

## SLOTBESCHOUWING

"Das Reinmenschliche behält ewig seinen eigenen Reiz und seinen hohen Zauber im Buche der Geschichte" - zo had de Pruisische historicus Johannes Voigt in 1830 zijn eigen romantische historische interesse verwoord. Hij had gemeend dat het voor de geschiedschrijver mogelijk was om het leven van mensen uit vroeger tijden opnieuw aanschouwelijk te maken, als er voldoende historische bronnen ter beschikking stonden. Andere historici hadden zich uitgesproken voor de combinatie van bronnenonderzoek met een empathische, intuïtieve benadering van het verleden. In de volgende decennia was de voorstelling dat men mensen uit ver terugliggende tijden werkelijk kon leren kennen, en dat men in historische tijden als het ware zou kunnen 'rondwandelen' (zie I: IV, p. 162-163), door meer realistische verwachtingen van het historisch onderzoek teruggedrongen, maar daarbij hield de speciale belangstelling voor het dagelijks leven in de geschiedenis in brede kring onverminderd aan. En gedurende de gehele negentiende eeuw vond die niet alleen verstandelijke, maar vooral ook emotionele interesse haar neerslag in de literatuur, op het toneel - in gesproken en gezongen vorm - en in de beeldende kunsten.

Welke rol daarbij het historisch genretafereel toekwam, is hiervoor, in deel I, al uiteengezet voor de periode tot 1830/40. Ook in de tweede helft van de negentiende eeuw behield het historisch genre zijn functie als vorm of mal voor wat Klaus Hansen omschreef als het degressieve historische model, een model van idyllisch-nostalgische vormen, dat naast en deels in tegenstelling tot het groeiend realisme in de kunsten zijn plaats behield. Aan het steeds snellere proces van historische verandering viel in de praktijk van alledag voor de meeste mensen niet te ontkomen, evenmin als aan het versnelde tempo van het dagelijks leven, bij alle gemopper op onpoëtische stoom, het onnatuurlijk tempo van treinen en de geestdodende gevolgen van fabrieksmatige warenproductie.<sup>958</sup> Voor de gevoelens van onbehagen en verlies echter, die deze ontwikkelingen oproepen, zochten velen, in steeds breder kring, ogenblikken van compensatie "im Schoß des Gewesenen", zoals Hansen het formuleert. Aan dat verlangen, uiting van een retrospectieve mentaliteit, kwam ook het historisch genre in allerlei uiteenlopende vormen tegemoet. De verschillende aspecten van historische interesse en geschiedbeleving die - nog afgezien van de idyllische component - de receptie van het vroege historische genre bepaalden, waren in de jaren tussen 1840 en 1890 evenzeer in het geding: het verlangen naar wat Nietzsche noemde de antiquarische en monumentale vormen van geschiedenis, naar de vermeende levenskwaliteit van bepaalde historische tijdperken en naar de ervaring van een historisch continuüm, een affirmatieve historische interesse en plezier in het kleurrijke van historische culturen. Er kwamen nu echter nog andere aspecten van interesse voor het verleden bij die in deze periode soms

---

<sup>958</sup> E. Förster, V, 1860, p. 413.

veel accent kregen. De voortschrijdende verwetenschappelijking van het historisch onderzoek en de geschiedschrijving, de ontwikkeling van de archeologie, de groeiende kennis van historische realia op allerlei terrein en van de geschiedenis der kunstnijverheid, dat alles beïnvloedde zowel de vormgeving als de receptie van historische voorstellingen in de beeldende kunst, en dat gold ook voor het historisch genretafereel.

Humboldts idee dat juist bij *historische* genretafereelen de kennis van de beschouwer niet zou botsen met de keuzes van de schilder, en deze laatste in het verleden een vrije ruimte zou vinden voor zijn eigen inventies en zijn eigen fantasie - waar de beschouwer in mee kon gaan - betrof de situatie in de vroege negentiende eeuw. Geleidelijk aan werd die vrijheid echter beknot. De toenemende kennis van de cultuurgeschiedenis en de ruime verbreiding daarvan zowel onder schilders als onder het kunstpubliek dat doorgaans een min of meer ontwikkeld en lezend publiek was, konden in conflict raken met de vrijheid van de historische fantasie. Van schilders werd verlangd, dat zij in het verleden gesitueerde taferelen - van welke inhoud dan ook - historisch getrouw zouden verbeelden en die eis gold tevens de weergave van de materiële cultuur, ook al beschouwden kunsttheoretici dat laatste als ondergeschikt aan de idee van de voorstelling. Toch kreeg de uitbeelding van costuums en interieurs dikwijls de overhand, en bij het historisch genre kon het daar des te eerder toe komen, omdat in die taferelen in de regel geen dramatische handeling of gebeurtenis als concentratiepunt en tegenwicht fungeerde.

Tegelijkertijd leidde de verwetenschappelijking van de geschiedwetenschap onder historici aanvankelijk tot desinteresse voor het historisch genre veeleer dan dat deze voorstellingen inhoudelijk door die ontwikkeling beïnvloed zouden zijn. Zo had Burckhardt al begin jaren veertig het historisch genre elke betekenis als geschieduitbeelding ontzegd. In de latere negentiende eeuw zou de eigen ontwikkeling van de cultuurgeschiedenis binnen de geschiedwetenschappen ook bij historici weer belangstelling voor dit genre wekken: bij grote zorgvuldigheid van de kant van schilders en liefst in samenwerking met de wetenschappers zelf kon het toch dienen om echte kennis van het verleden onder een groter publiek te verbreiden.<sup>959</sup> De mate waarin Midden-Europese schilders aan die verwachting tegemoet kwamen, verschilde sterk, al naar gelang het verbeelde tijdperk, de praktische context - bijvoorbeeld panorama of kabinetstuk - en hun eigen interesse en bedoelingen. De verwetenschappelijking van één facet van die cultuurgeschiedenis daarentegen, de kunstnijverheids-geschiedenis, lijkt al kort na het midden van de eeuw juist tot een bijzonder nauwe relatie met het historisch genre te hebben geleid. De Düsseldorfer schrijver en toneelintendant Immermann had zijn vakgenoten gewaarschuwd voor te grote

---

<sup>959</sup> Vgl. Falkes relaas over het enthousiasme onder vakgenoten voor cultuurgeschiedenis, deze 'nieuwe' tak van de geschiedwetenschap, al in de jaren 50, Falke, 1897, p. 157-158. N.b. dat in Duitstalige landen onder cultuurgeschiedenis ook de kennis der materiële cultuur werd verstaan.

nabijheid van de geschiedenis, en zo kregen schilders op hun beurt kritiek op al te rijkelijke uitstallingen van stoffen en meubels. Als zij de idee van hun beeldinventie daaraan ondergeschikt maakten, of als die zelfs ontbrak en zij geen 'esthetische stemming', maar kennelijk alleen een demonstratie van hun schildertechnische vaardigheden hadden nagestreefd, waren costuumstukken het resultaat. Speciaal bij rococogenre en de hier niet behandelde renaissance- en baroktaferelen kwam het tot zulke overdrijvingen, die overigens mogelijk zijn bij bijna alle varianten van historisch genre.

Echter, ook cultuurgeschiedenis in de meest ruime zin én de archeologie boden steeds meer stof aan schilders waarvoor bij het ontwikkelde publiek grote belangstelling bestond. En op deze terreinen kon nu juist het historisch genre aan die interesse tegemoet komen, als die gericht was op het dagelijks bestaan in vroeger tijden.<sup>960</sup> Schilders konden de praktische aspecten van historische levensvormen aanschouwelijk maken, en zij konden een beeld geven van de stemming of het karakter van een historische cultuur, zoals hun tijdgenoten die meenden te herkennen. Ook in de latere negentiende eeuw werd dat laatste voor mogelijk gehouden: zo schreef Pecht over enkele in het tijdperk van de 'Empfindsamkeit' gesitueerde taferelen dat deze "mit unendlicher Feinheit die jener Kulturperiode eigene geistige Strömung" karakteriseerden.<sup>961</sup> Voorstellingen uit nog verder terugliggende tijdperken, waarop dikwijls allerlei aan architectuur, voorwerpen en gebruiken in beeld gebracht was, stelden de beschouwer in staat om plezier beleven aan zijn eigen kennis van de geschiedenis, een receptie die speciaal in de commentaren op antiek genre werd aangesproken.

Costuumstukken, het zogenoemde archeologische genre, zuivere idyllen, uitgesproken luchthartige en al even droevige taferelen: de reikwijdte van het historisch genre in de tweede helft van de negentiende eeuw laat niet toe de receptie van dit type voorstellingen onder één enkele noemer te brengen. Er zijn echter wel een aantal dominerende vormen of, in Okoń's termen, 'stijlen' van receptie aan te wijzen, die voor een deel al bij beschouwers van het vroege

---

<sup>960</sup> Vgl. Riehl, *Kulturgeschichtliche Novellen*, voorwoord, p. V, over "mächtige Zug zur Kulturgeschichte" die (1859) ook in de belletristiek bemerkbaar was; en n.a.v. Macaulay's *History of England*: "Der populärste Historiker unserer Zeit [...] dankt wohl die Hälfte seiner Volksbeliebtheit der Kunst, womit er die Gesittungszustände einer Periode in ihrem inneren Zusammenhange [...] erfaßt und doch zugleich in ihren bunten Einzelgebilden mit dem Pinsel des Genremalers auszuführen weiß." Ibid. over derde hfdstk. van deze *History*: dit "glänzt eben durch kulturgeschichtliche Genremalerei." En ook Ebers' werk was evenzo in overeenstemming met die 'Zug der Zeit' als diens eigen hist. interesse: zie nt. 866; *ibid.*, p. 11: "... die Kulturgeschichte ist die wahre Geschichte eines Volkes".

<sup>961</sup> Pecht, 1877, IV, p. 238-239: illustratief schilderij door Arthur Ramberg bij Goethes *Werther* en scène met tijdgenoten van Wieland; *ibid.* n.a.v. Rambergs platen bij *Luise* van Voß, p. 239-240: "Wohl kein moderner Künstler hat es verstanden, sich mit solcher Feinheit in alle Details des Charakters der verschiedenen Epochen hineinzuleben, jede kleinste Eigenthümlichkeit des Kostüms nicht nur, sondern auch der Haltung und Bewegung einer Zeit in Haus und Hof, der Landschaft sogar nachzuspüren, ja ihnen allemal ihre eigenste Anmuth abzugewinnen."

historische genre zijn geconstateerd. Eén hiervan is de tweeslachtige houding die bijvoorbeeld Arnim had gedemonstreerd ten opzichte van Kolbes *Meerfahrt* (1812), het naast-elkaar van sympathie voor het tafereel en de personages, of zelfs empathie, en zich vermaken met komische trekken van de figuren of de situatie. Die instelling werd door de romantici expliciet omschreven als de juiste houding ten opzichte van de kunsten: zo dienden bijvoorbeeld bij een toneelopvoering de toeschouwers wel actief met de personages mee te leven, maar zich tegelijkertijd bewust te blijven van hun eigen afstand tot de illusie op het toneel.<sup>962</sup> Een afstand die door sommige contemporaine kunstrecensenten, zoals Gruppe, in tegenstelling tot zijn tijdgenote Helvig, overigens wel eens uit het oog werd verloren. Dat commentatoren wisselden tussen een intellectuele benadering, werkelijke, oprechte empathie en een geamuseerde reactie op elementen van een voorstelling, valt ook voor de tweede helft van de negentiende eeuw te constateren, en dan eveneens bij Poolse recensenten. De Weense muziekcriticus Eduard Hanslick besprak dat samengaan van intellectuele distantie en empathie, te onderscheiden van naïeve identificatie, in zijn analyse (1886) van het wijd verbreide enthousiasme voor Victor Neßlers opera *Der Trompeter von Säckingen* (zie II: III, 2). Hij meende dat er voor een zo grote, algemene populariteit als van deze opera steeds voldoende reden was, en dat zo'n receptie erop duidde dat een werk echte kwaliteiten bezat, ook al waren die, als in dit geval, met slechte elementen verweven. Bij Neßler waren dit, afgezien van zijn keuze voor een bewerking van Scheffels populaire dichtwerk, de eenvoudige, overzichtelijke vorm, de dominantie van liedmelodieën en de natuurlijke, gemoedelijke toon die hij aan Scheffels tekst te danken had. De sterkste uitwerking op het publiek bereikte de opera met het lied waarmee Werner, de trompetter, afscheid neemt van zijn geliefde (afb. 362), een uitwerking die Hanslick zo omschreef:

"Wenn Werner mit schmelzender Baritonstimme den Refrain singt: Behüt' dich Gott! es wär zu schön gewesen, / Behüt' dich Gott! es hat nicht sollen sein! so gerathen die Schnupftücher der Frauen in verdächtige Bewegung, und selbst Männer von musikalisch exclusivem Geschmacke thun, als wenn ihnen etwas ins Auge gefallen wäre."

Hanslick beriep zich op een zelfbespiegeling van Immermann om deze uitwerking te verklaren:

"Woher diese Wirkung? Ich erinnere mich aus einem Reisebriefe des Dichters Immermann [...] einer charakteristischen Stelle, die ungefähr Antwort giebt auf obige Frage. Immermann sieht in Linz im Theater Kotzebues Schauspiel 'Die Unvermählte'; die Leute weinen dabei und er auch. »Diese Unvermählte«, schreibt Immermann, »ist eine Art Iphigenie im schwarzseidenen Ueberrock,

---

<sup>962</sup> Vgl. Kindermann, p. 29, die Friedrich Schlegel de stelling toeschrijft dat werkelijk genot beruiste op ironische verhevenheid, een opvatting waar alle andere vroege romantici zich bij aansloten. - De houding van bewuste wisseling tussen of naast-elkaar van empathie en ironie lijkt onder recipiënten van kunst echter aanzienlijk meer verbreid te zijn geweest.

und ein recht gutes Stück, trotzdem daß es Kotzebue geschrieben. Uebrigens brauche ich nicht einmal ein so gutes Stück, um bei Kotzebue zu weinen. [...] Es giebt in jedem Menschen einen Punkt, der zum Pöbel gehört, diesen Punkt in mir trifft Kotzebue jederzeit mit Sicherheit. Der Aristokrat in mir detestirt den Mann, aber der Plebejer läßt sich von ihm rühren.«<sup>963</sup>

Immermanns tegenoverstelling van aristocraat en plebejer is omwille van het effect overtrokken gekozen, maar dat zijn idee als zodanig ook gold voor de receptie van andere kunstvormen, en in elk geval voor het historisch genre, illustreert een heel aantal van de in deze studie aangehaalde commentaren. Wat dit genre betreft breidde die twee- of meerledigheid van de receptie zich in de tweede helft van de negentiende eeuw onder kunstbeschouwers kennelijk meer uit dan in de 'Vormärz' het geval was geweest. De grotere historische kennis maakte hen steeds sterker bewust van de discrepantie tussen de doorgaans opgewekte of zelfs idyllische genrefaferelen en een groter geheel van de historische werkelijkheid waarin de scènes gesitueerd waren. Vaak sloegen recensenten in hun beschrijvingen van historisch genre een ironische toon aan en demonstreerden tegelijkertijd dat zij van het tafereel als geheel oprecht gecharmeerd waren, dat zij zelfs meeleeften met de uitgebeelde figuren.<sup>964</sup> Er is sprake van een spelelement bij een dergelijke receptie: de beschouwer was zich heel wel bewust van de historische selectiviteit van de voorstelling, van de keuze voor wat "Angenehmes beut" (p. 189), maar stond zichzelf niettemin toe om empathisch te reageren en zich in de doorgaans blijde of ook ontroerende taferelen in te leven. En dat gold evenzeer voor de schilder, die bovendien de ironische of geamuseerde benadering van door hem bedachte scènes ook al zelf tot uitdrukking kon brengen, zoals nogal eens gedaan werd bij het latere 'kontusz'-genre evenals bij rococotaferelen en soms ook bij antiek genre.

Dit was echter geenszins de enige vorm van receptie gedurende de tweede helft van de negentiende eeuw, daarvoor waren de verschillen bij het historische genre te groot. Sommige taferelen gaven aanleiding tot ongedeelde bewondering voor esthetische kwaliteiten en vele voorstellingen boden de beschouwer de mogelijkheid tot een weldadige ervaring van de verbeelde 'esthetische toestand'. De commentaren op taferelen van Hagn en Siemiradzki bijvoorbeeld brachten in veel gevallen een bepaald genietende receptie tot uitdrukking. Daarnaast kwamen onder de talrijke varianten van het historisch genre nog altijd taferelen voor die alleen een ernstige reactie toelieten. Er

---

<sup>963</sup> Hanslick, p. 70-71. Zie muziekbijlage, nr. II/18. Eerste uitg. Scheffels *Trompeter* 1854; meermaals geïllustreerd, o.m. door Schweninger in 1885/88 (zie dl. II: III, 2). Sternberger, p. 282, nt. 30: "Die Verbreitung von Scheffels Werken insgesamt wurde bei seinem Tode [1886] auf etwa 50.000 Exemplare geschätzt: auf je 100 Deutsche entfällt ein Band Scheffel."

<sup>964</sup> Dit kwam uiteraard ook in de literatuur voor. Scheffel bijv. had die tweeledigheid zelf al in zijn *Trompeter* ingebouwd: daar is het kater Hiddigegei die met zijn commentaar de ironische benadering van de gevoelvolle vertelling rond hoofdpersoon Werner vertegenwoordigt; een element dat Neßler noodgedwongen achterwege liet. Gawędy zijn Pools vb. van deze literaire strategie, zie dl. II: II, waar echter de schrijver zelf zijn verteller ironisch behandelde.

werden voorstellingen van een geïdealiseerd verleden geschilderd - beelden van verlangen - die als tegenbeeld weemoedig konden stemmen, maar ook compensatie voor het eigentijdse bestaan konden bieden; en tevens scènes die als anticiperend wensbeeld en als aansporing opgevat konden worden, zoals de wapenoefeningen door jeugdige 'szlachcice'. Er werden taferelen uitgebeeld die tegemoet kwamen aan gevoelsmatige sympathie of verstandelijke interesse voor bepaalde historische cultuurvormen - hiertoe behoort een groot deel van alle drie in deel II besproken varianten - én taferelen die trieste gevoelens opriepen of zelfs diepe bewogenheid teweeg brachten, zoals sommige van de hiervoor behandelde Poolse scènes met beelden van gevangenschap en verwoesting.

Voor het vroege historische genre is geconstateerd dat al dergelijke taferelen hun rol vervulden binnen een gevoelsmatige, selectieve en aanschouwelijke geschiedbeleving - ook als dit gepaard ging met intellectuele, dikwijls ironiserende distantie - terwijl de idyllische scènes beantwoordden aan het verlangen naar harmonie die alleen in de kunst gevonden kon worden. Die plaatsbepaling van het historisch genre geldt onverkort tot aan het einde van de negentiende eeuw. Ook bij de positieve receptie na het midden van die eeuw zal over het algemeen sprake zijn geweest van een mengeling van de bovengenoemde aspecten van geschiedbeleving, waarbij al naar gelang de individuele beschouwer het ene of andere aspect overwogen kan hebben. Nog in 1869 omschreef een kunstrecensent de aantrekkingskracht van historische genretaferelen in woorden die herinneren aan Johannes Voigts uitspraak over de 'Reiz und Zauber des Reinmenschliche' in de geschiedenis:

"... es [ist] die liebevolle und kongeniale Reproduktion einer alterthümlichen Lebensform, die, mit echt menschlichem Inhalt erfüllt, uns so unwiderstehlich fesselt."<sup>965</sup>

In de latere negentiende eeuw kon het accent in sterkere mate dan voorheen verschoven zijn in richting van het plezier in kennis, terwijl groter bewustzijn van de selectiviteit bij vrolijke, vriendelijke of gevoelvolle taferelen ook bij recipiënten die het historisch genre op zichzelf graag zagen, een werkelijk empathische beleving kon afzwakken of zelfs verhinderen. In dat laatste geval kon een gunstige receptie alleen nog gebaseerd zijn op het genoegen in esthetische kwaliteiten. Zo werd zuivere idyllen steeds dan met sympathie en vaak zelfs nog werkelijk empathisch besproken, als zij in de verre oudheid ergens in de vrije, steeds zonnige natuur gesitueerd waren: in die 'historische' ambiance kon zo'n idylle nog geloofwaardig overkomen.

\* \* \*

---

<sup>965</sup> Anon., 'Die dritte allgemeine deutsche Kunstausstellung' [Wenen], *Zschr. Kunst* (1869), p. 113: n.a.v. Italiaans renaissance-genre door Eugen Blaas. Recensent vergeleek wat hij omschreef als de "eigenthümliche Mischung von archaischem und selbständig poetischem Reiz" van dit type voorstellingen met de dichtwerken van Viktor Scheffel.

Welke verschillende functies het verleden speelde bij de hier behandelde varianten van het Duitse, Oostenrijkse en Poolse historische genre, is in de daaraan gewijde hoofdstukken aan de orde geweest. Ook in de periode 1840 tot 1900 functioneerden deze taferelen als beelden van verlangen, van genoegen en plezier, en als troostende voorstellingen. Zij bleven de functie vervullen die Humboldt in 1831 aan de kunsten in het algemeen had toegeschreven: "Erhebung, Heiterkeit und Kraft" te verlenen. Historisch genre kon uitdrukking geven aan smart en daarmee een therapeutische werking hebben, zoals bijvoorbeeld Loefflers *Terugkeer van een adelsfamilie na een overval door Tataren*. In andere taferelen kon kritiek verwerkt zijn op omstandigheden en ontwikkelingen in het verleden: speciaal het rococogenre werd daartoe benut. De meeste voorstellingen boden de beschouwer gelegenheid tot 'ogenblikken van esthetisch beleven', zodat deze gesterkt naar de alledaagse werkelijkheid kon terugkeren of tenminste - bij een meer luchthartige receptie - zijn of haar huiselijke omgeving met deze beelden kon opfleuren. Bij een aanzienlijk deel van het antieke en het vroege historische genre, maar ook in taferelen van 'szlachta'-leven, zoals bijvoorbeeld die door Jan Maszkowski of Kossaks *Uitrit ter jacht* (afb. 177), kwamen aspecten van affirmatieve geschiedbeleving samen met de compenserende functie van de idylle.

De drie verschillende ideaaltypische manifestaties van het degressieve historische model die Hansen bij de retrospectieve mentaliteit onderscheidt: de idealiserende reconstructie van een verleden dat ook feitelijk historisch kan zijn, een natuurtoestand die is teruggedrongen door de civilisatie en een bepaalde geestelijke instelling waarbij men zich op het verleden oriënteerde, zijn alle drie bij het historisch genre terug te vinden. De eerste en derde van die manifestaties, die al bij het vroege historische genre in Berlijn, waar de sympathie allereerst uitging naar het eigene in het verleden (zie I: IV, 3) en bij dat in München geconstateerd zijn, speelden evenzeer een rol bij alle drie bestudeerde varianten van het latere historische genre. Bij het antieke genretafereel in zijn idyllische variant kwam het ook tot de verbeelding van zo'n 'natuurtoestand' die in dat verre verleden nog had kunnen bestaan: dat antieke idyllen zo gezien werden, illustreert bijvoorbeeld Marrenés opmerking over de ongeletterdheid van de twee jonge gelieven in Siemiradzki's *Hij en zij* die niet had verhindert dat de 'betovering van hun omgeving zich van hen meester had gemaakt'.<sup>966</sup> Als voorbeelden van de derde uitdrukking van het degressieve historisch model, een geestelijke instelling, noemt Hansen burgerlijkheid en ook het katholicisme: hier kan de Poolse idealisering van het historische adelsleven in en rond de 'dwór' aan worden toegevoegd. Gedurende de gehele negentiende eeuw vormde deze retrospectieve mentaliteit de grondslag voor de aanhoudende, hoewel niet algemeen gedeelde, gunstige receptie van het historische genretafereel.

---

<sup>966</sup> Marrené: p. 694-695, deze studie. Ook Meissners commentaren (II: IV, 4) wijzen erop dat hij Siemiradzki's voorstellingen zo opvatte.

In het fin-de-siècle en de vroege twintigste eeuw werd het historisch genre in de schilderkunst van Duitsland en Oostenrijk langzaam aan zeldzaam. Alleen in de vorm van wand- of zelfs plafondschilderingen kreeg dit type voorstellingen daar nog een hooguit decoratieve bijrol in het interieur toebedeeld. In de Slavische landen werd historisch genre wel eens als beeldmotief opgenomen door representanten van vernieuwende stromingen: zij kozen daarbij voor een sterk gestileerde uitbeelding van de historische realia en ambiances en soms voor een aan sagen en sprookjes herinnerende beeldopvatting. Er was dan sprake van een zo grote mate van vervreemding der visuele historische 'werkelijkheid', dat dit een empathische receptie van de scène nauwelijks meer toeliet. In al die gevallen werd de vorm boven de inhoud geplaatst en dit zou het einde van het historisch genre als moment van geschiedbeleving inleiden. Het verleden diende bij zulke voorstellingen voornamelijk als een rijke bron voor het schilderachtige, een functie die in sommige taferelen door Kotarbiński al domineerde. Zo was het ook Siemiradzki's schilderkunstige vaardigheid, en niet zijn thematiek, die maakte dat nu juist zijn historisch genre tevens in de smaak viel bij voorstanders van moderniserende stromingen. Maar de vorm won het pas geleidelijk aan van de idee: tot het einde van de negentiende eeuw presenteerden Midden-Europese schilders van historisch genre beelden van dagelijks leven uit voorbije tijden waarin beschouwers met uiteenlopende wensen en verlangens ten aanzien van het verleden zich werkelijk konden inleven. Op welke wijze zij dat deden - ironisch ten opzichte van hun eigen plezier of de inventie van de schilder, met sympathie of zelfs bewogenheid - dat varieerde aanzienlijk. Dát zeer velen het deden, valt niet te betwijfelen.