer bestaan eers as die tegniek deel vorm van die kunstenaar se denke, sy hele optrede, as hy dit intuïtief doeltreffend en korrek kan gebruik. Dit is en bly 'n middel tot 'n doel. Ook in die opsig staan hy apart van ons tyd en is sy siening oënskynlik verouderd.

„Jentsch se groot, stil landskappe het klassieke kwaliteite. Hulle is nie opvallend nie, hulle dring hulle self nie op nie en hulle skree nie, hulle is stil en daarom spreek hulle nie so gou tot diegene wat ingestel is op die moderne lawaai nie,“ — merk Hendriks in 1958 oor Jentsch op.<sup>45</sup> Sy opmerking is reg maar tog ook eensydig. As ons Jentsch slegs as landskapskilder aanvaar, soos hy op die oog af wel is, moet ons saamstem dat hy ook in die opsig nie modernisties ingestel is nie. Trouens, die landskap as selfstandige kategorie het geen plek meer in die kontemporêre skilderkuns nie. Maar Jentsch is in sy laaste periode meer as slegs uitbeelders van die landskap. Die landskap is die draer van sy innerlike gemoedslewe en sy hele lewensbeskouing kom daarin tot uitdrukking. Hy is nie interpreteerder van die landskap nie, maar skepper daarvan in ooreenstemming met sy innerlike gevoel. Hy herskep die natuur deur 'n rangskikking van kleur, lig en skadu, volgens die behoeftes van sy gees.

Die gewone landskap word vervang met een wat ooreenkom met die gees en temperament van die kunstenaar. Die landskap is nie meer die model nie, maar 'n verskoning vir die uiting in visuele terme van 'n diepgevoelde emosie. Die natuur gee ons nie 'n gevoel van perfeksie nie, ons ondervind dit nóg as beter, nóg as minder goed. „Ek doen alles in my vermoë om my daaraan te onderwerp eerder as om dit te kopieer“, het Georges Braque eens opgemerk.<sup>46</sup> Dit is skynbaar ook die standpunt van Jentsch. Insoverre hy die natuur herskep en

daardeur uitdrukking gee aan sy innerlike emosies is hy wel modernis en is sy kuns aktueel — in dieselfde sin waarin verhewe kunswerke altyd modern en aktueel bly solank daar mense is wat met begrip daarna kyk.

Begrip tussen kunstenaar en toeskouer is slegs moontlik wanneer albei dieselfde taal praat, d.w.s. in gees dieselfde uit die natuur ervaar het.<sup>47</sup> Ware begrip kan slegs ontstaan as die kunstenaar en toeskouer geesgenote is. Caldecott se raad om die kunstenaar in sy werk te soek, dui in dieselfde rigting.<sup>48</sup>

Die kuns van Jentsch staan in wese bo enige oppervlakkige stilistiese indeling, bo enige van die „ismes" van ons tyd. Dit is aan die eenkant 'n teken van die hoë meriete van sy kunstenaarskap, aan die anderkant een van die redes waarom sy werk nie wye reaksie uitlok en groot invloed uitoefen nie. Sy ingetoë menslikheid dwing die kunstenaar as persoonlikheid op die agtergrond. Net sy werk kan namens hom spreek en wat dit vertel is 'n hoogspersoonlike verhaal, verhewe bo die heftigheid van sosiale kommentaar, kunstenaarsverheerliking en algemene materialisme wat die beeldende kunste van ons eeu kenmerk.

Jentsch ken die werk van kontemporêre skilders, bespreek dit en kan dit na waarde skat. Maar hy behou sy eie identiteit, getrou aan sy eie poëtiese natuur. Sy werk is sterk ekspressief, maar soos Hendriks tereg opmerk, ooreis hy nooit sy stem nie.<sup>49</sup> Sy kuns is die resultaat van 'n groot gees en geestigheid, energie en sensitiwiteit; 'n intuitiewe aanvoeling vir ruimtelike komposisie en van vorm. Om sy kuns te begryp moet al hierdie faktore in berekening gebring word — wie sy werk wil beoordeel slegs volgens die uiterlike verskyningsvorm daarvan, bevind hom spoedig in 'n doodloopstraat.

1. Schroeder, O, en P.A. Hendriks: Adolph Jentsch, Suidwes-Afrikaanse Waterverftekeninge, Stich, 1958.
2. Lucas, E.V. : John Constable the painter, London, 1924, p. 56.
3. Bergmann-Maag aan skrywer, brief gedateer 27 Januarie 1973.  
„Fragen Sie sich immer erst: Warum finde ich dieses Motiv schoen? Was ist daran schoen? Dann setzen Sie diese Hauptpunkte an die richtige Stelle, und alles Andere gruppiert sich von ganz alleine darum herum!“
4. Olieverf op doek, 68 x 99 cm., r.o. A.J. 1938, vers. S.A.K.V. (S.W.A.).
5. Olieverf op doek, 60 x 80 cm., r.o. A.J. 1938, vers. kunstenaar.
6. Olieverf op doek, 60 x 80 cm., A.J. 1938, vers. kunstenaar.
7. Schroeder, O. en P.A. Hendriks, op.cit.  
„Dit was die landskap wat ons gesien het, maar nou was dit georganiseer en herskep deur 'n kunstenaar. Dit was dieselfde en tog was hier veel meer. Hier het ons die innerlike harmonie van die natuur in beeld gesien“.
8. „Immer wieder ermahnte mich der Meister, nur das zu malen, was ich saehe und nicht etwa das, was ich wisse“. Bergmann-Maag, op.cit.
9. Bewys hiervoor word gevind in die vertelling van Bergmann-Maag:  
„Bei dem zu Anfang erwaehten sehr grossen Swakopbild bemerkte ich eines Tages mit Befremden, dass er trotz des vollen Spaetnachmittagslichtes, das noch auf Landschaft und Baeumen lag, dennoch am Himmel den tiefblauen Erdschatten gemalt hatte, der ja bekanntlich erst nach Sonnenuntergang erscheint. Mich als in der Natur aufgewachsenes Farmkind stoerte das erheblich, was ich ihm auch offen sagte. Seine seelenruhige Antwort war: „95% aller Menschen wissen das sowieso nicht, und mir passt es besser in der

Farbwirkung Blau-Orange".

Ibid.

10. „Morgens, nach dem Fruehstueck wanderte der Meister regelmaessig in unsere schoene baumbestandene Swakoplandschaft hinein und malte sein taegliches Pensum — ein Aquarell. .... Und nachmittags war der Meister dann wieder auf dem wege mit einem grossen oder groesseren Oelbild, an denen er oft wochenlang arbeitete, — immer an Ort und Stelle zur gleichen Tagezeit. .... Oft hatte ich ihm dabei zugeschaut. Er sass auf seinem kleinen Dreibeinschemel mit Ledersitz, auf dem Kopf einen weissen Tropenhelm, manchmal auch das Gesicht bis auf die Augen mit einem Tuch verhuellt wegen der laestigen Fliegen. Die Riesenleinwand im Keilrahmen lag vor ihm auf der Erde, um sich herum hatte er kleine Naepfchen mit fluessig angemischten Farben stehen — selten benutzte er die Palette. Aus seinem Sitz heraus malte er mit langstieligen Pinseln von oben herunter, immer wieder in die Landschaft blickend, ganz verinnerlicht und konzentriert, um dann mit festen sicheren Strichen das Geschaute auf die Leinwand zu uebertragen. Getreu seiner Auffassung, dass jeder Strich einmalig und unwiederbringlich sei, malte er auch seine Bilder vollkommen primaer.“

Ibid.

11. Olieverf op doek, 60 x 80 cm., r.o. A.J. 1939, vers. kunstenaar.
12. Olieverf op doek, 70 x 100 cm., r.o. A.J. 1941, vers. kunstenaar.
13. Olieverf op doek, 70 x 100 cm., r.o. A.J. 1943, vers. kunstenaar.
14. Alexander, F.L. : Kuns in Suid-Afrika sedert 1900, Kaapstad, 1962, p. 68.
15. Dié neiging is algemeen te vind waar die landskap as motief gebruik word in die kuns van ons tyd. Die landskaplike motief verloor deur die formele opstelling en oorbeklemtoning van die bewuste pikturale konstruksie,



sy organiese aard; dit herinner dikwels meer aan die stillewe.

Friedländer wys op hierdie verskynsel. Vgl. Friedländer, Max. J. : On Landscape, Portrait and Still life, Oxford, 1949.

16. Amajuba, olieverf op doek, 56 x 66 cm., l.o. Pierneef '32, vers. Pretoriase Kunsmuseum.
17. Olieverf op doek, 60 x 80 cm., r.o. A.J. 1941, vers. kunstenaar.
18. Olieverf op doek, 70,25 x 100 cm., r.o. A.J. 1943, vers. kunstenaar.
19. Olieverf op doek, 70 x 47 cm., r.o. A.J. 1946, vers. kunstenaar.
20. Olieverf op doek, 80 x 140,5 cm., r.o. A.J. 1951, vers. Pretoriase Kunsmuseum.
21. Olieverf op doek, 80 x 140,5 cm., m.r.o. A.J., vers. Pretoriase Kunsmuseum.
22. Sien afbeelding in: Bouman, A.C. : Kuns in Suid-Afrika, Kaapstad, 1938, plaat LVI.
23. Hier word teruggegaan op Jentsch se eie verduideliking aan die skrywer.
24. Sien hoofstuk IV, p. 129 en 152
25. Sien hoofstuk IV, p. 133
26. Hawes, Louis: Constable's Sky Sketches, in: Journal of the Warburg Institute and Courtauld Institute, vol. 32, Univ. of London, 1969, p. 359.
27. Alexander, F.L. op.cit. p. 46.
28. Die volgehoue konsentrasie in sy werk kan geld as algemene karakteristiek van sy kuns. Die kunstenaar het hierdie eienskap ook doelbewus nagestreef:  
„Am wichtigsten war ihm immer und ueberall die Konzentration, wobei seine ganze oestlich ausgerichtete Lebensauffassung und Philosophie zum Ausdruck kam.  
„..... Wenn Sie den Pinsel oder Stift in die Hand nehmen muss das bei jedem Strich sein wie Ihre Unterschrift unter ein Dokument, die Sie auch nicht zwei - , dreimal

wiederholen oder ausporbieren koennen - sie ist einmalig, unwiederbringlich, so wie jede Sekunde Ihres Lebens, die auch so konzentriert, mit der ganzen Kraft Ihrer Individualitaet dahinter gelebt werden muesste!"

Bergmann-Maag, op.cit.

29. Sien voetnoot 10 van hierdie hoofstuk.
30. Jentsch: persoonlike verduideliking van sy tegniek aan die skrywer.
31. Sien voetnoot 10 van hierdie hoofstuk.
32. Olieverf op doek, 70,75 x 100 cm., r.o. A.J. 1959, vers. kunstenaar.
33. Olieverf op doek, 70,25 x 100 cm., r.o. en m.o. A.J. 1943, vers. kunstenaar.
34. Hier word byvoorbeeld gedink aan die maanlig-landskappe van Aschenborn (sien hoofstuk III, p.97,99) en sommige stukke wat deur Gwelo Goodman na 'n besoek aan Suidwes-Afrika geskilder is: South West Africa by Moonlight, 1916, afgebeeld in: Newton Thompson, Joyce: Gwelo Goodman South African Artist, London, g.d.
35. Olieverf op doek, 80 x 140,5 cm., r.o. A.J. 1952, vers. Johannesburgse Munisipale Kunsgalery.
36. Hendriks, P.A. : Jacob Hendrik Pierneef, in Ons Kuns, deel I, p. 1.
37. Soos in die werk van Maud Sumner.
38. In sy waterverwe gebruik Cézanne ook die metode. Vgl. die interessante opmerkings hieroor in: Venturi, L : Cézanne water colours, London, 1943.
39. Bergmann-Maag, op.cit.
40. Afgebeeld in Murgia, A. : The Life and Times of Delacroix, London, 1968, p. 50.
41. Vgl. Friedländer, op.cit., ook: Gombrich, E.H. : Norm and Form, London, 1966, p. 318-419.
42. „..... (er) schenkte mir ein entzueckendes Aquarell von unserm Farmgehoeft unter den grossen Eukalypten, in denen man foermlich den Leichten Wind zu spueren vermeint. .... Spæter sagte er zu mir:" ..... Ihr

entwegen habe ich hier jede technische Moeglichkeit der Wasserfarben ausgeschöpft, sehen Sie sich die einzelnen Grashalme an, wie sie ausgespart sind, die Wellblechdaecher, die Kronen der verschiedenen Baumtypen und ganz anders gruene Luzerne .....

Bergmann-Maag, op.cit.

43. Schroeder, O. en P.A. Hendriks, op.cit.

44. Jentsch beskou tegniek as totaal ondergeskik aan die idee van die kunstenaar. In die opsig stem hy in siening ooreen met o.a. P.A. Hendriks en ook selfs Max Doerner. Vgl. in die verband:

Hendriks, P.A. : Beskouing by 'n Skildery-Tentoonstelling van Pierneef, Die Nuwe Brandwag, dl. 1., No. 1, Februarie 1929, p. 57-64.

Doerner, Max: The Materials of the Artist, (rev. ed), London: Hart-Davis, 1949, p. 164. (trans. E. Neuhaus).

45. Schroeder, O. en P.A. Hendriks, op.cit.

46. Soos aangehaal in: Van Beek, M. : Mari Andriessen, Amsterdam, 1964, p. 14.

47. Friedländer, M.J. : On Art and Connoisseurship, Oxford, 1946, p. 76.

Sien ook die opmerking van Gombrich hieroor:

„..... artistic communication is quite unlike throwing hand grenades. There must be not only a sender but also a receiver suitably attuned. In our response to expression no less than in our reading of representation, our expectations of possibilities and probabilities must come into play.

Gombrich, E.H. : Art and Illusion, London, p. 373.

48. Bouman, on.cit. p. 35.

49. Schroeder, O. en P.A. Hendriks op.cit.

BIBLIOGRAFIE
BOEKE

- Alexander, F.L.      Kuns in Suid-Afrika: Skilderkuns Beeldhoukuns en Grafiek sedert 1900.      Kaapstad, Balkema, 1962.
- Alexander, J.E.      An expedition of discovery into the interior of Africa through the hitherto undescribed country of the great Namaquas, Boschmans and Hill-Damaras. London, Colburn, 1838.
- Anderson, A.A.      Twenty-five years in a waggon; sport and travel in South Africa; (new ed.) London, Chapman and Hall, 1888.
- Andersson, C.J.      Lake N'gami. or Explorations and discovery during four years of wanderings in the wilds of South Western Africa.      London, Hurst & Blackett, 1856.
- Aschenborn, H.A.      Am afrikanischen kamin.      Reutlingen, Enslin & Laiblin, 1929.
- Aschenborn, H.A.      Onduno und andere afrikanische Tiergeschichten.      Stuttgart, Kosmos, 1922.
- Baines, J.T.      Explorations in South West Africa, being an account of a journey in the years 1861 and 1862 from Walvisch Bay, on the Western Coast, to Lake N'gami and the Victoria falls.      London, Longman, 1864.
- Benezit, E.      Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs; de tous les temps et de tous le pays par un groupe d'écrivains spécialistes francais et étrangers.      (s.pl.) Librairie Gründ, 1959-1962. (c 1948). Bd. 5. (1952).
- Berman, E.      Art and Artists of South Africa; An illustrated biographical dictionary and historical survey of painters & graphic artists since 1875. Cape Town, Balkema, 1970.

- Bouman, A.C. Kuns en Kunswaardering. Pretoria, Van Schaik, 1942.
- Bouman, A.C. Painters of South Africa. Cape Town, H.A.U.M., s.j.
- Bouman, A.C. Kuns in Suid-Afrika. Tweede bygewerkte druk, Kaapstad, H.A.U.M., 1938.
- Busch, G. Gerard Marcks Tierplastiek. Wiesbaden, Insel, s.j.
- Chapman, J. Travels in the interior of South Africa. London, Bell & Daldy, 1868.
- Clark, K. Landscape into Art. London, Penguin, 1956.
- Clifford, D. Watercolours of the Norwich School. London, Cory, Adams, 1965.
- Daulte, F. French Watercolours of the 20th Century, London, Thames & Hudson, 1968.
- Delacroix, E. Mein Tagebuch. Zweite Auflage, Berlin, Cassirer, 1909.
- Diehl, G. Derain. Heidelberg, Uffici, s.j.
- Doerner, M. The Materials of the Artist: and their use in painting with notes on the techniques of the Old Masters. Revised Edition. London, Hart-Davis, 1949.
- Dorival, B. French Painting, XXth Century Painters; from Cubism to Abstract Art. Paris, Tisné, 1958.
- European Paintings in German Art Galleries; 19th Century. Munich, Prestel, s.j.
- European Paintings in German Art Galleries; 20th Century. Munich, Prestel, s.j.
- Frans, G.H. Niederlandische Landschaftsmalerei im zeitalter des Manierismus, Gras, Akademische Druck, 1969 (twee bande).
- Friedländer, M.J. On Landscape. Portrait and Still life; Their Origin and Development. Oxford, Cassirer, 1949.

- Friedländer, M.J. On Art and Connoisseurship. Oxford, Cassirer, 1946.
- Geller, H. 150 Jahre Deutsche Landschaftsmalerei, Erfurt, Bunkowsky, 1951.
- Gilson, E. On Painting and Reality. New York, Pantheon, 1957.
- Gombrich, E.H. Norm and Form; Studies in the Art of the Renaissance. London, Phaidon Press, 1966.
- Gombrich, E.H. Art and illusion; a study in the psychology of pictorial representation, (3rd ed.) London, Phaidon, 1968.
- Grimm, H. Gustav Voigts, Ein Leben in Deutsch Südwestafrika. Gütersloh, Bertelsmann, s.j.
- Grosskopf, J.F.W. Hendrik Pierneef, Die man en sy werk. Pretoria, Van Schaik, 1945.
- Hintrager, O. Südwestafrika in der deutschen Zeit. München, Oldenbourg, 1955.
- Hoesch, W. Die Vogelwelt Südwestafrikas. Windhoek, Meinert, 1955. (Illustrasies deur Joachim Voigts.)
- Holme, C. (ed.) Art of the British Empire Overseas. London, The Studio, 1917.
- Jeppe, H. South African Artists. Johannesburg, A.P.B., 1965.
- Knaurs Lexikon Moderner Kunst. München, Knauer, 1955.
- Krynauw, D.W. Die Alte Feste en die Ruiter van Suidwes. Windhoek, Der Kreis, 1964.
- Kuhnert, W. Im Lande meiner Modelle. Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1918.
- Lempp, F. Windhoek. Windhoek, Der Kreis, 1964.
- Levinson, O. The Ageless Land. Cape Town, Tafelberg, 1961.
- Levinson, O. Adolph Jentsch. Kaapstad, Human & Rousseau, 1973.

- Lucas, E.V. John Constable the Painter. London, Halton, 1924.
- Mackenzie, F. Chinese Art. Middlesex, Springbooks, 1968.
- Männergesängverein, Windhoek, Suidwestafrika. Windhoek, Meinert, 1927.
- Martin, H. Wenn en Krieg gibt. gehen wir in die Wüste. Stuttgart, 1956.
- Mayer, R. The Artist's Handbook of Materials and Techniques. London, Faber, 1951.
- Moritz, E. Das Schulwesen in Deutsch Suidwestafrika. Berlin, Reimer, 1914.
- Morris, M. Australian Landscape. Sydney, Sands, 1944.
- Murgia, A. The Life and Times of Delacroix. London, Hamlyn, 1968.
- Myers, B.S. The German Expressionists, A Generation in Revolt. New York, McGraw-Hill, 1963.
- Osborne, H. The Oxford Companion to Art. London, Clarendon, 1970.
- Ponten, J. Alfred Rethels Briefe. Berlin, Cassirer, 1912.
- Schmidt, P.F. Geschichte der modernen Malerei. Stuttgart, Kohlhammer, 1961. (erw. und überarb. Aufl.).
- Schroeder, O en P.A. Hendriks. Adoloh Jentsch, Suidwes-Afrikaanse Waterverftekeninge, Swakopmund, Stich, 1958.
- Sedlmayer, H. Kunst und Wahrheit; zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte. München, Rowohlt, 1961.
- Suidwestafrikanisches Adressbuch, 1910 -- 1924. Swakopmund, Schulze. (Duits/Engels).
- Suid-Afrikaanse kuns in die Twintigste Eeu. Kaapstad, Human en Rousseau, 1966.
- Swillens, P.T.A. Encyclopedie van de schilderkunst; en aanverwante kunsten. Utrecht, Prisma, 1960.
- Thieme, Ulrich en Felix Becker. Allgemeines Lexikon der bildende Künstler von Antieke bis zur Gegenwart. Leipzig, Seemann. (Verskillende dele)
- Thompson, J. Newton, Gwelo Goodman, South African Artist. London, Allen & Unwin, s.j.

- Trümpelmann, G.P.J. Afrikanische Erzählungen. Pretoria,  
Van Schaik, 1957.
- Van Beek, M. Mari Andriessen. Amsterdam, Meulenhoff,  
1964.
- Van der Westhuysen, H.M. Erich Mayer Album. Kaapstad, H.A.U.M.,  
1953.
- Vedder, H. Kurze Geschichten aus einem langen Leben.  
Barmen Rhenische Mission, 1955.
- Vedder, H. Einführung in die Geschichte Südwestafrikas.  
Windhoek, Meinert, 1934.
- Vedder, H. South West Africa in early times; being the  
story of South West Africa up to the date of  
Maherero's death in 1890. (Trans. C.G. Hall)  
London, Oxford University Press, 1938.
- Venturi, L. Cézanne Water Colours. London, Cassirer,  
1943.
- Vollmer, Hans. Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler  
des XX Jahrhunderts, Leipzig, Seemann, 1953.
- Von Eckenbrecher, M. Was Afrika mir gab und nahm. Berlin, 1937.
- Wallis, J.P.R. Fortune my Foe. London, Cape, 1936.
- Wallis, J.P.R. Thomas Baines of Kings Lynn, Explorer and  
Artist. London, Cape, 1941.

#### TYDSKRIFTE

- Aschenborn, L. H.A. Aschenborn. S.W.A. Jaarboek, 1958.
- Blatt, J. Ein Malerleben in Suedwestafrika.  
S.W.A. Jaarboek, 1954.
- Boehm, T. Das erste Tierdenkmal in Südwestafrika.  
Der Kreis, Nov. 1960.
- Bokhorst, M. Beeldende Kunst in Zuid-Afrika.  
Maandblad Zuid-Afrika, Nov. 1949.
- Das Brennglas, Humor und Kunst, Swakopmund, Stich, 1923.  
(Ossmann selfportret.)
- De Kock, W.J. Thomas Baines, veelsydige kunstenaar en  
swerwer. Lantern Okt. 1957.



- Der Kreis, Desember 1958. (Ossmann, Krampe en Jentsch).
- Die Muschel, Ein Almanach, Stich, Swakopmund, 1961.
- Die zeitgemässe Schrift; Studienhefte für Schrift und Formgestaltung. Heft 34, Juli 1935. Berlin.
- Engelenburg, F.V. Frans David Oerder.  
Die Nuwe Brandwag, Nov. 1930.
- Gewalt, W. Fritz Krampe. Der Zoologische Garten.  
bd. 35, Heft 4/5, Leipzig, Akademische  
Verlagsgesellschaft, 1968.
- Grosskopf, J.F.W. Erich Mayer.  
Tydskrif vir Wetenskap en Kuns, Nov. 1945.
- Hawes, Louis. Journal of the Warburg Institute and  
Courtauld Institute, University of London,  
vol. 32, 1969.
- Hendriks, P.A. Adolph Jentsch. Fontein, Winter 1960.
- Hendriks, P.A. Beskouing by 'n skildery-tentoonstelling van  
Pierneef. Die Nuwe Brandwag, Februarie 1929.
- Hillig, R. Súdweste Jugend erlebt Kunst. S.W.A. Jaarboek,  
1958.
- Jansen, Z. Die dier as onderwerp by 3 Suid-Afrikaanse  
kunstenaars. Fontein. Winter 1960.
- Kindermalerei und- graphik aus dem Südlichen-Afrika. Der Kreis,  
Juni 1959.
- Krampe, F. Gorillas auf der Spur. Der Kreis,  
Maerz, 1960.
- Kuhlmann, E. Axel Eriksson, der Elefantenjäger Südwests.  
Afrikanischer Heimatkalender, 1938.
- 5 Kunstenaars uit Suidwes-Afrika, Lantern. Okt. 1957.
- Levinson, O. Jentsch: Legend of South West. Sunday Times  
Colour Magazine, Sept. 9, 1973.
- Levinson, O. Portrait of Fritz Krampe, Lantern, Junie 1957.
- Levinson, O. The story of Charles J. Andersson.  
S.W.A. Jaarboek, 1954.

- Meiring, Piet. Elke skildery is vir my 'n gebed.  
Die Huisgenoot, 13 Julie 1973.
- News/Check; Reporting on Africa, 21 October 1966 (Jentsch).
- Rohrbach, Paul. Die Kolonien in der Kunst. Kolonie und Heimat in Wort und Bild. Jg IV, 1910.
- Rust, H.J. Die „Dr. Erich Luebbert Stiftung“.  
S.W.A. Jaarboek, 1966.
- Rust, H.J. Axel Eriksson. Nuusbrief: Wetenskaplike Vereniging (S.W.A.), nr. V/4-5, April/Mei 1964.
- S.A. Art at the Venice Biennale. Lantern, Julie 1954.
- Schroeder, O. Die Bildende Kunst in Süd und Südwestafrika. Afrikanischer Heimatkalender Windhoek, 1957.
- Schroeder, O. Kuns und Industrie. Der Kreis, Windhoek, Mai 1960.
- Schroeder, O. Our Art goes abroad and is ennobled.  
S.W.A. Jaarboek, Windhoek, 1955.
- Schroeder, O. The New Art Gallery. S.W.A. Jaarboek, Windhoek, 1962.
- Schroeder, O. Art for Africans, S.W.A. Jaarboek, Windhoek, 1962.
- Schroeder, O. History of Art in South Africa. III (South-West-Africa). Fontein, Summer 1960.
- Schroeder, O. Jentsch - South West African Artist. Lantern, April 1954.
- Schroeder, O. Adolph Jentsch. Ons Kuns dl. I 1961.
- Schroeder, O. Fritz Krampe. Ons Kuns dl. II 1961.
- Scott, F.P. Frans David Oerder. Ons Kuns, dl. I, 1961.
- Scott, J.V. Ruth Wolter, woodcarver of the Kalahari.  
S.W.A. Jaarboek, 1965.
- Skawran, K.M. Die grafiese kuns van H.A. Aschenborn.  
Lantern, Des. 1965.
- Stiebeuel '62; Kunsjaarblad van die Universiteit van Pretoria, 1962. (Opedra aan Adolph Jentsch.)
- S.W.A. and the Arts. S.W.A. Jaarboek, 1956.
- This Country has a culture of its own. S.W.A. Jaarboek, 1948.

- Trümpelmann, J. Die onderwyser en kuns.  
Educa; offisiële orgaan van die S.W.A.  
Onderwysunie, 30 April 1933.
- van Graan, R. Amajuba by Jacob Hendrik Pierneef (1886-1957).  
Bulletin, Pretoriase Kunsmuseum. jrg. 3, nr.1,  
 Jan. 1969.
- van Graan, R. Sun and Moon by Maud Sumner.  
Bulletin. Pretoriase Kunsmuseum, jrg. 4,  
 nr.1, Jan. 1970.
- van Graan, R. „Kremetartboom, Tshipise" - Erich Mayer  
 (1876-1960).  
Bulletin. Pretoriase Kunsmuseum, jrg. 6,  
 nr. 1, Jan. 1972.
- Van der Westhuysen, H.M. Die Hedendaagse Skilderkuns in Suid-  
 Afrika. Ons Erfdeel. Maart 1963.
- Wackwitz. Carl Ossmann 18.12.35 zum Gedächtnis.  
Heimat; Deutsches evang. Gemeindeblatt für  
Afrika, Januar 1936.
- W.F. 'n skilder uit „Suidwes" Hans Anton Aschenborn. Die Huisgenoot,  
 Desember, 1920.

A. KOERANTE (In voetnote vermeld)

- Allgemeine Zeitung. 22 Nov. 1924 (Ossmann tentoonstelling).  
Allgemeine Zeitung. 13 Des. 1924 (Eriksson doodberig).  
Allgemeine Zeitung. 25 Aug. 1933 (H. Lewin).  
Allgemeine Zeitung. 8/9 Des. 1933 (Ossmann tentoonstelling).  
Allgemeine Zeitung. 19 Des. 1935 (Ossmann doodberig).  
Allgemeine Zeitung. 9 Sept. 1938 (Jentsch tentoonstelling).  
Allgemeine Zeitung. 21/22 Maart 1952 (Van Riebeeckfees tentoonstelling  
 Kaapstad).  
Allgemeine Zeitung. 21 Nov. 1957 (Gruppe Fünf).  
Allgemeine Zeitung. 24 Sept. 1958 (Jentsch).  
Allgemeine Zeitung. 30 Sept. 1958 (Jentsch).  
Allgemeine Zeitung. 21 Nov. 1962 (Jentsch).

Deutsch Südwestafrikanische Zeitung-Vereinigt mit der Swakopmunder Zeitung. 22 Nov. 1913 (Eriksson tentoonstelling Swakopmund).

De Volkstem. 15 Nov. 1912 (Erich Mayer).

Die Burger. 13 Jan. 1948

Ibid. 3 Feb. 1948

Ibid. 4 Feb. 1948  
(Tentoonstelling van Suidwes-Afrikaanse kuns Kaapstad, 1948).

The Cape Argus. 3 Februarie 1948

Ibid. 4 Februarie 1948

Ibid. 7 Februarie 1948

Ibid. 9 Februarie 1948

The Cape Times 7 Februarie 1948  
(Tentoonstelling van Suidwes-Afrikaanse Kuns, Kaapstad, 1948).

Die Suidwester. 7 Desember 1947. (Banie van der Merwe).

B. Die onderstaande koerante bevat artikels oor Suidwes kunstenaars of sake van algemene belang vir die Suidweskuns.

ALLGEMEINE ZEITUNG. (Windhoek)

16.6.23.	19.12.35.	6. 1.56.	24. 3.59.	4. 4.61.
23.6.23.	3. 3.37.	9. 1.56.	8. 4.59.	8. 1.63.
9.7.24.	10.11.37.	13. 1.56.	23. 4.59.	29.11.63.
22.11.24.	10.12.37.	17. 1.56.	26. 6.59.	3.11.64.
21.8.33.	11.12.37.	19. 1.56.	21. 7.59.	30.11.64.
22.8.33.	9. 9.38.	6. 8.57.	23. 7.59.	4. 2.65.
26.8.33.	28. 9.38.	14. 8.57.	4. 8.59.	17. 5.65.
20.11.33.	24.10.38.	20. 9.57.	31. 8.59.	1. 7.65.
24.11.33.	23. 3.39.	24.10.57.	15. 9.59.	5. 7.65.
25.11.33.	28. 3.39.	21. 2.58.	28. 9.59.	29. 7.65.
8.12.33.	28.10.47.	1. 7.58.	29. 9.59.	8. 9.65.
9.12.33.	9. 3.51.	30. 9.58.	28.10.59.	9. 8.66.
19.11.34.	10. 3.51.	3.10.58.	8. 2.60.	22. 8.66.
22.11.34.	21. 3.52.	14.10.58.	18. 3.60.	22. 3.67.
3.12.35.	22. 3.52.	23.10.58.	1. 4.60.	2. 5.67.
5.12.35.	21.11.55.	5.11.58.	1. 7.60.	5. 6.67.
9.12.35.	29.11.55	29.12.58.	5/6.12.60.	20.6. 67.

19. 7.67.	5. 3.68.	1. 8.68.	16. 7.69.	16. 7.70.
28. 8.67.	6. 3.68.	9. 8.68.	1. 8.69.	25. 8.70.
12. 9.67.	8. 5.68.	26. 8.68.	7.11.69.	16.10.70.
7.11.67.	7. 5.68.	17. 9.68.	10.12.69.	3.12.70.
20.11.67.	3. 6.68.	14.10.68.	5. 5.70.	15. 2.71.
22.11.67.	2. 7.68.	25.10.68.	2. 7.70.	22. 4.71.
5.12.67.	23. 7.68.	27.11.68.	14. 7.70.	11. 5.71.
				31. 8.71.
				10.11.71.

DIE BURGER (Kaapstad)

13.10.58.  
 14. 3.62.  
 12.12.62.  
 22.12.62.

SUID-AFRIKAANSE OORSIG (Pretoria)

11.12.1970.

DIE SUIDWESTER (Windhoek)

1.10.58.	9.11.60.	6.12.67.	18.10.68.	6.11.70.
11.11.58.	12.11.60.	22. 3.68.	25.10.68.	3.12.70.
12.11.58.	19. 5.65.	3. 4.68.	14. 7.69.	15.2. 71.
19.11.58.	2. 7.65.	19. 4.68.	6. 8.69.	14. 4.71.
10.12.58.	14. 7.65.	8. 5.68.	20.10.69.	12. 5.71.
25. 7.59.	30. 6.65.	7. 6.68.	15.12.69.	14. 5.71.
5. 8.59.	9. 7.66.	5. 7.68.	9. 2.70.	28. 5.71.
2.10.59.	10. 8.66.	22. 7.68.	13. 7.70.	4. 11.71.
3.10.59.	18. 2.67.	12. 8.68.	21. 8.70.	10.11.71.
29. 6.60.	28. 6.67.	9. 9.68.	16.10.70.	15.11.71.
7. 9.60.	9. 8.67.	14.10.68.	4.11.70.	

DIE SUIDWES AFRIKANER (Windhoek)

9. 2.65.  
 25. 4.69.

DIE TRANSVALER (Johannesburg)

3.12.1970.

PRETORIA-EKSKLUSIEF (Pretoria)

20.11.1970.

PRETORIA NEWS (Pretoria)

20.11.1970.

8.12.1970.

THE CAPE TIMES (Kaapstad)

30. 9.55.

12.12.62.

THE RAND DAILY MAIL (Johannesburg)

16.9.60.

THE STAR (Johannesburg)

27.11.1970.

THE WINDHOEK ADVERTISER (Windhoek)

16. 6.23.	24. 7.59.	17. 6.65.	18.10.67.	25. 4.69.
23. 6.23.	25. 9.59.	14. 7.65.	6.11.67.	1. 8.69.
11. 7.23.	30. 9.59.	28. 7.65.	6.12.67.	6. 5.70.
22.11.24.	9.11.59.	15.10.65.	25. 2.68.	3. 6.70.
16. 2.54.	20.11.59.	10. 8.66.	29. 2.68.	25. 8.70.
16.11.54.	7.12.59.	22. 9.66.	7. 3.68.	26.10.70.
13. 1.56.	31. 3.60.	5.12.66.	19. 4.68.	11. 2.71.
20. 1.56.	1. 9.60.	16. 2.67.	3. 7.68.	30. 8.71.
2. 8.57.	2. 9.60.	2. 5.67.	17. 7.68.	12.10.71.
24.10.58.	5.12.60.	5. 5.67.	5. 8.68.	20.10.71.
14.11.58.	7. 4.61.	16. 5.67.	23. 8.68.	
5.12.58.	3.11.61.	8. 6.67.	18. 9.68.	

KATALOGI

Adolph Jentsch. Pretoriase Kunsmuseum 1970/71

(Inleiding deur R. van Graan.) (Geïll.)

Annual Exhibition of works by S.W. African Artists.

19th August - 26th August 1950. Continental Hotel, Windhoek.

De Schilderkunst van Zuidwest Afrika, Windhoek 1954.

(Ook in Duits, Engels en Frans). Inleiding deur Otto Schroeder;  
(Geïll.)

Derde vierjaarlikse tentoonstelling van Suid-Afrikaanse Kuns,  
1964 (Geïll.)

Die eerste vierjaarlikse tentoonstelling van Suid-Afrikaanse  
Kuns, 1956 (Geïll.)

Drie Eeue van Suid-Afrikaanse Kuns, Kaapstad, 1953. (Geïll.)

Duitse bydrae tot die Suid-Afrikaanse Skilderkunst, S.A. Nas.  
Kunsmuseum, Kaapstad, Junie-Julie 1962 (Geïll.)

Erich Mayer; Oorsigtentoonstelling. Pretoriase Kunsmuseum,  
1972. (Inleiding deur R. van Graan.) (Geïll.)

Exhibition of Contemporary South African Art, van Riebeeck  
Festival, Cape Town, 1952. (Geïll.)

Exhibition of South West African Art, May, 1966. Republic  
Festival Walvis Bay 2nd - 7th May, 1966.

Fritz Krampe, Herdenkingstentoonstelling, Kunstgalerie Windhoek,  
Julie 1968. (Biografiese aantekeninge deur Olga Levinson.)  
(Geïll.)

Fritz Krampe 1913-1966, Herdenkingstentoonstelling. Kaapstad,  
Suid-Afrikaanse Kunsmuseum, 1968. (Teks deur prof. dr.  
M. Bokhorst, prof. O.E.H. Schroeder, Kathrine Harris en  
Olga Levinson.) (Geïll.)

Führer durch die unter dem Protektorat Sr. Kaiserl. und  
Königl. Hoheit des Kronprinzen veranstaltete D.S.W. Afrikanische  
Landesausstellung, Windhuk, 1914. Vom 29. Mai bis 1. Juni.

Gerard Marcks - Zeichnungen, Plastik Holzschnitte - von  
einer reise durch Süd-Afrika, Galerie Rudolf Hoffmann,  
Hamburg 1955. (Geïll.)

- Hans Anton Aschenborn. Pretoriase Kunsmuseum, 1970.  
(Inleiding deur K.M. Skawran.) (Geïll.)
- 'n Historiese uitstalling van Suidwes-Afrikaanse kuns.  
R.S.A. 10, Windhoek, Meinert, 1971. (Inleiding deur  
N.O. Roos.) (Geïll.)
- Kuns in Suidwes-Afrika, Jubileums-katalogus; by geleent-  
heid van die herdenking van Windhoek se 75-jarige bestaan,  
Plegtige opening van die Kunstgalerie Dr. Erich Lübbert  
Stiftung, Suid-Afrikaanse Kunsvereniging (S.W.A.), 15 Mei  
1965. 'n Historiese uitstalling van Suidwes-Afrikaanse  
Kuns, Windhoek 1965. (Inleiding deur Olga Levinson, bio-  
grafiese aantekeninge, Geïll.)
- Kuns in Suidwes-Afrika, Suid-Afrikaanse Nasionale Kuns-  
museum, Kaapstad, 1962. (Inleiding deur Otto Schroeder.) (Geïll.)
- Kunstaustellung zum Gedächtnis der Südwester Maler  
H.A. Aschenborn, A.F.Z. Eriksson und Carl Ossmann, Windhoek  
1952. (Van Riebeeck Fees-uitstalling.)
- Looking at Landscape; Some South African Landscape Paintings  
1910 - 1960. (Introduction John Paris) Cape Town, National  
Gallery, Festival of Union, May 1960. (Geïll.)
- Premiere - Souvenir Programme, S.A.K.V. (S.W.A.) - opening  
van die Kunssentrum in Windhoek, Oktober 1960.
- Republiekfees Mei 1966, Kunsuitstallings. In amptelike opdrag  
gereël deur die Suid-Afrikaanse Kunsvereniging, Pretoria 1966.
- South West Africa - Exhibition of paintings and native arts  
and crafts, 3 - 13 Februarie 1948. (Bespreking van Inboorling-  
kuns deur A.C. Logie.)
- Suid-Afrikaanse Flora in die Kuns, S.A. Nas. Kunsmuseum,  
Kaapstad, 14 Augustus 1963. (Geïll.)
- Tentoonstelling van hedendaagse Franse Kuns, (Inleiding  
deur Agnes Humbert, assistent Kuratrise van die Musée D'Art  
Moderne, Parys.)
- Uitstalling van hedendaagse Belgiese Kuns, 9 Maart 1953,  
Windhoek. (Geïll.)



Uitstalling van skilderye deur Europese Meesters,  
19 - 23 Oktober 1949. Windhoek.

Uitstalling van skilderye deur Suidwes-Afrikaanse Skilders,  
Outjo. In samewerking met die Outjose kultuurvereniging.  
Vierjaarlikse Tentoonstelling van Suid-Afrikaanse Kuns,  
1960 (Geïll.)

Verzeichnis der Kunstwerke für die Ausstellung nach Südwest-  
Afrika, Meldorf, Duitsland.

#### VERHANDELINGS EN STUDENTE STUDIES

- Pols, I.V.            Die uitbeelding van die dier van die  
                              veld in die Suid-Afrikaanse skilderkuns.  
Univ. van Pretoria, 1959. (M.A. Verhandeling).
- Roos, N.O.            Adolph Jentsch; 'n inleidende studie tot  
                              sy lewe en werk, Pretoria, 1963. (ongepubliseer).
- Roos, N.O.            Die historiese ontwikkeling van die beeldende  
                              kuns in Suidwes-Afrika. Univ. van Pretoria,  
                              1969. (M.A. Verhandeling.)
- Serfontein, S.J.     Otto Schroeder, Ongepubliseerde studie,  
                              Universiteit van Pretoria, 1944.
- Skawran, K.M.        Hans Anton Aschenborn Mens en Kunstenaar.  
                              Univ. van Pretoria, 1963. (M.A. Verhandeling).

#### ARGIVALE BRONNE

- Afrikanische Tierköpfe, Linoleumsneë, Swakopmunder Buchhandlung, 1917
- A. Jentsch; 100 Aquarelle, Kaiserkrone Hotel, Windhoek, 1952.
- Deutsche Oberrealschule und Reform realgymnasium Windhuk.
- Festschrift zur Feier des Fünfundzwanzigjährigen Bestehens  
der Schule, 1909 - 1934. Windhoek, Meinert, 1934.
- Dokumente van die S.A.K.V. (S.W.A.), Windhoek.
- Erich Mayer-dokumente. Kunsargief, Universiteit van Pretoria.
- Erster Jahresbericht der Kaizerlichen Realschule zu Windhuk  
(Deutsch-Südwestafrika). Windhoek, Windhuker Druckerei, 1914.

Jentsch - Ausstellung - Republikfest 1966 Eröffnungsrede des Administrators, 13. Mai 1966.

Kaizerliche Zentralbureau, 1882 - 1915. I XII, b2. Band I - Denkmäler Staatsargief, Windhoek.

Lemmer-dokumente, Staatsargief Windhoek. Verskillende dele. Openingstoespraak deur Mnr. S. von Bach by geleentheid van die Fritz Krampe Herdenkingstentoonstelling, Windhoek Kunsgalery, Julie 1968.

Ossmann-nalatenskap, Fritz Gaerdes, Okahandja, S.W.A.

Stadeverwaltung Windhuk. DI. a., DI. b., Denkmäler. Staatsargief, Windhoek.

Terblanche, S.S. Brief aan M.H. Greef, ged. 22 Maart 1952, Lemmer-dokumente, Staatsargief Windhoek.

Vedder, dr. H. Ein kurze darstellung der Geschichte von Südwestafrika, 1814 - 1914, Staatsargief Windhoek. (Manuskrip.)

Vedder, dr. H. Quellen zur Geschichte von Südwestafrika, zusammengestellt im Auftrage der Administration (ed. E. Meier), Staatsargief Windhoek.

Verstywingskaart: Jentsch seëluitgifte 1.5.1973. (Teks N.O. Roos.)

#### PERSOONLIKE KORRESPONDENSIE

Bergmann-Maag, Ursala,	27 Januarie 1973.
Blatt, Johann,	26 Februarie 1969.
Gaerdes, Jan,	4 Mei 1969.
Jentsch, Adolph	20 Oktober 1970, 1 September 1971.
Trümpelmann, prof. G.P.J.	10 Maart 1972.
Tuckmantel, Oskar,	25 Julie 1971.
Voigts, Joachim, s.j.	
Von Funcke, D.	8 Maart 1969.

SAMEVATTING

DIE SKILDERKUNSE VAN SUIDWES-AFRIKA

EUR

N.O ROOS

Promotor: Prof dr. F.G.E. Nilant

Mede-promotor: Prof. dr. H.M. van der Westhuysen

Enkele Suidwes kunstenaars waaronder Adolph Jentsch en Fritz Krampe het in die afgelope aantal dekades steeds meer aandag getrek in Suid-Afrikaanse kunskringe. Hierdeur is die aandag baie pertinent daarop gevestig dat, ten spyte van die afgesonderde geografiese ligging van die land en die hoogs geïsoleerde omstandighede waaronder die kunstenaars daar moet werk, nogtans kuns van 'n besonder hoë estetiese kwaliteit en 'n uitgesproke eiesoortigheid in Suidwes-Afrika totstand gebring is.

Met uitsondering van H.A. Aschenborn, Jentsch en Krampe is weinig oor ander Suidwes kunstenaars bekend — ten spyte daarvan dat sommige van hulle baanbrekerswerk verrig het wat ook vir die kunsontwikkeling in Suid-Afrika van belang is. Hierdie studie het ten doel om ook hierdie minder bekende figure behoorlik te belig.

Die studie is verdeel in vyf hoofstukke, voorafgegaan deur 'n kort inleiding oor die algemene kunshistoriese ontwikkeling in Suidwes-Afrika.

In hoofstuk I word die belangrikste Suidwes kunstenaars biografies bespreek.

Hoofstuk II handel oor die uitbeelding van die mens in die kuns van Suidwes-Afrika. Die Suidweswerk van Erich Mayer word breedvoerig bespreek asook die portretkuns van Adolph Jentsch, Otto Schroeder en Fritz Krampe.

Hoofstuk III behandel die uitbeelding van die dier as motief in die kuns van Suidwes-Afrika. Hier is gepoog om enkele mistastings wat bestaan ten opsigte van die kuns van

H.A. Aschenborn reg te stel en ook om indringend te kyk na die werk van Axel Eriksson, Jentsch, Joachim Voigts en veral na dié van Fritz Krampe.

In hoofstuk IV val die klem op die landskap as motief in die Suidweskuns en word die werk van Carl Ossmann, Eriksson, die Suidweswerk van J.H. Pierneef en Otto Schroeder bespreek.

Hoofstuk V word in geheel gewy aan die landskapuitbeelding van Adolph Jentsch en daar word gepoog om sy belangrikheid vir die breëre Suid-Afrikaanse kuns uit te wys.

Die bibliografielys is so saamgestel dat dit as 'n bronnegids vir die bestudering van die Suidweskuns gebruik kan word.

SUMMARY

PAINTING IN SOUTH WEST AFRICA

BY

N.O. ROOS

Promotor: Prof. dr. F.G.E. Nilant

Co-promotor: Prof. dr. H.M. van der Westhuysen

The past few decades have seen the ascendancy in South African Art of a number of artists from South West Africa. The most prominent of these were Adolph Jentsch and Fritz Krampe. This has firmly established the fact that an art notable for both its aesthetic excellence and unique character has come into being in South West Africa, despite the remote geographical situation and the isolation in which these artists work.

With the exception of H.A. Aschenborn, Jentsch and Krampe, very little is known about South West African artists notwithstanding the fact that some of them were pioneers whose work had a direct bearing on the development of art in South Africa. This treatise endeavours to throw these figures into sharper focus.

The treatise is divided into five chapters, preceded by a short introduction concerning the general historic development of art in South West Africa.

Chapter I is devoted to a biographic discussion of the most prominent artists in South West Africa.

Chapter II deals with the portrayal of man in the art of South West Africa, the art of Erich Mayer is discussed together with the portrait art of Adolph Jentsch, Otto Schroeder and Fritz Krampe.

Chapter III examines the depiction of the animal as motif in the art of South West Africa. In this respect the treatise

sets out to rectify some misconceptions concerning the art of H.A. Aschenborn whilst making a searching analysis of the work of Axel Eriksson, Jentsch and Joachim Voigts with special reference to Fritz Krampe.

Chapter IV emphasises the landscape as motif in South West African art discussing the work of Carl Ossmann, Eriksson, the South West African work of J.H. Pierneef and Otto Schroeder.

Chapter V is devoted entirely to the landscape depiction of Adolph Jentsch demonstrating his importance in the broader South African context.

The bibliographical list is compiled with a view to serving as a guide to sources in studying the art of South West Africa.