

III. TAFERELEN IN HET ROCOCO - GESCHIEDBELEVING OF ESTHETIEK?

1. De terugkeer van het rococo in Duitse landen

De jaren vijftig van de negentiende eeuw stonden de historicus Jacob von Falke bij het schrijven van zijn herinneringen (1897) voor ogen als een periode van overgang in de schilderkunst van de Duitse landen. De veelzijdige Duits-Oostenrijkse cultuur- en kunsthistoricus bracht de winters van 1851 tot '54 in Düsseldorf door, waar hij het repertoire van de plaatselijke schilders goed leerde kennen. Destijds waren bij de Düsseldorfse schilders van historische taferelen de zestiende en zeventiende eeuw 'in de mode gekomen en hadden de vermeende middeleeuwen vervangen'. De tijd van het rococo, 'met de tere en voorname dames van de achttiende eeuw die inmiddels zo'n belangrijke plaats in de moderne kunst innemen', was toen nog niet gekomen, schreef Falke. Maar die tijd kwam, en niet alleen in de Duitse schilderkunst: in de jaren tachtig bloeide dit genre, meest hand in hand met dat van de pruikentijd en de 'heerlijkheid van het empire', in bijna alle kunststeden van Europa.⁴⁵³

Toch was het rococotijdperk bijna twee generaties lang verguist als een periode van moreel verval en culturele decadentie. De kunstvormen van het rococo zag men als een voortzetting van de overdadige pronk en wansmaak die zich tijdens Lodewijk XIV in Europa hadden verbreid. Al in 1784 had Chodowiecki in zijn prentenserie *Geschichte der Menschheit nach ihren Culturverhältnissen* de periode van barok en rococo gekenmerkt als een tijdperk van gedegenereerde smaak, als "Culture des Arts dégénérée" (afb. 206).⁴⁵⁴ Bijna veertig jaar later brachten Johann Gottfried Schadow en Carl Kolbe nog diezelfde minachting voor de barok tot uitdrukking in hun ontwerp voor een 'tableau' dat tijdens een feest van de Berlijnse 'Kunstverein' bij wijze van luchtig intermezzo werd gepresenteerd (1822). Om het 'verval van de smaak in de kunst' te verbeelden hadden zij een voorstelling ontworpen van een verjaardagsfeest voor een fictieve Franse hertog, met muzikanten en personages

⁴⁵³ Falke, 1897, p. 110-111, 114. Falke (1825-1897): in Erlangen en Göttingen studie klassieke talen, filosofie en geschiedenis, vervolgens werkz. als leraar en gouverneur tot aanstelling als conservator bij Germanisches Nationalmus., Neurenberg, in 1855, waar ook betrokken bij oprichting *Zeitschr. für deutsche Culturgeschichte*. Sedert 1858 in Wenen: eerst bibliothecaris vorst van Liechtenstein, 1865 werd hij hoofdconservator Museum für Kunst und Industrie, 1872 onderdirecteur, 1885 directeur. Publiceerde o.m. over historische kostuums, houtsneden, cultuurgeschiedenis ME, moderne kunstnijverheid, en was intensief betrokken bij organisatie Weense Wereldtent. Zijn publicaties brachten hem internationaal erkenning. - Pruikentijd: term hier, in analogie met tweede helft 19^{de} eeuw meest gangbare betekenis Duitse term 'Zopfzeit', gebruikt voor latere 18^{de} eeuw, toen ondanks Verlichting en 'Empfindsamkeit' de gepoederde pruik en haarvlecht in vereenvoudigde vorm nog altijd gedragen werden.

⁴⁵⁴ Bauer, nr. 1115-1126. Prent renaissance-tijdperk daarentegen ondertiteld als "Raffinement dans la Culture des Arts": verfijnde cultuurvormen toen men nog maat wist te houden.

uit de Commedia dell'arte, waarbij alle figuren in spottende overdrijving waren uitgebeeld. Een jonge 'savoyard' fungeerde als explicator: "Meine Herrschafte schau' Sie auf Schön Tableau de France, Schöne Leute, ganze Hauf' ...". Elk van de figuren lichtte hij toe, de hertog als eerste: "Schaue Sie! Monsieur le Duc, Kleine Hut - und groß Perück, Von Valet de Chambre la Fleur Sie Seyn geputzt en joli coeur". En naast hem zag men de hertogin, "Sie seyn aussi en grand Galla, Parée mit viel Adresse, Mit Schäferhut mit groß Bouquette Sie enchantir - Generale und Cadette." De teneur van die beschrijvingen vertolkte hoe in de vroege negentiende eeuw in zulke toch gemengd burgerlijk-adellijke kringen werd gedacht over de dragers van de barokcultuur - Fransen bovendien - die gemeend hadden zich in zulke malligheden te moeten uitleven.⁴⁵⁵

Een herwaardering van de barok zou pas in de jaren tachtig doorzetten, maar het oordeel over de daaropvolgende periodes van de achttiende-eeuwse cultuur, vooral in het eigen land, werd al sedert de jaren dertig van de negentiende eeuw milder. Men kreeg weer oog voor de esthetische kwaliteiten van het rococo, voor de charme van het ornament, terwijl de vormen van het rococomeubilair ook voor de eigen tijd bij uitstek praktisch en bruikbaar bleken te zijn.⁴⁵⁶

Daar waar het rococo als stijl nooit helemaal was verdrongen - in Wenen, maar ook in Beieren - konden voorstanders van deze periode in de meubelkunst aan het nog bestaande aanknopen. En het rococo had geenszins alleen in residenties en paleizen overleefd: de Münchner cultuurhistoricus Riehl schreef - nog in 1853 - dat in Zuid-Duitsland juist de boeren aan de smaak van het rococo vasthielden, dat zij de "Rokokostil" bij de decoratie van hun gerei en in hun hoeves heel naïef tot in die tijd meegebracht hadden, en 'wie nu echte rococomeubels voor zijn salon wilde hebben, doorzocht niet zelden hún woonvertrekken'.⁴⁵⁷ Maar voor de vermogende opdrachtgever werd alles nieuw

⁴⁵⁵ Cat. tent. Berlijn, 1983, cat.-nr. 232: "zur Andeutung des gesunkenen Geschmacks in der Kunst, als Gegensatz des guten"; betrof geen 'levend beeld', maar opstelling van in carton uitgesneden en beschilderde figuren, afb. p. 237. Bij kostuums in feite naast elkaar van barok en rococo die ontwerpers of niet herkenden of niet als probleem zagen. Feesten 'KV' waren sociale gebeurtenissen waar ook vele vooraanstaanden uit cultureel leven aan deelnamen, evenals leden van het hof en de koninkl. familie (zie dl. I: III, 2). Er bestond in die jaren geen scheiding der geesten tussen hofkringen en burgerij m.b.t. waardering hist. periodes van barok en rococo.

⁴⁵⁶ Zie Bahns, p. 55-57. Hirth, 1886, p. 338: "Mit dieser seiner Fähigkeit, sich den Bedürfnissen des praktischen Lebens anzubequemen, steht der Rococostil geradezu unübertroffen da." Ook kunstnijverheidshistoricus Ferd. Luthmer, directeur 'Kunstgewerbeschule' Frankfurt/Main sedert 1879, wees erop hoe goed - van alle hist. meubel- en interieur stijlen - juist rococo was aan te passen aan burgerlijke omstandigheden en mogelijkheden, 'Das Rococo in der heutigen Kunst', *Chronik der Deutsch-Nationalen Kunstgewerbe-Ausstellung*, ed. P. von Salvisberg, München 1888.

⁴⁵⁷ Zweig, p. 4, 32. Riehl, 1910: 'Der Kampf des Rokoko mit dem Zopf', p. 130. (Extreem vb. van het - in de nieuwe tijd steeds afnemende - verdragingsmoment dat de Europese volkskunst en -nijverheid kenmerkte bij aansluiting aan opeenvolgende stijlen in de elitekunst.) Riehl verklaarde dit lange vasthouden aan het rococo [inmiddels wel naast overname van elementen

vervaardigd. Vanaf 1836 werd het laat zeventiende-eeuwse Palais Liechtenstein in de Weense binnenstad geheel opnieuw ingericht in de stijl van het rococo: daarmee werd voor het eerst buiten Frankrijk op zo grote schaal teruggegrepen op deze historische stijl.⁴⁵⁸ Enkele jaren later bestemde in Berlijn Friedrich Wilhelm IV het rococo tot stijl van het hof, een kunstzinnige keuze die in Pruisen ook een politieke achtergrond had: de koning knoopte in zijn eerste regeringsjaren nog aan bij zijn voorganger Friedrich der Große.

Het enthousiasme voor dit zogenaamde 'tweede rococo' in de meubel- en interieurkunst verbreidde zich in de Duitse landen en Oostenrijk ook onder de burgerij, hoewel het oordeel over het rococo als periode in de Franse cultuur terughoudend bleef.⁴⁵⁹ De dragers van die cultuur werden ook in de volgende decennia nog wel beschreven (1864/65) als een 'vluchtige, genietende, zorgeloze generatie, voor wie het leven alleen waarde had voor zover het amusement en genoeg bood, een maatschappij die naar epicurische of cynische leer filosofeerde en zich daarmee heenzette over het verkommeren van de waarheid, het recht, moraal en religie.' In 1873 echter constateerde de Saksische kunsthistoricus Albert von Zahn een wijdverbreide neiging tot 'redding' van het rococo als kunstperiode, die gevolgd was op de algemene verachting van dat tijdperk. Hij verwachtte dat die tendens verder door zou zetten, hoewel het niet ontbrak aan waarschuwende verwijzingen naar de affiniteit met het rococo onder het 'Second Empire' van Napoleon III, en ook al maakten velen zich zorgen om het nationale karakter van de Duitse kunst die juist in oppositie tegen de Franse invloed 'zo heerlijk was opgebloeid'.⁴⁶⁰

In diezelfde jaren zeventig werd het nieuwe rococo in Duitse interieurs inderdaad een tijdlang teruggedrongen door de neorenaissance, dat wil zeggen, door een teruggrijpen op de vaderlandse renaissancevormen, maar in de jaren tachtig herkreeg de achttiende-eeuwse stijl haar populariteit - als het 'derde rococo', waarbij de historische ornamentiek en kleuren nauwkeuriger werden

uit Louis-Seize en empire] met de 'ruwe, grove kindernatuur' van de boer, met gegeven dat de boer een 'origineel' was, zij het meer "in der Gattung" dan als individu.

⁴⁵⁸ Wenen, I. Bezirk, Bankgasse. Falke, 1897, p. 85-86: "Die Umwandlung [...] schuf die glänzendsten Festsäle der Kaiserstadt. Wenn man bedenkt, daß die Architektur damals überhaupt keinen Stil hatte, daß die dekorativen Künste ihre allerschlechtesten Zeit hatten, so wird man dem Werke, daß die Motive des achtzehnten Jahrhunderts mit einem leichten Naturalismus in genialer Weise vereinte [...] die Anerkennung nicht versagen können."

⁴⁵⁹ Vanaf jaren 40 was dit 'tweede' rococo ook aan te treffen in woningen der burgerij; nieuwe industriële productiemethoden en gebruik goedkopere stoffen maakten dat mogelijk. Bij veel producten van deze fase werden biedermeier grondvormen en rococo-ornament gecombineerd en gebruikte men donkere kleuren, Bahns, p. 56-57, 65, 75.

⁴⁶⁰ Becker/Görling, 1864/65, p. 45. Zahn, 1873, p. 1-2. Auteur argumenteerde tegen veroordeling van hele hist. perioden als tijdperken van verval: zonder onderscheid te maken m.b.t. ontwikkeling der verschillende kunsten, én om redenen van niet-esthetische aard en op onvoldoende wetenschappelijk niveau.

nagevolgd.⁴⁶¹ In die fase bereikte het neorococo, nu naast het meer kostbare neobarok, de grootste verbreiding: de omvangrijke tentoonstellingen van nijverheid en kunst in München en Wenen demonstreerden de enthousiaste receptie van deze stijlvormen door producenten en publiek. De auteur die de catalogus inleidde van de Weense 'Jubiläums-Ausstellung' in 1888, Albert Ilg, verklaarde dit vanuit lokaal standpunt met het inzicht

"daß man mit der wiedergewonnenen Schätzung dieser Erscheinungen [des Barock und Rococo] auf echt heimatlichen Boden gerathen sei, die Erinnerung an Wiens erste große Kunstzeit lebte auf, und wie damals fühlte sich der glanzliebende, prachtfreudige Geist des Wieners in jenen Formen bald gar heimisch."⁴⁶²

De hernieuwde belangstelling voor het rococotijdperk was niet beperkt gebleven tot de navolging van vormen en kleuren op het terrein van de meubelkunst en interieurdecoratie. Vrijwel gelijktijdig met de eerste verbreiding van het 'tweede' rococo in de Duitse landen waren daar de rijke mogelijkheden herkend die een rococo-enscenering aan schilders bood. Al voordat het enthousiasme voor die rijkere, vergulde ornamentiek en die meubelvormen in de schilderkunst zichtbaar werd als achtergrond van eigentijdse scènes, hadden enkele genreschilders in München en Berlijn er voor gekozen om taferelen in de achttiende eeuw te situeren. Het begin van het rococogenre laat zich niet exact bepalen. In de genoemde kunstcentra lijken plaatselijke schilders tussen 1838 en 1842 voor het eerst geschilderde genretaferelen in de voorgaande eeuw te hebben gesitueerd.⁴⁶³ Eén van de vroegste taferelen (1838) uit de pruikentijd, wellicht het eerste, dat men op de tentoonstellingen van de Berlijnse academie kon zien, stamde echter van een Rijnlander, Johann Hasenclever. Pas onder invloed van Adolph Menzel kwam het rococogenre in Pruisen tot grotere bloei. De tentoonstellingscatalogus van de Berlijnse kunstacademie vermeldt voor 1842 nog maar twee 'achttiende-eeuwse' taferelen, ditmaal wel door lokale schilders: bij één daarvan betrof het een anekdote rond Friedrich der Große, bij het tweede een genretaferieel, *Liebespaar aus der Zopfzeit*, door Theodor Hosemann (1807-1875).⁴⁶⁴ Stijl en

⁴⁶¹ Bahns, p. 87-88, 133-135. Kennis hist. rococo nam toe en vanaf jaren 80 was ook in interieurkunst sprake van een dogmatisch historisme, *ibid.*, p. 139, 141-142, 146.

⁴⁶² Cat. tent. Wenen, 1888: p. XXXIV-XXXV. Duitse kunstnijverheidshervormers, zoals de Münchner Georg Hirth, voerden bij hun pleidooi voor teruggrijpen op 16^{de}-eeuwse Duitse renaissance eenzelfde argument aan: in de Duitse landen was juist die stijl 'eigen', nationaal. Maar ook Wenen kende haar pleitbezorgers van de renaissance - waaronder Falke en Eitelberger - die het nationale argument daarbij echter niet hadden kunnen of zelfs maar willen aanvoeren; zij pleitten voor oriëntatie op Italiaanse renaissance, en wel om de strakkere lijnen vgl. met barok en rococo. Hirth, 1886, p. 338, had overigens wel degelijk waardering voor hist. rococo 'dat de kunstvriend veel meer te denken en te genieten gaf dan tot dusver aangenomen'.

⁴⁶³ Dit teruggrijpen op 18^{de} eeuw door genreschilders lijkt in andere landen nwl. eerder te hebben plaatsgevonden: ca. 1840 zette bijv. Meissoniers succes met 18^{de}-eeuwse scènes in.

⁴⁶⁴ Voor Hasenclevers schilderij, zie nt. 471. Ook '18^{de}-eeuws' soldatengenre - te onderscheiden van anekdoten rond Friedrich II of zijn veldheren - lijkt pas diezelfde jaren te worden

beeldopvatting van die beide werken zijn mij onbekend. Hosemann legde zich later toe op humoristische scènes uit het volksleven, een idyllisch tafereel zonder komisch element lijkt bij hem onwaarschijnlijk. Niettemin suggereert de titel van zijn voorstelling de navolging van schilders als Pater, Lancret of Watteau, wier werk Berlijnse schilders sedert de achttiende eeuw zonder onderbreking in hun woonplaats en in Potsdam hadden kunnen bestuderen: dat deel van de Pruisische kunstcollecties had Napoleon 'die toch elk land plunderde, en het beste naar het Louvre stuurde, geen blik waardig gekeurd.'⁴⁶⁵ Overigens konden ook veel van Chodowiecki's prenten als inspiratie en visuele bron voor 'achttiende-eeuwse' scènes dienen, en niet alleen in Berlijn, zijn werk was in heel Midden-Europa bekend. Zijn illustraties bij literaire teksten van tijdgenoten tonen, weliswaar terughoudend weergegeven, toch allerlei meubels, wanddecoratie en vooral kostuums uit het rococo en de pruikentijd, en zijn voorstellingen uit het leven van Friedrich der Große eveneens.

Dat Chodowiecki, ondanks zijn waardering voor die koning, in zijn prenten tegenover cultuurvormen van het rococo veelal een kritische en ironische toon had aangeslagen, vormde daarbij geen hindernis. Zo werden kledij, houding en handgebaren die hij nog als onnatuurlijk had veroordeeld, een goede honderd jaar later met plezier geaccepteerd als elementen van "allerliebste Tête-à-tête-Scenen" als bijvoorbeeld het tafereeltje *Flitterwochen* (1888) door de Weense schilder Carl Schweninger (afb. 207).⁴⁶⁶ Want ook al lijkt het komische van diens jonge paar niet helemaal onbedoeld, van een kritische houding ten

geschilderd; vb.: cat.ac.Berl., 1839, nr. 586, Jakob Munk, *Lagerscene aus dem 18. Jahrhundert*. Cat.ac.Berl., 1842: nr. 331, Wilhelm Herbig, *Der alte König Fritz und die Berliner Jugend*; nr. 405, Hosemann. Vgl. Lammel, p. 109, voor Hosemanns *Liebespaar*: wrschl. identiek met *Die Erklärung* (1841) dat paar in rococokostuum voor tuinsculptuur toont. Ook van Hosemann schilderij *Renommierende Studenten* (1840), laat '18^{de}-eeuws': nu Stiftung Pommern, Kiel. In volgende jaren bleven barok- en rococotaferelen in Berlijn beperkt tot enkele dames in kostuum Lodewijk XIV en XVI, eig. hist. typenportretten (cat.ac., 1844, nr. 69; cat.ac., 1846, nr. 750), tot 1846 Theodor Hellwig een schilderij getiteld *Das Rendez-vous* presenteerde met de nuchtere ondertitel *Kostümbild aus der Zeit Louis XV.*, cat.ac., 1846, nr. 305, en in 1848, *ibid.*, nr. 352, het tafereel *Kinder an der Fontaine sich belustigend*, in kostuum Lodewijk XIV. Voor het overige domineerden ME en renaissance het hist. genre evenals de hist. anekdote die beide overigens toenemend internationaal werden; de Dertigjarige Oorlog beheerste het - dikwijls al knusse - soldatengenre. Zelfs Friedrich II kwam niet veelvuldig voor, totdat Adolph Menzel zich over hem en zijn tijd ontfermde, ca. 1840 als illustrator, en vanaf 1850 als schilder.

⁴⁶⁵ Hevesi, 1909, 'III. Handzeichnungen des 18. Jahrhunderts', p. 66, over receptie rococo: "Erst mit Gold aufgewogen, war sie [diese zierliche Rokokokunst], nachdem die steifleinerne Römerwirtschaft Davids sie geächtet und ausgerottet, wertloses Gerümpel geworden. Wie wertlos, ist am besten daraus zu entnehmen, daß Napoleon I., der doch jedes Land plünderte und das Beste aller Museen nach dem Louvre schickte, in Sanssoucci die prächtigen Watteaus Friedrich des Großen keines Blickes würdigte."

⁴⁶⁶ Vgl. Chodowiecki's prentserie *Natürliche und affectirte Handlungen des Lebens* (1780), waar hij houding en gebaren van jong paar uit rococotijdperk contrasteerde met die van ander stel dat de z.i. meer 'natuurlijk' gebarende mens van late 18^{de} eeuw representeerde, het nieuwe mensenslag van Verlichting en 'Empfindsamkeit'. Schweninger: Martinez, 1891-96, 6. F., p. 5.

opzichte van het rococo was bij de Wener beslist geen sprake. Chodowiecki's kritiek was die van een achttiende-eeuws tijdgenoot geweest, in de late negentiende eeuw bestond er noch in Oostenrijk noch in de Duitse landen meer aanleiding voor een bewuste karikatuur van de rocococultuur. Dat dit zelfs toen nog wél het geval kon zijn in een land, waar men meende de gevolgen van achttiende-eeuwse decadentie tot in de eigen tijd te moeten dragen, zal aan de orde komen bij de bespreking van rococotaferelen door Poolse schilders.

* * *

Naar het zich laat aanzien heeft het rococogenre eerder en steviger dan elders vaste voet gekregen in München - in de stad die in de volgende decennia zou uitgroeien tot het belangrijkste centrum van kunstenaars, tentoonstellingen en kunsthandel in de Duitse landen.⁴⁶⁷ Sedert de late jaren dertig gaf de schilder Gisbert Flüggen (1811-1859) als een van de eersten in dat milieu bepaalde van zijn genretaferelen een achttiende-eeuwse aankleding. Ook andere schilders van diezelfde generatie, zoals de Augsburgse Johann Geyer en de reeds genoemde Düsseldorfse Hasenclever, situeerden taferelen met een bepaalde thematiek bij voorkeur in de achttiende eeuw.⁴⁶⁸ Bij al die 'achttiende-eeuwse' scènes ging het om personages wier handelen en streven deze schilders als lachwekkend wilden presenteren - even lachwekkend als de rococofiguren in Chodowiecki's cultuurkritische prenten. De inhoud van de voorstelling en de gekozen enscenering hielden verband met elkaar, maar die relatie was niet dezelfde als bij later rococogenre, en evenmin was hier de tot dan toe gebruikelijke beweegreden voor het schilderen van historisch genre in het spel, het verlangen naar een positief herkennen van historische levensvormen. Integendeel - de genoemde schilders knoopten met hun keuze voor een achttiende-eeuwse enscenering ofwel aan bij de nog steeds gangbare geringschatting van de zeden

⁴⁶⁷ Riehl, 1885, p. 96: in München werkten jaren 80 evenveel kunstenaars als in Berlijn en Wenen bij elkaar, en de talrijkste en belangrijkste nationale en internationale tentoonstellingen vonden daar plaats, en niet in Berlijn. - Om pragmatische redenen - noodzakelijke beperking van het onderzoek - is voor het (klein-)Duitse deel van dit onderzoeksblok gekozen voor concentratie op het rococogenre in een enkel kunstcentrum; gezien de grote populariteit van dit genre onder Münchner schilders, gepaard met vooraanstaande positie Beierse hoofdstad als kunstcentrum in tweede helft 19^{de} eeuw, toen de beoefening van het rococogenre een hoogtepunt bereikte, was de keuze voor München de meest zinvolle.

⁴⁶⁸ Vgl. Oldenbourg, p. 142: Flüggen gaf richting aan die na hem door de jongere Münchner Ludwig Hagn in 'veredelde vorm' zou worden overgedragen op lokale schildersgeneratie der jaren 70. Hagn zal daarom in vervolg nader besproken worden. Als exemplarisch voor die derde generatie zal Heinr. Lossow worden behandeld: "Man wird die Erscheinungen [... jener] Periode der Münchener Malerei wohl niemals aufzählen, ohne den Namen [Heinrich Lossow] zu nennen, [...] zählte er doch unbedingt zu den begabtesten Vertretern jener Richtung, die in der Brillanz der Darstellung, die man sich mit allerlei Hilfsmitteln aufbaut, den Endzweck künstlerischer Arbeit erblickten. [...] Er war ein brillanter, unbestritten auch ein geistreicher Zeichner [...]", *Münchner Neueste Nachrichten* (25-5-1897), archief MKg.

en moraal van het rococotijdperk, ofwel zij dreven de spot met de pretentieuze braafheid en stijfheid van de pruikentijd die daarop in de Duitse landen volgde, de tijd toen hun ouders jong waren. Nauwelijks vijftien jaar later zou er ook bij het rococogenre wel degelijk sprake zijn van een - hoogst selectieve - *affirmatieve* visie op het leven in de achttiende eeuw.

Gisbert Flügggen situeerde zijn rococotaferelen in de interieurs van burgerlijke of klein-adellijke kringen, niet in paleizen of parken. Volgens de schrijver van een biografisch artikel over deze schilder (*Illustrierte Zeitung*, 1856) ging diens themakeuze terug op persoonlijke ervaringen, op zijn waarnemingen in het stedelijk milieu van Keulen waar hij was opgegroeid. Als telg uit een verarmde koopmansfamilie had Flügggen daar het leven van de burgerij onder zeer uiteenlopende omstandigheden leren kennen, ook de verhoudingen tussen arm en rijk, tussen eenvoudige burgers en patriciërs of aristocraten. De anonieme biograaf omschreef zijn schilderijen als 'boeken, waarin de beschouwers belangrijke gebeurtenissen uit het familieleven konden lezen; het waren geen voorstellingen van geïsoleerde scènes, van ogenblikken of situaties, neen, het waren complete levensgeschiedenissen die boekdelen konden vullen'. Hij prees Flügggens scherpe karakterisering van individuen en standen, zijn humor en warmte, en hij wees op de ethische betekenis die de schilder aan zijn taferelen uit het 'volks- en zedenleven' wist mee te geven door in beeld te brengen, hoe deugd en edelmoedigheid zegevierden. Dat Flügggen zulke taferelen niet alleen aan het heden ontleende, maar ook aan het 'nabije verleden', vermeldde deze auteur weliswaar, maar zonder op dat gegeven nader in te gaan.⁴⁶⁹

Na een studietijd aan de academie in Düsseldorf verhuisde Flügggen in 1832 naar München waar hij zich twee jaar later blijvend vestigde. Aanvankelijk zou hij daar ook nog gestudeerd kunnen hebben, maar over academiebezoek of lessen bij andere schilders is niets bekend.⁴⁷⁰ Van 1838 tot 1842 verbleef ook de Düsseldorfer Hasenclever in de Beierse hoofdstad waar hij zich vermoedelijk net als Flügggen zelfstandig verder bekwaamde. In die jaren stelde Hasenclever bij de lokale 'Kunstverein' taferelen tentoon die ontleend waren aan Kortums *Jobsiade*, een komisch epos over een kandidaat Hieronymus Jobs dat in de late

⁴⁶⁹ Anon., 'Gisbert Flügggen', *Leipziger Illustrierte Zeitung* (1856), nr. 684, p. 87-90. Auteur maakte hier tevens gebruik van zinsneden uit getuigschrift dat Münchner kunstacademie had opgesteld t.g.v. Flügggens benoeming tot erelid in 1852, zie Merlo, 1895 (1^{ste} ed. 1850), p. 242. Dat getuigschrift was ondertekend door toenmalig directeur Wilh. Kaulbach en secretaris D.[?]R. Marggraff.

⁴⁷⁰ Wat Flügggens biograaf, op. cit. (469), meedeelde over diens eerste leerjaren is summier en hij was kennelijk evenmin op de hoogte van contacten met docenten en studiegenoten aan beide academies. Rosenberg, 1884-89, III, p. 87, vermeldt eveneens studie in Düsseldorf, maar zal zich op hier geciteerde biograaf gebaseerd hebben. Op. cit. (469), p. 89: verhuizing in 1832; *Rechenschaftsbericht KV München* (1859): vanaf 1833 in München, 1835 vestiging aldaar.

achttiende eeuw speelt, in de pruijktentijd (afb. 208).⁴⁷¹ Zijn humoristische weergave van de personages vertoont evidente verwantschap met de wijze waarop Flüggens in diezelfde jaren, bij zijn vroegst te dateren 'achttiende-eeuwse' scènes, de figuren uitbeeldde; en het is opvallend dat die taferelen samenvallen met Hasenclevers Münchner verblijf. Dat beide schilders elkaar al tijdens Flüggens studie in Düsseldorf hadden leren kennen, lijkt zeker, en zij zullen zich ook in München nog voor elkaars werk geïnteresseerd hebben.⁴⁷²

Flüggens biograaf ging uitgebreid in op een aantal van diens novellistische schilderijen waarbij in de meeste gevallen een achttiende-eeuwse encenering met een ironische, soms satirische weergave van de figuren was gecombineerd. Hij besprak meer dan een dozijn van zulke taferelen, steeds vol waardering voor de karakterisering van de figuren en voor de ethische inhoud. Tot Flüggens vroege werken behoort *Die Sänger auf einer Dorforfel* (1839), een scène die zich, net als de *Jobsiade*, in de late achttiende eeuw afspeelt, in de pruijktentijd, zoals de kledij aangeeft: een voortekening voor dit schilderij is bewaard gebleven (afb. 209).⁴⁷³ Het kreeg veel bijval, schreef de anonieme biograaf, vanwege de fijne karakterisering van de zangstemmen die voor een deel niet tegen hun taak opgewassen waren en daardoor in "ehrenverletzende Disharmonie" geraakten. De dorpschoolmeester die tevens de rol van organist vervult - zo zag deze auteur het - probeert ijverig om met de tonen van zijn instrument de harmonie te herstellen. De 'gezonde, ongedwongen humor die bij

⁴⁷¹ Cat. coll. Schweinfurt, 2000, p. 97-98. Karl Arnold Kortum: eerste dl. van dit in verzen vertelde verhaal gepubl. 1784; volledige titel *Leben, Meinungen und Thaten. Von Hieronymus Jobs, dem Candidaten, und wie er sich weiland viel Ruhm erwarb. Auch endlich als Nachtwachter in Sulzburg starb*. Uitgebreide tweede ed. 1799 onder verkorte titel *Die Jobsiade, ein komisches Heldengedicht in drei Theilen*. Hasenclevers eerste *Jobs*-tafereel moet nog in Düsseldorf zijn ontstaan, 1837/38, tweede was 1838 voltooid (als enige *Jobs* al tijdens zijn Münchner jaren, 1838-1840, ook in Berlijn te zien). Hij zou geïnspireerd zijn door J. H. Rambergs illustraties bij uitg. *Jobsiade* uit 1824 en 1839. In totaal schilderde hij zeven *Jobs*-scènes, waarbij hij varianten en ook replieken maakte, laatste in 1852. Uitvoering van *Jobs im Examen* 1840 door Ludwig I gekocht; nu Neue Pinakothek, München, inv.nr. WAF. 328.

⁴⁷² Vroegste werken Flüggens die in 18^{de} eeuw gesitueerd zijn: *Sänger* en *uberraschte Diener*, zouden in elk geval eerder zijn ontstaan dan 1840 voltooide *Ehecontract*, op. cit. (469), p. 89; Boetticher, I, geeft voor *Sänger* en *Diener* 1839, en voor mij onbekend rococotafereel *Die Verlorene Schachpartie* 1843 (vgl. Soiné, p. 74: 1834?; ident. met *Schachspieler*, 1856 Gal. Leuchtenberg, op. cit. (469)?). Of beide schilders in München direct pers. contact hadden, is mij niet bekend, laat staan welk van hen daarbij de ander beïnvloed zou kunnen hebben. Soiné, p. 62, nt. 141, maakt uit brief schilder Wilhelm J. Heine op dat Flüggens pas begin 1838 naar München ging, in welk geval er niet minder aanleiding zou zijn om een relatie aan te nemen tussen diens ironie en die van Hasenclever [opheldering evt. via Münchner Stadtarchiv?]. Soiné, p. 74, 97, neemt aan dat Flüggens ironische, in een burgerlijk milieu gesitueerde voorstellingen op Hasenclever van invloed zijn geweest, en niet andersom. Ook voor Carl Spitzwegs taferelen en diens overwegende keuze voor figuren uit stedelijk en (klein)burgerlijk milieu zou Flüggens Münchner werk vb. zijn geweest, Uhde-Bernays, *Spitzweg*, p. 20, 24, 29.

⁴⁷³ Graph. Smlg., München, inv.nr. 1941:44. Schilderij 1856 in coll. Lobbeke, Braunschweig, op. cit. (469), p. 89, en op allg. und hist. Kunstaussstellung, cat. tent. München, 1858, nr. 1531.

deze 'Sänger' de blik van de beschouwer boeide', vond de auteur terug in het schilderij *Die überraschten Diener* (1839) waar 'ons een guitig humoristische scène toelacht'. Het tafereel toonde enkele bedienden die zich na een feestmaal van hun heer over de resterende wijnen ontfermd hadden, en daarbij tenslotte in slaap waren gevallen. Zij werden in die toestand verrast door de heer des huizes. "Höchst komisch ist seine Überraschung mit einem kleinen Grad von Unwillen vermischt ausgedrückt ...", meende Flüggen's biograaf.⁴⁷⁴ De ironiserende overdrijving van de karakteristiek der figuren bij deze beide schilderijen stemt overeen met Hasenclevers weergave van de personages in zijn *Jobs-scènes* en in latere taferelen als *Lesekabinett* (1843) en *Polizeistunde* (1845). Hasenclever zag na zijn eerste *Jobsiades* van een achttiende-eeuwse enscenering af, maar Flüggen hield daaraan vast.⁴⁷⁵

Enkele van Flüggen's novellistische thema's, *Der unterbrochene Ehecontract* (1840), *Prozeßentscheid*, *Erbschleicher* (1848) en *Testamentseröffnung* wijzen in de richting van de Schotse schilder David Wilkie (1785-1841), wiens werk op het continent door originelen en reproducties bekend was en daar hoog in aanzien stond. Het zijn onderwerpen die ook bij andere Münchner schilders terugkeerden evenals bij Weense bewonderaars van Wilkie zoals Dannhauser, en - in een Poolse variant - bij Leopold Loeffler.⁴⁷⁶ Flüggen's eerstgenoemde schilderij was in 1840 op de academietoonstelling in Berlijn te zien, en in 1843 in Wenen, waar het nog steeds of alweer te koop was; het werd uiteindelijk door een Münchner lithograaf aangekocht, die er zelf een reproductieprent van maakte (afb. 210). Ernst Förster sprak zich er lovend over uit. De karakterisering van de bijfiguren, de verschillende reacties van de 'adellijke' familieleden der beiden die zich hadden willen verloven, evenals van de notaris met zijn schrijver en de geestelijke, dat alles beviel hem goed; maar

⁴⁷⁴ Dit schilderij 1856 in part. coll. Merckens, Keulen. Gewassen tekening, Maillinger-Smlg., inv.nr. IV/1966, is vermoedelijk voorstudie: oudere man met kandelaar in de hand buigt zich over naar kennelijk zijn roes uitslapende bediende, die in half donker vertrek aan een tafel met resten van maaltijd en omgevallen glazen onderuit gezakt is; in één hand houdt hij nog een fles waar hij kurketrekker al in gestoken had. Figuren in 18^{de}-eeuws kostuum en met karikaturale overdrijving uitgebeeld.

⁴⁷⁵ Soiné, p. 58, nt. 119, vermoedt m.b.t. Hasenclevers keuze voor 18^{de}-eeuws kostuum bij zijn *Jobs*-taferelen, dat hier niet alleen hist. milieu *Jobsiade* aan ten grondslag lag, maar ook invloed van Greuze. In hoeverre Flüggen zich bij zijn continuering van het hist. kostuum nog liet leiden door enig verlangen, zoals Soiné, p. 74, veronderstelt, om tegemoet te komen aan de hiërarchie der kunstgenres, die toentertijd toch al steeds meer ondergraven werd, is m.i. de vraag.

⁴⁷⁶ Volgens H. Becker, 1888, p. 273, was Flüggen een der eerste Duitse schilders van zulke verhalende taferelen. In ieder geval zijn bepaalde van zijn novellistische thema's, zoals speciaal 'onderbroken huwelijkscontract', vele malen door andere schilders herhaald. Die kunnen echter eveneens door Wilkie's werk, en prenten naar Greuze, met zulke thema's zijn geconfronteerd, ook al zal de gunstige receptie van Flüggen's uitvoeringen tot eigen herhalingen gestimuleerd hebben. - Onderbroken verlovings o.a. door Friedr. Gonne (cat. tent. Wenen, *Oesterr. KV*, jan. 1852, nr. 19) en nog ca. 1872 Carl Herpfer (1910 in Kunsthalle Hamburg). Voor Loeffler, zie vervolg, p. 570 e.v.

'bij het kostuum heerste een onzekerheid of algemeenheid die nu eens aan de huidige tijd, dan weer aan die van 1760 herinnerde' - welke laatste Flüggen toch wel had bedoeld, want stijlvormen uit die periode overwegen bij de kleding en in het interieur.⁴⁷⁷ Het latere *Prozeßentscheidung* (1847) beschouwde de Keulse criticus Hermann Becker als Flüggens beste werk: de voorstelling herinnerde hem aan de oudere Franse familiegeschiedenissen waarin eindeloze processen een grote rol speelden, en geluk en ongeluk van het juridisch oordeel afhingen (afb. 211). Zulke geschiedenissen leverden materiaal om een poëtische gerechtigheid te laten regeren en de deugd te laten zegevieren, zoals dat ook bij Flüggen te zien was. Aan die enigszins sentimentele trek, schreef Becker, had de schilder een humoristische toegevoegd, waarvoor hij de figuren van één der advocaten en de rechters had gebruikt. Van dat laatste vermeldde Flüggens biograaf in zijn gevoelvolle beschrijving van dit 'meesterlijke' werk ditmaal niets, maar de reproductie ondersteunt Beckers visie.⁴⁷⁸

Dat Becker bij Flüggens werk een thematische overeenkomst met verhalen uit de oudere Franse literatuur constateerde, is verklaarbaar. Volgens de criticus Friedrich Pecht namelijk, die Flüggen persoonlijk had gekend, had de schilder aanvankelijk bij Greuze aangeknoopt. Hij veronderstelde bovendien dat juist diens werk de Münchner ertoe had gebracht om ook zijn eigen scènes in de achttiende eeuw te situeren. Maar bij zijn keuze voor taferelen in een burgerlijk milieu zou Flüggen zich speciaal hebben laten inspireren door Wilkies schilderij *Reading of the Will* (1820, afb. 212), dat zich in de Münchner 'Gemäldegalerie' bevond, en dat 'al zo'n grote invloed had uitgeoefend', aldus Pecht, 'op de gehele Duitse, of eigenlijk Europese uitbeelding van zeden- en genretaferelen'. Ook andere contemporaine auteurs verwezen naar Wilkie in verband met zulke dikwijls ironische, in een burgerlijk milieu gesitueerde voorstellingen, zoals bijvoorbeeld de *Versteigerung einer reichen*

⁴⁷⁷ Flüggens *Ehevertrag*: cat.ac.Berl., 1840, nr. 180. Cat. tent. Wenen, *Verzeichniss*, 1843, nr. 310. Merlo, p. 243: reproducties alle drie genoemde schilderijen. Op. cit. (469): lithografie naar *Unterbrochener Ehekontrakt* door Thomas Driendl (1856 eigenaar schilderij); galvanografie Franz Hanfstaengl naar *Prozeßentscheid* (1852 zowel door Keulse KV als door Münchner KV als verenigingsgeschenk aan leden gestuurd, Merlo, p. 243); lithografie herhaling *Die Erbschleicher* door Hanfstaengl. Eerste versie *Erbschleicher* 1856 in Mus. Hannover. - Förster, *Kunstbl.* (1841), p. 90: uitvoerige beschrijving *Ehecontract* b.g.v. tent. in München; dit werk ter verloting gekocht door Münchner KV: Förster vermeldde dat het werd 'gewonnen' door 'schilder Böhme in Hamburg' die het dan zal hebben doorverkocht. Förster, 1860, V, p. 202-203, over Flüggens werk algemeen: "Heiter bis zur Lustigkeit, anmuthig und ergötzlich", soms "ernst bis zum Entsetzen."; ibid. over *Ehecontract* en *Prozeß* (zie hierna): "beides Gemälde voll der wahrsten und lebendigsten Schilderung von gesellschaftlichen Zuständen und Charakteren."

⁴⁷⁸ Becker, 1888, p. 274. Op. cit. (469), p. 90: *Prozeßentscheidung* 1856 (evenals Flüggens *Verlobung*) eigendom Stadtrat Jacobs in Potsdam; ook nog 1858, cat. tent. München, 1858, nr. 1562; schets van dit werk nu coll. Städt. Gal. Lenbach, München, inv.nr. G 3468. Jacobs was stellig identiek met eerste eigenaar Adolph Menzels *Flötenkonzert*, Hermand, p. 20: Kommerzienrath Ludwig Jacobs in Potsdam.

Verlassenschaft door de Münchner Josef Petzl.⁴⁷⁹ Voor de preferentie van achttiende-eeuwse kostuums en interieurs bij dergelijke scènes kan Wilkie echter niet het voorbeeld zijn geweest. Diens *Reading of the Will* had 'juist des te meer invloed op de lokale genreschilderkunst uitgeoefend', zo meende Pecht zelfs, 'omdat het demonstreerde, dat men ook bij het allermodernste heden schilderachtige aspecten kon vinden en uitbeelden. Wilkie had aangetoond, hoe dat zelfs bij de als "unmalerisch verschrienen" ontwikkelde klasse nog altijd veel beter ging dan met behulp van een verleden waarvan men meest zo weinig afwist.' Pecht schreef dit - in 1878 - misschien uit eigen ervaring, want hij had inmiddels zelf, voordat hij zich op het schrijven toelegde, enkele scènes uit de achttiende eeuw geschilderd, waarmee hij overigens wel succes had gehad.⁴⁸⁰

Hoe dat ook zij, het is heel goed denkbaar, dat toch ook dat "unmalerische", en in het bijzonder de schilderkunstige 'onbruikbaarheid' van eigentijdse herenkostuums, Flüggens en andere schilders uit zijn tijd tot hun voorkeur voor een achttiende-eeuwse encenering had bewogen, zoals heel wat negentiende-eeuwse critici veronderstelden (zie dl. II: I, 7). De nadruk waarmee Pecht er op wees, dat Wilkie die beoordeling van de eigentijdse kledij en ook interieurs logenstrafte, bevestigt opnieuw hoe algemeen die opvatting was. Toch lijkt er in het geval van een keuze voor rococo en pruikentijd meer aan de hand te zijn geweest. Ernst Förster legde een ander verband tussen thematiek en encenering bij zijn bespreking (1860) van het werk van de Augsburgse Johann Geyer. Hij noemde deze schilder een kunstenaar met talent voor de satire:

"Geyer wählt dafür mit richtigem Takt die Zeit, die in ihrer äußern Erscheinung

⁴⁷⁹ Pecht, 1894, p. 72-73: Flüggens bezocht 's avonds café waar ook Pecht zelf, en de literatoren Emanuel Geibel, Paul Heyse en Julius Grosse bijeenkwamen. Pecht, lemma Flüggens, *ADB* (1878), 7, p. 140: Greuze en Wilkie. Wilkies *Reading of the will* was door Max I Joseph voor eigen 'gebruik' aangekocht, maar na diens dood in bezit 'Gemäldegalerie' gekomen. Vgl. opvallende overeenkomst tussen Flüggens *Verlobung* (1844) en Greuzes *L'accordée de village* ofwel *Un mariage, et l'instant où le père de l'Accordée délivre la dot à son gendre* (beschrijving *Verlobung*, zie op. cit. (469), p. 90). Merlo, p. 242-243: academie-getuigschrift noemt ook een *Testaments-Eröffnung*; een tafereel *Das Testament* maakt deel uit van *Flüggens-Album*, in München uitg. bij Friedrich Hohn en Brugger op basis 27 foto's door hoffotograaf Joseph Albert. *Testaments-Eröffnung* (Boetticher, I: 1853) was 1859 part. bezit, *Bericht KV München* (1859). Afb. of repr. is mij niet bekend. Johann Geyer (Boetticher, I) bracht dit thema vier jaar later in beeld. Afb. foto schilderij *Erbschleicher* (wrschl. tweede versie, zie op. cit. (469)) bij Ludwig, I, p. 351: 1881?! gedateerd. Pecht, 1888, p. 152: invloed Wilkies *Reading*. Schrijvers academiegetuigschrift, zie Merlo, p. 242: "... mit unbestrittenem Rechte darf man ihm [Flüggens] den ehrenden Beinamen eines deutschen Wilkie beilegen." Uhde-Bernays, op. cit. (nt. 472), p. 20, bevestigt invloed van Wilkies *Reading of the Will* op Münchner genreschilders: in die zin dat zij zich begonnen te interesseren voor scènes in burgerlijk milieu. Oldenbourg, p. 141-142, bevestigt eveneens betekenis van Wilkies vb.; hij dateert Petzls *Versteigerung* al 1833. Förster, 1860, V, p. 197: ook Petzl [een Humpenauer] situeerde soms taferelen in het rococo.

⁴⁸⁰ Pecht, 1888, p. 152-153. Voor Pechts eigen 18^{de}-eeuwse taferelen, zie vervolg. Vgl. Soiné, p. 74, die veronderstelt, dat kennismaking met Wilkies *Reading of the will* Hasenclever ertoe gestimuleerd moet hebben om voortaan ook eigen figuren in contemp. kostuum uit te beelden.

die meisten Handhaben bietet für Spott und Persiflage, für das Lächerliche überhaupt: die Zopfzeit."⁴⁸¹

Genuanceerder en meer doordacht was de visie van Wilhelm Heinrich Riehl die deze uiteenzette in een artikel onder de titel 'Der Kampf des Rokoko mit dem Zopf' (1853). Bij die titel moet worden aangemerkt dat in het Duitse taalgebruik de inhoudelijke afbakening van de termen rococo en 'Zopf' of pruikentijd nog niet nauwkeurig was vastgelegd.⁴⁸² Zo hanteerde Riehl de aanduiding 'Rokoko' tevens met betrekking tot de mentaliteits- en cultuurvormen van de zeventiende eeuw. Zijns inziens was het dit "Rokoko" dat voortleefde in de 'kunst- en zedengeschiedenis' van de achttiende eeuw en daarbij in conflict raakte met de 'Zopf', waaronder hij de laat achttiende-eeuwse cultuur van verstand en regelzucht verstond. Die situatie waarin 'gespleten geesten op dezelfde bodem met elkaar streden', zoals hij het formuleerde, waarin "das Übermass abenteuerlicher Willkür" vocht met de "nüchternste allgemeine Schulmeisterei", noemde hij 'een gevecht van het rococo met de 'Zopf'. Juist het rococo beoordeelde hij positief, als het fantasievolle, originele element van de achttiende-eeuwse kunst en cultuur, dat ook de humor vertegenwoordigde die aan de schoolmeesterij van de 'Zopf' ontbrak. Chodowiecki's tijdgenoten, althans zijn medestanders, zouden die opvatting vermoedelijk niet hebben kunnen delen. Riehl ging nader in op de betekenis die het rococo kon hebben voor de schilderkunst en zijn voorstelling van zaken is relevant voor het historisch genre:

"Das Rokoko ist der bewusste Humor des Zopfes. Darum ist es heute noch künstlerisch brauchbar; während der Zopf, dem der Humor der Selbsterkenntnis fehlt, längst künstlerisch tot ist. Wenn heute noch ein Genremaler recht wahre,

⁴⁸¹ Förster, 1860, V, p. 266. Vb. Geyer (1807-1875): *Concilium medicum* (1843), *Ärztlicher Besuch, Taufschauf* ('Zopfzeit', voor 1846), *Antichambre/Vorzimmer* (1858).

⁴⁸² Daar komt bij dat die termen meestentijds in aanzienlijk ruimere zin gebruikt werden dan in huidige kunsthistoriografie - geenszins beperkt tot een decoratiestijl: alleen de context kan hier uitsluitel geven. Pas later in de 19^{de} eeuw groeide geleidelijk aan eensgezindheid over gebruik aanduiding rococo voor regeringsperiode van Lodewijk XV en van 'Zopf' voor de pruikentijd, regeringsperiode van Lodewijk XVI - maar dikwijls nog altijd zonder beperking tot een decoratiestijl, zo bijv. door Regnet, 1876, p. 7-8. De reeds aangehaalde Zahn was de eerste kunsthistoricus die de stijlfasen barok, rococo en pruikentijd of Louis-Seize, bovendien voor verschillende terreinen van de kunst, helder scheidde en vastlegde (1873). Als enige eerdere, zorgvuldige studies der stijlverschillen tussen barok, rococo en 'Zopf' noemde Zahn die van Semper, in *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Aesthetik* (1860), van Justi in *Winckelmann. Sein Leben, seine Werke und seine Zeitgenossen* (1866) en Ant. Springers essay *Der Rococostil* (1867). Hirth, 1886, p. 358, sloot zich bij Zahns opvatting aan: 'Lange tijd heeft men met 'zopfig' en 'verzopft' eenvoudig het smakeloze, verouderde, niet meer moderne aangeduid; dan weer heeft men er speciaal alle barokke en rococovormen onder verstaan. Als dat veelgebruikte woord nog enige waarde of betekenis moet hebben, dient men het te beperken tot de antieke invloeden opnemende fase van het rococo vanaf het midden der 18^{de} eeuw tot aan de keizerstijl van Napoleon', d.w.z. de fase die men nu als Louis-Seize aanduidt. Hirths afbakening maakt tevens duidelijk dat ook hij die termen al niet meer op alle cultuurvormen betrok, maar alleen op stijlfases in kunstnijverheid en interieurkunst.

lebensvolle Karikaturen malen will, so malt er sie im Rokokokostüm. Hasenclevers Hieronymus Jobs zum Beispiel würde uns durchaus übertrieben erscheinen, wenn die Figuren dieser Bilder nicht Zöpfe und Perücken trügen. Nur in dieser einzigen Rokokozeit halten wir es für möglich, daß solche Fratzen leibhaftig auf Erden gewandelt seien."⁴⁸³

Niet iedereen deelde Riehls mening. De Düsseldorfse Püttmann (1839) kon of wilde die functie van de rococo-enscenering en -kostumering niet herkennen, zijn oordeel over Hasenclevers *Jobs*-taferelen luidde zelfs tegengesteld. Hij vond de figuur van Jobs wel humoristisch, maar, "die ihn umgebende Sphäre ist veraltet und langweilig, also fast tödtlich für den Humor."⁴⁸⁴ Toch zal Riehls inschatting meer tijdgenoten hebben aangesproken. Dat demonstreert niet alleen Försters opmerking over Geyer, maar evenzeer het gegeven dat juist bij het rococogenre de personages ook later, toen het negatieve oordeel over die periode milder uitviel of zelfs in een positief oordeel was verkeerd, nog zo dikwijls als komisch werden opgevat. En dat niet alleen door schilders, maar ook met instemming en plezier door de beschouwers, die in een rococotafereel zelfs ronduit abstruse bedenkzels konden waarderen. Bij Flüggens viel die 'rococo-humor' niet zo fel uit dat van 'Fratzen' gesproken kan worden, ook al zijn veel van zijn figuren wel met zichtbare spot opgevat. En hij was maar zelden ironisch, hoe mild ook, ten opzichte van alle figuren in een voorstelling, zoals bij zijn *Sänger auf der Orgel*. De meeste van zijn 'achttiende-eeuwse' schilderijen tonen naast de ironisch-kritische karakterisering van bepaalde figuren - de slechte partij - een veeleer gevoelvol-moraliserende weergave van andere personages. Dat is het geval bij schilderijen als *Der Prozeßentscheid* en *Der Spieler*, dat laatste een novellistische scène rond een jonge man die zijn geld verspeelt (1841, afb. 213).⁴⁸⁵ Pecht omschreef Flüggens werken als "meist sentimental in Iffland'scher Art", hij achtte hem ver verwijderd van Wilkies humor. Johann Geyers weergave van delibererende artsen in zijn *Concilium medicum* (1843) demonstreert een iets scherpere spot dan Flüggens moraliserende scènes of ook diens *Chorsänger*, maar is evenmin boosaardig

⁴⁸³ Riehl, 1910, p. 133.

⁴⁸⁴ Püttmann, 1839, p. 165. Vgl. Warkoczewska, 1991, p. 40: 1845 was in Poznań een werk van Geyer te zien met voorstelling concertrepetitie in het rococo. Reactie Pools recensent (ibid., p. 187: anon., *Gaz. Wielkiego Xięstwa Poznańskiego* (1845)), op Geyers kennelijk ook in dit geval humoristische weergave der figuren maakt duidelijk, dat deze de bedoeling daarvan evenmin herkende: hij meende dat Geyer zich onvoldoende in de geest van de tijd had ingeleefd, dat hij had vergeten dat de 18^{de} eeuw een eeuw van de muziek was; als men die juist wilde weergeven, behoorde men aan die gepoederde virtuozen toch meer kunstenaarswaardigheid te verlenen.

⁴⁸⁵ Voor ernstig-morele interpretatie *Der Spieler* door Ernst Förster, zie dl. II: I, nt. 17. Dit werk 1856 in Städt. Mus., Mainz (cat. tent. München, 1858, nr. 1517: als eigendom K.V Mainz; nu Mittelrhein. Landesmus., Mainz). Boetticher vermeldt schilderij *Der unglückliche Spieler* (1848) in Mus. Breslau: wrschl. herhaling tafereel uit 1841, evt. via West-Pruisische tent.cyclus der Pruisische 'Kunstvereine' in Breslau beland (tent. 1853 in Poznań, Warkoczewska, 1991, p. 37). Karakterisering: biograaf Flüggens, op. cit. (469), p. 90.

satirisch (afb. 214). De felheid van Hogarth' prenten te willen evenaren in een schilderij zou toen niet in overeenstemming met de goede smaak zijn geweest, noch met de doeleinden van de schilderkunst: in de Duitse kunsttheorie domineerde nog steeds het idealisme. Flüggen's ironische achttiende-eeuwse taferelen zouden "für alle Zeiten als die köstlichsten Perlen der Malerei überhaupt und speziell der historischen Genremalerei angesehen werden", zo verwachtte diens anonieme biograaf.⁴⁸⁶

Flüggen's jongere collega, de Münchner schilder en kunstschilder Anton Teichlein, oordeelde veel kritischer over de kwaliteit van zijn werk, maar sympathiseerde met zijn intenties:

"Am meisten aber litt die Generation, welcher mein lieber Freund Gisbert Flüggen angehörte, durch den Mangel an Schule und das einseitige Uebergewicht der 'Idee' mit ihrer gelegentlichen Neigung zum Tendenziösen. Sieht man es aber auch Flüggen's Bildern an, wie wenig man damals *gelernt* hatte, und war er mitunter auch ein etwas sentimentaler Hogarth, so war er doch dafür kein Fabrikant und Spekulant, wie es viele weit '*geschicktere*' Leute sind, sondern ein Künstler von wirklichem Beruf, der mit Leib und Seele bei der Sache war sein Leben lang und es darum gar wohl verdient, dass König Ludwig sein Andenken geehrt hat durch den Ankauf seines letzten Werkes: 'Das Vorzimmer eines Fürsten'."⁴⁸⁷

Ook dat laatste tafereel, een novelle zonder ironie ditmaal, is in de achttiende eeuw gesitueerd, zoals de kostuums aangeven, hoewel het gebeuren zich ditmaal in een zeventiende-eeuws interieur afspeelt. Voordat de Beierse koning dit als gevolg van Flüggen's overlijden onvoltooid gebleven schilderij kocht, deed het in 1862 de ronde langs verschillende kunststeden. Ook in Praag was het zien, op de 'Jahres-Ausstellung' van de 'patriotische Kunstfreunde', tot tevredenheid van een recensent voor het Weense blad *Recensionen*, die het in telegramstijl prees als "eine vollkommen dramatische Szene mit scharfer Abgrenzung der Figuren, meisterhaftem Gesichtsausdruck, vorzüglichem Kolorit, das auch in Kontrasten effektiv ist, klarem Hervortreten der Intenzion des Künstlers". Dat Flüggen ook buiten München waardering had gevonden, blijkt wel uit de mededeling van diezelfde auteur dat de Praagse 'Kunstfreunde'

⁴⁸⁶ Ludwig I kocht *Concilium* voor Pinakothek, Langenstein, p. 250. M.b.t. toneelintendant Iffland, zie dl. I: nt. 59. Vgl. idealistische Ernst Förster over Flüggen's *Erbschleicher*, *Kunstbl.* (1848), p. 69-70: deze beeldde Jesuiten uit "als vom Schicksal betrogen und bricht damit dem Haß die Spitze ab; die poetische Gerechtigkeit versieht das Amt der [...] Justiz und der dem Kunstwerk nothwendige beruhigende Eindruck ist gewonnen. Das ist der Grundunterschied des Bildes [...] von verwandten Gemälden, die irgend eine Zeitbeziehung, das Loos der Arbeiter, der Wildschützen x auffassen und sie bis zu dem Moment der höchsten Spannung, der Erbitterung über das mächtige Unrecht x fortführen und somit ihre Endabsichten nicht in dem Kunstwerk, sondern außer demselben haben und finden." - Anon., op. cit. (469), p. 90.

⁴⁸⁷ Teichlein, 'Die internationale Kunstausstellung in München', *Recensionen* (1863), p. 221. Cursief waar spatiëring in origineel. Dit laatste werk nu Neue Pinakothek, München, inv.nr. WAF 269, afb.: cat. coll. München, 1984, 5, p. 141. Teichlein (1820-1879), zelf leerling van Wilh. Kaulbach, had zich als schilder uiteindelijk op landschap gespecialiseerd, maar hij was vooral actief als kunstschilder; jaren 70 conservator Staatsgalerie in Schleißheim.

de nettowinst van die week bestemd hadden voor het achtergebleven gezin van de overleden schilder.⁴⁸⁸

* * *

Schilders als Flüggen, Geyer en aanvankelijk ook Hasenclever hadden stellig vanuit eenzelfde idee als Riehls opvatting van het rococo hun taferelen in de achttiende eeuw gesitueerd en een navenante aankleding gegeven. Sedert de jaren vijftig echter kon men op de tentoonstellingen heel andere 'achttiende-eeuwse' genretaferelelen zien: schilderijen die herinnerden aan de stijl en thematiek van Franse, Duitse en Italiaanse schilders uit de achttiende eeuw met lome scènes van aangenaam verpozen, die zich afspeelden in parken tegen de achtergrond van paleis- en villa-architectuur. Eén van de eersten die in München zulke taferelen toonde, en daarmee succes had, was de schilder Ludwig von Hagn (1819-1898), de jongere broer van een destijds beroemde actrice. Ervaringen tijdens vakanties bij zijn zuster in Berlijn zouden hem ertoe gebracht hebben voor een loopbaan als schilder te kiezen. Hij zou zijn leertijd toen meteen begonnen zijn bij de Berlijnse marineschilder en voormalig zanger Wilhelm Krause.⁴⁸⁹ Zeker is dat Hagn vanaf 1841 aan de academie in München studeerde en die studie - als eerste Münchner - in Antwerpen voortzette bij Gustaaf Wappers en Eugène de Block. Die tweede van zijn docenten volgde hij voor enige tijd naar Brussel. Van 1850 tot 1853 studeerde hij opnieuw in Berlijn waar hij zich met architectuurstudies bezighield, en speciaal met interieurstudies in de rococopaleizen in en bij Potsdam, waar hij bovendien de schilderijen uit het Franse rococo aantrof die Friedrich II bijeengebracht had. Via zijn zuster zal hij de schrijvers, musici en acteurs ontmoet hebben waar zij zelf mee omging, en hij zal haar hebben zien optreden in tal van komedies, stukken die toen dikwijls in een historische periode speelden. Tijdens die Berlijnse studiejaren leerde hij ongetwijfeld de sedert 1850 ook in olieverf uitgevoerde *Fridericiana* van Adolph Menzel kennen. Of hij met die schilder ooit persoonlijk contact had, is onbekend, en het is niet duidelijk in hoeverre Menzel zijn richting beïnvloedde. Hagns eigen sympathie voor het rococo zou in die Berlijnse omgeving ontstaan of tenminste versterkt zijn. Hij rondde zijn studiejaren af met een tweejarig verblijf in Parijs, waar hij historisch genre en historische anekdoten van Franse tijdgenoten leerde kennen. Van die schilders

⁴⁸⁸ *Recensionen* (1862), p. 110, 112.

⁴⁸⁹ Oskar Berggruen, 'Ludwig Hagn', *Graph. Künste* (1883), p. 43: Hagns besluit om bij Krause les te nemen, zou zijn beïnvloed door zijn Berlijnse kennissen Eduard Hildebrandt en Charles Hoguet. Die beiden studeerden zelf late jaren 30 bij Krause (die niet aan academie onderwees) en zetten hun studie in Parijs voort bij Isabey. - Hagn kwam in Berlijn via zijn zuster Charlotte ook in contact met Hosemann die zich ca. 1840 voor rococo had geïnteresseerd, Bobbert, p. 43.

zou Meissonier de meeste invloed op hem hebben uitgeoefend.⁴⁹⁰

Hagn situeerde zijn historisch genre niet uitsluitend in het rococo, maar hij schijnt zich met dat deel van zijn oeuvre het meest geprofileerd te hebben. Zijn *Spaziergang in Versailles* was wellicht nog in Parijs, in ieder geval op basis van daar gemaakte studies ontstaan. Toen hij dit werk in 1858 op de 'Deutsche allgemeine und historische Kunstausstellung' in München presenteerde, was het al eigendom van een Berlijns particulier. Een ander schilderij op diezelfde tentoonstelling, waarvan de titel, *Die Conversation. Im Parke zu Rheinsberg*, eveneens rococo - zelfs 'Fridericianisches Rokoko' - doet vermoeden, was eigendom van de Pruisische koning. Uit diezelfde periode stamt het vrij groot uitgevoerde tafereel *Musikalische Unterhaltung* (1859): enkele dames en heren verpozen zich op een zomere dag buiten in een park met gezamenlijk zingen en musiceren (afb. 215).⁴⁹¹ Bij een sculptuur op een hoge sokkel hebben zij hiervoor een plekje laten inrichten. Een dame met een parasol en een hondje probeert het notenblad mee te lezen, een heer met wandelstok leunt tegen de sokkel met zijn hele aandacht bij de muziek. Het groepje wandelaars iets verderop in het park lijkt een gesprek of hun wandeling te onderbreken om te luisteren. Een dergelijk tafereel knoopt veeleer aan bij de parkscènes van achttiende-eeuwse schilders dan bij het werk van Menzel.

Hagn werd beschouwd als de initiator van het eigenlijke rococogenre in München, hij verbeeldde de stemming, het karakter van het rococo, zo meenden zijn tijdgenoten. Zijn werk deed hen denken aan Watteau. Hij was de eerste colorist onder de lokale genreschilders, aldus Pecht, en nog de jongere kunsthistoricus Richard Muther (1860-1909) prees de 'grote coloristische noblesse' van zijn 'bekoorlijke conversatiestukken'.⁴⁹² Hagns verbeelding van

⁴⁹⁰ 'Berichten des Münchner Kunstvereins', AZ (1898) en Uhde-Bernays, 'Louis von Hagn', *Münchner Neueste Nachrichten* (27-3-1920): archief MKg. Uhde-Bernays (zie ook *Th.-B.*, lemma Flügggen) noemt tevens werk der Belgen Florent Willems en Alfred Stevens als van invloed op dat van Hagn. Rosenhagen, 1912, p. 19: "Hagn war seinerzeit bei den Belgiern, den besten Malern von damals, in die Schule gegangen und hatte aus Antwerpen die Neigung für das Kostümbild mitgebracht. Die Bilder Menzels aus dem Leben Friedrich des Großen, die er während eines Berliner Aufenthalts [...] kennengelernt, veranlaßten ihn, sich hauptsächlich dem Rokokogenre zu widmen." Oldenbourg, p. 149: in München zou Hagn o.m. gestudeerd hebben bij R.S. Zimmermann die zelf graag interieurs van Beierse paleizen en kastelen schilderde. - Stilistisch is de invloed van Meissonier volstrekt niet evident: wrschl. een stereotiepe koppeling, zodra het gaat om in 18^{de} eeuw gesitueerde scènes. Zou Hagn niet veeleer zijn Berlijnse schildersvrienden (zie nt. 489) hebben nagevolgd door eveneens les te nemen bij Isabey? Zijn directe of indirecte leermeesters in Parijs zijn helaas niet bekend.

⁴⁹¹ Cat. tent. München, 1858, nr. 1415, nr. 1408. Boetticher, I, vermeldt *Die Conversation. Im Park zu Rheinsberg* als eigendom koningin Elisabeth van Pruisen. Een niet gedateerde studie *Im Garten von Versailles* nu Neue Pinakothek, München, inv.nr. 8598. *Unterhaltung*: afm. 121 x 160 cm; tot 1939 Neue Pinakothek, München: dat jaar 'afgegeven' aan een dr. Lutz, Berlijn.

⁴⁹² Pecht, 1888, p. 248: Pecht deed Hagns coloriet, behalve aan Watteau, "selbst" aan Diaz denken; Holland, lemma Hagn, *ADB*, 49; Muther, 1, 1893, p. 452. Muther: 1881 promotie bij Ant. Springer in Leipzig, docent univ. en 1885 conservator Kgl. Kupferstichkabinett in

het leven tijdens het rococotijdperk toonde geen spoor van spot of kritiek. Hij schilderde taferelen in interieurs en parken, meestal kleine groepjes samen musicerende of elkaar voorlezende mensen, maar ook grotere gezelschappen, steeds van voorname stand. De Münchner literatuur- en kunsthistoricus Hyacynth Holland (1827-1918) beschreef een groot schilderij van Hagn, *Münchner Sommervergnügen* (1863), als een "echt cultuurhistorische Novelle aus dem 18. Jahrhundert, mit kegelnden und charmirenden Herren und Damen". Vermoedelijk had Holland die aanduiding 'cultuurhistorische novelle' ontleend aan de vrijwel gelijkkluidende titel van een bundel historische novellen door zijn stadgenoot Riehl (1856).⁴⁹³

Hagn was goed bevriend met Franz Lenbach en toen deze van baron Adolph von Schack opdracht kreeg om in Rome een aantal kopieën van oude meesters te schilderen, begeleidde hij hem daarheen. Zij deelden samen een atelier waar ook Böcklin enige tijd werkte. Een commentaar van Pecht op een van Hagns schilderijen uit die Romeinse tijd (1863-1865) attendeert op een aspect van wat hij daar leerde. De criticus schreef in het algemeen over het gebruik van licht en donker in de schilderkunst en over de gunstige werking, bij genre en historie, van die verworvenheid die, naar hij meende, nieuw was voor de Duitse kunst:

"Am glänzendsten bestätigt [dies] der eben aus Rom zurückgekehrte Hagn, in einigen Bildern, die er von dort mitgebracht hat. [Bis jetzt] konnte man ihm, der sonst unser feinsten Kolorist sein dürfte, zu große, gleichmäßige Weichheit der Behandlung vorwerfen. Hier aber wechselt sie zum ersten Male sehr glücklich mit großer Energie und Schärfe ab, die auf Architektur und Landschaft angewendet,

München; meer kunstschrijver dan -historicus, voorstander moderne kunst. Rosenhagen, 1912, p. 19, over Hagn: "Er ist der Vater dieser besonderen Richtung [des Rokoko], die heut noch in München kultiviert wird."

⁴⁹³ Er is mij maar een werk bekend waarbij Hagn sommige van zijn rococofiguren weergaf in karikaturale overdrijving: de niet gedateerde olieverfstudie, nu betiteld als 'Rokokoszene', van een twintigtal dames en heren, alleen en in groepjes, wandelend in een park, Städt. Gal. Lenbach, München, inv.nr. G 7002. - Dat voorlezen door dichters en schrijvers behoorde, evenals musiceren, ook elders tot vast repertoire rococogenre uit tweede helft 19^{de} eeuw; elementen der positieve voorstelling die men zich in de Duitstalige landen inmiddels graag van het 18^{de}-eeuwse rococo maakte: als tijdperk van verfijnde cultuur. Vb. schilderij *Aus dem literarischen Leben des 18. Jahrhunderts. Ein junger Dichter, in einem Salon zweien Damen vorlesend* (1871) door Zwitser Caspar Boshardt, Boetticher, I, p. 122. - *Sommervergnügen*: van dit werk maakte Hagn kennelijk twee versies, vgl. Teichlein, op. cit. (487), p. 221: Hagns "Münchner Sonntagsvergnügen im 18. Jahrhundert (eine ungleich glücklichere Umarbeitung des früher in Berlin ausgestellten Bildes)...". Deze tweede versie volgens Teichlein verkocht aan Frankfurtse KV. Boetticher, I, noemt Hagns *Kegelspieler* als eigendom Parijs part. op Wereldtent. 1867. Op de internationale tent. in München 1869 presenteerde Hagn opnieuw, en als te koop, een schilderij *Münchner Sommervergnügen*. Vermoedelijk heeft bovengenoemde studie 'Rokokoszene', gezien op de grond gerichte aandacht van één groepje dames en heren en specifieke houding heer in het midden, iets te maken met al deze 'Kegelspieler'; het ging mogelijk om 'Kugelspieler'? - Titel *Culturgeschichtliche Novellen* waaronder Riehls eerste band hist. novellen verscheen (volgende droegen andere titels), werd tot soortnaam voor deze vorm van hist. fictie.

den so eleganten Rococofiguren des Meisters etwas unglaublich Reizendes und Weiches, einen hohen künstlerischen Werth verleiht."⁴⁹⁴

Van die nieuwe bekwaamheid geeft zelfs een studieschets een indruk: de gewassen tekening toont een rococogezelschap dat buiten het felste zonlicht neergestreken is op een terras bij een viertal Ionische zuilen. Daarachter gaf Hagn een wijd uitzicht op een open park met twee wandelende dames, een fontein, geschoren cypressen en een classicistisch gebouw in de verte (afb. 216). Het centrale groepje dames en heren voert kennelijk een geanimeerd gesprek, mogelijk naar aanleiding van de tekst of tekening waarmee één van hen bezig is. Waar de staande figuur links zijn aandacht op richt, is niet herkenbaar; het gebaar van de nonchalant gezeten heer rechts suggereert dat hij in de weer is met een snuifdoos. De architectuurelementen zouden erop kunnen wijzen dat dit inderdaad een schets was voor een van Hagns 'Romeinse' schilderijen. De beeldbeschrijvingen in de gevonden commentaren op zijn werk zijn echter te summier om dit niet gedateerde tafereel met stelligheid in verband te brengen met bijvoorbeeld een schilderij dat in 1864 te zien was bij de 'Kunstverein' in Keulen. Het werd door een anoniem correspondent als volgt beschreven:

"Ein feines Bild, eine Konversationsscene im Kostüm der Rokokozeit darstellend, ist das von L. v. Hagn in München. Die Gruppe auf einer Gartenterrasse ist ganz im Schatten, von einer unvergleichlichen Noblesse."⁴⁹⁵

Waarschijnlijk behoorde het schilderij dat Hagn in 1865 op de tentoonstelling in Praag presenteerde, onder de titel *Gartenunterhaltung*, eveneens tot de in Rome geschilderde werken. De recensent van het Weense blad *Recensionen* situeerde dit tafereel ten tijde van Lodewijk XIV, maar subsumeerde het desondanks en dat waarschijnlijk terecht onder de "Rokokobilder". Diezelfde commentator beschreef de scène voor zijn lezers: een hoekje in een park met twee dames waarvan de ene heeft voorgelezen en nu even pauzeert om te luisteren naar de opmerkingen van een cavalier achter haar. Hij vond dat Hagn dit in heel geestrijke wijze had verbeeld:

"Das ganze Bild athmet die tiefste Ruhe und den ungestörtesten Lebensgenuß; was vornehme Geburt und Reichthum verleihen kann, ist in diesen drie meisterhaft gezeichneten und kolorirten Gestalten ausgesprochen."⁴⁹⁶

Een jaar na zijn terugkomst uit Italië toonde Hagn in München een variant op dat tafereel, het schilderij *Vorlesende Dichter* of *Vorlesung im Park*, een scène met figuren in rococokostuum die zich in de schaduw op een verhoogd terras

⁴⁹⁴ Cat. tent. München, 1987, *In uns selbst*, p. 299. Pecht, 'Münchner Kunstbericht', *Recensionen* (1864), p. 254. M.b.t. Hagns terugkeer uit Rome: hij zou tot 1865 in Rome gebleven zijn, maar zou dat verblijf voor bezoek aan München onderbroken kunnen hebben. Vgl. Ranke, 1986, p. 101: april 1865 nog in Rome, herfst dat jaar terug in München.

⁴⁹⁵ Gewassen potloodschets: Maillinger-Smlg., Stadtmus. München, inv.nr. M II/1150. - Monogr. E.M. uit Keulen, 'Korrespondenznachrichten', *Recensionen* (1864), na p. 392.

⁴⁹⁶ 'Die Prager Kunstausstellung von 1865. Das eigentliche Genre', *Recensionen* (1865), p. 211.

afspeelde. Het voorlezen is ook hier juist onderbroken en het kleine gezelschap bespreekt de gehoorde tekst of verzen met elkaar (afb. 217).⁴⁹⁷

Hagns verblijf in Rome had hem echter niet alleen die grotere bekwaamheid in het gebruik van licht en donker opgeleverd - zo gunstig bij parktaferelen - maar ook studies van historische architectuur, en bovendien had hij inspiratie opgedaan voor in de renaissance gesitueerde genretaferelen. Eén daarvan, getiteld *Italienische Gartenszene* (1868, afb. 218), werd aangekocht door Schack die zich in zijn boek *Meine Gemäldesammlung* over dit werk bijzonder enthousiast uitte. Hij meende dat men in dit schilderij de 'schone tijd levensecht' voor zich zag, 'toen kunstenaars, geleerden en dichters hun aan al het edele gewijde bijeenkomsten hielden in het gezelschap van charmante vrouwen die met de mannen wedijverden in geestelijke beschaving en ontwikkeling'. Het is een scène die vergelijkbaar is met Hagns rococotaferelen: een klein groepje voornamen bij het musiceren in een park - 'Watteau-genre' in renaissance-kostuum.⁴⁹⁸ Het jaar daarvoor had Schack al een rococotaferaal van de schilder gekocht, met wandelaars datmaal, *Im Garten Colonna in Rom* (1867); ook dat is een voorbeeld van Hagns door Pecht geprezen gebruik van licht en donker (afb. 219). Toch was Schack met dit volgende werk kennelijk veel meer ingenomen. Hij schreef (1881) hoezeer het hem verheugd had, toen hij bemerkte, dat Hagn zijn voorliefde voor het rococo nu scheen te hebben opgegeven. Schack, met zijn eigen voorkeur voor de renaissancekunst, beoordeelde de schilderachtige kwaliteiten van het rococo merkwaardiggenoeg op dezelfde wijze als tijdgenoten die van de latere pruijkentijd:

"Für mein Gefühl klebt diesem Kostüm immer etwas Nüchternes und Prosaisches an, und ich begreife nicht, weshalb ein Maler unter so vielen anderen ihm zu Gebote stehenden sich gerade dieses wählen mag, dass so wenig pittoresken Reiz bietet und an Hässlichkeit nur von dem heutigen übertroffen wird."⁴⁹⁹

Over het eigentijdse kostuum althans was iedereen het eens. Hagn had echter alleen het renaissance-element in zijn repertoire versterkt, waartoe zijn studies

⁴⁹⁷ Datering: aantekening Schrey, doc.-afd. Z-I; afm. 89 x 69 cm. Vermoedelijk betrof het variant van die voorstelling bij tien jaar later door Pecht geprezen werk, Beilage AZ (1876), p. 2940: "Sehr charakteristisch sind die Airs der vornehmen Welt des Rococo dann bei Hagn, welcher 'in einem zweien Damen seine neuesten Poesien vortragenden Dichter' ein halb landschaftliches Bild von großem coloristischen Reiz gab." (Pechts citaat wrschl. naar cat. tent. Glaspalast, München, dat jaar).

⁴⁹⁸ Cat. tent. München, 1922, nr. 100, vermeldt bij een *Gartenfest der Renaissance* door Hagn jaartal 1861: Hagn was ook dat jaar al in Italië geweest, op zijn minst in Venetië, zoals uit dateringen ander werk blijkt, en had zich kennelijk toen al tot renaissancegenre laten inspireren. Enscenering en sfeer van *Gartenszene* staan ook dicht bij contemp. hist. genre door Italiaanse schilders dat Hagn in Rome of Florence gezien kan hebben; verwijzing naar vb. Metsu en Ter Borgh, cat. coll. München, 1969, p. 191 (in navolging Uhde-Bernays), is verwonderlijk en zou hooguit de stofweergave kunnen betreffen?

⁴⁹⁹ Schack, 1881, p. 184.

in Rome hadden bijgedragen; het rococo had hij tenslotte zelfs tijdens dat verblijf geenszins laten vallen. Veeleer zal hij ook daar aandacht besteed hebben aan de achttiende-eeuwse bouwkunst en beeldende kunsten evenals aan de barokarchitectuur. Van de belangstelling voor die latere cultuurperiodes was Italië geenszins uitgesloten, dit land werd niet langer zo uitsluitend geassocieerd met renaissance en oudheid als nog enkele decennia tevoren. Hagn schilderde ook in de volgende jaren zowel rococo als renaissance en bovendien een enkel in de zeventiende eeuw gesitueerd tafereel. Voor een variant uit 1871 op Schacks schilderij *Im Garten Colonna* voegde hij aan dezelfde dame en haar dochtertje een heer toe die hun parasol onder de arm houdt, en hij posteerde hen, met hun hondje, opnieuw bij een bloeiende rozenstruik en een fragment barok-architectuur.⁵⁰⁰

Eveneens in het rococo gesitueerd, maar naar inhoud eerder uitzonderlijk binnen Hagns oeuvre, was zijn latere werk *Auszug aus Schloß Belvedere*, waar hij een scène bij de hekken van een paleistuin in beeld bracht die zich wel dikwijls zo zal hebben afgespeeld. In het park staat een koets klaar om uit te rijden, de koetsier zit op de bok, keurig in livrei, en enkele heren en dames met parasols maken zich op om in te stappen. Vlak buiten het smeedijzeren hek dringt een groepje bedelaars naar voren, hoewel een lakei probeert hen af te weren. Een hondje staat erbij en twee kleine kinderen kijken en wijzen. Een niet gedateerde studie toont een vergelijkbaar tafereel met een enkele bedelaar. Al in 1877 had Hagn in München, Berlijn en bij de Oesterreichische Kunstverein een schilderij onder de titel *Gegensätze* tentoongesteld. Dat werk zou identiek kunnen zijn met deze *Auszug aus Schloß Belvedere* of verband kunnen houden met de genoemde, niet betitelde studie. Holland vermeldde zonder een jaartal te geven een schilderij *Contraste*, een voorstelling die hij omschreef als "Bettler vor einem Schloß".⁵⁰¹ Titels als *Contraste* of *Gegensätze* zouden op enige kritiek ten opzichte van zulke, nog voortdurende, verhoudingen kunnen wijzen, maar de voorstellingen zelf onderbouwen dat niet, althans niet op meer expliciete wijze dan door die contrasten in beeld te brengen.

Afgezien van deze beide tafereelen toonde Hagns werk steeds de esthetische

⁵⁰⁰ Vb.: cat. tent. München, 1858, nr. 1430, *Ein Mann in der Tracht des 17. Jahrhunderts in einem Briefe lesend*; cat. veil. Wenen (Wawra), 1892, nr. 55, *Das Duell*, 1873, 17^{de}-eeuws kostuum; *Kunstchr.* (1876), p. 213, 17^{de} eeuw; *Besuch des Dogen von Venedig im Atelier Tizians*, 1881, nu Neue Pinakothek, München, inv.nr. 12535. - H. Becker, 1888, p. 495: op internationale tent. München 1869 kreeg Hagn een prijs voor een rococotafereel; Becker noemt geen titel. Hagn toonde daar (cat. tent. München 1869, nr. 790, nr. 956) behalve *Münchner Sommergegnügen* nog een *Spaziergang im Park*. - Ludwig, 2, p. 83: variant uit 1871 (part. bezit) bij Ludwig eveneens betiteld als *Spaziergang im Park*; diezelfde titel gebruikte Schack, of Hagn zelf, ook al voor *Im Garten Colonna*, zie cat. coll. München, 1969, p. 192.

⁵⁰¹ Bij tent. in Wenen was *Gegensätze* nog te koop. Reproducties *Auszug* en genoemde, kleine studie, doc.-afd. Z-I., nr. 227583 en nr. 261037. Schilderij *Auszug* 1973 opnieuw in handel: onder die titel en met jaartal 1879, *Weltkunst*, nr. 15, 1-8-1973 (met afb.). Holland, op. cit. (492). Boetticher, I, noemt bij *Gegensätze* als ondertitel *Genrebild aus dem 18. Jahrhundert*.

kanten van het rococo, het schone leven in aangename omgeving. Stellig werd ook de jacht toen zo gezien - en zeker waar het alleen de ritten door parken en bos en veld betrof. Hagns schilderij *Ausritt* (1873) toont een scène met jagers te paard die zich nog vlakbij een paleis of villa bevinden (afb. 220).⁵⁰² Eén van de uitrijdende heren pauzeert even bij de trap, in gesprek met twee dames die juist de treden afdalen, terwijl anderen al verder doorgereden zijn. Hagn rondde de voorstelling af met een tweede 'gesprek': de confrontatie tussen een jachthond van de ruiter en het schoothondje dat voor de dames uit de trap afkomt. Het is een motief dat in de negentiende-eeuwse schilderkunst in allerlei varianten dikwijls ter verlevendiging en afronding van genrevoorstellingen werd gebruikt.

Andere schilders die in München werkzaam waren, situeerden hun voorname jagers te paard in reële parken rond de stad. Wilhelm Velten bijvoorbeeld, een schilder uit Sint Petersburg, koos het park Nymphenburg als locatie voor een tafereel met jagers die in draf uitrijden, nagekeken door de dames en heren die daar aan het wandelen en converseren zijn.⁵⁰³ Ook voor Poolse schilders waren de parken van Nymphenburg en Schleißheim ambiances die hen inspireerden tot de uitbeelding van rococotaferelen. Alfred Wierusz-Kowalski die vanaf 1873 in München studeerde en werkte, schilderde in 1879/80 de rit te paard van een achttiende-eeuwse jongeling met zijn gouverneur en situeerde dit tafereel bij een balustrade in een park, en niet ergens in bos of veld.⁵⁰⁴ Zijn landgenoot Maksymilian Gierymski (zie dl. II: II, 6) die in de jaren 1869-1874 een reeks voorstellingen met achttiende-eeuwse jagers te paard in boslandschappen schilderde, koos tenminste eenmaal voor de uitbeelding van ruiters onderweg op één van de lanen van een park, mogelijk dat bij Schleißheim. Zijn rococotaferelen zullen in het vervolg nog ter sprake komen.

Niet alleen die parken, ook de vele intacte voorbeelden van achttiende-eeuwse architectuur in en rond München en in de verdere omgeving zetten de fantasie van schilders aan het werk. Friedrich Pecht meende dat Hagn met zijn achttiende-eeuwse taferelen juist daarom zoveel opvolgers in München had gevonden, omdat de 'kostelijke' paleizen in rococostijl, die in Beieren zo talrijk waren, de schilders direct uitnodigden om ze te bevolken met bijpassende

⁵⁰² Vgl. Berlijns kunstschrijver en correspondent *Zeitschrift für bildende Kunst en Kunstchronik* Bruno Meyer, 'Die akademische Ausstellung in Berlin. II', *Zschr. bild. Kunst* (1873), p. 121: "eine Rococoscene - Zur Jagd - diesmal nur gut, nicht wie gewöhnlich hervorragend".

⁵⁰³ Ook cat. tent. München, 1979, afb. 426: Velten. Vgl. schilderij *Aufbruch zur Jagd* (cat. veil. Wenen, Dorotheum, 27-9-1990, afb. 74) door Wener Alexander von Bensa (1820-1902); door het motief, bijeenkomen van jagers buiten hekken van een park, herinnert dat tevens aan rococojachttafereel door Kossak uit 1879, zie vervolg.

⁵⁰⁴ Repr. *Tyg. il.* (1880), p. 178: *Przejażdżka z guwernerem* (Uitrit met gouverneur). Piątkowski, 1895, p. 160-161: Kowalski's (1849-1915) eerste buitenlandse etappe was academie in Dresden. Daar leerde hij jonge Tsjech Waclaw Brožik, schilder van hist. taferelen, kennen en begin 1872 reisden zij samen naar Praag; hier maakte Kowalski zijn eerste schilderijtjes, meest contemp. genre dat meteen gunstig ontvangen werd door lokale kunsthandelaars. In 1873 met Brožik naar München waar hij enige tijd bij de Hongaarse historieschilder Wagner (zie dl. II: IV, 3) studeerde.

figuren.⁵⁰⁵ De verbreiding van het neorococo in de interieur- en meubelkunst die ook de gegoede burgerij bereikt had, vormde nog een extra stimulans om voor zulke taferelen te kiezen. Bij de meeste van die latere rococoschilders - zoals Carl Herpfer, Pancraz Koerle, Heinrich Lossow en vele anderen - kwam de nadruk echter, anders dan bij Hagn, ofwel op de minutieuze weergave van kostuums, meubels en wandbekleding te liggen, ofwel op de figuren, op het verhaal, op het komische aspect.⁵⁰⁶ Enkele taferelen van Albert Keller die in interieurs en parken van het rococo waren gesitueerd, sloten ogenschijnlijk wel bij Hagns werk aan, maar de interesse van deze schilder gold niet werkelijk het verleden zelf: het ging hem, als ook Maksymilian Gierymski, allereerst om schilderkunstige problemen. Voor Kellers eigen opvatting, zijn grotere realisme, is het typerend dat hij bij zijn *Parkszene* (1871, afb. 221) één der heren temidden van de flanerende paren en groepjes met belangstelling naar een forse sculptuur liet kijken. Dat hij echter niet afwijzend stond tegenover andersoortig rococogenre, blijkt uit zijn bereidheid om een schilderijtje van de in 1875 overleden Koerle te voltooien: de voorstelling toont een jonge dame in een hoepelrok, met een hoog kapsel, staande in een rococovertrek, terwijl een cavalier die haar de hand kust nog net in beeld is bij de deuropening.⁵⁰⁷

Hagns weergave van het verleden, en speciaal van historische ambiances, was niet die van de academische Münchner schilders - oudere en jongere - van zijn tijd, met hun grote aandacht voor historische realia. De kritische Münchner kunsthistoricus Karlinger schreef (1933) over Hagns historische taferelen:

"Auch dieses ist historische Schilderung, aber ohne den gelehrten Auftrieb der Offiziellen [de school van Piloty]; die Vorliebe Hagns für die Verwitterungen der Zeit entspringen dem wirklichen Feingefühl des Sammlers, der in den vergangenen Welten das Geschehen der Natur schaut ohne gelehrte Folgerung."

⁵⁰⁵ Pecht, 1888, p. 248.

⁵⁰⁶ Herpfer (1836-1897), leerling Piloty en Ramberg, was een der schilders van hist. genre die Ludwig II bij zijn historiserende projecten betrok, zie Holger Grimm, *Das Leben und Werk des Malers Carl Herpfer* (1836-1897), Wenen (diss.) 1991. Ludwigs opdrachten voor zijn kastelen noopten schilders tot navolging, dus ook studie, der Lodewijk-stijlen, en vooral die van Louis XV. Tot Münchner rococo- en pruijken-tijd-schilders behoorden behalve reeds genoemden o.m.: Emil Brack, Karl Gampenrieder, Johann Friedrich Hennings, August Hermann Knoop, Richard Linderum, Wilhelm Löwith, Ludwig Munsch, Karl W. Seiler, Franz Simm, Leopold Schmutzler, Josef Watter (die ook voor Ludwig II werkte), Josef Weiser.

⁵⁰⁷ Voor Kellers omgang met het verleden, zie dl. II: I, 7. Ook Rosenberg, 1884-89, III, p. 88-89. Keller werkte enige tijd in Arthur Rambergs atelier (zonder officieel diens leerling te zijn); deze schilderde ook zelf 18^{de}-eeuwse taferelen, maar beïnvloedde zijn jongere collega vooral in keuze voor leven der hogere kringen, en niet in zijn stijl. Stilistisch knoopte Keller aanvankelijk bij Hagn aan, wat speciaal zichtbaar is bij werk uit 1868-1872, zie Müller, 1981; ook Linsmaier, p. 175. Volgens Rosenhagen, 1912, p. 37, was ook Kellers *Zur Audienz* (1871) door rococo-architectuur geïnspireerd, nl. door zaal in slot Bruchsal. Ook interieurs uit Schleißheim en Versailles van hem bekend, zie Müller, 1981; tevens enkele in Italië gesitueerde rococoscènes uit jaren 80. Koerle: doc.-afd. Z-I., foto Max Herber (München); schilderij is 1876 gedateerd, het draagt de signatuur of tenminste de naam van *beide* schilders.

Die veronderstelde voorkeur van Hagn voor "Verwitterungen der Zeit", voor historisch patina, vormde al een wezenlijk element van de gevoelsmatige geschiedbeleving der romantiek en de navenante ervaring van historische kunstwerken (zie dl. I: IV, 1), en was zeker niet kenmerkend voor de geschiedcultuur van de jaren vijftig en zestig van de negentiende eeuw.⁵⁰⁸ Het is denkbaar dat Karlinger hier vooral een persoonlijke mening en eigen voorkeuren uitsprak, maar Hagns specifieke weergave van situaties in het verleden rechtvaardigt zijn veronderstelling wel. Hagn schilderde weliswaar niet alleen verweerde muren en terrassen en oude bomen, hij toonde in die omgeving ook - zorgvuldig gekozen - momenten van historisch leven. En zijn figuren reageren op elkaar, zij zijn meer dan elementen van een schilderachtig geheel. Er is echter een wezenlijk verschil met het historisch genre van eerdere generaties schilders dat in deel I besproken is. Hagns taferelen ontstonden niet, of niet in de eerste plaats, onder invloed van de geschiedschrijving of historische fictie. En dat kwam niet omdat hij niet las, zoals Münchner schilders dikwijls werd verweten: Schack noemde hem een "hochgebildete Mann". Evenmin was het uitsluitend de historische architectuur, waren het alleen de paleizen en parken van het rococo die zijn voorstellingen inspireerden. Hagn vond zijn voorbeelden tevens in de schilderkunst van het rococo, bij zijn historische voorgangers.⁵⁰⁹ In sterkere mate dan de zelfstandige Menzel knoopte hij thematisch aan bij Watteau, en meer nog bij Lancret en diens tijdgenoten, op een wijze die in eerdere fasen van het historisch genre niet was voorgekomen. Wel hadden schilders ook toen schilderijen en prenten uit het verleden bestudeerd, uit de middeleeuwen en renaissance, en hadden zij daar details van de kledij en architectuur uit overgenomen, maar hun taferelen waren geïnspireerd door de veraanschouwelijking van het verleden in de literatuur, in de historiografie en belletrise van de late achttiende en de negentiende eeuw.⁵¹⁰

⁵⁰⁸ Karlinger, p. 178. Deze auteur gebruikte zelf woord patina in andere zin, hij contrasteerde het met 'Verwitterung', p. 180: "Verwitterung, wie sie ein malerisches Auge reizt, nicht aber eine Patina, mit der man die Dinge historisch interessant macht"; patina omschreef hij, p. 151, als "die dekorative Haltung, die in einem hochgelehrten und hochgezüchteten Atelierstil das Heil erblickt [...] Patina gegen Wirklichkeit."

⁵⁰⁹ Schack, 1881, p. 184. Toevoegingen bij titel in Boetticher, I, nr. 39, suggereren dat Hagn ook in München met schrijvers omgang had, en dat hij Mörke tenminste las. Hagns interesse voor hist. architectuur, speciaal paleizen, bibliotheken en kerken, blijkt uit diverse overgeleverde titels en bewaarde werken, zie Boetticher, I, en cat. coll. München, 1984, dl. 6.

⁵¹⁰ Hagn wees 'verbeelding' van aan literatuur ontleende motieven zelfs ronduit af. In brief aan Lenbach gaf hij weer wat hij aan Schack m.b.t. zulk ontleen had gezegd: "Ein Kenner sucht den Werth im Bilde und nicht in der Sage oder dem Gedicht, welches diese Zöpfe [hier als scheldwoord] zu ihren Schmierereien begeisterte und deren Verdienst sie sich aneignen möchten. Er als geistreicher Mann, der gewiß Lessings Laokoon gelesen, würde wohl unterscheiden können, wem dies Verdienst gehöre und daß die sogenannte Poesie im Gemälde selbst und nicht in dem mehr oder weniger poetischen Gegenstand liege, welchen dieses behandle ...", naar Ranke, 1986, p. 143, waar geen exacte opgave van bron en jaartal.

Hagn was evenals Menzel ook stilistisch door zijn achttiende-eeuwse voorgangers beïnvloed, hij schilderde zijn rococotaferelen, zoals Holland het formuleerde, "im Stil des vorigen Säculums". Ook jongere schilders elders kozen voor die schildertrant, voor de losse toets van rococoschilders: Josef Scheurenberg is daar met zijn *Ländliches Fest im 18. Jahrhundert* (1878) een voorbeeld van (afb. 222). Dat deze schilder zijn figuren niet bij een sculptuur situeerde, maar onder een boom in de vrije natuur, verwijst overigens vooral naar Menzels voorbeeld.⁵¹¹ De volgende generatie *Münchner* schilders van rococogenre volgde echter niet zozeer de stijl, maar wel nog de thematiek en ensceneringen van hun achttiende-eeuwse voorbeelden na. Daarbij keken zij niet alleen naar Franse schilders; ook in de Duitse kunstgeschiedenis vonden zij voorbeelden voor rococotaferelen zoals de prenten van de Augsburgse Johann Esaias Nilson en de schilderijen van Antoine Pesne in Berlijn. De Darmstädter Seekatz had nog de kleine Goethe met zijn familie in een pastorale enscenering en bijpassende rococokostuums geportretteerd, en de Saksische schilder Schenau had met zijn tafereel *Das Kunstgespräch* (1773) een thema voorgegeven waarop vele negentiende-eeuwse schilders van rococogenre in allerlei varianten zouden voortborduren.⁵¹²

Oostenrijkse en Poolse schilders konden eveneens bij voorgangers in eigen land te rade gaan. In Wenen en Praag kon men de elegante gezelschappen zien die de Tsjech Norbert Grund (1717-1767) in de trant van Watteau had geschilderd. Polen konden teruggrijpen op de parktaferelen met gezelschappen die Norblin voor de Czartoryski's had geschilderd, en op Bellotto's schilderijen van Warschause parken met hun mengeling van figuurtjes in Oudpools en

⁵¹¹ Holland, op. cit. (492). Datzelfde geldt voor Tsjech Mánes (zie dl. I: V, nt. 659) die ca. 1850 rococogenre schilderde, cat. tent. Wenen, 1996, p. 527 met afb. Ook hij kende historische Franse rococoschilderkunst, en ook hem zouden die vb. in combinatie met daarbij aansluitende ambiance tot navolging inspireren. Zijn eigen rococoscènes zijn ironisch: verschillende reacties echtbaar op maanlicht, stoere pose gastheer bij ontvangst van ruiter die laarzen laat poetsen, voordat hij kasteelheer en gade wil begroeten - zulke motieven spreken duidelijk voor affiniteit met werk van zijn vriend Spitzweg die hij wrschl. al 1845/46 had leren kennen. In Spitzwegs sporadische rococotaferelen is bovendien eenzelfde oriëntatie op stijl hist. rococo te zien. Cat. München, 1979, p. 75: Münchner publiek zag Mánes' werk eerste maal op internat. tent. 1869. - Dat die combinatie: navolging schildertrant uit periode waarin men taferelen situeerde, niet als vanzelfsprekend werd gezien, illustreert ook opmerking H. Becker, 1888, p. 304, n.a.v. Hagns werk. Hij zag het zelfs omgekeerd - in strijd met ontwikkeling rococogenre in Duitse schilderkunst - en noemde het typerend, dat schilders die de kunstrichting van eind voorgaande [18^{de}] eeuw volgden, zo graag taferelen uit die tijd tot onderwerp van hun schilderijen kozen.

⁵¹² Ook porseleinformen konden schilders van rococogenre als vb. dienen: nalatenschappen van sommige zulke schilders omvatten - blijkens veilingcat. - tal van voorwerpen uit rococo en Louis-Seize, en daaronder waren soms ook rococofigurines, bijv. in nalatenschap Heinrich Lossow (zie vervolg), cat. veil. München (Helbing), 1907. Seekatz, jaren 60 18^{de} eeuw, nu: Goethe-National-Mus., Weimar. Lammel, 1993, afb. 13: *Kunstgespräch*, nu Gemäldegal. Alte Meister, Dresden; *ibid.*, p. 159: Joh. Eleazar Schenau - kunstenaarsnaam, eig. Zeissig.

rococokostuum.⁵¹³ En notabene Chodowiecki had vergelijkbare scènes als Norblin in beeld gebracht, schilderijtjes met gezelschappen buiten, in de trant van Lancret en Pesne, die hij in zijn eigen omgeving had gesitueerd, rond de rococosculpturen in Berlijnse parken. Zulke taferelen van zijn hand waren ook in Poolse collecties te zien. Zijn schilderij *La fête au jardin* (Zabawa ogrodowa) bevond zich in Lemberg, en graaf Ksawery Branicki bezat van hem een *Menuet in een tuin* (Menuet w ogródzie) dat naar aanleiding van een retrospectieve overzichtstentoonstelling van Poolse schilderkunst in 1898 door de schilder-criticus Piątkowski werd besproken:

'De geest van het tijdperk, doordrongen van verwekelijkte gevoeligheid, de geest van Lodewijk XV, de gekunstelde gratie van kunstmatige herderinnen en gepoederde herders, een door Franse schilders verzonnen fantastische droomwereld, waarin porseleinen figuurtjes zich schijnen te bewegen in de schaduw van gobelin-geweven bomen, is zichtbaar ook op Chodowiecki van invloed geweest. Hij heeft dan wel niet de finesses van Watteau en Lancret, maar hoe meer hij van zijn voorbeelden afwijkt, des te meer is hij zichzelf - in de observerende geest, die de weergegeven types benadrukt met een vleug van onbedwingbare humor.'⁵¹⁴

Piåtkowski behoorde zelf tot de schilders die het rococo ironisch benaderden en omgekeerd als vehikel voor hun eigen ironie gebruikten (zie vervolg). Maar anderen, zoals Hagn en jongere Duitse en Weense schilders, inspireerde de hervonden bewondering voor de visuele cultuur der achttiende eeuw tot een positieve verbeelding van het rococotijdperk, dat zij waarnamen door het filter van de beeldende kunst uit die periode. Dat literaire teksten geen inspiratiebron voor eigen taferelen vormden, gold niet voor alle Duitse schilders van rococogenre in diezelfde mate als voor Hagn. Maar, anders dan bij het vroege historische genretafereel speelden de negentiende-eeuwse geschiedschrijving en historische fictie voor hen toch slechts een bescheiden rol, en ook ditmaal vooral in Pruisen waar de belangstelling voor het rococotijdperk zich rond de figuur van Friedrich der Große concentreerde. Menzels *Fridericiana*, de boekillustraties en schilderijen waarmee hij in de jaren veertig en vijftig scènes uit het leven en tijdperk van deze koning in beeld bracht, demonstreerden de veranderde visie op het rococo, zelfs in vergelijking met naar inhoud verwante voorstellingen door de cultuurhistorisch geïnteresseerde Bernhard Rode. De bewondering voor Friedrich der Große als heerser en veldheer had in Berlijn ook na de 'Freiheitskriege' aangehouden, maar ging nu toenemend gepaard met een nieuwe waardering voor de cultuur van zijn tijd. Naast de oude anekdoten vormden ook moderne historische fictie en de eigentijdse historiografie over

⁵¹³ Bovendien verbreidden geïll. tijdschriften, Duitse, Oostenrijkse en Poolse bladen, in laatste kwart 19^{de} eeuw de kennis van eigentijdse rococogenre uit binnen- en buitenland.

⁵¹⁴ Vb.: *Gesellschaft im Tiergarten zu Berlin*, 1759, Mus. d. bild. Künste, Leipzig; Czołowski, afb. 213: *La fête*; Geismeyer, 1993, p. 44: *Das Blindkuhspiel*, 1768, oorlogsverlies. Piåtkowski, 1898, afl. I, p. 6.

Friedrich een bron voor de Pruisische schilders.⁵¹⁵

Aan belletrise uit de achttiende eeuw zelf werd door sommige Münchner schilders wel aandacht besteed, waarbij zij zich echter beperkten tot enkele laat achttiende-eeuwse auteurs die zowel door hun werk als hun persoonlijkheid boeiden. Geheel in overeenstemming met Riehls kijk op het rococo bracht Johann Emmanuel Gaisser in beeld hoe R.E. Raspes *Baron Münchhausen* (1785/86) een dameskransje met zijn verhalen onderhield, en hij situeerde dit vrolijk gebeuren in een rococosalon (afb. 223).⁵¹⁶ De aanhoudende waardering voor Schiller en Goethe inspireerde tot anekdotische taferelen rond dit tweetal die eveneens noodzaakten tot de uitbeelding van interieurs uit rococo of pruikentijd: een enigermate historisch correcte enscenering was inmiddels vanzelfsprekend. Dat het hierbij echter uitsluitend om de beide dichters kon gaan en niet om de keuze voor een rococotaferel, illustreert een verhaal in de memoires van Friedrich Pecht. In 1857 bevond Pecht zich in Karlsruhe waar hij aan de groothertog een eigen werk zou presenteren, een scène uit de recente oorlog tussen de Oostenrijkers en Italianen, en dat uit Oostenrijks perspectief. Hij begon echter te beseffen, dat die thematiek de vorst niet zou bevallen, en toen hij zich herinnerde dat de dichter Goethe in zijn jonge jaren het hof in Karlsruhe had bezocht, waar toen juist de hertog van Weimar met zijn vrouw als gast had vertoefd, sloeg hij er gauw *Dichtung und Wahrheit* op na. Daar las hij dat Goethe in Karlsruhe Klopstock had ontmoet en hem de eerste scènes uit *Faust* had voorgelezen. Die gegevens voegde Pecht samen en hij componeerde een taferel, waarin Goethe zijn *Faust*-scènes niet aan Klopstock alleen voorleest, maar aan het hele hofgezelschap, dat zich verzamelt rond de Weimarer hertog en de markgraaf van Baden (grootvader van de contemporaine

⁵¹⁵ Zie Lammel, 1988, p. 103-106. Springer, 1858, p. 150, wees op invloed van Menzels poging om de 18^{de} eeuw "nicht bloss in das obligate Schäfergewand, sondern in würdigem Ernst als ein Jahrhundert von Männern, von grossen Männern zu schildern", een streven dat hij als "folgenreich" betitelde; hoewel het m.i. bij meeste, jongere schilders van rococogenre en zeker in München en Wenen weinig weerklank vond, althans wat die 'waardige ernst' betrof. Wel brachten, tweede helft 19^{de} eeuw, ook Münchner en Weense schilders - zoals Joh. Hamza - scènes met Friedrich II in beeld, maar de beeldopvatting onderscheidde zich daarbij niet werkelijk van die bij hun overige rococogenre. Vgl. Hamza's *Kriegsrat unter Friedrich dem Großen*, afgeb. in *KfA*. (dec. 1890); Pecht, p. 71, meende hier echter toch in uitbeelding personages Hamza's 'gedegen studie van Chodowiecki en Menzel' te herkennen.

⁵¹⁶ Illustreeren van literaire werken die in 18^{de} eeuw speelden, zoals nieuwe uitg. van Voß' *Luise*, Goethes *Hermann und Dorothea* of werken van Schiller, kon inspireren tot *schilderen* van aan die teksten ontleende voorstellingen, maar evenzeer van zelfstandige rococotaferelen, eigen inventies. Op die manier zou bijv. ook Arthur von Ramberg (1819-1875) tot zijn speciaal laat 18^{de}-eeuwse scènes zijn gekomen, Linsmaier, p. 26, 54. - Gaisser, afb. 223: vermoedelijk het taferel waarvan repr. (nr. 270789) bij doc.-afd. Z-I, maar ook scène op repr. nr. 270788, *ibid.*, past bij dit thema. Gaisser wrschl. beïnvloed door Joh. Geyer, zoals Ludwig, 1, p. 387-388, veronderstelt: hij had in Augsburg bij hem gestudeerd, voordat hij naar München ging. *Münchhausen im Damenkreise* 1869 te zien in Künstlerhaus: cat. tent. Wenen 1869, I. Große Internat. Kunst-Ausstellung, nr. 241.

heerser). Pecht schreef dat hij daarbij in beeld had willen brengen, welk effect de gelezen scènes op dit glanzende gezelschap gehad zouden hebben. In plaats van het voltooide oorlogsschilderij presenteerde hij dit idee aan de groothertog die er inderdaad enthousiast voor bleek. Pecht voerde zijn plan uit en het voltooide werk viel ook bij het publiek in de smaak (1860, afb. 224). De schilder veronderstelde bescheiden, dat hij die bijval vooral te danken had gehad aan het thema dat iedereen aansprak, en aan de uitbeelding van 'cultuurvormen die nog schilderachtig' waren, van achttiende-eeuwse glans en pracht. Hij schreef over dat laatste:

"Ausserdem ward das Publikum auch noch durch den Glanz der mit mehr Fleiß als Talent gemalten seidenen und samtnen Gewänder und das prächtige Rokokolokal gewonnen. Die sich um diese Zeit rasch füllende Piloty-Schule machte diese Dingen aber bald so viel besser, daß ich einige Jahre später damit schon nicht mehr durchgekommen wäre."⁵¹⁷

Het was Pecht duidelijk niet te doen geweest om een voorstelling van het rococotijdperk of de pruikentijd, bij zijn themakeuze had noch een positieve noch een negatieve opvatting van die historische periodes een rol gespeeld. Hij had met enige dichterlijke vrijheid zijnerzijds een scène uit Goethes leven in beeld gebracht en die historisch correct aangekleed. Zo'n tafereel functioneerde als anekdote: een historische figuur stond bij de idee van de schilder centraal en de beschouwer reageerde allereerst op dat gegeven. Ondanks alle toenadering van de historische anekdote tot het historisch genretafereel aangaande de beeldopvatting bleef het verschil in functie en betekenis, voor wie het thema herkende, ook in de latere schilderkunst van de negentiende eeuw effectief.

* * *

Tot de rococo-schilderende leerlingen van Piloty waar Pecht in de geciteerde passage van zijn herinneringen naar verwees, behoorde ook Heinrich Lossow (1843-1897). Hij kwam uit een kunstenaarsgezin, twee oudere broers waren schilder en zijn vader was beeldhouwer. Die laatste had als leerling en later medewerker in Schwanthalers atelier gewerkt en had zijn deel bijgedragen aan

⁵¹⁷ Pecht, 1894, II, p. 95, 109-110. Schilderij nu: Oberrhein. Dichtermus., Karlsruhe. De met Pecht bevriende Weense glasfabrikant en kunstverzamelaar Ludw. Lobmeyr bezat schilderij van zijn hand met zelfde voorstelling, cat. veil. Wenen (Wawra), 1917: replek of variant? Pecht had 1870 in Wenen uitvoering van deze scène tentoongesteld als te koop, 'II. Internat. Kunst-Ausstellung im Künstlerhaus', cat. tent. Wenen, 1870, nr. 245. Vgl. Bringmann, p. 206, nt. 117, die schilderij *Goethe am Hofe zu Darmstadt* in bezit Lobmeyr vermeldt, onder verwijzing naar *Kunstchr.* (1889), p. 502: die benoeming der locatie lijkt vergissing. Repr. *Goethe in Karlsruhe* gepubl. in *Tyg. il.* (1869/I), nr. 77, p. 293, en lovend besproken in combinatie met uitleg thema. Red. *Tyg.il.*, Jenike, vertaalde Duitse literatuur, o.m. teksten van Goethe en Schiller, en sommige van die vertalingen werden in *Tyg.il.* afgedrukt. Zo bracht dit blad 1880 (nr. 249, p. 216) vertaling (monogr. L.J.: Jenike) van Schillers gedicht *Die Handschuh* met ill. die eveneens van Pecht stamde. - "Kulturformen": *Recensionen* (1865), p. 263, m.b.t. Pechts Schiller-tafereel.

de sculpturen voor het Walhalla. Zijn zoon Heinrich studeerde behalve bij Piloty ook bij Arthur von Ramberg, die zelf sedert de late jaren vijftig af en toe een rococotafereel en in het bijzonder voorstellingen uit de 'Werther-Zeit' schilderde.⁵¹⁸ Dat Lossow van jongs af aan vertrouwd moet zijn geweest met sculpturen, en zelfs de bedoeling had gehad om in zijn vaders voetstappen te treden, had hem mogelijk geïnspireerd tot de motiefkeuze voor één van zijn eerste succesvolle schilderijen, waarin hij een marmeren beeld een belangrijke rol liet spelen. Hij had als alle leerlingen van Piloty eenmaal een huiveringwekkende gebeurtenis, een "Unglücksfall", moeten schilderen en bij Heine had hij een geschikt motief gevonden.⁵¹⁹ Het resultaat presenteerde hij nog tijdens zijn studiejaren eerst aan het Weense kunstpubliek en de volgende zomer ook in München: de voorstelling *Junger Dichter und Sphinx* (1868, afb. 225). Hij had die scène ontleend aan Heines 'Vorrede' bij zijn *Buch der Lieder*:

"Dort vor dem Thor lag eine Spinx, [...] Ein schönes Weib! Der weiße Blick, / Er sprach von wildem Begehren; / Die stummen Lippen wölbten sich / Und lächelten stilles Gewähren. / Die Nachtigall, sie sang so süß, / Ich konnt' nicht widerstehen - / Und als ich küßte das holde Gesicht, / Da war's um mich geschehen. / Lebendig ward das Marmorbild, / Der Stein begann zu ächzen - / Sie trank meiner Küsse lodernde Gluth [...] Sie trank mir fast den Odem aus - / Und endlich wollustheischend, / Umschlang sie mich, meinen armen Leib / Mit den Löwentatzen zerfleischend."

Het idyllische karakter van de plek waar Lossow dit gebeuren liet plaatsvinden, in een zomers park bij maanlicht, beschut onder overbuigende takken, omgeven door bloeiende rozen, staat in schril contrast met de stemming in Heines dichtregels over de "wollustheischende" sfinx. En ook voor de matige lezers onder het publiek waren de gekromde klauwen die de jonge man omklemmen - "die zerfleischenden Löwentatzen" - stellig een voldoende suggestief element om hen dat contrast te doen ervaren.⁵²⁰ De Berlijnse kunstschrijver Adolf Rosenberg oordeelde dat Lossow zijn talent alleen al daardoor had bewezen, dat hij zichzelf met deze 'avontuurlijke scène' niet belachelijk had gemaakt, integendeel, dat hij die zelfs nog met de zoete huiver van de romantiek had weten te omgeven. Over de voortreffelijke uitvoering van het tafereel bestond

⁵¹⁸ Holland, lemma Lossow, *ADB*, 52.

⁵¹⁹ Rosenberg, 1887, p. 40.

⁵²⁰ Heine, *Buch*, p. 1-3: hij schreef deze 'Vorrede' (bij derde uitg.) 1839 in Parijs. H. Becker, 1888, p. 432-433, zag schilderij 1868 in Wenen, 'dritte allg. deutsche Kunstausstellung'. Cat. tent. München, 1869, nr. 745: 'Vorrede zum Buch der Lieder von H. Heine', nog te koop. Fotografie door Franz Hanfstaengl in handel gebracht. Schilderij voor 1986 bij Christie's, Londen (115,5 x 86,5 cm), Hook, Poltimore, p. 324. Lossow illustreerde dat jaar nog andere teksten uit *Buch der Lieder*, zoals gedicht *Anfangs wollte ich fast verzagen ...*, waarbij hij figuren 18^{de}-eeuws kleepte. Tekening met verwijzing naar dit gedicht in Maillinger-Smlg., Stadtmus. München, inv.nr. M/III 2302; of hij dit tafereel als schilderij uitvoerde, is mij niet bekend. Bij tekening naar Heines *Das Meer erglänzte weit hinaus* (cyclus *Die Heimkehr*) waarvan lichtdruk werd gemaakt, gaf hij de figuren directoire-kostuums. Zie ook muziekbijlage, nr. II/7.

ook bij Hermann Becker geen twijfel, maar het onderwerp vond hij wel heel wonderlijk. Toen hij voor dit schilderij stond, had hij het hoofd geschud, en vele andere beschouwers evenzo. 'Bij die tweestrijd: van het gebeuren dat een droom leek en de tastbaar reële weergave, werd een mens helemaal duizelig en werd het hem te moede, als was hij dol geworden', meende Becker.⁵²¹ Pecht wederom had daar geen moeite mee gehad: volgens hem had Lossow met dit schilderij de grootste verwachtingen gewekt. Dit eerste werk had hij echter niet meer overtroffen, en ondanks zijn talent, aldus Pecht, bereikte hij nooit de verfijning van de Franse achttiende-eeuwers die hij 'in het Duits vertaalde'.⁵²²

De antropomorfe verbeelding van sculpturen - die in dit tafereel zo ver doorgevoerd is - kwam ook bij enkele Franse schilders van het rococo al voor, en speciaal bij Fragonard. Lossows dichter en sphinx doen denken aan diens tafereel *Le voeu* (of *L'invocaton*) *à l'Amour* - de voorstelling van een jonge vrouw, half knielend aan de voet van een sculptuur, waar zij smekend haar arm naar uitstrekt (ca. 1785). Dit schilderij bevond zich in de jaren dertig nog in een Parijse collectie, wellicht had de kunstminnende Heine zijn fantastische idee daaraan, of toch tenminste aan achttiende-eeuwse rococotaferelen, ontleend.⁵²³ Lossow voegde ook later dikwijls beeldhouwwerk in zijn voorstellingen in, maar de confrontatie tussen mens en sculptuur schijnt hij nog maar een enkele maal tot het centrale thema van een schilderij gemaakt te hebben. Een uit beschrijvingen bekend voorbeeld, een voorstelling van heel ander karakter dan zijn 'dichter en sphinx', is het volgende tafereel dat bij een recensent van de *Kunstchronik* (1876) zeer in de smaak was gevallen:

"Durch gewinnenden Liebreiz fesselte Lossows 'Dame im Park', eine jener zierlichen Frauengestalten à la Watteau, die sinnend vor einer anmuthigen plastischen Gruppe, einer Nymphe in den Armen eines Faunes, steht, auf welche die Sonne durch das Blätterdickicht flimmernde Glanzlichter wirft."⁵²⁴

Hier liet Lossow zijn personage op het motief van een sculptuur reageren - en niet, zoals Keller bij één van de figuren in zijn *Parkszene* suggereerde, uit interesse voor een kunstwerk. Maar van een wederzijds reageren van mens en sculptuur was ditmaal geen sprake.

Bij andere Münchner schilders van rococogenre kwamen beeldhouwwerken

⁵²¹ Rosenberg, 1887, p. 40. H. Becker, 1888, p. 433.

⁵²² Pecht, 1888, p. 248-249. Schilderij in 1997: bij Sotheby's, Londen.

⁵²³ Doorgaans zijn het daar beelden die op mensen reageren en niet andersom; de sculptuur op Fragonards schilderij *L'escarpolette* (1767) bijv. lijkt zeer geïnteresseerd in de menselijke bezigheden.

⁵²⁴ *Kunstchr.* (1876), p. 531. Ook Rosenberg, 1887, p. 40, noemt dit werk; mogelijk identiek met *Szene im Park*, Regnet, 1876, p. 111. Pecht die de vermeende faun als Pan opvatte bij wie Psyche haar hart uitstort, was zeer positief over uitbeelding van de dame, "[...] die sich in einem Park die Marmorgruppe [...] neugierig betrachtet. Man bleibt im Zweifel ob mit spöttischem Mitleid, echtem Mitgefühl oder naiver Unkenntniß, und daß ist gerade das Reizende daran, wie denn auch das lauschige, einsame Waldinnere mit feinem Naturgefühl und bescheidenen Mitteln gemacht erscheint.": 'Das Sittenbild', *AZ* (1876), p. 2939.

eveneens in allerlei vormen voor, maar voorbeelden van zo'n antropomorfe verbeelding zijn mij van hen niet bekend. Bronisław Łaszczyński schilderde in zijn Münchner tijd ook een tafereel, een scène bij maanlicht, waarin een sculptuur een rol speelde. Hij zal deze voorstelling, van een kozend paar in een park, niet heel veel later geschilderd hebben dan Lossow zijn *Dichter und Sphinx*. Łaszczyński plaatste zijn hoofdfiguren in de nabijheid van een sculptuur, bij enkele struiken, van waarachter twee mannen de geliefden bespieden. Dit schilderij werd in 1869 in Warschau tentoongesteld en bij die gelegenheid kort besproken in *Kłosy*. De recensent wees er op hoe het beeld, een satyr, 'met een demonische glimlach' leek toe te kijken, en hij waardeerde dat motief - 'een gelukkige inval die effect had'. Van de Wener Carl Schleicher stamt een zomers tafereeltje met een jong stel dat in rococokostuum à la Watteau is gehuld: vanaf een sokkel kijkt een gebeeldhouwd cupidootje met pijl en boog aandachtig toe om te zien of zijn bemoeienis wel succes heeft.⁵²⁵ Bij antiek genre kon het motief van de antropomorfe sculptuur eveneens worden ingevoegd, een omstandigheid die deel lijkt uit te maken van een verdergaande overeenkomst tussen de enscenering van rococogenre en die van in de oudheid gesitueerde tafereelen (zie dl. II: IV, 3).

Maar Heinrich Lossow hield zich voornamelijk aan het rococo. De architectuur en kunstnijverheid van de achttiende eeuw had hij al in München grondig bestudeerd en tijdens de oorlogsjaren 1870/71 kreeg hij de gelegenheid om die studies te voltooien in Parijs en in Versailles, 'het stralende middelpunt van de rococokunst'. Andere tijdgenoten dan Pecht vonden juist wel dat Lossow met zijn genretafereelen de Franse voorgangers evenaarde - althans bijna, en dat hij hun vormtaal begreep en wist toe te passen als geen ander. Zo schreef de auteur van Lossows necrologie voor de 'Kunstverein', dat de schilder zich de uitdrukkingwijze van die "heitere, lebensfrohe" stijl, het rococo, in hoge mate eigen gemaakt had, maar zonder sjabloonachtig een platte nabootsing van die oude kunststijl te bedrijven. Hij had werkelijk "im Geiste und mit dem Herzen eines Fragonard und Boucher empfunden", en in zijn beste werken, vooral zijn tekeningen, was hij bijna even goed geweest.⁵²⁶

Enkele van die tekeningen en reproducties naar zijn tekeningen zijn bewaard gebleven. Twee daarvan tonen scènes die inderdaad aansluiten bij de thematiek van de genoemde voorbeelden: jonge stellen die met flirten en musiceren onder

⁵²⁵ Łaszczyński: *Kłosy* (1869), nr. 203, p. 268-270; vgl. ook tekst muziekbijlage II/5. Schleicher (werkz. 1855-1871), *Das Stelldichein*, cat. veil. Wenen (Dorotheum, 25-6-1992), nr. 420. Ook buiten Midden-Europa werd motief gebruikt, bijv. door Italiaan Fabio Fabbi in rococotafereel *Amoroso*: ook dat toont jong stel in park, de man maakt avances, gebeeldhouwde faun kijkt toe en vermaakt zich zichtbaar, repr. *Tyg. il.* (1897), nr. 38, p. 737.

⁵²⁶ Rosenberg, 1887, p. 40; Holland, op. cit. (518). Necrologie, *Berichten KV München* (1897), archief MKg. Lossow maakte ook objecten van goud- en zilversmeedkunst, volgens tijdgenoten met grote vaardigheid, en zou daarbij, meer dan als schilder, de stijl van 18^{de}-eeuwse vb. nagevolgd hebben.

de bomen van een park aangenaam de tijd verdrijven. En toch zijn Lossows taferelen evident negentiende-eeuws. Enerzijds demonstreren de vaak net iets overdreven gebaren en houding van de figuren en ook zijn tekenstijl die tijd van ontstaan, anderzijds laat zich dat aflezen aan het gebruik van het komische. De tekening van een enkel schertsend jong paar (1876, afb. 226) - hij op een stenen bankje onder een boom, zij staande naast een tuinsculptuur - zou een voortekening geweest kunnen zijn voor Lossows schilderij *Flitterwochen* dat hij in 1877 in Wenen presenteerde. Een recensent prees in de *Allgemeine Kunst-Chronik* de 'tere stemming bij het coloriet' en de 'voornamste gratie in de tekening'. "Ein reizendes Pärchen, die rosigen Stunden in froher Laune verscherzend!" Door de minutieuze uitvoering van de details, als steeds bij Lossow, werd de voorstelling bij langer bekijken des te aantrekkelijker, meende de recensent. Dat er op de weergave van de vleestonen toch nog iets aan te merken viel, werd meer dan goedgemaakt door de 'humor waarmee de penseel getekend' had.⁵²⁷ De tweede tekening (1873), waarschijnlijk eveneens een voortekening, toont hoe twee jonge paren elkaar in een parklandschap ontmoeten, in gezelschap van een klein meisje dat een lammetje bij zich heeft. Het ene stel was al bezig muziek te maken en een bloemenkrans te vlechten, en het andere paar komt juist op de open plek aan, vrolijk zwaaiend met een boekje en een mandje met nog meer bloemen (afb. 227). Tussen de boomgroepen door zijn in de verte enkele sculpturen te herkennen.⁵²⁸ Ook bij de figuren in dit tafereel kan men spreken van 'gratie in de tekening' en van een 'vrolijke stemming' die voor de beschouwer nog wordt verhoogd door de ironiserend gemaniëerde weergave van gebaren en blikken.

Dat opzettelijk komische is nog evidentier bij een tafereel van iets andere aard dat door de reproductie in een tijdschrift is overgeleverd: een scène in een park met heel diverse types verpozenden (afb. 228). Een vijf jong stel wandelt door de allée, een dromerig paar zit op een bank die het moet delen met een vrolijke moeder en kind en een oudere heer. De houding van de wat somber peinzende heer wordt herhaald in die van zijn tekkel. De sculptuur tussen de bomen, een beeld van de godin Diana, glimlacht vriendelijk over alles heen, maar zonder enige reactie op het doen en laten beneden haar.⁵²⁹ De humor van dit tafereel doet enigszins denken aan scènes door Spitzweg, die overigens ook zelf zijn personages wel eens in grootmoeders tijd situeerde. Lossow overdreef de gesticulatie van zijn figuren voldoende om iets komisch te verlenen aan hun houding, hun gebaren en handelingen, en hij gaf daarmee aan de voorstelling als geheel een vermakelijk en vrolijk karakter. Maar de figuren zijn geenszins

⁵²⁷ Maillinger-Smlg., Stadtmus. München, inv.nr. M IV/3243: lichtdruk naar tekening. Anon., *Kunstchr.* (1877), p. 276-77. Cat. tent. Wenen, *Oesterreich. KV* (jan. 1877), nr. 45. Schilderij evt. identiek met *Liebespaar* op tent. München, Regnet, 1876, p. 111.

⁵²⁸ Maillinger-Smlg., Stadtmus. München, inv.nr. M III/2307/1: lichtdruk?

⁵²⁹ Repr. Maillinger-Smlg., Stadtmus. München, inv.nr. M IV/3242, verso notitie "Glückliche Zeit" [?]; herkomst repr. niet aangegeven. Of dit als schilderij is uitgevoerd, is mij niet bekend.

karikaturen en niet vertekend - zoals bij Flüggen en Geyer wel - integendeel, zij zijn verfijnd en elegant weergegeven. Lossow deelde zijn plezier in een ironiserende weergave, zijn voorkeur voor enigszins komische situaties bij rococotaferelen met vele schilders van zijn generatie, ook in andere landen. Bij dit latere rococogenre - anders dan nog in de jaren veertig - gold de nu overigens milde spot niet meer het historische tijdperk, dat inmiddels bijna algemeen als 'blij en opgewekt' werd bestempeld. Riehl had in het eerder aangehaalde opstel (1853) die contemporaine sympathie voor de cultuur van het rococo verklaard met een behoefte van zijn tijdgenoten:

"[... es ist] das Rokoko, daß wir so emsig wieder beleben [...] die subjektive Willkür, der *Geist der originellen grillenhaften Charaktere*. Diese freie Laune der Rokokozeit dünkt uns frisch wie die Natur gegenüber dem planvollen Gleichmaß unserer modernen Zustände, die gar nicht mehr gestatten, daß einer *ein rechter Narr* sei ...".⁵³⁰

Die omschrijving van wat tijdgenoten in het rococo zochten, verschaft tevens inzicht in de voorkeur die velen in de tweede helft van de negentiende eeuw kennelijk hadden voor zo'n komische weergave van rococotaferelen. Wie zulke taferelen waardeerde, ging het niet in de eerste plaats om de esthetische kwaliteiten van het rococo, maar om die "freie Laune", om beelden van scherts, plezier en vertier - in luchtiger zin evenzeer ideaalbeelden van een cultureel verleden. De functie van het vroeg negentiende-eeuwse historische genre - compensatie - was hier weer in het spel, ditmaal echter zonder nationale connotaties en zonder affirmatief herkennen van het *eigen* verleden althans door de burgerij in de verschillende herkomstlanden van kopers en beschouwers.

Zo'n beeld van onbekommerd vertier in vroeger tijd bood ook Lossows tekening van flirtende, musicerende en drinkende jonge mensen die zich samen teruggetrokken hebben in een klein, intiem nevenvertrek van een luxueuze residentie (1873, afb. 229). Het is een tafereel dat 'Wein, Weib und Gesang' zou kunnen heten zoals een schilderij van Lossows Weense evenknie Carl Schweninger wiens werk in het vervolg besproken zal worden.⁵³¹

⁵³⁰ Riehl, 1910, p. 128-129. Cursivering R.K. Vgl. Helvigs bespreking (1823) van Dählings *Fürstlicher Einzug* en haar sympathie voor "ein armes Plätzchen zum Schmollwinkel der Phantasie", zie dl. I: IV, 3, p. 213.

⁵³¹ Maillinger-Smlg., Stadtmus. München, inv.nr. M III/2307/2. M.b.t. neiging tot scherts en ironie die juist voor deel Münchner kunstenaarskringen typerend lijkt, vgl. Wolf, *Künstlerfeste*, p. 90-91, over gezelligheidsclub kunstenaars onder naam Jung-München die 1853-1864 bestond. Leden o.m. Lossow en zijn broer, Angeli, Kaspar Braun, Wilh. Busch evenals jonge Wilh. Diez. Auteur vergelijkt deze groep met oudere kunstenaarsverenigingen: "Sie fand den neuen Ton. Hatte man bisher geschwärmt und gelärmt, sich der Romantik erfreut und die Rittermässigkeit für die Höhe des Erstrebenswerten gehalten, war man allezeit sozusagen mit Pathos gestieft und gespornt dahergeschritten, so verstand es 'Jung-München', über dies alles fein und ironisch zu lächeln oder zur gegebenen Stunde [...] wahre Sturzbäche der Satire in breiten Strömen über alle Romantik auszugießen. [...] Ironie und Satire herrschten ...". Ook bij latere vereniging Allotria (zie dl. II: IV, 3) waar Lossow eveneens lid van was, speelden scherts, ironie en ook satire grote rol.

Dergelijke interieurscènes behoorden eveneens tot het repertoire van het rococogenre, en schilders vonden voorbeelden te over in de achttiende-eeuwse Parijse kunst, in de prenten van Moreau le Jeune, Sigmund Freudenberger en ook in de schilderkunst. Het was echter kenmerkend voor negentiende-eeuwse schilders van rococotaferelen dat zij bij een scène binnenshuis bijzondere aandacht besteedden aan het met tapijten, paravents en rococomeubilair aangeklede interieur, minstens evenveel als aan de personages, en dat zij juist die realia zorgvuldig uitgewerkt weergaven. Zo'n gedetailleerd uitgevoerde interieurscène moet te zien zijn geweest op het schilderij dat de Düsseldorfse Otto Erdmann op een tentoonstelling in Dresden presenteerde (1864). Een correspondent van het Weense blad *Recensionen* beschreef het als een "Konversationsstück in der malerischen Rokokotracht", en hij noemde daarbij nadrukkelijk de 'Schnörkel' van de zware wandbekleding en meubels en de vloer met haar lichtreflexen. Erdmanns schilderij was naar zijn mening een 'ensemble van tere harmonie', een ensemble dat

"von jenem ästhetischen Duft umspinnen wird, der die geistige Atmosphäre der ceremoniösen und doch so behäbigen, empfindungsselligen und doch sehr leichtlebigen Rococozeit charakterisirt."⁵³²

Lossows schilderij *Galante Szene* brengt iets van dat "ceremoniöse" in beeld: het toont een jonge man op bezoek bij een jonge vrouw. Zij bedrijven conversatie en zitten keurig aan weerszijden van een tafel, zij met een borduurwerkje; achter hem zit een kamenier die oppast en meeluistert. Van de vrolijkheid van Lossows bovenbesproken tekeningen is hier maar een vleugje over: er zijn mij te weinig van zijn schilderijen bekend om te kunnen beoordelen of dat verschil in beeldopvatting bij hem de regel was.⁵³³ Volgens Pecht liet Lossow zich door zijn voorliefde voor het "Kostümliche" dikwijls verleiden om bij de prachtige inrichting van zijn rococovertrekken de bewoners ervan te vergeten, en bij de historische kledij diegenen die zich ooit daar in bevonden - een neiging die hij in olieverftechniek en kleur allicht eerder uitleefde. Pechts kritiek is niet in alle gevallen gerechtvaardigd, maar sommige van Lossows taferelen maken die begrijpelijk, zoals bijvoorbeeld zijn schilderij *Der Gedenktag im Boudoir*. Want, al gaf hij de vrouw die hier vermoedelijk een overledene herdenkt, een ernstige uitdrukking mee, zij fungeert toch in de eerste plaats als draagster van een zorgvuldig weergegeven, glanzende japon.⁵³⁴ De aandacht van de schilder gold hier niet haar, niet haar gevoelens of handeling, maar haar kleding, de gebeeldhouwde buste en het effect van de

⁵³² *Recensionen* (1864), p. 333: schilderij *Die glückliche Wirkung*. Erdmann (1834-1905) studeerde in Dresden en München, werkte vanaf 1858 in Düsseldorf. Zijn werk kreeg internationaal aandacht: Pools blad *Kraj* bijv. bracht (1899, nr. 46) repr. van één van zijn rococotaferelen onder titel *Laski!* (gunsten of genade). Zie *Lex. Düsseld. Malerschule*, I, p. 330-331: vb. *Blindekuhspiel*, 1863, nu Mus. der bild. Künste, Leipzig en *Das Billet Doux*, 1873.

⁵³³ Schilderij nu: Neue Pinakothek, München, inv.nr. 15097.

⁵³⁴ Schilderij nu: Neue Pinakothek, München, inv.nr. 8055.

paravent. Beide hier genoemde, helaas niet gedateerde schilderijen zijn in een gladde academische stijl geschilderd. Bij zijn gouache *Die Putzmacherin* echter lijkt Lossow stilistisch een middenweg te hebben bewandeld; en ditmaal zijn althans de vrouwen in het met allerlei textiel rijk gevulde tafereel even opgewekt uitgebeeld als die in zijn tekeningen (afb. 230).⁵³⁵

Van veel schilders van historisch genre en 'echte' geschiedenis uit de tweede helft van de negentiende eeuw is bekend, dat zij ijverig objecten verzamelden uit de periode waarin zij zich specialiseerden. Maar kunstenaars hadden er al eerder interesse voor gehad om zelf historische voorwerpen bijeen te brengen: de inrichting van Schwanthalers 'middeleeuwse' gewelf (zie I: V, 3) was daar een Münchner voorbeeld van.⁵³⁶ Waarschijnlijk had ook Gisbert Flügggen al historische realia verzameld: toen in 1907 de nalatenschap van zijn zoon Joseph werd geveild, bevonden zich in diens antiquiteitscollectie, naast vele voorwerpen uit andere periodes, tevens een groot aantal objecten uit het rococo en enkele stukken uit de pruikentijd en het empire. Daaronder waren niet alleen meubelstukken - van schrijftafels, commodes en stoelen tot een nachtkastje, een empire-canapé, klokken en spiegels - maar ook kostuums, tekeningen en textielschilderijtjes, en een miniatuur van een dame in 'rijk rococokostuum'. Joseph Flügggen (1842-1906) was een leeftijdgenoot van Lossow, hij was eveneens schilder geweest, en ook hij had zich toegelegd op historisch genre, zij het niet speciaal op de achttiende eeuw.⁵³⁷ Evenmin als Schwanthaler dat had gedaan, gebruikten deze jongere schilders zulke historische realia alleen als studiemateriaal; hun antiquiteiten - 'allemaal echt' - dienden om wat Riehl noemde 'historische Stimmung' op te roepen. Zij richtten delen van hun ateliers of zelfs de gehele ruimte ermee in, en creëerden zo vertrekken uit het tijdperk

⁵³⁵ Cat. tent. München, 1879: gelijknamig tafereel als schilderij op tentoonstelling.

⁵³⁶ Schilders waren ook steeds betrokken bij lokale hist. verenigingen, zoals in München bij Gesellschaft der drei Schilden, haar opvolger de Beierse 'Historische Verein', en de 1864 opgerichte Alterthums-Verein. Nog afgezien van echte hist. belangstelling onder kunstenaars en hun wens niet alleen voor eigen doeleinden bij te dragen aan behoud objecten van kunst en nijverheid uit vroeger eeuwen, was de bij zulke verenigingen mogelijke uitwisseling van kennis van grote betekenis voor schilders van hist. voorstellingen, Langer, p. 75. In ledenlijst Alterthums-Verein, 1878, nr. 23, ook een Chelmiński vermeld: vermoedelijk de Poolse schilder van rococojachttaferelen Jan Chelmiński, zie vervolg.

⁵³⁷ Cat. veil. München (Helbing), 1907. Op schilderijtje Flügggen sr., *Die Waisen* (1850), zijn zulke objecten ingezet zonder dat thema daartoe aanleiding gaf: de scène was niet '18^{de}-eeuws' en komische of kritische noot ontbrak. Op. cit. (469), p. 90: auteur liet over interieur rond wezen alleen los dat het rijk gedecoreerd was, niet dat Flügggen voor rococo had gekozen, een aankleding die dus heel goed in diens atelier gearrangeerd kon zijn. Schilderijtje 1856 bezit landeigenaar in Berlijn. Uitvoering als gouache (Graph. Smlg., München, inv. KL 21) in *König-Ludwig-Album*: dit album bij Piloty en Loehle gerepr. in luxeuze uitvoering op 171 bladen. Het is niet uit te maken welke hist. objecten al aan Flügggen sr. hadden toebehoord; vermoedelijk wekte diens interesse voor hist. ensceneringen eenzelfde belangstelling bij de zoon. Joseph was bovendien betrokken bij toneel en ontwerpen voor de kastelen van Ludwig II in jaren 70 en 80, en zelfs had hij begin gemaakt met eigen lexicon van hist. kostuums.

van hun voorkeur, maar zij deden dat niet alleen voor hun genoegen. Lossow had zijn atelier vanzelfsprekend met rococo-eubilair ingericht: daar liet hij zijn modellen in historisch kostuum poseren in een ambiance die het hemzelf makkelijker maakte om zich in het rococotijdperk te verplaatsen.⁵³⁸ Dat laatste gold ook voor anderen: juist de vermogende interessanten en potentiële kopers beperkten zich niet tot het bezoek aan de 'Kunstverein' en de handelaren, zij bezochten zelf de schildersateliers. Een historiserend ingericht atelier maakte, dat zij gelegenheid kregen om de stemming van een historisch tafereel te beleven in een omgeving die daarmee harmonieerde, wat de verkoop ten goede moest komen. Tenslotte wilden zij zo'n schilderij ook in eigen huis ophangen in een vertrek dat was ingericht in neorococo of in de stijl der Duitse renaissance.

Vooraanstaande theoretici van de kunstnijverheid als de Duits-Oostenrijkse Jacob von Falke en de Münchner Georg Hirth hadden zich in hun geschriften over zulke kwesties van esthetisch wonen uitgesproken. Zij hadden voor alles verband gelegd tussen de functie van een ruimte en de stijl van de inrichting; die beide aspecten bepaalden vervolgens het karakter van de wanddecoratie. De renaissance beschouwden zij als de meest geschikte stijl voor de eetkamer, terwijl de neogotiek eventueel nog gebruikt kon worden voor de studeerkamer van de heer des huizes; het rococo wilden zij uitsluitend voor het boudoir en de salon laten gelden. Dat bracht met zich mee dat in het rococo gesitueerde genrefaferelen allereerst in die beide laatste vertrekken een plaats zouden krijgen, maar in de salon wel gecombineerd konden worden met voorstellingen in andere stijlen. Want voor die ruimte, die bestemd was voor de ontvangst van gasten en allerlei 'gezellige' bijeenkomsten, achtte Falke een grotere thematische variëteit en ook het meer contrastrijke kleurenpalet van de contemporaine schilderkunst geschikt.⁵³⁹

Bij veel van de rococofaferelen die in een atelier als dat van Lossow ontstonden, lijken de schilders althans in München Riehls visie op het rococo nog te hebben gedeeld. Stilistisch zijn er duidelijke verschillen - een strakke, 'tekenende' stijl of een losse, luchtige toets, de donkere tinten van het 'tweede' rococo, het wit-en-goud van het 'derde' (zie hiervoor, p. 507-508) of de heldere tinten van hun achttiende-eeuwse voorbeelden - maar naar onderwerp en beeldopvatting vertonen bijna al die voorstellingen grote overeenkomsten. De meeste Münchner rococoschilders van Lossows generatie behandelden hun figuren ironisch of tenminste met humor, of beeldden ze in een vermakelijke situatie uit, overigens zonder enige scherppte, veeleer met sympathie. Dat dit laatste ook voor Lossow gold, demonstrieren vooral de gedocumenteerde tekeningen. Zijn inventies wijzen niet zozeer op het voorbeeld van Watteau, hoewel die naam door zijn recensenten wel werd genoemd. Zijn parkfaferelen herinneren veeleer aan de latere achttiende-eeuwse als Pater, LePrince en speciaal Lancret, en zijn interieurscènes aan Fragonard en Boucher. Dat laatste

⁵³⁸ Riehl, 1885, p. 167. Langer, p. 60-61, 141: Lossow.

⁵³⁹ Bahns, p. 142, 181, Hirth, 1886, p. 416. Falke, 1877, p. 237, 297.

strookt ook beter met Hollands omschrijving (stoelend op de veel gematigder bewoordingen van Adolph Rosenberg) van Lossows "pikante Recept":

"[Es] dreht sich um Spiegel und Putztische, um eine musikalische Unterhaltung, um Cavaliere oder Kammerdiener, die nach höherem Vorbilde ein leichtgeschürztes Zöfelein 'en passant' im Vorzimmer küßlich bedrängen [...]. Alle diese porzellanenen Nippes-Sächelchen sind mit der unerläßlichen Zierlichkeit und jungblütigen Glätte, mit der gehörigen salonhaften Causerie und sarkastischen Humoristik vorgetragen."⁵⁴⁰

De auteur van Lossows necrologie schreef nadrukkelijk dat de schilder bij zijn 'pikante' taferelen, waaronder hij van zijn kant speciaal die schilderijen verstond die de 'schoonheid van het vrouwenlichaam onverhuld verheerlijkten', nooit de grenzen van het esthetische, het uit kunstzinnig oogpunt gerechtvaardigde, had overschreden. Naar zijn mening pleitte het juist voor Lossows kunstenaarschap dat deze schilder zich kon veroorloven om daarin verder te gaan dan enig ander, zonder te kwetsen. Maar Holland was van oordeel dat Lossow in elk geval "allerlei Getändel des unermüdlich neckenden Flügelknaben" met zijn eigen mevrouw mama en soortgelijke "Firlefanzen" die de Duitse kunst bepaald geen roem verwierven, beter aan de westelijke burens had kunnen overlaten. Curieus is het wel dat uitgerekend Holland dan Watteau noemde als de schilder die Lossows ideale voorbeeld zou zijn geweest. Hij zal daarin Rosenberg gevolgd zijn, die zijn lezers bovendien meedeelde dat Lossows eigen palet weliswaar niet zo licht en luchtig was als dat van Watteau of ook Lancret, maar dat hij - notabene - "dafür [...] tiefer in der Empfindung" was en "eindringlicher in der Charakteristik"⁵⁴¹

Het werk van Watteau werd al eerder in de negentiende eeuw positief beoordeeld dan dat van volgende generaties Franse rococoschilders. Een medewerker van het Weense *Recensionen* maakte nadrukkelijk onderscheid tussen Watteau en de jongere Boucher en Fragonard die hij - nog in 1865 - gewoon niet netjes vond: in tegenstelling tot die beide laatsten had de 'voortreffelijke' Watteau de zinnelijkheid nooit meer toegestaan dan hij nodig had geacht voor de verbeelding van zijn zuiver kunstzinnige ideeën. Daarentegen riepen de namen alleen al van Boucher, Fragonard en Pater de zedelijke verdorvenheid aan het hof van Lodewijk XV in herinnering: drie schilders wier "bald schamlos nackte, bald versteckt lüsterne Vorstellungen", zo

⁵⁴⁰ Rosenberg, 1887, p. 40: "Alle diese Nippessachen sind glatt und zierlich vorgetragen und mit feinem Humor gewürzt." Lossows door Holland, op. cit. (518), p. 86, beschreven scène met "eine im Bette liegende Coquette" die "ihr Leibhündchen auf den Fußsohlen jonglirt" herhaalde direct een idee van Fragonard. Hij zou diens schilderij (sedert 1977 Alte Pinakothek) evt. in Parijs in natura gezien kunnen hebben, maar hij kan de scène ook van een prent, de uitvoering in terracotta door Antonin Fragonard of uit de beschrijving bij de Goncourts gekend hebben. Versie Lossow: 2004 Christie's, South Kensington, Londen. - Lossows necroloog, op. cit. (526), noemt als diens vb. Fragonard en Boucher, maar niet Watteau, wat mij terecht lijkt.

⁵⁴¹ Holland, op. cit. (518). Voor vb. van zo'n "neckende Flügelknabe" met dame, onder titel *Frühling*, zie *KfA*. (1891), afb. t.o.v. p. 332. Rosenberg, 1887, p. 40.

schampte deze correspondent, "dem Kunstgeschmack unserer heutigen vornehmen Liebhaber [aber] so vortrefflich zusagen."⁵⁴² In die jaren was de schilderkunst van het rococotijdperk, met uitzondering van Watteau's werken, blijkbaar nog omstreden, en het is de vraag in hoeverre de geschriften van de Goncourts geschikt waren om in de Duitse landen een milder oordeel te bewerkstelligen. Maar ook Duitse cultuur- en kunsthistorici verdiepten zich inmiddels in de kunst van dit tijdperk, in wat één van hen, Adolf Görling, betitelde als "die mehr verschriene als erforschte und trotz ihres schlechten Rufes in mancher Hinsicht so überaus reizvolle Zopfzeit [d.w.z. rococo] ..." (1865).⁵⁴³

Görling maakte in zijn studie van achttiende-eeuwse kunstenaars eenzelfde onderscheid tussen Watteau enerzijds en Boucher, Pater en Lancret anderzijds als de correspondent van *Recensionen*. De "heitere, ansprekende Zug" bij de één werd bij de anderen vertekend en vertroebeld door zinnelijke bijbedoelingen, te wijten aan de slechte invloeden van de tijd. Met Boucher had de 'valse kunst van de achttiende eeuw haar culminatiepunt bereikt', schreef Görling, 'zijn werken verkondigden duidelijker dan menig geschreven woord de zedelijk ontspoorde, in de roes van zinnelijke lust bevangen geest van zijn tijd'. Watteau had 'de natuur nog gekend en liefgehad, ook als hij haar met het dronken oog van de verliefde weergaf, en alleen de algemene indruk in geïdealiseerde schoonheid vasthield'. Maar Boucher kende haar niet, en waardeerde haar niet, aldus Görling, en hij citeerde de schilder zelf: "Die Natur ist mir zu grün und zu schlecht beleuchtet". Boucher zou dat aan Lancret hebben geschreven, toen hijzelf eens op het idee was gekomen om van het landleven te gaan genieten, en zijn collega had met die observatie ingestemd. Maar Görling wees Bouchers 'valse' kunst niet af, in tegenstelling tot de correspondent van de *Recensionen*:

"Will man Bouchers Kunst sich aber als eine verzauberte Welt gefallen lassen, und die Natur und die Griechen dabei gänzlich vergessen, so wird man seine Schwärmerei immer noch mit einigem Vergnügen betrachten können. Man wird gern in das fröhliche Leben seiner Hirtinnen und Nymphen, die 'mit Rosen genährt' erschienen, einstimmen, man wird sich gern in den bläulichen Duft der sanften Landschaft verlieren und sich in der dämmerigen Luft seiner Boskette einschläfern lassen. Man wird zu träumen glauben, und wenn man erwacht und sieht, daß es nur ein Traum war, daß diese Welt nie existirt hat, noch existiren konnte, so mag man sich doch freuen, einen Augenblick die Gegenwart vergessen zu haben."⁵⁴⁴

Het rococo van de tweede helft der negentiende eeuw vervulde diezelfde functie en men vond het niet alleen in de schilderkunst, maar in andere vormen ook in

⁵⁴² *Recensionen* (1865), p. 194. Typerend dat meer dan halve eeuw eerder zelfs de romanticus Ludw. Tieck in met eigen teksten aangevulde uitg. van Wackenroders *Herzenergießungen* als enige 18^{de}-eeuwse schilder juist Watteau besprak, wel niet met bewondering, maar toch met sympathie, en zijn werk betitelde als "gemalte, leichte Tanzmusik" (*Phantasien über die Kunst*, 1799, p. 250).

⁵⁴³ Voor gebruik termen 'Zopfzeit' en rococo, zie p. 516 en nt. 482.

⁵⁴⁴ Becker/Görling, 1865, p. IV, p. 46, 84, 83-85.

het uitgaansleven: bij bals en feesten in historisch kostuum, zoals bijvoorbeeld het winterfeest van de Münchner Kunstverein in 1886 waar Lossow aan meewerkte, evenals in de schouwburg, bij kluchten en 'Singspiele'. Bij al die gelegenheden kon men 'einstimmen' in het schone leven van de achttiende-eeuwse voornamen en de eigentijdse werkelijkheid voor even vergeten. En in Wenen, in stadspaleizen en in de salons aan de Ringstraße, voerde men scènes uit het gezelschapsleven op die geënt waren op Watteau's schilderijen, en verplaatste men zich letterlijk in zijn feërieke voorstellingen.⁵⁴⁵

Midden jaren tachtig was het rococo op het gebied der kunstnijverheid en interieurkunst in een tweede neo-fase getreden, het 'derde rococo'. De voorliefde voor deze stijl verbreidde zich onder grotere groepen en in bredere kring dan tevoren, een populariteit die ook het rococogenre in de schilderkunst geen afbreuk deed. Maar kritiek klonk er ook. Zo bijvoorbeeld in een kritisch bericht over de algemeen Duitse kunstnijverheidstentoonstelling in München in 1888, notabene toegevoegd aan de catalogus van die tentoonstelling. De anonieme recensent schreef, dat het op dat moment als het toppunt van elegantie gold om gasten in een rococosalon te kunnen ontvangen. 'Rococo was alleen zaligmakend'. Hoe lang dat zou duren, wist men niet, en als niet het vooruitzicht van een opvolging door het empire dreigde, zou hij het rococo graag zo spoedig mogelijk zien verdwijnen. Zijn afkeer werd blijkbaar vooral gewekt door de goedkopere versies van de rococosalon voor mensen die zich echte kwaliteit niet konden veroorloven, maar toch niet tevreden wilden zijn met eenvoudiger meubelen. 'Alles moest gesneden en verguld zijn, zonder atlas, hoe sjofel ook, ging het niet, en deurpanelen en plafonds moesten beschilderd worden' - "aber fragt mich nur nicht wie". De Oudduitse interieurs had de recensent dan toch mooier gevonden, en de 'Herr Kommerzienrath' had daar lang niet zo belachelijk in uitgezien als nu in een omgeving à la Louis XV.⁵⁴⁶

Friedrich Pecht legde expliciet verband tussen die 'Herren Kommerzienrath', althans de meer vermogenden van die bevolkingsgroep, en bepaalde versies van rococogenre, thema's die hemzelf minder bevielen. In de bijlage van de *Allgemeine Zeitung* besprak hij een *Boudoir Scene* van Lossow die deze schilder in 1876 tentoongesteld had:

"Das ganze seidenrauschende üppige Cabinet ist mit einer handgreiflichen Wahrheit und einer virtuosen Technik dargestellt, die kaum höher getrieben werden könnten und nur den Nachtheil haben, daß darüber [...] das Beiwerk überhaupt die an sich gut erfundenen Figuren förmlich todschlägt. Das Ganze

⁵⁴⁵ Vgl. functie kunst, I: VI, 2. Winterfeest: *KfA*. (1886), p. 166-174, met afb. - Reissberger, p. 752-755; *ibid.* m.b.t. tableaux vivants naar Watteau: 'utopie van vrijheid die beantwoordde aan de behoeften der hogere kringen in die tijd'. Voor Lossows regie bij feesten, vgl. ook nt. 548.

⁵⁴⁶ Cat. tent. München, 1888, p. 47. Onder 'Oudduits' verstond men toen niet meer, zoals begin 19^{de} eeuw, de cultuur in ruime zin der (late) ME en vroege renaissance in het Duitse Rijk; latere 19^{de} eeuw was de term in zwang voor navolging van stijlvormen der Duitse renaissance die sedert jaren 70 sterk was opgekomen.

ist nicht nur für Gründer gemacht, sondern auch ganz wie sie empfunden, und man kann nicht umhin die Vergeudung eines so reichen Talentes für so frivole Zwecke zu beklagen."⁵⁴⁷

Eigentijdse rococotaferelen met andere inhoud, zoals Lossows scènes met sculpturen, kon Pecht wel waarderen, hij was geenszins tot tegenstander van het historisch genre als zodanig geworden, evenmin als de bovengeciteerde criticus van de Münchner nijverheidstentoonstelling bezwaar had tegen historiserende stijlen, in zijn geval waarschijnlijk bij gebrek aan een eigentijds alternatief. Maar in de schilderkunst kon men inmiddels wel andere, nieuwe stijlen zien, en de voorstanders van 'moderne' kunst onder de critici oordeelden soms streng over het historische genre.

Lossow deed in zijn laatste levensjaren moeite om met de jongere generaties 'mee te komen' zonder daarbij van thematiek te veranderen. Hij was vanaf 1885 werkzaam in een wel heel passende omgeving - als conservator van de 'Gemäldegalerie' in het buitenpaleis Schleißheim. Zijn necroloog meende dat hij daar veel inspiratie opgedaan moest hebben:

"Ihm, der so gerne sich in den anmuthigen Geist der Kunst früherer Zeiten versenkte, mag das prächtige, einsame Fürstenschloß in der Haide ein willkommenes Heim geboten haben, in dem er Stimmung und Anregung in Fülle fand ...".⁵⁴⁸

Een olieverfstudie, geschilderd in een opvallend losse toets, is misschien in die omgeving ontstaan: de schets toont een hoog paleisvertrek, met getafelde en gedecoreerde wanden; een portière is gedeeltelijk over een stoel gedrapeerd, en een figuur bij de schouw, die op de rug is gezien, is nietig in deze ruimte (afb. 231). Het park rond Schleißheim inspireerde Lossow tot plein-air studies, en volgens de spottende Holland kwelde hij zijn modellen met koude baden in de kanalen van het park die door kastanjes en acacia's overschaduwde werden. Daarbij schrok hij niet terug voor de uitbeelding van badende nymfen, in gezelschap van cupidootjes en opdringerige faunen.⁵⁴⁹ Ook zijn necroloog berichtte dat hij veel in de open lucht had geschilderd en dat hij waardering had gehad voor het lichtere palet van de jongere generatie waar hij zelf bij aansloot (afb. 232); maar hij was zijn zekerheid en zelfvertrouwen kwijtgeraakt en had daarom nog maar weinig geproduceerd. Het oordeel van de criticus Franz Hermann over een werk dat Lossow in 1891 naar de tentoonstelling in Berlijn had ingezonden - een van zijn "lüstern-glatte Rokoko-Parks" - is een voorbeeld van de reacties waarmee de schilder na vele jaren van succes werd geconfronteerd. Hermann schreef dat Lossows werk en vergelijkbare

⁵⁴⁷ 'Das Sittenbild', Beilage AZ (1876), p. 2940. Cursivering R.K.

⁵⁴⁸ Necrologie, *Berichte KV München* (1897), archief MKg. Tot Lossows taken behoorde ook om in Schleißheim feestelijkheden te organiseren en kunstzinnig vorm te geven, o.m. Venetiaanse nachten met gondels en lampions op kanalen in het park en maskerades in zalen van het slot, Wolf, p. 165-168.

⁵⁴⁹ Reproducties van zulke voorstellingen, doc.-afd. Z-I., o.a. nr. 067249.

schilderijen op die tentoonstelling behalve die voorkeur voor een licht palet geen enkel blijk gaven van een compromis tussen oude kunstopvattingen en moderne schildertrant - dat zij alleen maar 'zoet' waren en geen kern bezaten.⁵⁵⁰

Toch had het rococogenre in Duitsland en zeker in het snel groeiende kunsthandelscentrum München nog lang niet afgedaan. De schilder Albert Joseph Franke (1860-1924) stelde daar pas na 1900 regelmatig tentoon, maar dat verhinderde hem niet om zich op het rococogenre toe te leggen, en zelfs zijn dochter Else maakte - naast heel andere dingen weliswaar - af en toe een rococotaferel en oogstte daarmee lof. Toen een zekere Johann Karl in 1930 uit Münchner kunstenaarsateliers berichtte, nam hij in zijn boek afbeeldingen op van haar schilderijen *Herrenabend* en *Am Fenster*, dat laatste een tafereel met twee heren die oude manuscripten bewonderen. Karl prees Else Frankes werk als genretafereelen "welche vielfach die Lichter- und Glanzeffekte der Rokokozeit zeigen, graziös und vornehm in der Auffassung ...".⁵⁵¹

2. Allergenoeglijkste tijden - rococogenre in Wenen

Het rococogenre was in Wenen, waar geen Piloty of Menzel een dergelijke verbeelding van het verleden stimuleerde, later op gang gekomen dan in Berlijn en München. Maar in 1865 berichtte een correspondent in *Recensionen* dan toch van de kunsttentoonstelling in Praag, dat 'onze' kunstenaars inmiddels net zo vaak de zogenaamde rococotaferelen tevoorschijn haalden - met 'de gesteven en gepoederde heren en dames, die met haarnetjes en hoepelrokken tussen gesnoeide bomen ronddoolden' - als zij zo'n twintig jaar geleden herderinnen en jagers in de Alpen uitgebeeld hadden. Een vergelijking die weliswaar ook op een Münchner herkomst van deze recensent zou kunnen wijzen, in plaats van op een Oostenrijkse achtergrond. Hoe dat ook zij, in de jaren zestig was het rococogenre in de Donau-monarchie inderdaad geen heel zeldzaam verschijnsel meer, hoewel de echte bloei van dit genre hier nog op zich liet wachten.⁵⁵²

De paleizen en parken van Wenen schijnen niet in die mate tot 'bevolken' geïnspireerd te hebben als de rococo-ambiances elders. In de hoofdstad van de Habsburgse monarchie overwoog dan ook het barok bij de architectuur en in de parken, al waren rococovormen hier 'binnenshuis' wel toegepast en bij het meubilair en uit de interieurs zelfs nooit geheel verdwenen. De eerder genoemde herinrichting van het Liechtenstein-Palais in rococostijl werd niet

⁵⁵⁰ *Allg. Kunstchr.* (1891), p. 346.

⁵⁵¹ Karl, p. 101.

⁵⁵² 'Die Prager Kunstausstellung von 1865', *Recensionen* (1865), p. 211. Vgl. anon., *ibid.*, p. 149: "... die elegante Gesellschaft des seit wenigen Jahren wieder zu Ehren gekommenen Zeitalters des Rococo", een tijdperk dat "in neuester Zeit von den Malern mit besonderer Vorliebe dargestellt wird". Toch viel nog 1879 in Weens kunsttijdschrift te lezen dat "*hie und da*" - naast barokgenre - "sogenannte Rococo-Cabinetsscenen beliebt zu werden *beginnen*", 'Aus der Künstlerwelt', p. 14, *Allg. Oesterr.-Ung. Kunstchr.* (1879/1880), p. 13-16. Cursivering R.K.

met algemene instemming begroet, en zeker schilders die op grotere opdrachten van de rijke adel in de hoofdstad hoopten, was al die ornamentiek een doorn in het oog. De biograaf van Carl Ruß, eigenwillig geschiedschilder van de monarchie (zie dl. II: I, 4, p. 334), wees zijn landgenoten sarcastisch op het goede Italiaanse voorbeeld (1844):

"Die Kaiserin Louise Beatrix, [...] Sproß des Hauses Este, ließ nach der heiteren Sitte ihres Vaterlandes die Räume, welche sie bewohnte, mit Decken- und Thürbildern ausschmücken. Denn in Italien halten die Reichen und Vornehmen auch in der Gegenwart es für schöner und geschmackvoller, ihre Wohnungen durch Werke der Kunst würdig zu verzieren, als sie mit geschmacklosem Rokokotand und vergoldeten Mißformen in der widersinnigsten Zusammenstellung unverständener Zeitalter anzufüllen; - das glänzt und funkelt und schwillt, man kann das Alles recht behaglich genießen, ohne dabei denken zu müssen, ohne eine beschämende Mahnung, wie sie etwa Werke der Kunst, zumal historische Bilder, Großthaten der Ahnen, heraufbeschwören möchten."⁵⁵³

Ondanks die honende woorden vond het voorbeeld van de Liechtensteins na enige tijd navolging aan het keizerlijk hof: in de jaren vijftig werd bij enkele vertrekken in de Hofburg de oude inrichting, die nog uit de achttiende eeuw stamde en origineel rococo was, vervangen door neorococo.⁵⁵⁴

In diezelfde periode kon men op kunsttentoonstellingen in Wenen de eerste rococotaferelen door schilders uit de Donau-monarchie zien, die vermoedelijk door Parijs voorbeeld waren geïnspireerd. Maar ook de opvoering van Heinrich Laubes komedie *Rokoko* (1851) in het Burgtheater moet vergelijkbare scènes op het toneel gepresenteerd hebben als plaatselijke schilders in de volgende jaren op het doek zouden brengen.⁵⁵⁵ Aanvankelijk schijnen dit alleen taferelen 'binnenshuis' te zijn geweest en ontbraken de elders florerende parkscènes. Eén van de eerste voorbeelden van rococogenre stamde van de in Wenen opgeleide Poolse schilder Leopold Loeffler: in 1852 stelde hij daar - vanuit Parijs waar hij verder studeerde - zijn schilderij *Die unterbrochene Verlobung* tentoon.⁵⁵⁶

Een aantal jaren later begaf zich ook Eduard Ender (1822-1883) een enkele maal op dit terrein. Hij had in 1858 in München zijn voorstelling van een *Schaakpartij uit de tijd van Lodewijk XIV* tentoongesteld, een thema dat hij nog in een barokke omgeving gesitueerd zal hebben. Hij verlegde zijn werkterrein echter spoedig naar de tijd van de volgende Franse koningen. Hij schilderde anekdoten rond culturele grootheden, maar hij situeerde ook genretaferelen in

⁵⁵³ Melly, 1844, p. 15.

⁵⁵⁴ Bahns, p. 62.

⁵⁵⁵ Volledige titel: *Rokoko. Lustspiel in fünf Acten*, 1846. Laube (1806-1884), *Schriften*, p. 211: "Das Stück hat wunderlicherweise immer auf Stadttheatern leichteren Erfolg gefunden, als auf Hoftheatern, obwohl es eine Intrige behandelt, welche mit dem Hofe zusammenhängt. Vielleicht eben deshalb."

⁵⁵⁶ Bij rococogenre door Poolse schilders (§ 3) zal dit schilderij uitvoeriger besproken worden.

die periode.⁵⁵⁷ Eén daarvan werd gereproduceerd in het *Wiener Künstler Album* dat de kunstenaarsvereniging Eintracht in 1860 'eerbiedig' opdroeg aan keizer Franz Joseph. De lithografie, betiteld als *Der Schmollwinkel*, toont een jonge man en een jonge vrouw, ieder aan een uiteinde van een bankje: kennelijk zijn zij op dat moment niet tevreden met elkaar (afb. 233). De oorzaak zal de inhoud van het briefje zijn dat verfrommeld tussen hen in ligt. Twee jaar later, in 1862, voltooide Ender een rococotaferaal (afb. 234) dat identiek zou kunnen zijn met een schilderij dat hij het jaar daarop onder de titel *Im Boudoir* tentoonstelde bij de Österreichische Kunstverein, samen met het tafereel *Der Brief*. Dat tweede werk wederom was vermoedelijk het voorbeeld voor de lithografie *Schmollwinkel* uit het *Künstler-Album*. Beide rococotaferalen, door een recensent betiteld als "häusliche Genrebilder", waren op dat moment in particulier bezit. Het in 1862 voltooide schilderijtje toont inderdaad een scène in een boudoir: een heer in gesprek met een jonge dame, terwijl haar kamenierster met het poederdons de laatste hand aan haar kapsel legt.⁵⁵⁸ Dit thema is direct ontleend aan de achttiende-eeuwse Franse schilder- en prentkunst, het is door kunstenaars van de generatie na Watteau vele malen in beeld gebracht. Ender kan het op verschillende manieren hebben leren kennen, door losse prenten of tekeningen, prentenseries of door schilderijen in het Louvre tijdens zijn verblijf in Parijs.⁵⁵⁹

Ook andere historische voorbeelden, taferelen van Moreau le Jeune bijvoorbeeld, uit zijn *Suites d'estampes pour servir à l'histoire des modes et du costume des Français dans le dix-huitième siècle* en die uit Freudenbergers bijna gelijknamige serie, dienden beslist niet alleen de kennis van het rococokostuum, maar zullen schilders ook tot eigen voorstellingen geïnspireerd hebben. De thema's van zulke achttiende-eeuwse prentenreeksen naar Franse en ook Italiaanse tekenaars en schilders - het toiletmaken, de conversatie, het musiceren, de ontvangst van bezoekers, het wandelen en paardrijden - zij

⁵⁵⁷ *Schaakpartij*: cat. tent. München, 1858, nr. 827, part. bezit Wenen. - Vb. anekdote: Schiller aan hof Weimar; van dit werk repr. uitg. door Goupil: 'Schiller à la cour de Weimar. Frederic Schiller déclame son drame Don Carlos devant le grand duc Charles Auguste de Weimar et sa cour.' (m.o.) Imprimé & publié par Goupil & Cie le 1er Avril 1867, Paris, Londres, La Haye. (r.o.) Gravé par P. Cottin. New York. Published by M. Knoedler. (l.o.) Berlin Verlag Goupil & Co. Gemengde techniek met aquatint. Een der figuren stelt wrschl. Goethe voor. Exempl.: Bildarchiv ÖNB. - Voor Enders hist. enceneringen, zie ook II: I, 7. Ook scènes met (dikwijls jeugdige) Mozart gaven Ender en vele andere schilders aanleiding tot uitbeelding rijke rococovertrekken.

⁵⁵⁸ Cat. tent. Wenen, *Oesterreich. KV*, jan. 1863, nr. 41, 43. Titels van andere schilderijen die Ender daar dat jaar presenteerde, suggereren ook rococo: *Eine Vorlesung* en *Trauliche Lecture*. Anon., *Recensionen* (1863), p. 16: "Genrebilder". In 1868 van Ender opnieuw een werk *Im Boudoir* te koop; of eerste eigenaar er genoeg van had, ofwel Ender het motief, zo niet de voorstelling, herhaald had, is niet vast te stellen, cat. tent. Wenen, 1868, nr. 381. Cat. veil. Wenen (Dorotheum, 19/22-9-72): zelfde scène in boudoir hier betiteld als *Galantes Gespräch* (afm. 65 x 51,5 cm).

⁵⁵⁹ Vb. voor dit thema: prenten naar Charles-Joseph Flipart, Moreau le Jeune, Freudenberger.

keerden alle terug bij het negentiende-eeuwse rococogenre.⁵⁶⁰

De waardering voor het 'echte' rococo van de achttiende eeuw zou in de volgende jaren zelfs post vatten bij Weense kunsthistorici en -critici als Falke en Eitelberger die doorgaans meer sympathie voor de strakkere renaissancevormen lieten blijken. Eitelberger uitte zich bewonderend over twee schilderijen van de Oostenrijker Franz Christoph Janneck (1703-1761) die hij op de 'historische Ausstellung' van de kunstacademie in 1877 had gezien (afb. 235). Hij vond beide werken "zart und fein und doch so effektvoll", en de zeventiende-eeuwse kostuums ten spijt bracht hij ze stilistisch direct in verband met het Franse rococo. Janneck was volgens hem beïnvloed door de 'Conversationsmalerei' van die periode en had 'op zijn manier Watteau benaderd'. Diens werk had Janneck, evenals de door Boucher naar Watteau gestoken bladen, dikwijls als voorbeeld gediend. Eitelberger was zeer gecharmeerd:

"Es liegt [...] doch etwas Anziehendes in diesen Gruppen lebensfroher Menschen, die sich inmitten wahrhaft schöner Landschaften durch cokettes Spiel, durch festliche Gelage oder anderweitige Unterhaltungen die Zeit zu vertreiben suchen; es liegt eine köstliche, vielsagende Anmuth in diesen gepuderten und geschminkten Gestalten, deren leichtes, lichtgefärbtes Costüm genau zu ihrem Charakter, zu ihrer Lebensweise paßt. Sie führen uns das leichtlebige, sinnlich-frohe Völkchen der Rococoperiode trefflich vor's Auge."⁵⁶¹

Maar deze naar moderniteit strevende kunstcriticus was geenszins geneigd om aan zijn ontvankelijkheid voor de charmes van het rococo nu ook waardering voor het negentiende-eeuwse rococogenre te verbinden: zijn aversie tegen elk historisch genre is hiervoor al besproken (zie dl. II: I, 4). Hij slaagde er echter niet in zijn standpunt in brede kringen door te zetten. Juist in het laatste kwart van de negentiende eeuw kwam het historisch genre tenslotte ook in Wenen kwantitatief tot ontwikkeling, waarbij schilders hun taferelen bij voorkeur in de renaissance en de periode van het rococo situeerden, in die tijdperken die ook de historiserende interieurkunst van hun tijd domineerden.

De generatie na Ender, van in de jaren vijftig geboren schilders, bracht speciaal het rococogenre tot volle bloei. Twee bijzonder productieve representanten van dit genre waren Johann Hamza (1850-1927) en Carl

⁵⁶⁰ Drie series door Moreau, uit 1774 en 1776/77, 1783, samen uitg. (tweede ed.) onder titel *Monument du costume physique et moral de la fin du dix-huitième siècle, ou tableau de la vie*, Neuwied sur Rhin 1789; Freudenbergers *Suite [...] à l'histoire des mœurs: 1774/75*. Cat. tent. München, 1999, *Es muß nicht immer*, p. 174-177. Zo'n toilet-taferel door Lossow, getiteld *Vor der Matinee* op Münchner Jubiläums-Kunstaussstellung in 1888; repr. Photographieverlag der Photographischen Union in München, *KfA*. (1888), afl. 21. Nog (of al?) 1803 was zo'n taferel als zedenhist. ill. in Cotta's *Taschenbuch für Damen* gepubl., als 'Altfränkische Toilettenszene': getekend door Franz Catel die wel een pastoor toevoegde (zie voor dit zakboekje ook II: IV, 3).

⁵⁶¹ Eitelberger, 1877, p. 197-98: nr. 2480, "Vornehme Gesellschaft im Freien (Costume des 17. Jahrhunderts). Kupfer", nr. 2481, "Ein ähnliches Sujet."; beide schilderijen uit 'Fürstlich Liechtensteinsche Galerie' hadden zelfde afmetingen en zullen pendants geweest zijn.

Schweninger junior (1854-1912). Elk van hen vertegenwoordigde een eigen richting binnen deze thematiek. Schweningers schilderijen waren ogenschijnlijk bedoeld voor kopers met een iets mondainer smaak dan die van Hamza's taferelen. Het werk van die laatste schijnt in eigen land bij een minder prominent koperspubliek en voor het overige buitenslands te zijn beland: in de veilingcatalogi van Weense contemporaine kunstcollecties werd tot nu toe slechts eenmaal een vermelding van zijn werk gevonden. Schilderijen en tekeningen van Schweninger zijn wel enkele malen in zulke catalogi aangetroffen, zij werden in Wenen zowel door verzamelaars van burgerlijke komaf als van hoge adel aangekocht.⁵⁶² Het werk van beide schilders werd veelvuldig afgebeeld in geïllustreerde tijdschriften en zowel grafische als fotografische reproducties werden internationaal en tot overzee verhandeld.

Johann Hamza bezocht de 'allgemeine Malschule' van de Weense academie en zette zijn opleiding voort bij Eduard Engerth die in een 'Meisterklasse' onderwees waar ook enkele Polen studeerden, ondermeer de eerder genoemde Antoni Kozakiewicz (II: II, 9).⁵⁶³ Dat Engerth die zelf een voorstander was van stevig kleurgebruik en tevens van geschiedenis, ook zijn leerlingen in die richting stimuleerde, mag worden aangenomen. Dat hij verantwoordelijk zou zijn geweest voor Hamza's toenadering tot het rococo, lijkt onwaarschijnlijk, maar afkerig van de kunsten van die periode was hij niet. Jaren later uitte hij zich in een opstel (1892) over de Oostenrijkse kunst van de afgelopen honderd jaren zeer welwillend over wat hij noemde die laatste 'Nachhall' van de renaissance, het 'Italiaanse grote kunsttijdperk', een naklinken dat hij hier nog onder de term barokstijl samenvatte. Hij schreef:

"Eine Reihe culminierender Kunstepochen war vorübergegangen, als im vorigen Jahrhunderte unter der Herrschaft der Perücke aus den letzten Resten einer großen Zeit, der Renaissance-Periode, eine Art selbständiger Kunstform hervorging, welche sich als ein Glied in der Kette noch eine geraume Zeit zu behaupten imstande war. Wir sehen Paläste, deren üppig ausschreitende, schwungvoll bewegte Formen überall eine selbstbewußte, großgedachte Kunst zur Schau stellen. Die innere Ausstattung dieser Bauten zeigt uns den ausgesprochenen Sinn für die Beherrschung opulenter Decoration. Die bemalten Plafonds erklingen in den Frescotönen der letzten Venezianer und der nachhaltige Einfluß des Matadors dieser Maltechnik, Giovanni Battista Tiepolo, ist überall wahrzunehmen. Kirchen und Profanbauten entfalten eine Pracht, die durch wirksame Fresco- und Oelbilder in einheitlicher Weise erhöht wird."

⁵⁶² Werk van Hamza was, naast dat van in Wenen veelvuldig verzamelde contemp. schilders, te zien bij tent. coll. Fr. Terzer uit Wenen, voorafgaand aan veiling van die verzameling door Wawra, *Allg. Kunstchr.* (1891), p. 17. Werk van Schweninger: o.m. coll. van glasfabrikant Ludw. Lobmeyr en een prins van Bourbon, zie vervolg. Vermeldingen van aankopen door Oesterreichische Kunstverein zijn niet gevonden.

⁵⁶³ Hamza, archief Akad. bild. Künste, Wenen: studie 1865-1871 met tenminste zo goed gevolg dat hij tijdens laatste studie jaren van betaling schoolgeld was vrijgesteld. Schmidt-Archiv: studie bij Engerth tot of in 1874. Schickh, 1915, p. 88-90: studie en collega's bij Engerth.

Van enig voorbehoud ten opzichte van de achttiende-eeuwse kunsten was hier bij Engerth niets te merken, zijn wrevel gold veeleer de nasleep van het 'volledig verbleekte' neoclassicisme, zoals hij het omschreef, waarmee hij zelf als jonge schilder was geconfronteerd.⁵⁶⁴ Bij zijn eigen leerlingen zal hij belangstelling voor eerdere historische periodes zeker niet hebben afgewezen. Overigens valt aan te nemen dat er inmiddels al sprake was van een zekere vraag naar rococogenre vanuit de kunsthandel. Hamza behoorde tot een kleine groep Weense schilders die in de jaren tachtig - aangedreven en ondersteund door de kunsthandelaar Friedrich Schwarz - een nieuwe bloei van het lokale genretafereel bewerkstelligde.⁵⁶⁵ Aan deze groep wijdde de criticus Robert Stiassny in zijn uitvoerige bericht over de internationale 'Jubiläumssausstellung' in Wenen (1888) een extra lange alinea die verduidelijkt welke positie deze schilders met hun thematiek en beeldopvatting innamen:

"Es ist ja kein Titanengeschlecht, daß da mit einem neuen Evangelium heraufstürmte [...] Aber wieder einmal bewährt sich an ihnen die 'Einkehr in das Volkstum' [formulering van Springer] als Gesundbrunnen. Sie suchen das Kleinleben in der Großstadt auf [...] und indem sie sich auch künstlerisch einwohnen in die Horizontenge der Vorstadt, vergilt ihnen diese mit einem naturvollen Arom, einem Reichtum individuellen Ausdruckes, einer Verdichtung des persönlichen Gehalts ihrer Darstellungen, den sie auf anderem Boden nicht so leichten Kaufes gewonnen hätten. Technisch haben die Herren noch mancherlei zu lernen, schon um den Spitznamen der 'Schwarzkünstler' - Gevatter stand ein Wiener Kunsthändler, in dessen Akkord sie teilweise arbeiten - abzustreifen, mit dem sie bisher thatsächlich - Farbe bekennen."⁵⁶⁶

Tot deze 'Schwarzkünstler' - een dubbelzinnige benaming die zij niet gauw kwijt raakten - behoorden behalve Hamza nog Josef Gisela, Ernst Nowak, Anton Müller, Carl Zewy en Isidor Kaufmann. Door recensenten en correspondenten werden zij dikwijls als groep genoemd en besproken, ook als zij hun taferelen niet aan het hier beschreven lokale milieu ontleenden. Hamza schilderde zelfs overwegend historisch genre, minstens vier van zijn collega's deden dat een enkele maal. Kaufmann beeldde aan het begin van zijn loopbaan (1883/84) diverse rococotaferelen uit, mogelijkkerwijze daartoe aangespoord door Schwarz, terwijl Zewy af en toe een genretafereel in de zeventiende eeuw en tenminste één scène in de oudheid situeerde (zie dl. II: IV, 2).⁵⁶⁷

⁵⁶⁴ Engerth, 1892, p. 748-749. Vgl. Zahn, 1873, p. 42, die barok en rococo eveneens betitelde als "Stufen der ausklingenden Kunst der Renaissance".

⁵⁶⁵ Schwarz leidde zijn Weense kunsthandel 1871 tot 1919, cat. tent. Wenen 1995, p. 16, nt. 8. Zie ook Frimmel, 1899, vol. I, p. 45-46.

⁵⁶⁶ 'Die internationale Jubiläumsausstellung in Wien', *Zschr. bild. Kunst* (1888), p. 232. Pas dat jubeljaar (50-jarig keizerschap Franz Joseph) werd Hamza, toen toch al 38, lid Künstlerhaus, Schmidt-Archiv, Wenen. Stiassny zou later enige tijd afgietsel-museum Weense kunstacademie leiden, cat. tent. Wenen, 2002, p. 76; geen verdere gegevens gevonden.

⁵⁶⁷ Deze schilders waren alle tussen 1850 en 1855 geboren. Gisela (ps. Rezniczek) en Müller werkten soms samen, bijv. bij schilderij *Schüchterne Annäherung* (1883), cat. veil. Wenen

Gedurende de eerste jaren dat Hamza bij de Österreichische Kunst-Verein tentoonstelde, presenteerde hij contemporaine taferelen, zoals in 1877 zijn *Mädchen mit einem Bilderbuch*. Het waren scènes van grote intimiteit, gesitueerd in kleine vertrekken vol meubelstukken, gordijnen, tapijten en behangsels in warme, donkere tinten.⁵⁶⁸ Op grond van de weinige gedateerde werken en de titels die in de tentoonstellingscatalogi gegeven werden, is niet vast te stellen, wanneer Hamza - uit eigen verkiezing of in opdracht - is begonnen met de uitbeelding van rococogenre. Zijn schilderijtje *Die Werbung* uit 1881 is het vroegste gedateerde voorbeeld (voor zover mij bekend) van een rococotafereel: het toont een heer die in bescheiden houding en met nederige oogopslag een verzoek richt tot een dame en schijnbaar onzeker is van het antwoord dat hem te beurt zal vallen. Het werd verworven door een particulier verzamelaar in Wiesbaden, een jurist, die zijn schilderijencollectie in de jaren 1874 tot 1894 bijeenbracht.⁵⁶⁹ Maar ook sedertdien koos Hamza niet uitsluitend voor achttiende-eeuwse taferelen, hij wisselde zijn elegante rococofiguren af met de forsere soldaten en landmeisjes uit de zeventiende eeuw en met bergboeren uit zijn eigen tijd. Enkele figuren in min of meer zeventiende-eeuwse kostuums situeerde hij in een vergelijkbaar elegante omgeving als zijn achttiende-eeuwers. Een voorbeeld is zijn schilderij *Der Liebesbrief* (1884): een duttende oudere man en twee jonge dames bevinden zich in een vertrek dat rijk is ingericht in de stijl van de Duitse barok. Kennelijk heeft een duif een briefje gebracht dat een jonge bediende nu - met duif - aan de bedoelde dame komt overhandigen. Dat de heer des huizes dat beter niet kan merken, probeert één van de jonge dames hem door gebaren duidelijk te maken (afb. 236).⁵⁷⁰ Een dergelijke scène had inhoudelijk ook in de achttiende eeuw gesitueerd kunnen zijn: die uitwisselbaarheid van historische tijdperken, in het bijzonder van de

(Dorotheum, 17-5-1990), afb. 34. Kaufmanns rococogenre: cat. tent. Wenen 1995, p. 14, afb. p. 16, 169, 344. Lobmeyr bezat tekeningen van Müller met titels die zelfde thematiek als die van Hamza suggereren: o.m. *Der Kupferstichfreund*, *Dilettantenquartett*, *Der Antiquar*, *Der Numismatiker*, *Der Bücherfreund*, cat. tent. Wenen, 1904, p. 50, nr. 432, p. 79, nr. 674-676, 686. Nowak: zie Fuchs, 3, p. 184, afb. renaissance-tafereel *Gespräch im Schloß*.

⁵⁶⁸ Cat. tent. Wenen, *Oesterreich. KV*, april 1877, nr. 237; dit schilderij zou identiek kunnen zijn met *Die Lektüre*, 1875, foto Bildarchiv ÖNB. Contemp. vb. *Kinderspiele* (1874), jonge moeder met twee kleintjes, foto Bildarchiv ÖNB.

⁵⁶⁹ Weinig dateringen: daarom niet mogelijk vast te stellen of Hamza al tijdens studie bij Engerth met rococoscènes, of tenminste met hist. genre als zodanig, begonnen was. Schilderij nu: Mus. Wiesbaden, inv.nr. M 442. Deze verzamelaar had ook werk van Zewy en Schweningen, van Fritz Werner, Wilh. Amberg en Carl Becker (drie Berlijnse schilders van rococo-, pruijken- en renaissancegenre), eigentijds genre van merendeels Duitse en Oostenrijkse schilders en twee werken van Pool Wierusz-Kowalski; daarnaast landschappen, van Cecil van Haanens werk tot dat der beide Achenbachs, cat. tent. Wiesbaden, 1905.

⁵⁷⁰ Schilderij nu: Mus. Wiesbaden (afm. 74 x 95 cm); afkomstig van zelfde verzamelaar als *Die Werbung*. Tevens renaissance: *Der Brautschmuck*, 1879, foto Bildarchiv ÖNB. Dat de oudere man eerder vader der jonge dames dan echtgenoot van een van hen lijkt te zijn, is meer typerend voor Hamza's steeds eerbare themakeuze dan voor verschil tussen renaissance- en rococogenre.

renaissance en het rococo, kan bij meer specialisten van rococogenre, ook bij Carl Schweninger, geconstateerd worden, zonder dat dit voor ieder thema opgaat. Afgaande op de werken die mij momenteel in enigerlei vorm van Hamza bekend zijn, maakte het rococogenre wel de hoofdmoot van zijn oeuvre uit, waarbij hij stijlelementen van die periode onbevungen combineerde met kostuums uit het empire.

Hij varieerde daarbij op een beperkt aantal, stellig succesvolle thema's, maar hij bedacht toch hier en daar weer iets nieuws. Eén van die steeds terugkerende onderwerpen was de kunstverzamelaar, nu eens een liefhebber van prenten, dan weer van munten of sieraden. Dikwijls is het een enkele figuur, een heer in achttiende-eeuws kostuum, die in een rococovertrek verdiept is in de aanschouwing van zijn schatten (afb. 237), soms zijn het verscheidene heren die hun kennis uitwisselen. Zulke kunstliefhebbers werden ook door Franse en Belgische schilders uitgebeeld, door Meissonier al in de jaren vijftig. Zijn werk dat ook in Wenen tentoongesteld en verzameld werd, kan Hamza tot de keuze van dit thema geïnspireerd hebben.⁵⁷¹ Maar het heeft al te veel weg van een cliché, dat recensenten - ook in andere landen - bij de bespreking van rococogenre steevast de vergelijking met Meissonier van stal haalden, als het thema van het gepresenteerde schilderij dat maar even toeliet. Zo kon bij één van Hamza's taferelen met een *Kupferstichliebhaber* (1891) het commentaar niet uitblijven, dat hij in dit werk de "Unmittelbarkeit Meissonier'scher Gestalten" nastreefde.⁵⁷² Typerend voor Hamza is veeleer de gedetailleerde weergave van de historische interieurs waarin hij zijn figuren plaatste. Hij koos daarbij vooral architectuur die hij zelf in eigen land had kunnen bestuderen, zoals uit diverse van zijn titels blijkt. Daarmee kwam hij ongetwijfeld tegemoet aan de interesse voor de als vaderlands ervaren barok- en rocococultuur bij zijn tijd- en landgenoten die hij vermoedelijk deelde. Zijn weergave van een wand in de feestzaal van het Neder-Oostenrijkse Stift Altenburg, een schilderij van redelijke afmetingen, wijst op eigen waardering voor de warme kleuren van deze barokke binnenruimte (afb. 238), een kleurgeving waar hij in ander werk bij aanknoopte.⁵⁷³

⁵⁷¹ Vb. zulke voorstellingen door Meissonier is schilderij *An artist showing his work* (1850), nu Wallace Coll., London. Dat gesprek over kunst ook in Duitse landen al in 18^{de} eeuw werd uitgebeeld, kwam al ter sprake. Aardig is gedachte om Watteau hoofdrol te geven bij zo'n kunstenaarsgesprek: Dresdner Harald Friedrich (geb. 1858) schilderde atelierscène waarin Watteau adviezen lijkt te krijgen van oudere kunstliefhebber; repr. onder titel *Amator-znawca w pracowni Watteau (Een liefhebber-kenner in atelier van W.)* in *Biesiada literacka* (1885), afb. p. 201, commentaar p. 202. Bij *Th.-B.* onder titel *Ein Besuch bei Watteau*: bekendste werk van deze rococogenre-schilder dat hij ca. 1883 voltooide.

⁵⁷² Anon., bericht tent. Künstlerhaus, *Allg. Kunst-Chr.* (1891), p. 244. Echter, schilders zelf maakten die vergelijking ook: zo omschreef Weens-Münchner schilder Wilhelm Löwith zijn rococotheematiek als 'het leven van de 18^{de} eeuw' "in der Art des Meissonier", *Zils*, 1913, p. 226.

⁵⁷³ Dit schilderij (59 x 72 cm) werd in Hamza's sterfjaar bij Künstlerhaus tentoongesteld, zoals uit etiket op achterzijde blijkt, cat. veil. Wenen (Dorotheum, 24-10-1991), nr. 93: mogelijk uit zijn nalatenschap. Zulke opvallend warme tinten paste hij ook in genretaferelen vaak toe.

Dat Hamza's neiging, of noodzaak, om aan een bepaalde vraag te voldoen tot het maken van routinewerk leidde, demonstrenen de stereotiepe composities bij bepaalde onderwerpen. Speciaal zijn schilderijen met kunstverzamelaars en met liefhebbers van oude boeken in fraaie bibliotheekruimtes (afb. 239) vertonen wel heel grote onderlinge overeenkomsten.⁵⁷⁴ Toch deed hij soms meer dan het variëren op een thema, en dat 'meer' is vooral gelegen in zijn inzet van schilderkunstige aspecten en eenvoudige novellistische ensceneringen: een voorbeeld is zijn empiretafereel *Der Kavalier und Kenner* (afb. 240). Een jonge man bewondert galant en met het air van de kenner het borduurwerk waar een jonge dame aan bezig is. Hamza zette dat motief - van het borduursel - voort in de rand van haar japon die hij naast haar stoel elegant over de vloer drapeerde. En niet alleen dat: ook het vest van haar bezoeker is rijk geborduurd. Zo'n fraai heren vest kon in de achttiende-eeuwse kunst al een rol spelen, zoals in de prent *L'occupation* naar Moreau le Jeune, waar eveneens een dame aan een borduurraam zit. Zij bewondert het geborduurde vest van haar bezoeker en vraagt hem plagend of dat een geschenk is van zijn minnares - wat hij met vuur ontkent: "Non, Charmante Thisbé, je n'ai point de maîtresse: / Mais j'ai devant les yeux un objet séduisant / Qui me fera connaître la tendresse."⁵⁷⁵ Anders dan deze prent vermoedelijk wel hoefden Hamza's rococotaferelen niet aan het oog van bakvissen te worden onttrokken. Voor zijn werk kozen welwillende recensenten formuleringen als "Feinmalerei" en "reizende Bildchen", en zelfs een wat korzelige commentator, een dr. Paul Ringer, omschreef zijn schilderij *Beim Uhrmacher* (1886) tenminste nog als "nett und sauber".⁵⁷⁶

Hamza schilderde een kleiner aantal scènes die zich in de openlucht afspelen, steeds bij zonnig weer. Een zo'n schilderij, *Auf gefährlichem Pfade*, toont een jong stel in rococokostuum dat bij het wandelen op een beekje is gestuit: de jonge heer helpt zijn dame om via enkele stenen droog naar de overkant te komen. Daarbij draagt hij galant haar geborduurde sjaal over zijn arm. Opvallend is de beslotenheid van de ruimte, de intimiteit van deze plek tussen de bomen. Dat de titel, als deze van Hamza zelf stamde, dubbelzinnig bedoeld zou zijn, lijkt echter onwaarschijnlijk.⁵⁷⁷ Het oversteken van beken schijnt tot het repertoire van het negentiende-eeuwse rococogenre te behoren, waarbij de jonge dame in de meeste gevallen door een galante jonge heer wordt geassisteerd, zo niet gedragen. Maar soms is zij toch alleen, zoals bij een ander rococotafereltje door Hamza, waarin hij zijn hoofdpersoon, waaier in de hand, over een

⁵⁷⁴ Bijv. *Der Kunstsammler, Der Kenner, Der Bildersammler, Junger Kavalier im Rokokokostüm, in seiner Bibliothek in einem Lehnstuhl sitzend, In der Schlossbibliothek, Im Herrensalon, In der Bibliothek*: foto's Bildarchiv ÖNB.

⁵⁷⁵ Prent uit eerder genoemde serie: *Première suite d'estampes*, Parijs 1774.

⁵⁷⁶ Zo bijv. J. Langl, in bespreking 'Jahresausstellung Künstlerhaus', *Kunstchr.* (1892), p. 403. Ringer, over tent. Künstlerhaus, in: *Allg. Kunst-Chr.*, p. 278.

⁵⁷⁷ Smlg. Schrey, doc.-afd. Z-I.: foto Photograph. Gesellschaft Berlin (1899).

loopplank een beekje liet oversteken.⁵⁷⁸ De Warschause schilder Sypniewski had al in 1869 een vergelijkbaar tafereel uitgebeeld (*Schadzka - Rendez-vous*), zij het met figuren in renaissancekostuum: een jonge man helpt een jonge vrouw om vanuit een roeiboot de andere oever te bereiken van een wel heel smal beekje in een bos. Hamza's stadgenoot Schweninger presenteerde in 1880 zijn eigen renaissanceversie onder de titel *Liebeslast*: zijn cavalier droeg de jonge dame naar de overkant. Een reproductie van zijn schilderij verscheen het jaar daarop in het Poolse blad *Kłosy*, getiteld *Słodki ciężar - Zoete last* (afb. 241).⁵⁷⁹ Maar galante assistentie functioneerde ook wel zonder beek: de Münchner Josef Weiser, eveneens een schilder van historisch genre, bracht zo'n scène in beeld. In zijn tekening, een rococotafereel, wordt de jonge dame ergens in de bergen over een hekje geholpen - hij is toegewijd, zij is aanminnig, in de voorgrond vliegen twee vogeltjes op.⁵⁸⁰

Een tafereel van andere aard is Hamza's schilderij *Nach der Taufe in St. Wolfgang*, een voorstelling met een jong echtpaar in een barok kerkje (afb. 242). Voor hen uit loopt de voedster in zwierige volksdracht met het kind in haar armen. Het contrast tussen haar kleurige, geplooid dracht en de gestileerde rococokleding van de voorname ouders is stellig bewust en met vaardigheid ingebracht. Het thema van de doop leverde Hamza nog meer taferelen op: bij één daarvan, zijn schilderij *Taufe* (1896/97), combineerde hij opnieuw barok en rococo. Hij beeldde een voornaam achttiende-eeuws gezelschap uit dat zojuist een dorpskerkje heeft verlaten. Voorop gaat de feestelijk geklede min met de baby in haar armen, dichtbij een heer, een peetvader wellicht, zichtbaar verrukt van het kind, en daarachter volgt de jonge moeder aan de arm van haar echtgenoot. Rondom staan belangstellende dorpelingen, een klein meisje krijgt een aalmoes toegestopt. Het barokke kerkje is omgeven door beschuttende heuvels, een klein stadje is zichtbaar in de achtergrond. Hamza die een palet van verzadigde, warme tinten gebruikte, zal hier een kleurrijk tafereel van gemaakt hebben, met een lichte, blijde stemming - een beschermd wereld.⁵⁸¹

⁵⁷⁸ Smlg. Schrey, doc.-afd. Z-I.: afb. cat. veil. Keulen (Lempertz, 10-3-1925), *Gefährliche Passage* (27 x 21 cm).

⁵⁷⁹ Sypniewski, *Tyg. il.* (1869/II), afb. p. 309: schilderij tentoongesteld bij TZSP. Schweninger, *Kłosy* (1881/I), afb. p. 329.

⁵⁸⁰ Maillinger-Smlg., Stadtmus., München, inv.nr. IV-3457.

⁵⁸¹ Dit werk maakte ooit deel uit van coll. Soehle in Hamburg; 29-10-1907 in München geveild en gekocht voor 2400 RM, gegevens en repr. Smlg. Schrey, doc.-afd. Z-I. Bij *Der Taufgang*, afb. *Gartenlaube* (1913), nr. 17, combineerde Hamza rococokerkje met volksdracht van ditmaal de jonge moeder: repr. Smlg. Schrey. - Pecht was bijzonder verrukt van Hamza's uitbeelding van voorname gezelschappen; zo schreef hij (*KfA.* (1891), p. 322) over mij onbekend tafereel *Einzug der Braut*, kennelijk een zeer hooggeplaatste bruid: "Das ist aber mit solcher Feinheit charakterisiert und zugleich trägt alles so sehr den österreichischen Stempel, daß man eine jener meisterhaften Schilderungen zu lesen glaubt, die Baronin Ebner-Eschenbach von diesen Kreisen gibt." Ook al het materiële vond hij "von vorzüglicher Güte und feiner Durchbildung."

Weerkerende thema's van Hamza's rococotaferelen zijn bezigheden van verfijnde cultuur, zoals het al genoemde genieten van kunstschaten, van oude boeken en ook van muziek. Jonge mensen in bewondering voor elkaars kunnen als tekenaar, borduurster en bij het muziek maken nemen een ruime plaats in dit deel van zijn oeuvre in. Sommige taferelen zijn meer novellistisch en kunnen ook een komische noot hebben zoals *Der Liebhaber* (1885) die een beetje wordt geplaagd en uitgelachen door de jonge dames die hij een bezoek komt brengen (afb. 243). Bij dergelijke scènes liet Hamza de thematische voorbeelden van het historische rococo soms los, de kostuums ten spijt. Dat novellistische kan zo uitgesproken zijn dat het schilderij aan de illustratie van een verhaal doet denken en de geslotenheid van de voorstelling doorbroken is. Dit is het geval bij het tafereel *Heimliche Liebe* - de figuren zijn ditmaal in empirekostuum gestoken - waarin Hamza een variant op het volksgebruik van het 'fensterln' verbeeldde (afb. 244). Het is tenminste nauwelijks voor te stellen dat hij hier geïnspireerd zou zijn door Fragonards schilderij *Le rendez-vous*.⁵⁸² Toch komen beide taferelen in grote trekken overeen: ook bij Fragonard maakt de jongeman gebruik van een ladder om zijn geliefde te bereiken, ook daar kijkt de jonge vrouw niet naar haar amant, maar in de tegengestelde richting om te zien of zijn komst niet door derden werd bemerkt. Het 'fensterln' van de minder lichtzinnige Alpenlanden werd over het algemeen na zonsondergang bedreven. Dat dit bij Hamza door een voorname jonge heer en bij vol daglicht wordt gedaan, suggereert dat er sprake is van een scherts, hoewel de uitdrukking van beide personages een sentimentele stemming verraadt. De blik van de jonge vrouw, richting beschouwer of schilder, doet de invloed, misschien zelfs het gebruik van de fotocamera vermoeden. Over Hamza's werkwijze met betrekking tot zijn modellen is echter niets bekend.

Hamza's promotor, de kunsthandelaar Friedrich Schwarz, adverteerde in de jaren tachtig regelmatig in de Oostenrijkse *Allgemeine Kunst-Chronik* voor de tentoonstellingen in zijn zaak, Nibelungengasse 1, direct bij de kunstacademie, waar men zonder entree schilderijen van oude en moderne meesters kon bezichtigen.⁵⁸³ Dat hij de werken van 'zijn' schilders kocht met alle rechten, ook die van vermenigvuldiging, blijkt uit de vermeldingen onder reproducties van hun werk. Zo informeerde het Duits-Oostenrijkse familieblad *Universum* zijn lezers, dat het origineel van Hamza's in 1893 afgebeelde tafereel *Im wunderschönen Monat Mai* in het bezit was van kunsthandel Schwarz; en hetzelfde deed de redactie bij de reproductie van een schilderij door een andere 'Schwarzmaler', Anton Müller (1895) - vermoedelijk toch voor het geval dat iemand het origineel zou willen kopen. In de late jaren negentig schijnt Hamza aan de greep van Schwarz te zijn ontkomen, maar nog steeds bij verkoop van

⁵⁸² *Le Rendez-vous* of *L'escalade*, 1771/72, nu: Frick-Collection, New York. Repliek: Mus. Jean-Honoré Fragonard, Grasse, Provence.

⁵⁸³ Bijv. *Allg. Kunst-Chr.* (1886), p. 22. De Nibelungengasse loopt pal langs de kunstacademie.

een schilderij alle verdere rechten te hebben afgestaan: die van een fotografie uit 1895 behoorden toe aan Franz Hanfstaengl in München, en die van een reproductie uit 1899 - het voornoemde *Auf gefährlichem Pfade* - aan de Photographische Gesellschaft in Berlijn.⁵⁸⁴

Hamza stelde niet alleen in Wenen tentoon, maar ook in Duitsland en zelfs overzee. Dat dit in veel gevallen door kunsthandelaars werd georganiseerd, blijkt uit berichten over de deelname aan kleine verkooptentoonstellingen door bijna de hele groep van 'Schwarzmalen'. Zo bracht de *Allgemeine Kunst-Chronik* in 1891 een notitie over een permanente tentoonstelling van Oostenrijkse schilderijen in Hamburg, die door de Weense kunsthandelaar Anton Stöckl was ingericht. De plaatselijke kranten waren vol lof voor de Weense schilders, zo berichtte een correspondent van dit tijdschrift, en hij noemde ondermeer de namen van Hamza, Gisela, Kaufmann en Zewy. In datzelfde jaar kondigde de *Allgemeine Kunst-Chronik* een tentoonstelling van zo'n zestig Oostenrijkse schilderijen in Stuttgart aan: ook de Weense 'Kleinmaler' Gisela, Hamza, Kaufman, Müller en Zewy zouden daar goed vertegenwoordigd zijn. En diezelfde handelaar Stöckl organiseerde in een hotel in het Boheemse Karlsbad een verkooptentoonstelling van Duitse en Oostenrijkse schilderkunst waar naast werken van Achenbach en Grützner ook schilderijen van Hamza en Zewy, van Schweningen en "manche andere werthe Bekannte" te zien waren.⁵⁸⁵

Dat die intensieve bemoeienis van kunsthandelaren de deelname aan 'echte' kunsttentoonstellingen wel eens in de weg kon staan, suggereert een opmerking in een bericht over de 'Salon' in München, eveneens in 1891, namelijk dat er zo weinig Oostenrijkse schilders werk hadden ingestuurd. De correspondent klaagde: 'De jonge kunstenaars, in wier werk de overlevering van het roemvolle tijdperk van de oude Weense School voortleeft, Hamza, Kaufmann, Zewy, Gisela, Nowak, Anton Müller, geen van hen is gekomen.'⁵⁸⁶ In voorgaande jaren was dat nog wel het geval geweest. Een Münchner recensent die in 1883 bij de plaatselijke 'Kunstverein' was gaan kijken, had daar tenminste werk van Hamza aangetroffen. Hij vergeleek diens taferelen met die door twee schilders van realistische en mythologische onderwerpen:

"Einen interessanten Gegensatz zu den erwähnten Künstlern bilden [de Florentijnse schilder] Segoni und *Hamza*, deren ganzes Streben auf das Anmutige gerichtet ist, das sie durch Wahl des Stoffes, Glanz des Kolorites und Zartheit des Vortrages zu erreichen suchen. Namentlich zieht Hamza in seinem

⁵⁸⁴ *Universum* (1893/II), t.o.v. p. 1856, (1895/II), t.o.v. p. 2471. Voor laatste: zie nt. 577.

⁵⁸⁵ *Allg. Kunst-Chr.* (1891), p. 16: Hamburg; p. 46: Stuttgart; p. 442: Karlsbad, van Schweningen twee schilderijen, getiteld *Frühling* en *Sommer*. - Op bij Boetticher, I, genoemde 'Ausstellung von Bildern aus Mainzer Privatbesitz', 1887, waren vijf schilderijen van Hamza te zien geweest: dat werkelijk merendeel van zijn werk 'overzee ging', zoals minstens één bron meldt (Schmidt-Archiv), lijkt overdreven.

⁵⁸⁶ Monogr. D.K., *Allg. Kunst-Chr.* (1891), p. 520. Met 'Salon' zal hier internationale tent. in München zijn bedoeld.

'Terzett' [1883] durch Sorgfalt der Zeichnung und Modellirung, durch Feinheit und Leuchtkraft des Kolorits und Delikatesse der Pinselührung bei Abwesenheit aller Manier die Aufmerksamkeit der Kenner auf sich."⁵⁸⁷

Hamza kreeg ook van meer officiële zijde erkenning. Zijn inzending naar Berlijn in 1889 leverde hem een eervolle vermelding op en twee jaar later kenden de prijsrechters in London hem een gouden medaille toe en een erediploma. Een van die in London bekroonde schilderijen zou het tafereeltje *Die Würfler* geweest kunnen zijn. Dat was echter niet in het rococo gesitueerd, maar in de zeventiende eeuw: het was een opgewekte scène met dobbelende wachtsoldaten waarvan de ene zich laat afleiden door een toekijkende maagd.⁵⁸⁸ Stellig behoorde ook dit tafereel tot het genre schilderijen waarvoor de Weense kunsthandelaar Pick, op goed adres vlakbij het nieuwe raadhuis, in de *Allgemeine Kunst-Chronik* adverteerde: "flott gemalte Charakterbilder zur stillvollen Ausschmückung ganzer Interieurs."⁵⁸⁹ Deze handelaar had wel degelijk aanleiding om - zoals zijn formulering suggereert - te werven met een schilderijenbestand waarin voor elk onderdeel van een appartement of woonhuis een 'stijlvolle' decoratie te vinden was. Hij refereerde daarmee aan de reeds besproken eigentijdse opvattingen over de relatie tussen de functie en inrichting van vertrekken en de daarbij passende schilderijen. Hamza's *Würfler* zal allicht in een herenkamer hebben gehangen, in een rook- of biljartkamer, en zijn *Heimliche Liebe* in een boudoir of misschien zelfs in een salon.

Een uitgesproken kenmerk van Hamza's werk is de behagelijke intimiteit van het merendeel van zijn taferelen, ongeacht in welke tijd hij die situeerde. Bij zijn rococo-, empire- en eigentijdse 'burgerlijke' taferelen bereikte hij dat effect door de aankleding van meestal vrij kleine binnenruimtes met rijke, volumineuze stoffen en warme kleuren. Die bijzondere kwaliteit van Hamza's voorstellingen is eveneens te vinden in sommige schilderijen van Dannhauser (zoals *Die Schlafenden* en *Die kleinen Virtuosen*) en ook in een enkel werk van

⁵⁸⁷ Anon., 'Sammlungen und Ausstellungen', onder kopje "Rgt. [?] Münchener KV", *Kunstchr.* (1883), p. 545-546. Hamza stelde toen een werk *Terzett* tentoon, waarvan mij geen afb. bekend is. Ook 1889 en 1890 had hij nog diverse werken in München tentoongesteld, Boetticher, I. Bij die gelegenheden besprak ook Pecht zijn werk, en wel in zeer lovende termen: hij schreef over Hamza's "geistvolle Bilder aus der Zopfzeit", over zijn fijne humor, en dat hij het karakter van het tijdperk met grote fijnheid wist weer te geven, *KfA.* (dec. 1890), p. 71.

⁵⁸⁸ Berlijn, Londen: om welke werken het ging, is mij niet bekend. In Wenen presenteerde hij 1889 een tafereel *In der Bibliothek*, en uit 1891 stammen zijn schilderijen *Die Würfler* en *Gartenlaube*, Schmidt-Archiv, Wenen; Boetticher, I: *Die Würfler* was 1891 ook in Stuttgart te zien geweest. Dit laatste werk vermoedelijk identiek met gelijknamig schilderijtje uit 20^{ste}-eeuwse coll. Pierer, nu Oberösterreich. Landesmus., Schloßmus. Linz, inv.nr. 820-1-G-1992 (24,7 x 30 cm): Hamza stuurde dit werk, hoewel verkocht, vervolgens zelfs naar Amerika. Scène speelt zich af in wapenkamer of ander soldatenvertrek hoog gelegen in kasteel, afb. cat. coll. Linz, nr. 89. Op achterkant paneel nog douanepapieren die als bestemming Wereldtent. Chicago (1893) aangeven, evenals toenmalig eigenaar wiens nationaliteit niet bekend is. Te eniger tijd kwam het schilderijtje dus terug naar Europa.

⁵⁸⁹ *Allg. Kunst-Chr.* (1886), p. 226.

Eduard Ritter, bij Weense schilders van een oudere generatie; in mindere mate ook bij andere 'Schwarzmalers' zoals Gisela en Zewy.⁵⁹⁰ Ook als Hamza zich op het terrein van het landelijk volksgenre begaf, bereikte hij in herbergen en boerenhuizen dikwijls diezelfde omhullende sfeer van genoeglijke beslotenheid en intimiteit. En zelfs in enkele buiten gesitueerde taferelen creëerde hij, met behulp van bomenrijen en dicht gebladerte, opnieuw ruimtes die veilige beslotenheid suggereren, en die een minder vriendelijke, ruwere wereld daarbuiten uit de gedachten van de beschouwer konden bannen. Voorbeelden zijn de bruiloftsoptocht van een boerengezelschap langs een weggetje door de heuvels, vrolijk begroet door passanten, en een ochtenwandeling in de tijd van het rococo: twee jonge mensen op de trappen in een park in gezelschap van hun windhond.⁵⁹¹ Hamza's taferelen bevatten alle in meer of mindere mate dit specifieke element van het idyllische.

Hij stond daarmee ver af van de contemporaine 'Ringstraßenmalerei', de wand- en plafondschilderingen in de appartementenhuizen en publieke bouwwerken die in de decennia na 1858 langs de Weense Ringstraße verzezen. Hij onderscheidde zich niet zozeer door zijn thematiek, maar bovenal door zijn beeldopvatting, waarmee hij aansloot bij de oudere gardes van de plaatselijke biedermeier schilderkunst. Een vergelijking met een genrevoorstelling van zo'n 'Ringstraßenmaler', bijvoorbeeld met Alois Schrams à la fin-de-siècle gemoderniseerde empiretafereel *Die Frage an das Schicksal*, kan dit illustreren. Deze schilder beeldde in 1897 een viertal jonge dames uit, gezeten in een tuin of park met bloeiende rozen, die zich vermaken met kaarten, waaruit zij kennelijk hun toekomst proberen af te lezen. Hoewel dit een olieverfschilderij is, gebruikte Schram de lichte tinten van de interieurdecoratie, van de muurschildering uit die tijd - wit, roze en lila in dit geval.⁵⁹² Zijn voorstelling is decoratief, lichtvoetig, niet minder charmant dan die van Hamza, maar de sfeer van beslotenheid, van intimiteit die zo kenmerkend is voor het werk van die laatste, evenals voor het Weense biedermeier, is bij hem minder uitgesproken.

Sommige van Hamza's voorstellingen van voorname interieurs met meer personen komen naar beeldopvatting opvallend overeen met composities van zijn stadgenoot Carl Schweninger, zonder dat er over enig direct contact tussen hen beiden ook maar het minste bekend is. Vanzelfsprekend zullen zij elkaars werk op de plaatselijke tentoonstellingen gezien hebben en waarschijnlijk hebben zij het, bij die gelegenheden op zijn minst, met aandacht bekeken. Schweningers rococotafereel *Willkommene Gäste* uit 1886 (afb. 245) zou op het eerste gezicht van dezelfde schilder kunnen stammen als Hamza's eerder besproken renaissancetafereel *Der Liebesbrief*. Dat beide schilderijen bij

⁵⁹⁰ Zie cat. tent. Wenen, 1992, *Wiener Biedermeier*, afb. 10, 24, 171. Zewy: bijv. *Die Schachspieler*, Mus. Wiesbaden, inv.nr. M 454, verworven als deel part. coll., zie nt. 569.

⁵⁹¹ Foto's Bildarchiv ÖNB: *Landlicher Hochzeitszug* en *Der Morgenspaziergang*.

⁵⁹² Vgl. diapositief *Die Frage*: Bildarchiv, ÖNB, nr. E 3201-B/C.

dezelfde verzamelaar, de Wiesbadener jurist, in de smaak vielen, verbaast dan ook niet.⁵⁹³ De rijke aankleding van het interieur met meubels en speciaal met stoffen, het 'vullen' van de ruimte, dat zo kenmerkend is voor Hamza, heeft ook Schweningen hier toegepast. De houding en gebaren van zijn personages zijn echter geaffecteerder weergegeven dan bij Hamza het geval geweest zou zijn. Het is een opgewekt gezelschap van jonge mensen, dat in een luxueus ingerichte salon rond een tafel gezeten een tweetal nieuwkomers met vrolijke blikken en geheven glazen verwelkomt. Allen zijn voornaam gekleed in rococokostuums en -japonnen, en ook de hond is van stand. De lakei die de 'welkome gasten' aankondigde, vult het 'Hollandse' doorkijkje langs de portière.

* * *

Maar over het algemeen waren Schweningers rococotaferelen toch anders van inhoud en anders van inscenering dan die van zijn iets oudere stadgenoot. Hij was een zoon van de landschapschilder Carl Schweningen senior en een neef van de schilder Edmund Mahlknecht. Deze oom schilderde eveneens landschappen, maar bracht steeds reële Oostenrijkse heuvels en bergen in beeld, zonder een spoor van de romantische stemming en stoffage waar zijn vader zich regelmatig in uitleefde. Die laatste had geen academische opleiding gevolgd; na een leertijd bij een goudsmid had hij als tekenaar gewerkt bij de Kunstanstalt Trentsensky waar hij zich verder had kunnen ontwikkelen. Uiteindelijk had hij het erop gewaagd voor een bestaan als zelfstandig schilder te kiezen, geholpen door opdrachten van enkele hoge adellijken.⁵⁹⁴ Hijzelf zal zowel Carl junior als diens oudere zuster Rosa (1848-1918) de eerste teken- en schilderlessen hebben gegeven. De jonge Schweningen schreef zich pas op zijn achttiende in aan de Weense kunstacademie, waar hij gedurende twee semesters (1872/73) de lessen in de algemene 'Malerklasse' volgde. In april 1873 werd hij echter 'op last' van zijn docent geschrapt uit de leerlingenlijst: waarom is niet bekend. Hij zou vervolgens nog enige tijd aan de Münchner academie gestudeerd hebben, schijnbaar zonder in één van de 'Meisterklassen' te zijn opgenomen.⁵⁹⁵ De gegevens over zijn latere professionele contacten zijn even schaars als die over

⁵⁹³ Schilderij Schweningen (74 x 101 cm) nu: Mus. Wiesbaden, inv.nr. M 364.

⁵⁹⁴ Schmidt-Archiv, Wenen. Het is niet bekend of Mahlknecht zijn neef ooit heeft onderwezen. Voor Schweningen sr., zie Schaeffer, p. 349, en Wurzbach, 32; tevens regelmatig voorkomende afb. van zijn werk in cat. veil. Wenen (Dorotheum). Voor zelfde prentuitgever had generatie eerder, in jonge jaren, ook Schwind gewerkt. Schweningen sr. schilderde jaren 40 landschappen voor vorst Ferdinand von Lobkowitz, en werkte ook voor graven Traun en Forgach, Schaeffer, p. 349, en Schmidt-Archiv, Wenen.

⁵⁹⁵ Rosa Schweningen studeerde 1869-1871 aan Weense Kunstgewerbeschule bij Friedr. Sturm en zou zich vervolgens in München (zelfstandig?) verder bekwaamd hebben. Zij stelde zowel in München als Wenen tentoon. - Carl jr.: studie o.l.v. Carl Mayer, Archiv Akad. d. bild. Künste, Wenen. Volgens Martinez, 6. F., p. 4, zou hij vanaf 1869 als 'gast' (toehoorder?) het onderwijs in 'allgemeine Malerschule' der academie gevolgd hebben. München: *ibid.*, p. 4, Kosel, p. 109.

zijn studiejaren; wel is bekend dat hij ook beeldhouwde, zelfs met succes, en dat hij musiceerde. Hij bespeelde verschillende blaasinstrumenten en de cello, en wekelijks kwamen beroepsmusici bij hem thuis, waar zij gezamenlijk muziek voor strijkkwartet ten gehore brachten.⁵⁹⁶

Zoals Hamza zijn historische scènes afwisselde met allerlei eigentijds genre, maakte Schweningen naast rococo- en empiretaferelen een aantal landschappen - vaderlandse heuvels en bergen - waarbij hij als stoffage de bewoners van die streken in hun volksdrachten uitbeeldde. De kunst- en cultuurcriticus August Martinez, die in de jaren negentig een reeks opstellen *Wiener Ateliers* publiceerde, besteedde in zijn artikel over Schweningen nauwelijks aandacht aan dat blijkbaar vroege werk.⁵⁹⁷ In latere jaren stoffeerde deze schilder zijn 'sfeervolle' landschappen, aldus Martinez, met badende meisjes en nymphen, veeleer dan met boeren en herders. Al in 1872, dus tijdens zijn eerste studiejaar aan de Weense academie, zou hij bij de Österreichische Kunstverein schilderijen tentoongesteld hebben. Of dit al rococotaferelen waren, is mij niet bekend, ook al lijken de door Martinez genoemde titels, *Im Park* en *Vor dem Spiegel*, daar wel op te wijzen. Bij het eerder genoemde *Liebeslast* uit 1880 had Schweningen zijn figuren in renaissancekostuum uitgebeeld, maar sedert het midden van de jaren tachtig situeerde hij met zekerheid voorstellingen in het rococo. Zijn zuster Rosa trad vooral met putti- en kindertafereltjes naar buiten (afb. 246), maar zij maakte ook wel genre, en omstreeks 1880 schilderde zij een empiretafereel getiteld *Die Brautwerbung*, dat inhoudelijk van Hamza had kunnen stammen: een jonge man begroet, in bijzijn van zijn aanbedene, haar mama galant met handkus (afb. 247).⁵⁹⁸ Of Rosa Schweningen haar jongere broer in diens keuze voor het rococo beïnvloedde, of hij haar, is bij het gebrek aan zekere dateringen en oeuvregegevens niet te achterhalen. Zo wordt het bovengenoemde schilderij *Vor dem Spiegel*, volgens Martinez een werk van

⁵⁹⁶ Martinez, 6. F., p. 5: musiceren; Kosel, p. 109: beeldhouwen.

⁵⁹⁷ Martinez (geb. 1844) publiceerde kunst- en muziekkritische en cultuurhist. opstellen, meest in kranten, o.a. in *Wiener Presse*, en tijdschriften. Martinez, 6. F., p. 4. Toeschrijving zulke schilderijen aan vader of zoon kan lastig zijn: beider stijl en signaturen lijken op elkaar en de jongere Schweningen liet toevoeging jr. dikwijls weg. Sommige aan hem toegeschreven landschappen met bergboeren-stoffage zouden van de vader kunnen zijn.

⁵⁹⁸ Martinez, 6. F., p. 5. Volgens Wurzbach, 32, p. 376, stelde Carl Schweningen al 1871 een *Aphrodite* tentoon bij Oesterreich. KV. - *Brautwerbung* (77 x 58 cm) nu: Histor. Mus. d. Stadt Wien, inv.nr. 71980. Schilderes leek op stadgenoot Hamza vooruit te lopen met *Antiquar* (ca. 1879), besproken in Münchener blad *Wartburg* (1879, 'Die internationale Kunst-Ausstellung in München', p. 170): "[Es] erfreut uns Rosa Schweningers 'Antiquar' sowol durch die höchst fleißige und saubere Durchführung als die treffliche Auffassung und Behandlung des noch männlich schönen Alten, der seine Schätze prüfend und mit Kennerblick besichtigt." Van het gekozen tijdperk repte de recensent echter niet, en hoewel dit thema nadrukkelijk deel uitmaakt van het rococogenre-repertoire, is situering in andere tijd denkbaar.

Carl, door anderen weer aan zijn zuster toegeschreven.⁵⁹⁹

Vaker en directer dan Hamza knoopte Carl Schweningen aan bij de thema's van het historische rococo. Ook herinnert zijn rococogenre soms aan dat van de Münchner Lossow, aan diens amoureuze scènes met drank en muziek, alleen ontbreekt bij hem de bewust ironiserende beeldopvatting. Zijn schilderij *Wein, Weib und Gesang*, dat eveneens deel uitmaakte van de genoemde Wiesbadener collectie, is daar een voorbeeld van: het toont een gezelschap van twee dames en twee heren in een intiem hoekje van een luxueus interieur, in warme kleuren geschilderd (afb. 248). Drie van hen heffen gezamenlijk zeer elegante glazen, terwijl een van de heren de luit bespeelt. Een curieuze toevoeging is het aapje in de voorgrond, een mode-huisdier, net als de papegaai, dat ook door achttiende-eeuwse schilders bij interieur- en parkscènes was ingevoegd. Martinez omschreef Schweningers rococotaferelen als "Scenen aus dem häuslichen und Liebes-Leben jener frohgemutheten Zeit" - en dit tafereel zal hij daartoe gerekend hebben - en tevens als 'beminnelijke geschilderde noveletten'.⁶⁰⁰

Ook Schweningen situeerde zijn rococo- en empirescènes hier en daar in de open lucht, op een terras, in een park, een enkele maal echt buiten in een bos. Het lijkt een klein, ommuurd park te zijn waar een drietal jonge dames zich in de schaduw van een dikke boom rond de koffietafel heeft teruggetrokken, en daar blij verrast wordt door de aankomst van enkele ruiters: 'welcome gasten'. De kostuums van de jonge dames zijn die van het empire. De Engelse uitgever Hildesheimer gaf in 1895 een prent van dit zomerse tafereel uit (afb. 249).⁶⁰¹ Een ander buitentaferaal speelt zich af op en voor brede trappen in een zonnig park met sculpturen en een fontein, de trappen leiden omhoog naar een slot of paleis. Schweningen vulde de toneelachtige ruimte met wandelende en gezellig koutende paren en een pauw ter afronding: zijn *Morgenpromenade* uit 1889 (afb. 250). Eén

⁵⁹⁹ Dat Carl Schweningen vroege jaren 70 voorletters C. R. gebruikte, Martinez, 6. F., p. 5, en het volgens deze auteur, *ibid.*, p. 8, door hem geschilderde *Liebeslast* volgens redactie *Klosy* van een R. Schweininger [sic] stamde, roept de vraag op, of niet ook aan Rosa toegeschreven *Brautwerbung* door Carl is geschilderd; tenzij beiden zelfs tijdlang samengewerkt zouden hebben. Wurzbach, 32, p. 376, vermoedde daarentegen het omgekeerde, d.w.z., dat het zich bij C.R. en R. Schweningen steeds om Rosa handelde, en schilderijen *Vor dem Spiegel* en *Im Park* van haar stamden. Ook H. Grimm, *Öster. biogr. Lex.*, noemt *Vor dem Spiegel* als werk van Rosa. Nog in cat. tent. Wenen, *Oesterreich. KV*, mei 1878, nr. 19 en 33, werd R. Schweningen vermeld als auteur van twee taferelen [wrschl. rococogenre], *Im Walde* en *Pikante Lectüre*. Men kan de verzuchting van lexicograaf Wurzbach (1876) toestemmen: "Die Bearbeitung der Artikel über die Maler [...] Schweningen zeigte dem Herausgeber dieses Werkes wieder deutlich genug, wie Vieles die so kostspieligen Kataloge der Kunstausstellungen in ihrer Redaction noch zu wünschen übrig lassen. [...] Welch ein prächtiges Hilfsmittel aber für spätere Kunstforscher würden die Kataloge bilden, wenn sie mit Genauigkeit und Sorgfalt und nicht, wie es leider der Fall, mit einer Sorglosigkeit ohne Gleichen redigirt würden."

⁶⁰⁰ *Wein, Weib, Gesang* (42 x 32,5 cm) nu: Mus. Wiesbaden, inv.nr. M 157. Dat Schweningen bij uitbeelding aapje nog aan enige betekenis gedacht zou hebben, mag wel worden uitgesloten. Martinez, 6. F., p. 5.

⁶⁰¹ Exempl. Bildarchiv ÖNB.

van de sculpturen is een cupidootje met pijl en boog en fungeert zo als een soort ondertitel bij het schilderij. Of de schilder bekend was - al bekend kon zijn - dat Fragonard en Watteau bij hun parkbeelden inderdaad zulke bijgedachten hadden gehad, is echter de vraag.⁶⁰² Dat Schweninger de thema's van het historische Franse rococo overigens niet vreemd waren, toont zijn schilderij *Mit leichten Schwingen* (1884) waarmee hij varieerde op Watteau's en Fragonards thema van de schommel. Een reproductie van dit werk werd een jaar later gepubliceerd in de *Deutsche Illustrierte Zeitung*: de voorstelling demonstreert hoe een suggestief beeld in negentiende-eeuwse handen kon worden omgevormd tot een tafereeltje van vrijage dat geschikt was voor elk familieblad (afb. 251). Dichter benaderde Schweninger zijn Franse voorbeelden in een rococotafereel dat twee jaar later ontstond: op de achtergrond van de voorstelling *Glückliche Stunden* (1886) schommelt een jonge vrouw op een tussen de bomen gespannen touw, terwijl haar amant haar daarbij assisteert; hun metgezellen letten niet op hen, zij musiceren en kozen onder hoge bomen op de voorgrond (afb. 252).⁶⁰³

Andere tafereelen door Schweninger van 'liefdesleven' uit 'blijmoedige' tijden zijn eveneens nog bekend van reproducties: het familieblad *Universum* publiceerde in de jaren negentig afbeeldingen van zijn schilderijen *Fast besiegt* (1891), *Stilles Glück* (1891) en *Der erste Kuß* (1892). Op het tweede daarvan, een directoiretafereel, ziet men bij een rustiek zitje ergens buiten twee jonge echtelieden in vertrouwelijk samenzijn, uit wier hele wezen, aldus Martinez, "so recht das stille und befriedigte Glück der ersten Liebe zu dem Beschauer spricht". Een stemming waarin hun hond die zijn kop op het been van de jongeman drukt, nadrukkelijk wil delen.⁶⁰⁴ Soms zorgde de redactie van *Universum* voor korte commentaren bij gereproduceerde schilderijen, geschreven door medewerkers die zich graag inleefden. Zulke teksten varieerden, al naar gelang het thema, van historische beschouwingen tot empathische uitspraken over het vermoedelijke verloop van een toenaderingspoging. Bij Hamza's al even genoemde schilderij *Im wunderschönen Monat Mai* (afb. 253) viel dat commentaar zo uit:

"Er hat sich ein Herz gefaßt und reicht ihr eine Rose, und sein Blick stellt eine schicksalsschwere Frage und eine Bitte. [...] Sie sieht auf die Blume und überlegt

⁶⁰² Schilderij: 1998 Sotheby's, New York. Zie Seerveld, p. 163 e.v. Antropomorfe uitbeelding sculpturen waarbij personages en beelden op elkaar reageren - als bij Lossow - of tenminste beelden op menselijk doen en laten, ontbrak bij ongecompliceerde Schweninger en Hamza geheel.

⁶⁰³ Seerveld, p. 152: Watteau had schommelen als bezigheid van volwassenen in kunst geïntroduceerd met prent *L'escarpolette* in 1709. Zijn Tsjechische navolger Grund had thema eveneens in beeld gebracht, zie Brieger, afb. 106. - *Deutsche Ill. Zeitung* (1884/85/I), nr. 11, p. 249: houtgravure naar foto Victor Angerer, Wenen. Ibid. hist. feuilleton: roman *Am Ausgang des Reiches* door Wilh. Jensen, die zich afspeelt rond Karl Theodor, 18^{de}-eeuws keurvorst Pfalz-Baiern; afl. geïll. met rococotafereelen door Alex. Zick. *Glückliche Stunden*: ill. Ganghofer, zie nt. 608. Fuchs, 4, p. 129: afb. schommelscène *Galante Szene im Park* [=?]; bij dit opgewektnuchtere tafereel hield Schweninger zich weer ver verwijderd van Watteau en Fragonard.

⁶⁰⁴ Afb. in *Universum* (1893/II), resp. t.o.v. p. 1328 en p. 2048; *Universum* (1895/II), t.o.v. p. 1743. Martinez, 6. F, p. 7.

[...] der Moment ist ein kritischer. Aber die Welt liegt im Sonnenglanz, die Maienluft ist so lau, es duften die Blüthen, es geht ein Hauch von Liebe durch die Welt, und er bittet so lieb und er hat so gute Augen, - man darf annehmen, sie wird [ihn] wollen."⁶⁰⁵

Ook daarover hoe de verhouding tussen beiden zich verder zou ontwikkelen, had de commentator zo zijn - overigens strikt eerbare - gedachten: het 'aanvullen' van novellistische taferelen, het verderspinnen van het door de schilder gesuggereerde verhaal, bereidde nog steeds genoeg. Die vorm van kunstbeschuwing, die zich in de jaren dertig van de negentiende eeuw had ontwikkeld (zie dl. II: I, 3), was onverminderd werkzaam, wanneer het om de producten van schilders ging die stilistisch de academische traditie vertegenwoordigden.

Niet alleen de Noord-Duitse familiebladen hadden interesse voor zulke taferelen. Ook de hoofdredacteur der Oostenrijkse *Allgemeine Kunst-Chronik*, Wilhelm Lauser, vond een schilderij door Schweningen het afbeelden waard en hij liet het opnemen - zelfs in een 'geslaagde kleurendruk' - in een jaarboek van zijn blad dat 'Die Kunst in Oesterreich-Ungarn' tot onderwerp had (1885). Daarna werd dit schilderij, een voorstelling met een flirtend paar in een rijk rococo-interieur, ook in de *Allgemeine Kunst-Chronik* afgebeeld, onder de benaming "Rococo-Genrebildchen". Bij dat ene tafereel van Schweningen had de redactie van blad en jaarboek het bovendien niet gelaten, want, zo veronderstelde zij: "Der jugendliche Maler ist unseren Lesern durch verschiedene Arbeiten [...] in freundlicher Erinnerung."⁶⁰⁶ Ook in dit milieu van Weense kunstrecensenten kreeg Schweningen inmiddels erkenning voor zijn rococotaferelen.

Sedert de jaren tachtig hield hij zich bezig met eigentijdse literatuur en speciaal met de dichtkunst - of hij dat ook uit eigen liefhebberij deed of alleen in opdracht laat zich niet vaststellen. Vijftien taferelen van zijn hand werden fotografisch gereproduceerd voor een dichtbundel van Ludwig Ganghofer, getiteld *Rococo. Gedichte*, die in 1887 werd uitgegeven. Het was een bijzonder luxueuze uitgave. De band is lichtblauw met goud, gedecoreerd met de elegante figuur van een achttiende-eeuwse jonge man, met ruikertjes, rococo-ornamentiek en putti. Aan elk gedicht gaat een titelblad vooraf met een

⁶⁰⁵ *Universum* (1893/II), afb. t.o.v. p. 1856, commentaar p. 1942. Vgl. Heines gedicht (cyclus *Lyrisches Intermezzo, Buch der Lieder*), 'Im wunderschönen Monat Mai, / Als alle Knospen sprangen, / Da ist in meinem Herzen / Die Liebe aufgegangen. [...] Als alle Vögel sangen, / Da hab' ich ihr gestanden / Mein Sehnen und Verlangen.' En bloemen belooft hij haar in het gedicht ook. Schumanns toonzetting van Heines gedichten, waaronder deze cyclus, behoorde destijds tot repertoire der 'Hausmusik'. Ook Fanny Mendelsohn, Robert Franz en Münchner Franz Lachner, Schwinds vriend, hadden dit meilied op muziek gezet, zie muziekbijlage nr. II/8. Dat Hamza met de gekozen titel, hoe conventioneel die formulering ook lijkt, graag aan een bekend lied refereerde, is wel waarschijnlijk.

⁶⁰⁶ *Allg. Kunstchr.* (1886), p. 34-35; commentaar kleurendruk: citaat van Lauser uit een recensie van genoemd jaarboek, dl. II, in *Wiener allg. Zeitung*. Citaat "Der jugendliche Maler ...": *Allg. Kunstchr.* (1886), p. 213, 219; het blad publ. zelfs studietekening voor Schweningers *Die Kartenspieler* waarbij eraan herinnerd werd dat dit werk al meermaals was genoemd.

tekening die in lichtgrijs is gedrukt, de titel in rode letters. De teksten zijn omlijst door sierlijke tekeningen, gedrukt in een zachtgroene tint met blauw of grijs voor de binnentekening. De foto's naar Schweningers schilderijen zijn, door een bruine decoratieve rand omgeven, op aparte bladen geplakt: één tafereel bij elk gedicht.⁶⁰⁷ De thematiek van de bundel omvat activiteiten als musiceren (afb. 254), gedichten voordragen (afb. 255), flirten en babbelen, zich verkleden voor een bal, voor een toneelopvoering en op jacht gaan. Het zijn de motieven van de schilder- en prentkunst van het achttiende-eeuwse rococo, maar de beeldopvatting is die van Schweningers tijd. Op overeenkomstige wijze - in vergelijkbare 'beelden' - als het rococogenre in de negentiende-eeuwse schilderkunst geven Ganghofers teksten uitdrukking aan de toenmalige ideaalvoorstellingen van het historische rococo: als een bestaan van 'het meest ongestoorde levensgenot', met alles "was vornehme Geburt und Reichthum verleihen kann", zoals naar aanleiding van een van Hagns schilderijen werd geschreven. Het gedicht *Plauderstündchen* (afb. 256) kan als voorbeeld dienen van de toon die Ganghofer hier aansloeg:

"[...] Wenn über den fernen Bergesgipfeln Der Sonne letzter Schein verblinkt, In allen Büschen und Wipfeln Die Vöglein schweigen, [...] Dann spinnt sich geheimnisvolles Weben Um alle Dächer, Durch alle Gemächer. Getrippelt kommen von allen Enden, Aus allen Ecken, rings aus den Wänden, Die holden Geister der Dämmerung, Wie die Liebe so alt, wie die Hoffnung jung. Aus lauschigen Winkeln und aus des Vorhangs Falten Schlüpfen sie, die lieben Gestalten, Sie [...] singen, tanzen und gaukeln, [...] Und süsser Duft Umfängt deine Sinne und wiegt in Schlummer, Was der Tag dir weckte an Weh und Kummer.	Und draussen, während die Nacht herniederzieht, Draussen singt die Nachtigall ihr Lied, Das strömt aus der wohl lautigkundigen Kehle Wie eine tongewordene Seele. Und was dir im Herzen schläft und träumt, Das fühlst du erwacht zu warmem Leben Und was dir im Herzen sprosst und keimt, Fühlst du wachsen und aufwärts streben; Was du verschlossen in dir gewaltsam, Nach Sprache nun ringt es unaufhaltsam, Um sich zu lösen von deinem Munde ... O traulicher Zauber du, der Dämmerstunde!"
---	---

Ganghofers verzen zijn lichtvoetiger en sentimenteler dan Schweningers elegante, maar zeer directe tafereelen. Een aantal van deze voorstellingen, zo niet

⁶⁰⁷ Exempl. o.a.: ÖNB, sign. 215953-C. Alle medewerkers aan deze uitg. worden voorin apart genoemd: m.u.v. teksten was het een geheel Weens product zoals nadrukkelijk wordt vermeld.

alle, stelde Schweningen al in de jaren 1885/86 als schilderij tentoon: de fotografieën zullen in dat geval niet, zoals dikwijls werd gedaan, naar grisailles zijn vervaardigd, maar naar die uitgewerkte schilderijen.⁶⁰⁸ Verschillende van deze rococotaferelen werden ook in familiebladen als *Über Land und Meer* afgebeeld en bovendien werden er reproducties als losse prent op de markt gebracht. Een voorbeeld van dat laatste is het tafereel *Im Walde* waarvan de Engelse uitgever Hildesheimer & Co. in 1885 een prent publiceerde onder de titel *Happy Moments* (afb. 257).⁶⁰⁹

Ook als kleine op cartons geplakte fotografieën, los of als serie, waren reproducties van Schweningers voorstellingen te koop. Een map met zulke foto's door de Weense hoffotograaf Joseph Löwy demonstreert dat Schweningen al even makkelijk als Hamza van rococo naar renaissance wisselde: zes van de foto's tonen renaissancetaferelen, meest elegante jonge dames met bloemen, met een luit, duiven en een windhond, maar een zevende scène is weer in de tijd van het empire gesitueerd. Dit tafereel, *Entre nous*, toont een drietal jonge dames in een boudoir, ontspannen bij een kopje koffie of cacao, in vertrouwelijk gesprek. Een met bloemen beschilderde paravent fleurt de ruimte op, en een papegaai houdt hun gezelschap. "Ein pikantes Bildchen von intimstem Reize", meende Martinez.⁶¹⁰ Dat Schweningen net als Lossow in zijn 'dikwijls pikante' rococotaferelen de grenzen van het betamelijke 'nauwelijks ooit' overschreed, zullen de meeste tijdgenoten wel met Martinez eens geweest zijn - dat die opvatting door familievaarders en gouvernantes gedeeld werd waar het ging om Schweningers 'antieke' badhuistaferaal *Vertraute*, mag betwijfeld worden. Een briefkaart naar dat schilderij dateert van 1916 (afb. 258).⁶¹¹

Eenmaal minstens hield ook Schweningen zich bezig met de robuustere zeventiende eeuw, namelijk toen hij een serie van tien illustraties maakte bij

⁶⁰⁸ Titels overige taferelen en gedichten in dichtbundel: *Im Walde, Auf der Veranda* [november 1996: Christie's, Londen], *Maiwein, Reiherbeize, Glückliche Stunden, Das alte Lied, Die weiße und rothe Rose, Das Geheimniss, Duett, Plauderstündchen, Verhängliche Frage, Maskenprobe, Vor dem Balle, Siesta, Interessantes Kapitel*. Zie Martinez, 6. F, p. 8, en Boetticher, II. Of alle taferelen met oog op gepland album als ill. bij de gedichten zijn ontworpen, zelfs eerder genoemd schilderij *Glückliche Stunden* dat hier bij gedicht is toegevoegd, is niet bekend. Het zou ook denkbaar zijn dat Ganghofer zich tot deze verzen had laten inspireren door de schilderijen. De Beierse schrijver woonde 1881-1894 in Wenen waar hij als dramaturg bij het *Ringtheater* werkte, hij was dus zeker in gelegenheid Schweningers werk te zien.

⁶⁰⁹ Prent: r.o. "Copyright. Published by Hildesheimer & Co. Ltd. London & Manchester Printed in Austria"; l.o. "Copyright 1895 by Fishl, Adler & Schwartz. New York"; exempl. Bildarchiv ÖNB.

⁶¹⁰ Martinez, 6. F., p. 7. De hier besproken foto's, alle uitg. bij S. Lebel in Wenen, onder titel 'Bilder-Photographien' in UB Wenen (sign. I 26811); slechts een der foto's gedateerd: 1885. Vergelijkbare map met foto's door zelfde fotograaf naar werk van Rosa Schweningen (UB sign. I 26897) is mij helaas nog onbekend.

⁶¹¹ Mogelijk identiek met *Im Bade* (1883), Martinez, 6. F., p. 5, 8, waar geen tijdperk genoemd. Dat schilders van hist. genre incidenteel taferelen in de oudheid situeerden, kwam vaker voor, zie II: IV. Op briefkaart zijn schilder en titel vermeld in Tsjechisch, Duits, Frans en Russisch.

Viktor von Scheffels in die tijd gesitueerde dichtwerk *Der Trompeter von Säckingen*. De zegetocht door de Duitse landen van Viktor Neßlers gelijknamige, op dat dichtwerk gebaseerde opera (1884) zal de muzikale Schweningen, of zijn opdrachtgever, daartoe geïnspireerd hebben: ongeveer een jaar na de première in Leipzig begon hij met de serie, al voor de eerste opvoering in Wenen.⁶¹² In de volgende jaren illustreerde hij werk van de Berlijnse auteur Julius Wolff die vooral om zijn historische, in de zeventiende eeuw en middeleeuwen spelende romans bekend was, een opdracht waarvoor hij dus nog weer een ander tijdperk uit de geschiedenis moest verbeelden.

Ook met de Duitse schrijfster Frida Schanz werkte hij samen, en hij maakte een reeks voorstellingen voor haar dichtwerk *Blätter aus dem Buche des Lebens* (1892).⁶¹³ Schanz behoorde tot die auteurs wier werk in de tweede helft van de negentiende eeuw in brede kringen van het hele Duitse taalgebied geliefd was. Schrijvers als Paul Heyse, de oriëntalist Bodenstedt, Scheffel, Uhland, Mörike en ook Heine hadden toen met hun gedichten de burgerij veroverd. Hun poëzie, maar ook verhalen en novellen, werden in familiebladen als de *Gartenlaube*, *Universum* en de *Illustrierte Zeitung* veelvuldig gepubliceerd, en diezelfde bladen drukten reproducties af naar schilderijen door Hamza, Schweningen, Franz Simm en vele andere populaire genreschilders. "Familienblattwaare" was inmiddels een kwalificatie in de kunstkritiek die weliswaar geen bewondering uitdrukte, maar toch evenmin geringschatting. Deze karakterisering had betrekking op de thematiek en de beeldopvatting en kon heel wel gepaard gaan met waardering voor de ambachtelijke kwaliteiten van een schilder.⁶¹⁴

Geïllustreerde dichtbundels, samengesteld uit de werken van zulke populaire schilders en auteurs, waren dikwijls fraai uitgevoerde salontafel- en geschenkboeken. Een voorbeeld is de bundel *Reiterleben in Lied und Bild* (1891), geredigeerd door de Weense dichter Viktor von Fritsch en rijk geïllustreerd met reproductieprenten in diverse technieken.⁶¹⁵ Die illustraties

⁶¹² Eerste opvoering Wenen 1886. Neßlers *Trompeter* zal in vervolg nog ter sprake komen. Schweningen musiceerde op professioneel niveau en beheerste blaasinstrumenten (zie p. 559), het is verleidelijk om te veronderstellen dat hijzelf eveneens de trompet bespeelde. Hij werkte 1885-1888 aan deze taferelen, in grisaille ditmaal, Martinez, 6. F., p. 7. Hiervan werden fotogr. reproducties op de markt gebracht door Hanfstaengl's 'Nachfolger' in Berlijn, zowel in klein formaat op carton als in groot formaat op losse bladen in een map (exempl. UB Leiden).

⁶¹³ Martinez, 6. F., p. 7. Ook Wolffs *Rattenfänger von Hameln* bewerkte Neßler tot opera (1879). Van uitg. Wolff met Schweningens platen (1889-1894) geen exempl. gevonden; diverse antiquarisch verkrijgbare uitg. *Blätter* heb ik nog niet kunnen zien; *Blätter* bij Boetticher, II, omschreven als "Idylle in Versen" geïll. met tien "Aquarelldrucke". Schanz (geb. 1859 in Dresden) was 1885 getrouwd met red. familieblad *Daheim*, Ludw. Soyaux; zelf sinds 1891 in Berlijn actief als red.lid bij dit blad. Zij publiceerde o.m. gedichtbundels en versvertellingen.

⁶¹⁴ Anon., 'Die internationale Jubiläumsausstellung in Wien', *Zschr. bild. Kunst* (1888), p. 232.

⁶¹⁵ Jaar uitg.: Martinez, 6. F., p. 8. Overige gedichten in deze bundel stammen van Julius Wolff, Moritz Blanckarts, Friedrich von Bodenstedt, Chamisso, Hoffmann von Fallersleben,

zijn in verschillende tijdperken en werelddelen gesitueerd, en ook het rococo komt aan bod. Van Schweningen stamt een viertal platen, waaronder de polychrome titelprent met figuren in Oosters kostuum, bij een vers door Bodenstedt: "Das Paradies der Erde ruht auf den Rücken der Pferde, in der Gesundheit des Leibes und am Herzen des Weibes" (afb. 259). Een ander van Schweningers taferelen komt sterk overeen met zijn schilderij *Im Walde*, zij het dat het ruiterspaar ditmaal in renaissancekostuum is gestoken. Deze plaat was toegevoegd aan Fritsch' gedicht *Ein ersehnter Augenblick* dat de gedachten verwoordde van een man die uitrijdt met zijn beminde:

"Ich reit' im Sonnenglanz, es lacht die Au, Und von den Bäumen tropft der Tau. Die Blumen trinken die Thränen der Nacht, Und lachend ist alles zum Leben erwacht. Nun will ich im herrlichen Sonnenschein Vergessen all meine Herzenspein. Stolz sitz' ich und fest in den Bügeln, Und kann doch mein Herze nicht zügeln.	Was sie sonst nur konnt' aus den Blicken seh'n, Heut' sollen es ihr meine Lippen gesteh'n, Wir reiten dahin durch den schimmernden Wald Dicht nebeneinander; mit süßer Gewalt Erfasst uns ein Zauber im tiefen Hain. Ich bitte sie flehend: für immer sei mein! - Ich küsse die Schweigende innig und warm, Ich halt' die Besiegte [!] frohlockend im Arm.
--	---

Fritsch' tekst suggereert geen bepaald tijdperk uit het schilderachtig verleden (een historische aankleding vergde het thema in elk geval), toch koos Schweningen hier voor de renaissance: wellicht alleen om te variëren op zijn rococoruiters die al bij Ganghofers bundel waren gebruikt? Zijn plaat toont grote gelijkens met een schilderij door de Pool Tomasz Łosik (1848-1896) die in München werkzaam was en eveneens voor renaissancekledij had gekozen (afb. 260). Zulk uitrijden van jonge paren, gezamenlijk of apart, met een ontmoeting in het bos als resultaat, kwam ook in de achttiende-eeuwse prentkunst al voor, zoals bij Moreau le Jeune.⁶¹⁶ Opnieuw is evident dat elegante scènes van esthetisch leven en amoureuze situaties zowel met het rococo als met de renaissance werden geassocieerd: daar waar het ging om de uitbeelding van elegante figuren, van een intiem tafereel in een idyllische ambiance, en er geen sprake was van de ironie die aan het historische rococo werd vastgeknoopt, konden beide tijdperken dienen.

Schweningers werk werd grotendeels door de plaatselijke kunsthandel Eduard Hirschler & Co. in binnen- en buitenland doorverkocht, hoewel zijn schilderijen ook op de tentoonstellingen in Berlijn en München en overzee

Freiligrath, Emanuel Geibel, Herwegh, Paul Heyse, Lenau, Mörike, Schwab, Viktor von Scheffel en Uhland. Exempl. ÖNB.

⁶¹⁶ Vb. *La rencontre au Bois de Boulogne*: prent naar Moreau le Jeune, *Seconde suite d'estampes*, 1776/77.

present waren.⁶¹⁷ Toen na de dood van de oude Hirschler diens opvolgers vanwege de "Ungunst der Wiener Kunstverhältnisse" in 1899 het hele bestand aan kunstvoorwerpen lieten veilen, waren er veertien schilderijen en pastels van Carl Schweninger bij en een schilderij, een stilleven, door zijn zuster Rosa. Tot zijn schilderijen behoorden de rococotaferelen *Im Park* en *Bei der Toilette*, titels die de beide eerste schilderijen in herinnering roepen die hij in 1872 tentoongesteld zou hebben.⁶¹⁸ Naast zijn schilderijen en pastels werden er nog reproductieprenten naar zijn werk geveild, heliogravures, waaronder in kleur gedrukte facsimiles naar de beide schilderijen *Miss Flirt* en *The Lady of the Manor*, werken die bij diezelfde veiling werden aangeboden. Tot de overige heliogravures behoorden twee sets naar zijn voorstellingen *The Book of Songs* en *The Language of Music* die met de hand waren ingekleurd. Hirschler had nog meer negentiende-eeuws rococogenre in zijn bestand gehad, waaronder een schilderij van een andere Wener, maar ook werk van een Italiaanse, een Franse en een Münchener schilder.⁶¹⁹

De oude Hirschler werd door een collega geroemd als een fijnzinnig connaisseur, een "Marchand Amateur", in het bijzonder van de historische scholen.⁶²⁰ Tot zijn klantenkring zal ook prins Heinrich von Bourbon behoord hebben wiens nagelaten kunstcollectie in 1906 bij de firma Hirschler werd geveild. Uit de veilingcatalogus van Bourbons collectie blijkt dat deze vooral schilderijen uit het historische rococo en verder tal van antieke kunstvoorwerpen had bezeten. Maar, ook twee schilderijtjes van Schweninger: het ene, getiteld *Verschwörung*, is in de catalogus omschreven als "Vier junge Damen in der kleidsamen Direktor-Tracht in eifrigster, lebhafter Unterhaltung. Reiches, farbenfrisches Interieur eines vornehmen Hauses"; het tweede, *Der Brief*, als "Zwei junge Damen, beim Fenster eines reichen Salons durchfliegen

⁶¹⁷ Martinez, 6. F., p. 5. Voor Hirschler, zie Frimmel, 1899, vol. I, p. 56 e.v.

⁶¹⁸ Cat. veil. Wenen (Wawra), 1899, p. III. Hirschler sr., oprichter firma, stierf 1891; Carl jr.: nr. 214-227, Rosa: nr. 228. Kunsthandelaar en veilinghouder C.J. Wawra had zelf meer op met modernistische schilders, wat lijkt door te klinken bij aankondiging van Schweningers werk, voorwoord veilingcat., p. IV: "Die kleine Collection von Schweninger'schen Gemälden wird Vielen ungemein sympathisch sein. Wir fühlen uns jedoch hier keineswegs veranlaßt, in den Widerstreit der Meinungen einzugreifen und begnügen uns damit, die Thatsache zu constatiren, daß der Name des Künstlers ein überall gekannt ist und daß sich Reproduktionen nach seinen bedeutenderen Arbeiten einer außerordentlich starken Verbreitung erfreuen." - Taferelen *Im Park* en *Vor dem Spiegel*: afb. in cat. veil. Wenen (Wawra), 1899, p. 24, toont dat tweede titel tevens betrekking kan hebben op tafereel *Bei der Toilette*. Als het hier inderdaad om die vroege werken ging, zou dat er op wijzen, dat Hirschlers relatie met Schweninger of zijn zuster, of beiden, wrschl. terugging tot beginperiode van hun loopbaan. Vgl. nt. 599: sommige bronnen schrijven beide werken uit 1872 aan Rosa Schweninger toe.

⁶¹⁹ Op. cit. (618): nr. 483-488. *Book of Songs* wrschl. Heines *Buch der Lieder*. Exempl. van deze en andere prenten naar Schweninger, alle voorzover gedateerd uitg. tussen 1897 en 1903, tot WO II in UB Wenen: nu verdwenen.

⁶²⁰ Op. cit. (618), p. III.

hastig einen Brief".⁶²¹ Het zal Hirschler senior geweest zijn die Bourbon had overgehaald tot aankoop van deze moderne rococoschilderijtjes door één van 'zijn' jonge talenten.

Volgens Martinez had Schweninger na de 'Jubiläumsausstellung' in 1888 niets meer in Wenen tentoongesteld en had hij daarmee gereageerd op de "desolate" omstandigheden van de kunsten in zijn vaderstad.⁶²² Toch had de eerder aangehaalde criticus Stiasny in zijn bericht over diezelfde 'Jubiläumsausstellung' geschreven, dat zulke 'sierlijk uitwerkende schilderkunst in het klein', die 'graag onderduikt in de schilderachtige cultuurvormen van voorbije tijdperken', ook in het vervolg een zekere gelding zou behouden, alleen al als pendant van het realistische eigentijdse genrestuk met zijn 'vluchtig brede bravour'.⁶²³ Dat de keizer en het ministerie van cultuur op de tentoonstelling van het Künstlerhaus in 1902 nu juist zulk retrospectief werk aankochten, demonstreerde bovendien een late erkenning van hogerhand, die inmiddels wel tegen modernere tendensen onder de Oostenrijkse kunstenaars inging. De secretaris van de Weense 'Künstlergenossenschaft' en directeur der keizerlijke 'Gemäldegalerie', August Schaeffer, wilde alle richtingen laten gelden, en hij sprong in de bres voor de empireschilder Franz Simm, een landgenoot die in München werkte en daarvandaan een aantal schilderijen had ingestuurd - "fein durchgebildete, bis ins letzte Detail empfundene, immer reizvolle und so äußerst pikante Szenen aus der wohlgefälligen Zeit des Empire". Zulke taferelen wist Simm 'zo overtuigend uit te beelden, dat men meende, dat hij die in levenden lijve voor zich had gezien', aldus Schaeffer. Hij vond dat deze beminnelijke kunstenaar door de 'modernen' - de Jugendstil-kunstenaars? - geheel ten onrechte geattaqueerd werd, "lassen sie doch im allgemeinen die Miniaturmalerei gelten und borgen sie doch sogar selbst vom Empire eine große Anzahl ihrer Dekorationsmotive."⁶²⁴ De tegenzin van die jongere schilders ten spijt schijnt het rococo- en empiregenre ook in Wenen nog tot in de twintigste eeuw kopers te

⁶²¹ Cat. veil. Wenen (Hirschler & Comp., 2-4/4-4-1906): nr. 92 (29 x 37 cm), nr. 93 (36 x 26 cm).

⁶²² Vgl. op. cit. (618), p. IV: Schweningers schilderijen toentertijd grotendeels in Duitsland, Amerika en Rusland, in Wenen minst talrijk aanwezig.

⁶²³ 'Die internationale Jubiläumsausstellung in Wien', *Zschr. bild. Kunst* (1888), p. 233.

⁶²⁴ De keizer kocht Hamza's *Schmuckfedernfabrik*, het ministerie Zewy's *Heimkehr vom Felde* en beide partijen nog vele andere genretaferelen, Schaeffer, p. 876. Simm: Schaeffer, p. 878-879. Simm had, net als Hamza, bij Engerth gestudeerd; hij bracht in loop der jaren een omvangrijke verzameling hist. materialia, costuums, meubels, porselein, stoffen, tapijten en klein antiek bijeen, terwijl zich in zijn coll. moderne schilderijen ook hist. genre van collega's als Wilh. Velten bevond en een Oudduits tafereltje door zijn Berlijnse voorloper Carl Kolbe, zie cat. veil. Bangel, *Nachlaß Prof. Franz Simm, München*, Frankfurt/Main 1922. - De sympathie voor rococo bij Weense en Duitse schrijvers, musici en tekenaars van het fin-de-siècle, zoals Hugo von Hofmannsthal, Richard Strauß en tekenaar Heinrich Leffler (1863-1919) valt buiten bestek van dit onderzoek.

hebben gevonden, te oordelen naar het optreden van de lokale nakomer Alois Priechenfried (1867-1953).

3. De 'kontusz' en de frak - rococo en pruikentijd bij Poolse schilders

Eén van de eerste in Wenen werkzame schilders die een rococotafereel had uitgebeeld, was de Pool Leopold Loeffler geweest. In de jaren veertig had men op Weense tentoonstellingen al een bescheiden toename van het historisch genre kunnen zien, werken van schilders als Eduard Ender en de broers Johann en Leopold Till. De beide Tills en de met Loeffler bevriende Artur Grottger (zie dl. II: II, 8) studeerden in de jaren vijftig bij Christian Ruben, de directeur van de Weense academie, die zelf sinds zijn jonge jaren zulke taferelen had geschilderd. Toen Ruben in München studeerde en werkte, had hij immers meegewerkt aan de schilderijen in Hohenschwangau en aan die richting - romantisch en historisch - had hij vastgehouden. In zijn jaren als directeur van de academie in Praag (1841-1852) had Ruben zich opnieuw in de vorm van wandschilderingen bezig gehouden met de uitbeelding van geschiedenis, datmaal die van Bohemen.

Loeffler had echter vanaf 1845 bij Waldmüller gestudeerd. Deze docent prefereerde voor zichzelf een heel andere richting, met eigentijdse thema's, maar zijn leerlingen schijnt hij geenszins van de uitbeelding van historische scènes te hebben afgehouden.⁶²⁵ In 1851 presenteerde Loeffler bij de Österreichische Kunstverein een schilderij onder de titel *Eine angenehme Prophezeiung*: dit was vermoedelijk dezelfde voorstelling als het historisch genretafereel *Wróżba* (Waarzegster) dat hij meermaals uitvoerde. Eén versie van dat tafereel toont het bezoek van twee verloofden, een jong adellijk paar, bij een waarzegster: beiden zijn gekleed in de Poolse kostuums van de achttiende eeuw. Schijnbaar was dat laatste voldoende reden om het tafereeltje tevens te betitelen als *Verloofd stel uit het tijdperk van het rococo*, ook al is hier van de bijzondere stijl of ornamentiek uit die periode niets te zien, althans niet bij de nu nog van een reproductieprent bekende uitvoering van deze scène (afb. 261). Een Warschauer recensent besprak het tafereel (1860) expliciet als historisch, maar de term rococo viel daarbij niet: niettemin is het denkbaar dat Loeffler bij één van de herhalingen zijn figuren wel in zulk 'buitenlands' achttiende-eeuws kostuum had gestoken.⁶²⁶

⁶²⁵ Dat beide Tills, na academieopleiding onder Kupelwieser e.a., jaren 50 ook nog in Rubens 'Meisterklasse' studeerden (of werkten?), vermelden diverse bronnen, waaronder Schaeffer, p. 111. Aan uitvoering van Rubens voorstellingen uit Boheemse geschiedenis (zie ook II: I, nt. 38; in slot Belvedere, Praag), een jaren eerder begonnen project, heeft nog 1864 ook Leopold Till bijgedragen. - Voor geschieduitbeelding door leerlingen Waldmüller, zie dl. II: II, nt. 350.

⁶²⁶ Cat. tent. Wenen, *Oesterreich. KV* (nov. 1851), nr. 20: eigendom graaf van Beroldingen, Wenen (voor diens coll., zie Frimmel, 1913, I, p. 104-105: geveild in 1909). *Słownik art.*, V, noemt twee uitvoeringen, vóór 1939 in Gal. Beroldingen [?], resp. in coll. fabrikant Karol Szlenkier, Warschau, die ca. 1854 geschilderd zouden zijn; kennelijk één daarvan toentertijd betiteld als *Para narzeczonych z epoki rokoka [!] u wróżki* (Verloofd stel uit tijdperk rococo bij waarzegster). *Tyg. il.* (1860), nr. 29, p. 257: bespreking; vermoedelijk ging het daar om uitvoering die 1858 bij TPSP te

In 1852 presenteerde hij bij de 'Kunstverein' in Wenen zijn schilderij *Unterbrochene Verlobung* (Przerwane zaręczyny) of *Przerwany podpis* (Onderbroken ondertekening), zoals Poolse recensenten het ook wel betitelden. Deze voorstelling is van foto's en reproducties bekend: dit is een rococotafereel (afb. 262). De compositie van dit werk, evenals van zijn latere achttiende-eeuwse *Bezoek van het land*, doet zozeer denken aan Gisbert Flüggens taferelen, speciaal aan diens *Unterbrochene Ehecontract* (afb. 210), dat het nauwelijks mogelijk lijkt dat de jongere schilder die voorstellingen niet gekend zou hebben. Flüggens *Ehecontract* was in 1843 in Wenen tentoongesteld, maar Loeffler kwam pas twee jaar later naar deze stad: hij zal er een reproductie van hebben gezien. Of zou Greuze hier voor het werk van beide schilders een gemeenschappelijke noemer zijn? Loeffler studeerde van vermoedelijk 1851 tot 1855 in Parijs en moet zijn *Unterbrochene Verlobung* daar gemaakt hebben.⁶²⁷ Ook het succes van contemporaine 'rococoschilders', van welke nationaliteit ook, op de Parijse 'Salon' zal van invloed zijn geweest op zijn keuze van een onderwerp waarbij hij rococokostuums en een achttiende-eeuws interieur in beeld kon brengen.

Bij deze compositie lijkt Loeffler elementen van Flüggens ensceneringen te hebben gecombineerd, en die vervolgens met een nationaal element te hebben verrijkt. Hermann Becker noemde dit werk dan ook in één adem met Flüggens *Unterbrochene Ehecontract*, hij omschreef het als hetzelfde thema onder iets andere omstandigheden en vond het "recht gut dargestellt". Net als bij Flüggens zijn hier de familieleden van twee jonge mensen in gezelschap van een notaris bij elkaar gekomen om een verlovingscontract te ondertekenen.⁶²⁸ Maar anders dan bij Flüggens lijkt een van beide partijen, de jonge vrouw, volstrekt niet geneigd om dat te doen, en het ziet er naar uit dat de onderbreking haar meer dan welkom is. Met behulp van de gebaren en gezichtsuitdrukkingen bij de overige personen suggereerde Loeffler, dat de bruidegom en zijn verwanten (of juist haar beide ouders) bijzonder gebrand waren op de voordelen die de

zien was, Świeykowski, 1905, p. 90. Ibid.: 1870 zelfde titel bij TPSP - repliek of variant? Vgl. Dz. ikonogr.: repr. uit *Kłosa* (7-9-1872), nr. 377, waaronder vermelding dat schilderij te zien was bij TZSP. Dział rysunki, MNW: lithogr. repr. door Winkelmann (Berlijn?), hier afb. 262.

⁶²⁷ Flüggens, zie nt. 477. Vgl. Eitelberger, I, 'Das Wiener Genrebild vor dem Jahre 1848', p. 41: "... das Erscheinen der Bilder Gisbert Flüggens's war für die Wiener Kreise ein Ereigniss". Ook Wilkies ensceneringen die zowel Flüggens als Waldmüller beïnvloed en geïnspireerd hadden, zal Loeffler bij zijn Weense leermeester via prenten hebben leren kennen. Op zelfde invloed wijst ook zijn keuze van thema 'Erfenisjagers' (*Intryga o spadek majtkowy*, 1850) waarbij ook hij opening testament uitbeeldde, *Echo muz.* (1888), p. 157. *Bericht des Comité's Oesterr. KV* (1852-1856), lijst van op tent. gekochte werken (1 nov. 1852 - 30 sept. 1853): Loeffler, "aus Wien, in Paris", *Die unterbrochene Verlobung*, 800 fl. Volgens *Bericht* was Loeffler 1855/56 nog in Parijs; ook *Słownik art.*: vierjarig verblijf Parijs, gevolgd door studie aan academie (registratie ac.archief 1856) in München; vgl. Stepień, Liczbińska, p. 51: verblijf München vermeld, geen inschrijving academie.

⁶²⁸ Becker, 1888, p. 274. Schilderij (95 x 118 cm) in prent gebracht door A. Simon voor Verlag der Kunst-Anstalt des Oester. Lloyd in Triest; titel vermeld in Duits en Italiaans: *Lo sponsalizio interrotto*; exempl. prent Bildarchiv ÖNB en Schrey-Smlg., doc.-afd. Z-I. Bildarchiv ÖNB: foto *Verlobung* door Weens repr.-fotograaf Victor Angerer.

verbintenis hun zou brengen, dat het hun te doen was om vermogen en bezittingen.⁶²⁹ De jonge man in de deuropening die hun pogingen om de jonge vrouw toch om te praten onderbreekt, draagt het tenue van de Poolse onafhankelijkheidsstrijders uit de tijd van Kościuszko (1794). Hij keert kennelijk juist terug van die strijd voor het vaderland, aan de arm gewond, maar in staat, en net op tijd, om de verloving te verhinderen. Loeffler contrasteerde dit positieve personage - dapper, patriottisch en trouw - met in rococokostuum geklede figuren: die laatste representeren de 'verbuitenlandiseerde', zelfzuchtige Polen die zich in de late achttiende eeuw alleen om de vermeerdering van hun vermogen bekommerden, terwijl anderen vochten voor de onafhankelijkheid van het vaderland. Het schilderij werd verworven voor de keizerlijke 'Galerie' in het Weense Belvedere en maakte tot in de twintigste eeuw deel uit van de verzamelingen van het 'Allerhöchste Kaiser-Haus'; in 1888 werd het op de al meermaals genoemde 'Jubiläums-Ausstellung' nog eens tentoongesteld.⁶³⁰

Bij een iets later rococotafereel, *Verwanten van het land* (Krewni ze wsi) of ook *Vaderlijk bezoek van het land* (Odwiedziny ojca ze wsi), gebruikte Loeffler eveneens het motief van de tegenstelling - ditmaal niet die tussen buitenlands en nationaal, maar tussen rijk en arm (afb. 263). Een meisje van eenvoudige komaf is getrouwd met een zoon van een meer vermogende familie. Haar op het platteland wonende vader komt haar een bezoek brengen, samen met haar zusje en broertje, in het huis van haar schoonouders.⁶³¹ In dit geval herinnert niet alleen de compositie aan Flüggen's werk, hier geldt dat tevens voor de weergave van bepaalde figuren. De uiteenlopende reacties van de rijke familie op dit

⁶²⁹ Vgl. recensie *Dziennik literacki* (1857), p. 1035: volgens 'lezing' recensent waren het haar ouders die erop stonden dat zij de naar zijn idee rijke jongeman zou trouwen. Interpreterende beschrijving door deze commentator demonstreert het genoegen in verder spinnen van een verhaal a.h.v. aangereikte gegevens in zo'n novellistisch schilderij, het plezier in 'aanvullen' van voorstellingen dat een typerend element der toenmalige kunstreceptie vormde (in Duitse landen al sedert jaren 30, zie dl. II: I, 3, en vgl. nt. 417).

⁶³⁰ Loeffler maakte dit werk (95 x 118 cm) n.b. in opdracht keizerlijk hof voor die 'Galerie', op. cit. (629), p. 1035. Mogelijk als tegenprestatie voor financiële ondersteuning bij reis naar Parijs; dat het thema hem was opgegeven, lijkt mij onwrschl., ook al gezien usances bij vergeven van zulke stipendia. Cat. tent. Wenen, 1888, nr. 425. Uit voormalige keizerl. coll. uitgescheiden in 1921, mededeling Österreich. Gal., Belvedere, Wenen; zie ook Mieczysław Treter, 'Aleksander Lesser i Leopold Loeffler-Radymno. (Notatka z dziejów malarstwa polskiego w połowie XIX w.)', *Tyg. il.* (1925), nr. 6, p. 107-108: Treter hanteerde formulering van 'zuiveren' der Oostenrijkse coll. van niet-Oostenrijks werk. In 1941 werd *Verlobung* bij Dorotheum, Wenen, [opnieuw?] geveild.

⁶³¹ Geschilderd voor 1857: *Dziennik literacki* (1857), p. 1042. Tyczyńska, Znojewska, p. 167: schilderij met dit tafereel nog tijdens WO II part. bezit in Warschau, 1944 verloren gegaan; afb.: foto naar repr. in *Wędrowiec*, 35 (1897), p. 424. Bij werk in Warschau bezit ging het wrschl. om schilderij dat Loeffler 1869 onder titel *Die Verwandten* op 'I. große internationale Kunst-Ausstellung im Künstlerhause' presenteerde (te koop, cat. tent. Wenen, 1869, nr. 338), in 1870 bij TPSP als *Odwiedziny ojca ze wsi* (Świeykowski, 1905, p. 90) en 1871 onder zelfde titel bij TZSP, Wiercińska, Katalog TZSP. Of dit werk identiek was met het voor 1857 ontstane schilderij, is niet duidelijk. Loeffler maakte dikwijls replieken van zijn meer succesvolle schilderijen.

bezoek van het land, die reiken van weifelende welwillendheid bij de jonge echtgenoot, van nieuwsgierigheid en onverschilligheid bij andere aanwezigen tot duidelijke afkeuring bij de schoonmoeder, vormen het eigenlijke thema dat al evenzeer aan Flüggen's oeuvre doet denken. De observatie van diens biograaf met betrekking tot zijn tafereel *Verlobung*, dat de 'denkende en met fantasie begaafde beschouwer hier een omvangrijke roman voor zich had', is op Loeffler's *Verwanten* evenzeer van toepassing.⁶³² Een Poolse recensent besprak dit tafereel in het *Tygodnik illustrowany* nadat het in Warschau - waarschijnlijk als particulier eigendom - in 1872 bij de TZSP te zien was geweest: 'Wat een menselijke, sprekende, levendige kleuren en trekken!' Gedetailleerd en met meegevoel karakteriseerde hij bijna alle figuren die de 'zeer sympathieke schilder' had uitgebeeld, hun persoonlijkheid en reactie, en hij was vol lof voor dit 'allerbekoorlijkste werk':

'De heer Loeffler verwierf de bekwaamheid om de natuur en menselijke waarheid op heterdaad te kunnen betrappen. [...] wat een verscheidenheid en waarheid! wat een moeilijke opgave! Maar men moet toegeven, dat de schilder over die moeilijkheid heeft gezegevierd. Elk gezicht, iedere figuur presenteert zijn eigen karakter met gratie en poëzie. De kunst, die stralende idee, wordt tot een expressieve tolk van levendige gevoelens. [...] dat, wat de kunstenaar heeft willen uitdrukken, volbracht hij op gelukkige wijze.'⁶³³

Een mogelijke reden voor de achttiende-eeuwse encenering van deze scène bracht de recensent niet te berde, hij noemde het historische tijdperk zelfs niet. Maar 'gratie en poëzie' ten spijt, de uitdrukking van de rijke verwanten, speciaal van de schoonmoeder, grenst dicht aan de karikatuur: zo had ook Flüggen bij zijn moreel getinte voorstellingen, zoals *Der Spieler* en *Gerichtssentscheid*, die personen het meest vertekend weergegeven, wier gedrag hij negatief beoordeelde. Dat de Münchner schilder in de jaren veertig voor zijn ironische en moraliserende tafereelen een achttiende-eeuwse encenering had gekozen, zou door het voorbeeld van Greuze zijn beïnvloed, maar die keuze was onderbouwd en gerechtvaardigd door het beeld dat men zich toen van de achttiende eeuw, en speciaal van het rococotijdperk, had gemaakt: als lachwekkend geaffecteerd, lichtzinnig en zelfs zedelijk verdorven. Loeffler knoopte daarbij aan door zijn hooghartige, rijke familie eveneens in rococokostuum te steken, hoewel de cultuur van dat tijdperk inmiddels door velen in een heel ander licht werd gezien. Ook door Poolse schilders.

* * *

Zo demonstreerde Loeffler's landsman, de Lemberger Korneli Szlegel (1818/19-1870), een blijmoedige kijk op het leven van de 'szlachta' in de achttiende en

⁶³² Op. cit. (469), p. 90. Vgl. reactie op *Przerwany podpis* in *Dziennik literacki*, zie nt. 629.

⁶³³ 'Wystawa warszawskiego Towarzystwa zachęty sztuk pięknych', *Tyg. il.* (1872), nr. 240, p. 54. *Tygodnik* schonk zijn abonneuten houtgravure naar dit werk, *Echo muz.* (1888), p. 158.

vroege negentiende eeuw in enkele taferelen van polonaises die waarschijnlijk in diezelfde jaren vijftig ontstonden.⁶³⁴ In de catalogus van de retrospectieve tentoonstelling van Poolse kunst die in 1894 in Lemberg werd gehouden, zijn twee zulke taferelen vermeld: het ene illustreerde een passage uit *Pan Tadeusz*, het andere, toen eigendom van een particuliere verzamelaar, werd betiteld als *Polonaise op de dorsvloer* (Poloneż na toku). Dat tweede polonaise-tafereel is van een vooroorlogse foto bekend (afb. 264), en het is deze scène die Mycielski beschreef en becommentarieerde in zijn op die Lembergse tentoonstelling gebaseerde boek.⁶³⁵ Dit schilderij 'herinnerde hem ontegenzeggelijk aan de voorbeelden van Franse achttiende-eeuwse scènes, zoals die rond het midden van de [negentiende] eeuw in Parijs waren gecomponeerd, door de archeologische getrouwheid van de kostuums van de dames, met de hoge kapsels en crinolines van Marie Antoinette, en van de mannen in felgekleurde kontuszen', die de - 'overigens middelmatige' - schilder 'met oprecht elan' had weergegeven. 'Die hele creatie is aardig en eenvoudig, het is een grappig en geestig gecomponeerd tafereeltje; een Poolse idylle temidden van de kleine landadel, die de idylle van Puławy navolgt [...], zij dansen de polonaise op de dorsvloer, 'temidden van korenschoven [...] een echte 'bergerade' van de achttiende eeuw in het landelijke Polen'. Mycielski vergeleek Szlegels inventie met werk van Lancret: voor de dansers spelen de 'gepoederde markies en herderin van Lancret' op de fluit en de harp. Szlegel had ondermeer in München, Rome en Parijs gestudeerd en gewerkt, en hij was ongetwijfeld bekend met historisch rococo evenals met het rococogenre, waarmee contemporaine schilders in die centra sedert enkele jaren succes hadden. Curieus is, dat voor Mycielski blijkbaar niet de Saksentijd of de cultuur aan het hof van Poniatowski het rococo in Polen representeerde - zoals voor Brodowski, Henryk Pillati en andere Poolse schilders - maar de achttiende-eeuwse 'idylle van Puławy', het landgoed van de Czartoryski's (zie dl. II: II, 1), waarvan Norblins parktaferelen een idee kunnen geven.⁶³⁶

⁶³⁴ Mycielski, 1902 (1896), p. 463-465: Szlegel kreeg eerste opleiding in Lemberg van lokale portretschilder Schweikart, studeerde in Wenen en München en daarna aantal jaren in Rome waar hij contact moet hebben gehad met Nazarener, in elk geval met Poolse aanhangers van die groep. Hij bereisde nog andere landen, o.m. Frankrijk en Engeland. Eind 1847 vestigde hij zich in Lemberg. Świeykowski, p. 161, vermeldde nog twee '18de-eeuwse' schilderijen van Szlegel: *Kazimierz Puławski* [deelnemer Bar-confederatie] *na chrzcinach, scena z Gawęd Wincentego Pola* (Puławski op een doopfeest, scène uit gawęda van Pol), 1856; *Zmiana stroju i języka w przestym wieku* (Verandering kleding en taal in 18^{de} eeuw), 1857, olieverf op hout; beide voorstellingen zijn mij onbekend. Szlegel lijkt zich speciaal jaren 50 met 18^{de} eeuw te hebben beziggehouden.

⁶³⁵ Tyczyńska, Znojewska, p. 250: afm. 32 x 40 cm, oorlogsverlies 1939. Cat. tent. Lemberg, 1894, nr. 996: tekening *Polonaise aus Pan Tadeusz* (twaalfde boek) en nr. 991: schilderij *Polonaise auf der Tenne*, beide eigendom M. Pawlikowski in Medyka; onder afb. (zonder cat.-nr., hoogstwrsl. 991) van een van die polonaises titel *Polonaise im Meierhof*. Mycielski, 1902 (1896), p. 464, geeft als titel *Poloneż na toku*.

⁶³⁶ Mycielski, 1902 (1896), p. 464: associatie rococo-Puławy misschien opgeroepen door Norblins voor Powązki (zie dl. II: II, 1) geschilderde rococotaferelen, waarvan zich er drie, wrsl. sinds

Zo'n dertig jaar na het vermoedelijke ontstaan van Szlegels danstaferelen presenteerde de veelzijdige Warschauer Sypniewski (zie dl. II: II, p. 442-443) eveneens een polonaise met figuren in achttiende-eeuws kostuum. Dit schilderij was getiteld *W dzień majowy* (Op een meidag, 1881). De voorstelling toont een klein gezelschap ergens buiten in een park of bos, de heren in Oudpools kostuum, de dames in japonnen en met coiffures van het rococo: enkele paren dansen de polonaise bij de muziek van een luit, terwijl anderen zich laten inschenken (afb. 265). Nog in 1904 werd dit tafereel in *Wędrowiec* gereproduceerd, samen met een eigentijds gedicht waarin de meimaand eveneens een belangrijke rol speelde. Blijkbaar vond de redactie van dit blad dat beeld en tekst elkaar goed aanvulden. De dichter van die verzen, over jonge liefde in de mei, was Lucjan Konarski die zijn idylle - *W porze słowików, miłości i róż* (In de tijd van nachtegalen, liefde en rozen) - in het park van Łazienki, Poniatowski's Warschause buitenpaleisje, situeerde. De eerste twee coupletten geef ik hier ter illustratie van de toonzetting:

"Bloede het lieflijke Łazienki in de lente op,	Ver van lawaai, - waar een enkele maal een droeve dichter wandelde,
Dan sluimerde de wereld zalig in de middagwarmte,	- een minnaar van eenzame plaatsen, -
En de hemel liet een sluier, doorzichtig en dun,	Waar het weideveld bestikt was met parels van bloemen,
Van blauwe gazen neer op de aarde.	En als uit een wierookvat een zoete geur uitstroomde, -
En het was stil rondom ... Alleen de toppen van de bomen	Daar op het gras in de schaduw zaten zij beiden.
negen voor de bries van een lichte wind...	En rondom zoemden zwermen van gouden vliegjes...
En slechts de wielewaal floot bij de beek,	En een oude kastanje ruiste: - "mijmer, mijmer,"
Die snel tussen de opgeworpen heuvels stroomde, -	Mens-arm wezen, leg de zorgen terzijde, Jouw kracht zij geprezen,
Zo was het gewoonlijk in de levengende mei,	al-beheersende mei,
In de tijd der nachtegalen, van de liefde en rozen...	Koning der nachtegalen, van liefde en rozen!" ⁶³⁷

Konarski's verwoording van een lieflijke jeugdherinnering, vermengd met een sprookjesachtig beleefde natuuridylle, doet wel enigszins denken aan de sfeer van Ganghofers rococogedichten. Naar de boven beschreven polonaise-taferelen te oordelen associeerden zowel Szlegel als Sypniewski, net als vele Duitse en

1876, in Czartoryski-coll. in Krakau bevinden. Vgl. ook Norblins parktafereel, afb. bij Cieński, p. 36, nu MNW.

⁶³⁷ *Wędrowiec* (1904), nr. 19, p. 370. Over schrijver van dit fin-de-siècle-rococogedicht geen gegevens gevonden. Voor toenmalige affiniteit met rococo, zie ook nt. 624, hiervoor, en vgl. muziekbijlage, nr. II/9. - Park en paleis van Łazienki schijnen 19^{de} eeuw bijna synoniem te zijn geweest met rococo in Polen. Toen architectuurschilder Marcin Zaleski ca. 1870 Pałac Myślewicki in park Łazienki in beeld bracht, beeldde hij op gazon stoffagefiguren uit in rococokostuum, Okońska, afb. 67: schilderij nu MNW. Vgl. ook passage over Maks. Gierymski, p. 577, hierna.

Oostenrijkse schilders, het rococo allereerst met het aangename parkleven van de 'leisure classes'; een levenswijze die zij beiden - daarin vergelijkbaar met Hagn - in beeld brachten zonder nadruk te leggen op de amoureuze relaties die dikwijls centraal stonden bij andere, en jongere, negentiende-eeuwse rococoschilders uit München en Wenen, zoals Schweninger en Lossow.

* * *

Een tafereel in heel andere trant stamt van Ksawery Pillati, de jongere broer van Henryk, die enkele jaren in München gestudeerd had. Het blad *Kłosy* presenteerde in 1876 zijn tekening van een oudere heer in rococokostuum die met een klok in de weer is geweest. Hij is er in geslaagd die aan de praat te krijgen en geeft zijn voldoening met een gebaar te kennen: 'hij loopt!' (*Idzie!*) Dit tafereel doet naar themakeuze aan Hamza's werk denken, aan diens vele kunstkenner en liefhebbers van kostbaarheden, maar door de komische noot, de suggestie van een oude zonderling, verwijst het vooral naar het werk van de Münchner Spitzweg dat Pillati wel gekend zal hebben.⁶³⁸ Henryk Piątkowski (zie dl. II: II, 4-10) benutte het rococo in zijn Münchner studietijd eveneens als passende gedaante voor zijn humor in een tekening die in *Kłosy* werd gepubliceerd (1874): een jong paar in rococokostuum zit aan de oever van een vennetje te hengelen, ieder van hen voor zichzelf, en hij heeft opeens beet. *Szczęśliwy połów*, de gelukkige vangst, heet dit luchthartige tafereel (afb. 266).⁶³⁹

Dat echter ook in Warschau rococogenre werd geschilderd, kwam in het vorige hoofdstuk al ter sprake. De oudere Pillati, Henryk, beeldde enkele figuren in rococokostuum uit op een schilderij *Wyjazd na polowanie* (Uitrit ter jacht) dat hij in 1867 bij de TZSP tentoonstelde. Dit tafereel toont de binnenhof van een dwór waar een dame en enkele heren op het punt staan om uit te rijden ter jacht: zij dragen alle rococokostuums. De overige figuren zijn in Oudpoolse kostuums uitgebeeld - zoals een man die zich bekommert om de honden die vreemd genoeg nog niet eens zijn opgestaan, een knecht die met een paard aankomt, en de oudere bewoner van het huis in de deuropening voor wie dat paard bestemd zal zijn.⁶⁴⁰ De jongere figuren in deze voorstelling dragen de modieuze kleding van het rococo, de bedienden en de oudere jachtdeelnemer het Oudpoolse kostuum: een verschil, een naast elkaar, dat aan de achttiende-eeuwse realiteit was ontleend. Noch het onderwerp als zodanig, noch de enscenering en beeldopvatting geven aanleiding om te veronderstellen dat Pillati beide kostuums in ideologische zin met elkaar confronteerde. De auteur van een recensie in het *Tygodnik*, een

⁶³⁸ *Kłosy* (1876/II), afb. p. 313. De jonge Pillati studeerde 1868-1871 in München, Gierymscy, *Listy* (Brieven), p. 388.

⁶³⁹ Stepien, Liczbińska, p. 57: studie bij Wagner, 1871-75; bij Piloty 1875 [?]. *Kłosy* (1874), nr. 494, p. 393; hij presenteerde nog 1902 schilderij met die titel bij TZSP, Wiercińska, Kat. TZSP.

⁶⁴⁰ *Kłosy* (1867), nr. 110, p. 65: afb. *Odjazd* [vertrek] *na polowanie*.

bespreking van schilderijen bij de TZSP, waardeerde Pillati's werk, maar gaf geen oordeel over de inhoud. Wel verbaasde hij zich over het merkwaardige toeval dat Juliusz Kossak vrijwel gelijktijdig een rococofereel, met een vergelijkbaar onderwerp, naar de vereniging had gebracht:

'Dat onderwerpen uit het eigentijdse leven genomen gelijktijdig de aandacht trekken van enkele schilders, of dat grote figuren uit het verleden gelijktijdig het enthousiasme wekken van kunstenaars, dat is een vrij gewone zaak; zelden komt zo'n ontmoeting echter voor op een klein schilderijtje uit het verleden, zoals van Kossak en Pillati. - Op bijna een en dezelfde dag brachten zij [zo'n tafereel] naar de tentoonstelling, de eerste de aquarel 'Przejażdżka na polowanie, z czasów Stanisława Augusta' [Jacht te paard, ten tijde van Stan. August], en de tweede een olieverfschilderijtje: 'Kawalkada z XVIII wieku [Groep ruiters in achttiende eeuw]', [taferelen] die naar idee buitengewoon op elkaar lijken. [...] Op Kossaks schilderij dartelt een jonge amazone rond op het veld, naast haar één of andere jongeling, in cavaleristen-uniform - met hofmakerij draait hij aan zijn snor; verderop vullen een aantal mannen met Franse driekantige hoofddeksels en één in kontusz, én Kozakken en honden de groep aan. Met een kleine variant zijn het diezelfde figuren, die wij een ogenblik geleden van de dwór [op Pillati's schilderij] zagen weggrijden. Pillati's compositie is breder en vol charme, die van Kossak wordt gekenmerkt door zuiverheid van kleuren en harmonie van toon.⁶⁴¹

Kossak maakte meer van zulke 'achttiende-eeuwse' jagerstaferelen, waaronder verscheidene met de titel *Terugkeer van de jacht*. Eén daarvan toont bij de ingang van een park een groter jachtgezelschap waarvan ieder, heren en dames, in rococokostuum is gekleed. Het betreft ditmaal een olieverfschilderij dat in 1879 voltooid zou zijn geweest (afb. 267). Volgens Kossaks biograaf Olszański zouden sommigen van deze figuren geportretteerd zijn, en 'misschien zelfs een aantal van de paarden'. Hij neemt aan dat de schilder hier een concrete scène uit het achttiende-eeuwse hofleven illustreerde.⁶⁴²

* * *

De jongere Pillati, Ksawery, had tijdens zijn Münchner jaren regelmatig contact met zijn landgenoot Maksymilian Gierymski (1846-1874) die daar sedert 1867 studeerde en werkte, maar zij deelden vermoedelijk weinig interesses, misschien met uitzondering van die voor het rococokostuum.⁶⁴³ Dat Gierymski herhaalde malen jachttafereelen in het rococo situeerde, kwam al kort ter sprake. Hij beeldde jagers te paard en bij de rust uit, in boslandschappen die typisch

⁶⁴¹ 'Przegląd malarski', *Tyg. il.* (1867), nr. 398, p. 225-226. Van Kossaks *Przejażdżka na polowanie* is mij geen afb. bekend die met zekerheid hier bedoeld werk representeert.

⁶⁴² Olszański, 2000, p. 163: *Powrót z polowanie*, part. bezit.

⁶⁴³ Kozakiewicz, Ryszkiewicz, p. 202: brief Kossak, 4-1-1869. Gierymscy, *Listy* (Brieven), p. 36, 44: Pillati kende beide broers Gierymski persoonlijk, maar stond niet op echt vertrouwelijke voet met hen. Maks. Gierymski studeerde en werkte tijdens hem resterende jaren in München, met onderbrekingen in Polen, Rome en Bad Reichenhall waar hij stierf.

Pools zouden zijn, maar evenzeer doen denken aan het landschap rond München. Volgens Gierymski's biografe, Halina Stępień, versmolt de schilder bij die taferelen indrukken van Schleißheim met jeugdherinneringen aan het park van Łazienki die hem weer in de zin gekomen waren tijdens vakanties in Warschau, voor het eerst in 1870. Dat hij als volwassene opnieuw tijd in dat park doorbracht, én dit met het rococo associeerde, toont een aquarel met een gezicht op Poniatowski's paleis tussen zomerse bomen, een wandelaar in historisch kostuum en een sculptuur op de voorgrond (1871).⁶⁴⁴ Maar beelden van het rococotijdperk kwamen hem al eerder voor de geest: in januari 1868 schreef hij aan een vriend in Polen over die voor Münchner verhoudingen ongewoon koude winter, met strenge vorst en veel sneeuw:

'De bezitters van rijtuigen waren niet uitgerust met behoorlijke sleden, [...] zij hadden, om het de paarden gemakkelijker te maken, [...] hun zware koetsen op onbeholpen sledelopers geplaatst of hadden oude sleden op staande veren uit de vorige eeuw (de pruikentijd, zoals de Duitsers die noemen) tevoorschijn gehaald, [sleden] waarvan de vorm volledig overeenstemde met de witte pruiken en driekantige hoeden van hun eerbare grootvaders en grootmoeders.'⁶⁴⁵

In 1869 schilderde Gierymski voor de eerste maal een achttiende-eeuws tafereel, *Duel in de achttiende eeuw*, het vroegste van zijn 'zopfy' (een Poolse aanduiding afgeleid van het Duitse 'Zopf'). Het thema ontleende hij aan Jędrzej Kitowicz' geschiedwerk *Pamiętniki, czyli Historia polska* (1840): hij beeldde de situatie uit voor het duel tussen Kazimierz Poniatowski en Adam Tarło, een tegenstander van de partij der Czartoryski's en Poniatowski's, dat plaats vond in de bossen buiten Warschau (1744). Al bij deze voorstelling was echter herkenbaar, dat zijn voornaamste interesse uitging naar het landschap, en niet naar de verbeelding van een historisch tijdperk.⁶⁴⁶ De belangstelling voor het rococo in zijn directe Münchner omgeving zal hem ertoe gestimuleerd hebben om in volgende werken toch opnieuw voor achttiende-eeuwse kostuums te kiezen. Stępień verwijst naar het voorbeeld van Hagn, Arthur Ramberg en andere Münchner schilders, maar attendeert ook op Gierymski's waardering voor Meissonier, wiens werk hij van de 'I. Internationale Kunst-Ausstellung' in München (1869) gekend kan hebben en bovendien in de vorm van grafische en fotografische reproducties. Hij schilderde in de volgende jaren een aantal

⁶⁴⁴ Gierymscy, *Listy* (Brieven), afb. 53: part. bezit.

⁶⁴⁵ Gierymscy, *Listy* (Brieven), p. 24 (22-1-1868).

⁶⁴⁶ Poolse titel: *Pojedynek w XVIII. wieku*. Stępień, 1983, p. 51, 19-20. Stępień, 1979, p. 77. Dit thema maakt nog deel uit van literair-hist. thematiek waarmee Poolse schilders in München zich jaren 60 bezighielden, en waartoe ook Gierymski's eerdere *Powrót bez pana* behoort (zie dl. II: II, 6). *Pojedynek* uiteindelijk door Zwitser gekocht, Gierymscy, *Listy* (Brieven), p. 55 (28-12-1869). Kossak betitelde dit (brief aan Olszyński, 22-6-1869) abusievelijk als 'Duel ten tijde van Stanisław August', Kozakiewicz, Ryszkiewicz, 1955, p. 209. Politiek duel uit die latere tijd al 1842 in Berlijn (cat.ac.Berl., nr. 730) tentoongesteld door Max. Anton Pietrowski [Piotrowski]: "Skizze. Duell zwischen dem Marshall Pulawski [Pułaski?] und dem Grafen Lowczynski, entstanden in Folge der Wahl des Stanislaus Poniatowski zum König von Polen [1764]".

voorstellingen van jachtgezelschappen in de bossen, waarbij hij de jagers steeds in kostuum en haardracht van het rococo uitbeeldde (afb. 268). Die schilderijen waren bijzonder populair bij kopers buiten Polen en Gierymski maakte met het oog op steeds weer nieuwe opdrachten verschillende versies van overeenkomstige voorstellingen.⁶⁴⁷ Zijn figuren zijn meestal betrekkelijk klein weergegeven in verhouding tot het landschap, het sterkst-sprekende element in deze schilderijen is zijn uitdrukking van de kwaliteit van het licht - het gedempte licht onder de bomen en het licht in de hoge luchten daarboven - en van de atmosfeer in zulke bossen. Hij sloot daarmee vooral aan bij het werk van contemporaine Münchner landschapschilders, en daarin verschillen zijn 'zopfy' van de jachttafereelen door landgenoten als Wierusz-Kowalski of Jan Chełmiński. Bij die schilders lag het accent op de jagers en amazones, op hun beleving van de situatie, of het nu ging om de opwinding van de jacht zelf of om het genoeglijke van het samen uitrijden in zonnige bossen zoals in Kowalski's *Rit in het bos* van omstreeks 1881 (afb. 269).⁶⁴⁸

Een van Józef Brodowski's latere werken, een scène met ruiters in een park (1870), staat dicht bij een tafereel als Hagns *Ausritt*, bij Wierusz-Kowalski's opgewekte ruitersparen, of ook Gierymski's *W parku* (1872) dan bij de

⁶⁴⁷ Pecht, 1894, p. 208: Meissonier in München. Dat Gierymski, net als andere schilders van rococogenre, Meissoniers werk waardeerde, documenteert zijn correspondentie. Boek der Goncourts over 18^{de}-eeuwse kunstenaars komt pas na 1873 in zijn brieven voor, wat niet uitsluit dat hij het al eerder kende, Stepień, 1979, p. 122, 124, maar bekendheid daarmee zal voor schilders van rococogenre beslist niet doorslaggevend zijn geweest. Mycielski, 1902 (1896), noemde Gierymski's gebruik van rococokostuums, maar ging op die keuze niet in. Voor uitvoerige bespreking Gierymski's 'zopfy', zie Stepień, 1979, p. 120-128. Stepień, 1983, p. 26: de herhalingen. Bruno Meyer, 'Die akademische Ausstellung in Berlin, II', *Zschr. bild. Kunst* (1873), p. 121, over een van die werken: "... ein hübsch komponiertes und leicht gezeichnetes, hoch elegantes Bild: 'Ein Spazierritt im Walde' ...". Ook Gierymski's laatste, op Berlijnse accent. bekroonde schilderij (1874) toont ruiters in rococokostuum (destijds aangekocht voor Gemäldegal., Berlijn, later Mus. Georg-Schäfer, Schweinfurt, sedert 1986 Kunsthalle Kiel). Om dit werk zou Gierymski tot lid Berlijnse academie zijn gekozen, Rosenberg, 1884-89, III, p. 94.

⁶⁴⁸ Vgl. zekere Eugen Obermayer, 'Die dritte internationale Ausstellung in Wien. III', *Zschr. bild. Kunst* (1871), p. 307-310, over Gierymski's *Auszug zur Jagd*: "... ein Thema, das in einer grünlich gelben Tonart sicher, leicht und breit durchgeführt ist. All diese zahlreichen, an mehreren Stellen fast gleichzeitig aus dem lichten Birkenholz herausreitenden Jäger in gelblichgrünen Jagdröcken, alle frisch und heiter wie die knospenden Gebüsch und wanderlustig wie die lichten Wolken über ihnen, heben und beleben recht wirksam das von dem Künstler angestimmte Frühlingslied." Rosenberg, 1884-89, III, p. 94, wees op invloed van Münchner landschapschilder Eduard Schleich; vgl. Stepień, in Gierymscy, *Listy* (Brieven), p. 390, nt. 8. Max. Gierymski zelf noemde Schleich de 'meest voortreffelijke plaatselijke landschapschilder', en schreef dat deze zich erover verwonderd had, dat hij zich niet ook op landschap specialiseerde, brief aan vriend, 12-2-1869, *Listy* (Brieven), p. 40. - Bühler, p. 120: Kowalski schilderde zijn rococoruiters 1879 tot ca. 1881 o.i.v. Gierymski's werk. Boetticher, I: Chełmiński schilderde 1876 tot 1883 met zekerheid rococotafereelen zoals te concluderen uit bekende titels, zie nt. 652, hierna.

achttiende-eeuwse jachtgezelschappen van die laatste.⁶⁴⁹ Voor dit schilderij (afb. 270) had Brodowski een anekdotisch tafereel uit de Saksentijd gekozen: twee 'westers' geklede ruiters, August II en vrouwe Orzelska, rijden door een park in gezelschap van een derde ruiters, Rutkowski, die Oudpools gekleed is. Een aantal officieren rijdt op enige afstand achter hen aan, een sculptuur staat langs het pad. Het is een vriendelijke voorstelling die evenmin als Brodowski's historische genretafereelen afkeur of sympathie tot uitdrukking lijkt te brengen ten opzichte van het hier bijzonder ingetogen rococo. De schilder-criticus Piątkowski echter oordeelde terugblikkend dat 'dit schilderij de maat aangaf van Brodowski's talent én voorliefden. Hij had in zijn natuur vele kenmerken van de grote heer gehad, hij hield van uitgelezen gezelschap, en had de kunstenaars-bohème vermeden'. Piątkowski's formuleringen suggereren dat er sprake zou zijn van affiniteit tussen de schilder en zijn personages, dat Brodowski zelf sympathie had gekoesterd voor de cultuur die hij hier in beeld bracht. Gezien de thematiek van Brodowski's overige werk is aan te nemen, dat hij ook met dit tafereel aspecten van het leven in vroeger tijden in beeld wilde brengen, en in dit geval een vorm van ontspannen tijdverdrijf in hofkringen. Om bij die gelegenheid een eigen mening uit te spreken over de heerschappij of levenswandel van de Saksische koningen interesseerde hem schijnbaar niet.⁶⁵⁰ Maar ook de 'Münchner' Polen Wierusz-Kowalski en Jan Chełmiński (1851-1925) hielden zich verre van kritiek op de 'Saksentijd' die bij hun niet-Poolse kopers, ook als zij met de Poolse zaak sympathiseerden, vermoedelijk weinig interesse gevonden zou hebben of niet herkend zou zijn. Consequent omschreef een Münchner recensent Chełmiński, in reactie op jachtscènes die hij bij de plaatselijke 'Kunstverein' van hem had gezien, als meesterlijk schilder van de 'sport der rococotijd'.⁶⁵¹

In 1876 bezocht de schrijver Kraszewski Chełmiński's atelier in München dat voor hem een verrassing was, zoals hij in *Kłosa* berichtte, want het werk van deze schilder vond bij 'vreemden' zo gretig aftrek, dat men hem in Polen

⁶⁴⁹ Gierymski's schilderij *W parku*, eigendom TZSP, in WO II verdwenen; oude foto van dit werk toont drietal ruiters in rococokostuum in zonnig park met sculptuur langs het pad, en groepje afgestegen ruiters met paarden in de verte, Tyczyńska, Znojewska, nr. 121. Dit parklandschap doet sterk denken aan de parken van Schleißheim en vooral Nymphenburg.

⁶⁵⁰ Piątkowski, 'Z przeszłości polskiego malarstwa', *Wędrowiec* (1905/I), p. 26. Piątkowski geeft titel als *Spacer królewski* (Koninklijke plezierrit). In 1870 bij TZSP tentoon onder titel *August II i Anna Orzelska*, Wiercińska, Kat. TZSP. Anna Orzelska, buitenechtelijke dochter van August II, was door stiefbroer Rutkowski - een buitenechtelijke zoon - met haar vader in contact gebracht; de koning erkende haar, verleende haar grafelijke titel en zorgde voor luxueus bestaan aan het hof: hij organiseerde bals, feesten en jachtpartijen voor haar. Als Brodowski met die keuze van personages evt. toch een uitspraak heeft willen doen over de zeden aan het Saksische hof, is dat aan zijn voorstelling niet af te lezen.

⁶⁵¹ Rosenberg, 1884-89, III, p. 94, bijv. liet zich kennen als tegenstander Poolse delingen, maar zag niets vreemds in Gierymski's of Chełmiński's voorkeur voor het rococo. Werk van die laatste vond volgens hem speciaal in Engeland gretig aftrek. - *Kunstchr.* (1877), p. 434, "sport": bericht tent. Münchner KV.

nauwelijks van naam kende. Chełmiński schilderde voornamelijk de achttiende eeuw, aldus Kraszewski, 'het tijdperk van pruiken, japonnen van kant en zijde, van pronkende kostuums en dolzinnigheden - tijdens de Saksen - alsof hij geschapen was om die elegante kledij en ijdele vertoningen weer tot leven te wekken, die cavalcades, jachten, paardenrennen en feesten, die August II en III gelukkig gemaakt hadden'. De criticus die sedert de Januari-Opstand in Dresden woonde, werkte in die jaren aan een reeks historische romans die in de 'Saksentijd' spelen en waarin hij persoon en bewind van beide koningen met weinig egards behandelde. Hij was goed op de hoogte van de cultuur aan het hof van beiden en van hun politiek ten opzichte van Polen, en hij vroeg zich af:

'Tussen dat tijdperk en het karakter van het talent van de kunstenaar, bestaat daar een of andere relatie, een sympathie - wat? iets dat hem tot de keuze van dit bijzondere onderwerp bewoog. De heer Chełmiński schildert zo prachtig, elegant, zeer smaakvol in de uitvoering, met diezelfde voornaamheid, waarmee zijn helden zich kleedden. Wij begrijpen niet, hoe sommige [kunst]rechters het kunnen aanraden, om hem er van af te brengen datgene te schilderen, wat hij het beste bestudeerd had, waarvoor hij een bijzonder enthousiasme koesterde, [hoe zij kunnen adviseren] om hem liever andere onderwerpen op te dringen? *Spiritus flat ubi vult*, men moet hem nooit dwingen.'

Dat Kraszewski die mogelijke kritiek op deze onderwerpskeuze hier ter sprake bracht, zijn eigen beoordeling van het Saksische bewind en ook enkele nuances in zijn verdere commentaar - dat alles suggereert dat juist hijzelf Chełmiński's verbeelding van deze periode te positief vond. 'De Saksische tijden komen hier tot leven', schreef hij over het schilderij van een parforce-jacht. 'Wij zoeken met de ogen August de Sterke, gravin Cosel - zijn zoon, de Brühls en dat hele gezelschap, dat zich zo vrolijk amuseerde' - een formulering die ten opzichte van heersers zeker geen achting tot uitdrukking brengt. Hij prees vervolgens een hele reeks kwaliteiten van Chełmiński's schilderkunst, vermeldde een hazenjacht die door zijn landgenoot graaf Włodzimierz Dzieduszycki besteld was, dat dan toch wel, en berichtte dat de jonge schilder al meer opdrachten kreeg dan hij uit kon voeren. 'Wij verbazen ons daar niet over; want de inhoud van zijn composities daargelaten [!] - zijn de schilderijen zelf buitengewoon bekoorlijk en aantrekkelijk - als geschapen voor de salon'.⁶⁵²

⁶⁵² Kraszewski, 'Listy J.I. Kraszewskiego. Monachium w Październiku 1876 r.', *Kłosa* (1876/II), p. 275. Rosenberg, 1884-89, III, p. 94, noemt van Chełmiński *Parforcejagd aus der Zeit Ludwig XV*. (1876), *Aufbruch zur Jagd, Herrschaften auf Reisen zur Zeit August III. von Sachsen* (1880), *Corso aus dem XVIII. Jahrhundert* (1883) en *Rendezvous auf einer Parforcejagd* (1883); genoemde jaartallen ontleend aan Boetticher, I. Cat. tent. Wenen, 1881: nr. 83, Chełmiński, *Herrschaften auf Reisen (Zeit August II. [?] von Sachsen)*, 1400 Oostenr. fl.; nr. 273, id., *Ein Duell aus dem 18. Jahrhundert*, 2000 Oostenr. fl. Afb. van *Herrschaften auf Reisen* in *Kłosa* (1881), nr. 857, p. 348: *Dwór Panski w podróży za czasów Augusta-III*. Medewerker *Wartburg* (1877/78), p. 143, over Chełmiński's schilderij "Ein Herr und eine Dame im Rococostüm durch einen sonnigen Park reitend", dat hij bij Münchner KV had gezien: "[...] der Künstler hat durch geistvolle, feine Behandlung des [Stoffes], namentlich in Hinsicht

De kunsthistoricus Mycielski beoordeelde Chełmiński's taferelen als aangenaam, en beperkte zich verder tot de mededeling dat die 'vrolijke bereden jachten in achttiende-eeuws kostuum' vooral in Engeland populair waren. Speciaal zulke jachtaferelen demonstreren op het eerste gezicht geen enkele visie op rococo of pruikentijd als historische periodes, noch op achttiende-eeuwse cultuurvormen, en zelfs niet op visuele aspecten daarvan als architectuur en schilderkunst. Een inspiratiebron voor de keuze van rococokostuums vormen de jachtscènes in de schilderkunst van de voorgaande eeuw zelf nu juist niet en beide schilders, Chełmiński en Wierusz-Kowalski, schijnen hiermee in de eerste plaats te hebben gereageerd op de smaak van een internationaal, vermogend koperspubliek.⁶⁵³ Dat betekent echter niet, dat bij die kopers niet toch bepaalde associaties een rol speelden, dat hier alleen esthetische factoren bepalend waren; op zijn minst verbonden zij, evengoed als de bewonderaars van parktaferelen, met het historische rococo het beeld van een luxueuze, 'adellijke' levensstijl, waartoe niet alleen een navenante behuizing en inrichting, maar ook het jachtrecht behoorde. Kraszewski's reactie op Chełmiński's rococotaferelen bevestigt dat, en ook het commentaar op Brodowski's parkrit door Piątkowski wees daar al op. Zulke tot uiterlijkheden beperkte associaties betekenden in vergelijking met de romantische fase van het historisme een aanzienlijke vervaging van historische voorstellingen die volledig losgekoppeld van de contemporaine verwetenschappelijking van geschiedopvattingen en -voorstellingen konden functioneren.⁶⁵⁴

* * *

De jongere van de beide Gierymski's, Aleksander (1850-1901), die van 1868 tot 1872 in München studeerde, hield zich eveneens met het rococotijdperk bezig,

auf Charakteristik ein im hohen Grade anziehendes, sympathisch wirkendes Bild geschaffen, vor dem man mit innigem Vergnügen verweilt ...".

⁶⁵³ Mycielski, 1902 (1896), p. 714. Vgl. Piątkowski, 1895, p. 163, over Kowalski's populariteit. Die koppeling van jachtscènes en rococokostuums door Poolse schilders die zich in Franse *historische* rococokunst beperkt lijkt te hebben tot beelden van picnics tijdens en na de jacht, zal aan Pools/Saksische 18^{de}-eeuwse realiteit ontleend zijn. In Franse prentkunst komen wel taferelen voor met corso's en tonen van jachtbuit aan de dames, bijv. door Moreau le Jeune, *Troisième suite d'estampes*, 1783. In geval van kopers onder Britse landadel, een recipiëntengroep die Chełmiński's succes in Engeland suggereert, mogelijk naast bezitters industriekapitaal met oude of nieuwe landhuizen, zou hier weer wel sprake zijn van een ideale, verfraaide versie van het eigene: in heden én verleden.

⁶⁵⁴ Die mate van vervaging was latere 19^{de} eeuw nog niet algemeen: vgl. bijv. gelaagdheid van bewust, aan maatschappelijke en politieke ideaalbeelden gekoppeld teruggrijpen op Duitse renaissance, gezien als hist. hoogtepunt van een burgerlijke cultuur, door stedelijke burgerij in Duitsland en Oostenrijk; een teruggrijpen dat vorm kreeg in architectuur, interieurkunst, hist. optochten én niet-materiële uitingen van historisch interesse zoals literatuur, opera en (kunst)geschiedschrijving, en dat tevens een uiting was van maatschappelijk zelfbewustzijn.

in dezelfde jaren als Maksymilian.⁶⁵⁵ Terwijl zijn broer werkte aan zijn achttiende-eeuwse *Pojedynek* (Duel), begon hij aan een schilderij *Pruisen uit de achttiende eeuw in kwartier*. Nog in datzelfde jaar, in 1869, stelde hij bij de TZSP in Warschau een *Scène uit de tijden van het rococo* tentoon. Of het zich daarbij om die 'Pruisen' handelde, is mij niet bekend. Ook zijn tafereel *Nieborów w XVIII. wieku* (Nieborów in de achttiende eeuw), met wandelaars in het park bij dit niet ver van Warschau gelegen kasteeltje, zou die betreffende rocoscène uit 1869 kunnen zijn: deze voorstelling werd nog in 1884 in *Kłosy* gereproduceerd. Piątkowski vermeldde bij een schilderij van Gierymski getiteld *Z czasów rococo* (Uit de tijd van het rococo) dat daarop een dame en heer op de trappen in een tuin te zien waren, een omschrijving die de reproductie in *Kłosy* benadert. Aleksander Lesser verweet (1869) de jonge schilder, dat zijn 'scène uit het rococo' een gebrek aan inhoud had; een tafereel dat was 'gekostumeerd in de bekende Franse rococokledij' vormde naar zijn mening geen toereikende pretext om er een schilderij van te maken.⁶⁵⁶

Een jaar later zond Gierymski opnieuw een rococotafereel naar de TZSP, getiteld *Voor het duel* (Przed pojedynkiem), en ditmaal situeerde hij de voorstelling in een rijk gedecoreerd vertrek (afb. 271). Het schilderij werd door de TZSP voor verloting aangekocht.⁶⁵⁷ Mogelijk was ook deze scène ontleend aan Kitowicz' geschiedwerk: twee heren zitten in ernstige, zelfs zwaarmoedige stemming aan een tafel waarop een duelpistool en een cassette liggen; twee anderen, waarschijnlijk secundanten, schijnen nog in discussie of beraad met elkaar. De kleding en de stoffen van het interieur zijn in een wat lossere toets weergegeven, de effecten van het licht op die stoffen lijken de schilder speciaal geïnteresseerd te hebben. De sfeer van behagelijkheid en comfort van dit achttiende-eeuwse vertrek heeft daardoor bijzonder gewicht gekregen en contrasteert met de sombere stemming van de personages, een discrepantie die wellicht geen opzet was. Dat accent op stof- en lichtweergave suggereert, dat het Aleksander Gierymski evenmin als zijn broer om de historische personages te doen was - en dus inderdaad niet om inhoud in de zin die Lesser had bedoeld. Zijn oudere broer was overigens evenmin afkerig van zulke rococotafereelen binnenshuis: er zijn van hem twee olieverfstudies en enkele bijbehorende

⁶⁵⁵ Hij studeerde aan academie bij Hiltensperger, voormalig Humpenburger, en bij Piloty.

⁶⁵⁶ Gierymscy, *Listy* (Brieven), p. 46 (5-5-1869), p. 394, nt. 5, 6: voor vermeldingen en commentaar op die *Scène uit het rococo*, zie *Kurier Warsz.* (1869), nr. 213, p. 1, evenals Aleksander Lesser, 'Z dziedziny malarstwa i rzeźby', in *Kłosy* (1869), nr. 228, p. 289. *Listy*, p. 397, nt. 6: Lessers hier weergegeven commentaar. Geen van die besprekingen kon ik tot nu toe in origineel lezen, zodat mij niet bekend is of recensenten informatie geven waaruit thema van die *Scena* zou zijn af te leiden. Piątkowski, 1895, p. 46, noemt voor tent. bij TZSP van *Z czasów rokoka* einde 1868. Afb. repr. in *Kłosy* (1884): Szyndler, p. 161.

⁶⁵⁷ Gierymscy, *Listy* (Brieven), p. 400, nt. 2. Wiercińska, Katalog TZSP: 1870, gekocht en geloot door W. Popławski, 1905 nogmaals tentoongesteld. Jordanowski, p. 33; schilderij (56 x 70 cm) nu: Instytut J. Piłsudskiego, New York.

schetsen bewaard gebleven van kleine gezelschappen in salons, die hij echter, voor zover bekend, niet als schilderij heeft uitgevoerd.⁶⁵⁸ Elementen van beide studies, onderdelen van de interieurs, lijken overgenomen uit Aleksanders *Przed pojedynku* - de brede banden van het behang bij het ene tafereel, de smalle, hoge spiegel of ruit en de vorm van het rococowandtafeltje bij het andere. Door Aleksander Gierymski's aandacht voor esthetische aspecten, eigenlijk de esthetische mogelijkheden, van een achttiende-eeuwse ambiance is er een zekere verwantschap met het rococo van Hagn, wiens werk hij van tentoonstellingen gekend moet hebben, en misschien nog meer met dat van Albert Keller. Omgekeerd schijnt Hagn pas in de vroege jaren zeventig voor de eerste maal ruiters in rococokostuum te hebben uitgebeeld, nadat de oudere Gierymski zijn eerste 'zopfy' met jagers tentoongesteld had.

Dat ook Łaszczyński, die met Maksymilian Gierymski bevriend was, in de jaren zeventig zo'n rijk rococovertrek schilderde, voor zijn voorstelling *Tajna wiadomość* (zie dl. II: II, 10), kwam al ter sprake: omtrent zijn schildertrant is uit de mij bekende reproducties niets af te leiden, laat staan of zijn weergave van materialia vergelijkbaar was met die door de jongere Gierymski, wiens werk hij even goed als dat van Maksymilian gekend moet hebben. De Poolse recensenten van *Tajna wiadomość* richtten hun aandacht op de inhoud van het tafereel, op het verhaal, ook al hadden zij eveneens oog voor Łaszczyński's 'subtiele accuratesse' bij de weergave van dit rococo-interieur. Voorbeelden van zulke historische interieurs waren in Polen in de adelspaleizen te vinden, maar misschien nog meer, en makkelijker bereikbaar, in München en omgeving en uiteraard in Italië waar Łaszczyński enkele jaren had doorgebracht, voordat hij dit schilderij in Warschau presenteerde. Ook Hagn had in de jaren zestig tot tachtig met succes juist de historische interieurs van Italiaanse paleizen en kerken in zijn schilderijen verwerkt.

Aleksander Gierymski maakte in de jaren 1875-1879, toen ook hij in Italië verbleef, opnieuw een rococotafereel, het schilderij *W altanie* (In het prieel). Die eerste uitvoering heeft hij zelf uit onvrede met het resultaat in stukken gesneden, maar een tweede versie die hij in 1882 voltooide, is bewaard gebleven.⁶⁵⁹ Dit schilderij toont twee groepjes figuren in rococokostuum, in een half afgescheiden hoekje ergens buiten in het zuiden, vermoedelijk bij een uitspanning (afb. 272). Uit Gierymski's brieven weet men dat hij zich intensief heeft beziggehouden met de uitwerkingen van het sterke zonlicht op kleuren: hij maakte voor dit tafereel tal van plein-air studies, van elk onderdeel van de voorstelling apart, elementen die hij in het atelier samenvoegde. Waarom hij de

⁶⁵⁸ Stepień, 1979, p. 128, afb. 155, 157. Stepień, 1974, p. 179-184, dateert beide op carton uitgevoerde studies ca. 1872: *Rozstanie* en *Wnętrze* (Scheiden en Interieur), nu Muz. Památník Národního Pisemnictví, Praag, resp. MN Krakau. Die tweede studie voorheen, volgens Stepień abusievelijk, aan Aleksander Gierymski toegeschreven, id., 1974, p. 180, nt. 4.

⁶⁵⁹ Gierymski stelde 1882 schilderij *In der Laube* tentoon op internat. kunsttent. in Wenen, cat. tent. Wenen 1882: dit moet tweede versie geweest zijn (afm. 136 x 147 cm), nu MNW.

figuren nu juist in rococokleding uitbeelde, is niet bekend. Voorbeelden uit de kunstgeschiedenis zijn hier niet herkenbaar van invloed geweest en om bepaalde historische figuren ging het ditmaal niet. Zijn brieven documenteren wel dat hij, net als vele tijdgenoten, de kostuums van bepaalde tijdperken en landen gunstiger achtte voor de schilderkunst dan andere. En net als Hagn, Schweninger en andere schilders van historisch genre wisselde hij het rococo af met de renaissance. Zijn bewondering voor Venetiaanse schilders lag zichtbaar ten grondslag aan de voorstelling *Sjesta włoski* (Italiaanse siësta), en mogelijk ook zijn interesse voor bepaalde stukken van Shakespeare. Zelf omschreef hij dat tafereel eenvoudigweg als een 'romantische scène, een soort Italiaanse siësta in zestiende-eeuws kostuum'.⁶⁶⁰ Niets wijst erop dat zijn herhaaldelijk kiezen voor uiteenlopende historische kostuums werd ingegeven door iets anders dan overwegingen van schilderkunstige aard. En toch geeft *zijn* rococotafereel *W altanie* - naast de *Fridericiana* van Menzel - wellicht één van de meest reële beelden van het alledaagse leven der gegoeden en voornamen tijdens die historische periode dat in de negentiende eeuw is ontstaan.

* * *

De indrukken die Poolse schilders opdeden in de buitenlandse kunstcentra waar zij studeerden en waar het rococo op verschillende terreinen opnieuw populariteit had bereikt, hadden er zeker toe bijgedragen, dat ook zij wel eens voor rococokostuums en -interieurs kozen, en sommigen zich daar zelfs een tijdlang op toededen. Toch vormden Franse of Duitse voorbeelden niet in alle gevallen noodzakelijkerwijs de eerste aanstoot daartoe. Bij de besproken rococotafereelen van Henryk Pillati, Kossak, Brodowski en zelfs de jongere Łaszczyński (zie II: II, 6 en 10), die in het Poolse verleden gesitueerd waren, maakte die aankleding deel uit van de alledaagse werkelijkheid van hun historische figuren. Van zulke tafereelen afgezien was er echter ook nog sprake van een heel specifiek Poolse variant op het rococogenre. De cultuurvormen van rococo en Louis-Seize waren destijds in Polen niet door de hele maatschappelijke bovenlaag overgenomen, en het als tegenstelling ervaren verschil tussen de 'nationale' en 'buitenlandse' kledij, levenswijze en opvattingen werd nu door sommige schilders gethematiseerd. De combinatie van Westerse rococokostuums en het Oudpoolse kostuum met de 'kontusz', die al op de schilderijen van Bellotto was aan te treffen, was visueel aantrekkelijk en werd ook wel in beeld gebracht zonder dat de inventor daarmee een bepaalde bedoeling leek te hebben, behalve die van pittoreske afwisseling of de weergave

⁶⁶⁰ Gierymscy, *Listy* (Brieven), p. 225-226: hist. kostuums; p. 220: schilders Florence, Venetië; p. 431 (nt. 14): Shakespeare; p. 200: 'Jammer, dat men in Warschau van mij vindt, dat ik slechts een genreschilder ben, ordinair bijna. Het schilderij [... Sjesta] zal hun opvatting misschien veranderen [...]. Ik heb hoop, dat het bevalt en hun mening over mij een beetje zal veranderen.' *Sjesta* nu MNW; afb. onder titel 'Koncert włoski' in Grzybkowska, p. 76.

van een reële historische situatie. Maar in veel gevallen lag dat anders. Dat de navolging van de westerse mode in de latere achttiende eeuw opgevat kon worden als aspect van een slaafse, de eigen cultuur ondermijnende 'verbuitenlandisering', het dragen van Oudpoolse kostuums daarentegen als expressie van vaderlandsliefde en respect voor het eigene, kwam eveneens al aan de orde (zie dl. II: II, 1) Die ideologische betekenis van de keuze voor het Poolse of Franse kostuum kreeg tijdens de Vierjarige Sejm (Vierjarige Landdag in Warschau, 1788-1792) de overhand. Als motief in de kunsten werd dit verschil in kledij toen ondermeer ingezet door de schrijver Julian Niemcewicz, in zijn toneelstuk *Powrót pusta* (De terugkeer van de gezant), dat in 1791 met succes in Warschau werd opgevoerd.⁶⁶¹ De boodschap van dit stuk was van politieke aard: het ging om het belang van patriotisme en achting voor de nationale tradities, gesymboliseerd door de Oudpoolse dracht. Niemcewicz liet de in 'kontusz' en 'żupan' geklede gezant triomferen over een in frak gehulde fat en verkwister. Dit motief - 'kontusz' versus frak - werd in diezelfde ideologisch beladen betekenis opnieuw gebruikt in de negentiende-eeuwse kunsten, op het toneel onder andere door de componist Stanisław Moniuszko in zijn opera *Straszny dwór* die in 1865 haar Warschause première beleefde.⁶⁶²

Leopold Loeffler had in zijn eerder besproken *Przerwany podpis* (1852) misschien als eerste schilder van dit motief gebruik gemaakt, maar ook anderen benutten het sedertdien en zij knoopten dikwijls aan bij de komische wijze waarop Niemcewicz en eerdere achttiende-eeuwse auteurs het hadden ingezet. De Oostpoolse schilder Leonhard Straszyński (1828-1879) bracht de tegenstelling 'kontusz' en 'frak' meermaals in beeld.⁶⁶³ In zijn schilderij *De jongeling en zijn kleren* (Młodzieniec i szaty) combineerde hij die tegenstelling met een generatieverschil. Ook Dąbrowski en Henryk Pillati hadden dat gedaan, maar nog zonder de keuze voor één van beide kostuums te thematiseren. Net als zij wees Straszyński de 'kontusz' toe aan de oudere hoofdfiguren in zijn scènes: deze representeren het vasthouden aan de traditionele, vaderlandse waarden. Zijn tafereel met de jongeling, een interieurscène, toont een jongeman in rococokostuum; in één hand houdt hij een lorgnet, met de andere raakt hij zijn zijden vest aan. Een bejaarde dienaar in Oudpoolse dracht komt aandragen met de

⁶⁶¹ Cieński, p. 34-35. Tegenstelling 'kontusz-frak' was sedert midden 18^{de} eeuw gangbaar motief in de Poolse literatuur. Voor Niemcewicz, zie dl. II: II, 1.

⁶⁶² Wiktor Brégy, 'Straszny dwór. Legenda i rzeczywistość', in programmaboekje Teatr Wielki, 2001, p. 28: motief libretto ging terug op gelijknamig verhaal uit K.W. Wójcicki's bundel *Stary gawędy i obrazy*, dat de librettist echter aanzienlijk had uitgebreid. Opera was 1862 voltooid, maar de première kon uiteraard pas enkele jaren na Januari-Opstand plaats vinden. Moniuszko concentreerde motief in tweede en derde scène, tweede bedrijf, d.w.z. daar wordt de tegenstelling 'kontusz' en 'frak' direct aangesproken. Zie muziekbijlage, nr. II/10.

⁶⁶³ Niewiadomski, p. 96-98: hij studeerde vanaf 1856 in Parijs waar hij o.m. Meissoniers werk leerde kennen. Hij schilderde daar interieurscènes met veel accessoires. Ca. 1865 verbleef hij in Londen, later keerde hij terug naar Polen.

'żupan', het traditionele lange overhemd, en een hoed met veer: zijn jonge heer wijst hem af met een gebaar naar zijn mooie moderne vest en de oude man wist zich de tranen uit de ogen. Straszyński zette het motief van de tegenstelling in andere beeldelementen nog voort: op een stoel ligt het Oudpoolse bovenkleed, de 'kontusz', en op de grond een modieuze rococo-hoed, in de achtergrond ziet men boven een rococo-toilettafel het naïeve barokportret van een voorvader.⁶⁶⁴ Zulke taferelen, het 'toiletmaken' met behulp van een dienaar of kamenier, behoren, zoals al eerder ter sprake kwam, tot het repertoire van het historische rococo, in het bijzonder van de achttiende-eeuwse prentkunst. Straszyński greep daar nogmaals op terug bij het schilderij *Jammer van de snor* (Szkoda wąsów), waarbij hij het motief van de bedroefde dienaar herhaalde (afb. 273).⁶⁶⁵ Ook deze scène speelt zich af in een rococo-interieur, compleet met porseleinen beeldjes op de schoorsteenmantel en een rijk gedecoreerde klok. Een dienaar met pruik en livrei is bezig de huisheer van zijn snor te ontdoen. Die sribbelt tegen, maar zijn jonge vrouw gebaart dat hij zich niet aan moet stellen. Een kamermeisje komt nieuwsgierig aanlopen, de hond blijft gelaten, maar een grijze dienaar in Oudpoolse dracht wendt zich af en verbergt zijn tranen. De muts, de sabel, de mantel die deze bediende over de arm houdt, zullen niet gewenst zijn, een rococokostuum ligt klaar over een stoel. Evenzeer als het Oudpoolse kostuum werd het dragen van een snor in Poniatowski's tijd geassocieerd met de conservatieve, zelfs reactionaire opvattingen van vele leden van de 'szlachta'. Stanisław August zelf omschreef die kringen in zijn memoires als 'les moustaches' of ook 'les moustaches sarmates'. Anderzijds ervoeren 'kontusz' en 'żupan' in de late jaren tachtig in vaderlandslievende, maar wel vooruitstrevende kringen een herwaardering.⁶⁶⁶

Met welke van beide partijen Straszyński in deze taferelen de spot wilde drijven - die van de 'kontusz' of de frak - is niet eenduidig: alle hoofdfiguren beeldde hij uit met dezelfde komisch theatrale overdrijving van de gesticulatie.

⁶⁶⁴ Kleurenrepr. (uit? S. Kulikowski, *Malarstwo polskie w orbitach barwnych*, Warschau 1908) bij Dz. ikonogr.

⁶⁶⁵ Vgl. Kraszewski, 'Listy J.I. Kraszewskiego', *Kłosa* (1880), nr. 776, p. 309-310: hij berichtte over herdenkingstent. van werken door pas gestorven Straszyński die in eigen land niet zo bekend en gewaardeerd was als hij het had verdiend. Hij gaf als titel van dit werk *Ofiara wąsów* (*obraz obyczajowej z epoki Stanisława Augusta*): Offer van de snor (zedehist. tafereel uit tijdperk St. Aug.). Schilderij nu: MN Krakau, inv.nr. N.I. 136.242 (afm. 48 x 65 cm).

⁶⁶⁶ Volgens Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, p. 548 (nt. *ibid.*), woedde mode van Frans kostuum in de provincies pas na 1800 (frak van rococo en pruikentijd of al directoirekostuum?), toen de meeste jonge mannen daarmee al voor het huwelijk tegemoet kwamen aan de wensen van hun verloofdes. Dames in de steden waren er eerder bij: Kitowicz (18^{de} eeuw), p. 405 ('O strojach, czyli sukniach'), vertelde dat jongedames die heren als aanstaande echtgenoten prefereerden die de 'Duitse', d.w.z. Saksische kleding - het rococokostuum - droegen, en dat verandering van kledij aan Oudpools geklede huwelijkskandidaten zelfs als voorwaarde werd voorgelegd. - Stanisław August in *Mémoires du roi*, II, p. 249, hier naar Mańkowski, 1976, p. 71-72. Herwaardering Oudpools kostuum, zie dl. II: II, 1.

Hij liet zich echter wel kennen als criticus van Poniatowski in schilderijen die de koning en zijn hofschilder als mannen van frivole zeden in beeld brachten. Een korte bespreking van zijn *Stanisław August in het atelier van Bacciarelli* (*Kłosy*, 1880) illustreert hoe kritisch negentiende-eeuwers konden oordelen over de persoon van deze koning en over de zeden aan zijn hof. Straszyński had hier 'één van Poniatowski's meest uitgesproken karaktertrekken tot onderwerp gemaakt, zijn zwak voor vrouwelijk schoon, met de onlosmakelijk daarmee verbonden zweem van zinnelijkheid en verdorvenheid, die met de Franse wind de toenmalige zeden bij ons verziekte'. Poniatowski was uitgebeeld in een situatie, aldus de recensent, die 'bepaald niet vleidend is voor het aanzien van een koning noch voor het fatsoen van een solide man': hij sluipt op zijn tenen het atelier binnen dat Bacciarelli 'gedienstig en slinks' voor hem opendoet, zodat hij de lichtzinnige nieuwsgierigheid van een rokkenjager kan bevredigen en heimelijk de charmes van een hofdame kan gadeslaan die erin toegestemd had de schilder als model te dienen. 'De inhoud van het schilderij laat zich gemakkelijk verklaren, maar vormt tegelijkertijd een onaangename illustratie van de zeden en verhoudingen van een tijdperk, dat met de losbandigheid en demoralisatie van hogere kringen dat soort stof kon opleveren'.⁶⁶⁷ Met zulke oordelen over de zeden van de late achttiende eeuw lijkt ook over Poniatowski als vorst een oordeel te worden uitgesproken. Diens doen en laten als persoon en als koning, en speciaal zijn politiek ten aanzien van de delingsmachten, werd door negentiende-eeuwse historici zo uiteenlopend beoordeeld, dat men kon spreken van een strijd of twist rond deze heerser - de bijna spreekwoordelijke *Spór o Stanisława Augusta*.⁶⁶⁸

Vanzelfsprekend maakten ook de eerder besproken schilders van het 'kontusz-genre' (zie dl. II: II, 10) gebruik van het 'kontusz-frak'-motief. Bij een tafereel door Julian Maszyński, getiteld *Skarb zmarnowany* (Verkwiste schat, afb. 274), ging het niet om zinnelijke zedeloosheid, maar om een verkwistende levensstijl. Zijn leermeester Gerson schreef in 1887, dat zijn protégé op dat moment een paar genretafereeltjes op zijn ezel had staan, waarvan het ene 'in de tijd van Stanisław August speelde en de zorgen van een jonge fijne heer (een fat) in beeld bracht die zichzelf opeens zonder een enkele ducaat vindt'. Maszyński had dit tafereel bestemd voor een concours van de TZSP waarbij het inderdaad onderscheiden werd. Net als Straszyński combineerde de schilder het kostuummotief met dat van het generatieverschil. De voorstelling toont een jongeman met een gepoederde pruik in een kelderruimte waar zwaarden en onderdelen van harnassen aan de muur hangen. Een gebogen, oude man in Oudpoolse dracht toont hem een geopende kist: de schatkist van de familie is leeg. Maszyński stelde het

⁶⁶⁷ Anon., *Kłosy* (1880/I), p. 62.

⁶⁶⁸ Vgl. Cieński, p. 46-47. Argumenten die historici e.a. bij deze tot in 20^{ste} eeuw voortdurende twist in de strijd wierpen, uitvoerig behandeld in Andrzej Zahorski's boek *Spór o Stanisława Augusta*, Warschau 1990.

schilderij in 1889 bij de TZSP ten toon en het werd door een particulier gekocht.⁶⁶⁹ In datzelfde jaar werd het in *Kłosy* goedgunstig besproken en als volgt beschreven: 'een verkwistende zoon komt, nadat hij het vaderlijke vermogen verbrast heeft, nog eenmaal naar huis, enkel en alleen om zich ervan te overtuigen, dat de kist al leeg is en er niets meer uit te halen valt'. De voorstelling was correct getekend, terwijl de compositie hoofdzakelijk berekend was op expressie, 'wat voortreffelijk tot uitdrukking komt', vond de recensent, 'in de gestalten van vader en zoon, in de twee contrasten die in het schilderij werkzaam zijn'.⁶⁷⁰

Ook Roman Szwojnicki gebruikte de oppositie van 'kontusz' en frak herhaalde malen, maar zonder het motief aan een generatieverschil te koppelen. Zijn tafereel *Lekcyja fechtunku* (1881) toont twee jonge mannen die binnenshuis, in een soort wapenkamer, de degens kruisen: dat wil zeggen, de ene, gekleed in Oudpools kostuum, hanteert een traditoneel kromzwaard, de andere, in rococokledij, heeft zich teweer gesteld met een elegante floret die hem juist uit de hand geslagen is. Een oudere man die eveneens Oudpoolse kleding draagt, zit er vergenoegd bij te kijken (afb. 275).⁶⁷¹ Szwojnicki lijkt hier het verschil in weerbaarheid te hebben willen verbeelden tussen de 'verbuitenlandiseerden' en diegenen die de oude waarden en tradities hoog hielden. Evenmin als bij andere schilders impliceerde zijn partijkiezen voor de Oudpoolse zijde een afwijzing van elke modernisering, van de hervormingen onder Stanisław August, maar wel stellig ernstig gemeende kritiek op diegenen die zich destijds de buitenlandse modes en levenswijze naar zijn idee al te zeer eigen gemaakt hadden.

Szwojnicki schilderde enkele scènes waarin hij meer expliciet, en ook directer dan andere Warschause schilders, een oordeel over de politieke gebeurtenissen in de achttiende eeuw tot uitdrukking bracht. Hij koos daarvoor meermaals een 'sejmik' (kleine 'sejm'), een districts-landdag, als thema. De criticus Struve achtte het nodig om de lezers van het *Tygodnik illustrowany* nadere uitleg omtrent zo'n 'kleine landdag' te geven. Een 'sejmik' koos de districtsambtenaren en ook de afgevaardigden naar de hoofd-landdag (de landelijke 'sejm'), en gaf hun daarheen de zogeheten "kartelusze" mee, 'dat zijn de instructies', aldus Struve, 'die actievere gezanten meer dan eens "geboden" van de natie noemden en waar zij onder dreiging van ontbinding van de 'sejm' niet van af wilden zien'.⁶⁷² Eén van Szwojnicki's 'sejmik'-taferelen, *Zwada Sejmikowa*

⁶⁶⁹ Gerson, op. cit. (424), p. 286. Wiercińska, Kat. TZSP: 27 x 33 cm, koper Michał Przysiecki.

⁶⁷⁰ *Kłosy* (1889/II), p. 39, afb. 41: door schilder zelf op blok getekende houtgravure-repr.

⁶⁷¹ Kitowicz (18^{de} eeuw) had verschillende sabels beschreven die late 18^{de} eeuw in gebruik waren, de Oudpoolse kromme sabel en de 'nieuwerwetse' degens, en wie het ene en wie het andere wapen prefereerde, p. 468-469. De *Lekcja* zal identiek zijn met schilderij *Karabela czy szpada* (Kromsabel of degen, ca. 75 x 60 cm) dat Szwojnicki 1881 tentoonstelde bij TZSP die het 1883 aankocht; geloot door Antoni Rzutkowski, Wiercińska, Kat. TZSP. Repr. in *Kłosy* (1882/II), p. 24; foto Dz. ikonogr. onder titel *Dobra serpentyna* (Een goede kromsabel).

⁶⁷² Struve, *Kłosy* (1885), nr. 1025, p. 125.

(Ruzie bij een sejmik) toont hoe een conflict tijdens zo'n landdag kon worden 'opgelost' (afb. 276). Een groep adellijken in Oudpoolse kledij draagt een afgevaardigde in rococokostuum eenvoudigweg naar buiten, weg van de vergadering. Andere 'szlachcice' gaan elkaar met getrokken kromsabels te lijf. Een priester die met een monstrans komt aansnellen, illustreert dat de scène zich in een kerk afspeelt, waar de 'kleine landdagen' dikwijls plaatsvonden: zijn tussenkomst lijkt - in de voorstelling van Szwojnicki - al te grove handelingen te zullen voorkomen.⁶⁷³ Anders dan bij Straszyński's taferelen is het bij Szwojnicki meestal gemakkelijk herkenbaar voor welke partij hij zelf koos, en des te meer wanneer men zo'n scène in samenhang met zijn andere 'kontusz'-taferelen beschouwt. Maar bij deze voorstelling lijkt hij toch kritiek op de voorouders tot uitdrukking te hebben willen brengen, die hier ook de representanten van traditie en 'kontusz' gold, althans de politieke 'zeden' van de 'szlachta' in de achttiende eeuw: dat dit soort praktijken niet tot versterking van de Poolse positie ten opzichte van de buurlanden had bijgedragen, was tenslotte ook sympathisanten met het Oudpoolse verleden wel bewust.

Szwojnicki gaf uitdrukking aan diezelfde kritiek met een voor zijn doen groot schilderij, getiteld *Het werven van de szlachta voor een sejmik* (Kaptowanie szlachty przed sejmikiem), dat hij in 1884 in Warschau tentoonstelde (afb. 277).⁶⁷⁴ Hij had een bijeenkomst van de adel en de wojewode, de districtsbestuurder, in beeld gebracht, zoals die in vroeger tijden dikwijls aan een 'sejmik' vooraf ging. De 'machtigste en meest trotse grote heer', schreef Struve, was aangewezen op de stemmen van zijn 'jongere broers', de leden van de 'szlachta', als hij op de landdagen zijn aangelegenheden wilde doorzetten, en 'het meest effectieve middel om die stemmen voor zich te winnen, was boven alles wijn'. Die maakte de adellijken bereid om zich in de plannen van de wojewode te schikken: als zij weer nuchter waren, kon het eenmaal gegeven woord niet worden teruggenomen. Met dit in de achttiende eeuw gesitueerde tafereel had Szwojnicki overtuigend uitgebeeld hoe zo'n bijeenkomst, dit werven (kaptowanie), zich kon afspelen:

'De adel raisonneert ernstig over pro en contra; de ene groep overtuigt de andere, weer anderen spreken tegen; maar allen drinken, en kennelijk hebben zij de voorstellen van de heer reeds goed in hun hoofd, en zijn zij het reeds in

⁶⁷³ Dit werk wrschl. identiek met tafereel *Rozprawa* [Twist] *sejmikowa* dat de schilder 1898 bij TZSP presenteerde. Repr. *Tyg. il.* (1902/I), p. 887. Rol van man in frak bij groep links is mij niet duidelijk: stelt dit een 'verbuitenlandiseerde' heer voor, die leden der 'szlachta', zijn 'kleine broeders', tot dit ingrijpen heeft gebracht en hen nu nog verder aanspoort? Of is het partijgenoot van verwijderde 'sejm'-deelnemer en wil hij die eigenlijk te hulp komen? Of - wat heel ander tafereel zou zijn - wordt op de schouders gehesen man in frak nu juist triomfantelijk naar binnen gedragen? Voor motief vrede stichtende priester, vgl. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, twaalfde boek, p. 530-531. In 1906 stelde Szwojnicki nog een schilderij getiteld *Sejmik* tentoon, Wiercińska, Kat. TZSP.

⁶⁷⁴ *Kaptowanie szlachty przed sejmikiem* (98 x 58 cm), Wiercińska, Kat. TZSP. Dit werk was 1886 in Krakau te zien (Świeykowski, 1905); vervolgens ook nog op Wereldtent. Chicago, *Tyg. il.* (1893), VII, p. 263; nu: Muz. Historyczny, Krakau.

meerderheid daarmee eens, als de heer zelf op het toneel verschijnt, om het laatste bedrijf van die tragikomedie 'kaptowanie' ten einde te spelen, dat wil zeggen om zich persoonlijk te overtuigen van de gehoorzaamheid der bijeengekomenen.'

Dat Szwojnicki die heer en zijn contrahenten in rococokostuums kleepte, was zeker niet toevallig: de aanstichter tot zulk gedrag van de slachta was in zijn voorstelling zelf beslist een aanhanger van buitenlandse zeden. Struve betwijfelde of deze heer volkomen tevreden zou zijn: het contrast tussen de stoere adel en de 'verfranse' magnaat vond hij zo groot, dat hij zich moeilijk voor kon stellen dat het tot volledige overeenstemming zou komen. Maar de gevolgen van wijn kon men nooit vroegtijdig beoordelen. De scène was op zichzelf weliswaar niet erg aantrekkelijk, vond hij, want die onthulde zonder erbarmen één van de erg droevige bladzijden uit het vaderlands verleden.

'Echter, nu de kunstenaar eenmaal had besloten om dat hoofdstuk uit de gemeenschappelijke pathologie van voorbije tijden in beeld te brengen, moet men toegeven, dat hij dat met grote vaardigheid heeft volbracht. Die adel drinkt voortreffelijk. Alle voornaamste typen van hartstochtelijke liefhebbers van wijn, evenals alle belangrijkste omstandigheden van bevrediging van die hartstocht, kan men op dit schilderij zien. De één beleeft genoeg aan de aanblik van de dierbare drank, de tweede geniet van de smaak, de derde vult de ogenblikken dat er niet gedronken wordt met een dutje, maar allen, zonder enige uitzondering, verdrinken in de glazen hun eigen verstand en waardigheid. Hoe levensechter de uitgebeelde personages overkomen, hoe directer alle trekken van de Oudpoolse adel zich bij hen aftekenen, des te groter indruk maakt deze vernedering, dit onnadenkende zichzelf-vergeten ten overstaan van ernstige openbare aangelegenheden'.⁶⁷⁵

Iets later in datzelfde jaar besprak de criticus Adam Pług dit schilderij in het blad *Kłosy* waarbij hij verwees naar de recensie door Struve (1885). Hij had daar niet veel aan toe te voegen, schreef hij rhetorisch, voornamelijk het volgende:

'dat de schilder hier een van die taferelen had gecreëerd, zoals die de lezers al goed bekend zijn, zij het uit 'Pamiętniki Kwestarza', door Chodźko, uit 'Pamiętki starego szlachcica litewskiego' [i.e. *Pamiętki Soplicy*], door Rzewuski, of tenslotte uit het poëem van [Wincenty] Pol, 'Sejmik general w Sądowej Wiszni'. Men moet [...] toegeven, dat de heer Szwojnicki [...] ons een schilderij vol leven en waarheid geeft; des te grotere erkenning heeft hij echter verdiend, omdat hij niet de hele adel zonder onderscheid veroordeelde, hoewel hij haar heeft voorgesteld als drinkebroers die het algemeen belang en hun geweten in Tokajerwijn verdrinken: want aan de rechterzijde van het schilderij zien wij een nuchtere, ernstige groep, waar een oude man de leiding heeft, en waar men aan de gezichten en de gebaren duidelijk kan herkennen, wat die mensen zowel van die gecaptiveerden, als van de captiverenden vinden. Een minderheid is dat weliswaar, maar het is voor oog en gedachte aangenaam om bij haar te verwijlen'.⁶⁷⁶

⁶⁷⁵ Tyg. il. (1885), nr. 1025, p. 125.

⁶⁷⁶ Genoemde literaire werken uitg. resp. 1843-45, 1839-41, 1853. *Kłosy* (1885), nr. 1062, p. 291: monogr. 'P' (Adam Pług). Vgl. Bockenheimer, 1999, p. 62, die titel *Sejmik szlachecki w Proszowicach* (Kleine adelslanddag in Proszowice) geeft en de scène tijdens regeringsperiode van August II situeert, als zou het bepaalde hist. 'sejmik' betreffen. - *Werven van de slachta* vervolgens

Szwojnicki kwam met de uitbeelding van die positieve minderheid tegemoet aan de maatschappelijke behoefte om zich niet uitsluitend te concentreren op de fouten in het verleden; maar evenzeer aan een postulaat van de idealistische kunsttheorie, dat een schilder niet alleen het negatieve in beeld mag brengen, maar de beschouwer ook een moment van hoop moet bieden, een aanleiding om een wending ten goede te verwachten.⁶⁷⁷

* * *

Bij al die 'achttiende-eeuwse' voorstellingen waarbij schilders de tegenstelling 'kontusz' en frak thematiseerden, vervulden rococo en pruikentijd in het Poolse historische genre een specifieke eigen functie. De ideologische lading van dit motief kwam in het altijd nog bezette en verdeelde Polen meer gewicht toe dan enige politiek getinte navolging van het rococo elders: als ornamentstijl van de bewonderde Friedrich der Große, zoals in Pruisen, of als die van de oude orde zoals in Wenen en München. - Wel is er een parallel tussen de laat achttiende-eeuwse 'verlichte' kijk op het rococo in de Duitse landen en het Poolse 'kontusz-en-frak'-motief dat uit diezelfde periode stamde. Chodowiecki had in zijn prentseries *Natürliche und affektierte Handlungen des Lebens* het natuurlijke, rustige gedrag van de verlichte en 'empfindsame' mens gecontrasteerd met het gekunstelde, gemaniëerde gedrag dat hij en zijn tijdgenoten zelf konden waarnemen in de Duitse residenties, die tijdens de achttiende eeuw sterk door de Franse cultuur beïnvloed waren. Chodowiecki's spot gold die Duitsers die zich als buitenlanders meenden te moeten gedragen, die zich geaffecteerd bewogen en overdreven elegant kleedden, die zelfs Frans met elkaar spraken, in plaats van als ware Duitsers op te treden en tot wederzijds begrip hun moedertaal te spreken.⁶⁷⁸ De analoge culturele tegenstelling in Polen - tussen nationale cultuurvormen en de 'verbuitenlandiseerde' hofcultuur van Stanisław

ook bij Oesterreich. KV in Wenen. Vgl. commentaar Oostenrijks recensent: "Durch scharfe Charakterisirung, geschmackvolle Gruppierung und sorgfältige Ausführung hervorragend, ist: 'Wahlagitation in Polen aus dem XVIII. Jahrhundert' ...", *Allg. Kunstchr.* (1886), p. 210.

⁶⁷⁷ Eenzelfde samenkomst van 'szlachta' en magnaten beeldde Alfons Borkowski, leerling van Matejko, uit. In kloosterhal is eet- en drinkgelag aangericht, waarbij Oudpools geklede aanwezigen zich opgewekt te goed doen, terwijl bij aparte tafel enkele heren in rococokostuum zitten die dat gedrag met afkeuring lijken te bekijken. Borkowski bracht tegenstelling in beeld tussen onverstandig gedrag behoudende kleine adel en houding 'modernen': of die laatsten in dit tafereel 'szlacheice' zijn die hier het optreden van hun 'broeders' zichtbaar afkeuren, ofwel magnaten, die het moment afwachten om de dronken 'szlachta' voor hun plannen te winnen, is mij niet duidelijk. Cat. tent. Krakau, 1887, nr. 18: *Przed sejmikiem w refektarzu OO. Bernardynów (Wiek XVIII)* [Voor sejmik in klooster bernardijnen]; prijs 1.500 zlr.; afb. ongenummerd.

⁶⁷⁸ Chodowiecki's prentseries (twee series van telkens twaalf, ofwel zes paar pendant-prenten) ontstonden op voorstel Georg Chr. Lichtenberg, red. *Goettinger Taschen Calendar* waarin zij 1779 en 1780 verschenen. Voor betekenis van die prentseries, zie nt. 466 en cat. tent. London, 1994, p. 57.

August en zijn medestanders - had daar echter een bijzonder sterke, politieke lading gekregen die door het verloop van de geschiedenis niet was geneutraliseerd. Daardoor kon het 'kontusz-en-frak'-motief in de cultuur en het historisch bewustzijn levendig blijven, zodat het in de negentiende eeuw tenslotte ook werd opgenomen in de Poolse schilderkunst, toen die eenmaal een grotere thematische speelruimte en erkenning in eigen land had bereikt.

Schilders als Szlegel (ongeacht de Oudpoolse kostuums), Chełmiński en Piątkowski daarentegen knoopten aan bij de schijnbaar idyllische wereld van het rococo die hun collega's in München en Wenen in de tweede helft van de negentiende eeuw op zo grote schaal en met kennelijk succes deden herleven - in onmiskenbaar eigentijdse versies. Velen van hen riepen een rozig esthetisch beeld op van een levenswijze waarin de gegoede beschouwer zich graag verplaatste, en die hij in de beschutte, maar vaak ook bedreigde wereld van zijn thuis of in het uitgaansleven naar behoefte kon trachten 'na te leven'. Jongere schilders van rococogenre, speciaal in München, haalden dat schijnbaar ware beeld van gracieus, harmonisch leven op amusante wijze onderuit - hun ironie maakte de beschouwer bewust van de historische afstand.⁶⁷⁹ Maar anders dan in de eerste fase van het Duitse rococogenre in de jaren veertig was die ironie in de latere negentiende eeuw zo mild en welwillend, dat dit de toegang tot het blijde en ontspannen rococo-bestaan niet versperde. Ook die taferelen vervulden hun compenserende functie voor de eigentijdse beschouwer.

⁶⁷⁹ Wat esthetiek van bijv. Hagn niet had gedaan, vgl. recensent, *Kunstchr.* (1876), p. 76-77.