

Ruth Krul

BEELDEN VAN HISTORISCH LEVEN

historisch genre
in de negentiende-eeuwse schilderkunst
van Midden-Europa

II

I. HET GENRETAFEREEL NA 1830

Opvattingen van genre en geschieduitbeelding in Midden-Europa

Het historisch genre was in de vroege negentiende eeuw nog beschouwd als een onderdeel van de geschiedschilderkunst. In de loop van de jaren twintig en dertig ging men het geleidelijk aan tot het genre rekenen, hoewel het ook dikwijls beschreven werd als een gebied dat tussen geschieduitbeelding en genre "mitten inne" lag.¹ In de tweede helft van die eeuw was het historisch genre tot object van de kunsttheorie geworden, en werd het bij de bespreking van de verschillende genres in de schilderkunst apart behandeld. De afbakening van het historisch genre bleek daarbij toenemend problematisch. De grenzen tussen de genreachtige weergave van historische gebeurtenissen en het historische genretafereel werden niet scherp getrokken, en verschilden van auteur tot auteur. Het moderne verschijnsel in de schilderkunst van historische taferelen met alleen anonieme mensen waarbij toch het genrekarakter ontbrak, zoals cultuur- en zedenhistorische, soms haast panorama-achtige voorstellingen, ondermijnde de nagestreefde categorisering nog verder. Het aanvankelijk heldere onderscheid tussen de historische anekdote en het historisch genretafereel viel ten prooi aan de overname van de Franse formulering 'genre historique' voor elke genreachtige én anekdotische uitbeelding van geschiedenis.² Het repertoire van de historische anekdote breidde zich uit tot het gebied van de cultuurgeschiedenis, en de beeldopvatting kon daarbij al even idyllisch zijn als bij het genretafereel. Toch bleef het functionele verschil tussen anekdote en genre bestaan en noodzaakte de theoretici tot omstandige beschrijvingen van het historische genretafereel sensu stricto. Voor deze studie zal worden vastgehouden aan de strakke afbakening die in deel I (I: II, 1) beschreven en beredeneerd is, zowel bij het gebruik van de term 'historisch genre' als bij de bepaling van het terrein van onderzoek.

Het historisch genretafereel toonde eenzelfde toenemende 'uitwaaiering' naar enscenering en beeldopvatting als het contemporaine genre.³ De punten van

¹ Gruppe, 1836, p. 132: "zwischen der Historie und dem Genre mitten inne". Evenzo Becker, 1888, p. 287: "Es sind die romantischen und romantisch-historischen Darstellungen, eine Mittelgattung, welche zwischen der eigentlichen Geschichtsmalerei und dem eigentlichen Genre mitten inne steht." Nog Eitelberger, 1879, I, 'Wiener Genrebild ...' (1877), p. 49: een genre dat "zwischen dem echten Genrebilde und der echten Historienmalerei schwankt ...".

² Vgl. *Rhein. Lexicon*, V, 1839, p. 544: "Die Franzosen, welche meist genauer sprechen als die Deutschen, unterscheiden [...] das genre historique van dem eigentlichen, d.h. niedern Genre, sowie sie die sogenannte Historienmalerei auch gegenwärtig zum Theil mit dem Ausdruck *pointure de style* bezeichnen." Zgórnjak, p. 148: bij Franse critici ook formulering 'genre anecdotique' of 'peinture anecdotique'. Romberg, 1845-57, 4, hanteert term "Genrehistorie". Aanduiding 'historische Genre' vanaf jaren 40 algemeen gebruikt en daarnaast, vanaf midden jaren 50, ook wel Fr. Th. Vischers (zie vervolg) omschrijving 'geschichtliches Sittenbild'.

³ Vgl. Burckhardt ('Genremalerei', 1874), p. 355: onmogelijkheid van exacte, algemeen en altijd geldige definitie genre, "weil das Phänomen, das im ganzen seit hundert Jahren zu diesem zufälligen Namen gelangt ist, je nach Zeiten, Völkern und Schulen ein sehr verschiedenes ist."

kritiek op het genretafereel die recensenten en theoretici te berde brachten, golden het historische genre evenzeer als het eigentijdse: daarom zal het historisch genre van deze latere periode allereerst besproken worden in combinatie met de opvattingen van genre als zodanig. Maar schilders van historisch genre vonden ook de problemen van geschiedschilders op hun weg. Daarom is het noodzakelijk hier eveneens in te gaan op contemporaine oordelen over de historieschilderkunst. Specifieke problemen van het historische genre zoals de grenzen en speelruimte van deze taferelen zullen ter afronding van dit hoofdstuk worden besproken.⁴

1. Het bereik van het genretafereel

Het genretafereel in de Duitse schilderkunst was tot in de jaren dertig overwegend idyllisch van beeldopvatting. De ogenschijnlijke zakelijkheid van het biedermeier genrestuk reikte niet dieper dan de nuchter-getrouwe weergave van de objecten; ook die scènes bevatten idyllische elementen als de omhullende ruimte - het eigen domein in huis of buiten in de groene beslotenheid van tuin of prieel - en het harmonisch samenzijn bij de genoegens van zang en spel. De volksscènes van de Berlijner Pistorius voldeden met hun geïdealiseerde weergave van interieur en figuren, en soms humoristisch-opvoedende elementen, steeds aan de criteria van het idealisme. Lorenz Quaglio idealiseerde eveneens, alle latere beweringen over realisme bij de Münchner genreschilders ten spijt: ook hij gaf het zondagse beeld van menselijke verhoudingen en activiteiten.⁵ En hij deed dat zowel wanneer hij

Der zu Grunde liegende Wille ist ein gar zu verschiedener [...]. So reicht man schon mit der Abgrenzung nach Gegenständen nicht aus, wenn die Auffassung und Absicht weit auseinanderliegenden Welten angehören. [...] Ferner ist nie zu vergessen, daß die Kunst selbst, als aktive Kraft, von unsern Definitionen ohnehin keine Notiz nimmt und den Beschauer überraschen kann mit stets neuen Übergängen und Wandlungen, welche die genaue Trennung nach Gattungen unmöglich machen."

⁴ Hieronder zullen opvattingen der belangrijkste kunsttheoretici midden en tweede helft 19^{de} eeuw aan bod komen, wier werk in hele Duitse taalgebied en deels ook in Polen werd gereciperd. Ook denkbeelden van enkele vooraanstaande literatoren m.b.t. historische thema's worden besproken. Ideeën en concrete oordelen van aantal professionele kunstcritici die tweede helft 19^{de} eeuw actief resp. invloedrijk waren in voor dl. II bestudeerde culturele milieus, worden zowel in dit hfdstk. als in het vervolg weergegeven. De frequentie van relevante uitspraken in het werk der verschillende auteurs heeft ook hun optreden in deze studie beïnvloed. Opzet van dit hfdstk. is om overzicht te schetsen van m.b.t. historisch genre en geschieduitbeelding relevante opvattingen die in bestudeerde periode curseerden en daarmee een onderdeel vormden der *receptie* van hist. genre. In hoeverre deze opvattingen die van andere kunstbeschouwers (liefhebbers, kopers, handelaren) én schilders niet alleen reflecteerden, maar daar ook weer invloed op hadden, liet zich slechts in enkele gevallen traceren: zulke gegevens zijn in het vervolg verwerkt.

⁵ Vgl. Söltls synthetiserende beschrijving, 1842, a.h.v. bepaald werk, bergboerengenre door Münchner "Volksschilderer" Bürkel, p. 208-209, 211-212: "Jetzt schildert er das heitere, romantische und idyllenartige Alpenleben, zeigt, mit welcher Freude im erwachenden Frühlinge die Senninen und das Vieh hinaufziehen zu den bekräuterten Höhen: schon ist der Bube oben bei der Sennhütte angekommen, nach klettert das Vieh, und er steht und schaut hinab in die

vroegere eeuwen in beeld bracht, als wanneer hij in zijn eigen tijd bij de Beierse bergbewoners bleef. Zijn stadgenoot Peter Heß was de inventor van het genretafereel *Morgen in Parthenkirchen* (1819), dat in deel I is besproken als voorbeeld van idyllische beslotenheid. Voor zijn scènes uit het soldatenleven prefereerde Heß echter een meer realistische beeldopvatting, en zijn stadgenoot Albrecht Adam evenals Berlijnse schilders als Franz Krüger en Carl Schulz deden dat bij soldateske taferelen en jachtscènes eveneens (afb. 110). Bij zulke taferelen lieten zij in de regel de in deel I besproken specifieke beeldelementen achterwege, die zelfs bij een voor het overige nuchtere weergave van objecten en personen scènes uit het 'gewone' leven een idyllische boventoon konden verlenen.⁶

In de 'Vormärz' kwam het tot de genoemde uitwaaiering van het genre, niet in die zin dat onder het begrip genre opnieuw het brede palet van *soorten* voorstellingen werd gesubsumeerd zoals dat in de vroege negentiende eeuw was gedaan, maar naar beeldopvatting en motief. Juist het genretafereel kon aan de vele nuances, de toenemende differentiatie in de smaak en belangstelling van het groeiende kunstpubliek voldoen, en daarbij stond het schildertechnisch, zo vonden contemporaine critici, op minstens hetzelfde niveau als de historieschilderkunst. In 1820 had de veelvuldige uitbeelding van genrescènes en andere niet tot de historiekunst behorende taferelen een Münchner recensent nog aanleiding gegeven om het te betreuren dat al dat talent niet ook aan hogerstaande onderwerpen werd besteed. Vijf jaar later al werd de genreschilderkunst uitdrukkelijk geprezen als die vorm van kunst die in de diversiteit van haar thema's en stemmingen het meest tegemoet kwam aan alle aspecten van het persoonlijk leven.⁷

De sympathie van het grotere publiek voor de eigentijdse schilderkunst en het met elk jaar groeiende verlangen om kunstwerken te bezitten dateerden volgens de Pruisische kunstschrijver en filosoof Gruppe van de verschijning der Düsseldorfer Schule op de Berlijnse academietentoonstelling in 1828. Hij beschreef de specifieke kwaliteiten van het werk der Düsseldorfse schilders die naar zijn mening tot dat resultaat bij het publiek hadden geleid:

"Eine solche Solidität und Freiheit, eine solche Frische und Eleganz des Pinsels, vor allen aber eine solche Reinheit, eine solche Glut, einen solchen Schmelz der Farbe, so leuchtendes Licht und so anmuthiges Helldunkel hatte man nicht gesehen, es war etwas Neues. [...] auf dem Boden der nordischen Residenz hatte sich [...] eine gewisse sentimentale Beimischung eingefunden; dagegegen führte

ferne Ebene, und schwenkt den Hut, und läßt seinen Gruß von Berg zu Berg, von Thal zu Thal erschallen. Der Beschauer fühlt sich selbst wie auf eine vom klaren Himmel umflossene Alpenspitze versetzt, und schaut selbst mit Wohlgefallen dahin in die Ferne, die mit Dörfern und Städte besäet erscheint."

⁶ Vgl. Soiné, p. 29: Joh. Wilh. Schirmer, toen nog student Düsseldorfse academie, schreef 1825 over bijzondere indruk die Schulz' schilderijen op hem en zijn collega's gemaakt hadden. "Derartiges, frisch aus dem unmittelbaren Leben Genommenes war für uns noch nie dagewesen, nie dargestellt worden. Kosaken im Schneegestöber oder herbstliches Nebelwetter mit Hühnerjagd, wo der gamaschierte Jäger mit seinem Hund in den Sumpf hineinpatst ...".

⁷ Recensent 1820: dl. I: I, 3, nt. 69. Commentaar 1825: anon., *Kunstbl.*, zie dl. I, p. 44-45.

die fleißige und saubere Handhabung der Oelmalerei auf genauere Naturnachahmung. [...] Sie [die Schule] strebte nach optischer Wahrheit und zwar um so mehr als zugleich die Hand geübter und fertiger wurde, dabei bewahrte sie aber jene Präzision und Sauberkeit der Umrisse; auch das Sentimentale nahm, damit im Einklange, einen sinnlichen Charakter an. [...] in dieser Mischung lag das Eigenthümliche und Herzgewinnende der Schule."

Het werk van de Düsseldorfse schilders omvatte voor die tijd buitengewoon veel literair-historische genretaferelen, en ook dat thematisch accent beïnvloedde in de volgende jaren de keuzes van schilders en hun publiek in andere Duitse kunstcentra, allereerst in Berlijn.⁸

In de volgende decennia nam het technisch kunnen van de 'olieverfschilders' in alle centra van de Midden-Europese schilderkunst, ook in Wenen, Praag en Warschau, merkbaar toe. De recensent van de Münchner academietentoonstelling in 1845 constateerde dat er dat jaar behalve bij het bataillestuk juist ook bij de genreschilderkunst de meeste schilderijen te vinden waren die als 'kunstwerken van de eerste rang konden gelden'.⁹ De Keulse schilder en kunstcriticus Hermann Becker was al even positief over de technische kwaliteit van de recente genreschilderkunst:

"Das Wesen der Genremalerei ist die Nachbildung des individuell Natürlichen [waarin het algemene zich uitdrukt], und deshalb bedarf diese Kunstrichtung einer höheren Ausbildung der künstlerischen Technik [...] so ist die Genremalerei, obgleich ihre Werke neben denen der idealen Richtungen unbedeutender erscheinen, dennoch das Product einer höheren Kunststufe als jene."¹⁰

Door het toenemend vermogen tot getrouwe nabootsing van het rondom zichtbare groeide bij de schilders geleidelijk aan ook het besef van de eigen betekenis die dat waarneembare had, en, zoals Becker schreef, 'het ideaal verdween bij de aanschouwing van de werkelijkheid'. Zo meende hij althans in één van zijn

⁸ Gruppe, 1836, p. 134-35. Immermann, 'Düsseldorfer Anfänge. Maskengespräche' (1840), p. 106-107, in *Werke*, 1887, I, p. 1-112: "Die Stärken der Schule haben [damals] aber unleugbar eine allgemeine geistige Stimmung der Nation [...] in Form und Farbe gebracht."

⁹ Monogr. F.B. (wrschl. Fr. Beck), 'Die Münchner Kunstausstellung vom Jahre 1845', *Kunstbl.* (1845), p. 359.

¹⁰ Becker, 1888, p. 240. Becker (1817-1885) schreef vanaf 1856 art. over schilderkunst en kunstkritieken voor diverse Duitse en Franse kranten en speciaal de *Kölnische Zeitung* bij welke krant hij 1866 tevens redactielid werd. Hijzelf omschreef (begin 1860) zijn art. voor deze krant als "eine sehr gute Sache, meine Artikel machen Aufsehen, haben Wirkung, und werden ganz gut honorirt.": Becker, *ibid.*, p. XXXII-XXXIII (inl.). - Vgl. Hagen, 1857, I, 'Achte Vorlesung', p. 288: "Zwischen Genre- (Gattungs-) Malerei und der Historienmalerei ist der Unterschied, dass diese das Individuum, jene aber die Gattung giebt. Historien- und Gattungsmalerei stehen einander gegenüber wie die Begriffe von Thron und Volk. Dort sieht man die Spitzen der höheren Gesellschaft, die historischen Grössen, hier dagegen die niedern Kreise, Menschen, die sich in der Menge verlieren, dort wird das Erhabene und Ernste, bisweilen auch Düstere und Schreckliche gezeigt, hier meistens das Heitere und Gemüthliche - der Krieg in Herbergen ist wohl blutig, aber nicht tödtlich, - dort das Auserlesene, hier das Ungesuchte, dort herrscht die Erfindung vor, denn der Maler hat nicht mit eigenen Augen gesehen, was er malt, hier dagegen die unmittelbare Uebertragung der Wahrheit auf die Schilderer."

krantenartikelen naar aanleiding van de 'Deutsche allgemeine Kunstausstellung' in Keulen (1861) terugblikkend de groeiende 'realistische' tendens in de schilderkunst te mogen verklaren.¹¹ Genreschilders beeldden steeds diverser scènes uit het dagelijks leven uit zoals deze - schijnbaar - in de werkelijkheid konden worden waargenomen. En inderdaad brachten zij toenemend het dagelijks leven in beeld, en niet alleen het zondagse. Zij schilderden ook de moeite en inspanning van het werk, en de triestheid van ziekte en dood, maar het lelijke vermeedden zij nog. Desondanks mopperde Becker - en de Poolse recensent Henryk Struve nog veel meer - in verband met het 'realistische' genre al wel op het schilderen van lelijke dingen. Struve richtte zijn kritiek in het bijzonder op het werk van zijn landgenoot Aleksander Gierymski (1874) die hij de 'eenzijdigheid van een afschuwelijk realisme' verweet (afb. 111).¹² Sommige Poolse schilders gingen in die jaren naar thema en weergave al verder in die richting, en naderden dichter tot een 'Frans' realisme als van Breton of Courbet, dan Duitse en Oostenrijkse schilders. De kunsthistoricus August Hagen constateerde nog in 1857 met recht: "Die neuern deutschen Genremaler halten sich in ihren Erfindungen fern von dem Gemeinen, Widerwärtigen und Aegergerlichen".¹³ Aan de getrouwe weergave van de werkelijkheid stelde men grenzen die bepaald werden door de functie van de kunst. De eerder aangehaalde recensent van de Münchner tentoonstelling in 1845 had nadrukkelijk gewezen op het gevaar van al te grote 'natuurwaarheid', van te sterk naturalisme:

"Bei dem Haschen nach der vollständigsten greifbaren Natürlichkeit muß die wahre Lebendigkeit der Darstellung verschwinden. [Jean Baptiste] Maes scheint den großen Unterschied zwischen Kunstwahrheit und Naturwahrheit nicht zu fassen, und geräth dadurch in eine falsche naturalistische Richtung, in der der Wachsbildner den Maler noch weit übertrifft ...".¹⁴

De schilder diende te streven naar 'kunstwaarheid': het toevallige en marginale van natuur en individu moest hij weglaten om het wezenlijke zichtbaar te

¹¹ Becker, 1888, p. 355. Voor opvattingen realisme toentertijd, zie ook Seybold, p. 193-214, 226-232.

¹² Okoń, 1992, *Sztuki siostrzane*, p. 170, geeft niet aan of Struve dit schreef n.a.v. concrete werken. Struve (1840-1912) had na gymnasium in Polen filosofie gestudeerd in Tübingen, Heidelberg, Göttingen, Leipzig en Jena. Vanaf 1863 doceerde hij filosofie aan de Hogeschool (Szkola Główna) in Warschau, na sluiting van die School aan gerussificeerde universiteit; hij publiceerde o.m. kunstrecensies en esthetisch-kritische artikelen, sedert 1874 als red.lid voor *Kłosa*, zie ook II: II. Gierymski zal i.v.m. hist. en rococogenre ter sprake komen in II: II en III.

¹³ Hagen (1857): hier naar Immel, p. 158. Vgl. Hegel, *Vorlesungen*, III, p. 130, n.a.v. 17^{de}-eeuws Nederlands genre: "Wir sehen deshalb keine gemeinen Empfindungen und Leidenschaften vor uns, sondern das Bäurische und Naturnahe in den unteren Ständen, das froh, schalkhaft, komisch ist. In dieser unbekümmerten Ausgelassenheit selber liegt hier das ideale Moment: es ist der *Sonntag des Lebens*, der alles gleichmacht und alle Schlechtigkeit entfernt ...". Overigens toonden Gierymski en tijdgenoten evenmin "Schlechtigkeit" noch "Gemeinheit" naar huidige maatstaven, maar wel armoede, niet gemaskeerd door pittoreske gezelligheid.

¹⁴ Monogr. F.B. (wrschl. Fr. Beck), op. cit. (9), p. 366. Cat.ac. München, 1845, nr. 79: "Jean Baptiste Maes aus Holland, in Rom, Die Beichte eines Räubers aus der Gegend von Somnino".

maken. Hoever het realisme van de meeste Midden-Europese schilders rond het midden van de negentiende eeuw, ondanks zulke kritiek als die op Maes, toch altijd nog verwijderd bleef van de beperking tot natuurwaarheid alleen, illustreert een vergelijking met gefotografeerde genretaferelen, bijvoorbeeld met de opnames die de Münchner fotograaf Alois Löcherer in de jaren vijftig maakte van enkele in historisch kostuum gestoken Humpenauer (afb. 112).¹⁵ De kunstwaarheid, de 'innere Wahrheit' van een voorstelling, maakte de schoonheid van een kunstwerk uit, die gedachte was nog steeds algemeen. Ook voor de aanhangers van realistische thema's bleef schoonheid of zelfs het 'ideale' in die jaren het eigenlijke doel. Hun kunstopvattingen zijn vergelijkbaar, of zelfs analoog, met die van het literaire realisme.¹⁶ Dit realisme, schrijft de literatuurhistoricus Gerhard Plumpe (1997), vormde een 'compensatie voor het politiek realisme'. Van de eigentijdse literatuur verlangde men, juist 'ten overstaan van een als ondoorzichtig, abstract of diffuus ervaren werkelijkheid, dat zij de mogelijkheid zou representeren van een harmonische en in de realiteit herkenbare ordening.' En die verwachting, die eis was gebaseerd, aldus Plumpe, 'op de ongebroken dominantie van de idealistische esthetiek die ondanks alle tegengestelde beweringen de discussie over de realistische literatuur bepaalde'.¹⁷ Dat de esthetiek van het idealisme de opvattingen op het gebied van de beeldende

¹⁵ Vgl. Rosenkranz, 1853, p. 166: "Das Schöne soll uns [...] die allgemeine Wahrheit der Dinge darstellen, allein es soll dies in der Form individueller Freiheit tun, welche die Notwendigkeit des Allgemeinen in ihrer Eigentümlichkeit vereinzigt." Sötl, 1842, p. 4-5, zag waarheid als doel en principe van de kunst. 'Een tafereel was waar[achtig] als het datgene uitdrukte en aan de beschouwer presenteerde, wat het naar de wil van de kunstenaar moest uitdrukken, als het de idee van de schilder door middel van harmoniserende beeldelementen zo duidelijk mogelijk uitsprak. Over het schone, of wat 'stille Einfalt und Größe' inhield, was men het nog nooit eens geworden.' Met die waarheid en harmonie bedoelde Sötl wel hetzelfde als Rosenkranz e.a.: dat waren tenslotte voorwaarden voor de (ook 'innere') schoonheid van het geheel van een voorstelling. - Fotografie werd verweten dat zij alle vormen, alle details, met zelfde nauwkeurigheid weergaf, en poëzie en idealisering niet binnen haar bereik lagen: deze opnames lijken die opvatting wel te bevestigen, werk van andere 19^{de}-eeuwse fotografen geenszins.

¹⁶ Nb. dit realisme had niets gemeen met naturalisme. - Aan ervaring schoonheid bleef men beschavende uitwerking toekennen, vgl. Rosenkranz, nawoord Dieter Kliche, p. 420: recensent van Rosenkranz' *Ästhetik in Grenzboten* (1853), nr. 3, p. 3, schreef dat "eine dauernde und consequente Ausbildung der natürlichen ästhetischen Empfindungen auch die Moralität fördern wird, so wie eine dauernde ästhetische Verbildung in einem Volk allmählig die Grundfesten der Moral untergräbt. Das ist ein Grund, warum gerade in unsern Tagen die Kritik so wachsam auf ihrem Posten sein muß."

¹⁷ Plumpe, p. 16. Vgl. voor beeldende kunst E. Förster, 1860, V, p. 204, n.a.v. Gisbert Flüggens (zie II: III, 1, p. 517) schilderij *Der Spieler* dat ondergang illustreert van jonge man van stand die onder beroepsspelers is geraakt: "Uebrigens hat sich der Künstler in diesem Bilde über die Grenzen des künstlerischen Maßes zu gehen verleiten lassen, indem er keine *Versöhnung*, keinen *Strahl der Hoffnung*, sondern nur das unvermeidliche Verderben selbst der Schuldlosen neben der siegenden Schlechtigkeit zeigt; was um so weher thut, je wahrer jeder Zug und jeder Blick, jeder Winkel des Bildes ist." Cursivering R.K. Zie ook Hager, p. 158-163, voor interpretaties van 'realisme', te onderscheiden van naturalisme, bij 19^{de}-eeuwse kunstcritici.

kunsten evenzeer bleef beheersen - zowel in de Duitstalige landen als in Polen - illustreert het aanhoudende streven naar een bij de tijd passend midden tussen idealisme en werkelijkheidsgetrouwe beelden. Deze middenpositie werd wel aangeduid met de begrippen 'reaal-idealisme' of 'ideaal realisme', al naar gelang het geplaatste accent.¹⁸ Hoe men die positie bereiken kon, demonstreerde de Berlijnse 'kunstschrijver' Friedrich Eggers, toen hij in het *Deutsche Kunstblatt* het 'werkeltätige' leven van metaalarbeiders aanpreef als thematiek voor de moderne schilderkunst. Enthousiast beschreef hij de rijkdom aan motieven in een grote machinefabriek:

"... wo unter dem rastlosen Wirbel der Maschinengestalten die Menschen in den mannigfaltigsten Gruppen wie geheimnisvolle Zwerggeister hin und wieder hausen, beleuchtet bald von den breiten, gelben sonnenstauberfüllten Lichtmassen [...] die durch das Sparrendach von oben hineinströmen, bald von der roth oder weiß glühenden Feuermassen [...] Wie viele kräftige Gestalten, bärtige und jugendstraffe, wie viele natürliche und ursprüngliche Bewegung der oft athletischen Glieder jener gut gehaltenen und rüstigen Arbeiter! Welche Mannigfaltigkeit der Gruppierungen und Stellungen! - Begreiflicherwise müssen zur Nachtschicht [...] noch ganz andere Effecte zum Vorschein kommen. Hier ist wirklich eine reiche Fundgrube zu den schönsten Bildern aus dem Arbeiterleben und das alles ohne 'Tendenz', lauter kräftige und nahe liegende lebensvolle Natur."

Eggers' eigen bewoordingen maken duidelijk dat hij wel op een heel bepaalde manier naar die "lebensvolle Natur" keek. Zijn visie elimineerde alle vuil en roet en het niet uit te beelden lawaai, hij 'harmoniseerde' de werkelijkheid om die als esthetisch te kunnen presenteren. Hem stond kennelijk een voorstelling voor ogen die een specimen van dat 'ideaal realisme' zou zijn geweest.¹⁹

Om geschikt te zijn voor uitbeelding in de beeldende kunst hoefde een onderwerp als zodanig dus niet conventioneel mooi te zijn, maar het moest wel een mooi resultaat mogelijk maken, of zelfs daartoe inspireren. Ook de Weense schilder Leopold Carl Müller (1834-1892) die zichzelf zeker tot de realisten rekende, meende dat daardoor de toelaatbaarheid van een onderwerp uiteindelijk werd bepaald. Hij oordeelde - in tegenstelling tot menig kunstcriticus uit de Duitse landen - dat de Franse schilders wat dat betreft op de beste weg waren, en dat 'men' terecht aan hun werk de voorkeur gaf boven dat van Duitse genreschilders:

"Weil Defregger den Bauer nur des Bauers wegen malt, steht er weit hinter dem

¹⁸ Plumpe, p. 17: dit begrip zou door Fichte en Schelling zijn gemunt en in periode burgerlijk realisme o.m. door Carrière en Schasler zijn gebruikt. Düsseldorfer Carl Schnaase, p. 335-336, formuleerde voor schilderkunst al 1831, nog zonder die term te gebruiken, analoge opvattingen, eigenlijk eisen, van harmonie tussen individuele werkelijkheid en schoonheid: de ware werkelijkheid was de wereld der mensen "im höhern Sinne, eben so wahre und volle Natur, als vom reinen, lebendigen Geiste beseelt." Struve hanteerde eveneens term 'ideaalrealisme', Okoń, op. cit. (12), p. 170. Zie ook Plumpe, p. 22: opvattingen Otto Ludwig (poëtisch realisme), Julian Schmidt en Robert Prutz.

¹⁹ Eggers, *Deutsches Kunstblatt*, 1858, p. 107-108. Eggers (1819-1872) was tevens oprichter en uitg. *Allg. Organ für Kunst und Kunstgeschichte* (1850/58); sedert 1863 prof. kunstgeschiedenis aan kunstacademie Berlijn. Vgl. Adolph Menzels *Eisenwalzwerk* (1872-75).

Bauernmaler Breton zurück, der aus dem Bauernleben nur das zu geben versucht, was sich im Bilde geben läßt. Defregger will mit seinen Bildern den Bauern gerecht werden, Breton jedoch den Anforderungen der Kunst."²⁰

Müllers eigen werk vertoont stilistisch niet zozeer overeenkomst met dat van Jules Breton, maar het werd wel door dit standpunt bepaald waarbij het realisme werd begrensd door de veronderstelde eisen van de kunst. De gehele negentiende eeuw speelde zowel in de Duitse landen als in Oostenrijk en Polen de strijd tussen realisme en idealisme in de kunsttheorie en kunstkritiek, en in de werken van schilders die niet stellig voor de ene of de andere richting kozen. De uitgever van het culturele weekblad *Deutsches Museum*, Robert Prutz, verklaarde al in 1859 die strijd voor nutteloos: ware kunst behoorde realistische en idealistische elementen met elkaar te verenigen om haar functie, de "ideale Verklärung des Realen", te kunnen vervullen. Voor het literair realisme van de jaren 1848 tot 1890 concludeert Gerhard Plumpe dat ondanks alle niet geringe accentverschillen het gemeenschappelijke der realistische opvattingen gelegen was in het streven naar compensatie van een desoriënterende ervaring van de moderne tijd: door de presentatie van een harmonische, overzichtelijke, coherente "Lebensweltfiktion", die - zonder te vervallen in estheticistische zelfvoldaanheid - gelijktijdig als "Wesenserkenntnis der Welt und des Menschen" werd geoffreerd.²¹

Friedrich Pechts lofzang op het Duitse genretafereel in haar betekenis voor het Duitse volk weerspiegelt die 'realistische' opvattingen - met het streven naar harmonie en bevattelijkheid, bij concentratie op de zichtbare werkelijkheid, en tevens in haar compenserende functie:

"Aber auch wenn wir das Verhältnis des deutschen Volkes zu seiner Kunst betrachten, stossen wir sofort auf die eigenthümliche Thatsache, daß es mit wirklicher Wärme oder gar mit Begeisterung ihr nur da entgegengekommen ist, wo sie ihm das Bild des eigenen Lebens brachte. [...] Wollen wir vollends von [...] Illustratoren [wie Ludwig Richter] absehen, so bleibt uns gar nur eine Gattung unserer Kunstübung, die sich bis jetzt zur Allgemeingültigkeit durchgerungen und die Welt erobert hat, und das ist gerade die auf dem echt nationalsten Boden beruhende: unsere Genremalerei. Sie allein hat gelernt ihren Werken eine so vollendete Form zu geben und sie mit einem so starken Gehalte echten Lebens, unvergänglichen malerischen Reizes auszustatten, daß sie überall sich einzuschmeicheln, jede Concurrenz zu bestehen vermochten. Worin sie sich sogar der aller übrigen Nationen überlegen erwies, das ist in ihrem schalkhaften Humor und in der Gesundheit und Reinheit der Empfindung. Hier in jener scharfen und doch wohlwollend lächelnden Betrachtung der menschlichen Dinge, in dem fröhlichen Spiel mit unserem eigenen absonderlich eckigen Wesen und eigensinnigen Individualismus, verbunden mit der wohlthuendsten Wärme und Innigkeit in der Schilderung des Familienlebens, hat die deutsche Kunst sich mehr in ihrem Element gefühlt als in irgend einer anderen Sphäre."²²

²⁰ Müller, ed. 1996, aan Eitelberger, 9-4-1875.

²¹ Plumpe, p. 29.

²² Pecht, 1877-79, I: 'Ludwig Knaus', p. 125-126; vervolg citaat: "Die Gesundheit unseres

Pechts beschouwing klinkt wel heel verrukt en erg ingenomen met het genre van zijn landgenoten. Vergelijking met de in het vervolg besproken commentaren die het eigentijdse genre bij critici in Polen uitlokten kan echter verduidelijken hoe wezenlijk anders genretaferelen in diezelfde jaren door schilders konden zijn opgevat. Pecht toonde zich hier niet alleen overtuigd van het kunstzinnige niveau van de Duitse genreschilderkunst, maar ook van de juistheid en de weldadige invloed van haar populariteit bij een groot publiek. Ook Becker was ervan overtuigd dat de ontwikkeling van het genre een vooruitgang in de kunst betekende, 'weliswaar niet in de hoogte, maar in de breedte'. Het genre scheen het 'eigentliche Kunstfach der Neuzeit' te worden, zo niet al te zijn: "Es ist der Boden, auf welchen unsere besten Lorberer wachsen, das Fach, worin wir folgerecht fortgeschritten sind und fortschreiten." (1861). Niet alleen schatte Becker het genre kwalitatief hoog in, hij beschouwde het zelfs als de tak van kunst die het meest bij de tijd paste. In zijn ogen was het genretafereel de 'zeitgemäße' variant van de schilderkunst, veeleer dan de historieschilderkunst - zoals de Münchner schilder Kaulbach dat nu juist in zijn veel geciteerde uitspraak had verkondigd.²³

Familienlebens ist es ja auch, die uns Deutsche über alle Abgründe immer wieder hinübergetragen hat. Ihr am meisten verdankt es unsere Nation, wenn sie sich endlich wieder zu dem ihr gebührenden Range aufgeschwungen hat. Oder wer wollte es verkennen, dass selbst heute noch unsere häuslichen und bürgerlichen Tugenden unsere politische weltweit überragen und für gar Vieles entschädigen müssen, was wir im öffentlichen Leben durch Pedanterie, Eigensinn und Querköpfigkeit seit je zu sündigen pflegen? - Machen sich die letzteren Eigenschaften nur in der künstlerischen Wiedergabe schön, so ist es ein Trost, dass es die Kunst wenigstens verstanden hat, den ausgiebigsten Vortheil davon zu ziehen. Und das geschah eben in der genreartigen Darstellung." Vgl. Burckhardt (1874), p. 355, over "Mitlebenmachen" der beschouwers door Nederlandse genreschilders 17^{de} eeuw: "Hiezu dient negativ das Nichtideale; denn diejenige erhöhte Form und Existenz, welche das Ideal heißt, kann man nicht mitleben und weiß dies. Daher ist auch die Schönheit, wo sie zur Geltung kommt, immer nur eine solche, welche man innerhalb des dargestellten Zustandes noch hoffen dürfte anzutreffen [...]. Vor allem aber dient zu jenem Zauber das meist nur ganz mäßige Geschehen, der möglichst wenige [sic] dramatische Inhalt; denn das Mitleben stellt sich am leichtesten ein, wenn ein unmerklich vorübergehender, bescheidener Moment dargestellt wird, der sich kaum über einen bloßen Zustand erhebt. Der Gegensatz von dramatischer Malerei und Existenzmalerei in seiner ganzen prinzipiellen Schärfe ist hier aber nicht zu betonen; das Genre liegt oft auf der Grenze von beiden." Voor Ludw. Richters 'overeenstemming' met wat Ernst Förster noemde die "germanische Geist der Gegenwart" (conform Hegels wel anders verwoorde opvatting, vgl. nt. 24), zie Försters drie en een halve blz. lange lofprijzing, 1860, V, p. 434-438.

²³ Becker, 1888, p. 242, 261. - "Geschichte müssen wir malen, Geschichte ist die Religion unserer Zeit, Geschichte allein ist Zeitgemäß": uitspraak Kaulbach toegeschreven door diens leerling Anton Teichlein, 'Zur Charakteristik Wilhelm von Kaulbach's', in *Zschr. bild. Kunst* (1876), p. 264, hier naar Brix, 1978, p. 272, 320. Vgl. E. Förster, 1860, V, p. 299-300, over "Mahnung der Zeit" aan schilders om "vorherrschende Neigung der Zeit für geschichtliche Studien" te combineren met voorwaarden voor zo breed mogelijke erkenning, voor "zeitgemäße volksthümliche Kunst". [Combinatie die ook hist. genre zou kunnen voortbrengen!] Ook kunsthistoricus Springer (zie vervolg), 1858, p. 62-64, wees op die hist. interesse, "der beste Zug in unserer Bildung". Hij beschouwde geschiedenis als bron poëtische en schilderachtige motieven, maar schreef ook, dat historieschilders, als zij meer moed hadden, en de energie om

Het overwegende succes van het genretafereel betekende dat het schilderen van zulke voorstellingen economisch de grootste voordelen bood: dat velen er mede daarom voor kozen, is al meermaals ter sprake gekomen. Een passage in de memoires van de Warschauer schilder Franciszek Kostrzewski (1826-1911) illustreert dat dit in Polen (niettegenstaande de speciale aandacht voor de geschiedschilderkunst in de Poolse kunstgeschiedschrijving) niet anders was. Hij schreef dat het, om 'van de kunst te leven, nodig was om schilderijen te maken, die klein waren, vrolijk, goedkoop en van de tijd', dat wil zeggen eigentijds naar thema en naar beeldopvatting. 'Als men de mode van het volksgenre handig uitbuitte, viel er wel eens iets te verkopen'.²⁴ Het gemopper en de teleurstelling ten spijt van hen die zelf graag ook eens andere dingen hadden geschilderd, vond het genretafereel in de tweede helft van de negentiende eeuw bij publiek én critici algemene erkenning. Ook al werd een zekere wildgroei van de genreachtige beeldopvatting, dat wil zeggen het binnendringen daarvan in andere genres van de schilderkunst, door menigeen minder gewaardeerd. Desondanks duurde het notabene juist in Düsseldorf nog tot 1874 voordat een eerste professor voor de genreschilderkunst werd aangesteld. Dit was Wilhelm Sohn (1830-1899), die zelf niet zo maar genretafereelen, maar speciaal historisch genre schilderde.²⁵

2. *Idyllisch, romantisch en realistisch genre*

De criticus Becker prees sommige genretafereelen in termen die ook in de jaren twintig werden gehanteerd, zoals toen hij een genrestuk van Philipp Foltz, zijn *Bauernweib und ihr Kind* (1858), een "wunderliebliches Gedicht" noemde, en daarmee zeker niet de voorstelling van een realistisch genrestuk, maar veeleer die van een idylle opriep. Voor genretafereelen die kennelijk aansloten bij de beeldopvatting van het idyllisch genre hanteerden andere kunstschrijvers en kunstcritici de formulering "idealistisch Genre": ook die term duidt op een

onbevangen te observeren, zouden zien dat het hedendaagse leven eveneens waarde had voor de kunst. Het volk zag het liefst taferelen uit het eigen bestaan, "Spiegelbilder seines Wesens". 'De schilder die ons volk op de juiste manier in zijn handelen en lijden weet weer te geven', meende Springer, 'zal ons versteld doen staan over onze blindheid tegenover de bronnen van rijke, levendige poëzie'.

²⁴ Okoń, op. cit. (12), p. 169-170: Kostrzewski, *Pamiętnik*, Warschau 1891, p. 25. Vgl. Hegel, *Vorlesungen*, II, 'Das Ende der romantischen Kunstform', p. 238: hedendaagse kunst moet steeds herkenbaar eigentijds zijn, door weergave en beeldopvatting blijk geven van de "heutige Gegenwärtigkeit des Geistes". Tevens id., *Vorlesungen*, I, 'Die Äußerlichkeit des idealen Kunstwerks im Verhältnis zum Publikum', p. 342: de wereld der uitgebeelde individuen dient uiterlijk met de hedendaagse beschouwers in overeenstemming te treden, te harmoniëren.

²⁵ Immel, p. 161. Sohn schilderde naast hist. genre vooral veel hist. 'Typenporträts' - een vorm van hist. voorstelling die Vischer (zie vervolg), p. 408-409, omschreef als "einen vollen Hieb ins Leere". - Benoeming genreschilders tot acad.-prof., Immel, p. 20: jaren 40 al een prof. genre en landschap aan Städelsches Inst., Frankfurt; 1865 werd Zwitsers Düsseldorfse Benj. Vautier prof. in Berlijn, 1874 opgevolgd door Ludw. Knaus. Feuchtmüller-Mrazek, p. 67: 1878 werd Defregger prof. genreschilderkunst in München.

voortzetting van de genre-opvatting die werd bepaald door de kunstopvattingen van het idealisme.²⁶ Arthur Schopenhauer kende nog in 1851 aan het genretafereel een vergelijkbare uitwerking toe als aan de idylle in de dichtkunst:

"Wie sehr hingegen die äußere Beschränkung dem menschlichen Glücke, so weit es gehen kann, förderlich, ja, nothwendig sei, ist daran ersichtlich, daß die einzige Dichtungsart, welche glückliche Menschen zu schildern unternimmt, das Idyll, sie stets und wesentlich in höchst beschränkter Lage und Umgebung darstellt. Das Gefühl der Sache liegt auch unserm Wohlgefallen an den sogenannten Genre-Bildern zum Grunde."²⁷

Het idyllische genre bleef gedurende de hele negentiende eeuw als variant van het genretafereel een vast bestanddeel van de schilderkunst. Eigentijdse en historische genretafereelen werden beide zowel in realistische als idyllische beeldopvattingen gepresenteerd. Wat het historisch genre betreft, werden speciaal in de oudheid gesitueerde taferelen zelfs als pure idyllen uitgebeeld. Maar ook bij andere tijdperken koos men nog dikwijls voor het idyllische, of tenminste voor enkele idyllische beeldelementen. Gezien op het geheel van de genreschilderkunst evenwel nam het realistische genre na het midden van de negentiende eeuw zozeer toe dat het kwantitatief het idyllische genre duidelijk overtrof. Voor het historische genre gold dat echter niet: bij die thematiek bleven ensceneringen domineren die tenminste enkele idyllische beeldelementen bevatten.²⁸ Eigenlijke tegenhanger van zulke 'ideo-realistische' taferelen vormden bij het historisch genre de gewild komische of zelfs karikaturale voorstellingen die in de latere negentiende eeuw ontstonden. Het ironische of humoristische daarentegen laat de idylle intact. Een verhalend onderwerp zal de geslotenheid van een idylle in strikte zin doorbreken, maar kan, als er geen sprake is van energieke handeling door de personages, wel

²⁶ Becker, 1888, p. 250: voor Foltz' schilderij, zie ook nt. 108. Aanduiding "idealistisches Genre": bij Moritz Blanckarts, *Düsseldorfer Künstler, Nekrologe aus den letzten zehn Jahren*, Stuttgart 1877, hier naar Viebig, p. 36; tevens: necrologie Joseph Fay, *Kölnische Zeitung* (31-7-1875), Viebig, p. 37. - Foltz die 1851 op pers. wens Maximilian II tot professor kunstacademie zou worden benoemd, vormde schakel tussen de Münchner historie- en genreschilderkunst, evenals tussen de academische kunst voor 1835/40 en die daarna. Hij schilderde hist. en contemporain genre in eenzelfde idyllische beeldopvatting. Stieler, 1909, p. 128-129, stelde dat het publiek weinig notitie nam van academische schilders als Schlotthauer en Hiltensperger, maar wel van Foltz die zich meer dan meeste studiegenoten had ingespannen om "maltechnisches Können und koloristischen Fortschritt" te bereiken, terwijl hij met tamelijk realistische "Sittenbilder" en aandacht voor het "malerische" ook meer dan die anderen tegemoet was gekomen aan de behoeften van zijn tijd. Vgl. populariteit van Foltz' *Ritter und Liebchen*, zie dl. I, p. 265 en nt. 613.

²⁷ Schopenhauer, V, 'Aphorismen und Lebensweisheit', p. 443-444: 6) 'Alle Beschränkung beglückt'.

²⁸ Uitzondering op die regel vormt merendeel der speciaal in München rijkelijk geproduceerde taferelen uit 30-jarige Oorlog - hoewel Duitse schilders er in slaagden ook in die periode van hun geschiedenis nog tal van op eerste gezicht genoeglijke ogenblikken te ontdekken; en ook bij hist. soldatengenre door Poolse schilders kon enkele maal sprake zijn van een tenminste gemoedelijke, soms zelfs schijnbaar idyllische sfeer.

samengaan met idyllische beeldelementen.²⁹ Een banale situatie of een overgrote nadruk op de stofuitdrukking doen ook die in hun uitwerking teniet.

De Düsseldorfer schrijver Karl Immermann onderscheidde bij het genre "das romantische sowohl, als das reale."³⁰ Onder 'romantisch genre' verstond men in de schilderkunst over het algemeen het literaire genretafereel dat veelal ook in het verleden was gesitueerd. Bij de kwalificatie 'romantisch' klonken dikwijls de oudere en de modernere betekenis tegelijkertijd mee: men bedoelde dat een voorstelling fictief was, eventueel direct ontleend aan een literair werk, of dat men de voorstelling associeerde met het gedachtengoed of de beeldenwereld van de romantiek. Zo schreef Hermann Becker kritisch, maar toch niet afkeurend, over een historisch genretafereel van Wilhelm Nerenz, *Des Burschen Heimkehr* (1832):

"So sind auch hier wieder naturwahre Einzelheiten zu einem phantastischen unwahren Ganzen zusammengebracht, etwa wie in den Novellen unserer romantischen Dichter."

Als het om 'romantisch genre' ging, was zo'n combinatie wel acceptabel, maar bij een werkelijk historische voorstelling zou dat beslist niet kunnen, meende Becker.³¹ Zijn analyse is overigens op menig historisch genretafereel van toepassing, in het bijzonder op het vroege historische genre. Otto Gruppe gebruikte zelfs het substantief romantiek in zijn oordeel over een tafereel door Lessing, diens treurende koningspaar (1828), naar Ludwig Uhlands ballade *Das Schloß am Meer*:

"Hier war Ernst der Kunst, hier war ein tiefer, gewaltiger Seelenausdruck, hier war jene Romantik, aber groß und still; man konnte hier nicht mehr von sinnlichem Reiz der Farbe reden, es war ein mächtiger Griff ans Herz des Beschauers."

Gruppe schreef dit in zijn al eerder aangehaalde opstel over de Berlijnse academies tentoonstelling van 1828 waar de 'Düsseldorfer' zo'n indruk gemaakt hadden. Daarin vertelde hij tevens hoe het Pruisisch publiek had gereageerd op het schilderij *Rinald und Armida* door de Düsseldorfer Carl Sohn (afb. 113):

²⁹ Vgl. Burckhardt, p. 360, m.b.t. genre: "Es sind Existenzen, nicht Augenblicke; dies ist hier stark zu betonen; die aktive Gemütlichkeit sowenig als der Witz [te onderscheiden van humor] kann der Lebenskern des Genrebildes [dat in zijn opvatting idyllisch is] sein; man lernt sie ebenso auswendig und wird sie ebenso müde wie diesen."

³⁰ Immermann, op. cit. (8), p. 104.

³¹ Becker, 1888, p. 256, beschreef tafereel als nauwgezet en goed geschilderd; alleen waren personen en objecten zo voorbeeldig schoon, de 'Bursche' in 16^{de}-eeuws fantasiekostuum inclusief, als zou alles zojuist zorgvuldig zijn afgestofd en gewassen. Op de literair-hist. taferelen der 'Düsseldorfer' is August Hagens analyse (1857, I) van wat romantisch is van toepassing, meestal echter m.u.v. 3^{de} kenmerk ("widerstrebende Gefühle"). Hij definieerde 'romantisch' als volgt: "hervorgegangen aus dem Gemüth; versinnlichend das Vergangene und Zukünftige; ausdrückend eine Reihe widerstrebender Gefühle; bezweckend eine verklärte Sinnenwelt; sich bezeichnend durch a) hervortreten im einzelnen (Ausdrucke), b) Ausgleichung des Verschiedenen, c) Tiefe der Empfindung; dichterisch unterschieden als Balladenstyl". Deze analyse is stellig ontleend aan literatuur romantici waar deze kenmerken in de regel inderdaad gecombineerd aanwezig zijn. Uitbeelding van enkel tafereel brengt uiteraard beperkingen met zich mee die de neiging verklaart om literaire motieven in een serie te verbeelden.

"Jedermann sagte von dem Bilde: das ist romantisch! und man fühlte, daß die [Düsseldorfer] Schule eine romantische Richtung genommen habe."

Hier is de term 'romantisch' in vrij algemene zin gebruikt voor de sfeer, voor de 'esthetische stemming' van de voorstelling. Dat Sohns schilderij een dichtwerk illustreerde, Tasso's *Gerusalemme liberata*, lijkt ditmaal bij de keuze van de kwalificatie 'romantisch' geen directe rol te hebben gespeeld, en evenmin was hier sprake van meer dan oppervlakkige sfeerkenmerken van de literaire romantiek.³² Het 'romantische' van zulk werk werd niet door iedereen gewaardeerd: een recensent van de tentoonstelling in Düsseldorf van datzelfde jaar (1828) vond juist dat aspect van de plaatselijke schilderschool, "wie die Künstler sich am kürzesten ausdrücken", te Frans. Groupes bericht en het succes van de 'Düsseldorfer' bij schilders en kunstpubliek in Berlijn demonstrenen wel dat dit bezwaar allerminst in brede kring werd gezien.³³ In die algemene zin van het woord romantisch spraken men ook bij het eigenlijke, niet aan literatuur ontleende historische genre wel eens van romantische taferelen. Bij de historische genretaferelen die na de 'Vormärz' ontstonden, waren er echter ook vele die eerder realistisch van beeldopvatting waren - althans naar de maatstaven der tijd - dan romantisch of idyllisch.

3. De introductie van tijdsverloop

Het genretaferaal in de vorm van 'situatiebeeld' bleef de gehele negentiende eeuw voortbestaan, maar daarnaast nam het novellistische genre toe, parallel aan de opmars van de gezellige anekdote. Ook Becker signaleerde een toename van het novellistische, van meer verhaal dan vorm: "Unsere neuere Genremalerei [...] strebt *mehr nach dem Inhaltlichen als nach dem Formellen der Darstellung*, sie will erzählen und wählt häufig novellistische Gegenstände, sie tritt sogar manchmal tendentiös und moralisierend auf."³⁴ Bij die verhalende vorm van het genre is er sprake van een enkel moment uit een samenhangende reeks van handelingen en gebeurtenissen. Het taferaal krijgt daarmee een aspect van tijd toegevoegd, de voorstelling verwijst naar de gebeurtenissen voor en na het uitgebeelde moment. Een voorbeeld is het taferaal *Der Besuch in der Mühle*

³² Gruppe, 1836, p. 135-136.

³³ Monogr. "M.", 'Gemäldeausstellung in Düsseldorf im August 1828', *Kunstbl.* (1828), p. 322: "Wir verstehen hierunter eben jene süßliche Sentimentalität und jenes abentheuerliche Festhängen an dem Romantischen, jenes Imponierenwollen durch äußere Pracht und jene Effekthascherey, jene Affektation und Modernität und affektirte Popularität der Franzosen." Recensent had overigens wel grote waardering voor andere aspecten der Düsseldorfer schilderijen. Gruppe, 1836, p. 135, over zulke reacties: "Damals gab es immer noch viele, welche sich der Eindrücke zu erwehren suchten, und namentlich in dem Farbenzauber und in dem Sentimentalen Gründe der Bedenklichkeit fanden, nicht bedenkend, daß das Sinnliche der Kunst wesentlich ist und daß das Sentimentale aufhört ein Tadel zu sein, sobald es sich mit Nachdruck und Kraft verbindet."

³⁴ Becker, 1888, p. 242. "Tendentiös": vgl. Eggers, op. cit. (19), p. 108. Dominantie narratieve genres ook in 19^{de}-eeuwse literatuur opvallend, vooral na de 'Vormärz', Plumpe, p. 29

door de Weense schilder Ludwig Schnorr von Carolsfeld (1788-1853): daar is een moment uit een verhaal uitgebeeld waarin personen handelen en reageren, en het is duidelijk dat dit tafereel geen rustpunt in de keten van gebeurtenissen representeert, laat staan een afloop, maar dat er een vervolg zal zijn (afb. 114). Een novellistisch genretafereel kon naar beeldopvatting zowel tot het 'idealistische' als tot het realistische genre behoren; het zuiver idyllische tafereel is echter steeds een 'Situationsbild' dat geen gedachte oproept aan een vervolg op de uitgebeelde situatie of aan voorafgegane gebeurtenissen.

In deel I is Dolf Sternbergers door Schoch aangehaalde opvatting ter sprake gekomen van de wijze waarop het negentiende-eeuwse genre ten opzichte van de beschouwer funtioneerde (zie dl. I: I, 1). Sternberger signaleerde bij het toenmalige publiek een sterke behoefte om voorstellingen aan te vullen, een behoefte waaraan juist genretafereelen tegemoet gekomen zouden zijn:

"So groß ist die gewohnte Begierde, die Trümmer menschlicher Ordnung durch das Gefühl und im Gefühl zu ergänzen und zusammenzufügen, den ausgemalten Augenblick nach vorwärts und rückwärts zum vollständigen szenischen Vorgang aufzufüllen, daß sie geschäftig sich auch dessen bemächtigt, was von selber Dauer haben würde [... All jenen Mutmaßungen des Betrachters] ist jenes 'Soeben' [wat zoëven gebeurd is] eigentümlich - ein Wort, das man geradezu als das Motto des szenischen Genres nehmen darf. Ihnen allen ist auch die Begierde des Ergänzens gemeinsam ...".³⁵

Zoals in deel I gesteld acht ik Sternbergers beoordeling niet van toepassing op het *vroege* negentiende-eeuwse genretafereel dat doorgaans gesloten en afgerond, als het ware compleet was, en juist niet verleidde tot een aanvullen van het uitgebeelde tafereel. Dat niettemin ook dat vroege historische genre een enkele maal een meer open karakter had - met name de schilderijen van Carl Kolbe die E.T.A. Hoffmann tot verhalen inspireerden - is eveneens (I: IV, 3) ter sprake gekomen. Vertellend waren Kolbes schilderijen zelf echter niet, zij gaven geen aanwijzingen waaruit viel af te leiden wat voorafging en wat er zou volgen. Zij riepen bij de beschouwer vragen op die diens fantasie in werking konden zetten. Daarentegen is Hermann Beckers bespreking van een genrestuk door de uit Zwitserland stammende Benjamin Vautier (1829-1898) een treffend voorbeeld van het 'aanvullen' dat Sternberger zo typerend achtte. Bij dit schilderij, een *Familienscene unter Bernischen Landleuten*, zou de beschouwer ook de feitelijke situatie voor lief kunnen nemen - vader leest een brief voor - en toch demonsteerde Becker in zijn beschrijving (1861) de behoefte om het gegeven nog verder uit te werken:

"... eine Familienscene unter Bernischen Landleuten; der Vater liest einen Brief vor, Mutter und erwachsene Tochter, ein sehr hübsches Mädchen, hören zu; vermuthlich handelt es sich um einen Heirathsantrag und wir denken und rathen allerlei in Vergangenheit und Zukunft."³⁶

³⁵ Sternberger, p. 62-63.

³⁶ Becker, 1888, p. 270: art. ca. 1861. Met ander schilderij, p. 286-287, dat hij zelf zou willen

Becker reageerde op gegevens in de voorstelling met het verzinnen van gebeurtenissen die vooraf gegaan konden zijn, en hij bedacht hoe het verder zou gaan. Het tafereel werd daardoor tot een moment uit een verhaal, tot een schakel in een reeks gebeurtenissen die elkaar in de tijd opvolgden. Al na 1830 beeldden genreschilders dikwijls zulke novellistische scènes uit, in overeenstemming met die specifieke vorm van kunstbeschuwing, en na de 'Vormärz' nog des te meer.

4. Genre in Oostenrijk en Polen: contemporain en historisch

Alvorens nader in te gaan op specifieke aspecten van geschieduitbeelding bij het historisch genretafereel in de Midden-Europese schilderkunst na 1830/40, geef ik hier met het oog daarop en op de samenhang met de volgende hoofdstukken een schets van de toenmalige situatie rond eigentijds en historisch genre in Oostenrijk en Polen. - De verschillen in ontwikkeling van de genreschilderkunst in Berlijn en München, die in deel I zijn besproken, stonden niet op zichzelf. Die ontwikkeling verliep in alle kunstcentra van Midden-Europa weer anders, of het nu Wenen, Zürich, Düsseldorf of Warschau betrof. Pas in de tweede helft van de negentiende eeuw trokken de verschillende centra op dit punt min of meer gelijk.

In Wenen was het eigentijdse genre al in de eerste helft van de eeuw minder 'ideaal' dan in de Duitse landen, dat wil zeggen *qua onderwerpen* was het van begin af aan 'realistischer', en soms voldeed het zelfs naar beeldopvatting niet aan de criteria van het idealisme. Het Weense genre van de 'Vormärz' was vrijwel steeds ontleend aan de eigen leefwereld van schilders en kunstbeschouwers, het was in de stad gesitueerd of in de directe omgeving daarvan, zelden in het verre hooggebergte of zelfs in het verleden. Daarbij hield de vriendelijkheid van veel scènes het lelijke of akelige van de werkelijkheid toch nog op afstand, en bij Ferdinand Waldmüller (1793-1865) lijken de mensen uit het Wiener Wald zelfs geïdealiseerd, al was het maar door zijn gebruik van het zonlicht. Volgens de Oostenrijkse kunstcriticus Ludwig von Hevesi (1843-1910) bleven de Weense genreschilders van deze periode streng binnen de grenzen van hun eigen milieu, zij hielden zich aan 'het leven van de kleine man' met de bruiloft als hoogtepunt en het sterven als dieptepunt. Tussen die beide polen presenteerden zij de wisselende lotgevallen aangaande gezondheid en financiën en de bescheiden genoegens van wijn en vrijage, buitenzijn en kinderspel. 'Een vleug teergevoeligheid', meer burgerlijk dan romantisch, aldus Hevesi, maakte de poëtische idealisering bij die voorstellingen uit. Het Oostenrijkse genre uit de 'Vormärz' is meestal vertellend, het toont moreel belerende of vrolijke of droevige gebeurtenissen. Het burgerlijk zedelijkheidsbesef van de Weners ging doorgaans gepaard met absoluut respect

'aanvullen', was hij echter niet tevreden. Hij kon voorafgaand verhaal niet raden, terwijl de voorstelling toch een emotionele voorgeschiedenis suggereerde: "es setzt diese Scene eine ganze lange Geschichte voraus und deutet gar viel an. [...] und doch will uns das Bild nicht recht zusagen. Wir möchten mit Bestimmtheit die Begebenheiten wissen, welche [...] vorhergingen [...] das Bild erzählt uns nichts davon."

voor autoriteit in elke vorm. Het militaire leven van recruit tot invalide bood de onderdanen van de Donau-monarchie eindeloos stof, evenals de contacten tussen burgers, de ambtenarij en de geestelijke autoriteiten, terwijl ook genreachtige taferelen uit het leven van de keizerfamilie geliefd waren. De ontwikkeling van dit "bürgerliche Sittenbild", de overstap van neoclassicistische voorstellingen naar burgerlijke taferelen, was toch ook een soort romantisch avontuur geweest, zo meende Hevesi, "Hans Wiener auf der Suche nach sich selbst."³⁷

Van *historisch* genre was in Wenen pas tegen het einde van de jaren dertig incidenteel sprake. Tot dan toe bleef de uitbeelding van niet-klassieke en niet-bijbelse geschiedenis beperkt tot vaderlands-historische gebeurtenissen van belang en historische anekdoten, en zelfs zulke voorstellingen waren niet talrijk. Bovendien werden zij maar door enkelen als schilderij uitgevoerd: schilders die zelf interesse hadden voor deze thematiek, zoals Peter Johann Geiger en Leander Ruß, moesten zich daarbij dikwijls aan de grafische kunsten houden.³⁸ Carl Ruß (1779-1843), de vader van Leander, vormde hierop een uitzondering. Hij schilderde grote aantallen taferelen waarin hij lotgevallen van historische Habsburgers in beeld bracht, en af en toe ook die van Boheemse of Hongaarse vorsten uit het verleden. Sommige van die voorstellingen waren anekdotisch, een enkel ook wel zedenhistorisch van inhoud. Een voorbeeld van dat laatste is zijn tafereel uit de kinderjaren van Rudolf van Habsburg waarin diens ouders er gezamenlijk op toezien, hoe hijzelf en zijn broers en zussen zich bekwamen in huiselijke bezigheden en de omgang met wapens. Een aantal van Ruß' historische anekdoten (tweede en derde decennium negentiende eeuw) is bewaard gebleven, waaronder zijn voorstelling *Kaiser Max besucht die Handwerker* (afb. 115). Zijn vriend Anton Petter, een generatiegenoot, schilderde in diezelfde periode enkele 'eigenlijk' historische taferelen uit de geschiedenis der Habsburgers. In Wenen was hun werk toentertijd thematisch - en overigens ook stilistisch - uitzonderlijk, en beiden hadden er weinig succes mee bij de potentiële kopers van schilderijen.³⁹

³⁷ Hevesi, 1903, p. 69-71, 67. Hevesi was vanaf 1875 kunst- en toneelcriticus van Weense krant *Fremdenblatt*.

³⁸ Eitelberger, 1879, I, p. 27-28, constateerde nog in 1877 dat aantal werken van Oostenrijkse geschiedschilderkunst op dat jaar gehouden retrospectieve overzichtstentoonstelling uiterst gering was. Hij hoopte dat uitvoering van openbare gebouwen voor uitbeelding Oostenrijkse geschiedenis zou worden aangegrepen. "Es ist dieß um so wünschenswerther, als die magyarischen, die polnischen, die tschecho-slavischen Maler ihre nationale Geschichte eifrig cultiviren, und insbesondere die beiden ersteren Nationen keine Gelegenheit versäumen, das nationale Bewußtsein der Völker durch Geschichtsbilder zu stärken, während man in Wien mit aller Gemüthsruhe der künstlerisch-politischen Bewegung dieser Volksstämme zusieht, ohne die Gelegenheiten wahrzunehmen, welche sich durch die Natur der Verhältnisse in Wien darbieten." Van hist. genre en literair-hist. scènes afgezien waren 1877 inderdaad slechts enkele werken van geschiedschilderkunst te zien, waaronder reeks hist. voorstellingen door Ruben, de 1875 overleden directeur der Weense kunstacademie - n.b. scènes uit geschiedenis Bohemen!

³⁹ Cat. tent. Wenen, *Verzeichniss*, 1822, p. 13, nr. 6: Rud. v. Habsburg als kind. Ruß sr. behoorde evenals Petter vanaf 1810 tot zog. 'Kammermaler' rond aartshertog Johann von

Eenmaal, in de late jaren twintig, maakte ook de jongere genreschilder Josef Danhauser (1805-1845) een serie historische taferelen. Hij deed dit in opdracht: het betrof in olieverf uitgevoerde illustraties bij een modern epos over de strijd tussen Rudolf van Habsburg en de Boheemse koning Ottokar (1278). Het ging de dichter, de Hongaarse bisschop Pyrker, allereerst om de kunstzinnige bewerking van een historisch conflict en een tragische heerserspersoonlijkheid, net als de opzet was geweest bij het laat achttiende-eeuwse drama over Otto von Wittelsbach door de Münchner Babo. De uitkomst van deze historische strijd tussen een Duitse en een Slavische vorst, de hegemonie der Habsburgers in Oostenrijk, presenteerde Pyrker desalniettemin met instemming. Danhauser echter, die tot een jongere generatie behoorde, heeft van zijn kant in zijn taferelen grotere nadruk gelegd op het romantische element van het epos (afb. 116).⁴⁰

De weinige keren dat andere Weense schilders tijdens de 'Vormärz' vaderlandse geschiedenis in beeld brachten, in de vorm van anekdoten of gedocumenteerde gebeurtenissen, hielden zij zich aan de positieve presentatie van de Habsburgse dynastie of hun voorgangers, de Babenbergers. Zij volgden daarmee zeker niet alleen hun eigen overtuiging, maar handelden onder druk van de censuur die in Oostenrijk, anders dan bijvoorbeeld in Pruisen, ook de schilderkunst reguleerde. Die situatie zal ertoe hebben bijgedragen dat Oostenrijkse schilders, als zij al thema's uit het verleden in beeld brachten, de voorkeur gaven aan scènes uit sagen, legenden en de romantische literatuur.⁴¹ Wel behoorden ook tot die scènes voorstellingen die het Habsburgse vorstenhuis idealiseerden, zoals de sagenmotieven 'Der Priester und der Graf von Habsburg' en 'Maximilian an der Martinswand', maar tevens politiek neutrale thema's. Zulk 'romantisch genre' werd tijdens de 'Vormärz' vooral gemaakt door Ludwig Schnorr von Carolsfeld (1788-1853), en een enkele maal door Leopold Schulz, Heinrich Reinhold en Ferdinand Olivier (afb. 117). Ook de vroege, in deel I genoemde

Habsburg, broer van Franz I. Ruß was conservator Kaiserl. Galerie in paleis Belvedere, en had daardoor meer mogelijkheid als schilder eigen interessen te volgen: zijn atelier vol vaderlandse historietaferelen trok zowel Wenen-bezoekers aan als jonge schilders die genoeg hadden van classicisme. E. Förster, 1860, V, p. 498, noemde hem 'een der vruchtbaarste schilders van Oostenrijk, hoewel zijn kunst een van de onvruchtbaarste van de wereld was gebleven'. Ruß' vaderlands-hist. schilderijen liepen in de honderden, maar bleven merendeels in eigen bezit, "was indeß seinem Eifer, immer Neues zu schaffen, keinen Eintrag gethan.", aldus Förster.

⁴⁰ Danhausers illustr. schilderijen: 1825/28, opdracht Pyrker; titel epos *Rudolph von Habsburg. Ein Heldendicht* (1824); Joh. Ladislaus Pyrker was aartsbisschop van Eger (Hongarije). Danhauser maakte van een van die illustraties, een dode schildknaap met paard, een tweede versie (1832) waarin hij minder dicht bij de tekst aansloot. Uit die versie werd in loop der receptiegeschiedenis een autonoom tafereel: een doodsidylle, zie Krul, 1993, en voor receptie, Brigitta Cifka, 'Josef Danhauser in Ungarn', *Mitteilungen der Österr. Galerie* (1990/91).

⁴¹ Voor achterblijven Oostenrijkse geschieduitbeelding enerzijds en concentratie op Habsburgse geschiedenis anderzijds onder druk regering en censuur, zie Frodl, cat. tent. Halbtturn, 1989, inl. [p. 1-2]; tevens Vanca, 1975, p. 151-153. Vgl. Eitelberger, 1879, I, p. 48, volgens wie contemporain Weens genre eveneens "volkommen harmlos", "vollständig naiv" was, en geen politiek-nationale bijgedachte of bijbedoeling toeliet.

schilderijen van Moritz von Schwind, in zijn Weense tijd leerling van Schnorr von Carolsfeld, behoren tot die groep taferelen. Het waren vooral schilders uit en rond de vriendenkring van Schubert die dergelijk genre uitbeeldden.⁴² De reeds genoemde Peter Geiger bracht eveneens zulke romantische, soms ronduit sprookjesachtige taferelen in beeld, vooral in de vorm van aquarellen en tekeningen. Maar zelfs deze stroming bleef kwantitatief bescheiden, hoewel zij niet afbrak en ook schilders omvatte die voornamelijk andere wegen gingen, zoals bijvoorbeeld Peter Krafft, de inventor van het bekende *Abschied des Landwehrmannes* (zie dl. I: III, 2). Krafft die met eigentijdse 'Historienbilder', reportagestukken als de uitbeelding van ogenblikken uit het leven van keizer Franz I, veel succes had, schilderde daarnaast romantische scènes uit MacPhersons *Ossian*, naar Tasso's *Gerusalemme liberata*, uit *Faust* en Byrons *Manfred*.⁴³

Sedert de jaren veertig, eerst nog sporadisch, maar na de 'Vormärz' frequenter, ontstonden ook in Wenen allerlei historische kunstenaars-, schrijvers- en geleerdenanekdoten. Historisch genre echter - dat bovendien niet illustratief, maar door de schilder zelf bedacht was - bleef in de Oostenrijkse schilderkunst kwantitatief ver achter bij dat in de Duitse landen. En dat zou tot het einde van de negentiende eeuw niet veranderen. De antropocentrische interesse voor het verleden die zich in de Duitse landen sedert de vroege negentiende eeuw op het leven van alle mensen in een bepaald tijdperk had gericht, gold hier kennelijk in de eerste plaats situaties uit het bestaan van de groten uit de geschiedenis.⁴⁴ De cultuurhistorische belangstelling die Hannelore Schlaffer als specifiek 'burgerlijk' kwalificeert, en die speciaal tot uiting kwam in interesse voor het eigene, het

⁴² Zulk door historicus Hormayr (zie dl. I: nt. 617) gestimuleerd werk was doorgaans geënt op literaire teksten. Bij enkele 'romantische', aan almanak-ill. herinnerende taferelen van de door Hormayr speciaal gewaardeerde Schnorr, *Des ritterlichen Jägers Liebeslauschen* (1818) en pendant *Des Fräuleins Liebeslauschen*, is geen lit. bron bekend. Dichter Franz von Schlechta von Wissehrad maakte er verzen bij waarvan één Schubert inspireerde tot lied *Liebeslauschen*, zie Strasoldo, p. 63-65 en muziekbijlage nr. II/1. - Ook Franz Schuberts broer Carl en diens zonen Ferdinand en Heinrich Carl waren schilder. Ferdinand leerde bij oom, historieschilder Heinrich Schwemmingen, en bracht ook zelf hist. scènes in beeld, cat. tent. Halbturn, 1989, nr. 36.

⁴³ Vgl. Koschatzky, cat. tent. Neurenberg, 1967, p. 49: "Fraglos besteht ein einheitlicher Grundzug in der Haltung des Österreichers zur Romantik. [...] Hier gilt allein das Phantastische oder das Wunderbare als romantisch und es ist im künstlerischen Bereich das Spiel der Einbildungskraft gewiß frei. Aber die Grenzen zu verwischen zwischen der Vernunft, der Wirklichkeit oder den Forderungen des Lebens auf der einen Seite mit dem Reich der Phantasie auf der anderen hat im Wesen des Österreichers nie Resonanz gefunden." Volgens Grote, 1938, p. 159, hadden 'romantische' schilders, o.m. Ludw. Schnorr en Ferd. Olivier maar eenmaal gelegenheid hun werken 'officieel' te presenteren: Weense ac.-tent. 1816. Voor Krafft, zie Frodl-Schneemann.

⁴⁴ Dat hist. anekdote tweede helft 19^{de} eeuw nog steeds een functie had, of al naar de beschouwer en diens kennis kon hebben, die afweek van die van hist. genre, illustreert H. Beckers beschrijving, 1888, p. 225, van kunstenaars-, schrijvers- en geleerdenanekdote als uitbeelding van "Momente der Cultur- und Kunstgeschichte und ihre Vertreter".

herkenbare, in het verleden, zou in Oostenrijk zeker in het laatste kwart van de negentiende eeuw niet helemaal ontbreken, maar won onder schilders en kunstliefhebbers blijkbaar slechts moeizaam terrein. Weense en Duitse auteurs uit de latere negentiende eeuw wezen erop hoe stringent Oostenrijk onder Metternich afgesloten geweest was van de culturele ontwikkelingen in Duitsland en het overige Europa, en welke gevolgen dit voor de beeldende kunst had gehad.⁴⁵ In 1877 sprak de prominente Weense kunstcriticus en -historicus Rudolf von Eitelberger (1817-1885) in een voordracht over de lokale genreschilderkunst tijdens de 'Vormärz' van een 'Chinese muur die onder Metternichs bewind het literaire en kunstzinnige Oostenrijk van Duitsland had afgezonderd'. Maar toch legde hij - bij alle sarcasme ten aanzien van het optreden der autoriteiten voor 1848 - de nadruk op de positieve invloed die deze situatie op het Weense genre had gehad: 'de Weense schilders bloeiden, dankzij het toezicht van de politie, bescheiden als de viooltjes in het bos, en door hun onkunde over wat zich in het buitenland afspeelde, was hun werk des te dieper verworteld in de vaderlandse bodem, in de mentaliteit van hun medeburgers'. De Weense genreschilderkunst was 'geen kasplant, niet gekweekt voor de kunsthandel en het kunstbedrog', maar vanuit het volk zelf opgekomen.⁴⁶ Dat historische genretaferelen door Oostenrijkse schilders zoveel minder vaak werden uitgebeeld dan door hun Duitse vakgenoten, had dan ook volledig Eitelbergers instemming:

⁴⁵ Interesse voor het eigene: bij zog. *Makart-Aufzug* (1879) speelde dit wel een rol, zie Hecher. Weens kunstrecensent Richard Graul (1890, p. 2) bijv.: 'in die periode van staatsbevoogding, die de vrije ontplooiing op geestelijk en kunstzinnig terrein had afgeremd, waren de relaties van de Weense kunst - en dat betekende van de Oostenrijkse - met het buitenland bijna volledig verbroken'. Graul concludeerde echter verrassend opgewekt, dat daardoor "keine Rücksicht auf ältere Traditionen, kein Eingriff fremder Vorbilder" de gezonde blik van Weense schilders voor de omringende werkelijkheid vertroebeld had. Gustav Arthaber daarentegen (1906, p. 11), nakomeling van mede-oprichter Wiener Kunstverein, kunstmecenas en verzamelaar Rudolf von Arthaber die juist tijdens de 'Vormärz' actief was geweest, zag hierin geen aanleiding tot blijmoedigheid: "Die Metternich'sche Staatskunst, der es mit Hilfe von Zensur und Polizeiherrschaft gelungen war, den Stillstand geistigen und politischen Lebens zu erzwingen, hatte es trefflich verstanden die Wiener Bevölkerung in Lethargie zu versenken. Sie hatte, auf die heiteren Gemütsanlagen des Wieners rechnend, ihm die geistige Nahrung möglichst zu entziehen getrachtet und dagegen ihm desto mehr Freiheit in allen vitalen Äusserungen gestattet. So entstand jene seichte Oberflächlichkeit und der Trieb nach simpelsten Lebensgenüssen, der nicht an das Gestern, auch nicht auf ein Morgen dachte, sondern dem der Augenblick allein mit seiner greifbaren Freude genügte." Vgl. Münchner E. Förster, 1860, V, p. 491: "Wien nimmt in der deutschen Kunstgeschichte eine eigenthümliche, wenn auch nicht gerade sehr erfreuliche Stellung ein"; zie ook vervolg van deze kritische passage, p. 491-492.

⁴⁶ Eitelberger, 1879, I, p. 39-41. Eitelberger: 1852 buitengewoon hoogleraar kunstgeschiedenis universiteit Wenen, doceerde over alle perioden der kunst m.u.v. 18^{de} eeuw. Kreeg 1862 opdracht onderwijssysteem van South Kensington School en Museum naar Wenen over te brengen. Österreich. Mus. für Kunst und Industrie in 1863 gesticht, Eitelberger werd benoemd tot directeur: museum werd zijn levenswerk. Hij had grote en van hogerhand erkende invloed op gebied kunstnijverheid, architectuur en beeldende kunst in Donaumonarchie.

"Dass das historische Genrebild wenig cultivirt wurde, ist wohl auch ein Zeichen sozusagen der geistigen Gesundheit der massgebenden Genremaler der damaligen Zeit. [...] Der Genremaler gibt uns die Poesie der Wirklichkeit; es ist ein bescheidenes Gebiet [...] das sich überall Freunde erworben hat, bei den Kunstfreunden und Kunstgelehrten nicht minder als bei dem geniessenden und beschauenden Publicum. Es füllt die geistigen Bedürfnisse des Mittelstandes in glänzender Weise aus."

Genretafereelen dienden zich te houden aan het eigene en werkelijk beleefde, bij de geschiedenis ging het om het gedachte, het ideaal, aldus Eitelberger. De taak van de historieschilder was om persoonlijkheden te bedenken en het grootse in beeld te brengen dat uitsteeg boven het alledaagse. Een historisch genretafereel toonde echter geen geschiedenis, en evenmin representeerde het iets wat werkelijk was beleefd en gevoeld, oordeelde Eitelberger. Een enkel luchtig voorbeeld van zulk door hem verguisd historisch genre is het in de renaissance gesitueerde tafereeltje *Jugendliebe* (1871) door de succesvolle Weense portrettist Heinrich Angeli.⁴⁷

* * *

Verder naar het oosten - of vanuit Wenen noordwaarts - in het gedeelde Polen, kwam het genretafereel pas in de jaren veertig van de negentiende eeuw tot bloei. Een eerdere, bescheiden fase van eigentijds genre in de schilderkunst, en tevens van vaderlandse geschieduitbeelding, was hier in de late achttiende eeuw al ingeleid onder koning Stanisław August Poniatowski (1764-1795). Na het verlies van alle politieke zelfstandigheid van de Poolse natie in 1795 echter waren de culturele opbloei en aansluiting bij het overige Europa waartoe Poniatowski en zijn medestanders de aanzet hadden gegeven, voor een aantal jaren vrijwel tot stilstand gekomen. Die omstandigheden hadden ook de ontwikkeling van de schilderkunst afgeremd die voor de laatste deling van het land stilistisch en thematisch, op hoe bescheiden voet ook, toch weer contemporain was verlopen met die in de andere Europese kunstcentra.⁴⁸

Ook in Polen werd de schilderkunst van de negentiende eeuw gekenmerkt door een nauwe relatie met de literatuur die steeds weer ter vergelijking werd aangehaald. Schrijvers en critici zagen in de representatie van het dagelijks leven een kans voor Poolse literatoren om aansluiting te vinden bij de voornaamste stromingen in de Europese literatuur van die jaren. Speciaal in de belletrie had het genreachtige, in positieve vorm, al eerder een rol gespeeld, en daar zou men dus op kunnen voortbouwen.⁴⁹ Dat denkbeeld werd tevens overgeheveld naar de

⁴⁷ Eitelberger, 1879, I, p. 49-50. Vgl. *ibid.*, p. 51-52: 'na 1850 hebben Oostenrijkse schilders niet alleen hun geografische horizon verruimd, maar hun figuren ook *wel eens* in rococokostuum gestoken en *hier en daar* een historisch genretafereel geprobeerd.' *Cursivering R.K. - Jugendliebe*: zie Hevesi, 1903, afb. 185.

⁴⁸ Voor de schilders rond het hof in Warschau die daarbij betrokken waren, zie dl. II: II, 1.

⁴⁹ Okoń, *op. cit.* (12), p. 158-159: jaren 30/40.

schilderkunst. Omstreeks 1830 legde een Warschaus schilder, Jan Feliks Piwarski (1794-1859), zich speciaal toe op de uitbeelding van volksgenre (afb. 118). Hij leidde verschillende leerlingen op die daarbij aanknoopten en die hun werk na het midden van de eeuw met succes op lokale tentoonstellingen presenteerden. Hun volkstaferelen werden door het stedelijk en adellijk kunstpubliek als exotisch ervaren, als welkome afwisseling van verheven academische historiestukken en geïdealiseerde portretten.⁵⁰ Het genretafereel van die jaren ondervond echter ook kritiek, zowel omwille van de themakeuze als om de beeldopvatting, om de eenzijdige kijk op het eenvoudige volk: sommige Poolse critici oordeelden dat genreschilders zich teveel concentreerden op markt- en herbergscènes, dat zij het 'volk' alleen in dronkenschap en liederlijkheid uitbeeldden, en dat hun voorstellingen eigenlijk karikaturaal waren.⁵¹ En niet alleen dat, de Lembergse schrijver en politiek activist Seweryn Goszczyński verwachtte juist van een positieve houding tegenover het volk zelfs de herleving van de nationale schilderkunst (1841). 'Wat is er nodig', schreef hij,

'om te maken dat een schilder zijn heilige missie voor het welzijn van het volk zal vervullen? Daar zijn de gedachten en gevoelens voor nodig die de ziel vormen van elke nationale kunst, gedachten en gevoelens van de eigen natie en tijd. Op dit moment is die gedachte de verheffing van het volk, dat gevoel de liefde voor het

⁵⁰ Genretafereelen waren na 1795 niet helemaal verdwenen uit schilderkunst. Enkele schilders, bijv. Krakauer Michał Stachowicz, brachten naast soldatengenre en batailliestukjes uit tijd Kościuszko en Napoleon ook nog wel eens voorstellingen van volksleven in beeld. - Piwarski was conservator Prentenkabinet Warschause universiteit (1818-1832), maakte 1819 speciale studie hist. grafiek bij Bartsch in Wenen. Later onderwees hij aan School Schone Kunsten in Warschau (zie dl. II: II). M.b.t. titel afb. 118: *Kroeg 'Tot de laatste duit'*, vgl. Lukowski, p. 29, 47-48: 'propinacja' - dwang tot alcoholconsumering. Zanoziński, p. 13-14: reactie publiek. Vgl. receptie van taferelen met Beierse boeren in berglandschappen en ook van uit Italië meegebracht volksgenre door het Duitse, eveneens stedelijke en burgerlijk-adellijke, kunstpubliek.

⁵¹ Okoń, op. cit. (12), p. 168-169: nog 1845, n.a.v. de genrestukken op Tent. Schone Kunsten in Warschau uitte schrijfster Narcyza Żmichowska (1819-1876) haar spijt dat zulke 'karikaturale schilderijtjes' geen nationale school van kunst zouden initiëren. Zanoziński, p. 8, 14; id., p. 8: criticus Franciszek Kossowicz schreef 1860 (weekblad *Tyg. il.*) dat 'onze schilders de natie en de kunst onrecht deden door de uitbeelding van die lelijke types, dat het niet gepast was om datgene wat uitzonderlijk slecht was als waarheid uit te geven, en dat een kunstenaar met hart beter dan anderen moest kunnen ontraadselen waar de waarheid lag'. Krakaus kunstcriticus, roman- en toneelschrijver Michał Bałucki uitte soortgelijke kritiek (*Tyg. il.*, 1866, hier naar Zanoziński, p. 8), hij schreef: 'Om het volk te schilderen moet men het kennen en liefhebben - die twee dingen zijn beslist nodig en zij bewaren de kunstenaar voor overdrijving en trivialiteit.' Vgl. die oordelen met receptie van bijv. Lorenz Quaglio's contemp. genre: geen enkele criticus zou Quaglio een 'hartelijke' en 'van burgerzin vervulde' (obywatelski) verhouding tot het volk ontzegd hebben; hetzelfde geldt voor Berlijner Pistorius. - Genrestukken Poolse schilders toonden tot latere 19^{de} eeuw nwls. contemp. burgerlijk genre: genre was ofwel historisch, gesitueerd in adellijk of militair milieu, of volksgenre, met taferelen uit boerenleven en dat der armen in plattelandstadjes en grote steden.

volk. God geve, dat onze jonge schilders vooral uit die bron hun inspiratie gaan putten ... De dichters en musici streven hun hierin reeds lang voorbij.⁵²

Twee van Piwarski's leerlingen, de eerder genoemde Kostrzewski en Wojciech Gerson (1831-1901), zouden in de genreschilderkunst heel verschillende wegen gaan. Terwijl Kostrzewski in zijn realistische taferelen leek aan te knopen bij de als negatief bekritiseerde kijk op het volk (1852, afb. 119) en zich als illustrator zelfs toelegde op de 'genre-karikatuur', koos Gerson voor een meer poëtische weergave en sloot daarmee nauwer aan bij de beeldopvatting in andere Midden-Europese landen (afb. 120).⁵³ Die beeldopvatting, van een door natuurwaarheid gematigd idealisme, bepleitten ook die Poolse kunstcritici die bezwaar hadden gemaakt tegen de in hun ogen onsympathieke uitbeelding van het volk door sommige genreschilders.

De Warschauer recensent Józef Kenig meende zelfs dat er in Polen niet alleen een rijkdom aan genremotieven bestond, maar dat de algemeen erkende poëtisch-musische aanleg van de natie de genreschilderkunst zou begunstigen: haar wezen bestond immers, aldus Kenig, in het uitdrukken van de poëzie van het ogenblik, in een pittoreske opvatting van de waarheid, en in de begripvolle uitbeelding van de natuur.⁵⁴ Dat het genre voor de schilderkunst de juiste weg zou zijn om te komen tot een nationale 'kunstschool', meende ook de schrijver Michał Grabowski (1847), want 'alle details van het bestaan zouden iedereen als persoonlijk en eigen interesseren, als zij maar nationaal en traditioneel waren'. Die argumentatie herinnert aan de opvatting van de Pruisische koning Friedrich Wilhelm III en de Berlijnse kunstacademie, dat alleen de uitbeelding van *vaderlandse* geschiedenis opnieuw enthousiasme voor de kunst kon wekken, en evenzo aan de geschriften van de Münchner Westenrieder die had gepleit voor de uitbeelding van de 'eigen

⁵² Zanoziński, p. 8-9: Goszczyński, art. 'O potrzebie narodowego malarstwa', *Demokrat Polski* (1841); ook bij Grabska, Morawski, p. 45. Goszczyński schreef gedichten en romans; hij nam actief deel aan November-Opstand (1830) en was van jongsaf aan lid van diverse patriottische genootschappen. - Die speciale positieve interesse voor het eenvoudige volk, die tweede helft 19^{de} eeuw nog sterker tot uitdrukking werd gebracht, hield verband met inzichten resulterend uit de ervaringen van 1830/31 en nogmaals 1846/48: nl. dat de gewapende opstanden waren neergeslagen, omdat de 'volksmassa's' nog niet voldoende bereid waren geweest om mee te vechten voor onafhankelijkheid van Polen, een zaak die hun naar eigen idee weinig aanging.

⁵³ Zanoziński, p. 14; *ibid.*: Gerson werd soms weer al te idyllische uitbeelding van landleven verweten. Hij beeldde dikwijls figuren of typen uit het volk in een landschap uit, en in zijn beginjaren schilderde hij scènes uit het boerenleven. Kostrzewski schilderde genre en landschap en publiceerde talrijke, meest karikaturale tekeningen van genretaferelen en volkstypen in tijdschriften *Kłosa* en *Tyg. il.* Hij is te rekenen tot de kunstenaars die streefden naar nationale kunst met realistische tendensen. - Zijn *geschilderd* genre is niet of nauwls. karikaturaal, maar kan in zijn opvatting van realisme wel eens zo overkomen. Afb. 119: tafereel [Poolse titel: *Cyrk na Saskiej Kępie*] uit een serie, geschilderd in opdracht 'Warschaus Genootschap voor Stoomvaart op de Weichsel' (Towarzystwo Żeglugi Parowej) als decoratie van een passagierschip.

⁵⁴ Hier naar Okoń, op. cit. (12), p. 159, 161. Kenig (1821-1920) was toneel- en kunstcriticus en publicist. Hij was medewerker, later redacteur *Gazeta Warszawska*. Naast recensies schreef hij vnl. politieke art.; na 1889 ook bijdragen voor tijdschriften *Tyg. il.* en *Biblioteka Warszawska*.

aangelegenheden' van het Beierse volk. Voor Grabowski omvatte genre zowel de uitbeelding van oude gebruiken - die 'nu historisch waren, maar leefden in de herinnering en in het hart' - als van eigentijdse zeden en thema's uit het bestaan van het volk. Genreschilderkunst grensde daarmee aan geschiedenis en aan het literaire epos, en daardoor zou het genre, dat in het westen een bloeiende, maar ondergeschikte branche was, aldus Grabowski, in Polen een hoofdrichting kunnen worden die zowel bij de kunstenaars als bij het publiek populair zou zijn.⁵⁵

Steeds vaker werd het volksgenre in de Poolse kunstbeschouwing gekoppeld aan het eigene en nationale, en de druk van die koppeling was zo sterk dat men werkelijk bijna alleen zulke thema's schilderde. De auteur Kazimierz Chłędowski (1843-1920) preeft genreschilders om de waarheid, eenvoud en poëzie en het leven in hun werk, en hij noemde als voorbeelden allereerst de Duitse schilders Defregger en de door Hermann Becker en Pecht eveneens hoog gewaardeerde Knaus, die overigens ook wel eens historisch genre schilderde. Als een Pools equivalent van Defregger beschouwde Chłędowski de Krakause schilder Aleksander Kotsis (1836-1877): voor diens werk hanteerde hij kwalificaties als 'humor en adel van gevoelens en een zeker idyllisch idealisme, dat echter niet afgleed in sentimentele romantiek'.⁵⁶ Bij Kotsis was er volstrekt geen sprake van een karikaturale opvatting van de landbevolking; hij beeldde soms idyllische thema's uit waarmee hij dan succes had (afb. 121), en soms trieste, ook wel eens sociaalkritische taferelen. Zijn schilderijen beantwoordden beslist aan de hiervoor weergegeven eisen van Seweryn Goszczyński.⁵⁷

In de jaren vijftig was het genre in de Poolse schilderkunst al zo dominant geworden, dat dit bij sommigen protesten uitlokte tegen het 'kleine' en simplificerende van die taferelen. Hierbij werd een deel van de schuld aan de

⁵⁵ Grabowski, 'Myśli ogólne powiązane z rzeczą o sztuce naszej' (1847), *Artikuły*, p. 320, hier naar Okoń, op. cit. (12) p. 163. Grabowski (1804-1863), romanschrijver en literatuurcriticus, was aanhanger van Scotts vorm van hist. roman ("romans typu walterscottowskiego") en stelde zich fel te weer tegen invloed realistisch Frans proza dat hij als vulgair en naturalistisch beschouwde. Van 1830 tot 1850 was hij een der meest invloedrijke critici in Russisch deel Polen (*WEP*). Zijn vergelijking met westen had wrschl. retorische functie: men was ook daar immers niet meer algemeen van mening dat genre lager stond in hiërarchie der kunsten die bovendien toenemend aan betekenis verloor.

⁵⁶ Okoń, op. cit. (12), p. 170: Chłędowski in *Sztuka współczesna i jej kierunki*, Lemberg 1873. Chłędowski stamde uit Galicië, maar leefde vanaf 1881 continu in Wenen; hij was als ambtenaar in dienst der Habsburgse monarchie, 1899-1900 als minister voor Galicische aangelegenheden. Hij publiceerde literair proza, vooral in jongere jaren in Lemberg, o.m. één der eerste Poolse detectiveromans, *Po nice do kłębka* ('Langs de weg van gevolgtrekkingen de waarheid achterhalen', 1872). In volgende jaren publiceerde hij reeks zedenhist. schetsen waarin hij een beeld gaf der Franse en Italiaanse cultuur van 16^{de}, 17^{de} en 18^{de} eeuw.

⁵⁷ Zanoziński, p. 16, 31: Kotsis studeerde 1860/61 aan Weense kunstacademie, wrschl. te kort om beïnvloed te zijn door Waldmüller die dikwijls i.v.m. zijn werk wordt genoemd. Kotsis had voor hem ongekend succes met publiek-welgevallige werken zoals hier afgebeelde *Dzieci przed chatą w górach* (1872), en Poolse critici vergeleken zijn schilderij *Lato* (Zomer, 1872, Muz. Górnośląskie in Bytom) zelfs met de idyllen uit de klassieke literatuur.

schrijvers toegewezen, aan de nieuwe 'beeldend-vertellende' tendens die in Polen in de historische fictie en memoire-literatuur floreerde. 'Al die vertelsels en memoires', schreef Kenig, 'brachten in de geschieduitbeelding een stroming van historisch genre te weeg, van soldatengenre en bataillescènes, fictieve taferelen van geen belang en zonder verhevenheid, die het publiek niettemin meer aanlokten dan hogere gedachten'.⁵⁸ Ook bij Duitse critici klonk die kritiek - ten aanzien van de situatie in de Duitse kunsten. De Düsseldorfse schrijver Friedrich Hebbel (1813-1863) bijvoorbeeld mopperde er van harte over (1858) dat het genre op alle terreinen van de literatuur en schilderkunst zo'n buitensporige rol speelde en zelfs de geschieduitbeelding binnendrong:

"Er [das Genre] wird nicht allein an sich in seinen sämtlichen zahllosen Spielarten auf das Sorgfältigste gehegt und gepflegt, er greift auch mehr und mehr aus dem ihm angewiesenen Kreise in die höheren Sphären hinüber, in dem die idealen Formen in seinem Sinne behandelt und dadurch zerstört, wenigstens verrückt und verunstaltet werden [...] auch das historische Bild nimmt Zwitter-Elemente in sich auf, die es scheinbar dem Gemüth näher führen, es in demselben Grade aber auch dem Geist entfremden und es im Grund vernichten."⁵⁹

De zorg om niveau en toestand van de nationale kunst speelde in Polen steeds een gewichtiger rol bij de discussie om het genre dan in de Duitse landen. Het streven naar 'grote' kunst botste met de overtuiging dat het noodzakelijk was om kunst te creëren die ook de minder geschoolden bereikte: een overtuiging die hier onder de gegeven politieke omstandigheden, de deling en bezetting van het land, sterker en dringender was dan elders. De waarden van de in het genre gepresenteerde 'beeldenwereld' - die van het eigen land, het Poolse volk en haar geschiedenis - werden zonder voorbehoud erkend. Het genreachtige als zodanig echter ontmoette toch wel steeds weer weerstand, waarbij niet in de laatste plaats de traditionele hiërarchie van de kunsten een rol bleef spelen, zelfs tot het einde van de negentiende eeuw. Maar ook elders had die opvatting nog na de opbloei van het genretaferaal standgehouden: met datzelfde argument - geen hoogstaande thematiek - had immers nog omstreeks 1840 de Münchner schilder Gustav König geweigerd om het leven der Oudduitse burgerij in beeld te brengen.⁶⁰

Van de tot nu toe genoemde Poolse genreschilders was Wojciech Gerson, degene die het meest tot idealiseren neigde, de enige die naast genre en landschap ook tal van historische taferelen verbeeldde: hij ontwikkelde zich uiteindelijk tot serieus geschiedschilder. Een derde leerling van Piwarski, Henryk Pillati, schilderde eveneens naast genretaferelen historische voorstellingen, meest uit de krijgsgeschiedenis, en - na studieverblijven in het buitenland - zelfs historisch genre. De Poolse schilderkunst sloot weer sterker en directer aan bij de ontwikkelingen in de kunst van andere Europese landen op een tijdstip dat daar,

⁵⁸ Okoń, op. cit. (12), p. 164: zog. "obrazkowo-gawędowa" traditie in de Poolse literatuur (waarover meer in II: II); de opvatting van Kenig.

⁵⁹ Hebbel, 1858, p. 684.

⁶⁰ Okoń, op. cit. (12), p. 165. Regnet, 1871, I, p. 348.

naast het eigenlijke historisch genre en de werken van de style troubadour, reeds een breder scala van historische taferelen uit meer verschillende tijdperken in zwang was, dat evenmin tot de 'serieuze' geschiedschilderkunst behoorde: zoals anekdotische scènes met vorsten en kunstenaars, scènes ontleend aan literatuur, toneel en poëzie, historische type-portretten en het echte kostuumstuk. Vanaf de late jaren vijftig brachten ook Poolse schilders genretaferelen uit het verleden in beeld, hoewel werkelijk historische voorstellingen, het bataillestuk en soldateske scènes de visualisering van geschiedenis in Polen steeds zouden domineren.

5. *Geschiedenis en genre en daartussen in*

In de Duitse landen ondertussen hadden niet alleen de 'vooruitgang in de historische wetenschap', het moderne 'gedetailleerde onderzoek' en de 'grotere kennis van de cultuur- en zedengeschiedenis geleid tot een andere behandeling van het verleden, maar vooral ook de steeds algemener wordende wending van de idealistische naar de realistische zienswijze', zoals Hermann Becker terecht schreef. 'Het streven om historische gebeurtenissen zo waarheidsgetrouw mogelijk uit te beelden bracht sommige geschiedschilders op het gebied van het genre, en ook wel daar aan voorbij: terwijl de oudere idealistische richting dikwijls gevaar liep om tot in het onbegrijpelijke te abstraheren', meende Becker, 'liep de nieuwe realistische richting gevaar om in de grootste banaliteit te vervallen'.⁶¹

Critici en theoretici echter hielden juist bij de historische voorstelling, ondanks dat toenemend verlangen naar correcte, getrouwe uitbeelding van het verleden, tezelfdertijd nog altijd vast aan de eis van een idealistische weergave. In een opstel over de geschiedschilderkunst (1861) ging Becker uitvoerig in op de botsing tussen het nieuwe realisme en de eisen van het idealisme:

"Man verlangte von der Geschichtsmalerei eine ideale Auffassung des historischen Gegenstandes [...] und zugleich ein genaues Eingehen auf alle Details der einzelnen Erscheinung, eine naturalistische und chronistische Richtigkeit. Der Künstler sollte die ideale Bedeutung des geschichtlichen Momentes vor Augen stellen und auch die individuelle wirkliche Erscheinung desselben; das geht aber wohl selten zusammen. Man ist des tragischen Pathos müde und der idealen Helden, man will natürliche Menschen und natürliche Begebenheiten sehen und wundert sich doch, wenn die natürlichen Begebenheiten alltäglich aussehen und die natürlichen Menschen eben nichts Anderes sind, als natürliche Menschen."

Geschiedschilders die graag aan beide eisen zouden willen voldoen en de ideale en de reale opvatting zouden willen verbinden, mislukten gewoonlijk in beide richtingen, aldus Becker. Het beste slaagden steeds die schilders die voor de ene

⁶¹ Becker, 1888, p. 177-178. Vgl. Immermann, 'Ivanhoe. Eine Geschichte vom Verfasser des 'Waverley'. (Walter Scott). Vorrede' (1826), p. 545-546, *Werke*, 1971, I, p. 545-553, die nadruk legde op niet-esthetisch karakter van die behoefte aan realisme, die niets te maken had met de 'wetten der fantasie'.

richting kozen en de andere opgaven. Hij beschreef het onderscheid tussen schilders die, zoals tot dan toe was gedaan, de geschiedenis van poëtisch standpunt opvatten en uitbeeldden - in een "stylistische" vorm - en bepaalde werken die tot een nieuwere richting in de kunst behoorden, een realistische richting:

"Diese neuere Kunstrichtung [...] behandelt die Geschichte wie eine Chronik, sie stellt Momente dar, sie malt die handelnden Personen womöglich mit Porträtähnlichkeit und sucht das Charakteristische hervorzuheben."⁶²

Die wijze om geschiedenis in beeld te brengen kon Becker, als mogelijkheid naast de poëtische uitbeelding, heel wel waarderen, en hij noemde hier de Duits-Amerikaan Emanuel Leutze en Adolph Menzel als positieve voorbeelden. Anderen bekritiseerden dergelijk realisme bij de uitbeelding van geschiedenis, zoals naar aanleiding van Menzels schilderij *Friedrich II. und die Seinen bei Hochkirch* (1850/56) (afb. 122). Een anoniemus in het *Deutsche Kunstblatt* meende dat Menzel hier te ver was doorgeschoten: de kunst had haar eigen wetten en daarop berustte het verschil tussen proza en poëzie, tussen realisme en idealisme. "Über die Verkennung dieses Unterschiedes ist dem berühmten Künstler sein beabsichtigtes Geschichtsbild in ein Genrebild umgeschlagen."⁶³ Als steeds werden ook in verband met dit 'onderscheid' de Fransen als het slechte voorbeeld ten tonele gevoerd. Weinigen formuleerden het met zoveel betrokkenheid als de Münchner historieschilder Feodor Dietz (1858/59). Hij 'liet aan de Romanen graag de techniek over, de kleur, de zinnestekoring, het effect en de treffende karakterisering, voor de Duitse kunst eiste hij de schoonheid op, de wereld van de gedachten, de rijkdom van de fantasie, de hoogte en zuiverheid der wereldbeschouwing en de stijl, die niets anders is dan het stempel van een belangrijke inhoud, de plastische doorsnede van een idee'. "Der Deutsche malt die Weltgeschichte [...]", schreef Dietz, "der Franzose findet seinen höchsten Ausdruck in dem historischen Genre...". Dietz uitte hier zijn persoonlijke wensen, en hijzelf schilderde inderdaad "Weltgeschichte", maar hij gaf soms ook zijn genretaferelen vorm alsof zijn figuren de wereld zouden bewegen. Een reflectie

⁶² Becker, 1888, p. 197; p. 355: "Eine stylistische Kunst bildete das Gegebene selbständig um zum poetischen Gebilde".

⁶³ Anon., *Deutsches Kunstbl.* (1858), p. 55, naar Lammel, 1988, p. 174. Vgl. E. Förster, 1860, V, p. 298, die onderwerp ongeschikt achtte om te schilderen en al helemaal in zo'n realistische weergave: "Der Ueberfall geschah in der Nacht, und es konnte darum nicht viel davon mit Augen wahrgenommen werden. Schon diesen Umstand hält Menzel im Bilde fest, wo man mit Mühe die einzelnen Gestalten [...] erkennt, und wo eine scharfe, die Formen umschreibende Zeichnung die Täuschung störte. Aber auch die für die Darstellung äußerst ungünstige, dem Ueberfall aber gewiß ganz eigene Verwirrung herrscht dermaßen im Bilde, daß man erst nach langer wiederholter Betrachtung die Entdeckung macht, daß auf dem ganzen Bilde des 'Ueberfalls' kein Feind sichtbar ist, der überfällt, und daß nur eben in die Nacht hinausgeschossen wird." Juist dit werk zou 20^{ste} eeuw als hoogtepunt geschiedschilderkunst worden opgevat: "[Hiermit] hatte Menzel das Feld der historischen Genremalerei verlassen und ein dramatisches Geschichtsbild geschaffen, dem nichts Vergleichbares in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts an die Seite gestellt werden konnte.", Feist, 1987, p. 134. Fransen waardeerden het toen al: op Wereldtent. 1867 kreeg Menzel er Medaille Tweede Klasse voor.

van de werkelijke situatie in de Duitse geschieduitbeelding waren Dietz' woorden allerminst, hij reageerde hier op kritiek van realistische zijde tijdens en op de 'Deutsche allgemeine Kunstausstellung' die in 1858 in München was gehouden.⁶⁴

Maar ook Hermann Becker meende, ondanks zijn veel welwillender reactie, dat de geschiedschilderkunst zoals de 'moderne' kunst die opvatte, toch nauwelijks van het genre te onderscheiden was. De uitbeelding van een 'historische toestand' kon dikwijls heel wel tot de geschiedschilderkunst gerekend worden, ook als alle personages anoniem waren en er geen bepaald moment was uitgebeeld, terwijl menige voorstelling met historisch bekende personen naar zijn idee toch niet meer was dan een genretafereel. Hij concludeerde nog enigszins weifelend dat de beeldopvatting dan wel het beslissende zou zijn. Beckers probleem demonstreert de aanhoudende behoefte aan duidelijk te onderscheiden genres en hanteerbare termen en formuleringen in de kunstkritiek en -theorie. De wijze waarop hij vervolgens - ondanks de in aanleg uiteenlopende functies van historisch genre en de historische anekdote in de Duitse schilderkunst - alle "historische Episoden, Novellistischen, Anekdotisches, bald einfache Situationen aus vergangener Zeit" op een hoop gooide, wijst op de invloed van de Franse kunstkritiek die al zulke voorstellingen samenvatte onder de term 'genre historique' of 'anecdotique'.⁶⁵

Een middenweg tussen historie en genre zag Becker in een derde richting die de literatuur navolgde. Zoals de novellistische belletrie zich tot historische stoffen had gewend en de geschiedenis voor de roman had gebruikt, zo beeldden schilders nu historische personen en gebeurtenissen uit in een "poetisch-novellistische Auffassung, den Inhalt der Darstellung mehr oder minder poetisch steigernd, zusammenfassend und abschliessend", terwijl zij in de details naar de grootst

⁶⁴ Vb. hist. genre Dietz: tekening jachtscène, Stadtmus. München. Dietz' brochure *Antwort auf die culturhistorischen Briefe* (1859): gericht tegen serie 'Briefe über die culturgeschichtliche Bedeutung der deutschen Kunstausstellungen' (AZ) waarin Pecht Münchner tent. 1858 had commentarieerd. Voor die tijd typische vergelijking van Duitse en Franse schilderkunst gaf E. Förster, 1860, V, p. 378, n.a.v. Joseph Fay's cultuurhist. taferelen in Elberfeldse raadhuis: "Es spricht ein frischer, gesunder Kunstgeist aus diesem Werke, Phantasie, Freiheit und Verstand in der Composition, wie in der Formgebung. Es sind urwüchsige, kräftige und schöne Gestalten, kräftig in ihren Bewegungen, und ausdrucksvoll und wahr in Mienen und Haltung. Leider hat sich Fay später nach Paris begeben, wo so mancher deutscher Künstler schon eine oberflächliche, fremde Geschicklichkeit für die Tiefe und Wahrheit der Empfindung, für Phantasie und Schönheitsinn, für nationale und persönliche Eigenthümlichkeit eingetauscht hat." Vgl. ook oordeel Münchner schilder Albert Keller (zie II: I, 7), dat wat voor de Franse schilderkunst goed is, dat nog lang niet is voor de Duitse, en dat Duitse schilders het nationale karakter van hun kunst dienden te bewaren, Rosenhagen, 1912, p. 74-76.

⁶⁵ Becker, 1888, p. 287, 295-296. Vgl. lemma 'Genremalerei', *Rhein. Lexicon*, V (1839), p. 542-544, waar eveneens de beeldopvatting als uiteindelijk bepalende factor aangewezen. Episode: Romberg, 1845-57, 4, p. 322, verstond hieronder m.b.t. tot genre "ein bloßes Bruchstück" i.t.t. totaliteit van grote gevoelens. Vgl. bijv. Lessings *Trauernde Juden* waar wel zo'n totaliteit was uitgedrukt. Term episode in gebruik voor op zichzelf staand, of als zodanig uitgebeeld, voorval uit groter geheel, bijv. in geval militaire scènes enkel incident tijdens veldslag of oorlog.

mogelijke waarschijnlijkheid streefden.⁶⁶ Dat Becker hier echter niet aan het historisch genretafereel dacht, en evenmin aan historische anekdoten, blijkt in een volgende passage waar hij de Münchner schilder Foltz met waardering besprak als bewandelaar van die middenweg, tussen idealisme en realisme. Hij noemde daar een aantal werken die naar thema tot de 'eigenlijke' geschiedschilderkunst behoren zoals de ontmoeting tussen Barbarossa en Heinrich der Löwe, een middeleeuwse bataille en een cultuurhistorische voorstelling rond Perikles in Athene (zie II: IV, 3). Maar hoezeer Becker Foltz ook prees, toch meende hij dat ook bij deze schilder een 'ideale' opvatting en uitbeelding nog vaak botsten met zijn streven naar een realistische weergave en historische correctheid.⁶⁷

Om de hiërarchie van de genres in de schilderkunst ging het Becker niet; daarom ging het Duitse kunstcritici over het algemeen al niet meer, maar wel om de afbakening van de verschillende 'soorten' schilderkunst ten opzichte van elkaar. Zij maakten bezwaar als zij meenden dat een schilder een serieus historisch onderwerp naar stijl en beeldopvatting geheel onpassend als genretafereel had uitgebeeld, of voor een historisch genrestuk aanspraak leek te willen maken op de rang van 'echte' geschiedschilderkunst. Het was die vermenging van verschillende genres naar beeldopvatting en thema die als probleem werd gezien, of eigenlijk het om zich heen grijpen van het genreachtige dat ook Hebbel had gelaakt. Toch vond niet iedere criticus dat echt een onoverkomelijk bezwaar. Wanneer een schilder tenminste een interessant geheel wist te creëren, was dat altijd nog beter dan het holle pathos van een "decoratives Ceremonienbild" zoals Arthur Rambergs hoftafereel op Sicilië (afb. 123). Zo noemde de Berlijnse kunsttheoreticus Max Schasler (1886) de historische taferelen van Adolph Menzel een vorm van geschieduitbeelding, waarbij de "genrehafte Stillosigkeit in der Auffassung eines historischen Motivs" in ieder geval wel een "substantziellen, oft sogar sehr interessanten Gehalt" bezat, ook al was die in zo'n voorstelling geheel te onpas in beeld gebracht.⁶⁸

Schasler gaf een afbakening van het historisch genre die ruimer was dan de werkdefinitie waaraan hier zal worden vastgehouden. Zijn omschrijving sloot aan bij de opvatting van het 'genre anecdotique' in de negentiende-eeuwse Franse

⁶⁶ Becker, 1888, p. 176-178.

⁶⁷ Becker, 1888, p. 192-194: heel positief over Foltz' werken *Zusammenkunft des Kaisers Friedrich Barbarossa mit Heinrich dem Löwen* en *Perikles und seine Zeit*, minder over *Otto von Wittelsbach die Veroneser Klausen erstürmend* (thema Hofgartenarkaden in München, toen door Ernst Förster, zie dl. I: nt. 599). - In Foltz' 'middenweg' kondigde zich al latere fase van geschieduitbeelding in München aan die hier, toegespitst op hist. genre, in vorm rococo- en antiek genre, in hfdstk. III en IV aan de orde zal komen. De fase waarover de Münchner kunsthistoricus Karlinger (1882-1944), p. 104, schreef: "... als das Wehen der großen Form [t.t.v. Ludwig I] allmählich verrauschte - um 1840, war die Zeitgesinnung auf einer Ebene, auf der die Erben des alten München viel leichter weiterbauen konnten, wie innerhalb der hellenischen Prospekte des romantischen Klassizismus. Das 'juste milieu', die rechte Mitte, das war urbanes Feld."

⁶⁸ Schasler, 1886, II, p. 123.

kunstkritiek en bij Kenigs hierboven aangehaalde opsomming van historische taferelen in de Poolse schilderkunst. Hij noemde als 'tussenstap en overgang van het eigenlijke historiestuk naar het [contemporaine] genrestuk in engere zin' zowel het bataillestuk als het historische genretafereel.⁶⁹ Uit zijn formuleringen blijkt dat hij de historische anekdote - een term die hij zelf ook gebruikte - tot het historisch genre rekende. Inderdaad verwaterde de aanvankelijk scherp omlinjnde functie van de anekdote in de loop van de negentiende eeuw, en werden zulke scènes ook in beeld gebracht zonder dat de schilder daarmee een leesbare karakterisering van de hoofdpersonen wilde geven, en hij alleen een idyllische scène of een sfeertekening op het oog had. Schasler baseerde zich bij zijn indeling uitsluitend op de thematische inhoud van de voorstellingen en liet de mogelijkheden van receptie buiten beschouwing:

"Das historische Genrebild im engeren Sinn des Wortes kann zwar, wenn es sich nicht auf die Schilderung kulturgeschichtlicher Zustände beschränkt, ebenfalls eine historische Persönlichkeit zum Mittelpunkt der Darstellung haben; aber dann hat es dieselbe nicht in ihrer historischen Bedeutung, sondern vielmehr in privater, rein individuell-menschlicher Situation begriffen zur Anschauung zu bringen. In diese Rubrik gehören daher alle diejenigen, meist etwas anekdotenhaften Kompositionen, die einen großen Mann besonders von seiner Gemütsseite, und zwar oft mit einem Anflug von Komik in der Situation, darstellen."⁷⁰

Een voorbeeld van zo'n anekdote is Theobald von Oers schilderij (1858) van Friedrich der Große die met een gezelschap in een roeiboot is uitgevaren; enkele van de heren hebben notenbladen voor zich, terwijl hijzelf zijn dwarsfluit gereed houdt (afb. 124). Hier is ook het vervolg van Schaslars definitie van zulke historische anekdoten nog van toepassing - in de latere negentiende-eeuwse schilderkunst kon dat anders zijn - namelijk dat de grens van het eigenlijke genre zoals hij die opvatte daarbij niet werd overschreden, dat wil zeggen dat de schilder de "pikante Ungebundenheit" en 'realistische grofheid' vermeed waarop het genrestuk kon uitlopen. Want, schreef Schasler,

"die tatsächliche Größe des Mannes, welcher den Mittelpunkt der Komposition bildet, verlangt immerhin, auch wenn sie nicht Zweck der Darstellung ist, seitens

⁶⁹ Schasler, 1886, II, p. 124: bataillestuk is meest effectief als het bekende hist. persoonlijkheid centraal stelt als ideëel middelpunt van dramatisch welgekozen moment van gevecht. - Zo'n middelpunt ontbrak dikwijls bij Poolse gevechtscènes die door critici als Kenig vervolgens als 'fictieve scènes zonder belang' werden afgedaan. Ook bij Duitse soldaten- en gevechtscènes bijv. door Münchner Peter Heß en Adam was centrale figuur vaak niet, of weinig geaccentueerd, aanwezig. Vischer (1854), p. 402, hanteerde voor gevechtscènes zonder althans prominent optredende 'held' de formulering "genreartige Geschichtsmalerei", hij rekende zulke scènes nog wel tot geschiedschilderkunst. Romberg, 1845-57, 4, p. 399, wederom niet, hij gebruikte term "Kriegsgenre".

⁷⁰ Schasler, 1886, II, p. 124-125. Toch is tevens duidelijk dat Schasler de specifieke betekenis en functie van de anekdote net zo zag als hier gedefinieerd in dl. I: zie p. 49-50 en 87. Ook voor Regnet, 1871, II, p. 27, was de anekdote bij omschrijving 'historisch genre' mee inbegrepen: hij onderscheidde hist. genre in die ruime zin én geschiedschilderkunst op basis van het belang, de "objective Bedeutung", van de handeling, evenals Vischer (1854), zie vervolg.

des Darstellers eine pietätvolle Rücksicht, die alles niedrig Komische ausschließt, weil dies hier leicht ins Karikaturartige umschlagen kann."⁷¹

Sommige van Menzels historische taferelen hebben wel een komische noot, zowel zijn anekdotische uitbeelding van Friedrich der Große die een steiger beklom om Antoine Pesnes plafondschildering te bekijken, als zijn genretafereel van welgestelde zeventiende-eeuwse huiseigenaren, de *Beati possidentes* (1888, afb. 125). Maar inderdaad was er bij die scènes geen sprake van een omslaan in het karikaturale. De latere Poolse schilder Jan Czesław Moniuszko (1853-1908) daarentegen vermeed dat geenszins: zijn voorstelling van de verdreven koning Stanisław August Poniatowski die in Sint Petersburg (1795) treurend bij een schilderij van zijn Warschause buitenpaleisje Łazienki neerzat, heeft een onmiskenbaar karikaturaal accent (afb. 126).⁷²

Ook de Tübinger universiteitsdocent Friedrich Theodor Vischer behandelde in zijn *Aesthetik* (1854) het historische genre als een eigen en eigentijds verschijnsel. Hij rekende de historische anekdote eveneens tot het historisch genre, waarvoor hijzelf echter de omschrijving "geschichtliches Sittenbild" prefereerde. Die 'vorm van verbinding tussen het genretafereel en het historische' achtte hij beslist gerechtvaardigd, evenzeer als het omgekeerde, de "sittenbildlich" behandelde uitbeelding van 'werkelijke' geschiedenis. Het historische "Sittenbild" brengt niet-historische momenten van de geschiedenis in beeld, het toont mensen in ogenblikken van gewoonte, het beeldt situaties uit, en dat wat voortduurt, aldus Vischer. De uiterlijke cultuurvormen spelen bij het genre een hoofdrol, meende hij, ook bij het historische. Die cultuurvormen werden als belangrijker uitgebeeld wanneer, zoals in de anekdote van zijn tijd het geval kon zijn, een persoon van historisch belang in beeld gebracht werd als representant van die cultuurvormen. Vischer wees meermaals op het verschil tussen genreachtige geschieduitbeelding en het historische genretafereel. Ook bij het ceremoniestuk en bij sommige batailliestukken lag de nadruk dikwijls meer op de cultuurvormen dan op de handeling, op het historische ogenblik, maar zulke taferelen beschouwde Vischer toch consequent als "sittenbildliche" geschiedvoorstellingen, als "genreartige Historie", vooral niet te verwarren met het historische "Sittenbild".⁷³

Schasler trok een parallel tussen het etnografische genre en, wat hij noemde,

⁷¹ Schasler, 1886, II, p. 124-125.

⁷² *Król Stanisław August Poniatowski w Petersburgu* (Koning Poniatowski in Petersburg), MNW.

⁷³ Vischer, p. 375-380, 390, 400-401. M.b.t. representant cultuurvormen, vgl. H. Beckers omschrijving anekdote, nt. 44. Volgens Burckhardt was het niet toevallig dat er zoveel ceremonies geschilderd werden: daarmee kon een schilder, wat hij noemde, een "historischer Moment" uitbeelden zonder veel handeling en beweging weer te geven wat [Noord-]Duitse schilders op dat moment naar zijn idee niet werkelijk konden, *Kunstbl.* (1843), p. 5-7. Zijn kritiek richtte zich op keuze voor situatietafereelen, op ontbreken van dramatische handeling en vooral belangrijke hist. ogenblikken in de geschiedschilderkunst, niet op uitbeelding van hist. cultuurvormen als zodanig (zie vervolg).

een "Unterart" van het historische, namelijk het cultuurhistorische genre, dat niet, zoals het eerst genoemde, door de ruimtelijke afstand, maar door de afstand in de tijd als vreemd en anders overkwam. Dit cultuurhistorische genre komt merendeels overeen met het historisch genretafereel zoals dat in deze studie wordt behandeld. Schasler omschreef het als de uitbeelding van "Szenen aus dem sozialen Leben der Vergangenheit". Naast de uitbeelding van het sociale leven in heden en verleden, het 'sociale genre', onderscheidde Schasler bovendien nog het 'individuele genre', dat zijn motieven voornamelijk ontleende aan de emotionele sfeer van het familieleven en vooral aan de omgeving van het kind.⁷⁴ Ook in de vorm van historisch genre kwamen zulke familietaferelen veelvuldig voor, in het bijzonder in de jaren dertig en veertig, in de 'Vormärz'. Diverse van dergelijke voorstellingen kwamen in deel I al aan de orde. Tot dit type taferelen behoorden ook Hildebrandts schilderij *Der Krieger und sein Kind* (1832, afb. 127) en Kretschmers gelijktijdige *Alter Krieger und sein Enkel*, motieven die in diverse varianten en technieken navolging vonden en zelfs in de vorm van borduurwerk de Berlijnse academietoonstellingen haalden. Gruppe beschreef Hildebrandts *Krieger und sein Kind* als "jenes herrliche, herzerfrischende Bild, voll lieblicher naiver Erfindung und energischer Natur, und doch zugleich romantisch ...".⁷⁵ Ook de Münchner Ernst Förster was bijzonder positief over dit tafereel en ander vergelijkbaar werk van Hildebrandt:

"Die Freude an der Natur, am wirklichen Leben, die Lust, mit der Hildebrandt bei seinen historischen Bildern ihr als seiner treuen Führerin folgt, und aus allen Kräften sie zu erreichen strebt, hat ihn veranlaßt, allerhand Gegenstände aus dem Leben, wenn auch nicht aus der Gegenwart, zu nehmen, ohne dabei das Buch der Geschichte oder der Dichtkunst zu Rathe zu ziehen. So hat er mit sichtbarem Behagen einen alten Kriegermann aus dem 16. Jahrhundert gemalt, der ein Kind auf dem Schooß hält, das ihn neckend am Barte zupft; ein heiteres, in Farbe und Modellierung vortreffliches Gemälde."

Förster lijkt hier toch wel van mening te zijn geweest, dat Hildebrandt in zulke taferelen de natuur, het werkelijke leven, inderdaad 'bereikt' had, of tenminste

⁷⁴ Schasler, 1886, II, p. 126-127.

⁷⁵ Hildebrandt en Kretschmer: beide 'Düsseldorfer' taferelen 1832 op ac.tent.Berl., het eerste aangekocht door consul Wagener. Vgl. Reber, 1876, p. 387, over *Krieger und Kind*: "das epochemachende Bild". Andere vb. in die trant, ontleend aan cat.ac.Berl.: *Eine altdeutsche Familienscene*, Moritz Berendt, 1836, nr. 66; *Ein alter Ritter, der seinem Töchterchen von seinen Heldenthaten erzählt*, Friederike Ziemssen, 1838, nr. 901; *Labetrunk* [=Der Wappner?], Constantin Cretius, 1839, nr. 142; *Familie aus dem Mittelalter*, Nikolaus von Baranoff, 1839, nr. 21; *Scene aus einem Familien-Leben im Altdeutschen Styl*, Carl Fielgraf, 1839, nr. 195; *Edelfamilie aus dem Mittelalter*, Blaise Raymond de Baux, 1844, nr. 807. Joh. Herm. Kretschmer (1811-1890), *ibid.*, 1832, nr. 384, "Ein alter Krieger mit seinem Enkel, von Kretschmer aus Pommern. Der Alte hat den Kleinen zwischen den Knien, und freut sich über die Versuche des Kindes, auf einer großen Trommel zu trommeln. Kniestück, Lebensgröße." (nogmaals tent. Rijnlandse KV 1832). Geborduurde navolgingen: cat.ac.Berl. (1834), nr. 1127 en 1134; zie ook Krul, 2002. Vgl. Immermann, op. cit. (8), p. 106: "Man muß nie eine Richtung in ihren Schwächen angreifen, noch sie darin verteidigen wollen." Gruppe, 1836, p. 137.

dicht benaderd had. Max Schasler oordeelde echter anders over de mogelijkheden van dit genre. Volgens hem was het nauwelijks te vermijden, dat zulke historische voorstellingen iets gekunstelds kregen, waardoor 'de indruk van volledige en directe innerlijke waarheid' niet bereikt kon worden. De schilder kon zijn kennis van dat 'vreemde leven', aldus Schasler, immers alleen verkrijgen door middel van historische studies en door de navolging van kunstenaars uit het betreffende tijdperk van de geschiedenis.⁷⁶

Dat laatste was in de latere negentiende eeuw voor menig schilder en recensent reden om het historisch genre volledig af te wijzen, en Weners deden dat in krassere termen en strikter dan anderen. Dat historische genrefaferelen in Oostenrijk hoe dan ook minder geliefd waren dan in de Duitse landen, kwam al ter sprake. Volgens Eitelberger konden zulke "Modemalereien" enerzijds op geen enkele manier voldoen aan de eisen van de geschiedschilderkunst - hij sprak van geschiedvervalsing - en anderzijds het eigen karakter van de genreschilderkunst alleen maar corrumperen. Hij beoordeelde het historisch genre als 'vlees noch vis', als een "Abart", die 'meestal het product [was] van minder talentvolle kunstenaars, nog het meest geschikt voor schilders die een virtuose techniek cultiveerden omwille van de techniek en die met behulp van het kostuum of het pikante van de situatie interesse wilden wekken.'⁷⁷ Zulke krasse oordelen lieten zich in gematigder termen ook in de Duitse landen horen, echter niet of zelden a priori, maar vooral dan wanneer een schilder er niet in slaagde om zijn werk boven het niveau van een kostuumstuk te verheffen.⁷⁸ De geringschatting van 'onbeduidende' historische taferelen bij Poolse critici had allereerst een politiek-ideologische achtergrond, en geen strikt kunstzinnige beweegreden zoals bij Eitelberger. Geheel in tegenstelling tot de kennelijke afkeer van de Weense criticus schreef August Hagen (1857) over de historische taferelen van de 'Düsseldorfer' schilders, met inbegrip van hun romantisch-literaire en historische genre:

"Gewiß begründet es sich nur auf ein leidiges Vorurtheil, auf eine lieblose Einseitigkeit, auf eine Vornehmheit, nicht Volksstimme als Gottesstimme zu beachten, daß viele unbedingt den Genrebildern vor den Historien der Düsseldorfer den Vorzug geben [...]. Feine Kunstkenner haben anders geurtheilt, wie Wilhelm

⁷⁶ E. Förster, 1860, V, p. 371-72; hij noemde hier tevens "der kranke Rathsherr" (via Verein Freunde der Künste eigendom part. in Tenzerow, Pommern) evenals Hildebrandts "ruhender Räuber, ein Zeitgenosse von Lessings 'Räuber'; ferner 'Die Kinder im Kahn', ein Knabe und ein Mädchen, die sich sorglos von der spiegelnden Fluth treiben lassen; 'die singenden Chorknaben', 'die Märchenerzählerin' u.a.m." (dat laatste tafereel geschilderd voor Lucanus, Halberstadt, replek voor vorst von Wied, Reber, 1876, p. 387) - Schasler, 1886, II, p. 127.

⁷⁷ Eitelberger, 1879, I, p. 49-50; *ibid.*, p. 51: hij plaatste die mode, die 'geschiedvervalsing', tegenover waarheid en levensechtheid van eigentijds genre dat bovendien aan toekomstige cultuurhistorici volwaardig materiaal zou leveren om in getrouwe, levendige voorstellingen een beeld te geven van zijn tijdgenoten en het volksleven. - Die functie vervult bijv. Lorenz Quaglio's contemp. genre voor hedendaagse onderzoekers van volksdrachten inderdaad.

⁷⁸ Voor onderscheid hist. genre en kostuumstuk, zie nt. 104.

v. Humboldt [1833/34], der die geschichtlichen Bilder des Lobes werth hielt, indem er ihnen eine keusche Auffassung nachrühmte und sie also von dem Vorwurf der Gefallsüchtigkeit frei sprach."⁷⁹

Zoals aan het einde van deel I (hfdstk. VI, 2) besproken is, had Humboldt in 1833 bovendien in een toespraak voor de Verein der Kunstfreunde in Preußen aan de hand van Hildebrandts *Kranke Rathsherr* een verklaring gegeven van de bijzondere functie die de situering in het verleden bij het historische genretafereel vervulde. Die situering bood schilder en beschouwer vrijheid voor de eigen fantasie, voor de subjektieve beleving van een situatie en haar personages, zonder gebonden te zijn aan bekende realiteiten.⁸⁰

Zo'n twintig jaar later maakte de Münchner cultuurhistoricus Wilhelm Heinrich Riehl hierbij met betrekking tot de literatuur een voorbehoud: bij verhalende historische fictie zag hij toch het gevaar van een botsing tussen de fantasie van de dichter en de toenemende historische kennis van de moderne lezer. Hij vergeleek de mogelijkheden van toneelschrijvers en die van de historische roman en novelle, en onder toevoeging van het grotere realisme der late jaren vijftig kwam hij tot een oplossing die vergelijkbaar is met Humboldts gedachte. Naar Riehls mening bestond de opgave van verhalende historische literatuur daarin, vrij bedachte karakters te laten optreden en handelen tegen de achtergrond en op basis van de 'beschavingstoestanden' van een bepaald tijdperk. Op die manier zou de auteur van zulk werk het "historische Bewußtsein der Nation" niet beledigen door de poëtische vrijheid die hij zich permitteerde bij zijn personages en intrige. 'De bodem waarop de verzonnen handeling zich afspeelt, dient op de pijlers van de geschiedenis te rusten, de lucht waarin de fictieve personen ademen, dient de lucht van hun eeuw te zijn, de gedachten die hen bewegen, dienen een spiegel te zijn van de grote historische ideeën van hun tijd'. In cultuurhistorische fictie van dien aard, aldus Riehl, kon men de "innere Wahrheit" van de historische "Idee" samenvoegen met de genreachtige getrouwheid van het historisch 'kostuum' ('tijd-

⁷⁹ Hagen, I, 1857, p. 301. Humboldts "keusche Auffassung": Hagen refereerde wrschl. aan diens bespreking van Bendemanns *Die gefangenen Juden in Babylon* en Lessings *Das Schloss am Meer* in 'Kunstvereinsbericht', 19-3-1833, *Werke*, VI/2, p. 588-591. Humboldt, p. 591: "Die Figuren sind mit meisterhaft geringem Aufwande von Mitteln hingezeichnet, und durch diese, wenn ich so sagen darf, wundervoll keusche Behandlung des Stoffs springt der unauflöslich mit ihm verbundene Gedanke in doppelt größerer Schärfe und Bestimmtheit hervor." Verwijt van "Gefallsüchtigkeit": in 'Kunstvereinsbericht', 29-3-1834, *ibid.*, p. 595, schreef Humboldt m.b.t. Hildebrandts 'Rathsherr' over de 'onovertroffen natuurwaarheid' en "dichterische Schwung" die voorkwamen dat het werk ontaardde in sentimentaliteit. "Denn ohne diese, allein aus der inneren Auffassung des Künstlers herrührende Zugabe [des dichterischen Schwunges], artete die Wirkung einer solchen Darstellung unfehlbar in unkünstlerische Sentimentalität aus, eine für die Kunst viel gefährlichere Klippe, als die der gleichgültig lassenden Kälte, da ein Abweg immer verführerischer ist, zu dem ein in sich edles Gefühl verleitet."

⁸⁰ Vgl. ook Hegel, *Vorlesungen*, I, p. 342: "Ein solches Zurückschreiten in die Vergangenheit hat [...] den großen Vorteil, daß dies Hinausrücken aus der Unmittelbarkeit und Gegenwart durch die Erinnerung von selber schon jene Verallgemeinerung des Stoffs zuwege bringt, deren die Kunst nicht entbehren kann."

coloriet'). "In solch echtem kulturgeschichtlichem Roman hat die Geschichte keine wächserne Nase und die Poesie behält doch Hand und Fuß."⁸¹

6. *Waar versus getrouw: het probleem van het historisch detail*

In 1825 hadden Cornelius' leerlingen in München kennis gemaakt met een enthousiast kenner van de wapens en kostuums van andere tijden en volkeren, de Frankfurtse jurist en schilder Ferdinand Fellner, die toen meewerkte aan de fresco's in de Hofgartenarkaden. Zij waren daarbij onder de indruk geraakt van zijn uitgebreide kennis en zijn intense belangstelling voor historische realia, zelfs zozeer dat zij ijverig hun best deden om het hiaat in hun eigen kennis en kunnen te dichten, en dat zij bij hun historische voorstellingen meer bevreesd waren voor een "Fehler gegen das Costüme" dan voor een vergrijp tegen de stijl en de zuivere smaak.⁸² Tegen het midden van de negentiende eeuw zou een variant van het historische tafereel, of het nu genre betrof of 'eigenlijke' geschieduitbeelding, meer en meer voorkomen: namelijk die waarbij sterk de nadruk werd gelegd op de niet alleen correcte, maar ook overdadige weergave van de materiële historische cultuur. Stellig kwam daarin een vorm van positivistische historische interesse tot uiting, respectievelijk aan haar trekken. De veelheid van materiële details, die tal van voorstellingen zozeer beheersten dat zij veel weg hadden van een opsomming van dode objecten, werd dikwijls als een afglijden in banaliteit ervaren. Friedrich Hebbel schreef in het reeds aangehaalde artikel dat

"der Genre [...] die einzige Quelle aesthetischen Genusses für alle diejenigen [ist], die nicht im Stande sind, ein Ganzes aufzufassen und in sich aufzunehmen, wohl aber, sich am Einzelnen zu erfreuen. [...] Da fängt das "Nebenbei" überall an zu florieren; der Koth auf Napoleons Stiefeln wird [...] eben so ängstlich treu gemalt, wie der Seelenkampf auf seinem Gesicht [...] die Statue buhlt mit der Nips-Figur um ihre Reize und unterscheidet sich zuletzt nur noch durch die Dimensionen von ihr u.s.w. Kurz, das Komma zieht den Frack an und lächelt stolz und selbstgefällig auf den Satz herab, dem es doch allein seine Existenz verdankt."⁸³

Al in de jaren twintig had Hegel in zijn Berlijnse colleges over esthetiek uitvoerig uiteengezet, dat een kunstenaar naar zijn mening het historisch milieu alleen in grote trekken diende aan te geven, zonder in details te vervallen. Hij achtte het wezenlijk, dat historische discrepanties van inhoudelijke aard vermeden werden, terwijl hij historische correctheid in ondergeschikte materiële details zozeer als bijzaak beschouwde, dat incorrectheid op dat punt voor hem zelfs heel acceptabel was.⁸⁴ De 'Hegelianer' Rosenkranz, filosofieprofessor in Königsberg, formuleerde het (1853) als volgt: 'wij staan de kunstenaar heel beslist een zekere speelruimte in

⁸¹ Riehl, voorwoord *Kulturgeschichtliche Novellen*, 1856, hier naar Plumpe, p. 259-261.

⁸² E. Förster, 1860, V, p. 65-66. Fellner: zie ook dl. I: nt. 599 en 603.

⁸³ Hebbel, 1858, p. 685.

⁸⁴ Hegel, *Vorlesungen*, I, 'Die Äußerlichkeit des idealen Kunstwerks', p. 349-350, 358-360.

uiterlijkheden toe, zolang hij ons maar de mens brengt'. De "antiquarische Mikrologie", de geleerde precisie in historische realia, mocht niet het esthetisch primaat krijgen boven psychologische waarheid en de essentie van een historisch gebeuren of een historische situatie, aldus Rosenkranz. Als de kunst de 'ideale waarheid van het historische' bereikte, dan genoot zij een bepaalde vrijheid. Niettemin zou iedere waarachtige kunstenaar zijn best doen voor een historisch getrouwe uitbeelding, omdat hij die goed kon gebruiken om de lokatie en het tijdperk te individualiseren: de "Zeitgeist" drukte zich immers ook in de materiële dingen uit. Al waren die van ondergeschikt belang: een zwaard bleef tenslotte een zwaard, vond Rosenkranz, hoe het ook was gedecoreerd. Zijn stadgenoot August Hagen meende dat het materiële, ook als dat maar bescheiden in beeld kwam, toch in ieder geval wel historisch correct moest zijn weergegeven:

"Ebenso schneidet sich der Geist das Kleid zurecht, das seine Eigenthümlichkeit mit bezeichnet, ob auch die Mode, dem Klima und dem Zweck zum trotz, es auf eine Willkürherrschaft anlegt. Möge der Künstler oft bei der Wahl der Tracht seine Erfindung nur an einzelne sichere Fäden anknüpfen können, so hat er diese um so begieriger aufzusuchen, damit nicht im launenhaften Spiel, was er webt, über den Boden weggeweht wird, für den es eigens gehört."

De ware kunstenaar, aldus Rosenkranz, zou alleen afwijzen wat hem in zijn esthetische bedoelingen remde, en alleen dat veranderen wat nadelig was voor de harmonie van de 'ideale waarheid'.⁸⁵ Het ging ook hier weer om het vinden van een evenwicht. De schilder van historische voorstellingen diende discrepanties beslist te vermijden. Meer nog, hij diende harmonie te bereiken tussen de materiële aspecten van de historische encensering, de gekozen beeldopvatting én de idee die hij als essentie van het tafereel in kwestie wilde uitbeelden.

Ook in Polen speelden zulke overwegingen een rol in de praktijk en theorie van de schilderkunst. Een Pools schilder die naar mening van zijn tijdgenoten de historisch correcte weergave van lokaties en een rijkdom aan historische materialia overtuigend combineerde met de uitdrukking van zijn idee, de geschiedopvatting die hij aan een voorstelling ten grondslag legde, was de Krakauer Jan Matejko (1838-1895). De kunsthistoricus Waldemar Odorowski schreef (1986/90) over diens werkwijze dat hij 'het gebruik van de materiële nalatenschap van het verleden zelfs tot de rang van principe verhief. Matejko streefde naar een waarachtige reconstructie van de geschiedenis, waarachtig in het begrijpen van de sfeer en de voor een gegeven periode typische realia en scenerieën.' Zijn personages behandelde hij op dezelfde manier, 'hij deed zijn best niet alleen hun karakter zo getrouw mogelijk weer te geven, maar ook hun uiterlijk. Vanzelfsprekend waren dat geen echte portretten, maar de karakteristiek

⁸⁵ Rosenkranz (1805-1897), 1853, p. 105-107, 109. Hagen, 1857, II, 'Siebzehnte Vorlesung', p. 266. Evenzo Schnaase, 1831, p. 336. Vgl. Busch, p. 46, 54-55, voor de overtuigingskracht - scheppen illusie van authenticiteit - die in 18^{de}-eeuwse kunsttheorieën werd toegeschreven aan correcte detailweergave: die opvatting strookt met postulaat natuurwaarheid en brengt geenszins met zich mee dat de schilder nu juist een overdaad aan details zou moeten uitbeelden.

der figuren was zo voortreffelijk', aldus Odorowski, 'dat zij voor velen als werkelijk golden'. Bij een rijkdom aan historische details, en correctheid en volledigheid in de uitbeelding van al die historische realia, meende Hermann Becker, diende de scène zelf - de karakterisering van de personen in hun situatie - nog des te geloofwaardiger, des te meer 'waar' te zijn. En Matejko slaagde er dikwijls in door zijn karakterisering van personen, plaatsen en tijdperken zijn tijdgenoten van de 'waarheid' van zijn voorstellingen te overtuigen.⁸⁶

Het was dan ook niet de opeenstapeling van realistische details op zichzelf, die zowel geschiedschilderkunst als genre voor sommigen ongenietbaar maakten. Het probleem was dat veel schilders zich tot die opeenstapeling, tot een opsommende weergave beperkten, dat een al die details omvattende en samensmedende gedachte daarbij ontbrak - de 'Idee' die in de kunstbeschouwing van de vroegere negentiende eeuw zo beslist en algemeen was gevorderd.⁸⁷ Als die uitbeelding van een idee, van de essentie van een gebeuren of situatie wel degelijk werd nagestreefd, kon die toch nog ondergaan in de menigte details, wanneer die, zoals in Hebbels voorbeeld, zonder selectie waren weergegeven - het onbeduidende even zorgvuldig als het belangrijke - op de manier van de fotografische plaat. De materiële details waren voor veel schilders hoofdzaak geworden, in plaats van ondersteunende beeldelementen bij de uitdrukking van een idee, een 'esthetische stemming' of een overtuigende karakterisering. Niet alleen voor het genre in de beeldende kunst en literatuur gold wat Hebbel daarover schreef:

"Der ausartende Genre reißt sich mehr und mehr vom Alles bedingenden, aber auch Alles zusammenhaltenden Centrum los und zerfällt in demselben Moment in sich selbst, wo er sich ganz befreit zu haben glaubt."⁸⁸

Zo'n opstapeling van materiële details kon in de eigenlijke geschiedschilderkunst de vorm krijgen van cultuurhistorische panorama's zonder herkenbare 'esthetische stemming', of van breed opgezette taferelen met verscheidene groepjes uiteenlopende figuren die op hun best een onderwijzende functie konden

⁸⁶ Odorowski, 'Historyzujące portrety Zamoyskich Józefa Buchbindera w Kozłówe' (Historiserende portretten der Zamoyski's door J. Buchbinder in Kozłówe), p. 418, in: Marczak-Krupa, p. 415-430. - Becker, 1888, p. 19.

⁸⁷ Vgl. Rosenkranz, 1853, p. 174, o.m.: "Der Mangel an Idealität, die Trivialität des Inhalts führen in allen Künsten zur Breite des Details [...]; es entsteht ein maßloses Verweilen im Gewöhnlichen [...] und mit dieser Tendenz zur schlechten Vollständigkeit [entsteht] die entsetzlichste Langeweile."

⁸⁸ Hebbel, 1858, p. 686-687: "Erst [...] dem behägigen Adalbert Stifter, war es vorbehalten, den Menschen ganz aus dem Auge zu verlieren, und in diesem vollzog sich denn auch die Selbstaufhebung der ganzen Richtung, die in seinem *Nachsommer* entschieden den letzten denkbaren Schritt getan hat. [...] selbst derjenige, der dem Verfasser noch durch das Gebiet der Botanik mit Ruhe und Geduld gefolgt ist, muß einsehen, daß die ästhetische Tat aufhört, wo die Rezepte anfangen. Es ist aber durchaus kein Zufall, daß ein Stifter kam, und [...] seinen *Nachsommer* schrieb, bei dem er offenbar Adam und Eva voraussetzte, weil nur diese mit den Dingen unbekannt sein können, die er breit und weitläufig beschreibt." De hist. afstand tot Stifters botanie en recepten maakt intussen zijn *Nachsommer* m.i. weer heel genietbaar.

vervullen. Dit was niet altijd onopzettelijk. Jan Matejko, die zijn schilderkunst welbewust in dienst van de natie stelde, maakte in de jaren 1888/89 een reeks van zulke voorstellingen, *Dzieje Ciwilizacji w Polsce* (Geschiedenis der beschaving in Polen), en ook de Duitse schoolplaat uit de tweede helft van de negentiende eeuw toonde het verleden in zulke ensceneringen. Matejko slaagde er altijd nog in zijn personages individueel te karakteriseren en een zekere dramatiek aan te brengen, maar bij de historische schoolplaten, zoals bijvoorbeeld Adolf Lehmanns *Kulturgeschichtliche Bilder*, ontbreken die aspecten vrijwel.⁸⁹

Ernst Förster was van mening dat de historische waarheid - die hij opvatte als een hogere waarheid, als kunstwaarheid - te allen tijde boven de historische getrouwheid ging. Naar aanleiding van een reeks voorstellingen naar het Oude Testament door de eerder genoemde schilder Gustav König vertelde Förster:

"Als König dieß [sic] Werk begann, sprach einer unserer berühmten Geschichtsschreiber gegen ihn die Erwartung aus: "er werde seine Darstellungen doch recht genau historisch machen;" worauf ihm König erwiderte: "Freilich! und zwar ganz nach der Bibel; wie ich bei Bildern aus dem trojanischen Kriege mich ganz nach Homer richten würde." Das war freilich nicht was der Historiker wollte. Das Historische aber in der Kunst ist ein Anderes, als das Historische des Historikers. Die 'historische Kunst' hat es nicht mit dem Gegenstand zu thun, wie er in Wirklichkeit gewesen, sondern mit seiner Gestaltung im Bewußtsein der Menschen und Zeiten; denn nur hierin ist, im Gegensatz gegen die momentane Erscheinung, die allgemeine, bleibende d.h. *geschichtliche* Bedeutung desselben niedergelegt. Möglich z.B. daß Rembrandt sein neugebornes Christuskind mit sammt der armen Zimmermanns-Verlobten und dem Eselsstall, recht im Sinne des *Historikers* dargestellt; *historisch* aber wäre doch sein Bild nur, wenn er uns in dem Kinde das Fleisch gewordene Wort, über ihm Freude und Jubel in der Höhe, und neben ihm Frieden auf Erden und den Menschen ein Wohlgefallen gezeigt hätte."⁹⁰

⁸⁹ Cat. tent. Duisburg, 1980, p. 15-30; p. 28: tweede plaat, eerste serie, *Im Rittersaale*, 1888; de bij Wachsmuth in Leipzig uitg. reeks in ieder geval tot in eerste decennium 20^{ste} eeuw voortgezet. Derg. schoolplaten werden ook wel door en naar kunstschilders ontworpen. - Vgl. Immermann, op. cit. (61), p. 548-549: "Die Unschuld und Frische der Darstellung wird sehr häufig gestört durch ein gewisses Herabsehn des Dichters aus seinem neunzehnten Jahrhundert, auf die Zeit, welche er schildert, und ausdrücklich als unkultiviert darstellt, durch müßige historische Expositionen, und übel angebrachte Gelehrsamkeit [...] Man sieht deutlich das Bestreben des Verfassers, Sitten und Gesinnungen der Vorzeit darzustellen, darüber leidet die Darstellung der Handlung, und das Ruhende, das Tote bekommt auf Kosten des Fortschreitenden, Lebendigen die Herrschaft. Statt daß die homerischen Helden ihre Kleider und Waffen anlegen, das Mahl bereiten, ihre Rosse zäumen, und uns sagen, welche Gegenden sie überschauen, ist bei Walter Scott alles fertig, wenn er es uns zeigt. Die Gegenden werden beschrieben, die Speisen kommen bereitet auf den Tisch, die Helden erscheinen gerüstet und beritten; dem Dichter aber bleibt nur die ärmliche Freiheit, mit dem Stabe in der Hand dabeizustehen, und das und jenes auszulegen." Net als de onderwijzer bij de schoolplaat. Rosenkranz, 1853, p. 106, meende daarentegen dat bij Scott de "antiquarische Treue" juist zeer aangenaam met de "poëtische Reiz" samenviel.

⁹⁰ Vgl. dl. I, p. 164 e.v.: begrip hogere waarheid. E. Förster, 1860, V, p. 106-107: König maakte

De waarheid van de kunst en de schilder was naar Försters mening een andere dan die van de geschiedschrijver. Rosenkranz ging niet zo ver, ook al wees hij erop dat Shakespeare, Goethe en Schiller de geschiedenis - dat wil zeggen die van de historicus - eveneens veranderd hadden, en wel zonder de historische waarheid in haar essentie aan te tasten. 'De kunst moest het recht hebben om bij de uitbeelding van het historische het algemeen menselijke voorop te stellen', meende Rosenkranz, 'om bovenal het geestelijke gehalte, de kern van de handeling, en haar uiting in gebaar en gelaatsuitdrukking te doen uitkomen, want die waarheid, en niet de correctheid van de conventionele vormen, maakte de poëzie uit, waarop het het schone toch allereerst moest aankomen'.⁹¹ Ondanks die opvatting van theoretici deden veel schilders hun uiterste best om de 'oudheidkundigen' die zij onder het kunstpubliek vermoedden, en waarvan Försters historicus een representant was, tevreden te stellen. Op dit punt gingen de mening van theoretici en althans een deel der beschouwers kennelijk uiteen, maar er was geenszins sprake van een dominerende roep om de *opeenstapeling* van historische details. De historisch getrouwe uitbeelding van een reële lokatie en de aankleding van ruimtes en personen behoefde volstrekt geen overlading met realia in te houden, laat staan een overwicht voor kostuums en meubilair. Er waren niettemin schilders die voor dat laatste kozen en daar met behulp van de internationaal opererende kunsthandel toch ook hun publiek voor vonden.⁹²

De criticus Becker deelde in alle richtingen klappen uit: in essentie kwam het er steeds op neer dat schilders een evenwicht dienden te vinden tussen de historische detailgetrouwheid en de idee van hun werk - die er in ieder geval moest zijn - tussen natuur- en kunstwaarheid, tussen de individuele karakterisering van de personages en de 'ideale' weergave van het gebeuren. Geen eenvoudige opgave, en Becker beschreef dan ook tal van werken waarbij de schilder daar zijns inziens niet in was geslaagd.⁹³ Als voorbeeld van mislukte karakterisering der historische personen beschouwde hij het schilderij *Die gefangenen Wiedertäufer von Münster* van de geschiedschilder Karl Schorn, waarbij hij ook het door Hebbel gesignaleerde 'uiteenvallen' constateerde:

"Ganz uncharakteristisch in den Personen und in der ganzen Situation, macht dieses Bild durchaus den Eindruck einer Operszene; es ist voll kleiner

reeks taferelen uit Davids leven en tekeningen bij Davids psalmen. (Cursief waar origineel spatiëring.) Voor König, zie ook dl. I: V, 5.

⁹¹ Vgl. Plumpe, p. 36, m.b.t. roman en novelle over autonomie der literatuur en haar afbakening tegenover concurrerende modi [zoals de geschiedschrijving], waar het erom ging greep te krijgen op de werkelijkheid. "Gegenüber der 'furchtbaren Konkurrenz der Wissenschaften' schien die Selbstbehauptung der Literatur allein als Besinnung auf ihre spezifischen Artikulationsformen möglich zu sein." - Rosenkranz, 1853, p. 106, 109.

⁹² Vgl. nt. 104.

⁹³ Passage bij Becker zelf, 1888, p. 238, suggereert dat zijn oordeel gewicht in de schaal legde bij schilders en publiek: hij deelde mee dat een schilder uit Berlijn hem schriftelijk had verzocht om zijn werk - waarvan hij kennelijk verwachtte dat het Becker weer niet zou bevallen - niet in diens krant, de *Kölnische Zeitung*, te bespreken.

romantischer Episoden, wie sie nur ein moderner Romanschreiber in solchen Gegenstand hineindichten kann, voll Beziehungen der Personen zu einander, wie sie nur moderne Leute auf diese Weise kund geben würden [!], kurz, es stellt uns Masken vor, statt historischer Personen. Es ist unbegreiflich, wie dieses Bild seiner Zeit einen solchen Beifall finden konnte, wie es gefunden und erregt hat."⁹⁴

Meer waardering had Becker voor de beeldopvatting in Albert Baur's schilderij *Die Leiche Kaiser Otto's III. wird über die Alpen nach Deutschland gebracht* (1864). Hij prees de gepaste ernst van de uitbeelding, maar vond wel dat andere aspecten te naturalistisch waren weergegeven:

"Das hat der Künstler ernst und schön dargestellt, es ergreift uns, und so verlangt es der Gegenstand, wie ein episches Gedicht. Auch die Zeichnung hat eine gewisse Großartigkeit [...] dabei sind aber alle Einzelheiten ganz naturalistisch ausgeführt bis auf den Charakter der Stoffe selbst, und auch die Stimmung des Ganzen in Farbe und Wirkung ist durchaus natürlich und gewöhnlich; das ist nun gerade, als trüge man uns ein Epos in gewöhnlicher Alltagssprache vor. Diese Zwiespältigkeit des Styls macht, daß man sich in dieses bedeutende Werk erst hineinsehen und sich über Manches hinwegsetzen muss, um es ganz zu geniessen."⁹⁵

Die "Zwiespältigkeit des Styls" was steeds het mikpunt van Beckers kritiek, of het thema nu poëtisch was opgevat, of de schilder juist realistisch had willen zijn. Een overdaad aan getrouwe details botste met een poëtisch bedoelde beeldopvatting, terwijl uiterlijk realisme beslist ook 'innerlijke waarheid' vereiste: want bij streng realisme of zelfs naturalisme in de materiële elementen van de voorstelling, vond Becker, viel een theatrale encenering nog des te meer op. En dat gold in de Duitse kunstkritiek als een negatieve eigenschap.⁹⁶

7. Grenzen der geschieduitbeelding in het historisch genretafereel

De meeste negentiende-eeuwse recensenten en theoretici gingen niet consequent en zeker niet in de eerste plaats in op de mogelijkheden en denkbare problemen van de beschouwer, de recipiënt, ten overstaan van een historische voorstelling. Toch nam die tendens gaandeweg toe. Juist dit aspect bracht Wilhelm Grimm naar voren in een brief aan Ludwig Ruhl, ook al sprak hij het 'overkomen' van een

⁹⁴ Becker, 1888, p. 223. Schorn: neef redacteur *Kunstbl.* Ludw. Schorn; 1827-32 in München, huwde zuster van Karl Piloty. Vanaf 1843 opnieuw in München waar hij dit werk schilderde.

⁹⁵ Becker, 1888, p. 426. Wollseiffen, 'Albert Baur', p. 241-244, *KfA.* (1890), p. 243: Baur had met carton van dit thema deelgenomen aan een concurrentie in Praag en bij die gelegenheid was zijn ontwerp bekroond door de Verbindung für historische Kunst, die daarop de 1864 voltooide uitvoering in olieverf besteld had. Voor Baur, zie ook II: IV, 3.

⁹⁶ Becker, 1888, p. 19. Vgl. ook E. Förster, 1860, V, p. 158, n.a.v. Kaulbachs *Zerstörung Jerusalems* (1845): "Da aber Composition, Formgebung und Charakterzeichnung aus dem Gedanken und einer idealen Anschauungsweise hervorgegangen, wird mit der gewählten Weise der dem Naturalismus sich nähernden Ausführung ein Widerspruch in das Bild gebracht, der seine Wirkung schwächt ...".

voorstelling niet direct als zodanig aan. Ruhl had hem om advies gevraagd over een door hemzelf ontworpen historisch genretafereel: liet die tekening zich uitvoeren in een grotere versie, of zelfs in olieverf? Het ging om de voorstelling van een "Volksmenge vor dem Balkon eines Landesherrn". Grimm meende:

"Ein Hauptbedenken bleibt das Bild des Königs. Wäre ein wirklicher und geschichtlicher König dargestellt, so wäre, vorausgesetzt daß er gegen die übrigen Figuren noch etwas collossaler gehalten wäre, nichts einzuwenden, aber ich weiß nicht ob man die Idee eines Königs in einer Gestalt ausdrücken kann, die aussieht, als habe sie einmal gelebt, nur daß man sie nicht kennt. Das würde wohl einer Ausführung entgegen stehen".

De vraag van de beschouwer: welke koning was dat? is bij zo'n scène inderdaad onontkoombaar. Een koning kan in een sprookje zijn functie vervullen, zelfs dé koning zonder nadere bepaling, wanneer er geen land is buiten het zijne, maar dat gaat niet in een kennelijk historisch tafereel.⁹⁷ Grimm gaf hier een grens aan die het historisch genre niet kon overschrijden zonder in malligheid te vervallen, in een bevreemdende tegenstrijdigheid, die een zich-inleven in de voorstelling zou blokkeren. De uitbeelding van een bepaalde historische koning zou echter weer allerlei associaties bij de beschouwer oproepen, herinneringen aan kennis van de geschiedenis uit historische boeken of van de schoolbanken. Voor wie per se een koning wilde uitbeelden, maar geen gewichtige historische gebeurtenis bood de anekdote een alternatief. Ook Vischer bekritiseerde zulke 'verontrustende' historische voorstellingen die de beschouwer de overtuiging gaven dat een historisch gebeuren was uitgebeeld, terwijl dat niet het geval was: "man fragt nach dem Namen und Datum und erhält keine Antwort."⁹⁸ Carl Schnaase adviseerde schilders om aan hun historische taferelen altijd een naam te verbinden die verwees naar bepaalde, vergelijkbare gebeurtenissen. Die naam konden zij het beste ontlenen aan een gedicht, omdat zij daarmee aangaven dat zo'n tafereel fictief was, dat het ondanks de historische encenering geen deel uitmaakte van de grote wereldgeschiedenis. Daarbij maakte het niet uit of de schilder inderdaad door het gedicht was geïnspireerd, meende Schnaase, of zich alleen "dieser

⁹⁷ Rechberg, p. 164: brief 11-11-1841, vanuit Berlijn. Ander vb. onbepaalde koning: *Ein Königspaar auf der Flucht in einem Walde ausruhend*, 1864, aquarel door Münchner Anton Kraus, leerling van Schwind, Maillinger, III, nr. 1873. Ook Berlijner Carl Begas bracht niet benoemde vorst in beeld, E. Förster, 1860, V, p. 277: voor Städt. Mus. in Königsberg schilderde hij "einen mittelalterlichen König, den in seiner Sterbestunde ein Sänger zu erheitern sucht" [cat.ac.Berl., 1839, nr. 41: "Ein König aus dem Mittelalter in seinen letzten Tagen"].

⁹⁸ Vischer (1854), p. 390: "So befand sich auf der Kunstausstellung zu Berlin 1852 ein [geschichtliches] Sittenbild von Lessing: wehrhafte Gebirgsmänner in der Tracht am Ausgang des Mittelalters, von Felsen herab auf Ritter in einem Engpaß schießend, ein Gefangener in vornehmer Kleidung unter ihnen; alles so auffallend porträtartig, bei vortrefflicher Ausführung so lokal und speziell interessant behandelt, daß man durchaus meinte, im Katalog die Angabe einer bestimmten Begebenheit lesen zu müssen; das Bild wirkte bei allem Wert aus diesem Grunde beunruhigend."

Konvenienz halber" daarop beriep.⁹⁹ Vischer wees die handelwijze althans voor het historische typenportret af, want 'zo kwam gemakkelijk de verdenking op dat de schilder een model had gevonden, dat hij geschikt achtte om het Medea of Sakontala te dopen en onder die naam voor de beschouwer neer te planten.¹⁰⁰

Dat Schnaases idee niet algemeen werd aangehangen, blijkt ook uit de bloei van het naamloze historische genre parallel aan die van de historische anekdote. Eduard Bendemann had met zijn stemmingsbeeld van twee in renaissancekledij gestoken jonge vrouwen (1833) succes gehad, ook al had hij het simpelweg *Zwei Mädchen* genoemd (afb. 128). Het was geen toeval geweest, dat Wilhelm von Humboldt zijn positieve beoordeling van de ruimte en vrijheid die de situering in het verleden kon bieden, nu juist gekoppeld had aan de bespreking van een historisch *genretafereel*: een tafereel met anonieme mensen waarbij de schilder, aldus Humboldt, 'zich beperkte tot een eigen, zelf bedachte individualisering' van de figuren.¹⁰¹ En anoniem konden zulke historische figuren zijn, omdat de (volwassen) beschouwer wel de naam van een koning zal hebben willen weten, maar niet gevraagd zal hebben: welke vatenmaker was dat, hoe heetten die ridder en zijn vrouwe, waar kwamen die vrolijke muzikanten vandaan? Karl Immermann, schrijver van serieus historisch drama, meende zelfs (1826) dat in een te direct contact tussen geschiedenis en poëzie een "erkältender Zauber" voor die laatste gelegen kon zijn.¹⁰² Hij adviseerde andere literatoren om slechts met grote voorzichtigheid gehoor te geven aan de aansporingen van moderne esthetici om historische stoffen te kiezen, anders zou men spoedig memoires en gedramatiseerde biografieën verkrijgen in plaats van epen, romans en tragedies. Hij beschreef de relatie tussen de verbeeldingskracht en de historie zoals die naar zijn idee moest zijn:

"Die Phantasie schwankt [...] zwischen Freiheit und Abhängigkeit. An den Stoff der Wirklichkeit ist sie gewiesen, um Nahrung zu empfangen, diese verwandelt sie selbsttätig in Blätter und Blüten. Da sie ihr Wirken nicht erzählt, sondern durch die Tat beweist, so folgt, daß das Gebildete stärker hervortreten muß, als der Boden, welcher die Säfte zur Bildung gab. Es folgt, daß die freien Gestalten der Phantasie, die Gruppe des Gemäldes, und die historische Erinnerung, deren sie sich bei ihrem Schaffen zugleich bewußt ist, den Hintergrund bilden müssen. Nichts darf nach dem Sinne der Welt im Gedichte wahr und wirklich sein, der materielle Stoff muß aufgelöst werden im menstruo der Einbildungskraft, und neue Stellung und

⁹⁹ Schnaase, 1831, p. 336 e.v.

¹⁰⁰ Vischer (1854), p. 408-409.

¹⁰¹ Bendemann: cat. tent. Düsseldorf, 1999, p. 96-97. Humboldt: 'Kunstvereinsbericht', 29-3-1834, *Werke* VI/2, p. 595.

¹⁰² Schrijver en schouwburgintendant in Düsseldorf Immermann verkeerde vriendschappelijk met Wilhelm Schadow en diens leerlingen, zoals geschiedschilders Lessing en Hildebrandt, en stimuleerde de literaire themakeuzes van de Düsseldorfse schilders.

Bedeutung darnach empfangen, der Traum erscheint im Haine der Kunst als Wesen, die Wahrheit wird in blaue Ferne gerückt."¹⁰³

Dat laatste suggereert dat bij Immermann, vergeleken met Humboldts standpunt, de weegschaal wel verder doorsloeg in de richting van de fantasie. Uiteindelijk bestaat de idee van een historisch-literair werk dan niet meer in enige vorm van geschiedbeleving, of in de uitdrukking van een geschiedopvatting, maar dient de geschiedenis alleen nog als achtergrond, als bodem en voedsel voor de activiteit van de verbeeldingskracht. Voor Immermann betekende de keuze voor een historische encenering zelfs, dat men de vlucht van de fantasie met 'zware stof' zou afremmen, zou hinderen. Dan doet zich wel de vraag voor waarom men nu juist iets historisch in beeld zou brengen of literair zou verwerken, zoals Immermann wel deed? In dat geval dient toch de idee zelf met het verleden verweven te zijn, of het verleden fungeert inderdaad alleen nog als arsenaal voor vormen en kleuren. Het gewraakte 'kostuumstuk' is een van de vormen van historisch tafereel waar dit laatste in de schilderkunst op uit kon lopen.¹⁰⁴

De onbedoelde overgang naar het kostuum- of ook interieurstuk, met het overgewicht van de materiële details, lijkt ook in de literatuur al aan te treffen, om te beginnen bij Walter Scott, in diens nauwkeurig beschrijvende passages. Toch was Scott, bij al zijn belerende distantie tot het verleden, ook in Duitsland en Polen een geliefd auteur, en hadden zijn bewonderaars daar blijkbaar geen moeite met de wijze waarop hij zijn verhalen onderbrak met eigen bespiegelingen en brokken historische informatie. Overigens werd hij daarbij niet per se als een verteller van 'echte' geschiedenis gezien. Ludwig Schorn bijvoorbeeld, Münchner redacteur van het *Kunstblatt*, beschouwde hem als de genreschilder onder de bellettristen: "In keiner Zeit kann das Genre besser gewürdigt werden, als in der unsrigen, die Walter Scott's Romane liest." Schorn wees op het succes van de Franse style-troubadour schilders, die zijn romans volmaakt hadden nagebootst, dat wil zeggen - naar Schorns idee - het door Scott gegeven voorbeeld hadden gevolgd van "effektvolle Scenerie und Genauigkeit in Ausführung der kleinsten Details, verbunden mit wahren und kräftigem Colorit", in combinatie met diens historische thematiek. Hij beschreef - schijnbaar zonder negatieve bedoeling - hoe

¹⁰³ Vgl. protest van Józef Kenig tegen mode der memoires in Poolse literatuur, zie p. 342, hiervoor, en II: II, 6. Immermann, op. cit. (61), p. 551-552.

¹⁰⁴ Nb. dat 19^{de}-eeuwse critici expliciet onderscheid maakten tussen zulke kostuumstukken en hist. genre van ander gehalte: vgl. Pecht, 'Das Sittenbild' (n.a.v. tent. Glaspalast), AZ (1876), p. 2939-40, over anekdote met Friedrich II en componist Bach door Hermann Kaulbach: "Das schöne Bild hat nur einen Fehler: das Stoffliche, die schönen nagelneuen Kleider [...], macht sich etwas zu bemerklich, ist mit solcher Sorgfalt, ja Vorliebe behandelt, daß es der Charakteristik unläugbar Eintrag thut, sie in die zweite Linie drückt und das ganze so fast zu einem *Costümbilde* zu machen droht." Cursivering R.K. Vgl. streng oordeel van Hirth, 1886, p. 70: 'zelfs de toneelspeler en de regisseur moeten erop bedacht zijn, niet door een teveel of te weinig aan cultuurhistorische getrouwheid hun uitbeelding de belachelijkheid prijs te geven. Geen wonder daarom, dat negen-tiende [!] van al die zog. historische tafereelen en costumstukken het stempel van het theatrale dragen, en niet in de goede zin van het woord.'

bij één zo'n Frans tafereel de figuren uitgebeeld waren in een grote, enigszins fantastisch verlichte middeleeuwse hal, die met "allerhand Bilderwerk und sonstigen Zufälligkeiten ausstaffirt" was.¹⁰⁵ Voor de jongere Keulse criticus Hermann Becker zou dat laatste aanleiding tot kritiek zijn geweest.

Becker veronderstelde dat al die historische en romantisch-historische scènes dikwijls alleen geschilderd werden, omdat "alterthümliche Costüme und Localitäten" de voorstelling interessant maakten: 'schilderachtige oude rommel, oud huisraad en al die dingen die de Fransen 'bric à brac' noemen, waren schilders welkom als materiaal voor interessante schilderkunstige effecten en voor de demonstratie van hun kunstzinnige bekwaamheden'. Dat laatste doel dienden in het bijzonder de kostuum- en interieurstukken die meestal in de renaissance, in het barok- of het rococotijdperk waren gesitueerd. Een vroeg exponent van het rococogenre was de Münchner Gisbert Flügger die daarbij, aldus Becker, de kostuums van die tijd inderdaad met grote vaardigheid 'behandelde'. Becker verdedigde in diens geval de keuze voor zulke historische kledij, en suggereerde daarmee tevens dat ook voor Flügger die kostuums de hoofdzaak zouden zijn:

"Die Anwendung modischen Costumes aus der Zeit der Entstehung seiner jüngsten Werke dürfte immerhin nicht geboten erscheinen; die Darstellung desselben wird gar zu leicht charakterlos oder caricaturenhaft; auch werden unsere Moden für uns nie historisch, sondern höchstens altmodisch ...".¹⁰⁶

Hij was bepaald niet de enige die vond dat het moderne kostuum het een kunstenaar wel bijzonder moeilijk maakte. Vischer maakte in zijn *Aesthetik* herhaaldelijk gewag van de "Ungunst" en het "unmahlerische" van de eigentijdse kledij. Ook de Poolse schilder en criticus Lesser zag het moderne kostuum als een probleem, speciaal het herenkostuum. Ernst Förster schreef naar aanleiding van enkele standbeelden van schrijvers uit de late achttiende en vroege negentiende eeuw over de smakeloosheid van de toenmalige mode en de "Widerwärtigkeit" van het eigentijds kostuum die de beeldhouwer had moeten overwinnen, nu de toepassing van een antieke dracht bij zulke beelden niet meer werd aanvaard.¹⁰⁷

¹⁰⁵ Schorn, 'Betrachtungen über die Kunstausstellung in München, im Oktober 1829', *Kunstbl.* (1829), p. 374-375; hij vervolgde: 'Wij Duitsers hebben ons bij het genre [i.t.t. de Fransen] grotendeels aan de eenvoudige natuur gehouden, en onze beste genreschilders zijn door hun ware en levendige opvattingen van ons eigen leven lievelingen van het publiek geworden.' Aan hist. versies van dat eigen leven lijkt hij hier niet gedacht te hebben. Voor Schorn, zie I: V, nt. 600.

¹⁰⁶ Becker, 1888, p. 287, 275. Werk van Flügger zal in II: III, 1 uitvoerig behandeld worden.

¹⁰⁷ Vischer (1854), o.m. p. 396: "[...] die neuere Geschichte bietet große Schwierigkeit durch die Ungunst der Kulturformen." Evenzo Regnet, 1871, I, p. 264-265: dracht der lagere standen liet zich beter schilderen dan modes der hogere. Voor die 'ongunstige' ontwikkeling der moderne kleding, speciaal 1840-1860, zie 'Der Pfau wird grau', in Brändli, p. 131-140, 144-149. Lesser, 'Przegląd Sztuki', *Kłosy* (1875), XX, p. 73. E. Förster, 1860, V, p. 442-444: standbeelden Lessing, Goethe, Schiller door Ernst Rietschel, jaren 50. Vgl. ook anderszins moderne Heine, 1855 (Salon 1831), p. 36: "Unser moderner Frack hat wirklich so etwas Grundprosaisches, daß er nur parodistisch in einem Gemälde zu gebrauchen wäre." Pools schilder January Suchodolski gaf nog andere redenen aan om hist. kostuums te verkiezen: hij had 1867 een paarden-jaarmarkt

Een bevestiging van het vooroordeel tegen de moderne kleding leverde Edward Steinle in zijn fresco *Der Ausbau des Kölner Domes* voor het Wallraf-Richartz-Museum in Keulen (1863): de verzameling herenkostuums en de uniform van Friedrich Wilhelm IV leggen het af tegenover de meer traditionele kledij van de ambachtlieden (afb. 129).

De kunsthistoricus Anton Springer (1825-1891) echter, een aanhanger van het realisme, verweerde zich tegen die opvatting, als zou het hedendaagse leven geen kunstzinnige waarde hebben, en als zou een mannelijke gestalte alleen in pofbroek of borstkuras in de schilderkunst bruikbaar zijn. Hij wees er met instemming op dat het 'eenvoudige volksinstinct' met haar voorkeur voor contemporain genre die "Gewandhubern" toch wel demonstreerde, dat zij op de verkeerde weg waren. Zijn protest gold geenszins de geschiedschilderkunst als zodanig, maar alleen die schilders die 'ordinaire modellen met kostuumflarden behingen' en dat voor een realistische uitbeelding hielden.¹⁰⁸ Desalniettemin werd inmiddels van een geschiedschilder - tot welke categorie hij in Springers ogen dan ook behoorde - heel beslist een historisch correcte kostumering van zijn personages verwacht. De "süße Unbefangenheit" op het gebied van de kostuumkunde en andere historische realia, die Ernst Förster nog in 1825/26 bij zichzelf en zijn Münchner collega's had geconstateerd, maakte in de loop van de negentiende eeuw plaats voor grondige en gedetailleerde kennis op dat terrein. Een schilder hoefde niet langer zelf oude schilderijen, miniaturen en monumenten te bestuderen om kostuums en interieurs historisch getrouw in beeld te kunnen brengen. Historische voorbeelden waren nu in diverse geïllustreerde handboeken gemakkelijk en geconcentreerd te vinden.¹⁰⁹

geschilderd en die gesitueerd in eerste begin 19^{de} eeuw, omdat, zoals hij schreef, 'de [toenmalige] kostuums de status der verschillende bewoners van het land meer onderscheidden, en ik mijn best gedaan heb om hun typen te tonen, naast de verschillende rassen van de paarden.', Treter, p. 22.

¹⁰⁸ Springer, 1858, p. 62-65. Als taferelen waar het volksinstinct de voorkeur aan gaf noemde hij werken van de "triviale Feuermüller" [Carl Friedr. Moritz Müller] en Gisbert Flüggen [n.b.], en uitvoerig beschreef hij een werk dat contemp. thema met ideale beeldopvatting combineerde, Foltz' *Bauernweib und ihr Kind*: "Foltz hat eine Bauerfrau mit ihrem Kinde in ungewöhnlich großen Dimensionen gemalt [1858]. Eine junge Mutter war mit dem Säugling ihrem Mann auf die Wiese nachgewandert. Hier auf dem Grase gelagert, hatte sie den prächtigen Jungen sich an die Brust satttrinken lassen [aldus Springer]. Wir sehen sie [...] wie sie trunken vom Glücke jauchzend ihr Kind erhebt, es hoch in der Luft zappeln läßt und die volle Seligkeit des Muttergefühles genießt. In der Ferne, an die Sense gelehnt, [...] steht der Gatte, voll Antheil an dem wonnigen Schauspiel. Diese Bauerngruppe ist auch eine heilige Familie, der Born von Poesie, den die Anschauung der Mutterliebe und des Mutterglückes gewährt, [ist] tief erschöpft, der Ausdruck der Holdseligkeit unübertrefflich wiedergegeben. Für dieses Bild aus dem Volke gibt jeder Unbefangene die hochtrabenden Scenen aus dem Mittelalter, dem Bauernkriege u.s.w. [...] willig her. Wer es mit dem Realismus redlich meint, kann gegen diese seelenlosen, trockenen Schauscenen - historisches Genre nennen es höfliche Leute - nicht scharf genug sich aussprechen." Dit tafereel werd ook door uiteenlopende auteurs als E. Förster (1860, V, p. 82) en Becker (zie nt. 26, hiervoor) geprezen en 1863 gekozen voor 'Jahresgabe' Münchner KV (repr. door Conrad Geyer, exempl. Münchner Stadtmus., Maillinger II, nr. 2431). Onder titel *Sommerfreuden* afgebeeld in Stieler, 1909, p. 131.

¹⁰⁹ Schorn, *Kunstbl.* (1830), p. 155-156: vroege 19^{de} eeuw gebruikte men eigen tekeningen naar

Dat Becker althans sommige schilders er van verdacht, dat zij hun taferelen uitsluitend in het verleden situeerden om gelegenheid te hebben fraaiere stoffen en prachtiger kleuren in beeld te brengen, bleek ook bij zijn kritiek op een aantal historische anekdoten rond schrijvers en geleerden door de Wener Eduard Ender:

"Es ist aber [...] mit diesen Gegenständen nur Schein und Vorwand, sie sind nur gewählt, um Gelegenheit zur Entfaltung eines reichen Farbenspiels und einer geschickten Stoffmalerei zu geben. Bilder aus der Zopf- und Perückenzeit, welche der Künstler [Ender] malte, zeigen die Absicht unverhüllter. Reiche, manchmal schreiend bunte Farbe, geschickte Behandlung zeigt sich in allen diesen Bildern mehr oder weniger, indessen muß in jeder Kunst, wer als Virtuose wirken will, die allerhöchste Meisterschaft besitzen ...".¹¹⁰

En die bezat Ender naar zijn mening kennelijk niet. Voor sommige schilders was de veronderstelling dat het publiek vooral kleurrijke historische kostuums wilde zien, zichtbaar de enige aanleiding om dienovereenkomstige taferelen te kiezen.

In Enders eigen land echter, waar historische voorstellingen van welke aard ook niet diezelfde populariteit hadden bereikt als elders in Europa, kon het oordeel over anekdoten en genretaferelen uit het verleden bijzonder streng uitvallen. De Wener Leopold Carl Müller berichtte over de keuze van een collega voor het renaissancekostuum: die laatste meende dat hij met een historische kostumering van zijn taferelen meer succes zou hebben dan het geval was geweest zolang hij zijn figuren in eigentijdse kledij had uitgebeeld. "Ich hoffe, ihn aufgeklärt zu haben", schreef Müller. Vier jaar later echter nam hij zelf een opdracht aan om een tweetal taferelen uit de bloeitijd van Venetië te schilderen, bestemd voor de reproductie in kleur. En hoewel hij, zoals hij schreef, liever Arabieren schilderde dan Venetianen uit 'voorbije eeuwen', vond hij een middenweg:

"Es stellt zwei arabische Kaufleute vor, welche sich den Dogenhof anschauen. Ich habe mir die Zeit des Carpaccio [1460-1526] mit den reizenden Costümen gewählt. Natürlich male ich da viel neugieriges Volk welches die Fremdlinge umgibt und angafft. Es liegt in diesem Vorwurfe, wie ich glaube, viel malerisches Element."

Uiteindelijk was hij niet ontevreden met zijn historische genretaferelen, maar onzeker hoe zijn werk zou worden opgenomen dat hem veel moeite had gekost: 'als er weer iemand bij hem zou komen die een tafereel wilde uit een tijd waar men niets van over heeft dan een paar oude schilderijen, waar men dus niets over

monumenten en afbeeldingen uit boeken, zoals werken van Seroux d'Agincourt, Montfaucon, Willemin, Britton's en Smith's werken over Engelse oudheden, Mane's Duitse monumenten, Engelhardt's Herrad von Landsperg. Een der eerste platenboeken - volgens Schorn - van hist. kostuums verscheen 1830 in München met medewerking van schilders die zelf t.b.v. hist. composities figuren op oude monumenten hadden nagetekend, waaronder Fellner, Julius Schnorr von Carolsfeld en de 'arcadenschilders': *Trachtenbuch des Mittelalters, eine Sammlung von Trachten, Waffen, Geräthen u.s.w. nach Denkmälern. Gezeichnet und lithographirt von Heinrich Wagner in München.* - Vanaf 1856 verscheen Hermann Weiß' standaardwerk *Kostümkunde. Geschichte der Tracht und des Geräthes vom 14. Jahrhundert bis auf die Gegenwart* (1856-1872).

¹¹⁰ Becker, 1888, p. 304-305. Voor Ender, zie II: III, 2.

weet, dan smeed hij hem de deur uit'.¹¹¹ Zijn Weense correspondent, de schilder Laufberger, schreef hem terug:

"... was Du über die Wahl des Stoffes schreibst, zeigt mir, daß Du mit mir ganz genau gleich denkst. Bei Genrebildern halte ich das Hineinstecken der Figuren in Costüme absolut unzulässig und habe 'historische Genrebilder' immer als unbegreifliche Verirrung - eine Krankheit unserer Neuzeit - bezeichnet. Das Charakterische und die Lebenswahrheit die einem Genrebild innewohnen soll, wird einem solchen Bilde immer fehlen. Die zukünftigen Generationen werden darüber lachen. Mit welchem Interesse sehen wir, oft wenig gut gemachte, Genrebilder einer entschwundenen Zeit an, die ein Zeitgenosse malte. Es probiere es Einer einen Vorgang unserer Zeit, jedoch aus einem fremden Lande, z.B. Egypten oder England zu malen, ohne das Land gesehen zu haben und zeige es nachher einem Egypter oder Engländer, was der wohl dazu sagen würde?"¹¹²

Zulk commentaar 'van iemand die het zelf had gezien' hoefde een schilder van historisch genre niet te vrezen, maar wel dat van tijdgenoten die het standpunt van deze beide schilders deelden, zoals hun landsman Eitelberger, de hierboven aangehaalde Weense kunsthistoricus.¹¹³ Deze opvatting, dat uitsluitend eigen observatie tot waarheid in een schilderij kon leiden, spiegelde niet alleen de tendens in de richting van groter realisme, die in alle landen in gradaties zichtbaar was. Hier blijkt ook een verdere accentverschuiving *binnen* dat realisme van kunstwaarheid naar natuurwaarheid. Laufbergers en Müllers overtuiging dat men geen levensecht tafereel kon schilderen uit een tijd waar men zo weinig van afwist, duidt in combinatie met Müllers eigen, bijna fotorealistische weergave van mensen en dingen die hij wel zelf had geobserveerd, op een bijkomend motief: het contemporaine streven naar 'wetenschappelijkheid' op alle fronten, dat toentertijd, in de latere negentiende eeuw, op verschillende manieren zowel de thematiek als de vormgeving van de schilderkunst beïnvloedde.¹¹⁴

De conclusie dat het dwaas was om historisch leven uit te willen beelden, werd door andere tijdgenoten van de hierboven aangehaalde Weners, en zeker in de Duitse landen en Polen, geenszins gedeeld, en het 'weinig weten' werd in snel tempo aangevuld. Juist ook de uitbeelding van het verleden werd door dit streven

¹¹¹ Müller, ed. 1922, aan Laufberger, 8-8-1871 (ed. 2001: 8-7): collega was in Venetië werkz. Eugen Blaas (zie II: IV, 3); aan Laufberger, 4-6-1875. Id., 1996, aan Eitelberger, 18-6-1875; aan Georg Ebers (zie II: IV), 21-6-1876; aan zijn zusters, 2-5-1877; aan Laufberger, 7-6-1877.

¹¹² Müller, ed. 1922, Laufberger aan Müller, 10-6-1877.

¹¹³ Eitelberger, 1879, I, p. 49-50; id., *ibid.*, 'J. Danhauser und Ferdinand Waldmüller' (1877), p. 84: veel schilders menen dat zij hun figuren in rococokostuum moeten steken om er succes mee te hebben. Zij leveren "Costümbilder" i.p.v. "Lebensbilder" uit hun eigen tijd, aldus Eitelberger. id., *ibid.*, 'Peter Krafft' (1857), p. 65: fantasie kan niet vervangen wat observatie mist bij uitbeelding hist. thema's. - Müller, Laufberger en Eitelberger maakten alle drie deel uit van een cultuur waar zelfs serieuze geschiedschilderkunst tot de stiefkinderen behoorde. Eitelbergers pleidooi (nt. 38) voor Oostenrijkse historieschilderkunst als tegenwicht voor enthousiast bedreven geschieduitbeelding in Slavische landen was kennelijk gemotiveerd door politieke overwegingen, niet door sympathie of eigen interesse voor hist. voorstellingen.

¹¹⁴ Roters, p. 68-69: "Wissenschaftlichkeit".

naar 'wetenschappelijkheid' beïnvloed. De verwachting van historische correctheid werd door die 'wetenschappelijke' tendens nog versterkt en dit beperkte de vrije ruimte tussen 'Dichtung und Wahrheit'. Voor wie in de late negentiende eeuw een tafereel in het verleden situeerde, kon het historische overigens wel volledig ondergeschikt zijn aan een niet-historisch thema: zoals wanneer het eigenlijke onderwerp bijvoorbeeld een psychologisch motief was. De kunsthistoricus Rosenhagen beschreef hoe de Münchner Albert Keller (1844-1920) te werk ging bij de voorbereiding van zijn schilderij *Die Auferweckung der Tochter Jairi*. Onder invloed van een collega besloot de schilder om voor zijn definitieve versie van het tafereel nogmaals speciale studies te maken van het 'bijwerk, voor het historische om zo te zeggen'. Bij een volgend werk, het schilderij *Hexenschlaf* (1888), was het motief van de hypnose Kellers uitgangspunt: hij zocht in de geschiedenis naar een hierbij passende situatie en situeerde het uiteindelijk in de tijd van de heksenverbrandingen (afb. 130).¹¹⁵ Het is duidelijk dat het Keller bij zulke uiterlijk historische taferelen om harmonie van vorm en inhoud te doen was, en hij niet aanstuurde op enige vorm van geschiedbeleving bij de beschouwer.

* * *

Ondanks alle veranderingen in de kunstopvattingen en de historische interesse vond het historisch genretafereel in Midden-Europa gedurende de gehele negentiende eeuw voldoende voorstanders, en zelfs liefhebbers, om te blijven voortbestaan als een veel bedreven tak van de schilderkunst. In de tweede helft van de eeuw kende dit genre wat de keuze van het historische tijdperk betreft geen beperkingen meer. Een schilder kon daarbij zowel voor een realistische schildertrant als een conventioneel academische kiezen. Hij kon zijn thema op romantische, dramatische of ironische wijze ensceneren, de beeldopvatting kon zakelijk of idyllisch zijn. Nog altijd was er bij het merendeel van de historische genretaferelen sprake van situatiebeelden en ook van idyllische beeldelementen. Vertellende voorstellingen kwamen wel dikwijls voor bij aan de bellettrie of geschiedschrijving ontleende genrethema's, maar waren veel zeldzamer bij door schilders zelf bedacht historisch genre, en datzelfde gold voor de uitbeelding van energieke, laat staan dramatische handelingen. De variatiemogelijkheden van het historisch genretafereel werden begrensd door het uitzonderlijke in functie en situatie van mensen in het verleden, en door de dominantie van realia over de uitbeelding van de wijze waarop die mensen hun situatie beleven. Anderzijds kon ook het verzuim om de historische ambiance op enigerlei wijze zichtbaar te maken, terwijl de personen in historisch kostuum zijn gestoken, een tafereel op de grens van het belachelijke doen belanden - en dan onbedoeld - en datzelfde gold wanneer kennelijk elke motivatie ontbrak voor de situering in het verleden van een situatie of handeling. De historische enscenering en het thema dienden met

¹¹⁵ Roters, p. 74; Rosenhagen, 1912, p. 54: o.i.v. zijn vriend Munkácsy; p. 64: *Hexenschlaf*.

elkaar te harmoniëren, dienden verweven te zijn om een empathische receptie van een tafereel mogelijk te maken. Vormaspecten kregen echter ook in de genreschilderkunst geleidelijk aan meer gewicht tegenover de inhoud: bij het historisch genre zou dit leiden tot een terugwijken van de rol der geschiedbeleving ten gunste van formeel estheticisme. Maar die verandering voltrok zich slechts langzaam, en het historische genre omvatte tot het einde van de negentiende eeuw, naast de resultaten van een historische encenering omwille van het pittoreske of ideaal-esthetische alleen, steeds ook nog werkelijk empathische beelden van dagelijks leven in het verleden.

De criticus Hermann Becker had tot besluit van zijn opstel over de eigentijdse geschiedschilderkunst twijfel geuit over de geschiktheid van historische thema's voor de schilderkunst: als het tenminste inderdaad, zoals hij toch stellig meende, de opgave van de kunst was om het schone aanschouwelijk te maken. Als de kunst al te zeer gebonden was aan de individuele verschijning kon zij zich niet vrij ontplooiën, en als zij haar onderwerp idealiseerde, en gebeurtenissen en personen 'poëtisch herschiep', beantwoordde zij niet aan de eisen van de tijd, die een waarheidsgetrouwe uitbeelding verlangde. Die opvatting herinnert aan Humboldts verklaring van de zin van een historische encenering, zoals hij die uiteenzette aan de hand van Hildebrandts *Kranke Ratsherr*. Waarbij Humboldt althans voor het genretafereel nu juist niet tot de slotsom kwam, dat natuurwaarheid en kunstwaarheid daarbij noodzakelijk moesten botsen - evenmin als Wilhelm Heinrich Riehl voor de novelle. Becker oordeelde echter (ca. 1861), zonder nader onderscheid te maken tussen verschillende soorten historische voorstellingen:

"Freilich aber verlangt unser Publicum, theilweise mit dem Schönen übersättigt und mehr noch unfähig es zu geniessen, vor Allem nach dem Interessanten, und das bietet die Darstellung verschollener Trachten, seltsamer Gebräuche und halbbekannter Individuen, von denen man schon dies und das gehört und gelesen hat."¹¹⁶

In de volgende hoofdstukken van deze studie zal blijken of Becker met deze geringschattende verklaring van de verbreide waardering voor historische voorstellingen gelijk had, of dat tenminste de *historische genretafereelen* wellicht toch op andere gronden zozeer in de smaak vielen bij 'ons publiek' - in weerwil van de niet altijd ongerechtvaardigde kritiek van kenners als hij zelf.

¹¹⁶ Becker, 1888, p. 239. "Unser Publicum": daartoe behoorden in elk geval de commentatoren en recensenten die in vervolg van deze studie aan bod zullen komen, en tevens de kopers der besproken tafereelen die, net als in dl. I, waar bekend steeds vermeld zullen worden. Beide partijen ook in tweede helft 19^{de} eeuw gevormd door geïnteresseerde kunstliefhebbers onder de min of meer ontwikkelde burgerij, de adel en uit hofkringen, aangevuld met een groeiend aantal van diegenen uit genoemde maatschappelijke groeperingen die schilderijen kochten bij wijze van prestige-objecten of uitsluitend ter decoratie van woonvertrekken en presentatieve ruimtes. Uiteraard konden die beweegredenen om zich bij het kunstpubliek te scharen ook samengaan.