

IV. 'ANTIIEK' GENRE - IDYLLLEN EN ARCHEOLOGIE

In de vroegste fasen van het historisch genre in de Midden-Europese schilderkunst ontbraken taferelen van het dagelijks leven in de oudheid, van het 'leven der ouden', zoals men dat formuleerde. De toenemende belangstelling voor de vaderlandse geschiedenis en waardering voor de eigen historische cultuur in de late achttiende eeuw gingen toen vergezeld van de vergelijking daarvan met de betekenis van de antieke culturen. Die vergelijking leidde tot de overtuiging dat vaderlandse helden en deugden, vaderlandse zeden, de eigen sagen en epen, die der oude Grieken en Romeinen op zijn minst konden evenaren. De antieke helden van de Italiaanse opera kregen concurrentie van ridders en vorsten uit het Duitse Rijk en Polen; de antieke exempla van patriottische anekdoten rond Friedrich der Große en Rudolf van Habsburg.⁶⁸⁰ Moderne schrijvers en schilders kozen voor Hermann de Cherusker en de Hohenstauffer Konradin, en zelfs de Schotse Fingal en de Poolse Piast verschenen op het toneel en het schilderdoek temidden van vaderlandslievende helden uit het oude Rome en grootmoedige overwinnaars uit het oude Griekenland en Perzië. Die groeiende sympathie en interesse voor de eigen cultuur en het eigen verleden betekenden echter geenszins, dat de belangstelling voor de klassieke oudheid evenredig afnam, ook al meenden enkelen toch dat het 'voor noorderlingen geen enkel nut meer had om die nog te bestuderen', zoals Tieck in 1798 schreef.⁶⁸¹ In de volgende jaren zou dat onder invloed van de politieke en militaire omstandigheden in de Duitstalige landen veranderen: velen wezen toen niet alleen de 'welsche' cultuur, maar ook de oudheid ronduit af ten gunste van de vaderlandse historische cultuur. Zo sprak Schinkel zich in 1810 heel beslist uit tegen elke navolging van de 'voor ons koude en betekenisloze' klassieke architectuur en koos hij de gotiek als zijn ideale historische voorbeeld.⁶⁸² Ook de Weens-Beierse historicus Josef von Hormayr sprak de tegenstelling aan tussen de middeleeuwen en de antieke wereld - met inbegrip van de bijbelse geschiedenis - in verband met de vraag wat de meest gunstige thematiek voor de beeldende kunsten zou zijn. Hij gaf eveneens de voorkeur aan thema's uit de vaderlandse middeleeuwen en vond dat bepaalde

⁶⁸⁰ Zie ook I: IV, p. 219 e.v., V, p. 292 e.v.; in dit verband nogmaals Anton Klein (I: nt. 158 en V, 1), voorwoord bij *Günter von Schwarzburg*: "Ist uns die Asche Roms und Athens allein kostbar und verehrenswürdig? [...] Wir werfen unsere Augen auf fremde Tugendmuster, die vielleicht niemals gewesen sind und sehen nicht, was in unserem Schoße ist.", hier naar Meier, p. 52.

⁶⁸¹ Tieck in roman *Franz Sternbalds Wanderungen*; de romanticus legde Lucas van Leyden het advies aan Sternbald in de mond dat deze zijn ideaal noch bij Italiaanse schilders moest zoeken noch in studie der oudheid, "für welche wir gewiß nicht sind und die wir auch nicht mehr verstehen", hier naar Reber, 1876, p. 199.

⁶⁸² Reber, 1876, p. 168: Schinkel in schrijven bij ontwerp mausoleum voor koningin Luise. Pas in de gotiek, aldus Schinkel, was "das Ideelle ausgeprägt und veranschaulicht, [waren] Idee und Wirklichkeit ineinander verschmolzen". Na de 'Freiheitskriege' kwam hij op die mening terug.

daden van historische Habsburgers even goed als exempla van vroomheid of dapperheid konden fungeren als die van figuren uit het Oude Testament. En de Warschauer Kazimierz Wójcicki beschreef, zoals al eerder is aangehaald, hoezeer al die taferelen uit de mythologie en oude geschiedenis die op de plaatselijke tentoonstellingen nog in de jaren twintig domineerden, zijn tijdgenoten verveeld hadden.⁶⁸³ In Polen was de associatie van de oudheid met de cultuur van het Napoleontische Frankrijk, laat staan een afwijzing daarvan, uiteraard geen factor bij die reactie, maar wel de grote behoefte aan beelden uit de eigen geschiedenis en cultuur. Voorstellingen uit het oude Rome, Perzië en Egypte, zoals ook Smuglewicz die nog geschilderd had, en taferelen met antieke literaire figuren als die door Antoni Brodowski en Blank zouden daar buiten de context van het onderwijs aan de kunstopleidingen een zeldzaamheid worden. Dat verlangen naar het eigene verwoordde ook de Münchner bibliothecaris en recensent Docen die in 1817 Lorenz Quaglio's middeleeuwse taferelen besprak. Hij prefereerde zulke voorstellingen, omdat men daarin iets verwants kon herkennen, iets van het eigen leven en de eigen aard, terwijl de culturen van de oudheid de contemporaine kunstbeschouwer naar zijn idee weinig meer te zeggen hadden (zie dl. I: V, 5).⁶⁸⁴

De emotionele afwijzing van de oudheid in de Duitse landen en Oostenrijk in de vroege negentiende eeuw, onder invloed van de politieke situatie, was van voorbijgaande aard en bovendien niet algemeen. Anders lag dat met de gedachte dat de ideeënwereld van de oude Grieken en Romeinen met die van de moderne mens nauwelijks iets gemeen had, in tegenstelling tot de cultuur en zeden van de middeleeuwen en latere tijden: die opvatting werd evenmin door iedereen gedeeld, maar zou in de loop van de negentiende eeuw steeds opnieuw te berde gebracht worden, ook in de context van de beeldende kunsten. Toch zijn taferelen uit de klassieke geschiedenis, literatuur en mythologie in de Midden-Europese landen te allen tijde in beeld gebracht, alleen gebeurde dit tijdens de negentiende eeuw niet steeds met dezelfde frequentie. De dominantie van antieke mythologie en oude geschiedenis in de academische schilderkunst werd tijdens de eerste helft van de eeuw gestaag teruggedrongen, en in de jaren veertig waren schilderijen met een dergelijke thematiek in Midden-Europa nog slechts bij uitzondering op de kunsttentoonstellingen te zien. Een enkele schilder of tekenaar transfereerde een moderne tendens in de vaderlandse geschieduitbeelding naar zijn verbeelding van de oudheid, en koos daarbij toen al voor taferelen met anonieme mensen. Geleidelijk aan zouden voorstellingen uit de oude geschiedenis weer in aantal toenemen, een ontwikkeling die in de Duitse landen een parallel heeft in de contemporaine literatuur. Maar schilders

⁶⁸³ Hormayr: *Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst* (Wenen 1810-1828), vol. 21, hier naar id., *Auswahl*, p. 150, 152-153. Wójcicki: zie p. 390-391, deze studie.

⁶⁸⁴ Voor 'antieke' voorstellingen van Smuglewicz, zie cat. tent. Warschau, 1999, p. 43-57. - Monogr. "D" [wrschl. Docen], *Kunstbl.* (1817), p. 185; vgl. p. 292-293, deze studie.

die zich in de jaren vijftig weer aan de oudheid waagden, grepen vaak niet terug op het traditionele repertoire van de historieschilderkunst: zij hielden zich liever aan motieven en figuren uit de literatuur, het toneel en de opera van hun eigen tijd.⁶⁸⁵ Bij sommige van de 'antieke' voorstellingen uit die jaren kan men ook al van *genretaferelen* spreken, maar pas omstreeks 1870 zou het aandeel van zulke scènes aan het historisch genre in Midden-Europa groeien en tenslotte aanzienlijk worden. Zelfs wie toen vanuit theoretisch standpunt eigenlijk sterk betwijfelde of het wel zin had als een modern schilder het leven van mensen in zo ver terugliggende tijden in beeld bracht, kon speciaal zulke antieke genretaferelen als bron van esthetisch genoeg toch wel weer waarderen.

Onafhankelijk van de kwantiteit nam de diversiteit van thema's uit de oudheid in de loop van de negentiende eeuw sterk toe, terwijl individuele schilders, ook als zij generatiegenoten waren, daarbij zeer uiteenlopende beeldopvattingen hanteerden.⁶⁸⁶ Een begin van het antieke *genretafereel* echter, een duidelijke ontwikkeling van eerste voorlopers naar werkelijk antiek genre, is in de Midden-Europese beeldende kunst - anders dan voor het vaderlands-historisch genre - niet of nauwelijks aan te wijzen. Enkele typen voorstellingen en ook een aantal motieven en beeldopvattingen die ik in het vervolg zal bespreken, zouden een brug hebben kunnen slaan tussen de klassieke thematiek in de historieschilderkunst en het antiek genre, zonder dat zij ontegenzeggelijk een aanzet tot dat laatste vormden. Werken van Franse schilders fungeerden tussen omstreeks 1800 en de jaren vijftig op verschillende momenten als inspirerende voorbeelden, en schilderijen van Britse schilders in de volgende decennia. De historiografie, de historische bellettrie, de gestaag groeiende wetenschappelijke kennis der antieke culturen en de directe, persoonlijke kennismaking met overblijfselen van de oudheid waren de belangrijkste stimuli voor het antieke *genretafereel* in de Midden-Europese schilderkunst. De vroegste voorstellingen die tot dit genre gerekend *kunnen* worden, ontstonden in de jaren twintig tot veertig van de negentiende eeuw, en dan nog bij uitzondering. Schilders in Wenen en uit Polen brachten zulke 'antieke' taferelen pas na het midden van die eeuw in beeld, toen het historisch genre als zodanig ook in die landen een grotere acceptatie respectievelijk erkenning ervoer.

1. *Cultuurgeschiedenis, idealen en rococo*

De naar verhouding late manifestatie van het antiek genre in de Midden-Europese schilderkunst is op het eerste gezicht verwonderlijk. Gezien de voortrekkersrol die de boek- en almanakillustratie in de decennia rond 1800

⁶⁸⁵ Daarbij was wel sprake van thematische overlapping: sommige thema's der oudere historieschilderkunst zoals bijv. scènes met Cleopatra bleven tot de verbeelding spreken.

⁶⁸⁶ Hier ligt enorm, momenteel fragmentarisch behandeld terrein van onderzoek, dat thematisch uitbeelding van scènes uit mythologie en klassieke literatuur, profane oude geschiedenis, bijbelse geschiedenis en dagelijks leven in oudheid zou kunnen en m.i. zou moeten omvatten.

heeft gespeeld bij de visualisering der vaderlandse geschiedenis, ligt het voor de hand om te bezien of de geschiedschrijving over de oudheid en 'antieke' historische fictie uit die periode niet ook zo'n bron en stimulans voor schilders en tekenaars hadden kunnen zijn - of inderdaad met platen, of met visuele beschrijvingen en beeldende passages. De belangstelling en bewondering voor de antieke wereld waren tenslotte al sedert het midden van de achttiende eeuw sterk gestimuleerd door opgravingen en nieuwe cultuur- en kunsthistorische publicaties die soms ook geïllustreerd waren. Dat was echter niet het enige: de aard van die belangstelling had wijzigingen ondergaan. De veranderingen in de geschiedwetenschap die zich in de achttiende eeuw voltrokken, doordrongen alle terreinen van de historiografie en de historische interesse. De moderne, antropocentrische belangstelling voor het dagelijks leven in vroeger tijden, het verlangen naar een levendig beeld van dat bestaan, richtte zich ook op de klassieke oudheid. De Franse oudheidkundige Jean Jaques Barthélemy (1716-1795) sloot bij die ontwikkeling aan met zijn boek *Le voyage du jeune Anacharsis*, een geleerde, in het klassieke Griekenland gesitueerde roman, die hij in 1788 publiceerde.⁶⁸⁷ Dit werk was de belangrijkste en omvattendste cultuurhistorische studie over de oudheid tot dan toe en het was ook buiten Frankrijk een onmiddellijk succes: een Duitse vertaling verscheen al in de jaren 1789 tot 1793 en een eerste uitgave in het Pools in de jaren 1819/1825. Barthélemy was evenmin als Winckelmann ooit zelf in Griekenland geweest. Ook hij baseerde zijn voorstelling van de oude Griekse cultuur op de antieke literatuur en kunstwerken, en op de kennis en indrukken die hij had opgedaan bij zijn persoonlijke kennismaking met de oudheid, toen hij in de jaren vijftig Italië had bereisd. Sedertdien, gedurende meer dan dertig jaar, had hij het genoemde boek voorbereid en uitgewerkt. Als verteller voerde hij een jonge Scyth, Anacharsis, ten tonele, die in de vierde eeuw v. Chr. naar Griekenland komt, waar hij door kennissen en vrienden in allerlei aspecten van de Griekse cultuur wordt ingewijd. Anacharsis schrijft aan vrienden in zijn vaderland uitvoerige berichten over alles wat hij in Griekenland beleeft en observeert. Grote delen van Barthélemy's tekst zijn descriptief van aard, andere passages geven gesprekken weer tussen de jonge Anacharsis en degenen die hem met de Griekse levensvormen en Grieks gedachtengoed bekend maken. Anacharsis wordt langs deze weg - samen met de lezer - opgevoed tot kenner en bewonderaar van de Griekse cultuur van dat tijdperk, ook al heeft hij soms kritiek op bepaalde zeden en denkbepelden: uitspraken waarin Barthélemy eigen verlichte opvattingen tot uiting bracht.⁶⁸⁸ De beschrijvingen van het huiselijk

⁶⁸⁷ Deze auteur (1716-1795) was een destijds beroemd oudheidkundige; zijn *Anacharsis* droeg in hoge mate bij aan verbreiding van interesse voor de Griekse cultuur, Klenze, p. 36.

⁶⁸⁸ Ungefähr, p. 247-256. Bij laatste gedeelte *Anacharsis* heeft tekst de vorm van dagboek-aantekeningen. Een der vertalers van Duitstalige uitg. in voorwoord: "Möge dasselbe auch bey uns Kenntniß und Gelehrsamkeit, richtigen Geschmack, Einsicht in fast Alles was einem

leven, het schoolonderwijs, van toneel en religieuze feesten, handel en ambacht, bevatten tal van passages die beeldend van karakter zijn. Barthélemy's boek verscheen op een tijdstip dat boekillustratoren vertrouwd begonnen te raken met de historisch verantwoorde uitbeelding van gebeurtenissen, zeden en gebruiken uit vroeger tijden. Toch zijn onder de platen bij dit werk, dat voor een ontwikkeld publiek bestemd was, geen taferelen van die aard opgenomen: zelfs de figuren van Plato en een aantal leerlingen, buiten bij een tempel aan de kust, zijn niet meer dan stoffage in een architectuur- en landschapstekening.⁶⁸⁹ Een passage als de volgende kan illustreren dat Barthélemy in zijn tekst niettemin beelden aanreikte die menig later schilder zou hebben weten te benutten. In het vijfde deel, in een beschrijving van de landbouw in Attica, liet hij Anacharsis vertellen over zijn bezoek aan een Griekse vriend die de stad verlaten had om zich op zijn landgoederen te vestigen, waar hij zich nu zelf om alles bekommerde. Anacharsis bericht hoe zij gezamenlijk de hoeve bezichtigen:

"Wir durchwanderten einen Hof [...] voll [...] Hausgeflügel; und besuchten dann [...] den Blumengarten, wo uns nach und nach Narzissen und Hyazinthen und Anemonen entgegenstrahlten, und Iris, und Veilchen von verschiedenen Farben, und Rosen von verschiedenen Arten und alle Gattungen wohlriechender Kräuter. 'Du wirst dich nicht wundern', sagte [der Freund] zu mir, 'daß ich sie so sorgfältig anbaue: du weißt, wir schmücken die Tempel, die Altäre, die Bildsäulen unserer Götter mit denselben; [...] wir bringen sogar mit sorgfältiger Auswahl unsern Gottheiten die ihnen wohlgefälligsten Blumen dar.'"

Anacharsis' vriend vertelde dat hij niet alleen de groentes van zijn land op de markt in de stad liet verkopen, maar dat hij ook steeds een vracht van die bloemen meestuurde.⁶⁹⁰ Een tafereel met een bloemenverkoopster op een stadsmarkt in het oude Griekenland zou in de jaren zeventig van de negentiende eeuw worden uitgebeeld door de Berlijner Paul Thumann (1834-1908), als illustratie bij een cultuurgeschiedenis van Hellas (afb. 278). Tot in de late negentiende eeuw zou Barthélemy's geleerde reisverhaal in diverse talen steeds weer opnieuw worden uitgegeven. Dat genreschilders van Thumanns generatie zich bij hun verbeelding van het antieke leven ook door passages in Barthélemy's tekst hebben laten leiden of inspireren, is op zijn minst

Menschen wichtig seyn kann, und edle aufgeklärte Denkart, verbreiten und befördern!", Barthélemy, ed. 1802, I, p. III.

⁶⁸⁹ Plaat *Platon sur le Cap Sunium au milieu de ses disciples* in aparte band met kaarten en ill.: *Recueil de cartes géographiques, plans, vues et médailles de l'ancienne Grèce, relatifs au voyage du jeune Anacharsis [...]*, inl. M. Barbié du Bocage, Paris 1789². Op enkele afb. van architectuur kleine stoffagefiguurtjes in antiek kostuum; figuren Plato en leerlingen iets groter zonder grens stoffage te overschrijden. In Duitstalige ed. 1802 (uitg. Wenen/Praag) titelprenten van verschillende tekenaars: scènes met figuren in antiek kostuum; toelichting op die prenten ontbreekt in mij bekend exempl. - Franstalige edities 18^{de} eeuw, 1829 en 1863: geen ill. in vorm van figuurstukken.

⁶⁹⁰ Barthélemy, V, p. 12-13.

waarschijnlijk, ook al zijn mij daar geen concrete voorbeelden van bekend.⁶⁹¹

Le voyage du jeune Anacharsis kan ook als 'Bildungsroman' gelezen worden: de Duitse auteur Wieland had al in de jaren zestig de oude Helleense wereld gekozen als milieu en locatie voor zo'n ontwikkelingsroman, zijn *Geschichte des Agathon*, waarin niet alleen filosofische en politieke opvattingen, maar ook de erotische relaties van de titelheld aan bod kwamen.⁶⁹² Wielands roman zou wel al enige weerklank bij schilders vinden, maar toch ook pas na 1800. Een passage uit *Agathon* inspireerde de Berlijnse schilder Bardou (zie I: III, 1) tot een historieschilderij van meer dan drie bij tweeënehalve meter (1806), dat een scène met Pericles' losbandige pupil Alcibiades in beeld bracht: deze had zich in het atelier van een schilder verstopt, zonder diens medeweten, en toen er juist een jonge schone als model poseerde, kwam hij tot consternatie van beiden onverwacht tevoorschijn.⁶⁹³ Dat Bardou een 'antiek' Grieks tafereel ontleende aan eigentijdse historische fictie, en niet aan de klassieke literatuur, een geschiedkundig werk of het repertoire van de traditonele exempla, was op dat moment hoogst uitzonderlijk in de Berlijnse schilderkunst. Vermoedelijk was het voorbeeld van contemporaine Franse schilders op zijn keuze van invloed geweest, wier werk hij kon hebben leren kennen via Landons ook in Pruisen verkrijgbare *Annales du musée*, publicaties die in verband met het vroege historisch genre van Berlijnse schilders al aan de orde kwamen (zie I: II, 4).

Alleen al die door Bardou verbeelde scène illustreert dat Wieland, anders dan Barthélemy, niet alleen eigentijdse opvattingen, maar ook achttiende-eeuwse toestanden, sociale en politieke verhoudingen, had ingevlochten in zijn voorstelling van het leven in de Griekse oudheid. Het was een mengsel dat veel van zijn tijdgenoten met genoegen aanvaardden. Maar ook de negentiende-eeuwse literatuurhistoricus Cholevius oordeelde dat Wieland door zijn *Agathon* in het oude Griekenland te situeren de roman "die Reize [verschafft hatte], welche sich an die Geschichte des Alterthums knüpfen"; en hij meende dat contemporaine lezers van deze roman 'het gebrek aan historische correctheid

⁶⁹¹ Cultuurgeschiedenis: Falke, *Hellas und Rom*, afb. t.o.v. p. 72; dit werk zal nog nader ter sprake komen. Thumann gaf jarenlang les in 'Antikenklasse' der Berlijnse academie; 1893 zou hij, na enkele jaren in Italië, leiding van meester-atelier voor geschiedschilders overnemen. Inspiratie door Barthélemy: verwijzingen naar literatuur of historiografie, zoals eerste helft 19^{de} eeuw dikwijls aan titels van schilderijen toegevoegd en in beschrijvingen genoemd, zijn bij latere hist. tafereelen, ook bij genreachtige en mogelijk illustratieve scènes, zeldzaam: men liet het toen blijkbaar aan de beschouwer over of hij zo'n tafereel op grond van titel en/of voorstelling tot een literaire bron kon of wilde herleiden.

⁶⁹² Wielands 'antieke' romans: *Geschichte des Agathon* (1766), *Agathon* (1773: bewerkte definitieve versie), *Aristipp und einige seiner Zeitgenossen* (1800/02).

⁶⁹³ Cat.ac.Berl. (1806): nr. 60 (10 Pruisische voet bij 7 voet en 8 duim: 314 x 241 cm), waar uitvoerige toelichting met citaten uit Wielands tekst (boek 14, hfdstk. 2). Vgl. Straszynski's tafereel met Poniatowski, zie II: III, p. 587, hiervoor.

graag hadden vergeten omwille van de romantische opsmuk'.⁶⁹⁴ Waar het Wielands 'Griekse' novellen en verhalen betrof, strookte die receptie zeker met zijn eigen voorstellingen en intenties. Hij schreef in het voorwoord bij één van die novellen:

"Dass es übrigens bei einem Sittengemälde, wie das vorliegende, um *innere* Wahrheit, um Verbindung aller Theile zu Einem harmonischen Ganzen, um Übereinstimmung der Personen mit sich selbst und dem Geist ihrer Zeit, und um eine, zwar nicht ängstliche, aber doch zu einem gewissen Grade von Täuschung unentbehrliche Beobachtung des *Kostums* [sic] und anderer *karakteristischer* Umstände mehr, als um strenge historische und chronologische Wahrheit zu thun sei, bedarf wohl nicht erinnert zu werden."⁶⁹⁵

Over één van Wielands andere 'Griekse' teksten was ook de jonge Goethe enthousiast. Hij beschreef terugblikkend in zijn *Dichtung und Wahrheit* de indruk die hij bij lezing van Wielands berijmde novelle *Musarion* had gekregen, namelijk dat de schrijver een levensecht beeld van de oudheid gaf: "Hier war es, wo ich das Antike lebendig und wieder neu zu sehen glaubte."⁶⁹⁶ Mijns inziens geven speciaal Wielands novellen *Menander und Glykerion* (1803) en *Krates und Hipparchia* (1804) een levendig beeld van gewone stervelingen en hun beslommeringen in het oude Griekenland, althans van de voorstelling die de schrijver daarvan wilde presenteren. Bij de eerstgenoemde novelle was Wieland uitgegaan van een motief dat hij aan Plinius de Oudere had ontleend, aan diens bericht over de Oudgriekse schilder Pausias en zijn uitbeelding van een bloemenverkoopster. Zelf beschreef hij dat antieke schilderij als volgt: 'een jong meisje houdt in haar liefvallige hand een bloemenkrans omhoog, waarmee zij kopers uitnodigt tot de grote mand vol met zulke kransen die naast haar staat'.⁶⁹⁷

⁶⁹⁴ Cholevius (1854), I, p. 595. Cholevius zelf, p. 601-603, bekritiseerde Wielands 'Griekse' teksten om voorkomen van "lüsterne Darstellungen", waartoe hij vermoedelijk ook Bardou's scène uit *Agathon* rekende.

⁶⁹⁵ Wieland, XII, vol. 39, p. 5-6: voorwoord *Menander und Glykerion*. Cursief waar bij Wieland spatiëring.

⁶⁹⁶ Goethe n.a.v. versnovelle *Musarion* (1768), *Gedenkausgabe*, 10, p. 299; hij waardeerde in dit werk speciaal verhouding tussen scherts en ernst, en dweperij en werkelijkheid, die schijnbaar overeenstemde met zijn toenmalige idee der oudheid. Wieland schreef doorgaans niet beeldend; *Musarion* vormt in dat opzicht inderdaad uitzondering, hoewel ook *Agathon* scènes bevat die schilders konden aanspreken. Scènes uit *Musarion* en Wielands *Grazien* zouden jaren 30 in beeld gebracht worden in Königsbau der Münchner 'Residenz', in salon koningin, fresco's door Ernst Förster naar ontwerpen Wilh. Kaulbach: Brunner, 1996, p. 187-188.

⁶⁹⁷ Beide 'Griekse' novellen in briefvorm bevatten weinig beschrijvende passages, maar wel allerlei scènes die bij grotere vertrouwdheid met beelden van leven in de oudheid illustratieve schilderijen hadden kunnen inspireren. In de jaren dat Wielands werken het meest populair en bekend waren, bestond die vertrouwdheid onder Duitstalige kunstenaars nog niet. Plinius, *Naturalis Historii*, XXXV, § 125: Pausias schilderde Glycere zittend met een krans. Wieland, op. cit. (695), p. 13. Franz Catel tekende titelprentje voor *Menander und Glykerion*, cat.ac.Berl. (1804), nr. 96: vgl. Lanckoronska, afb. 37? Vgl. Sondermann, p. 138: Wieland publiceerde die novelle in Cotta's *Taschenbuch [für Damen?]* voor 1804, en in volgend zakboekje *Krates und*

Of die beschrijving of veeleer Goethes eerdere gedicht *Der neue Pausias und sein Blumenmädchen* (1796) een 'Vormärz'-schilder als Carl Fielgraf in de jaren dertig tot zijn bijna gelijknamige tafereel inspireerde, vermeldde de catalogus van de tentoonstelling aan de Berlijnse kunstacademie helaas niet.⁶⁹⁸

Wielands voorbeeld zou bepalend zijn geweest voor een zijtak van de achttiende-eeuwse populaire historische fictie - voor werken die net als zijn 'antieke' romans en novellen in de oudheid waren gesitueerd. In de jaren tachtig en negentig verschenen op de Duitstalige boekenmarkt romans en verhalen over Alcibiades, Marcus-Aurelius, de staatslieden Aristides en Themistocles, en in 1801/1802 Karl Venturini's roman *Pythagoras und seine Zeitgenossen* met de ondertitel *Ein dramatisches Gemälde der grauen Vorzeit*. Sommige auteurs van zulke boeken hadden niet alleen de bedoeling hun lezers te onderhouden, zij wilden ook kennis van de oudheid overbrengen en gingen dienovereenkomstig te werk.⁶⁹⁹ Geheel en al een product van de laat achttiende-eeuwse 'Empfindsamkeit' daarentegen was August Lafontaines 'antieke' roman *Liebe um Liebe*. De teneur van dit verhaal, dat in de zesde eeuw voor Christus in Rome speelt, was een pleidooi voor liefde en erbarmen als voorwaarde voor een deugdzaam en humaan handelen: waarom de auteur zijn roman nu juist in het oude Rome situeerde, wordt niet echt duidelijk. Dit werk op zijn minst had een bron voor antieke genretafereeltjes kunnen zijn - die stilistisch stellig vergelijkbaar zouden zijn geweest met contemporaine almanakplaatjes, maar voor zover mij bekend is het zonder illustraties gepubliceerd. Wel verscheen de uitgave uit 1797 met een titelprentje: dit toont twee van de hoofdpersonen, maar hun kostuums en omgeving zijn bepaald niet evident oudromeins.⁷⁰⁰ Toch was het historisch coloriet van de Romeinse oudheid geenszins meer terra incognita, zeker niet wat de kostuums betreft, en in geschiedenis geïnteresseerde tekenaars als de Berlijners Bernhard Rode en zelfs Chodowiecki (zie I: III, 1) hadden de Romeinen - eerder dan de oude Grieken of Perzen - wel degelijk als zodanig

Hipparchia; kwaliteit van Catels prentje[s?] bij *Menander* gaf aanleiding tot ergernis [wat ook aan omzetting door graveur gelegen kan hebben].

⁶⁹⁸ Ook Goethe zou door passage bij Plinius geïnspireerd zijn, die hij uitspon tot kort verhaaltje in verzen. Cat.ac.Berl., 1832, nr. 161: *Pausias der Maler und sein Blumenmädchen*, eigen inventie Fielgraf. Fransman Joseph Marie Vien had Glycere - zonder Pausias - al 1762 uitgebeeld waarbij hij haar in afwijking van Plinius staand had weergegeven: afb. 127, cat. tent. Bregenz 1968. Veel latere verbeelding door August Koch, getiteld *Pausias* (afb. *Kunst/Zeit* (1893/II), t.o.v. p. 68) lijkt door Goethes tekst geïnspireerd.

⁶⁹⁹ In dat opzicht verschilde hun werk van merendeel der 'empfindsame' of 'gruselige' hist. fictie. Plaul, p. 202, omschrijft zulke in de oudheid gesitueerde romans, in onderscheid van wat hij betitelt als *triviale* hist. fictie, als 'historische Unterhaltungsliteratur', p. 202; hij noemt hier de auteurs August Gottlieb Meissner, Ignaz Aurelius Fessler en Karl Heinrich Georg Venturini.

⁷⁰⁰ Lafontaine: 1758-1831. Plaul, p. 137-141, afb. titelprent op p. 137; roman verscheen in vierdelige reeks *Die Gewalt der Liebe, in Erzählungen* (1791-94; bew. 1797).

herkenbaar weten uit te beelden.⁷⁰¹ En niet alleen in de boekillustratie en op losse prenten. Rode had scènes uit de oudheid zelfs al eens als interieurschilderingen uitgevoerd, toen hij voor een Berlijns stadpaleisje een serie van zes anekdoten uit de Griekse en Romeinse geschiedenis en sage in beeld bracht (1778/79), waarbij hij - of zijn opdrachtgever - zich echter niet aan de contemporaine geschiedschrijving had gehouden. Het zijn ietwat curieuze thema's zoals de voorstelling *Camillus läßt den verräterischen Schulmeister von Falerii durch Schulknaben geißeln*, die hij waarschijnlijk aan Plutarchus ontleende evenals het tafereel *Antonius und Cleopatra belustigen sich zu Alexandria mit angeln*.⁷⁰² Rode zal echter zelfs bij zulke taferelen zijn best gedaan hebben om de historische materialia correct weer te geven.

Geleerde motieven voor de stoffage van landschap en architectuur werden eveneens nog aan antieke schrijvers ontleend, veeleer dan aan de eigentijdse geschiedschrijving over de oudheid of aan historische fictie. Naast de klassieke literatuur had ook de bestaande beeldtraditie van arcadische idyllen invloed op landschapsvoorstellingen met antieke stoffage. De pastorale van de Zwitser Salomon Geßner (1730-1788) leverden motieven voor de verlevendiging van idyllische bossen en weiden, en ook zijn vele eigen prenten vonden navolging. Bij zulke taferelen kan de grens tussen fictie en een mogelijke historische realiteit vervagen: de stoffagefiguren zijn soms niet herkenbaar als wezens uit een mythologisch arcadië - wat door de graad van naaktheid werd aangegeven - en zouden evenzeer als historische mensen kunnen worden opgevat, zoals bijvoorbeeld het geval is bij Geßners gouache van een bron waar twee vrouwen en een jonge herder elkaar ontmoeten (afb. 279). Het groepje figuren zou op zichzelfstaand een genreachtig tafereeltje uit het oude Griekenland of Italië vormen, maar die stap - een moment van antiek dagelijks leven uit te beelden - deden de Midden-Europese schilders die zich rond 1800 met de oudheid bezig hielden, nog maar hoogst zelden, laat staan in de schilderkunst.⁷⁰³

* * *

⁷⁰¹ Van Romeinse oudheid wist men toen al aanzienlijk meer dan over oude Griekenland zoals ook vergelijking realia op Rodes 'Griekse' en 'Romeinse' platen kan illustreren. Dat Rodes ill. bij Schröckhs *Weltgeschichte* soms cultuurhist. van inhoud waren, kwam in I: III, 1 ter sprake; dit gold ook voor ill. bij Schröckh, I, over geschiedenis der oudheid: bijv. tafereel publicatie Romeinse wetten op koperen platen op de markt, waarbij Rode verbeeldde hoe Romeinen die teksten staan te lezen, één man met jong kind aan de hand, terwijl een ander ze overschrijft.

⁷⁰² Lammel, 1993, p. 86: beide schilderijen voor 1945 Märkisches Mus., Berlijn. Anekdote schoolmeester: Plutarchus, *Camillus*: 10 en Livius, 5:27; vissen: Plutarchus, *Antonius*: 29. Van Rode stamt ook vb. van de voor-wetenschappelijke interesse voor het oude Egypte die sedert 18^{de} eeuw neerslag in de prentkunst vond: zijn voorstelling *Das Totengericht bei den Ägyptern* (1777), zie cat. tent. Kiel, 1986. Dit thema ook verbeeld voor ill. bij Schröckh, I.

⁷⁰³ Franse schilders deden die al wel, vgl. afb. 333: tafereel door Pierre Guérin naar n.b. tekst van Geßner.

Een volstrekt andere voorstelling van de oudheid propageerden de classicisten in Weimar. In de jaren 1799 tot 1805 probeerden Goethe en zijn medestander Meyer met hun prijsuitschrijvingen jonge schilders te bewegen tot de uitbeelding van antieke scènes, waaronder meermaals aan Homerus ontleende motieven. Hun inspanningen hadden geen blijvende invloed, maar inspireerden toch tot een aantal van zulke tekeningen en schilderijen. Enkele der opgegeven thema's verbeeldde vaderlandsliefde en strijdbaarheid bij de oude Grieken: patriottische motieven die wie dat wilde kon opvatten als zinspeling op de actuele situatie in de Duitse landen en als oproep om zich als soldaat voor het vaderland in te zetten. Het bekende 'afscheid van Hector en Andromache' was zo'n thema dat door verscheidene schilders (Hartmann, Nahl, Seele, e.a.) in beeld werd gebracht, ook los van de prijsuitschrijving.⁷⁰⁴ Sommige naar Weimar ingezonden tekeningen bevatten beeldelementen, afzonderlijke groepjes figuren, die op zichzelf beslist genreachtig zijn. Het thema 'Achilles op het eiland Skyros' (1801), de ontdekking van Achilles in vrouwenkleren temidden van Lykomedes' dochters, schijnt daartoe speciaal aanleiding gegeven te hebben. De groep vrouwen en kinderen die zich op de tekening van de Kasselse schilder Johann August Nahl jr. rond een tafel schaart, zou een genretafereeltje hebben kunnen vormen, en nog duidelijker is dat geval bij de twee in hun spel verdiepte kleine meisjes die de Düsseldorfer Heinrich Kolbe - die inmiddels in Parijs studeerde - toevoegde aan zijn uitvoering van de scène (afb. 280).⁷⁰⁵

De jonge Düsseldorfer Robert Langer die in 1806 zijn vader, de neoclassicist Peter Langer, naar München zou volgen, heeft eveneens werk naar Weimar ingezonden. Zijn pentekening van een naar huis terugkerende Griekse strijder (1803), een tegenhanger van Hektors afscheid van Andromache, schijnt daar echter los van te staan. De voorstelling toont een binnenruimte met enkele figuren; een jonge vrouw, kennelijk de meesteres van het huis, laat haar spinrok rusten om de man met open armen te verwelkomen. Langers figuren zijn anoniem, het is een antiek genretafereeltje in de stijl van het neoclassicisme.

⁷⁰⁴ Żuchowski, p. 19. Dit thema bracht ook Franciszek Smuglewicz in beeld, als onderdeel wanddecoratie neoclassicistisch paleisje der Gorzeński's in Śmielów (ca. 1800), variërend op versie Angelika Kauffmann n.b., Lorentz, Rottermund, p. 264. Vgl. cat. tent. Wenen, 2003, afb. 41: Wener neoclassicist Joseph Abel koos (na 1806) geheel andere encenering dan Kauffmann en de intieme scènes die bij Duitse schilders gebruikelijk waren. Schillers verbale schildering *Hektors Abschied* 1815 op muziek gezet door Schubert, muziekbijlage, nr. II/11.

⁷⁰⁵ Voor prijsuitschrijvingen, zie Scheidig. Voor Nahls *Achill*, zie Lammel, 1986, *Klassizismus*, afb. 110. Nahl dong vaker mee: eerdere tekeningen doen stilistisch sterk denken aan de 'zoete' stijl van Stuttgarterse schilders als Hetsch en Thouret. Dat zijn verbeelding van 'Achilles op Skyros' waarvoor hij een halve prijs kreeg, zo heel anders is, had er mogelijk mee te maken dat hij de tekening inzond toen ook hij al enige tijd in Parijs studeerde (pentekening: Staatl. Kunst-Smlg., Weimar). Kolbe moest het zonder prijs doen: Meyer had nogal bezwaar tegen zijn karakterisering der hoofdfiguren; niet overigens tegen het groepje kinderen dat hij kennelijk sympathiek vond, Scheidig, p. 228-229. Kolbes pentekening: Goethe-National-Mus., Weimar.

Een afscheid van zo'n anonieme Griekse strijder zou in 1806 onder de titel *Le jeune Spartiate* in een meer genreachtige encenering door de Franse schilder LeBarbier worden uitgebeeld (afb. 281).⁷⁰⁶ De jonge Langer zou eerdere scènes in die trant in Parijs op de 'Salon' gezien kunnen hebben of in het atelier bij leerlingen van David bij wie hij ook zelf in 1799 korte tijd had gestudeerd.

De meeste inzenders bij de Weimarse concoursen zullen niet in de gelegenheid zijn geweest om kennis te maken met een andere vorm van visualisering der oudheid waar Goethe in diezelfde jaren mee bezig was. Hij liet in de schouwburg van Weimar tussen 1801 en 1807 meermaals antieke toneelstukken uitvoeren. Een proefneming met een Grieks drama dat overigens ingrijpend bewerkt was, verliep weinig succesvol, maar zijn encenering van enkele komedies door Plautus en Terentius (2^{de} eeuw v. Chr.) vond grote waardering. Heinrich Meyer, Goethes medewerker, had de decoraties, maskers en decors ontworpen en zich daarbij georiënteerd op afbeeldingen van schilderijen uit Herculaneum. De opvoering van deze komedies in historische aankleding betekende een visualisering van dagelijks leven in de oudheid zoals die nog niet eerder was geprobeerd: voor zulke beelden van huiselijk en burgerlijk leven waren op dat moment alleen in de literatuur, en speciaal bij Barthélemy, tegenhangers te vinden. Commentatoren van deze toneelopvoeringen schreven dat zij het gevoel hadden gehad naar het persoonlijk leven der oude Romeinen te zijn verplaatst. Goethes initiatieven hadden echter nog geen invloed op het toneel in andere steden en schijnen ook in de schilderkunst geen directe sporen te hebben nagelaten, hoewel de interesse voor het antiek dagelijks leven in diezelfde jaren wel in andere media, en niet ver van Weimar, tot uitdrukking zou komen.⁷⁰⁷

Daarbij ging het speciaal om het dagelijks leven van vrouwen uit de oudheid. De Berlijner Franz Catel tekende voor een prentenserie twee tafereeltjes van toiletmaken in het oude Griekenland en Italië - antieke 'Toilettenszenen' - die door hun concentratie op de figuren verschilden van de hiervoor besproken voorstellingen (afb. 282). Alleen uitvergroting van de genreachtige groepjes op sommige naar Weimar ingezonden tekeningen zou een vergelijkbaar resultaat hebben opgeleverd. Catel tekende in totaal zes voorstellingen uit de geschiedenis van het vrouwelijk toiletmaken die als prentjes gepubliceerd werden in Cotta's *Taschenbuch für Damen* (1803). Deze tafereeltjes geven

⁷⁰⁶ Voor Peter Langer, 1806 door Max I Joseph tot directeur kunstacademie benoemd, zie I: IV, 1. Zijn zoon Robert (1783-1846) sedert zelfde jaar aan academie werkz. als docent. Tekening: Zuchowski, afb. 10. Ook denkbaar echter dat Langer terugkeer van Telemachos bedoelde. *Spartiate*: repr. in Landons *Annales du musée* (1833)², II, afb. t.o.v. p. 25.

⁷⁰⁷ Flashar, p. 50-51. Grieks drama: opvoering (1802) van Euripides' *Ion* in bewerking door A.W. Schlegel die het van politiek stuk had veranderd in familiedrama, *ibid.*, p. 50. Schilderij van scène uit stuk Terentius wel bekend van Deense schilder N.A. Abildgaard (1802), Honour, 1977: afb. 71. Weinig later (1809/11) inspireerde een van Goethes eigen verbale schilderijen van antiek leven, elegie *Alexis und Dora* (1796), componist Reichardt tot gelijknamig lied: muziekbijlage nr. II/12.

uitdrukking aan de contemporaine, groeiende belangstelling voor het historische cultuur- en zedenleven. Dat Catel een Griekse en een Romeinse 'Toilettenszene' in de reeks opnam, illustreert opnieuw dat die moderne vorm van historische interesse zich ook op de oudheid richtte.⁷⁰⁸

Een uitgesproken representant van die interesse was de oudheidkundige Carl August Böttiger (1760-1835) die als rector van het gymnasium in Weimar Goethes opvoeringen van de Romeinse komedies vanzelfsprekend had bijgewoond. Böttiger ging als wetenschapper nog op de oude antiquarische wijze te werk: hij gaarde alle stukjes en beetjes informatie bijeen die hij over bepaalde thema's kon vinden. Naast zijn rectorship redigeerde hij het *Journal des Luxus und der Moden* en als oudheidkundige vergeleek hij de moderne mode en gebruiken graag met de kleding en zeden van de 'ouden'.⁷⁰⁹ Dat bewoog hem ertoe om voortaan ook bij zijn antiquarische studies bijzondere aandacht te besteden aan alles wat hij over kostuums, sieraden en huiselijke voorwerpen in de bronnen kon vinden. Over het toilet van de voorname dames in Rome had hij tenslotte een rijke collectie gegevens verzameld, die hij bewerkte tot een samenhangende, narratieve tekst over het toiletmaken van een gefingeerde 'domina' uit de eerste eeuw na Chr. Hij publiceerde die onder de titel *Sabina oder Morgenszenen im Putzzimmer einer reichen Römerin*. Het tweedelige werk verscheen in 1803 (tweede editie 1806), niet lang na de publicatie van het bovengenoemde *Taschenbuch* dat hij ongetwijfeld kende.⁷¹⁰

Böttiger zette in het voorwoord zijn bedoelingen uitvoerig uiteen: hij zette zich af tegen 'lege fantasiespinsels' zoals die over de 'reizen van Antenor en Pythagoras', of ook over het leven van Griekse courtesanes, zoals die 'aan de

⁷⁰⁸ Lanckoronska, p. 66, afb. 50. Overige 'Toilettenszenen': gesitueerd in Oriënt, Frankrijk t.t.v. Lodewijk XV, Napoleons keizerrijk en tot slot in een 'Idyllenland'. Toelichtende teksten geven op conversatietoon hist. informatie en citeren uit de literaire bronnen die aan enkele tafereeltjes ten grondslag liggen. Zo haalt de auteur (ongetwijfeld C.A. Böttiger, vgl. nt. 709) bij de Griekse scène passage uit Wielands *Aristipp* aan, waar diens vriendin Lais haar toilet in orde laat brengen. Scène in 'Idyllenland' illustreert idylle van Geßner.

⁷⁰⁹ Flashar, p. 50-51. Bursian, 1883, p. 628-629, 634: Böttiger was 1791-1804 rector gymnasium in Weimar. In 1804 verhuisde hij naar Dresden waar hij diverse ambtelijke functies vervulde; hij was o.m. hoofdconservator 'Antikensammlung' en Meng'sches Museum. Ook gaf hij daar openbare voordrachten over archeologische thema's. Hij redigeerde al in Weimar twee tijdschriften: Bertuchs *Journal des Luxus und der Moden* (1796-1804) en Wielands *Neue Teutsche Merkur* (1797-1809). Hij publiceerde in diverse bladen over aspecten van antieke theaters en toneelopvoeringen, kunstarcheologie en -mythologie en zog. 'Privatalterthümer'. Samen met andere oudheid-vrienden gaf hij specialistisch tijdschrift uit, *Amalthea oder Museum der Kunstmythologie und bildlichen Alterthumskunde* (1820, 1822, 1825); hieraan werkte o.a. Friedrich Thiersch, Aloys Hirt, Levezow, Toelken en Klenze mee. Sondermann, p. 185: tot 1822 leverde hij bijdragen aan *Augsburger AZ*; ook was hij betrokken bij oprichting *Kunstblatt* in 1816.

⁷¹⁰ Bursian, 1883, p. 630-631. In 1806 en 1878! werd Böttigers *Sabina* opnieuw uitg., Riikonen, p. 61. Zowel Barthélemy's fictieve reisberichten als door Böttiger gekozen vorm van kennisoverdracht dienden auteurs van geleerde 'antieke' romans nog veel later als voorbeeld.

Seine gedijden'.⁷¹¹ Hij wilde kennis overbrengen en tegelijkertijd de lezer overhalen tot de zijns inziens juiste opvatting van de betreffende periode in de Romeinse geschiedenis. Hij had zijn *Morgenszenen* in de eerste plaats bestemd voor jongere liefhebbers van de oudheid, zo schreef hij strategisch, maar hij waagde het toch om zich ook andere ontwikkelde lezers van zijn boek voor te stellen, en daaronder zelfs vrouwen. De 'frivole gedachte' echter om 'een antiek modejournaal op de toilettafel van een moderne Laidion [Lais]' of "seynwollende Neu-Griechin" te leggen, kwam hem daarbij volstrekt niet in de zin. Een van zijn hoofdthema's, schreef hij, zou de lezer door bijna alle passages van de *Morgenszenen* kunnen volgen, en dat was zijn schildering - en strikte veroordeling - van de manier waarop rijke Romeinen hun slaven behandelden.⁷¹² Daarnaast kwam vooral de eveneens veroordeelde pronkzucht aan bod, in dit verhaal die van vrouwen. Het titelprentje bij het eerste deel reproduceert, links en rechts wat afgesneden, het schilderij *Venus vor ihrem Tempel zu Paphos von den Grazien und Amoretten bey ihrer Toilette bedient* (ca. 1621) door de Italiaanse schilder Francesco Albani, een thema dat ook door negentiende-eeuwse schilders nog in beeld gebracht zou worden.⁷¹³ Een tweede illustratie toont, gebaseerd op een prent naar een antieke schildering, het toiletmaken van enkele dames uit Herculaneum: Catels Romeinse 'Toilettenszene' geeft exact datzelfde voorbeeld weer. Het was een voorstelling uit een tijdperk en een regio, aldus Böttiger, waar "Römische Prachtliebe mit Griechischem Geschmacke auf's reizendste sich vereinigte". En hij vervolgde, met enige uithalen naar populaire literaire genres van de late achttiende eeuw, de ridderromans en de 'gothick novel', die suggereren dat hij zich wel degelijk heel wat dames onder zijn lezers voorstelde:

"Man hört so viel von der verschwenderischen Pracht und dem kostbaren Putze

⁷¹¹ Böttiger, I, voorwoord eerste ed. (1803), p. XVII. Met reizen van Antenor doelde Böttiger stellig op *Die Reisen des Antenor in Griechenland* (Voyages d'Antenor en Grèce et en Asie, 1798) door Etienne Lantier (1734-1826); dit werk, wel betiteld als 'Anacharsis des boudoirs', bood lezers het 'galante, filosofische en literaire Griekenland' (*Larousse*). Naam Pythagoras zou kunnen verwijzen naar bovengenoemde 'antieke' roman van Venturini. *Courtisanes*: P.-J. Chaussards *Fêtes et courtisanes de la Grèce* (1801)? Böttigers formulering is dubbelzinnig, kan tegelijkertijd zinspelend bevatten op contemp. *courtisanes*, vgl. Cholevius, I, p. 486.

⁷¹² Böttiger, I, voorwoord eerste ed. (1803), XIV-XV. Slaven: *ibid.*, voorwoord eerste ed., p. XIX-XXIII. Zonder naam te noemen vlocht hij hier in verkapte bewoordingen waarschuwing in voor door Napoleon nagestreefd "Universalreich", de enige situatie van de mensheid waarbij een terugval in derg. oude tijden mogelijk zou zijn. Ook p. VII-VIII, voorwoord tweede ed., 1806, zo'n toespeling op de actuele politieke situatie.

⁷¹³ Schilderij nu: Mus. Louvre. Een 19^{de}-eeuws vb.: August Kloebers schilderij *Venus nach dem Bade (Toilette der Venus)* dat in Rome ontstond waar het 1827 te zien was. Recensent (monogr. N.) beschreef dit zo: "Die Göttin [...] ist völlig nackt. Andere weibliche Figuren sind beschäftigt ihr die Haare zu flechten, ein Bassin ist vor ihr, und um sie herum aller Putz einer Damentoylette, selbst den Spiegel hält ein Amorett in der Hand. [...] Dies Bild ist jetzt Eigenthum des Prinzen Heinrich von Preußen Königl. Hoheit.", 'Kunstaussstellung in Rom [...]', *Berl. Kunstbl.* (1828), p. 25. Schilderij nu: Alte Nationalgalerie, Berlin.

der Römerinnen in jenem Zeitalter sprechen [...] wo die Erde von den stolzen Römern, und diese von ihren noch stolzeren Weibern beherrscht wurden. Mancher unserer Leserinnen [!] dürfte daher doch wohl ein Blick auf die Morgen- und Toilettenstunde einer Dame aus jenen Zeiten eben so viel Unterhaltung gewähren, als die [...] Lektüre eines Ritter- und Heldenromans aus den Tagen unserer turnierenden Vorväter, oder eines Gespenstermärchens im Geschmack der Dame Radcliff, in dem nur die Verfasserin selbst das Gespenst ist, das man fürchtet. Sie erinnern sich vielleicht bey dieser Schilderung einer römischen Damen-Toilette etwas ähnliches in Barthelemy's Reisen des jungen Anacharsis gelesen zu haben. Aber dort ist nur die Rede von den auf häusliche Eingezogenheit beschränkten Athenerinnen. In Rom war diess alles ganz anders. Was jetzt die stolzesten Fürstinnen [...] kaum [...] von ihren Dienerinnen verlangen dürften, und mit allen ihren Schätzen kaum bezahlen könnten, diess machte die Frau eines Römischen Senators, eines Römischen Ritters, der ganze Länder beraubt [...] und Hunderte von Sklaven und Sklavinnen aus den unterjochten Provinzen in seine Häuser und Landgüter nach Rom und Italien geschleppt hatte, alle Tage beym Erwachen in ihrem Hause möglich."⁷¹⁴

Evenals Barthélemy's *Jeune Anacharsis* bevatte Böttigers *Sabina* een heel aantal beeldend beschreven situaties. Ook enkele die toch niet per se te onaangenaam waren om te worden uitgebeeld - bijvoorbeeld het uitzoeken van een passende bloemenkrans voor de bezigheden van die dag of het optreden van de baardige huisfilosoof die een gezin Malteser hondjes in zijn mantel draagt; scènes waarvan tenminste het eerste voorbeeld naar mijn idee onder contemporaine schilders wel een vertolker had kunnen vinden. En daarbij had Böttiger zich er zelf voor uitgesproken dat beeldend kunstenaars zich door zijn beschrijvingen zouden laten inspireren. In een uiteenzetting over de Romeinse vorm van liefdesbriefjes, vazen die met bepaalde afbeeldingen versierd waren, gaf hij een opsomming van de zeden op het gebied van liefdesblijken bij verschillende volkeren: het waren allemaal "Ausströmungen einer und derselben Leidenschaft" en desondanks zo uiteenlopend in hun uitingsvormen. "Welch eine Mannigfaltigkeit von Szenen", meende hij, "würdig durch die Kunst eines [Johann] Ramberg, Tardieu oder Catel zu einer kleinen Bildergallerie erhoben zu werden." Deze opmerking suggereert opnieuw dat Böttiger inderdaad bekend was met Catels tafereeltjes van toiletmaken voor het *Taschenbuch für Damen*.⁷¹⁵

Bij Catels 'Griekse' tafereeltje is duidelijk, dat hij zich niet alleen wat de realia betreft door antieke reliefs en schilderijen had laten leiden, maar ook bij de weergave der voorgrondfiguren die hij 'en profil' tekende - een achttiende-

⁷¹⁴ Prent toiletmaken (Böttiger, I, pl. II) gemaakt naar afb. in *Pitture d'Ercolano*, IV, ill. XLIII; die afb. wederom een prent naar schildering uit Herculaneum. Böttiger, I, p. 6-8.

⁷¹⁵ Böttiger, II, p. 69. Böttiger kende Catels prentjes stellig en niet alleen dat (zie nt. 708): vgl. Sondermann, p. 165 en 319, die vermeldt dat Böttiger teksten leverde voor Cotta's "Damen-Kalender" voor 1803 én prentjes van Catel becommentarieerde voor een zakboekje van Cotta voor datzelfde jaar; in zelfde alinea noemt auteur, die zijn informatie ontleende aan Böttigers correspondentie met Cotta, inderdaad het *Taschenbuch für Damen*.

eeuwse navolging van antieke voorbeelden die niet lang meer zou worden toegepast. Zijn genreachtige enscenering van deze zedenhistorische tafereeltjes, het profiel ten spijt ook van de Oudgriekse scène, was daarentegen modern.

* * *

Andere schilders van scènes uit de oudheid kozen er toen nog wel voor om zelfs een mogelijke historische realiteit te 'verrijken' met mythologische elementen. Toen de Duits-Weense schilder en beeldhouwer Josef Dorffmeister (1764-ca. 1814) zijn grote voorganger Phidias uitbeeldde, terwijl deze werkte aan een kop van Zeus, had hij met die voorstelling kunnen volstaan. Ook Angelika Kauffmann schilderde kunstenaars uit de oudheid bij hun door antieke schrijvers verhaalde bezigheden, zoals bijvoorbeeld de Griek Zeuxis die modellen uitkiest voor zijn schilderij van Helena van Troje (ca. 1778). Maar Dorffmeister doorbrak de grens tussen een historische realiteit en de mythologie: boven de gebeeldhouwde kop liet hij Zeus zelf uit de wolken kijken, zodat het lijkt alsof Phidias direct naar model kon werken (1802, afb. 283). De Wener zal hier een ouder voorbeeld gevolgd hebben, of een literaire bron, die met dit verhaal over goddelijke bijstand of goedkeuring de kunst van Phidias kwalificeerde als van het allerhoogste niveau. Zijn vermenging van realiteit en fictie in een voorstelling met een historisch personage lijkt echter nauwelijks meer serieus genomen te zijn.⁷¹⁶

Omgekeerd werd de volstrekt fictieve voorstelling van de verkoop van liefdesgodjes - ontleend aan een fresco uit Stabiae - door de broers Johannes en Franz Riepenhausen omstreeks 1810 op het eerste gezicht verbeeld als een bevallig genretafereel, als zou zich dit in de oudheid werkelijk zo hebben kunnen afspelen (afb. 284).⁷¹⁷ Zo'n veertig jaar eerder had de Franse schilder Vien zich door hetzelfde fresco laten inspireren tot een vroeg neoclassicistisch tafereel (1763), een voorbeeld van de vermenging van rococo en Pompejaanse invloed. Zulke eclecticische voorstellingen stemden naar sfeer en inhoud overeen met de anacreontische poëzie, die rond het midden van de achttiende eeuw ook

⁷¹⁶ *Phidias an der Büste des Zeus meisselnd*, Gal. d. Akad., Wenen, inv.nr. 127. Dorffmeister had gehoopt met dit werk lidmaatschap der academie te verwerven, wat niet lukte: het werd beoordeeld als 'ijverig en vaardig' geschilderd, maar men achtte de inventie 'geenszins origineel', Trnek, 1997, p. 252.

⁷¹⁷ Vgl. cat. tent. Stendal, p. 178, 185-186: de schilders hebben bij hier afgeb. latere variant (1824?) attributen van Maria en heidense symbolen ingevoegd, en zouden zo beheersing van zinnelijke lust en veredelende invloed der reine liefde hebben willen verbeelden. De broers stamden uit Göttingen: hun vader was graveur E.L. Riepenhausen die beroepsmatig veelvuldig samenwerkte met universiteitsdocenten waaronder oudheidkundige Heyne, en ook zelf grote belangstelling voor oudheid had. Via hem waren de broers ook al jong in contact gekomen met J.H.W. Tischbein, tekenaar van *Homer nach Antiken gezeichnet* (1801). Tot hun bekendste werken behoorde hun in prent gebrachte experimentele reconstructie van Polygnotos' schilderijen a.h.v. Pausanias' beschrijving.

onder Duitse literatoren had gefloreerd, en speciaal in de Halberstädter Dichterkreis rond Johann Gleim. Veel van die met Griekse motieven spelende gedichten en ook de 'Hellenistische' novellen zoals die van J.G. Jacobi waren even onbevangen en meestal luchtig erotisch als de schilderkunst van het rococo. De kunsthistoricus Robert Rosenblum wees (1967) terecht op eenzelfde verwantschap tussen die rococovoorstellingen en een deel van de later achttiende-eeuwse verbeelding van thema's uit de oudheid. Gebruikelijke rococotaferelen werden conform de nieuwe mode antiek aangekleed en omgekeerd werden motieven uit de oudheid in een rococo-enscenering gepresenteerd: die vermenging is ook in de schilderkunst van de negentiende eeuw nog aan te treffen.⁷¹⁸ De broers Riepenhausen schilderden hun *Verkauf von Liebesgöttern* in Rome waar zij in nauw contact stonden met oudheidkundigen, zoals zij dat van jongs af aan gewend waren, evenals met andere kunstenaars die de oudheid een warm hart toedroegen, zoals Hartmann, Schick en Joseph Anton Koch. Johannes Riepenhausens iets eerdere aquarel *Eros, die Lyra vor Menschen jeden Standes spielend* (ca. 1808) is eveneens genrechtig van beeldopvatting: mensen in antiek kostuum, van allerlei leeftijd en professie, scharen zich samen met enkele gedomesticeerde dieren luisterend rond de musicerende liefdesgod.⁷¹⁹

Catels zedenhistorische 'Toilettenszenen' zijn op te vatten als uitzonderlijke voorlopers van het antiek genre in de Midden-Europese schilderkunst, maar ook zulke voorstellingen als de boven beschreven taferelen van de Riepenhausens zouden de kunstbeschouwers daarop voorbereid kunnen hebben. Een tijdgenote uit Thüringen die hun werk in Rome had leren kennen, oordeelde dat zij beiden bijzonder zuiver, sierlijk en gracieus componeerden, en wel "im Geiste der Alten".⁷²⁰ Ook hun verbeelding van de literaire en mythologische oudheid, die zo zeer afweek van de stoere beeldopvatting van neoclassicisten als David en zijn overigens weinig talrijke Duitse en Poolse navolgers, maar ook van Carstens, sloeg mogelijkerwijze een brug tussen de verbale weergave van vriendelijke momenten uit het dagelijks leven bij de Grieken en Romeinen, zoals die in de teksten van oudheidkundigen en bellettristen al sedert de late achttiende eeuw te vinden waren, en het eigenlijke antieke genretafereel in de negentiende-eeuwse schilderkunst in de Duitse landen.

⁷¹⁸ Anacreontisch: vgl. ook muziekbijlage, nr. II/13. Rosenblum, 1974, p. 19-20. Vgl. ook cat. tent. Düsseldorf, 1998, p. 12: Kauffmanns 'antieke' taferelen werden in Louis-Seize omgezet; 18^{de}-eeuwse Franse en Zwitserse kunsthandwerkers maakten van haar antieke personages in classicistische setting contemp. geklede figuren in Louis-Seize ambiance. Vb. 19^{de} eeuw: o.m. werken Kloeber en Dähling, zie vervolg.

⁷¹⁹ Afb. *Eros*: cat. tent. Stendal, p. 183. Joh. Riepenhausen schilderde ook anekdote *Sokrates lernt im Alter die Lyra spielen* (1822); latere versie (1840/50): Niedersächs. Landesgal., Hannover.

⁷²⁰ Seidler (1^{ste} uitg. 1873), p. 137. Ook cat. tent. Stendal, p. 178: het oordeel "Vertrautheit mit dem Griechengeist", n.a.v. Johannes Riepenhausens voorstelling *Eros auf der Leier spielend*.

En datzelfde geldt voor Schinkels verbeelding van mensen uit de oudheid. In deel I kwam ter sprake dat Schinkels leermeester, de jonge architect Friedrich Gilly, de middeleeuwse vertrekken op zijn architectuurtekeningen met fictieve figuren had bevolkt (zie I: IV, 1). Hij had dat echter niet alleen gedaan als hij zich met de middeleeuwen bezighield: ook aan zijn tekening van een bronnenhuis uit de Griekse oudheid had hij een groepje figuren in antiek kostuum toegevoegd (1794, afb. 285). Die figuren, waterhalende vrouwen en een jongeling, zijn prominenter in beeld gebracht dan de gebruikelijke architectuurstoffage, zodat Gilly ook met deze voorstelling op het historisch genre in de schilderkunst vooruitliep.⁷²¹ Schinkel had Gilly hierin nagevolgd en al vroeg zijn tekeningen van historische architectuur, zoals die van een elegant binnenvetrek uit de oudheid (1802), met dienovereenkomstig geklede figuren verlevendigd. Ook in de 'historische landschappen' die hij in de volgende jaren schilderde, bracht hij steeds mensen onder, zowel op de voorgrond als in de achtergrond, soms enkele rustige figuren, soms vele in bedrijvige groepen. Hij schreef eens, dat de mens naar zijn idee bij de aanblik van een landschap het liefst wilde kunnen herkennen 'hoe zijnsgelijke zich de natuur toegeëigend had, hoe hij daarin geleefd en van haar schoonheid genoten had'. Zijn directe kennismaking met klassieke monumenten en de zuidelijke natuur tijdens een eerste verblijf in Italië (1803-1805) inspireerde hem tot 'antieke' landschappen met vooral Griekse architectuur die hij prefereerde boven de Romeinse. Dat zijn enthousiasme voor de oudheid nadien voor enige tijd bekoelde, kwam al aan de orde. Die nationaal gemotiveerde tegenzin hield echter niet stand en al in 1815 schilderde hij een *Griechische Stadt am Meer*, een voorstelling waarin hij talloze kleine figuurtjes bij allerlei menselijke bedrijvigheid uitbeeldde.⁷²² Zijn schilderij van de bouw van een Ionische tempel op een heuvel boven een stad, *Blick in Griechenlands Blüte*, voltooide hij in 1825, toen de Griekse vrijheidsoorlog in volle gang was (afb. 286). De tekst die Schinkel op één van

⁷²¹ *Antike Szene am Brunnen*, nu: Akad. d. Künste, Berlijn. Een tekening *Griechin am Brunnen*: enkele peinzende vrouwenfiguur in antiek kostuum, ontstond 1795, afb. 4, cat. tent. Berlin, 1996; nu: Stadtmus. Berlin. Gilly had zich in die jaren intensief verdiept in geschiedenis en kunsten der Griekse en Romeinse oudheid, zie Levezow, 'Denkschrift', p. 225-227, cat. tent. Berlijn, 1987, *Gilly*, p. 218-242. Voor 'antiek' drama door Levezow had Schinkel een decor ontworpen dat een Romeins amfitheater representeerde, Waagen, 1844, p. 341. Aantal jaren eerder had een Pools neoclassicistisch architect voor Poniatowski in park bij Łazienki zelfs een reëel amfitheater gebouwd, gebaseerd op dat in Herculanium; het werd 1791 ingewijd met hist. ballet onder titel *Kleopatra*, Lorentz, Rottermund, p. 26-27, 257, afb. 73, 84-85.

⁷²² Waagen, 1844, p. 334-335. Citaat Schinkel: uit 'Gedanken und Bemerkungen über Kunst im Allgemeinen', A. von Wolzogen, III, 1863, p. 367-368, hier naar cat. tent. Zürich, 1985, p. 61. Vb. *Antike Stadt an einem Berg*, ca. 1805, afb. p. 71, *ibid.* Zijn *Stadt am Meer* schilderde Schinkel als pendant van *Mittelalterliche Stadt an einem Fluß* uit datzelfde jaar: hij kende daarmee aan *beide* tijdperken, ME en Griekse oudheid, gelijkwaardige betekenis als voor- en ideaalbeeld toe, cat. coll. Berlijn, *Galerie*, 1986, p. 65. *Griechische Stadt*: oorlogsverlies; anon. kopie: hotel 'Elephant' in Weimar, Zuchowski, afb. 31.

de steenblokken in de voorgrond schilderde, bezingt de deugd van krijgsmoed en heldendood: die inhoud verwees niet alleen naar de strijd van de contemporaine Grieken, maar herinnerde de Duitse beschouwer tevens aan de vaderlandse 'Freiheitskriege'. Het schilderij is door deze toevoeging een zeldzaam voorbeeld van een reactie op de Griekse vrijheidsstrijd in de vorm van een historisch, in plaats van een eigentijds tafereel. Zelf schreef Schinkel over deze voorstelling: "Hier kann man im Bilde mit diesem Volke leben und dasselbe in allen seinen rein menschlichen und politischen Verhältnissen verfolgen." Deze uitspraak en de uitgebeelde werkzaamheden bij de tempelbouw suggereren Schinkels verwerking van een al meer realistische kijk op het oude Griekenland en de klassieke architectuur zoals zijn stadgenoot, de oudheidkundige August Böckh, die in zijn studie *Staatshaushaltung der Athener* (1817) had gepresenteerd.⁷²³

Schinkels kleine schilderijtje van een zonnig heuvellandschap met een herdersfamilie en een geit bij een sarcofaag, een "antike Idylle" aldus Gustav Waagen, is in deel I al genoemd (1823, afb. 287). In de 'tegenstelling tussen de herders en de restanten van een cultureel hoogstaand verleden waarvan zij de betekenis niet vermoeden', klonk voor Waagen eenzelfde gevoel door als in Goethes 'heerlijke' gedicht *Der Wanderer*. Daarin bracht Goethe zijn reiziger bij een hut die eenvoudige landlieden tussen de resten van een tempel hadden gebouwd, tussen en met "der Vergangenheit erhabne Trümmer". En hij liet hem dwepen met de peuter van het jonge paar in zijn armen: "Du, geboren über Resten / Heiliger Vergangenheit, / Ruh ihr Geist auf dir! / Welchen der umschwebt, / Wird in Götterselbstgefühl / Jedes Tags genießen."⁷²⁴ En zo genieten ook Schinkels 'antieke' herders, volwassenen en kinderen, van de mooie zomerse namiddag: zij zijn op elkaar en hun geit geconcentreerd en niet geneigd de glanzende 'rest van een heilig verleden' nader te bestuderen. Of de schilder ook hier aan stervelingen heeft gedacht, en of hij in dat geval oude

⁷²³ Citaat: 'Gedanken und Bemerkungen' (zie nt. 722), p. 367, hier naar cat. coll. Berlijn, *Galerie*, 1986, p. 68. Van dit werk diverse kopieën die ook op Berlijnse ac.tent. werden gepresenteerd; kopie Carl Beckmann onder hier genoemde titel al 1826 (cat.-nr. 188). Kopie Wilh. Ahlborn (zijn tweede) uit 1836 nu: Gal. d. Romantik, Berlijn. Waardering hield aan: nog 1848 presenteerde Wilh. Witthöft (cat.ac.Berl., nr. 1487) repr.prent vervaardigd in opdracht Pruisische Verein Kunstfreunde. Tekst op schilderij: ontleend aan loflied door Aristoteles, cat. coll. Berlijn 1986, *Galerie*, p. 85. Zie ook cat. tent. München, 1999, *Hellas*, p. 43: 19^{de}-eeuwse opvatting parallelliteit Griekse vrijheidsstrijd en Duitse 'Freiheitskriege'. Vgl. parallel Griekse vrijheidsstrijd en die der Polen, zie II: III, 8. Böckh had onderzoek gedaan naar prijzen, lonen en staatshuishouding van Athene en op grond van inschriften o.m. nagerekend hoeveel de Akropolis de Atheense staat had gekost, Flashar, p. 67.

⁷²⁴ Waagen, 1844, p. 334-335. Afm.: 33,8 x 50,6 cm; nu: Staatl. Mus., Nationalgal., Berlijn. Goethe, *Gedenkausgabe*, I: *Sämtliche Gedichte*, 1, p. 381. Goethes *Wanderer* komt ook direct in schilderkunst voor: 1836 verlevendigde Catel, inmiddels in Italië gevestigd, schilderij *Die Gräberstraße bei Pozzuoli* met deze *Wanderer* als stoffage (cat.ac.Berl., 1836, nr. 124: eigendom gravin Dohna in Pruisen; 2003 bij Kunsthaus Lempertz, Keulen).

Grieken of Romeinen in de zin had, valt aan zijn combinatie van kledij en landschap niet met stelligheid af te lezen. Ook bij pogingen om de *historische* oudheid te benaderen, te beleven en te verbeelden, werd het Italiaanse landschap nog lange tijd geïdentificeerd met dat van het oude Griekenland: schilders die uit eigen aanschouwing alleen Italië kenden, situeerden hun Oudgriekse voorstellingen zonder problemen in de Italiaanse natuur. Schinkel had dit zo gedaan en menig veel later schilder van antiek genre zou niet anders te werk gaan. Vermoedelijk was dit ook het geval bij het schilderij *Griechische Landschaft* (1811) van de Stuttgarter Gottlob Steinkopf (1778-1860) die in de rotsachtige heuvels een aantal figuurtjes uitbeeldde die wel al als historische Grieken bedoeld lijken te zijn (afb. 288).

In de late achttiende en vroege negentiende eeuw presenteerden schilders en tekenaars uit de Midden-Europese landen de Griekse en Romeinse oudheid - buiten het ernstige terrein van de eigenlijke historieschilderkunst - in zulke uiteenlopende, meest poëtische beelden als de hierboven besproken taferelen: van een idyllisch arcadië, van zonovergoten, fantasievolle 'historische landschappen', van een vriendelijk samenzijn bij oude gebruiken of zelfs al van ontspannen familielevens in de zon of op lommerrijke plekjes.⁷²⁵ Gottlieb Schick prefereerde weliswaar nog faunen voor een allergenoeglijkst familietafereeltje in een arcadische omgeving (1803/06, afb. 289), maar zo'n zuidelijke locus amoenus zou later in de eeuw overwegend met 'echte' Oudgriekse en -romeinse families worden bevolkt. De Berlijner Hummel liep op die ontwikkeling vooruit met zijn lithografie *Eltern Glück* (zie I: IV, 3; afb. 107, 1804), een antiek familietafereeltje waarbij de eerste stapjes van een kind centraal staan. Dit thema lijkt eveneens op de verwantschap van het vroege antieke genre en de schilderkunst van het rococo of Louis Seize te wijzen: het aandoenlijke motief was ook in de latere achttiende eeuw al uitgebeeld door Marguerite Gérard, Fragonards schoonzus en pupil (1780/85, afb. 290).⁷²⁶ Hummel zal echter toch een ander voorbeeld gevolgd hebben: hij had jarenlang in Italië gewerkt waar hij niet alleen het werk van Flaxman en Carstens had bestudeerd, maar ook naar antieke kunstwerken had getekend. Ook al staat zijn lithografie stilistisch ver van die voorbeelden af, het is niettemin heel goed denkbaar dat hij het motief

⁷²⁵ Franse schilders uit die jaren beperkten zich niet altijd tot de opgewekte kanten van 'antiek' leven, ook al domineerde dat aspect op Parijse Salon evenzeer. Tafereel dat Romeinse oudheid in heel ander licht toonde, was schilderij *Le Supplice d'une Vestale* door J.B. Peytavin, leerling van David, Landon, 1833², afb. t.o.v. p. 87. Het is hist. genre met een bijzonder onaangenaam thema: Peytavin beeldde uit hoe enkele mannen voorbereidingen treffen voor opsluiting van Vestaalse maagd die haar gelofte van kuisheid had gebroken; zij zal samen met haar baby aan de hongerdood worden overgeleverd. Voor deze Franse schilders van antieke taferelen, zie L. Bertrand, *La fin du classicisme et le retour à l'antique dans la seconde moitié du XVIII^e siècle et les premières années du XIX^e siècle en France*, Parijs 1897.

⁷²⁶ Schicks *Faunenfamilie* nu: Landesmus. Oldenbourg. Schilderij Gérard nu: Fogg Art Mus., Harvard University Art Mus., Cambridge, Mass.

als zodanig aan een Romeins sarcofaagrelief had ontleend.⁷²⁷ Zijn familietafereeltje was een voor de Pruisische kunst uitzonderlijk vroeg voorbeeld van eigenlijk antiek genre - net als bij Catels scènes van toiletmaken betrof het hier dan ook een tekening en nog geen schilderij.

Hummels weergave van dit motief staat evenals de meer bevallige beeldopvatting der Riepenhausens dicht bij die van Franse schilders, en wel van die Fransen die in de jaren rond 1800 al met enige regelmaat taferelen uit het antieke leven in beeld brachten - vooral anekdoten, maar ook al zuiver genre. Die taferelen weken naar inhoud en sfeer sterk af van het werk van David en hadden meer gemeen met antieke taferelen door Vien, ook al waren onder deze 'classicisten' leerlingen van beiden. Hun voorstellingen vormden in feite een 'antieke' tegenhanger van de taferelen die tot de style troubadour gerekend worden en stamden voor een deel zelfs van dezelfde schilders. Vergelijkbare taferelen, of zelfs maar voorlopers van antiek genre, waren in de Duitse landen toen nog zo zeldzaam en in de schilderkunst zo laat, dat Franse voorbeelden een belangrijke eerste inspiratiebron geweest kunnen zijn - anders dan dit is geconstateerd in verband met de eerste Oudduitse en Ouditaliaanse taferelen van schilders in Berlijn en München (zie I: II, 4). Bij de bespreking van Bardous *Agathon*-tafereel is al gewezen op de bemiddelende rol die Landons *Annales du Salon* hierbij gespeeld zouden kunnen hebben. De biografie van schilders als Catel, Hummel en de Riepenhausens suggereert echter dat zij die Parijse invloed veeleer daar ter plaatse of in Rome hebben verwerkt, en niet of niet alleen via de etsen in de boekjes van Landon.

En dat terwijl diens *Annales* vanaf 1800 vele 'antieke' taferelen publiceerden, contour-etsen naar voorstellingen die aan de klassieke schrijvers, aan zeventiende-eeuwse bewerkingen van antieke verhalen als door Racine, of aan Gebner ontleend waren: anekdoten met historische figuren die in een uitgesproken genreachtige beeldopvatting zijn weergegeven, taferelen met laatste resten van mythologisch bijwerk als amorfiguurtjes, en literaire motieven met duidelijke reminiscenties, in weergave en enscenering, aan de schilderkunst van het rococo. Zo zou een tafereel met een meisje dat aan de god der liefde offert, een antiek genretafereeltje zijn, als zij niet vanachter een zuil werd gadeslagen door amor met zijn boog (1808). Een scène met Kleobulos, een van de zeven Griekse wijzen, die zijn dochttertje belerend toespreekt, is een anekdote (1801, afb. 291). Maar de voorstelling van een Spartaanse moeder die haar zoon wapens aanreikt en hem voor de penaten laat zweren dat hij zijn

⁷²⁷ Het motief 'eerste stapjes' komt op Romeinse sarcofagen voor in zog. 'biografische cycli', representaties levensfasen van overledene: vb. sarcofaagrelief 2^{de}/3^{de} eeuw, waar weergegeven tussen eerste bad en schoolscène, Grabar, p. 103, afb. 266. Hummel werkte na terugkeer in Berlijn, 1800, nog mee aan ill. van Alois Hirts *Bilderbuch für Mythologie*: hij tekende en stak voor eerste afl. voorstellingen uit oude godenwereld naar vazen en sculpturen. In 1801 had ook hij met een 'Achilles auf Skyros' in Weimar meegedongen: hij had de vrouwen met gewaden en sieraden in de weer uitgebeeld.

vaderland zal verdedigen (1800), is net als het eerder genoemde tafereel door LeBarbier een genretafereel.⁷²⁸ Landon nam regelmatig reproducties van zulke schilderijen in de *Annales* op, en zij werden opnieuw afgebeeld in een volgende editie die in de jaren dertig verscheen. Desondanks vonden die Franse voorbeelden van antiek genre in de Duitse landen vooralsnog maar weinig navolging en oefenden zij in Polen al helemaal geen invloed uit: één van de oorzaken was ongetwijfeld de aanhoudende, sterke voorkeur bij schilders en kunstpubliek in Midden-Europa voor beelden uit het vaderlands verleden, een voorkeur die hier bij menigeen gepaard kon gaan met desinteresse of zelfs tegenzin ten opzichte van motieven uit de klassieke oudheid.

* * *

Ondertussen echter werden in de academische historieschilderkunst in de Duitse landen - anders dan in Polen en Wenen - bij de uitbeelding van traditionele klassieke thema's veranderingen zichtbaar die de afstand tot het antiek genre verkleinden. Hierbij zal niet zozeer, of niet alleen, Franse invloed werkzaam zijn geweest als wel de verbreiding van een idealiserende, vaak idyllische beeldopvatting van het genretafereel. Dat die beeldopvatting sedert de jaren twintig van de negentiende eeuw alle terreinen van thematiek in de beeldende kunsten binnendrong, kwam in deel I al aan de orde (zie I: VI, 1). Enkele sprekende voorbeelden met klassieke thema's waren in die jaren te zien bij de kunstacademie in Berlijn. De critici verwachtten nog steeds een verheven weergave van figuren uit de oudheid: een moderne genreachtige inscenering mocht de waardigheid van de oude goden, van dichters of filosofen niet ondermijnen. Schilders stonden voor een probleem als zij voor een eigentijdse beeldopvatting kozen, maar ook als zij dat niet deden. Zo schreef Ernst Toelken over het schilderij *Homer singt den versammelten Grieken die Schlachten vor Ilium* (1828) van de Dresdner Ferdinand Hartmann, dat dit werk hem naar thema, beeldopvatting, kleurgebruik en lichtval aan een vroegere tijd herinnerde; dat wil zeggen, het kwam hem ouderwets voor, hoe aantrekkelijk en schilderachtig hij het ook vond.⁷²⁹ De jonge Berlijner Adolf Siebert (1806-

⁷²⁸ Vb. uit Landons *Annales* resp.: (1808), II, afb. t.o.v. p. 24, Mad. Jeanne-Elisabeth Chaudet, *Une jeune fille*; (1832)², I, t.o.v. p. 25, Louis A.G. Bouchet, *Cléobule donnant à sa fille des leçons de sagesse*; (1832)², I, p. 26, Bouchet, Spartaanse moeder, Salon 1800.

⁷²⁹ Toelken, op. cit. (dl. I, nt. 51), p. 274. Hartmann (1774-1842) die in Stuttgart bij Hetsch gestudeerd en in Rome met Carstens en Fernow verkeerde had, was inderdaad representant neoclassicisme uit jaren rond 1800. Met uitvoering van 'Hektors Abschied' had hij 1801 hoofdprijs gewonnen bij prijsuitschrijving Weimar. Nadien had hij als schilder en acad.docent in Sachsen en Dessau-Anhalt aanhoudend succes. - Vgl. ook schilderij *Phokion* [Atheens staatsman, 4^{de} eeuw v. Chr.], *seine Frau und eine reiche Ionierin* door Wener Franz Caucig (voor 1801), cat. tent. Wenen, 2003, afb. 36: bij keuze voor dit ogenschijnlijk huiselijke thema kan Franse invloed in het spel zijn geweest. Caucig hield zich echter aan neoclassicisme en koos niet voor genreachtige beeldopvatting.

1832), een leerling van Karl Wach (zie I: IV, 1), slaagde er al beter in om een synthese te vinden van genre en klassieke waardigheid. Het bestuur van de kunstacademie in Berlijn had in 1829 voor haar studenten een concours uitgeschreven in de historieschilderkunst en daarvoor het thema 'Philemon en Baucis' uit Ovidius' *Metamorphosen* opgegeven. Otto Gruppe berichtte in het *Berliner Kunstblatt* over de uitkomst: Sieberts werk werd bekroond. Naar het oordeel van het collegium had hij het meest karakteristieke en meest levendige moment gekozen, en daardoor de relatie tussen zijn personages zo sprekend als mogelijk was uitgebeeld: het moment waarop Philemon bemerkt dat Jupiters beker zich vanzelf opnieuw met wijn vult, zodat beide oude mensen opeens begrijpen wie hun gasten zijn, terwijl hun enige gans, die zij hadden willen slachten, bij de god toevlucht zoekt. Dat Siebert ook Mercurius een eigen rol had weten te geven, als geamuseerde toeschouwer die al weet wat er gaat gebeuren, vond Gruppe goed vanuit die godheid gedacht en daarom bijzonder geslaagd (afb. 292).⁷³⁰ Een overtuigende karakterisering van de personages werd vanouds bij elk academisch figuurstuk verlangd; de verbeelding van een onderlinge gevoelsmatige relatie tussen de figuren en van hun betrokkenheid bij de situatie, die Siebert zo goed was gelukt, waren echter criteria waaraan bij het genre van de 'Vormärz' heel bijzonder belang werd gehecht. Een zekere knusheid en huiselijkheid - hier nog opgewogen door de waardige houding van de goden - waren al inherent aan het thema dat weinig gemeen had met de mythologische thematiek die in München Ludwig I en zijn academiecteur Cornelius in diezelfde jaren nog altijd opdroegen aan hún jonge schilders.

Anders dan Siebert was diens stad- en leeftijdgenoot August Hopfgarten (1807-1896) er beslist niet in geslaagd - als hij dat al had gewild - om een synthese of een evenwicht te bereiken tussen de eisen van de klassieke mythologie en een moderne beeldopvatting bij zijn voorstelling *Erziehung des Jupiter auf Creta* (1826). Dat was althans de mening van Carl Seidel die al begon met bezwaar te maken tegen de titel, omdat Hopfgarten hier niet de opvoeding van de kleine Jupiter, maar zijn verzorging door nymfen had uitgebeeld. En Seidel vervolgde:

"Doch das Ganze erscheint wiederum völlig modernisirt, und die sehr dicken, wunderbar aus Rosen und Aestern gewundenen Kränze um die Köpfe der übrigen schönen Nymphen machen es nicht antik."

Hopfgarten die achtereenvolgens bij Dähling en Wach had gestudeerd, had het thema inderdaad modern opgevat. Symbolische motieven als Jupiters kogel [?] en zijn vaste attribuut, de adelaar, had hij weggelaten, aldus Seidel, evenals de wapendansen die volgens de oude verhalen tijdens de verzorging van de kleine

⁷³⁰ Gruppe [monogr. Gr.], 'Königliche Akademie der Künste. Diesjährige Preisbewerbung in der Geschichtsmalerei [...]', *Berl. Kunstbl.* (1829), p. 180-182. Ovidius' tekst (VIII, 679-680) niet lett. gevolgd.

god werden opgevoerd.⁷³¹ Ondanks het mythologische thema had de schilder - naar Seidels beschrijving te oordelen - de elementen van zijn voorstelling zo gekozen dat niets daarin strijdig was met een genreachtige beeldopvatting. Als de nymfen zich niet door hun kostuum hadden onderscheiden van sterfelijke herderinnetjes, had dit zelfs een idyllisch-historisch genretafereel of tenminste een arcadische idylle kunnen zijn. Maar ook al beïnvloedde de ontwikkeling van het genretafereel in die jaren de beeldopvatting van academische voorstellingen als die door Siebert en Hopfgarten, de overstap van zulke taferelen naar antiek genre was een inhoudelijke en die stap schenen Midden-Europese schilders vooralsnog niet te willen doen.

In 1829 besprak Ernst Toelken in lovende woorden een mythologische decoratie die de uit Breslau stammende schilder August Kloeber had ontworpen voor een pronkvaas. Die vaas had koning Friedrich Wilhelm III laten vervaardigen als geschenk voor zijn broer en schoonzuster bij gelegenheid van hun zilveren bruiloft. De decoratie had daarop betrekking: Kloeber had de god van het huwelijk, Hymen, uitgebeeld voor de trappen van een tempel, terwijl een vijftientigtal Horen rondom de vaas, van de ene zijde van de tempel naar de andere, een reidans uitvoert. Hymen bekranst de oudste van die Horae met een nieuwe bruidskrans. Het geheel was verrijkt met musicerende liefdesgodjes. Toelken vond de figuren "reizend" en "anmuthvoll", de decoratieve elementen "zierlich", de voorstelling volkomen duidelijk: "Alles ist bedeutsam und doch ungesucht, reich und doch auf den ersten Blick verständlich". Maar, ook afgezien van elke betekenis, schreef Toelken lovend,

"wie belebt sind die Gestalten, wie mannigfach und anmuthig die Stellungen, wie reizend die Gewänder, wie harmonisch die Farben! [...] Auch die jugendliche Gestalt Hymens ist in schöner würdiger Haltung. Ohne irgend einem antiken Werke nachgeahmt zu seyn, spricht aus dieser Erfindung der ächt poetische Geist antiker Humanität."⁷³²

Die gedachte, dat eigentijdse kunstenaars zouden kunnen tekenen en schilderen, zouden kunnen creëren 'in de geest van de ouden', werd destijds nog dikwijls uitgesproken. De voorstelling dat men zich werkelijk zou kunnen inleven in de gedachten- en gevoelswereld van mensen uit een zo ver verleden, is een karakteristiek element van de romantische geschiedopvatting. Tegen het midden van de negentiende eeuw nam het vertrouwen op de mogelijkheden van die empathische geschiedbeleving duidelijk af. Wel hield men vast aan de idee

⁷³¹ Seidel, 1826, p. 82-83: beschrijving en commentaar. Contourrepr. *Erziehung* bij Raczyński, III, p. 54. Voeding kleine Jupiter door nymfen is traditioneel motief historieschilderkunst. Bronnen voor veel van zulke beelden der oudheid zijn behalve antieke literatuur tevens historieschilderkunst van renaissance en barok, waarvoor al uit diezelfde teksten was geput.

⁷³² Toelken, 'Ueber die von Herrn von Kloeber componirte allegorische Darstellung auf der Vase, welche auf Befehl Seiner Majestät des Königs von der hiesigen Porzellan-Manufaktur in Bezug auf die begangene Feier der silbernen Hochzeit Ihrer Königlichen Hoheiten des Prinzen und der Prinzessin Wilhelm von Preußen für das erlauchte Paar angefertigt wurde', *Berl. Kunstbl.* (1829), p. 147.

dat een modern mens het Oudgriekse wezen zou kunnen aanvoelen en tot in haar kern zou kunnen begrijpen, als er sprake was van een persoonlijke geestverwantschap. De levensopvatting en mentaliteit van de oude Grieken karakteriseerde men veelal kort en bondig als 'antieke opgewektheid'. Eind negentiende eeuw zou een Münchner journalist terugblikkend schrijven: "Es gab eine Zeit, welche die lebenswarme Antike in ein starres, kaltes, unnahbares und gesucht hoheitsvolles Wesen umzumodeln versuchte und darin den eigentlichen Geist des Griechenthums zu erkennen glaubte."⁷³³ Een tijd waarin dat streven, al in de decennia rond 1800 en tijdens de 'Vormärz', geen tegenhangers gehad zou hebben, valt in de Duitse kunst echter moeilijk aan te wijzen. Steeds zijn er naast de werken van het neoclassicisme in de trant van David en naast de latere wandschilderingen van de idealistisch-monumentale richting als die van Cornelius en Kaulbach ook 'antieke' voorstellingen van een ander, meer intiem karakter gemaakt. In de vroege negentiende eeuw bracht de romantische neiging om historische bouwwerken en landschappen, ook die in de oude wereld, te bevolken met stoffagefiguren uit de historische realiteit eveneens overwegend opgewekte en genoeglijke 'antieke' taferelen voort. Het dagelijks leven in de oudheid werd object van dezelfde antropocentrische, empathische interesse als dat in de middeleeuwen en renaissance en geleidelijk aan kwam dit ook in de beeldende kunst tot uitdrukking.

De satyrs, faunen, nymphen en goden die samen met herders en herderinnen het arcadische landschap in de schilderkunst bevolkt hadden, verdwenen niet, maar werden zeldzamer. En het herdersvolk kreeg gezelschap van andere stervelingen. Toen Angelika Kauffmann omstreeks 1770 een scène ontwierp met een groep jonge vrouwen, vergezeld van twee kinderen, die rond een altaar voor de godin Ceres gezellig in de weer zijn met muziek en zang, met groene slingers en plengoffers, stonden haar stellig geen Oudgriekse vrouwen en kinderen voor ogen. Gelet op de kledij van de figuren ging het haar om een tafereel met nymphen, wat in de context van haar werk ook het meest waarschijnlijk is. En in elk geval waren het nymphen door wie zij de herme van Pan liet decoreren, een voorstelling die kennelijk bijzondere populariteit genoot, afgaande op de navolgingen in diverse materialen (afb. 293).⁷³⁴ Maar in 1828 zijn bij Heinrich Dähling - zo lijkt het althans - in zijn tafereel *Kranzwinderinnen* uit die nymphen toch heus historische 'Griekse vrouwen en

⁷³³ Geestverwantschap: Pecht, *KfA* (1890), p. 115, n.a.v. Feuerbachs *Gastmahl des Agathon*. M.b.t. Feuerbachs werk gebruikte ook Braun-Artaria, echtgenote van oudheidkundige Julius Braun (zie vervolg), p. 26, nog 1917 (ed. 1920) de formulering "aus dem Geist der Antike geboren". Münchner recensent: anon., m.b.t. neoclassicisme, in *Münchner Neueste Nachrichten* (27-5-1897), map H. Lossow, Archiv MKg.

⁷³⁴ Afb. *Sacrifice to Ceres*: Roworth, p. 121. Niet-contemp. figuren bij Kauffmann altijd hist. bekend of aan literatuur ontleend. Herme: als vb. voor uitvoering in porselein en op vazen diende prent (1776) naar haar schilderij door William Ryland. Zie cat. tent. Düsseldorf, 1998, p. 37 en 61 voor vb. repr. op pronkvazen.

meisjes' geworden (afb. 108). Dähling had toen al ervaring met de receptie van historische genretafereelen die hijzelf en collega's in Oudduitse tijden en in de Italiaanse renaissance hadden gesitueerd: de gedachte om het nu ook eens met een 'antiek' genretafereel te proberen, had haast voor de hand gelegen - temeer sinds Franse schilders daar al in waren voorgegaan. Eigentijdse commentatoren in Dählings omgeving, zoals Toelken en Seidel, interpreteerden zijn *Kranzwinderinnen* inderdaad zonder aarzeling als een historisch-idyllisch genretafereel uit het oude Griekenland (zie I: IV, 3), hoe ongebruikelijk zo'n thema voor een Pruisisch schilder toen ook nog was. Of de actuele sympathie voor het Griekse volk die was aangewakkerd door hun algemeen bewonderde strijd om de vrijheid (1821-1826), bij Dählings keuze enige rol had gespeeld, is volstrekt onduidelijk, ook al is bekend dat intellectuele kringen in Berlijn waar hij vermoedelijk contact mee had, met veel inzet, deels tegen de wens van de autoriteiten in, allerlei philhelleense activiteiten hadden ontplooid.⁷³⁵

Dähling is in diezelfde jaren herhaaldelijk met motieven uit de oudheid bezig geweest. Toelken vermeldde gecoloreerde bladen die de schilder naar Oudegyptische voorwerpen had vervaardigd; zijn tafereel van bacchanten die met een panter spelen (1826, zie I: IV, 3), was ontleend aan de klassieke mythologie, evenals de thema's die hij in 1828 in vertrekken van de kroonprins schilderde: het lot van de jonge jager Actäon en het vriendelijke motief van nymphen die Pegasus wassen, dat laatste naar een 'antieke schildering'.⁷³⁶ Over enige eigen kennis van de oudheid, in ieder geval van de klassieke kunst en mythologie, beschikte Dähling zeker. Dat hij bij zijn *Kranzwinderinnen* twee van de vrouwen met ontblote borsten weergaf, kan er op wijzen dat hijzelf ook bij dit tafereel - anders dan Toelken en Seidel - toch nog wel aan nymphen heeft gedacht, en niet aan historische stervelingen, zoals wanneer hij zich bijvoorbeeld door Barthélemy's passage over het antieke gebruik van bloemen

⁷³⁵ Bij uitg. Reimer bijv. in 1826 concert en kunsttent. ten bate der Grieken, zie Löscheburg, p. 15-26 en Helvig, 'Kunstaussstellung zum Vortheil der Griechen', *Kunstbl.* (1826), p. 361-364. Voor reacties autoriteiten, zie Irmscher, *Philhellenismus in Preussen. - Kranzwinderinnen*: 1995 bij kunsthandel Bethmann-Hollweg, Berlijn.

⁷³⁶ Toelken, op. cit. (dl. I, nt. 6), p. 261-262; vgl. *ibid.*, m.b.t. *Kranzwinderinnen*: "in antikem Geist componirt." Dähling had ook zelf interesse voor antieke kunst. Vgl. Parthey, p. 343-344: ca. 1819 had hij met Gustav Parthey aan wie hij tekenles gaf, Berlijns slot Montbijou bezocht waar afgietsels Parthenon-sculpturen stonden opgesteld; hij had zijn best gedaan, aldus Parthey, om kwaliteit der antieke sculpturen aan zijn pupil duidelijk te maken. Coll. Oudegyptische objecten, sedert 1823 in Berlijn, en tot 1850 eveneens in slot Montbijou. *Cat.ac.Berl.* (1828): Dähling, p. XIV. Zo'n Pegasus-tafereel afgeb. bij A.L. Millin, *Galerie mythologique* (1811) naar [Pietro Sante] Bartoli, *Le pitture antiche del sepolchro de' Nasonii*, XX (relief naar Bartoli's ets: park Dessauer Luisium, ca. 1787, *Das Luisium*, afb. 16). Dähling zal Millins boek bij bevriend Berlijns arts en kunstverzamelaar Kohlrausch gezien hebben die exempl. uit Parijs had meegebracht, Parthey, p. 343-344. Ook Dählings zwager Kolbe schilderde mytholog. thema's in diezelfde vertrekken, *cat.ac.Berl.* (1828), p. XV. Hij zou jaren later op oudheid terugkomen met schilderij naar 'Neugriechisch-epirotisches Heldenlied' over Charon dat Goethe 1822 [!] had vertaald, *cat.ac.Berl.*, 1850, nr. 340.

zou hebben laten inspireren.⁷³⁷ De sterfelijke vrouwen uit de Griekse en Romeinse oudheid die Dähling op de etsen in Landons *Annales* gezien moet hebben en al tijdens zijn verblijf in Parijs op schilderijen van collega's, zijn steeds naar negentiende-eeuwse maatstaven decent gekleed; alleen nymphen en godinnen werden wel aanzienlijk minder verhuuld uitgebeeld.

Wat Dähling ook bedoeld mag hebben, zijn schilderij biedt zeker een beeld van de steeds weer geroemde 'antike Heiterkeit'. Voor die voorstelling van het leven in de oudheid, speciaal in de Griekse oudheid, had hij inspiratie kunnen vinden in de achttiende-eeuwse 'historische' fictie en anacreontische dichtkunst, maar tevens in het geleerde werk van Barthélemy.⁷³⁸ De vertrouwdheid met het leven der oude Grieken, Romeinen en Egyptenaren die juist oudheidkundigen bij hun intensieve studies verwierven, zou bij volgende generaties geleerden nog herhaaldelijk een uitlaat vinden in de creatie van historische romans.⁷³⁹ Voor de oudhistoricus Wilhelm Adolph Becker echter (1796-1846) die aan de universiteit van Leipzig doceerde, zou de wens om wetenschappelijke kennis toegankelijk te maken in een aangename en levendige vorm de voornaamste drijfveer zijn geweest. Hij schreef twee in de oudheid gesitueerde cultuurhistorische romans die in zijn tijd zeer gewaardeerd en tot laat in de negentiende eeuw herdrukt werden. De eerste daarvan, getiteld *Gallus. Scenen aus der Zeit des Augustus* (1838), speelt in het oude Rome: het leven van de dichter Cornelius Gallus fungeert als rode draad voor een reeks zeer levendig geschreven scènes zoals die in het dagelijks bestaan van een ontwikkelde Romein konden voorkomen. Becker gaf in het voorwoord een overzicht van oudere publicaties over het persoonlijk leven en de zeden van de Romeinen en noemde daarin ook Böttigers *Sabina*. Hij bestempelde dit boek, bij de nodige kritiek op onzorgvuldigheden, als het belangrijkste werk tot dan toe over het

⁷³⁷ Dähling zou nymphen bij bijv. Hymen-tempel bedoeld kunnen hebben: vgl. zijn tafereel met Reynolds compositie *Three ladies adorning a term of Hymen* die via Thomas Watsons prent (1776) Duitse landen had bereikt, cat. tent. Dessau, p. 251. Ook invloed Kauffmann kan rol gespeeld hebben bij zijn beeld-inventie, of een der 'antieke' decors die Schinkel o.a. voor Spontini's opera *Olimpia* ontwierp, aan welke context de voor Dähling typische toneelmatige compositie in combinatie met de 'onscherpe' achtergrond eveneens doet denken. Andere betekenis voorstelling zouden zowel Seidel als Toelken herkend moeten hebben als die zo wrschl. was als Hild. Westhoff aanneemt (cat. tent. Münster, 1995, p. 20): zij veronderstelt dat hier voorbereidingen voor lentefeest in Cypers Paphos zijn uitgebeeld en de vrouwen Aphrodite en haar gezellinnen zouden 'zijn'. Dählings tafereel bevat echter geen enkele aanwijzing dat hij juist dat feest bedoeld zou hebben.

⁷³⁸ Curiositeit uit diezelfde jaren 20 is uitbeelding 'antieke' scènes op behangselpapier waarbij de themakeuze eveneens voorkeur voor die 'Heiterkeit' demonstreert: arcadische taferelen naar Geßner, Olympische feesten en n.b. scènes uit Lantiers, door Böttiger zo minachtend vermelde, *Voyages d'Antenor*, Baumer-Müller, p. 8. Geen van die voorstellingen is mij op dit moment zelfs maar van afb. bekend, zodat ik niet kan beoordelen of daar sprake was van 19^{de}-eeuws genreachtige beeldopvatting of echo van het rococo.

⁷³⁹ Zie dl. I: IV, 1, over uitleven overschot aan historische fantasie in werken van hist. fictie door geschiedschrijvers en historisch onderzoekers.

leven van de Romeinen, dat tenminste een deel daarvan grondig behandelde. Zelf had hij het plan gehad om een wetenschappelijk geordend handboek te schrijven, maar hij had spoedig gemerkt welke voordelen de vorm die Böttiger had gekozen, ook hem zou bieden. Tot de geromantiseerde scènes en situaties uit Gallus' leven die Becker verhaalde, behoorden de komst van cliënten en bezoekers tijdens de ochtend, bezigheden in zijn bibliotheek, een bezoek aan een badhuis, een gastmaal en een drinkgelag, een boottochtje op zee - juist die situaties en bezigheden die bij het latere antieke genre in de schilderkunst veelvuldig in beeld zouden komen.⁷⁴⁰ Becker schreef zijn tweede roman, *Charikles. Bilder altgriechischer Sitte* (1840), volgens hetzelfde concept als *Gallus*: er bleef hem geen keus, vond hij zelf, want de 'verklaring van duizend afzonderlijke en toch voor zeden en gebruiken zo karakteristieke trekken kon alleen aan beelden van het leven zelf worden vastgeknoopt'. In dit boek verhaalde hij de belevenissen van een jongeman die uit ballingschap terugkeert naar Athene om zijn bescheiden erfenis in bezit te nemen, en daar een vermogen en een echtgenote vindt.⁷⁴¹ Ook de tekst van *Charikles* is levendig en aanschouwelijk geschreven. De eerste scène, die in de zonnige, vrije natuur speelt, is zelfs bijna idyllisch: de jonge Griek maakt op weg naar zijn vaderstad halt om het ochtendmaal te gebruiken bij een groen weiland waar mirte en oleander groeien, waar met mos begroeide rotsblokken hem en zijn dienaar een zitplaats bieden en een koele bron in de nabijheid te horen is. Daar ontmoet Charikles een vriend uit zijn kinderjaren met wie hij brood, kaas en wijn deelt en die hem op zijn tocht zal begeleiden. Sommige 'ideale' landschappen uit de vroege negentiende eeuw zoals dat van Steinkopf zouden haast een illustratie avant la lettre van zo'n passage kunnen zijn, hoewel Beckers verteltrant wel meer de voorstelling van genretaferelen oproept dan die van een landschap met ver van de beschouwer verwijderde figuurtjes. De roman *Charikles* zou een

⁷⁴⁰ Voorwoord *Gallus*, p. III-V; p. III-IV: "Die umfassende Gelehrsamkeit dieses trotz aller Fehler mit Recht hochberühmten Archäologen [Böttiger] wußte auch minder wichtigen Theilen der Alterthumskunde eine interessante Seite abzugewinnen und an deren Betrachtung mannigfaltige Belehrung zu knüpfen und so ist auch seine Sabina bei aller Tändelei, mit der viele sehr geringfügige Dinge behandelt sind, und bei zahlreichen Beispielen von Flüchtigkeit und Mangel an Kritik einer der wichtigsten Beiträge für die Kenntniß des römischen Lebens geworden." Alma-Tadema zou Gallus in ballingschap schilderen, episode die Becker weglief, misschien om verhaal te bekorten.

⁷⁴¹ Becker gaf ook hier overzicht reeds bestaande literatuur over zijn onderwerp. Voorwoord, p. VI-VII: een werk dat alle aspecten van Oudgrieks dagelijks leven behandelde, was er volgens hem nog niet. Barthelémy's *Anacharsis* vond hij voor diens tijd wel verdienstelijk, maar weinig aantrekkelijk: "Seine Figuren gleichen nur zu oft antiken Statuen im französischen Staatskleide mit Spitzenmanchetten; es sind Gemälde von Le Brun oder Coypel, in denen die subjektive Auffassung des Künstlers allen Charakter des antiken Motivs verwischt hat, und die geistreiche Behandlung des Einzelnen kann für den verfehlten Ausdruck des Ganzen keine Entschädigung gewähren." Verdediging concept, voorwoord, p. XIII-XV. Beckers beide werken in het Engels vertaald, eerste uitg. resp. 1844 en 1845; zij zouden Engelse auteurs van 'antieke' romans tot nog grotere zorgvuldigheid bewegen hebben bij verwerking hist. details, Riikonen, p. 61-62.

rijke bron van beelden geweest moeten zijn die, een enkele meer avontuurlijke passage uitgezonderd, een zelfde visie op mens en natuur in het oude Griekenland bood als het antieke genre van latere Midden-Europese schilders in idyllische of huiselijke taferelen. Dat zowel *Charikles* als *Gallus* ook nog bewonderd werden in de jaren dat de eerste antieke genretaferelen van die schilders ontstonden, illustreert het aan Becker gewijde artikel in de *Allgemeine Deutsche Biographie* uit 1875. Weliswaar merkte de auteur hiervan op dat van wetenschappelijk standpunt bezien 'natuurlijk' alleen de noten en excursies belangrijk waren: een "Fundgrube der mannigfaltigsten Belehrung" die een zeldzaam samengaan van literaire en materiële kennis demonstreerde. Hij hanteerde echter ook kwalificaties als "in ihrer Art classische Werke" die Becker 'smaakvol en geleerd', 'zorgvuldig en met kritische precisie' had uitgewerkt. En hij concludeerde dat de oudheidkundige tot de 'sieraden van de wereld der Duitse geleerden gerekend mocht worden'.⁷⁴² Beckers *Gallus* en *Charikles* werden beide gepubliceerd met enkele platen van historische realia, etsen naar vazenschilderingen, sculpturen en plattegronden van woonhuizen, maar elke contemporaine veraanschouwelijking van de verhalen bleef achterwege: kennelijk meende men nog altijd dat het ontwikkelde lezerspubliek bij serieuze boeken aan zulke platen geen behoefte had.

Desondanks presenteerde belletrie met zo plastisch geschreven passages aan schilders allerlei verbale beelden van dagelijks leven in de oudheid: taferelen die weinig van doen hadden met de thematiek van de academische historieschilderkunst, met de verhalen van de klassieke mythologie of de exempla uit de klassieke geschiedenis, maar des te meer met de thema's van het negentiende-eeuwse genre - zowel het contemporaine als het historische genre. De idyllische enscenering die zo typerend was voor het genretaferaal en speciaal het historisch genre van de jaren twintig en dertig, zou zich evengoed hebben laten combineren met de verbeelding van antiek dagelijks leven als de novellistische voorstelling die in de schilderkunst van de 'Vormärz' doorzette. Schilders hadden uit de groeiende bestanden van fictie en geschiedschrijving over de oudheid zowel opgewekte motieven als scènes van ernstig drama kunnen putten, en zij hadden met behulp van al die informatie ook eigen voorstellingen kunnen bedenken.⁷⁴³ Maar vooralsnog bleven 'genre-scènes uit het antieke leven', zoals antiek genre later in de eeuw betiteld zou worden, in de Midden-Europese schilderkunst uiterst zeldzaam. En dat in weerwil van het

⁷⁴² *ADB*, hier naar Fischer, p. 264: "Nimmt man den seltenen Fleiß, die umfassenden litterarischen und monumentalen Kenntnisse, die sichere Methode, die Wahrheitliebe und begeisterte Hingabe dieses Forschers an seine Aufgaben zusammen, so wird man ihn den Zierden der deutschen gelehrten Welt beizählen dürfen." Dat Beckers boeken ook nog steeds gelezen werden, blijkt uit Duitse heruitgaven, Bursian, p. 582: *Charikles* 1854 en 1877, *Gallus* 1849, 1863 en 1880-82.

⁷⁴³ Echter, zelfs schilders die illustratieve schilderijen maakten - direct aan literatuur ontleende scènes met concrete figuren - beperkten zich tot enkel tafereel uit *Last days of Pompeji*.

succes dat boeken als *Sabina*, *Charikles* en *Gallus* bij het contemporaine Duitstalige lezerspubliek beleefden - een discrepantie die zich alleen met het respect voor de academische traditie, voor haar repertoire van bekende 'antieke' voorstellingen met hun eigen iconografie, niet afdoende laat verklaren. Een andere oorzaak voor die terughoudendheid ten opzichte van het antiek genre in Midden-Europa zou kunnen zijn, dat hier het gevoel van een historisch continuüm - dat bij de waardering voor het historisch genretafereel immers een grote rol speelde - maar voor weinigen de oudheid mee insloot, terwijl dat in de Romaanse landen, ook in Frankrijk, wel zo werd ervaren.⁷⁴⁴

Op de arcadische thematiek in zuidelijke landschappen werd in alle Duitse kunstcentra evenals in Wenen tijdens de 'Vormärz' nog altijd voortgeborduurd, nu ook zonder faunen en nymphen. Maar bij de weinige, niet-pastorale taferelen die in de *historische* oudheid gesitueerd waren, is er over het algemeen sprake van scènes met bij name bekende historische figuren, en niet van genre. Slechts bij hoge uitzondering ontstond een enkele voorstelling met anonieme figuren zoals *Der Tempelbau Salomonis* van Theodor Hoffmann, zijn *Persische Reiter aus der Zeit des Xerxes* (1840) en Carl Rahls *Verfolgung der Christen in den Katakomben Rom's* (1846), schilderijen die in de late 'Vormärz' op de tentoonstellingen van de Berlijnse academie te zien waren. Gezien de stijl en thematiek van deze beide schilders is echter niet te verwachten, dat zij die thema's qua beeldopvatting als genretafereel behandeld hadden, hoewel dat tenminste bij Rahls onderwerp wel voor de hand zou liggen.⁷⁴⁵

Een visualisering van de oudheid kon men in de jaren veertig vaker in de schouwburg beleven dan op de tentoonstellingen van eigentijdse kunst. Niet alleen werden moderne bewerkingen van de verhalen der antieke tragedies, zoals

⁷⁴⁴ Uiteraard kwamen lezers van die boeken - schilders en kunstbeschouwers - in jaren 40 nog niet bij elke beeldende passage spontaan taferelen als van Alma-Tadema of de Pool Siemiradzki voor ogen, maar vroege schilders van Oudduitse taferelen hadden evenmin op zulke uitgewerkte vb. kunnen teruggrijpen, en toch hebben zij dat tijdperk met fantasie en behulp van eclecticisme graag in beeld gebracht. - Continuüm: vgl. Bulwer-Lytton, voorwoord *Laatste dagen*, p. IV-V, waar hij wees op continuïteit tussen ME en zijn eigen tijd aangaande gebruiken, religie, staatsinrichting en maatschappelijk bestel, terwijl volgens hem noch 'onze' godsdienst noch 'onze' zeden in enig verband stonden met de 'klassieke tijd'. - Dat gold evenzo voor het Duitse taalgebied. Desondanks hadden Bulwer-Lytton en Becker daar veel succes: wat men hier van schrijvers t.a.v. de oudheid verwachtte - of geleverd kreeg - stemde nog op geen enkele wijze overeen met wat schilders boden, ondanks alle blijken van contemp. interesse voor antiek dagelijks leven. Mogelijk bestond er ook vrij grote aarzeling bij schilders om voor vrije markt antieke taferelen in beeld te brengen in een genre waarvoor zij - anders dan Franse *néo-grecs* - in eigen beeldende kunst geen directe voorlopers kenden. Eén der zeldzame 'antieke' taferelen op ac.-tent. Berlijn jaren 30 was afscheidscène uit Goethes *Alexis und Dora* door daar werkz. Sileziër Gustav Ad. Knoll, cat.ac.Berl., 1839, nr. 420: voor afscheidsmotief stonden wél diverse visuele vb. ter beschikking, ook zulke die in oudheid gesitueerd waren.

⁷⁴⁵ Voor arcadische taferelen, zie bijv. cat.ac.Berl., 1836, nr. 135, 474, 844. Ibid., Hoffmann (leerling van Karl Wach, vanaf 1835 in Düsseldorf): 1838, nr. 315, resp. 1840, nr. 284; Rahl (vanuit Rome!): 1846, nr. 1775.

Goethes *Iphigeneia*, Grillparzers *Sappho* en Cherubini's opera *Medea* met enige regelmaat opgevoerd, maar ook waagde men zich in 1841 in Berlijn aan een uitvoering van Sophocles' *Antigone* die enorme belangstelling trok. Dit voorbeeld zou tien jaar later in München worden gevolgd, waar het drama in deze vorm eveneens met groot enthousiasme werd ontvangen. Bij de opvoering van enkele volgende stukken van Sophocles bleef die reactie echter uit, en pas in de jaren tachtig zouden hier opnieuw originele Griekse drama's op het toneel gebracht worden. Sedert 1875 zou dat ook in Wenen gebeuren waar men het tot dan toe met de oudheid van latere toneelschrijvers had moeten stellen.⁷⁴⁶ Zowel in Grillparzers of Goethes 'antieke' stukken als bij de opvoering van drama uit de klassieke oudheid traden de acteurs op in Oudgriekse kostuums, en de schouwburgbezoeker kreeg zo gestileerde beelden uit het 'antieke leven' te zien, die echter nauwelijks tot het dagelijks leven behoorden. Het lijkt mij zeer de vraag of die visuele ervaring schilders ooit tot antiek *genre* inspireerde. De meestal tragische gebeurtenissen en personages uit deze drama's werden niet zelden in de schilderkunst in beeld gebracht, maar de thema's van het antiek genre van Midden-Europese schilders zijn - bacchanalen en feestmalen daargelaten - ofwel zuiver idyllisch ofwel terug te vinden in de geschiedschrijving en historische fictie veeleer dan in drama of opera.

* * *

Op de 'Salon' in Parijs waren geschilderde ficties van dagelijks leven in de oudheid ondertussen wel al jarenlang te zien geweest. Daarbij hadden de hierboven besproken 'antieke' taferelen door leerlingen van Vien en David in de jaren twintig en dertig slechts sporadisch een voortzetting gevonden. Hun verbeelding van de oudheid was toentertijd onder invloed van de heel andere wijze waarop Delaroche geschiedenis in beeld bracht, zozeer bekritiseerd, dat jongere schilders zich ten opzichte van die thematiek terughoudend opstelden. In 1840 introduceerde Ingres een vernieuwing bij de uitbeelding van de oudheid: hij paste als eerste Delaroches 'realistische' weergave en inscenering van historische scènes op een antiek thema toe, en wel bij zijn *Antiochus en Stratonice*, de uitbeelding van een anekdote uit het oude Babylonië.⁷⁴⁷ Die

⁷⁴⁶ Flashar, p. 74, 92-94, 98-100. Meest succesvol waren die insceneringen waarbij de harde tragiek der originelen getemperd en de inhoud der drama's tot op zekere hoogte aangepast was aan gevoelswereld en cultuurhist. kennis der 19^{de}-eeuwse burgerij, id., p. 98-102. - Dat de toeschouwers juist dan het tragische van Antigone en Elektra het meest indringend ervoeren, heeft parallel in receptie hist. taferelen in de schilderkunst, hoewel een herkenbaar 19^{de}-eeuwse verbeelding van historische personages én opvatting van hun emoties aan sommige kunstercritici strenge kritiek ontlokte.

⁷⁴⁷ Babylonisch heerser Seleucis I huwde om politieke redenen Stratonice, maar gaf haar door aan zoon Antiochus I die toen ook koningstitel kreeg (290 v. Chr.). Helleense auteurs maakten er hofdrama van: Antiochus zou ziek geworden en weggekijnd zijn, wat kwam door zijn hopeloze liefde voor Stratonice; de hofarts zou juiste diagnose gesteld hebben, waarop de prins

strategie bleek een succes, maar hoeveel bewondering Ingres hiermee ook oogste, zijn werk bleef voornamelijk een uitzondering. Een hernieuwde impuls voor de keuze van antieke scènes vormde Gérôme's opzienbarende schilderijtje *Hanengevecht* (1846, afb. 294): ditmaal kwam het wel tot navolging. Een klein aantal Franse schilders die net als Gérôme bij Delaroche en Gleyre gestudeerd hadden, legden zich gedurende een aantal jaren toe op scènes uit de oudheid, een voorkeur die hun de titel 'néo-grecs' opleverde. Ook schilders buiten deze groep lieten zich door dit enthousiasme voor de oudheid beïnvloeden, evenals een aantal schrijvers en musici.⁷⁴⁸ Wie in die jaren in Parijs verbleef en deelnam aan het kunstleven, of daar tenminste kennis van nam, zoals schilders uit Midden-Europa die er kwamen studeren, moet bij de 'Salon'-tentoonstellingen, in de schouwburg en in de opera met deze trend zijn geconfronteerd.

Gérôme ging evenals latere schilders van antiek leven steeds zeer consciëntieus te werk bij de uitbeelding van historische architectuur en realia. De meeste andere 'néo-grecs' deden dat echter niet of niet in die mate. De kunsthistoricus Richard Muther meende in de 'antieke' taferelen van minstens één van hen eveneens een verwantschap met het rococo waar te nemen. Hij legde dit verband in zijn commentaar op het werk van Jean-Louis Hamon (1821-1874), ogenschijnlijk zonder een continuïteit tussen diens beeldopvatting en achttiende-eeuwse voorlopers in de Franse schilderkunst te vermoeden:

"Der strenge antike Stil hat einen niedlichen Rococozuschnitt bekommen: seine griechische Mädchen, Frauen und Kinder gleichen Porzellanfigürchen aus Sèvres; die Scenen, zu denen er sie gruppirt, sind unmuthige, in griechischem Gewand vorgeführte Phantasiespiele von gezielter Sinnlichkeit und koketter Grazie. Das hübscheste Bild war wohl: 'Meine Schwester ist nicht zu Hause' - Griechenland durch einen Gazevorhang im Theater gesehen."

Muthers vriendelijke mening over dit laatste schilderij (1853, afb. 295), ook al mag men bij hem enige ironie vermoeden, werd blijkbaar door velen gedeeld, want nog jaren later werd het tafereeltje in geïllustreerde tijdschriften gereproduceerd.⁷⁴⁹ De vergelijking met porseleinen figuurtjes zal overigens niet alleen door Hamons stijl zijn ingegeven: de schilder werkte inderdaad enkele jaren als ontwerper en schilder voor de Sèvres-fabriek wat Muther vermoedelijk wel bekend was. Het bevallig-aandoenlijke van Hamons tafereeltjes was

zijn vader overhaalde om zijn jonge vrouw aan hem te geven. Vergelijking van Ingres' verbeelding van dit thema met die door Davids Poolse leerling Oleszkiewicz (1810, afb. in cat. tent. Warschau, 1999, p. 49; zie ook II: II, 1) is zeer illustratief voor het verschil in opvatting.

⁷⁴⁸ Gérôme's tafereel was eigenlijk een creatie in de kantlijn: hij had figuurstudie voor een historiestuk, waarmee hij naar de Prix de Rome had willen meedingen, uitgewerkt als schilderij. Deze passage is gebaseerd op Jon Whiteley's art. over 'néo-grecs', 'Alma-Tadema en de néo-grecs', cat. tent. Amsterdam, 1996, p. 69-76.

⁷⁴⁹ Muther, 1893/94, I, p. 450. Ook Hamon studeerde bij Delaroche en Gleyre. Reproducties: *Gazette des Beaux Arts* (1875); *Tyg. il.* (1882), p. 89, onder titel *Siostra nie w domu* (Zus is niet thuis), naar Ammon [sic].

typerend voor zijn werk, maar binnen de groep van de 'néo-grecs' vormde hij daarmee toch wel een uitzondering.

* * *

Of het repertoire van deze Franse schilders al in de jaren veertig en vijftig buiten Parijs ruimere bekendheid genoot, is mij niet duidelijk geworden. De tentoonstelling van een groep werken van deze schilders op de 'International Exhibition' in Londen in 1862 leidde tot navolging van hun keuze voor de oudheid - niet van hun beeldopvatting - door jongere Britse schilders. Hun werk wederom werd tenminste sedert de jaren zeventig op Duitse en Oostenrijkse tentoonstellingen gepresenteerd, dat van de Brits-Nederlander Alma-Tadema al sedert 1867. Enkele werken van 'néo-grecs' waren in 1869 op de internationale kunsttentoonstelling in het Münchner Glaspalast te zien.⁷⁵⁰ Via dergelijke tentoonstellingen en via reproducties zouden antieke taferelen uit Londen en Parijs uiteindelijk ook Midden-Europese schilders inspireren, waarbij Alma-Tadema waarschijnlijk de grootste invloed uitoefende. Voor enkele van die latere vertolkers van het leven in de oudheid zou vooral het persoonlijk verblijf in Italië bepalend zijn. Tot in de jaren zeventig echter kozen schilders uit die landen slechts bij hoge uitzondering voor taferelen uit het 'antiek' dagelijks leven, ook al zal Hermann Beckers minachting voor de "Kunstthorheit" van de 'nieuwe antieken' in Parijs, die naar zijn zeggen een 'soort mengsel van Pompejaanse en Louis-Quinze-stijl hadden uitgevonden', daarbij niet doorslaggevend zijn geweest.⁷⁵¹ En notabene in München, het centrum van de Duitse kunsthandel, waar het historisch genre door zovelen werd beoefend en zo goede afzet vond, duurde het nog tot midden jaren zeventig voordat enkele plaatselijke schilders zich waagden aan antiek genre in de strikte zin.

Het voorbeeld van Anselm Feuerbach kon op dit genre nauwelijks invloed hebben. Sedert de late jaren veertig stelde hij sporadisch en met gering succes schilderijen in Duitse steden tentoon en een enkele maal, voor het eerst in 1849, ook in München: zijn door de klassieke literatuur en mythologie geïnspireerde voorstellingen zijn op grond van hun idealistische beeldopvatting niet tot de genretaferelen te rekenen. Dat geldt zelfs voor zijn weergave van een anekdote uit het leven van Alcibiades, zijn voorstelling *Gastmahl des Agathon*. De eerste versie van dat schilderij was in 1869 in München te zien, twee jaar nadat Alma-Tadema daar voor het eerst een antieke voorstelling presenteerde, zijn scène

⁷⁵⁰ Cat. tent. Bristol, p. 64. Alma-Tadema vestigde zich in 1870 in Londen. Cat. tent. München, 1869, nrs. 1116: *Gérôme, Phryne*; 1263: L. Fr. Schützenberger, *Römische Sklaven*; 1501: Gleyre, *Antike Scene*; 1529: Léon Belly, *Aegypt. religiöses Fest*.

⁷⁵¹ Becker, 1888, p. 225: ca. 1860. Een zo'n uitzondering stamt van Friedr. Spangenberg (1843-1874) die in München en Weimar had gestudeerd: naar internationale tent. München, 1869, zond hij een - niet helemaal dagelijks - tafereel dat met *Plündernde Vandalen in einer römischen Basilika* aansloot bij thema's contemp. hist. fictie, cat. tent. München, 1869, nr. 974.

met de Romeinse koning Tarquinius (6^{de} eeuw v. Chr.), *Tarquinius Superbus before Galla*.⁷⁵² Maar onder Beierse schilders vond voorlopig noch de ideale oudheid van de één noch de succesvolle 'archeologische' van de ander enige navolging, ook niet toen de Pool Henryk Siemiradzki onder hun ogen zijn levendige *Romeinse orgie* schilderde (1871, afb. 296): pas enkele jaren later zou het daartoe komen en Düsseldorfse schilders zouden hun voor zijn.

Waarom was antiek genre in de Midden-Europese schilderkunst tot in de jaren zeventig zo'n zeldzaam verschijnsel? Er was immers geen gebrek aan belangstelling voor de oudheid, en gebrek aan historische kennis had nog geen schilder ervan weerhouden een scène uit de middeleeuwen in beeld te brengen. Bovendien, ook al hadden schilders uit Midden-Europa in de eerste decennia van de negentiende eeuw, als zij niet naar Rome of Parijs konden reizen, minder gelegenheid gehad om antieke kunst te bestuderen dan Franse collega's, die mogelijkheden hadden niet geheel ontbroken en waren sedertdien snel toegenomen. En dat gold ook voor de toegankelijkheid van informatie over het dagelijks leven in de oudheid en de historische realia. Desondanks werkte het voorbeeld van de 'néo-grecs' in de Midden-Europese landen pas met vertraging en indirect door. De rol van de verschillen in de voorstelling van het eigen vaderlands-historisch continuüm kwam al ter sprake. Uiteindelijk zou toch ook een aantal Midden-Europese schilders het dagelijks leven in de oudheid in beeld brengen of zich zelfs op deze thematiek toeleggen, waarbij echter niet duidelijk is hoe het gewicht verdeeld zou moeten worden tussen de voorbereidende werking van de tot nu toe besproken 'antieke' taferelen, de invloed van de geschiedschrijving en historische romans en de buitenlandse voorbeelden van antiek genre uit de tweede helft van de negentiende eeuw. De schilders die in de volgende paragrafen aan de orde zullen komen, situeerden hun taferelen zowel in het oude Egypte als in Griekenland en Rome.⁷⁵³

2. Oudheid in Wenen: een palet van kleuren, de ondergang van een cultuur

Er waren in Wenen in de jaren veertig en vijftig jonge schilders die af en toe een moment van historisch dagelijks leven uitbeeldden, en er waren er zelfs die zich

⁷⁵² *Gastmahl*: Allgeyer, 1904, 2, p. 137 o.a. - Alma-Tadema, tent. München, 1867: Swanson, p. 145. Nogmaals: cat. tent. München, 1869, nr. 1218: *Tarquinius superbus und die Gesandten von Gabiae*.

⁷⁵³ De volgende paragrafen zijn toegespitst op die schilders in Wenen en München (voor die keuze, zie II: III, nt. 467) resp. van Poolse afkomst die uit het onderzoek naar voren kwamen als degenen die zich werkelijk op antiek genre hadden toegelegd. Daarnaast wordt werk van andere schilders besproken die in context Midden-Europees antiek genre een rol speelden als voorloper, stimulans of - als bijv. Makart - topos in de kunstkritiek. Ook werk der vele schilders die slechts hier en daar taferelen in oudheid situeerden en daarmee aansloten bij snel groeiende populariteit van dit genre, komt exemplarisch aan bod. De 'antieke' voorstellingen van Marées, Stuck en Böcklin blijven buiten beschouwing, omdat daar geen sprake is van génretaferelen.

daarop toelieden. Maar als zij eens wilden variëren op het vaderlandse verleden, brachten zij schijnbaar het liefst Oudhollandse burgers in beeld.⁷⁵⁴ Ook toen hier in de jaren zeventig de eerste werken van Alma-Tadema en zijn Poolse evenknie Siemiradzki op de tentoonstellingen verschenen, leidde dit nauwelijks tot enige navolging door plaatselijke schilders. Van Carl Zewy, die tot de eerder besproken groep rond de kunsthandelaar Friedrich Schwarz behoorde (zie II: III, 2), is één enkel uitstapje op het gebied van het antiek genre bekend. Zijn *Liebesgott* is een wel heel luchtig tafereeltje ondanks de wat trieste blik van het meisje (afb. 297).⁷⁵⁵ Elke context rond de meisjesfiguur ontbreekt: enig interesse voor het leven in de oudheid of zelfs maar voor een ideaalbeeld daarvan demonstreerde Zewy hier niet. Zijn schilderijtje is vermoedelijk niet voor de jaren tachtig ontstaan en hij kende toen ongetwijfeld allerlei antiek genre van Engelse en Franse schilders, zowel van de lokale tentoonstellingen als via reproducties. Het merendeel van de Weense schilders van Zewy's generatie, of ook iets ouder, hield zich net als voorgaande generaties plaatselijke kunstenaars bij een keuze voor de oudheid aan de traditionele thema's van de academische historieschilderkunst: aan de figuren uit de mythologie en antieke literatuur en de bekende historische helden en heersers.

Een zeldzaam voorbeeld van antiek genre door een Weense schilder ontstond waarschijnlijk onder invloed van de directe kennismaking met Rome: Anton Romako (1832-1889), een leerling van Carl Rahl, verbleef sedert acht jaren in de oude stad, toen hij in 1865 een tafereeltje schilderde met een Vestaalse maagd die een gevangen Galliër te drinken geeft (afb. 298). Het beeldmotief als zodanig, een vrouw die een man uit een kruik te drinken geeft, had hij al eens in een contemporain tafereeltje uitgebeeld, waarbij de invloed van Léopold Robert een rol gespeeld zou hebben.⁷⁵⁶ Deze antieke scène schijnt zich bij een ingang of in een voorportaal af te spelen; twee Romeinen op de achtergrond zijn verdiept in hun eigen gesprek en letten niet op het onbetekenende voorval, terwijl zelfs de aandacht van de jonge vrouw niet naar de knielende 'barbaar' lijkt uit te gaan. Romako liet het bij dit ene specimen van historisch genre. Een enkele andere voorstelling uit de Romeinse oudheid van zijn hand is thematisch tot de geschiedschilderkunst te rekenen. Ook zijn in Italië geboren en opgeleide landsman Eugen Blaas die zich in Venetië had gevestigd, zal ofwel door de genius loci of door het voorbeeld van niet-Oostenrijkse collega's tot de voor hem

⁷⁵⁴ Bijv. cat. tent. Wenen, *Verzeichniss*, 1847: Franz Berger, *Niederländischer Waffenschmied*; cat. tent. Wenen, *Oesterreich. KV*, 1852: Eduard Ender, *Atelier eines holländischen Malers*.

⁷⁵⁵ Hiervan is mij alleen autotypie bekend (Bildarchiv ÖNB: op basis foto J. Löwy, Wenen). Of dit repr. van schilderij is, of vorm van ill., is op in roze gedrukte prent niet vermeld. Derg. roze reproducties o.m. gepubl. in *Allg. Kunstchr.* die sedert 1879 in Wenen verscheen.

⁷⁵⁶ Afm. 72 x 60 cm; part. bezit. Invloed Robert: Garms, in cat. tent. Wenen, 1992, *Romako*, p. 34. Observaties in contemporaine Romeinse werkelijkheid zouden Romako, die zich in Italië tot genreschilder ontwikkeld had, ook op dit motief gebracht kunnen hebben. Voor vertaling daarvan naar antiek tafereel kon hij in internationaal Romeins kunstmilieu al vb. vinden bij West-Europese en Italiaanse schilders.

ongebruikelijke keuze van antieke taferelen zijn gemotiveerd: Carl Lützwow, de Weense redacteur van het *Zeitschrift für bildende Kunst*, vermeldde in zijn bespreking van een aantal 'taferelen uit het historische culturele leven' die in 1869 op de internationale tentoonstelling in München te zien waren, als terloops dat Blaas het behalve met de renaissance ook wel eens met antiek genre 'probeerde'.⁷⁵⁷

De landschapschilder Josef Hoffmann (1831-1904) hield zich op een andere manier met de oudheid bezig dan Romako. Hij koos niet voor de historiekunst of genretaferelen, maar varieerde op het genre van de capriccio's: hij schilderde antieke bouwwerken die niet meer of nog slechts fragmentarisch bestonden, voorstellingen die hij verlevendigde met stoffagefiguren.⁷⁵⁸ Schinkel had in zo'n geval liefst zijn eigen ideaalbeeld van de antieke architectuur in beeld gebracht. De Münchner Leo von Klenze daarentegen had in 1846 als architect van een jongere generatie in zijn *Ideale Ansicht* van Athene met de Akropolis een reconstructie geschilderd die was gebaseerd op de kennis van dat moment, waaronder die over het gebruik van kleur bij de antieke bouwkunst.⁷⁵⁹ Ook Hoffmann zou merendeels geen eigen ideale voorstellingen van architectuur, maar zorgvuldig gerechercheerde reconstructies in beeld gebracht hebben. Een groot schilderij van zijn hand dat 'het oude Athene met de tuinen van Venus' in beeld bracht, werd besproken in het Weense blad *Recensionen und Mittheilungen* (1865). De recensent bestempelde het als een 'verdienstelijk werk' dat hij wel niet met bewondering, maar toch met erkenning meende te kunnen vermelden: "Es ist eine mit großem Aufwande von Gelehrsamkeit unternommene Rekonstruktion, wobei es an Prachtbauten, an Polychromie, an Opferfesten und Ceremonien, an Rosengewinden, üppiger Pracht der südlichen Vegetation u.s.w. nicht fehlt."⁷⁶⁰

⁷⁵⁷ Monogr. 'L.', 'Die internationale Ausstellung in München', *Zschr. bild. Kunst* (1870), p. 122. Mogelijk dat niet Lützwow, maar Duits medewerker van dit blad, Wilh. Lübke, deze recensie schreef. De in Göttingen geboren Lützwow was kunsthistoricus; hij werkte in Wenen als docent Technische Hochschule, secr. kunstacademie en conservator acad. prentenkabinet. Lübke was kunst- en architectuurhistoricus en doceerde achtereenvolgens aan verschillende hogescholen en academies in Duitsland en Zwitserland.

⁷⁵⁸ Hoffmann had in jonge jaren bij tijd en wijle kunstonderwijs genoten, maar geen geregelde academie-opleiding gevolgd. Van 1851 tot 1856 werkte hij in Carl Rahls atelier waar hij zich spoedig toelegde op zog. hist. landschap. Hij bracht vervolgens een jaar in Griekenland door en werkte 1858-1864 in Rome; daarna terug in Wenen. Behalve olieverfschilderijen maakte hij ook wandschilderingen en decors voor toneel en opera.

⁷⁵⁹ Cat. tent. München, 1999, *Hellas*, p. 532-533: met behulp der stoffage - apostel Paulus predikend voor Atheners - zou Klenze hier ook hebben willen uitdrukken dat de architectuur der heidense oudheid gepredestineerd was voor een moderne renaissance in het christelijk avondland. Op ander 'Grieks' schilderij, *Ideale Ansicht der Stadt Athen in antiker Zeit* (1862), verbeeldde Klenze de vernieuwing van Athene tijdens Romeinse heerschappij door als stoffage Hadrianus met jonge vriend en aantal architecten toe te voegen. Afb. *ibid.* nr. 398: 1846, resp. nr. 399: 1862.

⁷⁶⁰ Anon., *Recensionen* (1865), p. 245. Van dit werk werd repr. vervaardigd; later nog een kleurenrepr., Bringmann, p. 354, nr. 553. Gal. d. Akad. in Wenen bezat tot in of kort na WO II Hoffmanns *Venusheiligthum an der Straße nach Eleusis*. Een recensent ('Die dritte allgemeine

Hoffmann had dit schilderij gemaakt voor de vermogende Grieks-Weense bankier en mecenas Simon Georg von Sina. Diens opdracht omvatte in totaal vijf van dergelijke schilderijen die alle bestemd waren voor zijn Weense stadpaleis. In dit geval was de thematiek gekozen door een man van Griekse afstamming die in een representatieve ruimte zijn bezoekers wilde confronteren met de historische cultuur uit het land van zijn voorouders. Dat Sina juist Hoffmann deze opdracht gaf, is niet verbazend: de schilder stond bekend om zijn historische landschappen, hij kende Griekenland uit eigen aanschouwing en had goede contacten met verschillende architecten.⁷⁶¹ De stoffagefiguren bij en rond zijn historische bouwwerken schilderde hij niet altijd zelf; nog afgezien van een mogelijk gebrek aan kunnen op dat terrein scheen zijn persoonlijke interesse voor de antieke culturen toch in het bijzonder te zijn uitgegaan naar de bouwkunst, niet zozeer naar de levensvormen van de oude Grieken en Romeinen. Zijn voorstellingen uit het antieke verleden brachten hem niet tot het schilderen van werkelijke historische genretaferelen, ook al heeft hij de feestvierders op zijn schilderij *Altgriechische Landschaft mit Bacchanten und dem Grab des Anakreon* in de voorgrond en op het middenplan vrij groot uitgebeeld (1865).⁷⁶²

Eén van Hoffmanns Atheense stadsgezichten, een uitzicht vanuit de tuinen van de Griekse koningin, nam de Münchner oudheidkundige Julius Braun tot aanleiding om de lezers van het Duits-Oostenrijkse *Zeitschrift für bildende Kunst* een uitgebreide beschrijving van het historische Athene voor te leggen. En dat ongeacht het feit dat Hoffmann ditmaal nu juist een eigentijds stadsgezicht met evenzulke stoffage geschilderd had. Braun vertelde allerlei wetenswaardigheden over de ruïnes die Hoffmann had weergegeven en over bouwwerken die op de heuvels in het weergegeven landschap ooit te zien waren geweest. Hij herinnerde aan de mensen die daar in de oudheid hadden geleefd en hij beschreef hun dagelijkse bezigheden, bijvoorbeeld op de markt. Aan zijn beschrijving van bouwwerken en pleinen knoopte hij weer verhalen uit de geschiedenis vast en begaf zich daarbij tenslotte zelfs buiten het schilderij. Bijna had de beschouwer op Hoffmanns schilderij ook de heuvel van de Pnyx kunnen zien, schreef hij, de plaats van de oude volksverzameling. Die plek was echter wel te zien op een groot historieschilderij dat de Müncher Philipp Foltz (zie I: V, 3-5) had vervaardigd, en zo vervolgde Braun monter:

deutsche Kunstausstellung. III', *Zschr. bild. Kunst* (1869), p. 92) meende dat speciaal dit laatstgenoemde schilderij "durch die Schönheit und Größe der Komposition, sowie durch die *echt hellenische Klarheit* und Gediegenheit seines Kolorits ausgezeichnet" was. Cursivering R.K.

⁷⁶¹ Bij decoratie van Sina's Weense stadwoning waren ook Rahl en diens leerling Griepenkerl betrokken, cat. tent. München, 1999, *Hellas*, p. 564. Hoffmann was bevriend met Deens-Weense architect Theophil Hansen en diens Münchner collega Friedr. Gärtner die beiden aan projecten in Athene werkten (zie *ibid.*, p. 83, 545ff). Voor familie Sina, zie Wurzbach, 34.

⁷⁶² *Altgriechische Landschaft mit dem Grab des Anakreon* (afm. 155 x 201 cm) nu, wrschl. sinds 1876, coll. Gal. d. Akad. in Wenen; uitgevoerd in opdracht ministerie religie en onderwijs, cat. coll. Wenen, 1989, afb. p. 114. Dit arcadische thema n.b. ook al 18^{de} eeuw in dichtkunst bezongen en op muziek gezet, muziekbijlage, nr. II/14.

"Diesen Platz wählte Direktor Ph. Foltz in München für das von König Max II. für dessen große historische Galerie bestellte Kolossalbild: 'Die Blüthe Griechenlands' [...]. In dem Foltz'schen Bilde steht Perikles als Redner vor den aufgebracht Athenern, die nach Plutarch ihm vorgeworfen, 'der Staat entehre sich, wenn man die Griechen zum Zahlen zwingt, angeblich zum Zweck eines Nationalkriegs, mit dem Geld aber Athen vergolde und putze wie ein kokettes Weib mit kostbarem Gestein und Götterbildern und Tempeln für 1000 Talente.' Perikles antwortete, 'Athen sei der Schutz Griechenlands gegen die Barbaren. Mit dem Geld aber, das die Andern für diesen Schutz zahlen, könne Athen thun, was es wolle. Die Werke seien nach ihrer Vollendung ein ewiger Ruhm und während des Bauens ernähren sie die ganze Stadt.' Der Platz ist in dem Foltz'schen Bilde um so passender gewählt, als man von der Pnyx aus die Akropolis, dieses Werk des Perikles, so schön im Angesicht hat ..." ⁷⁶³.

Zulke toegankelijk geschreven teksten over historische, oudheidkundige en kunsthistorische onderwerpen publiceerde niet alleen het *Zeitschrift für bildende Kunst*. Al in de eerste helft van de negentiende eeuw hadden het *Kunstblatt* en het *Berliner Kunstblatt*, de belangrijkste Duitstalige kunsttijdschriften van die periode, evenals Böttigers vaktijdschrift *Amalthea* regelmatig berichten gebracht over oude beeldende kunst, over oudheidkundige ontdekkingen in eigen en andere landen en over de nieuwste vondsten in Pompeji en Herculaneum. Zij hadden nieuwe inzichten en kennis met betrekking tot gebruiks- en kunstobjecten, schilderijen en beeldhouwwerken uit de oudheid getrouw aan hun lezers meegedeeld, en de beide eerstgenoemde bladen hadden hetzelfde gedaan voor de middeleeuwen en renaissance. De Duitstalige kunsttijdschriften uit de tweede helft van de eeuw zetten deze trend voort, terwijl in geheel Midden-Europa ook de dag- en weekbladen en de geïllustreerde tijdschriften regelmatig artikelen brachten over thema's uit de cultuur- en kunstgeschiedenis, en dus ook over de oudheid. Die voor bredere kringen, voor de hele 'gebildete Welt' bestemde artikelen waren over het algemeen door serieuze wetenschappers geschreven - ook Julius Braun behoorde daartoe. Voor een groot deel van de toenmalige kunstbeschouwers sloot de thematiek van voorstellingen als - bijvoorbeeld - Hoffmanns *Athene met de tuinen van Venus* dan ook direct aan bij de cultuurhistorische kennis, die hun via allerlei tijdschriften bij gezellige verenigingen, leesclubs én in het eigen huis zo gemakkelijk toegankelijk werd gemaakt.

* * *

Een andere vorm waarin wetenschappelijke kennis in die jaren aan een groter, overigens wel bemiddeld publiek gepresenteerd werd, was het album met tekst

⁷⁶³ Braun, 'Athen. Zu dem Landschaftsbilde von Joseph Hoffmann', *Zschr. bild. Kunst* (1866), p. 81-87, afb. t.o.v. p. 84. Foltz' schilderij was bestemd voor het zog. Maximilianeum, zie vervolg.

en platen.⁷⁶⁴ Die platen werden niet altijd speciaal voor een bepaalde uitgave getekend, laat staan geschilderd. Als het om een geschiedkundig album ging, maakten auteur of uitgever dikwijls ook gebruik van bestaand werk, van 'serieuze' historische voorstellingen, anekdoten en genre, en de albumplaten zouden op hun beurt zulke voorstellingen ook weer geïnspireerd kunnen hebben, eigenlijk moeten hebben. Hoffmann tekende in de late jaren zeventig een aantal historische bouwwerken uit de oudheid voor een luxueus uitgevoerd folio-album getiteld *Hellas und Rom. Eine Culturgeschichte des classischen Alterthums*, een werk dat in de jaren 1878/1880 in afleveringen verscheen. Zijn stadgenoot, de cultuurhistoricus en kunstnijverheidshervormer Jacob von Falke, had dit tweedelige album in opdracht van een uitgever samengesteld 'met het doel om begrip te kweken voor de klassieke oudheid en langs die weg de liefde voor het schone te verbreiden'.⁷⁶⁵ Hij had voor beide delen, *Hellas* en *Rom*, de teksten geschreven en in de twee afzonderlijke inleidingen zijn visie op de betekenis van de antieke culturen voor zijn eigen tijd uiteengezet. Het was de roep van de muze, meende Falke, die zijn lezers naar Hellas uitnodigde - "zu dem heiligen Land, der hellenischen Wiege der Freiheit, Zu des Ilissos Gestad ladet die Muse dich ein, Folge dem Ruf!" en hijzelf sloot zich daarbij aan:

"Ja, Leser, folge uns zum Land und Volk der ewigen Schönheit, zu den sonnigen Bergen und den schattigen Hainen von Hellas, zu den lichtumflossenen Inseln und Küsten, folge uns zu jenem gottbegnadeten Volke, das [...] bestimmt erscheint mit den Früchten seines Geistes und den Arbeiten seiner Hand die immer wieder in Materialismus versinkende Cultur der Welt immer aufs Neue wieder in das Reich des Ideals emporzuheben. [...] Die wunderbare Vollkommenheit seiner Werke bürgt uns [...] dafür, dass auch heute, wo materielle Interessen und reale Studien übermächtig das Wort führen, der Cultus des Schönen nicht zu Grunde gehe.

Folge uns also, wenn wir in der Absicht den Cultus des Schönen zu fördern, das Gemüth zu erheben, den Geist zu erfrischen, wenn wir in dieser Absicht die Cultur der Griechen, ihr Leben und ihre Werke zu schildern versuchen! [...] So werden wir uns die Griechen von allen Seiten betrachten, ihre Persönlichkeit und äussere Erscheinung, ihre Erziehung und Beschäftigung, ihr häusliches und geselliges, ihr öffentliches und religiöses Leben, sodann aber auch ihre Werke, die Schöpfungen der Cultur [...], die Denkmäler ihrer Hand und ihres Geistes."

Falke liet inderdaad al die aspecten van de Griekse cultuur in zijn boek de revue passeren. De stijl van de eigenlijke tekst is aanzienlijk minder hoogdravend dan die van de inleidingen; integendeel, Falke schreef vloeiend en gemakkelijk

⁷⁶⁴ Naast deze vormen van kennisverbreiding speelden ook de openbare voordrachten door wetenschappers, die veel publiek trokken, een rol: de Weense kunsthistoricus Lützow bijv., de Münchner cultuurhistoricus Riehl en Berlijns Egyptoloog Lepsius hielden dikwijls zulke voordrachten en dankzij de trein niet alleen in hun eigen woonplaats.

⁷⁶⁵ Falke, 1897, p. 345-346: "Der Anstoß zu diesem letzteren Werke kam mir von Außen. Der Antrag [van Stuttgarter uitg. W. Spemann] verursachte mir im Anfang einen gelinden Schrecken, wie ich wohl sagen kann." Een tweede ed. verscheen al 1880.

leesbaar. De betekenis van het oude Rome voor zijn eigen tijd beoordeelde hij geheel anders dan die van Griekenland, maar hij meende stellig, dat het de moeite loonde om zich ook met de Romeinse cultuur bezig te houden:

"Was ist es, das uns alle Zeit an Rom gefesselt hat, fast mit nicht minderer Gewalt wie an Griechenland? [...] Gewiss, so etwas wie Nüchternheit liegt über die römische Geschichte: der Verstand beherrscht sie, der kalte, unbarmherzige Verstand, gepaart mit zäher Ausdauer, aber der Verstand steigert sich zur Weisheit und die Ausdauer erhebt sich zur Grösse, zum Heroismus. Daher die Consequenz, die Logik in der Geschichte Roms [...]. Wir verfolgen ein Schauspiel, das aus bescheidenem Keime zu gewaltiger Grösse anwächst, um tragisch mit erschütternder Wirkung abzuschliessen. Das ist der Reiz der römischen Geschichte."

Enkelingen uit die geschiedenis schenen Falke minder interessant dan de Romeinen als zodanig, althans de Romeinse mannen, en hun leven als burgers van een wereldrijk:

[Die Römer] sind Ideale der Männlichkeit und haben Tugenden und Laster, die ihr Eigen sind, Tugenden wie Laster, die das Weltreich geschaffen haben. Und dieses Weltreich schaffte so eigenthümliche Zustände und Lebenserscheinungen, wie sie nicht wieder gekommen sind."

Hij wees op de historische rol van de Romeinen als bemiddelaars tussen de Grieken en het overige Zuid- en West-Europa: "Ohne die Hellenen keine römische Bildung, ohne die Römer keine romanische und germanische Cultur!"

Beide delen van Falkes album zijn rijkelijk en kostbaar geïllustreerd met vele grote platen en talrijke kleinere in de tekst ingevoegde afbeeldingen. Op de platen die Josef Hoffmann bijdroeg zijn als bij hem gebruikelijk alleen stoffagefiguren van bescheiden afmetingen te vinden. Een voorbeeld is zijn paginavullende plaat *Sparta*: de stad ligt in een dal in een wijd landschap, op de achtergrond ziet men bergen. Op de voorgrond zijn op een pad een man en vrouwen met een urn onderweg. Bij een beek tekende Hoffmann enkele vrouwen met amphoren die daar waterhalen. Op diezelfde manier bracht hij de dromos (renbaan) in Sparta in beeld, als een door bomen overschaduwde ruimte waar een aantal anonieme figuurtjes allerlei gymnastiek bedrijft, gadeslagen door even kleine figuurtjes op de voorgrond (afb. 299). Geen van die groepjes zou geïsoleerd en uitvergroot een echt genretafereel gevormd hebben. Een architectuurhistoricus en -schilder uit München, Josef Bühlmann, leverde een aantal reconstructietekeningen van tempels en stedelijke gebouwen aan straten en pleinen, waarop eveneens tamelijk stijve stoffagefiguren te zien waren. Een tweede Weense landschap- en architectuurschilder, Ludwig Hans Fischer, droeg enkele afbeeldingen bij die vergelijkbaar zijn met die van Hoffmann, maar ook een figuurstuk: hij heeft een verblijf van Tiberius op Capri uitgebeeld. De plaat toont de keizer op een marmeren terras van zijn paleis aan zee, terwijl drie vrouwen voor hem musiceren, andere verfrissingen aandragen en jonge knapen

guirlandes brengen; een pantertje ligt erbij in de zon (afb. 300).⁷⁶⁶

Zoals Falke in zijn inleidingen al aangaf, had hij het accent van zijn teksten evenmin bij de politieke geschiedenis als bij de bouw- en beeldhouwkunst gelegd. Het was de cultuur- en zedengeschiedenis van beide rijken, in de breedste zin, het terrein waar zijn persoonlijke interesse naar uitging, waar hij het grootste deel van het album aan gewijd had. In overeenstemming daarmee had hij - of zijn Duitse uitgever - niet alleen illustraties van bouwwerken, kunstobjecten en gebruiksvoorwerpen laten tekenen, maar ook een groot aantal voorstellingen waarop alledaagse bezigheden van mannen, vrouwen en kinderen te zien zijn.⁷⁶⁷ Veel van die tekeningen zijn betrekkelijk klein in de tekst afgedrukt. Van de Berlijner Woldemar Friedrich (1846-1910) stammen in het deel over Rome ondermeer een tafereeltje in een broodbakkerij (afb. 301), een interieurscène met een huisfilosoof, een voorstelling met een 'zwerm cliënten', en de tekening van een huisheer die in zijn werkkamer voor kasten met schriftrollen zit. Bij Falke's tekst over de kinder- en jeugdijaren in het oude Griekenland tekende Eugen Klimsch (1839-1896), een schilder en illustrator uit Frankfurt, de plaat *Griechische Mädchenspiele* - jonge meisjes die zich met schommelen en een balspel vermaken (afb. 302).⁷⁶⁸ Zijn tekening *Morgen im Peristyl der griechischen Frauenwohnung* toont wat jonge moeders tijdens de ochtend bezighield. Een ligt nog op een rustbed, een tweede grijpt naar een fruitschaal, waarbij een donkere slavin haar een spiegel voorhoudt; bij twee jonge vrouwen die al gekleed zijn, vraagt een jongetje om aandacht, terwijl

⁷⁶⁶ Bühlmann doceerde architectuur aan Polytechnikum in München. Falke, *Hellas und Rom*: Sparta, t.o.v. p. 14; dromos, t.o.v. p. 16; Tiberius, t.o.v. p. 204.

⁷⁶⁷ Dl. *Hellas* was onderverdeeld in drie boeken: *Geschichte und Staat, Leben und Sitte* (1. Die Jugendzeit, 2. Gestalt, Kleidung, Kosmetik. 3. Die Frauen. 4. Haus, Hausrath und Gesinde. 5. Gastlichkeit und Gastmahl) en *Kunst und Literatur*. Dl. *Rom* evenzo: *Der Gang der Staatsgeschichte, Leben und Sitte* en *Kunst und Literatur*. In beide dln. was tweede boek, over levenswijze, zeden en gebruiken, verreweg het langste. Over ill. van dit album liet Falke zich in memoires niet uit, terwijl hij daar, p. 346, i.v.m. ander 'Prachtwerk', zijn "Geschichte der deutschen Kunstindustrie" [d.w.z. *des Kunstgewerbes*, ed. 1888?], wel uitdrukkelijk melding maakte van persoonlijke controle over keuze der afbeeldingen. Uitgever *Hellas und Rom* zal op zijn minst in nauw overleg met Falke illustratoren gekozen hebben, óf die keuze ook in dit geval aan hem hebben overgelaten: Otto Knille bijv. (zie vervolg) kende Falke nog uit zijn Düsseldorfse tijd, Falke, 1897, p. 120-121.

⁷⁶⁸ Friedrich: ill. op p. 227, 263, 269, 270. Friedrich had in Berlijn gestudeerd en in Weimar bij Ramberg; hij hield zich veel met boek- en tijdschriftillustratie bezig. Cat. coll. Frankfurt, 1972, 1, p. 163-164: Klimsch was veelzijdig kunstenaar die niet alleen genre schilderde, maar ook allegorieën, wanddecoraties, portretten, waaiers; tevens ontwierp hij gebruiksgrafiek en illustreerde hij boeken. Hij had in Frankfurt bij Jakob Becker en Steinle gestudeerd, vervolgens 1860-1865 bij Andreas Müller in München; daarna blijvende vestiging in Frankfurt. Zijn werk was daar jaren 80 en 90 buitengewoon populair. Hij decoreerde interieurs, van vertrekken in part. huizen tot salons op stoomboten, met genrescènes of allegorieën. Daarbij stak hij zijn figuren in hist. kostuum, variërend van Oudduitse renaissance en Hollandse 17^{de} eeuw tot rococo en empire. - Plaat *Mädchenspiele* t.o.v. p. 52 (bij tekst over kinderjaren dl. 1, tweede boek).

andere kleine kinderen in de nabijheid van hun moeders in hun spel verdiept zijn (afb. 303). Voor de kleinere tekstafbeeldingen beeldde Klimsch ondermeer Griekse vrouwen bij huiselijke handarbeid uit, en ook een groepje slavinnen bij het waterhalen.⁷⁶⁹ Al die voorstellingen zouden historisch genre zijn, als zij waren uitgevoerd als schilderij of zelfstandige tekening en de onderlinge relaties van de figuren nadrukkelijker en met meer herkenbaar gevoel verbeeld zouden zijn. Enkele van de grotere platen, speciaal de twee bovengenoemde door Klimsch, voldoen al aan dat laatste criterium, zelfs in de weergave door de houtgraveur. Veel van de thema's die voor de illustratie van dit album zijn gekozen, zijn inderdaad bij het antiek genre in de schilderkunst terug te vinden.

Een aantal van de paginavullende platen reproduceert bestaande schilderijen, zowel genretaferelen als historieschilderijen. Tot die laatste behoort een uitbeelding van de christenvervolgingen onder Nero, *Die Fackeln Nero's*, door de Pool Siemiradzki (zie vervolg, p. 685-687), een werk dat enkele jaren eerder in Wenen veel opzien gebaard had. Vriendelijker taferelen zijn ondermeer Feuerbachs *Gastmahl des Agathon* dat Weners in 1874 eveneens in origineel hadden kunnen zien, enkele werken van Alma-Tadema, waaronder een zeldzame maanlichtscène met melancholieke jonge mensen en een zanger bij een graf, en de charmante voorstelling *Marionettenspieler in Pompeji* (1869, afb. 304) van de Zwitser Ernst Stückelberg. Een uitbeelding van de spelen in Olympia, met de begroeting van een zegevierende atleet, ontbreekt uiteraard niet, die plaat stamt van de Berlijnse academieprofessor Otto Knille (afb. 305).⁷⁷⁰ En vanzelfsprekend had Falke ook een 'Toilettenszene' opgenomen, de voorstelling *Im Putzzimmer einer vornehmen Römerin* die door de Münchner Angelo von Courten was getekend of geschilderd. Ofwel Falke zelf of zijn uitgever had voor deze grote platen werken uitgekozen van schilders - uit verschillende landen - die merendeels al bekend, sommige zelfs beroemd waren om hun verbeelding van de oudheid. Het is tekenend dat zich behalve Fischer onder de schilders van de historische voorstellingen en genretaferelen op deze illustratiebladen geen Weners bevinden. Omgekeerd hebben de albumplaten in Wenen, Falkes woonplaats en het centrum van zijn professionele activiteiten, op plaatselijke schilders nauwelijks enige inspirerende uitwerking gehad.⁷⁷¹

* * *

⁷⁶⁹ Falke, *Hellas und Rom*: platen t.o.v. p. 70, p. 92, 106.

⁷⁷⁰ Falke, *Hellas und Rom*, Siemiradzki: t.o.v. p. 207; Alma-Tadema: *Der Improvisator*, t.o.v. p. 264; Stückelberg, t.o.v. p. 252; Knille: t.o.v. p. 124; Courten: p. 247.

⁷⁷¹ Cultuur- en kunstnijverheidshistoricus Falke gold in Wenen, en internationaal, als autoriteit waar het ging om hervorming der kunstnijverheid en interieurdecoratie, incl. opleidingen en museaal beleid op dat terrein: dit album moet alleen al daarom ook onder lokale kunstenaars bekendheid verworven hebben; voorzover na te gaan, zou het echter hooguit enige invloed gehad kunnen hebben op jonge schilder Glücklich en evt. nog op broeders Rothaug, zie vervolg.

Op weinige uitzonderingen na bleef de uitbeelding van voorstellingen uit de oude geschiedenis in Wenen gekoppeld aan literaire teksten, speciaal epos en drama, en aan de geschiedschrijving met inbegrip van historische bronnen. Merkwaardigerwijs werden scènes uit de oudheid speciaal in beeld gebracht in de omgeving van Leopold Carl Müller (zie II: I, 1 en 7), de oriënt-schilder die een bijzondere voorliefde voor Egypte koesterde, en dat ondanks het feit dat deze zelf zich juist op het heden richtte. Die omstandigheid suggereert opnieuw dat niet alleen de literatuur, maar ook de persoonlijke beleving van oorden waar de antieke geschiedenis zich had afgespeeld, de keuze voor thema's uit dat tijdperk kon stimuleren - zelfs als die ervaring beperkt bleef tot meeleven met de belevenissen en waarnemingen van anderen. Stellig was het Müller die bij zijn vriend Hans Makart (1840-1884) interesse wekte voor het oude en nieuwe Egypte met zijn eigen studies, foto's en verhalen uit dit land. Makart reisde als eerste van de Weense schilders die hieronder in verband met het antiek genre besproken zullen worden, ook zelf naar Egypte. Van de reeks taferelen die hij aan en op de Nijl situeerde, zou er echter hooguit één tot het historisch genre gerekend kunnen worden, terwijl een tweede een historische anekdote verbeeldt.⁷⁷² Ondanks dat maakten zijn 'Egyptische' werken kennelijk een zodanige indruk dat sommige critici hem hardnekkig in één adem met Alma-Tadema noemden als voorbeeld voor schilders van antiek genre: om die reden zal ik hier op die schilderijen toch nader ingaan. Het historische Egypte hield Makart al voor zijn verblijf ter plaatse bezig, en zijn eerste Egyptische thema ontleende hij dan ook nog niet aan de *genius loci*, maar aan Shakespeare. In 1874/75 werkte hij in zijn Weense atelier aan een schilderij dat verbeeldde hoe Cleopatra op een Nijlboot de Romeinse overwinnaar Marcus Antonius tegemoet trok (afb. 306). Dit formidabele schilderij was in het winterseizoen van 1875/76 op de jaarlijkse tentoonstelling in het Künstlerhaus te zien. Men gaf het een ereplaats, 'vanwaar het de bezoeker al tegemoet straalde, als die nog op de trap was', zoals een recensent schreef. De Weense criticus Carl von Vincenti zag het daar.⁷⁷³ Hij meende dat het schilderij - dat hij wel aan de grote kant vond - simpelweg als een 'bootvaart van Cleopatra op de Nijl' betiteld kon worden. Zijn beschrijving illustreert welke sterke visuele indruk het werk maakte en tevens hoe gemakkelijk een historisch onderlegd beschouwer

⁷⁷² Eerste *Oudegyptische* voorstellingen in de schilderkunst - d.w.z. andere dan die tot vaste repertoire historieschilderkunst behoorden - waren kort na 1800 in Frankrijk ontstaan [bijv.: Jean Joseph Taillasson, *Bérénice reprochant à Ptolémée de juger pendant son jeu*, 1802, afb. in Landons *Annales* (1833)², II, t.o.v. p. 120], aanvankelijk zonder direct vervolg te vinden, tot jaren 40 sommige 'néo-grecs', bijv. Adrien Guignet, hun aandacht ook op Egypte richtten, Humbert, p. 237-238, 259. Alma-Tadema had jaren 50 en 60 bij die schilders aangeknoopt: zijn Egyptische taferelen zouden bij Weense schilders inmiddels via repr. en tentoonstellingsbezoek in buitenland bekend geweest kunnen zijn.

⁷⁷³ Vincenti was Oriëntkenner, romanschrijver en publicist, werksz. als redacteur van Weense kranten, o.m. *Neue Freie Presse* waarvoor hij nog jaren 90 schreef. Sinds 1874 ook medewerker AZ waarin hij ook 'Wiener Briefe' en 'Kunstberichte' publiceerde.

inmiddels al toegang vond tot deze exotische thematiek:

"Schwüle Ruhe liegt auf dem paradiesgeborenen Nil. Gegen die Fluth rauscht langsam die Prachtbarke, von den braunen Schiffsknechten stromauf gewuchtet. Unter herrlich geschmücktem Zelte lagert sie, die reizbewusste Tochter des 'Flötenspielers auf dem Thron', die Cäsaren-Bezwingerin, in welcher sich die ganze gefährliche Sinnenbethörung des geheimnissvollen Nillandes incarnirt hat. Der weisseidene Sonnenschirm spielt wie phosphorisches Licht über ihrem träumerischen Haupte, dessen dunkler Blick in verlorene Horizonte taucht. Auf den Schultern der Schiffsknechte lehnen Slavinnen mit Muscheln und Wedeln in den erhobenen Händen - Muscheln, da ja die Alten den Nil bereits das Meer nannten. Am gold-stumpfen Kahnschnabel, wo auf wunder-decorativem Aufsatz die Wappenschlange nach dem Käfersymbol züngelt, steht, das Schiff gleichsam wie ein Fahrthier am Bande lenkend, ein afrikanisch-amorinenhafter, grossäugiger Bube - der Königsknabe, welchen die fruchtbaren ptolemäischen Nilköniginnen allezeit dem Volke bei ihren Ausfahrten zeigten, als lebendige Zukunftsverheissung des unvergänglich stets wieder frisch im Reiss ergrünenden Herrscherthums. Sattes Licht, breite Ruhe ist alles in diesem Bilde."⁷⁷⁴

Ondanks het ogenschijnlijk historische thema waren de kunstrecensenten het erover eens, dat dit werk niet als een historieschilderij opgevat kon worden. De één meende dat Makart het wel zo bedoeld had, maar dat de historische karakterisering volkomen onjuist was, en de voorstelling eerder tot het genre gerekend moest worden. Een ander wees er terecht op dat dit werk - een "berauschendes Prunkbild" - bestemd was om een interieur te decoreren en er geen aanspraak op maakte om als streng historieschilderij te worden opgevat. 'Een klein schilderijtje van Alma-Tadema', meende deze recensent, 'ademt meer historische geest dan dit hele grote doek, dat desondanks een glanzend licht werpt op Makarts talent'.⁷⁷⁵

De wintermaanden van 1875/76 bracht Makart in Cairo door, waar de vice-koning van Egypte aan hemzelf, Leopold Müller en nog enkele andere collega's woon- en werkruimte in een oud paleis ter beschikking had gesteld. Müller schreef in maart aan een vriend dat 'Makart ijverig was geweest en in Cairo acht schilderijen had geschilderd, allemaal grote lappen'.⁷⁷⁶ Slechts één van die

⁷⁷⁴ Balduin Groller, 'Die Jahresausstellung im Wiener Künstlerhaus', *Kunstchr.* (1875), p. 467. Datzelfde jaar ook in München bij kunsthandel Fleischmann tentoon, *ibid.*, p. 619. Vincenti, 1876, p. 227-228; volgens id. toentertijd eigendom van baron Leitenberger, een grootindustriël die aan Weense Ringstraße woonde. Vgl. Heinzl, p. 29, volgens wie het 'vermoedelijk' inderdaad door Leitenberger was besteld, maar uiteindelijk niet aangenomen, zoals ook Groller ('Wiener Ateliers', *Kunstchr.* (mei 1875), p. 180) al 1875 vanuit Makarts atelier berichtte. In 1876 werd *Nilfahrt* (afm. 189 x 506 cm) bij Münchner kunsthandel verworven voor Königl. Mus. der bild. Künste in Stuttgart; schilderij nu: Staatsgalerie, Stuttgart.

⁷⁷⁵ Monogr. 'S', 'Korrespondenz, Stuttgart, im März 1876', *Kunstchr.* (1876), p. 447. Groller, *op. cit.* (774), p. 467.

⁷⁷⁶ Müller, ed. 2001, p. 248: Müller aan Laufberger (1-3-1876). Cat. tent. Wenen, 2000, p. 118-119: Makarts indrukken inspireerden hem tot tiental schilderijen - op één na typenportretten waarbij enkele figuren in hist. kostuum - die hij merendeels al in Cairo voltooid zou hebben en

werken zou door de tijdgenoten als historisch genre opgevat kunnen zijn, namelijk zijn schilderij *Jagd auf der Nil* (afb. 307). Volgens Pecht echter gaat het ook bij dit tafereel om een bootvaart van Cleopatra, het "riesige Bild einer mit ihren Frauen in einer Prachtgaleere auf dem Nil spazierenfahrenden Kleopatra mit einer Wasserjagd im Vordergrund". Een bootvaart op de Nijl, tot in Opper-Egypte, maakte Makart in de lente van 1876 ook zelf mee; historische fresco's zouden hem tot het jachttafereel in de voorgrond van het schilderij geïnspireerd hebben. Hij stelde zijn *Jagd auf der Nil* nog in datzelfde jaar in Wenen en München tentoon.⁷⁷⁷ De Münchner cultuurhistoricus Riehl zag het waarschijnlijk in zijn woonplaats en bracht het later bij één van zijn 'Wandervorträge' ergens in het Duitse keizerrijk ter sprake. Hij beschreef het als voorbeeld van een schildertrant waarbij voorstellingen geheel vanuit de kleur, en niet vanuit de tekening, ontwikkeld werden:

"Wir sehen da die jugendliche Prinzessin mit ihren Damen jagdbare Tiere aller Art verfolgend [...] So bunte Jagdbeute hat sich außerdem nur im Paradiese auf so engem Raum zusammengedrängt oder in einer Menagerie. Wir fragen, was das Bild bedeute? Es bedeutet, daß der gleichheitlich tiefblaue ägyptische Himmel wundervoll absticht von dem überaus vielheitlichen Kolorit der wimmelnden Menschen- und Tiergestalten, - daß die gedämpfte Hautfarbe der ägyptischen Jungfrauen prächtig harmoniert mit den satten Tönen ihrer etwas sparsamen Bekleidung, - daß das Rot der Flamingos und das schillernde Blaugrün, Graugrün und Braungrün des Krokodils und der Fische ganz reizend gegen einander wirkt."

Riehl beschreef al deze kleuren uit zijn hoofd, hij was er echter van overtuigd dat hij die goed onthouden had: "Makarts Gedanken kann man vergessen, Makarts Farben vergißt man nicht." Hij waardeerde zulk werk overigens wel. Makart ging bij zijn coloriet, om een zo groot mogelijke intensiteit te bereiken, boven de natuur uit: hij schilderde de natuur onnatuurlijk, maar deed dat "höchst reizvoll", vond Riehl.⁷⁷⁸ De thema's, beeldelementen en enscenering die Makart voor zijn beide Oudegyptische voorstellingen had gekozen, hadden hem ruimschoots gelegenheid geboden om zich in het coloriet uit te leven. In essentie representeren deze schilderijen inderdaad veeleer een visuele vorm van exotisme dan dat zij blijk

voor het overige met gebruikmaking foto's en studies na terugkeer in Wenen. Volgens Frodl, *Makart*, cat.-nrs. 274-284, zou hij al die werken in Cairo voltooid hebben.

⁷⁷⁷ Frodl, 1974, p. 23, 356: Makart ondernam die bootvaart met Pools-Weens jurist, mecenas en kunstverzamelaar Karol Lanckoroński, die met kunstenaars in Cairo's paleis optrok. Müller had aan Eitelberger geschreven (ed. 2001, p. 82: 11-12-1875), dat Makart "altegyptische Bilder" wilde schilderen: de jachtscène zou uitvloeisel van die bedoeling kunnen zijn. Pecht, 1894, II, p. 267: hij zou dit werk (270 x 449 cm) in zes weken voltooid hebben. Heinzl, afb. 217, 218: tekeningen Makart naar wandschilderingen Egypt. oudheid. *Niljagd* bij Boetticher, I, vermeld als bezit gravin Clam-Gallas in Wenen, nu: Österr. Gal., Belvedere, Wenen, inv.nr. 5837.

⁷⁷⁸ Riehl, 1885, p. 381-382. Tekenend is dat Riehl dit werk betitelde als "Die Jagd einer ägyptischen *Königstochter*": woordkeus conform titel van populaire 'Egyptische' roman door Georg Ebers, zie vervolg. Riehl, p. 383, voegde nog toe: "Wen es aber verdrießt, die Natur so bezaubernd unnatürlich gemalt zu sehen, der braucht nur die Salonszenen Lossows [...] zu betrachten: da findet er umgekehrt die Unnatur ganz wunderbar natürlich gemalt."

zouden geven van diepergaande belangstelling voor het verleden. Datzelfde gold overigens voor al Makarts schijnbaar historische voorstellingen.⁷⁷⁹

Desondanks liet de Duitse Egyptoloog Georg Ebers (1837-1898) ettelijke van Makarts Egyptische taferelen reproduceren in zijn grote album *Aegypten in Bild und Wort* (1878/80), dat zowel aan het oude als aan het nieuwe Egypte was gewijd. En niet alleen Makarts in Cairo uitgevoerde studies van danseressen, een koopvrouw, en dergelijke, maar ook diens historieschilderij *Kleopatra auf dem Cydnusstrome*. Ebers noemde de schilder in zijn tekst echter niet. Hij wees op Plutarchus' beschrijving van Cleopatra en haar boot, en meende dat die zo voortreffelijk was, dat Shakespeare die hij uitvoerig citeert, zich daar nauw bij had kunnen aansluiten. Makarts encenering week nogal van Shakespeare af, maar dat stoorde Ebers kennelijk niet.⁷⁸⁰ Over het beeldmateriaal voor dit album besliste de auteur zelf zonder enige bemoeienis van de uitgever. Hij trok diverse 'oriëntalist' als illustratoren aan, waaronder ook Leopold Müller die zich, zoals van hem te verwachten, op de verbeelding van het contemporaine Egypte concentreerde. Tevens maakte Ebers een keuze uit reeds bestaande schetsen en schilderijen, zoals die van Makart en de Oudegyptische scènes van Alma-Tadema. Hij schreef over die werken: "Unsere größten Künstler und tiefsten Kenner alles dessen, was der Orient Malerisches bietet, haben sie uns überlassen, und wir zeigen Aegypten in diesen Blättern nicht nur wie es ist und wie es sich auf der Platte des Photographen darstellt, sondern so, wie es sich in der Seele des Künstlers abspiegelt."⁷⁸¹ Makarts 'kleurenpracht' bleef echter in het overigens kostbare, omvangrijke album dat in twee banden werd uitgegeven, evenzeer achterwege als de kleurharmonieën van Alma-Tadema: de platen zijn zonder uitzondering als houtgravure uitgevoerd.

Makarts landgenoot, de kunsthistoricus Albert Ilg, beoordeelde zijn schilderijen als "farbenprächtige, duftige Blumen, wie sie nur dieser Boden [Wenen] - und einmal nur - hervorsprießen lassen konnte." Hij motiveerde zijn uitspraak (1888) over de Weense bodem als volgt: "Hier gilt eben das Wort, daß Eines sich nicht für Alle schickt; Natur und Sinn des Wieners bevorzugen in der Malerei und Plastik einerseits das Element, das auf Gemüth und Herz, anderseits dasjenige, das

⁷⁷⁹ Ook Heinzl, p. 29-30: Makarts interesse voor het oude Egypte als vorm van exotisme. Vgl. Hecher, p. 239-243, voor Makarts gebruik der kleurige elementen van het verleden dat bij de grote 'Wiener Festzug' in 1879 ter plaatse grote instemming vond.

⁷⁸⁰ Ebers gaf eigen levendige voorstelling van het oude Egypte niet alleen in dit populair-wetenschappelijke album en serieuze wetenschappelijke teksten vorm, maar ook in romans en verhalen. Zijn opvattingen over het wetenschappelijk verantwoorde gehalte van die hist. romans komen in volgende § aan de orde. Ebers, *Aegypten*, I, p. 20-21, afb. p. 20: Cleopatra.

⁷⁸¹ Fischer, p. 44: Müller was aan Ebers genoemd door Adolph Gnauth die als hoofd der 'Kunstgewerbeschule' in Neurenberg toezicht had over vervaardiging der reproducties voor het album. Müllers voorkeur voor het contemporaine: zie II: I, 7. Het verrast dat Müller ondanks zijn afkeer van hist. genre veel waardering had voor Alma-Tadema over wie hij aan Ebers schreef: "... Alma-Tadema ist ein durch und durch origineller, tüchtiger Künstler.", brief 17-11-1877, ed. 2001, p. 333-334. - Ebers, I, p. V.

glänzend auf die Sinne wirkt, während ihm historische, reflectirende und philosophische Auffassung ferner steht." - Inderdaad bleef in Wenen de interesse voor taferelen in de schilderkunst die aan een of andere vorm van werkelijke historische belangstelling appelleerden, waaronder die voor het dagelijks leven in vroeger tijden, duidelijk achter bij die in Duitsland of Polen. - Ook de grootste composities van de "hervorragendsten Maler dieser Zeit, Makart und Canon", aldus Ilg, "sind daher fein empfundene, leidenschaftlich geäußerte und effectvoll geschilderte Bilder innerlichsten Lebens, warmen Gefühls und stürmischen Herzschlages in Freud' oder Leid ...".⁷⁸² Diezelfde Weense 'bodem' waar Ilg zo duidelijk mee sympathiseerde, beschreef zijn later naar Leipzig verhuisde vak- en stadgenoot Richard Graul (1890) in iets andere tonen, waarbij hij Ilgs mening overigens deelde dat Makart en Wenen volmaakt harmonieerden:

"Hier inmitten einer Welt fröhlicher, genußsüchtiger, weicher und etwas blasierter Menschen, voll leichter Beweglichkeit der Phantasie, voll heiterer Daseinslust, empfänglich für malerische Reize und warmblütiger Begeisterung fähig, da kam dem Künstler die allgemeine Stimmung entgegen. [...] Die schöne Welt Makarts [...] befriedigt wohl das Auge [...], aber das Gemüt, der gebildete Geist, sie hatten wenig Anteil an der heiteren Festesfreude."⁷⁸³

Makarts stijl zou grote invloed hebben gehad op zijn stadgenoot Gustav Wertheimer (1847-1902) die eveneens meermaals voorstellingen uit de oudheid schilderde.⁷⁸⁴ Werkelijke historische belangstelling lijkt bij hem echter evenmin de beweegreden te zijn geweest als bij zijn succesvolle collega. In enkele gevallen liet hij zich net als Makart inspireren door de epen van zijn landgenoot Robert Hamerling. Zo ontleende hij aan diens epos *Ahasver in Rom* het thema van zijn schilderij *Untergang Agrippinens auf dem tückischen Wunderschiffe* (1874).⁷⁸⁵ De recensent die dit werk in een bericht over de 'Jahres-Ausstellung' in het Weense Künstlerhaus besprak, was niet mild:

"[...] Wertheimers 'Agrippina in Gefahr, mit dem ihr von Nero geschenkten Prachtschiffe unterzusinken', [ist] eine jener maß- und geschmacklosen

⁷⁸² Ilg: cat. tent. Wenen, 1888, inl. p. XXXX, p. XXXVII.

⁷⁸³ Graul, 1890, p. 19-20. *Festschrift*, 1951, p. 34: Graul publ. in *Zschr. bild. Kunst*, redigeerde vanaf 1888 blad *Die Graphischen Künste*, uitg. der Weense 'Gesellschaft für vervielfältigende Kunst'; 1897 volgde hij, vanuit Leipzig, samen met Ulrich Thieme, Lützow op als red. eerstgenoemd blad. - Riehl, 1885, p. 382, karakteriseerde Makarts werk op zijn manier. Hij herinnerde aan kritiek op diens *Einzug Karls V. in Antwerp*, nl. op 'kostuum' der vrouwenfiguren die naast paard van de keizer liepen. Dat Makart beide vrouwen naakt had uitgebeeld, had tot cultuurhist. discussie geleid over de vraag of een ceremoniemeester destijds zo'n toilet wel of niet zou hebben toegestaan. Die discussie was volstrekt zinloos, aldus Riehl, want Makart had nu eenmaal overal het naakt nodig om de hoogste triomf van zijn coloriet te demonstreren. Bij een portrettist als Lenbach was het oog het meest sprekende beeldelement, bij Makart waren dat de huid en de spieren. "Sein Geist sitzt im Fleisch", meende Riehl.

⁷⁸⁴ Wertheimer studeerde 1863-67 aan Weense academie bij Führich en Carl Mayer, vervolgens in München bij Wilhelm Diez; vanaf 1882 werkte hij in Parijs. Hevesi, 1903, p. 209.

⁷⁸⁵ Deze voorstelling is mij niet bekend. Frodl, 1974, p. 39, neemt aan dat ook Makart zich door Hamerling had laten inspireren, nl. door beschrijving orgie in *Ahasver* (bij schilderij *Die Pest*).

Gräuelszenen, mit denen dieser Künstler seit Jahren vergebens die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich zu ziehen sucht; wer soll an diesen wüsten, reizlosen Gebilden Gefallen finden?"

De schilder van deze 'gruwelsscène' was volgens Vincenti (1876) door tijdgenoten al lange tijd als een 'slachtoffer' van Makart bestempeld: "Die Gegner der Makart'schen Richtung illustriren sogar mit Vorliebe durch dies Beispiel die gefährliche Bethörung der 'Farbensirene' für junge Talente."⁷⁸⁶ Overigens stond ook de auteur van Wertheimers inspiratiebron, Hamerling, in zijn presentatie van de oudheid dicht bij Makart dan bij een wetenschapper als bijvoorbeeld Ebers, ook al was hij docent klassieke talen. Zijn voorstelling van Nero's leven, zoals hij die in het genoemde epos verwerkte, had hij ontleend aan Ludwig Friedländers werk *Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms* (1862). Hij omschreef deze gedetailleerd en aanschouwelijk geschreven studie in een brief aan zijn uitgever als een "Fundgrube des Pikanten" die de feuilletons van de tijdschriften inmiddels al rijkelijk uitbuitte.⁷⁸⁷ Van de lezers die zijn epos zouden moeten kopen, verwachtte Hamerling blijkbaar nauwelijks een andere vorm van historische interesse dan die voor het exotische en schrikbarende van Nero's persoon en de gebeurtenissen rond de brand van Rome. Wertheimers themakeuze suggereert dat hij zijn publiek net zo inschatte. Zijn taferelen uit de oude geschiedenis, uitgevoerd in 'Makart-formaat', zoals zijn landgenoot Hevesi (1903) het formuleerde, reisden door Europa; zij verschenen van Parijs tot Warschau op de tentoonstellingen. Naar thema behoren die werken tot de historieschilderkunst: hoe weinig zulke taferelen in de ogen van tijdgenoten soms nog met dat academische genre gemeen hadden, kan de hieronder geciteerde recensie van zijn *Ontmoeting van Antonius en Cleopatra* (1883) illustreren. Dit schilderij leverde Wertheimer in 1885 een uitbrander op van de Warschause criticus Struve die hemzelf vermoedelijk niet bereikte, maar wel het bestuur van de TZSP dat het eveneens moest ontgelden. Struve oordeelde dat dit tafereel 'zich net zo tot de historische waarheid verhield als de *Schöne Helena* van Offenbach tot de heroïsche legende over de Trojaanse oorlog':

'De heer Wertheimer schiep een voor geblaseerde geesten zeer aantrekkelijke Offenbachiade, maar geen historisch schilderij dat een wezenlijke esthetische waarde heeft. Bij alle verwekelijking van het Oosten en de verdorvenheid van de zeden die Cleopatra huldigde, is er toch geen enkele historische motivatie om haar, terwijl zij Antonius ontvangt, uit te beelden in het karakter van de eerste de beste 'dame aux camélias' [...]. Men hoeft geenszins een principieel tegenstander te zijn van de cultus van naakte schoonheid in de kunst, om toch met beslistheid te eisen, dat de creatie van mooie lichaamsgestalten niet als middel dient om effecten op te

⁷⁸⁶ Anon., 'Die Jahres-Ausstellung im Wiener Künstlerhause', p. 491, *Kunstchr.* (1874), p. 490-491. Vincenti, 1876, p. 282-83. Oostenrijker Leopold Diet (ps. van Dietman) maakte tijdens studiejaar in Parijs een schilderij *Nero an der Leiche der Agrippina*, waartoe ook hij was geïnspireerd door Hamerlings *Ahasver*. Dit werk zou in Franse hoofstad enige tijd veel opzien gebaard hebben, Martinez, 2. F., p. 30-31.

⁷⁸⁷ Naar Zintzen, p. 216-217.

roepen die volstrekt niets gemeen hebben [...] met belangeloos welgevallen in de schoonheid zelf. Intussen is die tendens van beïnvloeding van lagere geesten [...] in het schilderij [...] zo zichtbaar, dat wij het niet meer nodig achten om die nader te analyseren. Wij vragen slechts of een serieus kunst-instituut [de TZSP] een tendens van dien aard in de kunst wel moet protegeren? Want waarachtig, wat zal er met de schone kunst gebeuren, als Offenbachiaden haar verhevenste werken van de tentoonstellingen verdringen, net zoals zij het serieuzere drama en de ernstig behandelde muziek reeds uit het theater verdrongen hebben?⁷⁸⁸

Tegen menige andere in de oudheid gesitueerde voorstelling door Duitse, Engelse, Franse en Poolse schilders had Struve datzelfde bezwaar kunnen aanvoeren, dat een tafereel uit de oudheid de schilder enkel als excuus diende om naar hartelust vrouwelijk naakt in beeld te brengen: een kritiek die in elk geval Wertheimers collega Makart in zijn jonge jaren inderdaad te horen en te lezen kreeg.⁷⁸⁹

* * *

Een serieuze Weense schilder van oude geschiedenis en antiek genre was de in Hongarije geboren Adolf Hirschl-Hirémy (1860-1933). Hij studeerde vanaf 1874 aan de Weense academie waar hij het onderwijs aan de 'allgemeine Malerschule' volgde dat door verschillende docenten werd verzorgd. Vanaf 1879 studeerde hij in de 'Malereiklasse' van Leopold Müller. Tijdens zijn academiejaren zou hij tevens invloeden van Franse schilders als Bouguereau en

⁷⁸⁸ Hevesi, 1903, p. 209. 'Przegląd artystyczny', *Kłosa* (1885), nr. 1043, p. 6. N.a.v. Wertheimers tafereel *Andromeda von Perseus befreit* werd zijn vrouwelijk naakt door Münchner recensent (anon., 'Die internationale Kunst-Ausstellung in München', *Wartburg* (1879), p. 166) anders besproken: "Die Behandlung des Nackten ist besonders zu erwähnen, weil hier trotz der paradisischen Unverhülltheit der Andromeda doch keine Spur von Lüsterheit auftritt, wie sie die nackten und bloß nur ihrer Nacktheit willen in allen möglichen Lagen konterfeiten Göttinnen und Halbgöttinnen unserer französischen Rivalen fast nie verleugnen." Deze commentator verzuimde daarbij niet te wijzen op een antiek relief met zelfde thema (Capitolijns Mus.) waarbij de rollen m.b.t. naakt optreden van man en vrouw omgekeerd waren: "Wunderbar, wie sich die Anschauungen ändern!"

⁷⁸⁹ Struves bezwaar: bijv. tegen 'antieke' voorstellingen door Leighton, de Polen Pantaleon Szyndler en Franciszek Żmurko, of tegen een *Bacchusfest* (afb. *Kunst/Zeit* (1897/II), p. 75) van rococogenre-schilder (!) Schmutzler. Vgl. *Kunstchr.* (1870), p. 22: recensent betitelt Makart als "jugendlichen Pornographen"; *ibid.*, p. 194: intussen had diens 'zinnelijkheid', vgl. met eerder werk, "... edlere Formen angenommen, und durchbricht nicht mehr so stürmisch jedes künstlerische Maß." Wertheimer had met historiestukken slechts aantal jaren succes. Hij had er misschien goed aan gedaan net als Alma-Tadema (*Phidias*) scènes te ontfleunen aan ander werk van Hamerling, diens roman *Aspasia* (1876). Daarin liet auteur de hoofdfiguren, o.m. Pericles, Socrates, Phidias en Sophocles, wel lange gesprekken over kunst en moraal voeren, maar de tekst bevatte toch vele plastische tafereelen, motieven voor antiek genre als scènes bij de haven, op de werkplaats van architecten en beeldhouwers en zomerse idyllen in een tuin. Wertheimer liet die roman en de Griekse oudheid echter links liggen. Al voor vestiging in Parijs schilderde hij ook genre, met wrschl. eveneens literaire thema's, zoals *Droom van een visser*, en scènes met dieren. Uiteindelijk mocht ook dat in zijn geval niet baten: hij stierf geheel onbemiddeld.

van Alma-Tadema verwerkt hebben: van die laatste waren in elk geval in 1876 enkele werken, taferelen van Oudegyptisch genre, bij de Österreichische Kunstverein te zien geweest.⁷⁹⁰ In 1880 dong Hirschl mee naar de zogenaamde keizer-prijs voor het beste werk van historieschilderkunst: dat jaar was bij de concours het schijnbaar eenvoudige thema 'afscheid' opgegeven, en hij had een passende voorstelling ontleend aan de geschiedenis van de oudheid. Dat eerste 'antieke' tafereel, getiteld *Lebewohl*, bracht een situatie in beeld die zich afgespeeld kon hebben (en zal hebben) tijdens Hannibals overtocht over de Alpen: het afscheid van een soldaat van kameraden die niet bestand waren tegen de winterse kou in de bergen (afb. 308). De literatuurhistorica Helen Zimmern (1846-1934) beschreef de voorstelling in een artikel over Hirschls levensloop en oeuvre dat zij in *The Art Journal* (1900) publiceerde:

"We see an sturdy African, forced to follow his leaders onwards in their inexorable tramp over these bitter ice fields, halt a second beside a group of his comrades, two of whom are already frozen stiff in death, while the third, whose hand he grasps as a sign of farewell, has clearly but a short while left wherein to suffer from the relentless Alpine hills."

Hirschl won de begeerde prijs en zal het geld benut hebben voor de reis naar Egypte die hij tegen het einde van dat jaar aanvaardde. In Cairo zag hij zijn academiedocent Leopold Müller terug die hij vermoedelijk begeleidde op een expeditie langs de Nijl naar het zuiden.⁷⁹¹

Geen twee jaar later, in 1882, won Hirschl ook de Oostenrijkse Rome-prijs voor zijn schilderij *Einzug der Goten in Rom* (410 n. Chr.). Dit is de eerste van drie voorstellingen die hij situeerde in het nog geheel van de oude cultuur doordrongen, vroeg-christelijke Rome (afb. 309). Een troep gewapende Goten trekt moordend en plunderend door een straat omzoomd met antieke gebouwen, met stervenden en merkwaardigerwijs afwachende toeschouwers. De schilder toonde hier, zo interpreteerde Helen Zimmern de houding van die laatsten, hoe de Italiaanse nieuwsgierigheid zelfs onder die vreselijke omstandigheid stand hield: 'jongelingen, vrouwen en kinderen stonden in groepjes in de schaduw van de vrouwtjeswolf die hun ditmaal niet had kunnen beschermen. Zij staarden in ontstelde, droeve verbazing naar de barbaarse horden die hun tempels

⁷⁹⁰ Hirschls acad.docenten: Carl Mayer, Carl Wurzinger, Christian Griepenkerl; vanaf 1877 ook Eisenmenger, Archiv Akad. bild. Künste, Wenen. C.L. Müller, ed. 1996, p. 143. Cat. tent. Rome, p. 21. Hij had vermoedelijk 1873 nog geen gelegenheid gehad de Wereldtent. te zien (en was toen bovendien pas dertien), waar Gérôme een gladiator tentoongesteld had, Leighton enkele antieke anekdoten, Boulanger (Boetticher, I) een *Caesar in Gallië* en zelfs een *Verkoopster van bloemenkransen in Pompeji* - blijkbaar zonder Weense schilders daarmee te inspireren.

⁷⁹¹ Zimmern, 1900, p. 353. Cat. tent. Rome, p. 15 e.v.: Hirschl won deze prijs in 1880, dus voor verblijf in Egypte; zie ook *Kunstchr.* (9-12-1880). Zimmern neemt abusievelijk aan dat volgorde omgekeerd was. Müller, ed. 1996, p. 143, brief aan zwager, schilder Eduard Swoboda, 7-12-1880: Müller verwachtte Hirschl in Cairo, zijn student zou hem dan kunnen begeleiden bij expeditie naar Boven-Egypte; Müller, ed. 2001, p. 395, 406.

ontwijdden en het zuiver-marmeren plaveisel bezoedelden'.⁷⁹² Hirschl zal bij deze figuren eerder aan vrome overgave, aan schikking in een onvermijdelijk noodlot hebben gedacht? Bij al zijn historische voorstellingen volgde hij deze zelfde strategie: met behulp van anonieme figuren verbeeldde hij belangrijke historische gebeurtenissen door een situatie of een voorval weer te geven zoals de tijdgenoten van die gebeurtenissen stellig geobserveerd zullen hebben.

De Rome-prijs stelde Hirschl in staat om enige jaren in die stad door te brengen, waar hij van 1882 tot 1884 studeerde en werkte. Dat verblijf, en niet zozeer zijn Egyptische reis samen met Müller, werd bepalend voor zijn historische interesse en themakeuze. Toch beeldde hij ook later nog wel eens een enkel Egyptisch thema uit, zoals in het genre- of zedentafereel *Funerale nell'antico Egitto*, dat omstreeks 1885 ontstond. Uit Rome bracht hij in 1884 het schilderij *Die Pest in Rom* mee terug naar Wenen (afb. 310).⁷⁹³ Dit werk toont een moment uit een plechtige boeteproessie die paus Gregorius I in 590 na Chr. had laten houden in de hoop de pest van de stad af te wenden. Voor die processie was de bevolking onderverdeeld in groepen naar leeftijd en stand die vanuit verschillende kerken naar de St. Pieter trokken. Hirschl had dat deel van de processie geselecteerd dat de kinderen van Rome verenigde en het ogenblik in beeld gebracht waarop zij het Forum overstaken. Zimmern meende dat hij de 'ontmoeting' van beide civilisaties, van de devote christenheid en de pompeuze ruïnes van het antieke Rome, bewonderenswaardig had weergegeven; dat hij met de intuïtie van een dichter en met het talent van een kunstenaar de indrukwekkende scène bijzonder levendig had gereconstrueerd. De processie tussen de uiteenvallende ruïnes van de verlaten keizerlijke stad leek het oude Rome zelf ten grave te dragen, aldus Zimmern, en de sombere eeuwen in te luiden die zouden volgen. Hirschl had zich voor de historiciteit van zijn voorstelling beroepen op de Langobardische geschiedschrijver Paulus Diaconus.⁷⁹⁴ Al in de vroege negentiende eeuw hadden schilders zich bij nieuwe historische thema's zonder bestaande beeldtraditie niet uitsluitend op de eigentijdse geschiedschrijving gebaseerd, maar af en toe - zoals Carl Kolbe - zelf de bronnen geraadpleegd. Sedertdien was de toegankelijkheid van historische teksten door moderne uitgaven en vertalingen toegenomen, en sommige schilders kozen ervoor om met behulp daarvan op eigen initiatief zulke 'geleerde' werken als *Die Pest in Rom* te componeren. Dit deel van Hirschls kunst is "gepflegte Bildungskunst" waarbij hij in zijn keuzes en weergave beïnvloed zou zijn door

⁷⁹² Cat. tent. Rome, p. 15: part. bezit Wenen. Zimmern, 1900, p. 354; zij hield bedoelde barbaren voor de Vandalen.

⁷⁹³ Cat. tent. Rome, p. 19. *Funerale*, afb. 3, *ibid.*: part. bezit, Rome. *Ibid.*, p. 15: voor *Die Pest in Rom* kreeg Hirschl 1888 tweede medaille in München en 1889 eveneens de tweede in Parijs.

⁷⁹⁴ Zimmern, 1900, p. 354. Garms, in cat. tent. Rome, p. 33; vermelding, *ibid.*, dat Hirschl voor zijn eerdere *Einzug der Goten* Romeins historiograaf Ammianus Marcellinus geraadpleegd zou hebben, is onjuist.

schilders als Leighton en Alma-Tadema.⁷⁹⁵ Ook Zimmern benadrukte dat Hirschls schilderijen "literary art" waren en bestemd voor een gecultiveerd publiek. Deze werken die net als die van Wertheimer en Makart de grote tentoonstellingen langs reisden, werden overal gunstig ontvangen, niet alleen in Berlijn en Parijs, maar ook door Weense kunstcritici. Een anonieme recensent karakteriseerde Hirschl in 1890 als 'een van de weinige 'Stürmer und Dränger' in de ontwikkeling van de Oostenrijkse schilderkunst die voor het overige bijna stagneert'. Hij vond dat de schilder een 'eminent vormgevend vermogen voor dramatische scènes' bezat en een 'grote kunstzinnige individualiteit wat compositie en coloriet betrof'.⁷⁹⁶

Hirschls thematiek alleen al suggereert dat zijn keuze voor historische ensceneringen door een meer serieuze belangstelling voor het verleden was gemotiveerd dan het geval was bij Makart en Wertheimer. De bespreking en de uitleg van zijn schilderijen door Helen Zimmern illustreren dat zijn voorstellingen inderdaad werden begrepen als uitdrukking van een bepaalde fascinatie voor het Romeinse verleden.⁷⁹⁷ Zijn visie op dit verleden zal vergelijkbaar zijn geweest met Falkes opvatting: deze zag het boeiende van de Romeinse geschiedenis immers in de ontwikkeling van een bescheiden kern tot een geweldig rijk dat tragisch en aangrijpend ten onder ging. Hirschls interesse voor de late oudheid, met de overgang van het heidense Rome naar het christelijke tijdperk, en de zich aankondigende ondergang van het Romeinse rijk, kwam ook overeen met een tendens onder contemporaine schrijvers van historische fictie. Duitstalige schrijvers van 'antieke' belletrie situeerden hun verhalen merendeels in deze overgangperiode, veeleer dan in het republikeinse Rome of het oude Griekenland, en de Poolse auteurs Kraszewski en Henryk Sienkiewicz demonstreerden diezelfde voorkeur. Nog altijd was er meer bekend over het Romeinse keizerrijk dan over het oude Hellas en waren er met betrekking tot Rome meer en bovendien in het Latijn geschreven of al vertaalde bronnen toegankelijk voor eigen studie, maar dat was niet het enige. Een situering in de late oudheid bood auteurs gelegenheid een roman op te bouwen rond aanhangers van de verschillende antieke religies wier discussies en conflicten tot op zekere hoogte de religieuze en kerkelijke meningsverschillen in die periode van de negentiende eeuw reflecteerden; én om daarbij bovendien de dramatiek van de christenvervolgingen in het verhaal te verwerken.⁷⁹⁸

⁷⁹⁵ Cat. tent. Rome, p. 21, 33: invloed op Hirschl. Zimmern, 1900, p. 354, noemt tevens gedetailleerde beschrijving processie bij Gregorius van Tours zonder aan te geven of die passage naar haar weten door Hirschl was gebruikt.

⁷⁹⁶ Zimmern, 1900, p. 356. Zie recensies werk Hirschl in *Kunstchr.* en *Zschr. bild. Kunst.* Aangehaalde recensie: monogr. S., 'Unsre Bilder', in *KfA.* (1890), p. 203.

⁷⁹⁷ Vgl. cat. tent. Rome, p. 21: Garms meent dat *Pest in Rom, Einfall der Goten* en *Hochzeitszug* als tryptichon van ondergang der antieke en ontstaan der christelijke wereld gezien kunnen worden.

⁷⁹⁸ Riikonen, p. 30: in Engeland verschenen vooraanstaande romans over conflict tussen heidenen en christenen in late oudheid al jaren 50; p. 37, 55: voorkeur voor late oudheid. - Al in Bulwer-Lyttons *Last days* spelen verschillende religies en secten een rol, zij het geen hoofdrol. -

Hirschl heeft dat interne conflict tussen de Romeinse machthebbers en de eerste christenen niet in beeld gebracht, andere schilders deden dat wel. Zij verbeeldden die vervolgingen in akelige taferelen die zich in en bij de arena afspeelden of in verontrustende scènes in de catacomben. Carl Rahls schilderij van dat laatste onderwerp is al even genoemd. De Wener schilderde dit tafereel al omstreeks 1846 tijdens een langjarig verblijf in Rome, en hij zal er allicht door de locatie toe geïnspireerd zijn. Zo'n tien jaar later schilderde de Düsseldorfse Roland Risse een scène in een arena, *In der Löwengrube* (1858): een groepje christenen staat daar troostzoekend dicht bij elkaar, de wilde dieren bevinden zich nog in kooien op de achtergrond.⁷⁹⁹ Risse bracht de martelaren, geïdealiseerde figuren, groot in beeld en deed zijn best om hun verschillende reacties weer te geven, de gevoelens van smart, van overgave aan het lot, van godsvertrouwen (afb. 311). Zijn stad- en leeftijdgenoot Albert Baur (1835-1906) koos voor zijn schilderij *Christliche Märtyrer* (1870) een ogenblik na de bloedige gebeurtenissen in de arena: familieleden van een jonge martelares dragen haar lichaam naar buiten (afb. 312).⁸⁰⁰ Een correspondent van het *Zeitschrift für bildende Kunst* prees niet alleen zijn gebruik van licht en donker, maar ook het contrast tussen de groep christenen en de terzijde wachtende figuren van enkele dansers:

"Zur Seite im Schatten harren bacchantisch aufgeputzte Tänzer und Tänzerinnen auf das Freiwerden des Einganges, um dem weltstädtischen Pöbel mit ihrer Kunst die gewünschte Abwechselung des Programmes zu bieten. Die fein abgewogene Wirkung von Antheil und Hohn in den Mienen dieser 'Künstler' und ihre sehr geschickte und diskrete Einführung in das Bild überhaupt giebt eine besonders wirksame Interpretation für den Hauptvorgang."⁸⁰¹

Net als Risse beeldde Baur de dood van christelijke martelaren niet direct uit, maar verwees hij er naar met taferelen die sprekend genoeg waren zonder gevoelige beschouwers zo zeer van streek te maken, dat zij de aanblik onverdragelijk zouden vinden. Die strategie paste hij ook later nog toe, zoals bij

In 19^{de} eeuw was kennis van Grieks veel minder verbreid dan die van Latijn: weinig schrijvers zouden zelf van in Grieks gepubliceerde bronnen gebruik hebben kunnen maken.

⁷⁹⁹ Risse (1835-1887) studeerde o.m. bij Wilh. Schadow en Carl F. Sohn. Gérômes voorstelling *Ave Caesar* is inhoudelijk maar ten dele vergelijkbaar - het gaat om gladiatoren - en dateert bovendien van 1859. Risse zal zijn tafereel, zoals speciaal onder Düsseldorfse schilders en ook bij hem gebruikelijk, aan roman of geschiedkundig werk ontleend hebben: evt. aan Bulwer-Lyttons *Last days?* Schilderij nu (1998): part. bezit.

⁸⁰⁰ Baur die hiervoor (II: I, 6) al kort is genoemd, zal in vervolg nader ter sprake komen. Schilderij nu: Mus. Kunst Palast, Düsseldorf. Ook verder niet te traceren schilder Monse bracht 1871 scène met *Märtyrer im Löwenzwinger* in beeld, *Kunstchr.* (1871), p. 350. Piloty beeldde dit onderwerp eveneens uit, zijn tafereel met dode martelares, *Unter der Arena*, dateert van 1882: nu Fine Art Gallery, Ballarat, Australië; afb. cat. tent. München, 2003, p. 99. Zelfs damesblad *Der Bazar. Illustrierte Damenzeitung* (zie ook nt. 839) schrok niet terug voor derg. scène: vgl. tekening O. Wisniewski, bij verhaal *Perpetua und Felicitas*, in jrg. 1867, p. 276-277.

⁸⁰¹ Bruno Meyer, 'Die Berliner akademische Ausstellung. III.', *Zschr. bild. Kunst*, p. 144-145.

het schilderij *Die Tochter des Märtyrers*, een scène die zich in de catacomben afspeelde (1886). Dit werk was in 1886 te zien op een jubileum-tentoonstelling in Berlijn. Over de daar tentoongestelde kunstwerken berichtte de Poolse correspondent Kazimierz Ossowski zijn landgenoten in een reeks artikelen in *Kłosy*. Baur's schilderij beschreef en beoordeelde hij als volgt:

'De kunstenaar beeldt een mooi meisje uit dat plotseling Romeinse soldaten gewaar wordt, terwijl zij bezig is om het graf van haar vader te versieren die vanwege zijn geloof gemarteld is. De tegenstelling tussen de overgave aan het lot van de jonge christin en de bruutheid van haar vervolgers is meesterlijk weergegeven. Dit schilderij, dat met antiquarische nauwkeurigheid en grote zorgvuldigheid geschilderd is, neemt zowel door de kunstzinnige uitvoering als door de edele en verheven inhoud voor zich in.'

Voor Poolse kunstbeschouwers en schilders konden dergelijke beelden van de vervolging der christenen in het oude Rome overigens nog een bijzondere, allegorische betekenis hebben, die in het vervolg nader ter sprake zal komen.⁸⁰²

De Wener Hirschl schilderde nog eenmaal een Oudromeinse scène die echter in een veel eerdere periode, namelijk in het heidense Rome, gesitueerd lijkt te zijn: een *Hochzeitszug im alten Rom* (1891, afb. 313). Dit is in tegenstelling tot zijn voorstellingen uit de late oudheid een heel opgewekt tafereel en daardoor moeilijker in de hem toegeschreven geschiedopvatting in te passen. Zimmern's beschrijving en commentaar vallen ditmaal dan ook kort uit:

"The bride, surrounded by her friends, who are singing, playing, and making merry, is being led to her new home. Here, too, all the figures are life-size, and here again the natural atmosphere accords with the scene being enacted under its canopy."

Met de keuze van dit motief, een feestelijke optocht in een antieke stad, liep Hirschl op Alma-Tadema vooruit. Contemporaine kunstcritici brachten zijn werk, voor zover mij bekend, overigens niet met de merendeels heel andere thematiek van die schilder in verband; wel werd het, ook met betrekking tot zijn gedempte kleurgebruik, af en toe met dat van Leighton vergeleken.⁸⁰³

⁸⁰² Afb. *Tochter des Märtyrers*, *KfA*. (1887), p. 37. Ossowski: *Kłosy* (1886), nr. 1107, p. 184. - Pool Wilh. Kotarbiński (zie vervolg, IV, 4) schilderde jaren 80 eveneens catacombenscène. Bij hem kwam conflict met Romeinse machthebbers nog indirecter in beeld, hij concentreerde zijn tafereel op de smartelijke uitdrukking der figuren en het effect van zwakke lichtjes opgesteld in de nissen; dit werk *W katakumbach* (voor 1888, afm. 100 x 180 cm) nu: MNW. *Słownik art.*, IV: schilderij *W rzymskich katakumbach* van Kotarbiński in Muz. Okręgowe, Bielsko-Biała - bruikleen MNW?

⁸⁰³ Zimmern, 1900, p. 355. Cat. tent. Rome, p. 15: hiervoor kreeg hij hoogste Oostenrijkse kunstprijis, de Kaiserpreis; p. 33: verwijzing naar Alma-Tadema. Leighton: J. Langl, 'Die Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause', *Kunstchr.* (1890), p. 418. Hevesi, 1903, p. 240, noemt van Hirschl nog werk *Vitellius* - wrschl. scène met Romeinse keizer van die naam - dat mij niet bekend is. Hirschl bracht ook aantal antieke liefdesparen uit literatuur in beeld, cat. tent. Rome, p. 31, 33. Zijn taferelen *Hero und Leander* en *Melitta und Phaon* - mogelijk geïnspireerd door Grillparzers drama's *Des Meeres und der Liebe Wellen* resp. *Sappho* - werden in prent

Hirschl hield de thematiek van de klassieke geschiedenis echter niet vast, Zimmerns verwachting dat men vol vertrouwen meer van zijn "able reconstructions of ancient Roman life" tegemoet kon zien, bleek voorbarig. Na zijn genretafereel *Hochzeitszug* koos Hirschl voor het terrein van de mythologie en het symbolisme. In 1898 verliet hij Wenen; hij nam de Hongaarse achternaam Hirémy aan en vestigde zich definitief in Rome. Hij bereikte daar een positie van aanzien: hij was lid van de Accademia di San Luca en hield een open huis waar behalve jonge Oostenrijkse stipendiaten tal van Rome-bezoekers verkeerden. Hij sloot zich ook aan bij de plaatselijke Deutsche Künstlerverein en was later enige tijd voorzitter van die vereniging. In 1904 stelde men hem op de 'Esposizione d'Arte' een eigen zaal ter beschikking waar hij een overzichtstentoonstelling van zijn werk inrichtte. Bij die gelegenheid gaf hijzelf twee diners, waarvoor zijn Romeinse kunstvrienden waren uitgenodigd. Tot de gasten behoorde ook de Poolse schilder Stephan Bakałowicz die zich na zijn studiejaren eveneens in Rome had gevestigd. Anders dan Hirschl had hij zich geheel op 'antiek' genre zonder enige symbolistische bijklank toegelegd en zijn werk zal in § 4 besproken worden.⁸⁰⁴

Hirschl zelf zou na zijn vestiging in Rome nog maar eenmaal op de geschiedenis van de oudheid teruggrijpen zonder zijn voorstelling een evident symbolistische lading mee te geven - met een tafereel dat tegenwoordig nuchter wordt betiteld als een *Antike Friedhofszene (Frau mit Kindern eine Grabstele schmückend)*. Maar ook de titel *Der herrschende Gedanke* wordt in de literatuur genoemd: het is een genretafereel, een scène met een vrouw die in gezelschap van enkele kinderen bij een grafsteen staat. Zij heeft een kleiner kind op de arm dat aan de steen een decoratie lijkt aan te brengen. De voorstelling die aan een omzetting van contemporaine Italiaanse grafsculpturen doet denken, is merkwaardig donker gehouden, het lijkt een scène bij avondlicht of zelfs bij nacht (afb. 314, 315).⁸⁰⁵ Een vergelijkbaar antiek funerair tafereel bij daglicht maakte de Münchner schilder Hermann Kaulbach. Zijn schilderij was in 1888 te zien op de 'Kunst- und Gewerbe-Ausstellung' in zijn woonplaats. De anonieme recensent die voor de catalogus van die tentoonstelling het artikel over de schilderkunst leverde, beoordeelde het niet onverdeeld gunstig:

"Einen außerordentlich poetischen gedanken hat Herm. Kaulbach dargestellt: ein schönes junges Mädchen ist in ein Kolumbarium hinabgestiegen und küsst

gebracht; niet gedateerde reproducties: Bildarchiv ÖNB. Verhaal Hero en Leander, sagenmotief uit oudheid, dat ook Schiller had geïnspireerd, al sedert ME door kunstenaars in beeld gebracht.

⁸⁰⁴ Cat. tent. Rome, p. 15: bij Hirschls besluit tot emigratie hadden persoonlijke motieven een rol gespeeld; *ibid.*, p. 19, 55: positie in Rome. Voorzitter van in 1845 (Noack, 1907) opgerichte 'Künstler-Bund': 1913-1915.

⁸⁰⁵ Österr. Gal., Belvedere, Wenen, inv.nr. 5803, aangekocht uit part. bezit. Cat. tent. Rome, p. 49: tweede titel; na 1898 geschilderd. Nog eenmaal knoopte Hirschl aan bij thematiek van jongere jaren - ondergang van het oude en opkomst van het christelijke Rome - met schilderij *Sic transit gloria mundi*. Dit late werk (1912) is echter symbolistisch naar inhoud en opvatting, en geen werkelijk hist. tafereel.

dort die Büste eines von ihr verehrten Dichters, die sie vorher mit Blumen geschmückt hat. Daß die Urnen, die Nischen, die Steine, kurz Alles, was sich in dem Grabgewölbe befindet, mit gewissenhafter Treue wiedergegeben ist, kann man sich bei der speciell in München herrschenden Vorliebe für das Echte und Stylvolle denken; Kaulbach hat sehr viel Fleiß auf das historische Beiwerk verwendet, aber seine Vortragsweise streift hart an Langweiligkeit."

Het Poolse blad *Wędrowiec* zou nog in 1903 een reproductie van dit schilderij afdrukken onder de titel *Onsterfelijkheid* (Nieśmiertelność).⁸⁰⁶

* * *

Een antiek genretafereel in de meest strikte zin - met de tafereeltjes door Zewy en Romako en Hirschls funeraire scènes een van de weinige in de Oostenrijkse schilderkunst - is het schilderij *Ein Musiker spielt einer Mutter und ihren zwei Kindern auf der Lyra vor* (1885, afb. 316). De inventor was de jonge academiestudent Simon Glücklich (1863-1943) die uit Oost-Silezië naar Wenen was gekomen. Hij voltooide dit werk in het eerste jaar dat hij les kreeg van de oriënt-schilder Leopold Müller.⁸⁰⁷ Zijn voorstelling is veel gedetailleerder uitgewerkt, ook wat de realia betreft, dan het schilderijtje van Romako of zelfs dat van Zewy. Stemming en onderwerp van Glücklichs schilderij zijn in de context van Weense taferelen uit de oudheid opvallend afwijkend en wijzen op een mogelijke invloed van de platen in Falkes album *Hellas und Rom* of ook van buitenlandse schilders. De hoofdpersoon van het tafereel is een Griekse zanger die een voorname vrouw en haar kinderen een kennelijk diepdroevig lied voorzingt en zichzelf daarbij op de kithara begeleidt: Glücklich is er goed in geslaagd om te verbeelden hoe zijn personages de situatie beleven, of veeleer meeleven met de inhoud van het lied. Mogelijkerwijze had hij desondanks geen succes met dit thematische experiment, want in de volgende jaren hield hij zich weer aan zijn eigen tijd. Ook na zijn vestiging in München in 1890 pakte hij, voor zover bekend, de antieke thematiek niet meer op.

Een nasleep van de verbeelding der oudheid in de Weense academische schilderkunst vormde het werk van de broers Leopold en Alexander Rothaug: in de jaren negentig en nog na de eeuwwisseling brachten zij voorstellingen in beeld die vergelijkbaar waren met de historische landschappen van Fischer en Hoffmann, waarbij zij hun figuren wel iets meer accent verleenden dan die beiden hadden gedaan, maar zonder dat genretafereelen ontstonden.⁸⁰⁸

⁸⁰⁶ Cat. tent. München, 1888, p. 39. - *Wędrowiec* (1903/I), p. 375.

⁸⁰⁷ Glücklich stamde uit Bielitz, aan grens Mähren en Galicië, het huidige Poolse grensstadje Bielsko-Biała. Hij studeerde 1880-1890 aan Weense academie, laatste vijf jaren bij Leopold Müller. In 1890 maakte hij studiereis naar Italië; daarna vestigde hij zich blijvend in München. - Schilderij in 20^{ste} eeuw geveild bij Christie's in Londen, Hook, Poltimore, p. 219.

⁸⁰⁸ Leop. (1868-1959) en Alexander Rothaug (1870-1946) studeerden aan Weense academie. Die laatste in studiejaar 1889-90 bij Müller (Müller, ed. 2001, p. 509); hij illustreerde o.m.

3. Oude zeden, kunst en bekoorlijkheid: antiek genre in München

Zo gretig als tal van Münchner schilders in de tweede helft van de negentiende eeuw rococotaferelen op het doek brachten, zo bescheiden bleef lange tijd het aantal genretaferelen dat hun vak- en stadgenoten in diezelfde periode in de oudheid situeerden. Temidden van al het nieuwe rococo in de schilder-, meubel- en decoratiekunsten dat in de Beierse hoofdstad, net als overal in het Duitse taalgebied, wedijverde met de vormen en kleuren van de neorenaissance, hielden maar weinig schilders zich bezig met het oude Rome en Hellas, laat staan in de vorm van genretaferelen. Daarbij was de Münchner kunstwereld toch al sedert het tweede kwart van de eeuw, vooral door toedoen van Ludwig I, volop met beelden van de oudheid in de weer geweest.⁸⁰⁹ Die ontwikkeling kwam in deel I reeds aan de orde - en tevens dat dit in kunstenaarskringen niet altijd hetzelfde enthousiasme had opgeroepen als bij de koning zelf (zie I: V, 3). Mogelijkerwijze werkte de toen bij een deel van de plaatselijke kunstenaars opgeroepen tegenzin ten opzichte van de oudheid ook in de volgende generatie nog na. Dat zou een oorzaak kunnen zijn van het geringe animo onder de inmiddels talrijke Münchner schilders van historisch genre, om in navolging van de 'néo-grecs', van Alma-Tadema en Britse schilders die in München tentoonstelden, en wier werk men tevens van reproducties kende, ook zelf zulke scènes uit het leven in de oudheid in beeld te brengen.

Zelfs die Beierse kunstenaars van achtereenvolgende generaties die direct met Griekenland kennis hadden gemaakt, nadat in 1833 Ludwigs zoon Otto op de troon van dat land was geplaatst, hadden er blijkbaar nauwelijks aan gedacht om de klassieke ruïnes op hun schilderijen ook eens te reconstrueren en met 'oude Grieken' te bevolken. Zij hadden zich voor het merendeel beperkt tot de uitbeelding van contemporaine Grieken, die in hun nationale dracht temidden van tempelresten weliswaar ruimschoots konden voldoen aan verlangens naar exotiek, maar geen levendig beeld van het bewonderde verleden gaven.⁸¹⁰ Een

Sienkiewicz' *Quo vadis* en *Der goldene Esel* van Apuleius; vgl. afb. *Tempelstadt am Meer*, in cat. veil. Wenen (Dorotheum, 24-10-1991), nr. 21.

⁸⁰⁹ Ludwig stuurde ook steeds weer individuele kunstenaars naar Italië. Dit was niet alleen Schwanthaler te beurt gevallen, maar ook Hiltensperger en Schlotthauer - die vooral de fresco-techniek in Pompeji en Herculaneum hadden moeten bestuderen - evenals de jongere schilder Hermann Anschütz (Reber, 1876, p. 345).

⁸¹⁰ Uitzondering stamt van Joh. Mich. Wittmer (1802-1880) die kroonprins Maximilian 1833 op reis naar Griekenland en Klein-Azië begeleidde. Wittmer combineerde landschap ergens in Griekenland met hist. fabeldichter Aesopos (1835). Hij plaatste de dichter vertellend bovenop ommuurde bron; om hem heen vrouwen bezig met de was, een kind en waterkruiken; mannen met landbouwwerktuigen over de schouder, één melkt een geit, ander drenkt zijn paard, maar allen richten hun aandacht op de verteller. Wittmers verbeelding van dit anekdotische thema is uitgesproken genreachtig, hij gaf zijn oude Grieken in hun alledaagse doen en laten weer, niet anders dan hij in straattaferelen met contemp. muzelmannen deed. Cat. tent. Schweinfurth,

tiental zedenhistorische taferelen door Carl Rottmann (1797-1850), een generatiegenoot van Lorenz Quaglio, had zo'n beeld echter al wel geboden: het zijn scènes van Oudgrieks leven die hij in de jaren dertig in opdracht van Klenze, of de koning zelf, voor een vertrek in de 'Residenz' had ontworpen. De broeders Marggraff omschreven zijn voorstellingen in hun opsomming van Münchens kunstschaten (1846) als "Landschaften und Darstellungen aus dem häuslichen und öffentlichen, städtischen und ländlichen Leben der alten Griechen". Zeven als aquarel uitgevoerde ontwerpen voor deze serie zijn bewaard gebleven. Eén van die aquarellen toont hoe een boerenfamilie samen met enkele jonge helpers terugkeert van het werk op het land: hun wagen is beladen met een oogst van graan of hooi (afb. 317). De beschuttende bosrand met het beekje, een 'locus amoenus', verleent de scène een idyllisch karakter. Een tweede tafereel toont een aantal 'oude' Grieken in een arcadische omgeving bij een feest voor de god Pan, een tafereel dat op het eerste gezicht nog aansluit bij laat achttiende-eeuwse scènes van eerbetoon aan de goden: bij die voorstellingen echter waren het gewoonlijk nymphen die hermen bekransden en offers brachten. Rottmann beeldde gewone stervelingen uit, mannen, vrouwen en kinderen: een groepje van drie maakt voor een bekransde herme van Pan een rondedans, jonge kinderen worden in de gebruiken ingewijd en op het middenplan waar schapen weiden, brengt iemand een offer. Een derde aquarel is betiteld als *Jagdfest*: een vrouw en enkele mannen bevinden zich in een wijd landschap, het zijn vermoedelijk leden van één familie die er voor de jacht op uit getrokken zijn (afb. 318).⁸¹¹ In deze toch al genreachtige taferelen verbeeldde Rottmann de idealistische opvatting van de antieke Griekse cultuur: dat de 'ouden' in volmaakte harmonie met de natuur, met elkaar en de goden hadden geleefd. De figurengroepjes in deze aquarellen houden op zichzelf bezien het midden tussen de negentiende-eeuwse zedenhistorische taferelen die voor historiografische werken getekend werden, zoals Mettenleiters eveneens al genreachtige voorstelling van Germaans familieleven uit 1822 (afb. 48), en een bijna contemporain antiek tafereel als Dählings *Kranzwinderinnen*.⁸¹²

2001, p. 106-107, 133-134; cat. coll. Mannheim, p. 156-157, afb. aquarel op p. 190. Ook als schilderij uitgevoerd (1841): verworven door Thorvaldsen, nu Thorvaldsen-Mus., Kopenhagen.

⁸¹¹ Rottmann maakte ontwerpen voor of in 1834: zij werden dat jaar door een leerling in Königsbau der 'Residenz' in fresco uitgevoerd, terwijl Rottmann zelf zijn eerste reis door Griekenland maakte. Wat Grieks is aan weergeven landschappen, stamt uit landschapsprenten van anderen. Marggraff, 1846, hier naar cat. tent. Heidelberg, 1998, p. 227. Volgorde in Königsbau: *Ernte, Winzerfest, Hirtenfest* [feest voor Pan], *Sängerfahrt nach dem Apollotempel zu Delphi, Akademie der philosophischen Schule in Athen, Jagdfest, Fischerfest, Wallfahrt zum Pallastempel, Rückkehr eines Siegers aus den Kampfspielen, Preisverleihung beim Wagenrennen*, *ibid.*, p. 227, afb. 101-103. Gezien samenstelling serie is het uiterst onwrschl. dat ergens nymphen bedoeld zouden zijn i.p.v. stervelingen, ook al is dat bij vgl. met figuren in arcadische taferelen visueel niet evident. Cyclus bij bombardementen in WO II vernield.

⁸¹² Qua beeldopvatting zijn er ook overeenkomsten met sommige antieke taferelen op contemp. pronkvazen van Franse én Pruisische makelij. Vgl. twee laatste van Rottmanns Griekse

In de jaren dertig en veertig ontstonden in opdracht van Ludwig I nog meer 'antieke' voorstellingen die met hun intieme, vaak poëtische beeldopvatting, latere genreschilders geïnspireerd of tenminste geboeid zouden kunnen hebben, zoals de mythologische reliëfs van Schwanthaler en de literaire fresco's van zijn vriend Hiltensperger. Dat de beeldopvatting van deze beide Humpenburger zich niet alleen daadwerkelijk onderscheidde van die der oudere Franse én Duitse neoclassicistische schilders, maar ook als wezenlijk anders ervaren werd, illustreert een commentaar van August Hagen (1857) op een door Schwanthaler ontworpen frescoserie die Hiltensperger in de 'Residenz' had uitgevoerd:

"Diese Bilder [scènes uit Hesiodus' Theogonia] sind es, welche uns als vollendete Muster der Auffassungs- und Darstellungsart antiker Gegenstände *im echt antiken Sinne* erscheinen, so wie sie die neue Zeit befolgen kann und muß, wenn sie nicht [...] der leblosen akademischen Nachäfferei der David- und Girodetschen Schule [...] verfallen will."⁸¹³

Met andere woorden, deze beide kunstenaars hadden naar Hagens idee thema's uit de oudheid op voorbeeldige wijze juist zo in beeld gebracht, althans naar de geest, als een kunstenaar uit het oude Griekenland dat gedaan zou hebben. Dat hield voor Hagen blijkbaar wel de meer intieme enscenering in - vergeleken met het gewraakte neoclassicisme - die Hiltenspergers fresco's kenmerkte, maar niet de beslotenheid en concentratie op de belevingswereld van enkele centrale figuren die typerend is voor het negentiende-eeuwse genretafereel van zijn tijd.

Toch kwam Hiltensperger met 'antieke' voorstellingen soms heel dicht bij het historisch genre. In de jaren veertig had hij een reeks wandtaferelen ontworpen die de geschiedenis van de Griekse kunst in beeld brachten, een serie die bestemd was voor loggia's in de Eremitage in Sint Petersburg. Sommige van de vierentachtig scènes zijn inhoudelijk historische anekdoten, zoals Zeuxis die de wijndruiven schildert, of die zijn schilderij van een centaurenfamilie aan een jalouse collega en enkele bezoekers toont (afb. 319). Zulke taferelen, die ontleend zijn aan antieke literaire bronnen, werden ook in de achttiende eeuw al uitgebeeld: een enkel voorbeeld door Angelika Kauffmann is hiervoor reeds genoemd. Maar een andere scène uit Hiltenspergers serie, *Ein Maler bemalt hölzerne Gottesbilder*, is gezien de anonimiteit van de hoofdfiguur als een zedenhistorische voorstelling of zelfs als genretafereel op te vatten.⁸¹⁴ Eén van

taferelen, althans thematisch, ook met wandschilderingen in huis van Pruisisch minister Heinitz, cat.ac.Berl., 1793, p. 76-78: "Die Wettkämpfe in den olympischen Spielen", geschilderd door Frisch (zie I: III, 1) en P.L. Burnat (schilder van architectuur, landschap en toneeldecors, gest. 1817): voor Olympische taferelen konden antieke vazenschilderingen, waarvan er toen al vele gepubliceerd waren, als voorbeeld dienen.

⁸¹³ Hagen, 1857, II, 'Beischriften' bij 17^{de} voordracht, p. 281. Cursivering R.K. Hiltensperger schilderde in 'Residenz' ook scènes naar Aristophanes en na studie in Italië (1831) nog taferelen uit *Odyssee*, steeds naar ontwerpen van Schwanthaler, *Jahresbericht Münchner KV* (1890), map Hiltensperger, Archiv MKg.

⁸¹⁴ Map Hiltensperger, Archiv MKg.: *Jahresbericht KV* (1890) en handgeschreven lijst met titels van 28 der Petersburgse ontwerpen, gedateerd 1845-1849. Andere titels uit lijst: *Zeuxis zeigt ein*

Hiltenspergers leerlingen, Max Fürst, die een halve eeuw later een kleine biografie van zijn docent publiceerde, zou zich daarin lovend over diens ontwerpen voor Sint Petersburg uitspreken:

"Alle diese Darstellungen [...] zeichnen sich durch ein höchst verständnisvolles Eingehen auf die antike Zeit und ihre Kunstthätigkeit aus. [...] Gar anziehend sind all' die bekannten Legenden verwerthet, welche die Geschicklichkeit der hellenischen Coloristen rühmen; die Vögelein, welche an den gemalten Trauben naschen wollen, der Vorhang, der selbst Menschen täuscht, sind in sinniger Form in Erinnerung gebracht. Besonders reizend ist vor Allem die poetische Sage geboten, wie die Tochter des Bildhauers Dibutades [sic], Kalirrhoe, den auf die Mauerwand fallenden Schatten ihres Geliebten mit dem Stifte zu umschreiben sich müht und dadurch gewissermassen als die erste Porträtmalerin sich kundgibt."

Die laatste door Plinius de Oudere verhaalde sage rond het ontstaan van de portret- of zelfs schilderkunst werd internationaal dikwijls uitgebeeld, en eveneens al in de achttiende eeuw.⁸¹⁵ Een voorbeeld uit die tijd is te vinden in het refugium van vorstin Luise van Anhalt-Dessau, haar in een park bij Dessau gelegen classicistische landhuis Luisium, waar de scène was uitgevoerd als onderdeel van een allegorische plafonddecoratie die in zeven aparte voorstellingen de zeven kunsten verbeeldde. Bij deze weergave van de anekdote (ca. 1778) was het geslacht van de beide hoofdfiguren verwisseld - anders dan bij Plinius was de uitvinding van de schilderkunst hier toegedacht aan de jongeman, een keuze die vaker voorkwam, ook in de negentiende-eeuwse kunst.⁸¹⁶ Het Luisium maakte

Bild für Geld en Polygnot wird bewirthe't. Serie moest ontwikkeling Oudgriekse kunsten in beeld brengen. Thema's vermoedelijk bedacht door Klenze die de loggia's ontworpen en Hiltensperger deze opdracht had verschaft, cat. tent. München, 1993, nr. 5-6. Hiltensperger voerde de taferelen - op metalen platen die in Sint Petersburg in de wanden geplaatst werden (heden nog in situ) - niet allemaal zelf uit: tekening van Carl Fiegl (geb. 1824) zou in deze samenhang thuis kunnen horen, Maillinger-Smlg., III, nr. 1839, *Ein altgriechischer Künstler an der Ausschmückung eines Tempels arbeitend*. Ook deze scène toont anon. kunstenaar en is daarmee strikt genomen genre. Gezien Hiltenspergers beeldopvatting bij beide mij bekende taferelen zal hij ook anon. kunstenaars in zekere relatie tot hun materiële en menselijke omgeving hebben uitgebeeld; een beeldopvatting waartoe de keuze voor scènes met steeds enkele kunstenaar als hoofdpersoon - i.t.t. synthetisch geschiedbeeld zoals voor het Maximilianeum - op zichzelf al uitnodigde.

⁸¹⁵ Fürst, 1896, p. 4. Cat. tent. München, 1993, nr. 5: afb. van Hiltenspergers Dibutades. Rosenblum, 1957, p. 279-290: pottenbakker heette Butades; Dibutades de naam die, daarvan afgeleid, doorgaans aan dochter werd gegeven. Auteurs uit 18^{de} eeuw, o.m. Diderot, vertellen verhaal naar Plinius de Oudere, XXXV, § 151, waar 'naam' van dochter niet voorkomt; 18^{de}-eeuwse schilders van motief: o.m. J.B. Regnault, Wright of Derby, J.B. Suvée, Bernard Rode, Frisch. - Lanckoronska, p. 66, afb. 49: prentje naar Catel, die hand meisje door een eros liet leiden, in *Taschenbuch für Damen* (1806) [prentje niet in mij bekend exempl., coll. UvA]. Hummel presenteerde 1834 zijn versie op ac.-tent. Berlijn (cat.-nr. 322): "Dibutades und seine Tochter, wie letztere den Schatten ihres Geliebten auf die Wand zeichnet; oder die Erfindung der Malerei und [!] Bildhauerei."; variant op verdwenen schilderij: tekening, cat. tent. Berlijn, 1996, afb. p. 234.

⁸¹⁶ *Das Luisium*, afb. 50 en 65. Serie vergelijkbaar met Hiltenspergers reeks voor Hermitage al 1827 in Louvre uitgevoerd, Rosenblum, 1957, p. 288: ook daarbij in Butades-scène rollen van man en vrouw verwisseld. - Vgl. cat. tent. Berlijn, 1996, p. 233-234.

deel uit van een eclectisch complex van architectuur en parkaanleg waarin de voor-historistische receptie van de oudheid tijdens de Verlichting een grote rol speelde; het landhuis was deels in Pompejaanse, deels in Adam-stijl gedecoreerd.

Een veel minder fantasievolle versie van een antieke villa was het zogeheten Pompejaneum dat de Beierse koning Ludwig I in de jaren veertig bij Aschaffenburg liet bouwen. Hij wilde met dit bouwsel bereiken dat ook onderdanen die niet in de gelegenheid waren om Italië te bezoeken, zich een beeld van de antieke wooncultuur konden maken, en bovendien in een intact huis. Het ontwerp van de villa was gebaseerd op één van de in Pompeji opgegraven huizen en enige vrijheden daargelaten was het een historisch correcte reconstructie.⁸¹⁷ Beelden van het leven in Pompeji, waarmee de bezoeker in zijn voorstelling de onbewoonde vertrekken kon vullen, waren voor Beieren en andere Duitsers destijds nog niet in de schilderkunst te vinden, maar wel in de literatuur, en bovenal in het beroemde boek van Bulwer-Lytton, *The last days of Pompeji*, dat in 1834 was verschenen en al datzelfde jaar in het Duits vertaald was. En wie dat wilde, kon zich de laatste ogenblikken van de stad ook voor de geest halen aan de hand van het beroemde, bijna gelijknamige schilderij van de Rus Karl Brüllow (1799-1852) dat al enkele jaren voor de publicatie van Bulwer-Lyttons roman was ontstaan (afb. 320). De schilder had dit werk in Italië gemaakt (1830/33) waar hij zelf de opgravingen in Pompeji en Herculaneum had bezocht; zijn voorstelling van Pompeji's ondergang had hij geconcretiseerd aan de hand van de opgegraven realia in het museum te Napels en met behulp van Plinius' beschrijving.⁸¹⁸ Meer dan veertig jaar later omschreef de directeur van de Münchner Pinakothek, Franz Reber, deze Russische schilder als de baanbreker van de "entschiedene Cultur der Farbe und der Realität" die de oostelijke volkeren naar zijn idee ontwikkeld hadden. In Brüllows *Laatste dag van Pompeji* zag hij een bewijs van die opvatting:

"Obwohl nun die Stoffe dieses nach der Antike und dann im Studium Raphaels herangebildeten Künstlers, wie 'der letzte Tag von Pompeji' [...] nicht ohne

⁸¹⁷ Helmsberger, Wünsche, p. 3-33: figuurschilderingen in interieur zijn mytholog. van inhoud; uitgevoerd door Christoph Nilson, deels naar afb. antieke vb., waaronder door Schlotthauer in Italië nagetekende, deels naar ontwerpen Schwanthaler. Voor deze kunstenaars, zie I: V, 3.

⁸¹⁸ Eerste Poolse vertaling Bulwer-Lyttons *Last days* in 1840. - Brüllow: Leontjewa, p. 25-26, 31. Schilderij nu: Russisch Mus., Sint Petersburg; afm. 456,5 x 651 cm. Contemp. repr. door François (A.F.) Girard; lijnrepr. bij Raczyński, III, 1841, p. 582/583, gebaseerd op Girard?; afb. op uitvouwbare plaat (25/26) en bespreking in Landons *Annales* (Salon 1834). Thema door Duitse schilders overgenomen, stellig ook o.i.v. Bulwer-Lyttons roman die in Engeland al 1835 eerste schilderijen inspireerde. Berlijner Eduard Ratti toonde 1838 *Scene aus dem Untergange von Herculaneum und Pompeji* (cat.ac.Berl., nr. 623) en de Beier Franz Sales Lochbihler (1777-1854) presenteerde 1851 als laat werk aan Münchner academie schilderij *Die letzten Tage von Pompeji*, inderdaad naar Bulwer-Lytton zoals cat. vermeldt, cat.ac. München 1851, nr. 146.

romantische Färbung sind, so stellt sich Brülow [...] doch mehr als ein russischer Bièfve [Ed. de Bièfve] denn als ein eigentlicher Romantiker dar."⁸¹⁹

Rebers vergelijking van Brülloew met Eduard de Bièfve betrof een tijdgenoot van de Rus, één van de invloedrijke negentiende-eeuwse vertegenwoordigers van de Belgische geschiedschilderkunst. De twee beroemdste schilderijen van deze schilder en zijn landgenoot Gallait, respectievelijk het *Eedverbond van de Nederlandse adel* en de *Troonsafstand van Karel V*, hadden in 1842/44 bij hun bekende zegetocht door de Duitse landen ook München aangedaan en dat was niet zonder uitwerking gebleven. Maar bij de uitbeelding van de klassieke oudheid was daar vooralsnog weinig van te zien, Piloty's *Nero auf den Trümmern Roms* (1858/60) misschien uitgezonderd. Hermann Becker zag dat werk op de Duitse kunsttentoonstelling in Keulen in 1861. Hij prees Piloty's uitvoering van de akelige scène, maar betreurde een zekere opzettelijkheid waarmee de schilder zijn vaardigheid demonstreerde. Dat gebrek aan naïviteit en onbevangenheid was echter gemakkelijk te verklaren, meende hij. Deze wijze van uitbeelding was de schilder niet eigen, zij was het product van nabootsing, heel virtuoos, en geestrijk, maar nabootsing was het niettemin. 'De Münchner meester was een leerling van de Belgische meester Gallait, en een betere leerling dan hem had Gallait niet kunnen opleiden', aldus Becker.⁸²⁰

De Bonner kunsthistoricus Springer had drie jaar eerder de verschillende kunststromingen beschreven die op de 'Allgemeine deutsche und historische Kunst-Ausstellung' in München (1858) vertegenwoordigd waren, en het is duidelijk dat hij zich bij scènes uit de oudheid noch Brüllows werk voorstelde noch taferelen als die van de Franse 'néo-grecs', en iets als Piloty's *Nero* al helemaal niet. Hij dacht aan Carstens, die hij zeer waardeerde, en notabene aan Joseph Anton Koch en Schick. Volgens hem behoorden 'vrienden van de oudheid' tot de 'idealistische' richting in de kunst, en waren zij tegenstanders van historische taferelen waarbij de couleur locale benadrukt werd; taferelen waarbij, zoals hij het omschreef, de interesse zichtbaar uitging naar de uiterlijke verschijningsvormen, en het coloriet als uitdrukkingmiddel werd benut. Die 'idealisten' waren van mening, aldus Springer, dat een mooi gevormd naakt been een waardiger motief voor de kunst vormde dan gele 'Lederhosen', dat "ein jungfräulicher Leib in seiner zarten Entfaltung für jeden, der einen gesunden Sinn sich bewahrt hat, eine größere Augenweide [ist], als ein rostiges Schwert,

⁸¹⁹ Reber: 1875 directeur van beide Pinakotheken, vanaf 1869 docent kunstgeschiedenis en esthetiek aan Polytechnikum, 1864-1884 buitengewoon hoogleraar kunstgeschiedenis universiteit. Reber, 1876, p. 299: "Das bedeutende realistische und coloristische Talent der östlichen Völker, von welchem neuestens die Polen so bewundernswerthe Proben ablegen, drängte aber vom Classicismus sofort zur entschiedenen Cultur der Farbe und der Realität, als deren Bahnbrecher der mit Recht gefeierte C. Brülloew zu nennen ist."

⁸²⁰ Becker, 1888, p. 207-208. Piloty schilderde zijn *Nero* (nu: Mus. Schone Kunsten, Budapest) voor Hongaars kunstverzamelaar graaf Johann von Palffy, Schaeffer, p. 30, Härtl-Kasulke, p. 178; afb., zie cat. tent. München 2003, p. 236-237.

ein schmutziger Buffelkoller oder blank geputzte Stiefel." Springer schreef dat de indruk die Carstens' tekeningen op de bezoekers van de tentoonstelling gemaakt hadden en de algemene bewondering van het kunstpubliek voor de poëtische kracht van Koch en voor de bevallige gratie van Schick de 'kleine gemeente van Hellenisten' nieuwe moed had gegeven. Tot die weinige 'Hellenisten' rekende hij zeker Genelli, terwijl hij de Weense historieschilder Carl Rahl omschreef als de enige die zich tegelijkertijd een trouw aanhanger van het idealisme én een bekwaam colorist betoonde. En hij prees diezelfde aanleg bij Rahls leerlingen, waartoe ook de jonge Feuerbach had behoord, toen de eerste in 1848 uit Wenen was uitgeweken en een tijd lang in München had gewerkt.⁸²¹ Springer negeerde polemisch alle mogelijkheden voor uitbeelding van het verleden tussen het neoclassicisme of de thematiek van de contemporaine 'idealisten' en die historische taferelen waarin de bovengenoemde requisieten een rol speelden. In de volgende jaren zouden bij Münchner schilders van historische taferelen ook andere tijdperken en landen dan de 'eigen' middeleeuwen en de zeventiende eeuw in zwang raken, maar het zou nog duren voordat een aantal van hen ertoe besloot om ook eens het dagelijks leven in het oude Griekenland en Rome in beeld te brengen.

Springer was, ondanks zijn waardering voor het kunnen van Carstens, Genelli en Rahl, beslist geen aanhanger van hun thematiek; hij achtte voorstellingen uit de mythologie en antieke literatuur niet 'van zijn tijd'. Wat de Duitse kunst daarvoor in de plaats te zien gaf, beviel hem echter nog geenszins, en hij meende:

"Wunderbar wäre es keineswegs, da wir nicht ein starkes und trotziges Geschlecht sind, wenn wir, um der Unruhe [die Unruhe und Unbefriedigtheit, das Rathen und Suchen und Uebertreiben in der deutschen Kunst] loszuwerden, für einige Augenblicke wieder in den Hafen des Hellenismus flüchteten. Dass die dramatische Poesie der jüngsten Tage mit Sack und Pack in das Lager der Antike übergang, ist ein Zeichen der Zeit, welches wahrscheinlich unsere bildenden Künstler zu dem gleichen Vorgang anfeuern wird."

De oudheid had in de Duitstalige literatuur steeds een rol gespeeld, maar sinds de jaren veertig was er inderdaad sprake van een versterkt teruggrijpen op antieke motieven en vormen, wat ook bij representanten van de Münchner Dichterkreis zoals Emanuel Geibel, Paul Heyse, Hermann Lingg en Adolf von Schack tot uitdrukking kwam.⁸²² Geibel bezong in lyrische verzen liefst de Griekse natuur, de zonnige heuvels, de wijngaarden en de blauwe zee, die hij uit eigen aanschouwing kende; maar ook het glanzende marmer, Griekse gastvrijheid en donkere ogen herinnerde hij zich graag. Later zou hij behalve zulke esthetische reminiscenties

⁸²¹ Springer, 1858, p. 58-59, p. 62. Rahl bleef tot in 1850 in München.

⁸²² Springer, 1858, p. 9. Vgl. Bechtle, p. 121: bezinning op apollinische Griekse oudheid en de renaissance na 1848. Sengle, I, p. 251-256: nieuw classicisme, versterkt teruggrijpen op klassieke traditie. Analoog verschijnsel in Poolse literatuur, Malinowski, 1987, p. 74, nt. 44: jaren 60-80.

samen met Heyse een bundel vertalingen van Oudgriekse en -romeinse liederen publiceren, het *Klassische Liederbuch* (1875). Heyse zelf situeerde een aantal van zijn historische balladen en versnovellen eveneens in een eigen, gevoelvolle en geromantiseerde versie van de Griekse oudheid. Lingg interesseerde zich voor dezelfde thema's als de schrijvers van 'antieke' romans en verwerkte het late Rome en de volksverhuizingen in een dramatisch epos. Hij schreef echter ook een *Chorgesang* over de Olympiër met lichte beelden:

| | |
|--|---|
| "Hoch wohnen Götter, hoch im Himmel oben, Auf Teppichen von Licht gewoben Umreigend goldner Tische Brot; Sie wandeln lachend auf und nieder, Sie singen weithinschallend reine Lieder Auf Bergeshöhn im Morgenrot. | Unsichtbar donnern dunkle Türen, Metallne, die zu Gärten führen, Wo Tänze sinnend immerdar Jungfrauen unter blühnden Linde Gewebe weben, Kränze winden, Unsterbliche, Mit Rosen im gelockten Haar." |
|--|---|

Griekenland en Rome waren in de literatuur in allerlei opvattingen en vaak zeer verkorte versies - bijvoorbeeld als fijnzinnig en kunstminnend, respectievelijk pronkzuchtig en ruw of naïef - weer sterker present dan in de voorgaande decennia. Toch waren er in weerwil van Springers verwachting behalve Feuerbach en de Thüringer Friedrich Preller senior ook in de jaren zestig nog nauwelijks schilders die dit voorbeeld van de literatoren volgden.⁸²³ Springer stond met zijn voorbehoud ten opzichte van de oudheid dan ook niet alleen, kunstcritici en kunsttheoretici waren toentertijd over het algemeen geen voorstander van voorstellingen uit dat tijdperk noch van oriëntatie op de antieke cultuur, zelfs al spraken zij zich er niet nadrukkelijk tegen uit. Dat gold ook voor de estheticus Friedrich Theodor Vischer die weliswaar anders redeneerde dan Springer en tegen de middeleeuwen juist geen bezwaar had (1854). Hij prefereerde thema's

"welche dem Maler jenen Ausdruck tief innerlichen Seelenlebens, der den klassischen Stoffen und Mythen fehlt, jene Charakterformen, wie wir sie in der Lehre vom Wesen der Malerei gefordert, und die farbenreichen, bewegten Kulturformen entgegenbringen, die das Mittelalter, obwohl freilich nicht allein, doch mehr, als das klassische Altertum, darbietet ...".⁸²⁴

De Beierse koning Maximilian II (1848-1864) zal het met Vischer eens geweest zijn: hij had als jonge man zijn vaders overheersende voorkeur voor de oudheid niet gedeeld en dat in Hohenschwangau kenbaar gemaakt. Sedertdien had hij echter wel een meer genuanceerd standpunt ingenomen zoals hij als monarch in zijn cultuurpolitiek demonstreerde. Soms kon hij de antieke geschiedenis beslist niet overslaan, als hij dat al had gewild. Hij had in de jaren vijftig een opleidingsinstituut voor de elite van de jeugd laten oprichten, in een nieuw gebouw, dat naar hemzelf werd vernoemd - het Maximilianeum. Toen hij

⁸²³ Lingg: Stemplinger, p. 226. Vgl. Riikonen, p. 72: oudheid in de literatuur. Feuerbachs werk zou Springer in zijn *Handbuch*, V, tot op zekere hoogte met erkenning en met begrip voor diens persoonlijkheid bespreken.

⁸²⁴ Vischer, IV, (1854¹): Die Geschichte der Malerei, γ. Die moderne Malerei, § 739, p. 481.

enkele zalen in dit instituut educatief wilde laten decoreren met een reeks cultuurhistorische voorstellingen, mocht de oudheid niet ontbreken. Het was een grote opdracht, die Maximilian over diverse schilders verdeelde, en in de jaren zestig was ook Hiltensperger bij dit project betrokken. Zijn collega Foltz componeerde het door Julius Braun besproken *Zeitalter von Perikles* (zie hiervoor, p. 628-29), terwijl aan hemzelf een Grieks en een Romeins thema toevielen, namelijk de Olympische Spelen en Romes bloeitijd onder keizer Augustus.⁸²⁵ Fürst, Hiltenspergers boven aangehaalde biograaf, was ontevreden over dat eerste tafereel, over de compositie van wat hij noemde het grote Helleense feest "der Wagen und Gesänge". Hij vond dat de schilder het sportieve feestgebeuren te idyllisch en te zeer als een herdersspel had opgevat en uitgevoerd. De tweede voorstelling was naar zijn mening veel beter geslaagd: zijn beschrijving maakt duidelijk dat het hier ging om een synthetiserende geschiedvoorstelling, waarbij in één compositie verschillende groepjes figuren verenigd waren, die de bloei van de filosofie en de kunsten representeerden en de vrede in het Romeinse Rijk tijdens het bewind van Augustus. Noch Hiltenspergers beide schilderijen noch dat van Foltz zijn bewaard gebleven. Het eerder genoemde schilderij *Ideale Ansicht Athens* van Klenze geeft een beeld van de panorama-achtige enscenering waartoe zulke opdrachten konden nopen. Dat andere oplossingen wel mogelijk waren, illustreert Rambergs schilderij *Am Hof Friedrich II. in Palermo* (zie II: I, 5), dat eveneens voor het Maximilianeum is geschilderd. Vermoedelijk was Hiltenspergers weergave van de Olympische Spelen het meest genreachtige onder de voorstellingen van de oudheid in het Maximilianeum, maar eigenlijk antiek genre was dit alles niet en was hier ook niet bedoeld.⁸²⁶

Voor Anton Springer (1858) waren ook zulke verbeeldingen van de historische oudheid, waarbij het ging om de representatie van de antieke cultuur en ideeënwereld, stellig verspilde moeite. De geesteswereld van de oudheid kon volgens hem niet anders worden weergegeven dan in vormen die op de antieke kunst waren georiënteerd - zoals Carstens dat had gedaan. Maar hadden die antieke ideeën ook nu nog directe betekenis, behalve voor een enkeling die daar speciaal ontvankelijk voor was? Hij meende bovendien dat het 'nogal streng objectieve karakter van onze kennis der klassieke oudheid verhinderde, dat deze cultuur onze gevoelens direct kon aanspreken.' Blijkbaar achtte Springer de afstand tussen de cultuur van zijn eigen tijd en die van de oudheid te groot om die

⁸²⁵ *Verzeichnis*, 1910: 'Südliche Saal' Maximilianeum. H. Becker, 1888, p. 525-26, omschreef Foltz' schildering als "Erzählung in edelster Prosa". Derde voorstelling oudheid was Gustav Richters *Bau der ägyptischen Pyramiden*, waarvan fragment spiegelverkeerd gerepr. in Ebers' album *Aegypten*, I, p. 161; vierde tafereel Andreas Müllers *Hochzeit Alexanders des Großen*, vijfde Georg Conraders *Die Zerstörung Karthagos durch Scipio* (Ludwig, I, p. 183).

⁸²⁶ Fürst, 1896, p. 5. Hiltenspergers schilderijen: 1865, resp. 1868. Schilderingen 'Südsaal' in WO II verwoest, maar gedocumenteerd in Franz Hanfstaengls foto-album *Das königliche Maximilianeum in München*, ca. 1878, cat. tent. München, 2003, p. 414: album is mij nog niet bekend.

anders dan door wetenschappelijke kennisoverdracht te overbruggen. En dat stond naar zijn idee een sympathiseren met de oude Grieken in de weg. 'Een kunstenaar zou niet kunnen voorkomen, dat zijn fijn ontwikkelde sensibele door het koele verstand zou worden afgestompt en verdrongen en hem slechts oppervlakkig met het wezen van de oudheid in aanraking zou laten komen.' Onder dat laatste verstond Springer niet de antieke leefwijze in zijn totaliteit, met inbegrip van de materiële cultuur, maar uitsluitend de gedachtenwereld van de oude Grieken, die naar zijn overtuiging geen directe relatie had met het moderne leven.⁸²⁷

Aan taferelen uit het dagelijks bestaan van de 'ouden' dacht hij blijkbaar al helemaal niet, ondanks zijn grote sympathie voor genretaferelen - in concreto voor het Duitse volksgenre. Dat voorstellingen van 'antiek' leven hem volstrekt niet bevielen, toen hij die leerde kennen, blijkt uit zijn tirade tegen Alma-Tadema's schilderijen bij gelegenheid van de Weense Wereldtentoonstelling in 1873. Zijn ergernis zat hem kennelijk hoog: hij nam die passage op in zijn bericht over de Wereldtentoonstelling, hoewel daar van Alma-Tadema, zoals hij zelf schreef, toch geen enkel werk te zien was. Anders dan zo'n vijftien jaar geleden oordeelde hij nu, ten overstaan van het moderne 'antieke genre', dat thema's uit de oudheid - als men die per se nog altijd wilde uitbeelden - dan tenminste wel in een eigentijdse gedaante gepresenteerd dienden te worden. Alma-Tadema's vaardigheid en groot kleurgevoel trok hij niet in twijfel, maar hij had er heel beslist bezwaar tegen, dat deze schilder het leven in de oudheid uitbeeldde 'zoals het in werkelijkheid was geweest', en naar zijn mening dus zowel de onderwerpen als de uiterlijke vormen van zijn schilderijen aan de oudheid ontleende:

"Immer liegt in dieser doppelten Flucht aus der Gegenwart, da nicht nur der Inhalt, sondern auch die Formen aus der Vergangenheit geschöpft werden, eine Resignation, ein Unglaube an die künstlerische Kraft unseres Lebens, welche auf keine gesunde Entwicklung der Kunst schliessen lässt. Perioden, in welchen Selbstvertrauen und Selbstbewußtsein herrscht, haben stets das Recht für sich in Anspruch genommen, den fernliegenden Inhalt künstlerischer Darstellungen durch Einkleidung in die Formen und Farben der Gegenwart sich nahe zu bringen."⁸²⁸

Hij zal zich bij dat laatste taferelen voorgesteld hebben als de bijbelse scènes van Fritz von Uhde (1848-1911) die net zoals schilders dat in de middeleeuwen en renaissance hadden gedaan, de 'belevenissen' van zijn figuren inderdaad in een eigentijdse omgeving temidden van moderne mensen situeerde.

* * *

Maar ook wie zoals Springer het liefst zag dat schilders hun eigen tijd thematiseerden, wees daarom de antieke cultuur en geschiedenis niet af als object van historische interesse. De belangstelling voor de oudheid, voor alle

⁸²⁷ Springer, 1858, p. 60-61.

⁸²⁸ Springer, 1874, p. 29.

aspecten van het 'antieke' bestaan, werd gedurig gestimuleerd door nieuwe historiografische werken en de toenemende cultuurhistorische kennis. Voor de Egyptoloog Georg Ebers had die klassieke wereld van jongs af aan meer betekend: hij was er al in zijn schooltijd uitvoerig mee in aanraking gekomen, en zijn toenmalige docenten hadden hem van het 'Leben der Alten' leren houden. In zijn memoires beschreef hij, hoe hij destijds vaak hartstochtelijk vervuld was geweest van het verlangen naar de oudheid, het verlangen waaruit ook Schillers gedicht *Götter Griechenlands* (1788) was ontstaan. Schiller had die weemoed om een verloren wereld idealiserend tot uitdrukking gebracht: "Schöne Welt, wo bist du? Kehre wieder, holdes Blütenalter der Natur!" Die elegische stemming zou nog een eeuw later ook in het antieke genretafereel een weerklink vinden. Ebers waren sedert die schooljaren bij iedere impuls om zich in literaire vormen te uiten steeds gestalten en motieven uit de mythologische en historische antieke wereld voor de geest gekomen.⁸²⁹ Dat hij als zesentwintigjarige de drang niet kon weerstaan om zijn voorstellingen in een roman tot uitdrukking te brengen, nadat hij zich op de studie van de Oudegyptische geschiedenis had toegelegd en hij daarbij steeds sterker het gevoel kreeg dat hij de mensen van toen werkelijk leerde kennen, verwondert dan ook niet. Daaraan vooraf ging het plan voor een historische studie over de periode van Egyptes verval en zijn onderwerping door de Perzen (6^{de} eeuw v. Chr.), een studie waar hij in 1862 met grote ijver aan begon. Jakob Burckhardts *Konstantin der Große* stond hem daarbij als voorbeeld voor ogen:

"Auf den Kulturzustand, das geistige und religiöse Leben, die Kunst und Wissenschaft in Aegypten, Griechenland und Persien, Phönizien und so weiter wollte ich den schwersten Nachdruck legen [...] Dabei gewann das Pharaonenland, der persische Hof, das Griechenland in der Zeit der Pisistratiden und des Polykrates immer greifbarer deutliche Formen vor meinem inneren Auge. Die Erzählung des Herodot von der falschen Königstochter, die der Pharaon Amasis dem Kambyzes als Gemahlin gesandt hatte, und die zur unschuldigen Ursache des Krieges geworden sein sollte, infolge dessen das Pharaonenreich seine Selbständigkeit verlor, hielt vor der Kritik nicht stand; doch ein brauchbarer Stoff für eine dramatische oder epische Dichtung war sie gewiß. Und dieser Stoff ließ mir keine Ruhe."

Het uiteindelijke resultaat van vele volgende avonden fabuleren - "selige Abende, an denen ich ganz mir selbst entrückt in einer andern Welt lebte" - was de roman *Die Aegyptische Königstochter*, waarbij hij overigens als serieus

⁸²⁹ Schillers verzen zouden in de muziek echter al meer dan geëvenaard worden in Schuberts toonzetting (1819): muziekbijlage, nr. II/15. In een tafereel als Schinkels *Antike Idylle* ontbreekt die weemoed om een verlies, die contemp. kunstbeschouwers bijv. wel in Siemiradzki's *Elegia* (1876) herkenden, en die gezien de titel door die schilder ook bedoeld moet zijn. - Dat verlangen naar de antieke wereld ging bij de jonge Ebers zo ver dat zijn fantasie ook Duitse zomerse bossen, als hij daar alleen rondwaalde, bevolkte met de bonte godenwereld van de Griekse mythologie. Vgl. overeenkomstige beleving van inheemse natuur en antieke literatuur door de Dessauer tekenaar Carl Kolbe sr. ruim een halve eeuw eerder, Dorow, 2, p. 155. Ebers, 1892, p. 381-382.

Egyptoloog merendeels nauwkeurig binnen de grenzen bleef van de hem bekende historische gegevens. Eén van zijn toenmalige docenten beoordeelde de roman inderdaad als "eine gelehrte Arbeit, die sich sehen lassen könne, und dazu eine fesselnde Dichtung". Hij gaf zijn student echter de raad minder tekst te wijden aan de oude Egyptenaren en meer aan het Griekse milieu waar de roman begint, omdat de Griekse cultuur 'ons moderneren', ook de niet-wetenschappelijke lezer, vertrouwd was, de Egyptische daarentegen niet. Ebers volgde dit advies op en bewerkte zijn tekst. De roman verscheen in 1864 en had aanvankelijk maar een bescheiden succes bij het publiek.⁸³⁰

Sommige wetenschappers vonden het verkeerd dat Ebers zijn kennis van de oudheid in de vorm van een roman presenteerde, maar andere hadden er juist grote waardering voor. Eén van de professoren in Jena waar Ebers zich het jaar daarop wilde habiliteren, schreef aan een collega dat diens *Königstochter* qua opzet vergelijkbaar was met *Anacharsis*, *Sabina* en *Charikles*. De auteurs van die werken noemde hij niet: hij kon er kennelijk van uitgaan dat die bij de adressaat bekend waren, ook nog in 1865. Hij vond wel dat Ebers' roman op het punt van esthetische en kunstzinnige fantasie de meeste van dergelijke werken duidelijk overtrof, en dat diens boek daarom geschikt was om "in den weitesten Kreisen die Erträge der tiefeingehenden Studien abzusetzen, die seine Unterlage bilden" en die in de talrijke noten hun neerslag vonden.⁸³¹ Over het algemeen maakte men toen, in de jaren zestig, nog een minder scherp onderscheid tussen wetenschappelijke publicaties en die voor een groter publiek van tenslotte wel ontwikkelde lezers dan later in de negentiende eeuw het geval zou zijn. De resultaten van het wetenschappelijk onderzoek op vele terreinen waren immers ook voor niet-vakgenoten vaak nog goed te volgen. De geschoolde bovenlaag stelde daar ook daadwerkelijk belang in, en afgezien van zulke geromantiseerde vormen van kennisoverdracht als *Charikles* en de *Königstochter* hield, zoals al aan de orde kwam, vooral het bloeiende tijdschriftenwezen, met inbegrip van de geïllustreerde tijdschriften, dit weetgierige publiek op de hoogte.⁸³²

Ebers zelf stond met zijn geschiedopvatting tussen de romantische historici uit de vroege negentiende eeuw en de latere positivistische geschiedschrijvers

⁸³⁰ Ebers, 1892, p. 504-509. Ook in schilderkunst was leven in oude Egypte tot dan toe nog maar mondjesmaat in beeld gebracht o.m. door Alma-Tadema. *Aegypt. Königstochter* zou pas in bredere kring bekend geworden zijn, toen Ebers met tweede Egypt. roman *Uarda* 1876 groot succes beleefde. Toch was *Königstochter* intussen al driemaal herdrukt, en schreef Ebers in voorwoord der tweede ed. (i.e. tweede druk, 1868) over snelle afzet der eerste oplage, ook al had dat niet meteen tot een herdruk geleid.

⁸³¹ Die professor was een D.A. Schmidt: diens oordeel hier naar Fischer, p. 127-128. Schmidts adressaat, de Jenase decaan, voegde *Königstochter* met Ebers 'Habilitationsschrift' bij diens verzoek om habilitatie, hetgeen betekende dat hij Schmidts mening niet alleen deelde, maar het boek zelfs van voldoende belang achtte om rol te spelen bij de beoordeling door de commissie.

⁸³² Fischer, p. 127-128, 138: wetenschappelijke publ. voor groter publiek. Ebers had uit zichzelf ook zo'n tijdschriftartikel, dat hij beslist als wetenschappelijk beschouwde, bij zijn 'Habilitationsschrift' gevoegd, wat zonder meer was geaccepteerd.

in. De romantici hadden getracht om zich met behulp van historische bronnen, maar bij ontbreken daarvan ook langs de weg van empathie en fantasie, te verplaatsen in de gevoels- en gedachtenwereld van mensen uit het verleden; hun historische interesse was uitgesproken antropocentrisch. In de loop van de negentiende eeuw zou de steeds toenemende verwetenschappelijking van het historisch onderzoek de gedachte terugdringen, dat het werkelijk mogelijk was om zich in mensen van vroegere tijden in te leven. Ebers' in zijn memoires uitgesproken overtuiging dat hij mensen uit de oudheid historisch getrouw kon verbeelden, berustte op de veronderstelling dat de mens emotioneel en geestelijk door de eeuwen heen dezelfde was gebleven. In zijn studietijd had hij zich omwille van de Latijnse syntax beziggehouden met de komedies van Plautus en Terentius. Door de kennismaking met de karakters uit die toneelstukken was hij ervan overtuigd geraakt, zo schreef hij in zijn memoires, dat 'de beweegredenen voor menselijk handelen en de hoedanigheden van geest en gevoel bij cultuurmensen te allen tijde en overal dezelfde geweest waren en nog waren. Elk type mens uit de maatschappij die Plautus kende, vindt men in de onze terug, elke sententie is even toepasbaar op de toestanden in onze tijd als op die waar de [Romeinse] dichter mee bekend was. Wie hem, Ebers, verweet, dat zijn oude Egyptenaren, Grieken of Alexandrijnen voelden en spraken als moderne mensen, die moest maar eens een van de stukken van Plautus ter hand nemen, en dan zou hij misschien besluiten om voor een deel op zijn mening terug te komen'.⁸³³ Zulke kritiek op zijn personages kreeg Ebers inderdaad te verwerken: het is hetzelfde verwijt dat destijds zo dikwijls werd gemaakt aan schilders van historische taferelen, die daarenboven nog bekritiseerd werden om het eigentijdse uiterlijk, de moderne gelaatstrekken, van hun figuren.

Nadat Ebers in 1877 een tweede Oudegyptische roman, *Uarda*, had gepubliceerd die direct grote bekendheid verwierf, nam ook de interesse voor zijn *Königstochter* met sprongen toe. Die populariteit valt samen met de toenemende bekendheid en toegankelijkheid van het contemporaine Egypte als reisdoel, de vergelijkenderwijs late overname van het oriëntalisme in de Duitse schilderkunst evenals de groeiende acceptatie in de Duitstalige landen van de wetenschappelijke Egyptologie die zich op het oude Egypte richtte. Ebers

⁸³³ Ebers, 1892, p. 447-448. Al in voorwoord *Königstochter* (tweede ed., p. X) had Ebers zich verweerd tegen kritiek dat hij zijn figuren had laten denken, voelen en handelen als zouden zij mensen der 19^{de} eeuw zijn. Hij sloot op dat punt aan bij Hegels opvatting (Vorlesungen, I, p. 359-360) dat zekere mate van anachronisme in de kunsten noodzakelijk kon zijn: als hij 'zuiver antieke mensen en toestanden had willen weergeven, zou hij voor de moderne lezer deels onbegrijpelijk, deels ongenietbaar zijn geworden en zou hij bij voorbaat aan zijn doel voorbijgeschoten zijn. De handelende personen lijken wel op Perzen, Egyptenaren en zo voort, maar men zal aan hun woorden, meer dan aan hun handelingen de Duitse verteller, die in de 19^{de} eeuw werd geboren, kunnen herkennen'. Zijn argumentatie lijkt alleszins redelijk, maar ook defensief; hij sprak zich hier nog minder stellig uit dan later in memoires. - Plautus' stukken waren overigens veelal bewerkingen van Griekse komedies: hij had Romeins publiek een in Hellas gesitueerde fantasiewereld gepresenteerd.

koesterde in de jaren zeventig het plan om zijn eersteling, zijn *Aegyptische Königstochter*, ditmaal met platen uit te geven: al in 1871 noemde hij in dit verband in brieven de naam van Alma-Tadema, wiens werk hij intussen op de kunsttentoonstellingen in Berlijn kon hebben leren kennen. Aan de Düsseldorfse schilder van antieke, weliswaar Romeinse taferelen, Albert Baur, of aan Risse, schijnen Ebers noch zijn uitgever te hebben gedacht, ook niet toen drie jaar later met Alma-Tadema nog geen contract tot stand was gekomen.⁸³⁴

* * *

Gelet op het geringe aantal Duitse schilders dat zich werkelijk *toelegde* op het antiek genre, lijkt het mij gerechtvaardigd een kleine excursie buiten München te maken en hier ook de nu al meermaals genoemde Düsseldorfse Baur nader te bespreken.⁸³⁵ Hoe deze schilder tot zijn bijzondere interesse voor de oudheid kwam, is niet gedocumenteerd, maar naast de toenemende 'antieke' literatuur - fictie, dichtkunst en geschiedschrijving - zal ook in zijn geval zijn gymnasiumopleiding daar niet vreemd aan zijn geweest. Op wens van zijn vader was hij na zijn eindexamen rechten gaan studeren, maar al na korte tijd had hij toestemming gekregen om zijn eigen wens te volgen: hij mocht het met de schilderkunst proberen. Zijn grote voorbeeld waren Rethels fresco's in het raadhuis van Aken en hij wilde zelf eveneens historieschilder worden. De eerste jaren studeerde hij in Düsseldorf privé bij de jonge Wilhelm Sohn, vervolgens aan de kunstacademie daar en van 1860 tot 1861 in München bij Moritz von Schwind.⁸³⁶ Aan de academie in Düsseldorf werkte de literaire romantiek van Schadows leerlingen nog door; die invloed had Baur er misschien van weerhouden om in München voor een studietijd bij de modernere Piloty te kiezen, maar het is ook denkbaar dat in diens atelier juist geen plaats was, zoals dat vaker voorkwam. Zijn eerste zelfstandige historische compositie verbeeldde een werkelijke gebeurtenis uit de geschiedenis, het transport der stoffelijke resten van Otto III over de Alpen (1864, zie II: I, 6): hij voerde dit schilderij uit in opdracht van de *Verbindung für historische Kunst*. Zo verwierf hij als historieschilder vrij snel een goede naam, wat ertoe leidde dat hij een positie

⁸³⁴ Oriëntalisme in Midden-Europese schilderkunst in vgl. met Engeland en Frankrijk: Fischer, p. 94. - Alma-Tadema had al 1859 en 1863 in Parijs zijn eerste Oudegyptische taferelen geschilderd, en Makart was op zijn manier gevolgd, maar Duitse schilders van antiek genre begaven zich, behalve in boekillustratie, schijnbaar niet graag buiten het klassieke Europa. Voor Alma-Tadema in Berlijn, zie vervolg en nt. 838. Ebers in brieven aan zijn moeder, Fischer, p. 79. Zo'n uitgave is er nooit gekomen: vermelding *Th-B.* van door Thumann geïll. uitg. berust volgens Fischer, p. 79, nt. 5, op vergissing. - Dat Baur er geen bezwaar tegen had om ill. te tekenen, blijkt uit zijn medewerking aan dichtbundel *Lieder der Heimath* (ed. Ludwig Bund, Düsseldorf 1876): o.m. tekening bij *Letztes Schlachtlid der Vandalen in Afrika* door Münchner dichter Hermann Lingg.

⁸³⁵ Zie in dit verband, nt. 753, hiervoor.

⁸³⁶ Wollseiffen, 'Albert Baur', p. 241-242, *KfA.* (1890), p. 241-244.

aan de 'Kunstschule' in Weimar aangeboden kreeg, waar hij echter niet meteen op inging. In de volgende jaren maakte hij naast religieuze voorstellingen ook het eerder genoemde schilderij *Christliche Märtyrer*, de eerste voorstelling die hij in de laat-Romeinse oudheid situeerde. Hij koos hiervoor de vorm van een genretafereel en gaf zijn personen geen namen mee. Toch zal hij deze scène stellig aan de literatuur ontleend hebben, aan een historische roman of een geschiedkundig werk. Het schilderij werd aangekocht door de Düsseldorfer Galerie.⁸³⁷ In 1872 nam Baur het intussen herhaalde aanbod uit Weimar toch aan. Hij zou gehoopt hebben in Thüringen opdrachten te krijgen voor werken van monumentale schilderkunst, voor wandschilderingen. Dat die opdrachten uitbleven, of niet naar zijn zin waren, zou de reden zijn, dat hij in Weimar behalve enkele grote historiestukken een reeks genretafereelen schilderde, en wel opnieuw scènes uit de Romeinse oudheid. Ditmaal waren dat echter geen beangstigende voorstellingen met christelijke martelaren, maar vriendelijke tafereelen uit het "antike römische Volks- und Familienleben", met titels als *Impluvium* (bassin in het atrium) en *In der Villa*: dat laatste zou identiek kunnen zijn met het bij Boetticher vermelde 'Pompejaanse interieur met twee vrouwen en een kind' (1873). De inspiratie voor zulke motieven zou Baur nog in Düsseldorf of bij een bezoek aan Berlijn opgedaan kunnen hebben: in het jaar van zijn vertrek naar Weimar stelde Alma-Tadema in die beide steden twee van zijn antieke genrescènes tentoon.⁸³⁸ En er is nog een stimulans denkbaar: de Düsseldorfer Heinrich Ludwig Philippi (1838-1874) had al in de late jaren zestig enkele antieke genretafereelen geschilderd die Baur misschien gekend heeft. Philippi was in 1864 naar Rome gegaan en had daar kennis gemaakt met Feuerbach. Na zijn verblijf in Italië dat tot 1866 duurde, bracht hij minstens twee scènes uit het verleden van dat land in beeld: een *Hausandacht in Pompeji* en een voorstelling getiteld *Das erste Opfer der Penaten*. Dat hij daar onder invloed van Feuerbach voor koos, is niet erg waarschijnlijk, maar wel zal deze zijn eigen sympathie voor de oudheid met hem gedeeld hebben. Ideeën voor zulk antiek genre had Philippi in Rome bij allerlei andere schilders uit verschillende landen op kunnen doen, bij een eigen bezoek aan de opgegraven steden en tenslotte ook in Parijs op de Wereldtentoonstelling van 1867. Juist in dat jaar zou hij zijn eerste in de oudheid gesitueerde genretafereel geschilderd

⁸³⁷ Ook Risses verbeelding van dit thema zou hem geïnspireerd kunnen hebben, als dat schilderij toegankelijk was. Wollseifen, op. cit. (836), p. 243, suggereert ten onrechte dat Baur's *Märtyrer* tussen 1864 en 1866 zou zijn ontstaan. Schilderij (afm. 136 x 170 cm) nu: Mus. Kunst Palast, Düsseldorf.

⁸³⁸ Wollseifen, op. cit. (836), p. 243-244. Müller/Singer, noemt eveneens een "Pompejanisches Genrebild" uit jaren 70. - Alma-Tadema, Boetticher, I: *Dood van de eerstgeborene* en *Wijnoogstfeest in het oude Rome*; in Berlijn was al 1868 schilderij *Siesta. Altrömisches Motiv* te zien geweest. Zijn vroege antieke tafereel, *Oudegyptische schaakspelers* (afb. cat. tent. Amsterdam, 1996, p. 140) was 1867 in Leipziger *Illustrierte Zeitung* gereproduceerd.

hebben.⁸³⁹ Of het inderdaad deze genoemde voorbeelden waren, die Baur er nu juist in de vroege jaren zeventig toe bewogen om ook zelf eens scènes uit het oude Rome in beeld te brengen, is niet gedocumenteerd, maar op zijn minst heel wel denkbaar.

Ook na zijn terugkeer naar Düsseldorf, al in 1874, hield Baur aan die antieke thematiek vast. In 1876 stelde hij in München nog zo'n "pompejanisches Genrebild" tentoon, dat Pecht welwillend omschreef als "eine kleine, [...] allerliebste, antike Familienscene des geistreichen und denkenden Künstlers", ook al had hij bezwaar tegen de 'zware' kleurgeving.⁸⁴⁰ Baur's schilderij *Junger Poet* (1880) is een humoristische scène met een schijnbaar hardop dichtende jongeman die daarbij wordt gadegeslagen en beluisterd door enkele jonge meisjes (afb. 321). Zo'n tafereeltje verwijst niet meer naar Alma-Tadema, de komische noot suggereert veeleer de context van de genreschilderkunst in München of ook Düsseldorf. Baur's tafereel *Im Sklavengang* (afb. 322) wordt eveneens gekenmerkt door een vrolijke, humoristische toon: de schilder presenteerde deze slaven eenvoudigweg als bedienden; hij negeerde - heel anders dan Böttiger vele jaren terug - de problematiek van de slavernij die nog maar nauwelijks tot het verleden behoorde. De meeste van deze Romeinse slaven die voor de gasten van hun meester spijs en drank aandragen, hebben daar kennelijk pret bij; en zij zorgen er onderling voor dat zij zelf niet te kort komen. De hoofdfiguren van Baur's *Amazonenjacht* (1876) behoren eigenlijk tot het bereik van de mythologie, maar de schilder verbeeldde de scène toch als een reëel historisch jachttafereel, met uitzondering wellicht van de afgesneden figuur op de voorgrond die zich - als op het toneel - tot de beschouwer wendt.⁸⁴¹

In Düsseldorf kreeg Baur wel regelmatig de gewenste opdrachten voor schilderijen en wandfresco's met religieuze en strikt historische thema's. Desondanks zette hij zijn reeks antieke genretafereelen voort: blijkbaar had hij ook daar succes mee en het valt aan te nemen, dat hij er zelf eveneens plezier in had. Zo schilderde hij in 1888 een scène in het vertrek waar Romeinen aanlagen voor de maaltijd, een werk dat hij de overeenkomstige titel *Das Triklinium* meegaf (afb. 323). Een ander tafereel, *Römisches Idyll*, toont twee jonge Romeinse vrouwen: zij zitten onder een door wijnranken overgroeid prieel en luisteren naar het fluitspel van een zwartgelokte herder uit de Campagna die

⁸³⁹ *Lex. Düss. Malerschule*, 3, p. 90-91. Eerstgenoemd schilderij stelde hij 1869 op ac.-tent. in Dresden tentoon, tweede 1870 in Berlijn en 1872 in Hannover. Merlo, p. 672-674, waar ook nog tafereel *Eine römische Dame bei der Toilette* vermeld, ooit gereproduceerd in blad *Der Bazar* (niet gevonden in jrg. 1867-1874; jrg. 1871, p. 17, repr. van tafereel dat identiek zou kunnen zijn met *Hausandacht in Pompeji*).

⁸⁴⁰ AZ, Beilage (1876), p. 2812.

⁸⁴¹ Dit werk 1879 tentoon in München als part. bezit uit Aken: cat. tent. München, 1879, nr. 67. Afb.: Wollseiffen, op. cit. (836), p. 245.

daar tegen de wand leunt.⁸⁴² In 1890 publiceerde het blad *Kunst für Alle* een biografisch artikel over Baur waarin de auteur, een zekere Wollseiffen, zijn historische voorstellingen als volgt karakteriseerde:

"[...] Baur] zieht die geschichtliche Handlung an, die er energisch auffaßt und uns klar vor die Augen und die Seele stellt. So sind seine Geschichtsbilder, ebenso wie seine Genrebilder aus alter Zeit, zugleich Kulturbilder. [...] Baur verbindet glücklich eine gewisse ihm eigene romantische Empfindungsweise mit realistischer Kraft der Darstellung. In allen seinen Gemälden zeigt sich ein lebendiges Erfassen des Gegenstandes und ein tüchtiges Können, gepaart mit wohlthuender Wärme und geläutertem Geschmack. Wie der Scheffelsche 'Ekkehard' unter den historischen Romanen [!], so stehen Baur's Geschichts- und Kulturbilder unter den Erzeugnissen der modernen Malerei da und werden als Offenbarungen seines künstlerischen Genius noch gepriesen werden, wenn manche Werke, welche der Tagesströmung in einseitiger Weise huldigen, nur noch historisches Interesse zu erregen vermögen."⁸⁴³

Baur's voorkeur voor taferelen uit de Romeinse oudheid en de laat-Romeinse periode der christenvervolgingen constateerde Wollseiffen zonder commentaar. De geslaagde uitbeelding van historische gebeurtenissen en omstandigheden per se beschouwde hij kennelijk als de hoofdzaak; welke periode de schilder daarbij persoonlijk prefereerde, kwam er voor hem niet op aan.

Van Baur's leerlingen in Weimar sloten slechts enkele hier en daar bij zijn interesse voor de oudheid aan, althans in die zin dat dit ook in hun werk tot uitdrukking kwam. Zo schilderde Fritz Wichgraf een tafereeltje met een *Pompejaanse waterdrager* dat in 1888 op de 'Jubiläums-Kunst-Ausstellung' in Wenen te zien was, terwijl Carl Gehrts - en niet Gérôme - de voorstelling met de Atheense courtesane Phryne bijdroeg aan Falkes album *Hellas und Rom*.⁸⁴⁴

* * *

⁸⁴² *Römisches Idyll*: beschrijving cat. coll. Aken, 1932, p. 10; schilderij (afm. 109 x 81 cm) nu: verdwenen. Boetticher, I, vermeldt naast hier al genoemde werken nog *Antikes Genrebild*, 1879 in Hamburg tentoongesteld, evenals *Im Park. Pompejanisches Genrebild*, waarvan volgende beschrijving: "Unter den dargestellten Personen eine Frau, die ihr Kind zur Herme eines Satyrs emporhebt, damit er an einem Blumenstrauß rieche, ca. 1885", tentoongesteld in Poznań waar het ook werd gekocht. Baur begaf zich buiten eigenlijk genre met *Satyrfamilie im Walde*: twee kinderen dansen bij het fluitspel van de oude satyr, voor 1884, *ibid*.

⁸⁴³ Wollseiffen, op. cit. (836), p. 244. Wollseiffen's hoogst positieve oordeel had wrschl. een polemische functie: hij begon zijn art. met een bericht over de kennelijke geringschatting der Dusseldorfsche kunstacademie en haar prestaties door een Rijnlandse! afgevaardigde in het Pruisische parlement. Naar het schijnt wilde hij met behulp van Baur's werk aantonen dat de Rijnlandse kunst wel degelijk van hoog niveau was.

⁸⁴⁴ Cat. tent. Wenen, 1888, nr. 118. Falke, t.o.v. p. 82. De courtesane Phryne (4^{de} eeuw v. Chr.) die Praxiteles als model voor zijn Aphrodite-beeld had gediend, had zich tijdens aan Poseidon gewijd feest ontkleed om de zee in te gaan (die scène zou Siemiradzki in beeld brengen), waarop zij ervan beschuldigd was dat zij de goden niet respecteerde. Volgens anekdote zou haar verdediger haar vrijspraak bereikt hebben door haar borsten aan de rechters te onthullen.

Zoals al ter sprake kwam had Ebers voor zijn album *Aegypten in Bild und Wort* - naast de medewerking van Alma-Tadema en notabene Makart - vooral die van 'oriëntalisten' ingeroepen, wat begrijpelijk was, omdat ook het eigentijdse Egypte in beeld gebracht moest worden. Anders lag dat in 1885, toen Ebers' uitgever de zogeheten *Ebers-Gallerie* op de markt bracht, een serie van twintig fotografische opnamen naar evenzovele illustratieve schilderijen: deze waren voor dat doel - op één na - in nauw overleg met Ebers zelf gemaakt bij zeven van zijn romans en een novelle. Zoals gebruikelijk bij zulke reeksen waren de foto's in verschillende formaten in serie en per stuk verkrijgbaar. Eén van de schilderijen stamde van Paul Thumann (zie hiervoor, p. 597), één van Franz Simm (een schilder van empire- en rococogenre, zie II: III, 2), twee van Alma-Tadema, één van diens vrouw Laura en de overige van Duitse geschied-, genre- en Oriënt-schilders die geenszins om hun interesse voor de oudheid of kennis van antieke culturen bekend stonden. Ook bij dit project was Albert Baur, inmiddels een succesvol schilder van de Romeinse oudheid, niet betrokken, evenmin als Hermann Schneider, een Münchner schilder van antiek genre die in het vervolg nader ter sprake zal komen.⁸⁴⁵ Ebers' collega Richard Gosche, professor aan de universiteit van Halle, gaf in een samenvatting (1878) van de *Königstochter* ook de scène weer die Thumann was toegefallen: het was een passage uit het begin van het negende hoofdstuk, waarin Ebers "anmuthig" vertelt hoe Bartja, de Perzische koningszoon, en de jonge Griekse Sappho elkaar voor het eerst ontmoeten. Gosche schreef:

" [...] wir haben hier eine der reizendsten Backfisch-Naturen in dieser Sappho vor uns, welche nach einem unbefangenen Gespräch unbedenklich dem persischen Königssohne die erbetene Rose giebt und von ihm einen Diamantstern an einer Halskette [...] leis' widerstrebend empfängt. Der Augenblick, wo das bisher ganz einsam gehaltene Mädchen vor dem schönen persischen Prinzen durch die Rosenhecken, hinter die es zurückgetreten, entfliehen will, ist für Paul Thumann Motiv eines der lieblichsten Bilder der Ebers-Gallerie geworden."⁸⁴⁶

Bij één tafereel uit de *Ebers-Gallerie*, Alma-Tadema's schilderij *Die Frage*, was de voorstelling niet op de bijbehorende tekst gebaseerd. De situatie was in dit geval namelijk omgekeerd: het schilderij had Ebers geïnspireerd tot zijn

⁸⁴⁵ Dat die twee laatsten wel benaderd waren, maar niet hadden willen bijdragen, is uiteraard mogelijk; het is bijv. denkbaar dat zijzelf geen voor hen nieuw terrein buiten *Romeinse* oudheid hebben willen betreden, ook al lijken zij veel eerder aangewezen om Ebers' romans te illustreren dan schilders als Düsseldorfse Grot-Johann of Ferd. Keller. Weliswaar schreef Ebers over Keller dat hij goed op de hoogte was van levenswijze, kostuums en architectuur der oudheid: Ebers, 'Leopold Carl Müller. Ein Künstlerbildnis [...]', *Kunst/Zeit* (1893/I), p. 67. Voor alle namen der aan *Gallerie* meewerkende schilders, zie Ebers, 1892, p. 523. Vgl. Falkes *Hellas und Rom*: platen door uitgesproken illustratoren uitgezonderd had Falke nu juist wel gebruik gemaakt van werk der meest bekende oudheid-schilders van zijn tijd.

⁸⁴⁶ Gosche, in *Georg Ebers, der Forscher und Dichter*, Leipzig [1878], hier naar Fischer, p. 435. Gosche was literatuurhistoricus en oriëntalist.

gelijknamige novelle. Ongetwijfeld had hij *Die Frage* in 1879 op de internationale tentoonstelling in München gezien.⁸⁴⁷ Hij bewoonde inmiddels een villa in het dorp Tutzing aan de Starnberger See, van waaruit hij veel in het nabije München verkeerde. Alma-Tadema met wie hij via briefverkeer bevriend was geraakt en die hij in 1879 persoonlijk leerde kennen, bezocht hem daar meermaals. Bij één van die bezoeken in de jaren tachtig organiseerden leden van de Münchner kunstenaarsvereniging Allotria spontaan een feest ter ere van de inmiddels befaamde Londense schilder. Voor die gelegenheid hadden zij zich, door zijn werk geïnspireerd, in antieke kostuums uitgedost; dat wil zeggen, zij hadden vaardig geïmproviseerd en klassieke gewaden gecreëerd van nat dun papier dat zij op de blote huid droegen. Zij hadden met succes de karakteristieke plooi van zijn figuren geïmiteerd en het daarbij erg koud gehad.⁸⁴⁸ Alma-Tadema oogste kennelijk wel veel bewondering en erkenning bij de plaatselijke schilders, ook al had hij er slechts aarzelend een meer serieuze navolging van zijn antieke taferelen gevonden.

Toch waren in München al sedert de late jaren zestig in het Glaspalast, bij de 'Kunstverein' en ook bij kunsthandelaren allerlei in de oudheid gesitueerde, genre- en genreachtige voorstellingen te zien, en die gelegenheden om het 'antieke' leven in beelden te ervaren namen in de volgende decennia in aantal steeds toe. Dat Alma-Tadema in 1867 zijn schilderij *Tarquinius* in München tentoonstelde, kwam al aan de orde; in 1868 liet hij daar een tafereel met *Agrippina bij Germanicus' as* op volgen en sedertdien presenteerde hij hier tenminste op de internationale tentoonstellingen steeds enkele schilderijen. De Pool Siemiradzki stelde zijn werk vanzelfsprekend ook tentoon in het centrum van de Duitse kunsthandel, en Gérôme en Gustave Boulanger deden dat eveneens. Gérôme had er in 1869 op de eerste 'Internationale Kunstausstellung' een schets van zijn *Phryne voor de Areopaag* getoond en Alma-Tadema ondermeer een Oudromeinse *Siesta* en zijn Oudegyptische tafereel *Die Mumie*. De Zwitser Stüchelberg had op diezelfde tentoonstelling zijn later door Falke in *Hellas und Rom* gebruikte *Marionettenspieler* gepresenteerd (afb. 304), een tafereel dat hij volgens Carl Lützow "in der Weise Hamon's" had geschilderd.⁸⁴⁹

En bovendien hadden Münchner kunstbeschouwers op die tentoonstelling, en nogmaals in 1876, één van Feuerbachs antieke voorstellingen kunnen zien: zijn anekdotische *Gastmahl des Agathon*. Pecht had toen als enige criticus Feuerbachs werk volmondig geprezen en scheen ook in 1890 niet van mening veranderd te zijn, toen hij in zijn eigen blad *Kunst für Alle* een lovende bespreking aan diens

⁸⁴⁷ Ebers had verhaal eerste maal gepubl. in tijdschrift *Über Land und Meer*, waarin hij ook wel wetenschappelijke artikelen onderbracht. Voor titelprent boekuitgave werd Alma-Tadema's vergelijkbare tafereel *Pleading* en niet *The Question* gebruikt, zie Swanson, p. 191 en 199.

⁸⁴⁸ Schleich, p. 26-28.

⁸⁴⁹ Monogr. 'L' [Lützow?], op. cit. (757), p. 122. Cat. tent. München 1869, nr. 1209, 1217, 1218, 1235-1237: Alma-Tadema stelde 1869 in totaal zes antieke taferelen tentoon waaronder ook de twee die hij al eerder in München had gepresenteerd. Ibid., nr. 456: *Marionetten*.

oeuvre wijdde. Hij meende dat geen andere negentiende-eeuwse schilder de mentaliteit van de oude Grieken zo voortreffelijk had weten te verbeelden en speciaal met betrekking tot het *Gastmahl* schreef hij:

"Wenigstens wüßte ich nicht, daß irgend ein Neuerer den Geist des Griechentums uns so lebendig zu machen verstanden hätte. Dabei sind die einzelnen, wie Sokrates, Aristophanes, Plato und besonders der den Alkibiades empfangenden Agathon vortrefflich charakterisiert, ja man kann wohl sagen, daß weder Carstens, noch selbst Genelli oder gar Rahl je so tief in die antike Anschauung eingedrungen seien, als hier es seine der hellenischen verwandte Natur unsrem Feuerbach ermöglichte. - Selbst die Halle, in welcher der Vorgang sich abspielt, athmet genau dieselbe edle Heiterkeit, wie sie uns an den Überresten griechischer Bauten heute noch entzückt."

Feuerbachs antieke voorstellingen karakteriseerde Pecht als de "Darstellung eines schonen Seins". Hij prees die schilderijen om hun "antike Heiterkeit", en omdat er nooit een 'gipskop' op te zien was - zoals wel het geval was, vond hij, bij veel andere schilders die taferelen uit de oudheid verbeeldde.⁸⁵⁰

Ondanks al die uiteenlopende buiten- en binnenlandse voorbeelden ontstonden de eerste taferelen van antiek *genre* in de meest strikte zin door Münchner schilders - voor zover het mij bekende materiaal een oordeel toelaat - pas in de tweede helft van de jaren zeventig. Bij de eerste Münchner die de thematiek van het antiek genre met een schilderij wel al benaderde, was er geen sprake van Pechts 'gipskoppen', maar ook niet van dat 'schone bestaan' der oude Grieken. Deze schilder, Alexander Wagner (1838-1919), beperkte zich tot de Romeinse oudheid. Hij was een historieschilder van Hongaarse afkomst, die zich blijvend in München gevestigd had en hier sedert 1866 aan de academie onderwees. Hij liep op Gérôme vooruit met zijn voorstelling van een wagenrennen in het Circus Maximus (1873, afb. 324).⁸⁵¹ Dit is inhoudelijk een zeden- of cultuurhistorische voorstelling. Hoewel Wagners meners anoniem

⁸⁵⁰ Feuerbach voerde *Gastmahl* twee keer uit. Pecht was 1869 als enige werkelijk enthousiast geweest, speciaal over Feuerbachs opvatting van antiek leven, hij had alleen de z.i. iets te overheersende grijzige kleurgeving en onvoldoende uitwerking in details bekritiseerd, terwijl Lützwitz (op. cit. (757), p. 24-25) zich half bewonderend, half kritisch over het schilderij had uitgesproken. Pecht: *KfA*. (1890), p. 115.

⁸⁵¹ Wagner had aan Weense academie gestudeerd bij historieschilder Karl Blaas, en vervolgens bij Piloty in München. Hij maakte jaren 60 reizen door Italië en Spanje, werd daarna aan Münchner academie aangesteld als assistent-docent, 1869 als professor. Dit *Wagenrennen* zou plaats vinden t.t.v. keizer Domitianus: onderschift repr. *Kunst/Zeit* (1901/I), t.o.v. p. 44. Falke gebruikte dit werk voor *Hellas und Rom*, afb. tussen p. 286/287. - Aanzienlijk vroeger schilderij door jonge Ludw. Ruhl: *Antikes Pferderennen*, ca. 1813, nu Staatl. Kunstsmlg., Kassel; volgens Rechberg, p. 15-17, was dit thema evenals motieven van Ruhls vroegste bewaarde tekeningen bepaald door combinatie paardenstudies in stallen van koning Jérôme in Kassel en enthousiasme voor Romeinse geschiedenis. Vgl. ook Rottmanns Oudgriekse *Wagenrennen*. - Curieus is aanleg van 'Romeins' circus in Helena Radziłłowa's park Arkadia rond 1800, cat. tent. Nieborów, p. 29-32, 85: mogelijk naar vb. tekening door Piranesi én Circus Maximus; tot coll. van Radziłłowa behoorde ook Romeinse sarcofaag met voorstelling wagenrennen.

zijn en hij ook op de tribune geen bepaalde keizer herkenbaar heeft uitgebeeld, staat dit schilderij naar enscenering en beeldopvatting toch nog dicht bij de historieschilderkunst. Henryk Struve nam het tot aanleiding voor een uitvoerige beschouwing over de symbolische - of veeleer allegorische - mogelijkheden van zo'n combinatie van historische voorstellingen en diergenre, die met een reproductie van Wagners schilderij in 1875 in *Kłosy* verscheen:

'Het door de kunstenaar verbeelde ogenblik karakteriseert in alle duidelijkheid heel de wildheid en dierlijkheid waarbij de Romeinse natie tegen het einde van haar bestaan was aangeland. [...] het circus samen met zijn barbaarse spelen - dat was een levend beeld van de Romeinse natie zelf; een beeld van zijn vreselijke onrust, van die waanzin en razernij, die zich dikwijls in laatste ogenblikken van agonie van een mens meester maken, als hij gekweld wordt door gewetenswroeging, als hij met verachting en smart het eigen verleden beziet. Vergetelheid vinden in het woeste omhulsel van dierlijke hartstocht, een razend streven naar een of ander onbekend, onbegrijpelijk doel, een gedachteloos voortjagen met de snelheid van wildgeworden rossen ter bevrediging van vluchtige indrukken en verlangens - zie daar de hele inhoud van zulke ogenblikken die men helaas al te vaak tegenkomt in het leven niet alleen van enkelingen, maar ook in dat van hele naties. Een zodanig moment uit het leven van het stervende Rome legde Wagner in zijn schilderij vast met alle kracht van wilde hartstocht, met de hele waarheid van zinnelijke dramatiek'.⁸⁵²

In 1877 schilderde Wagner een antiek tafereel dat naar beeldopvatting al dichter bij het genre staat dan zijn *Wagenrennen*, ook al is het eveneens een heel dramatische voorstelling, namelijk een *Antiek stierengevecht* (afb. 325). Waarom hij dat thema nu juist in de oudheid situeerde - hij was zelf in Spanje geweest waar hij zo'n gebeuren gezien zal hebben - is op het eerste gezicht niet zonder meer duidelijk. Hij zal echter tot beide Romeinse voorstellingen geïnspireerd zijn door zijn medewerking aan Theodor Simons' boek *Aus altrömischer Zeit. Culturbilder*, een opdracht die maakte dat hij zich in diezelfde jaren regelmatig met beelden uit de oudheid bezighield. Voor dit in vier afleveringen verschijnende werk (1872/78) tekende hij alle illustraties, die in houtsnede werden gereproduceerd, en daar waren ook de voorstellingen van een wagenrennen en van een stierengevecht bij.⁸⁵³ Simons' cultuurschetsen zijn geschreven in de vorm van historische fictie waarbij kritische kanttekeningen, die Struve uit het hart gegrepen moeten zijn geweest, echter niet ontbreken. Zijn boek is slechts één van de vele met illustraties uitgegeven werken over het

⁸⁵² *Kłosy* (1875/II), afb. p. 4, getiteld *Wyścigi w Cyrku Rzymskim*; *ibid.*, Struve, p. 11. Het is verleidelijk om in Struves woorden over 'zulke ogenblikken in het leven van hele naties' een zinspeling te lezen op de Duits-Franse oorlog in 1870/71.

⁸⁵³ Simons zou Weens publicist zijn: nadere gegevens niet gevonden. Wagner illustreerde eerste 'pracht'-uitgave (tweede ed.) *Culturbilder*. Het als schilderij uitgevoerde 'stierengevecht' komt - spiegelverkeerd - in grote trekken overeen met houtsnede van dat thema in Simons' boek; bij beide voorstellingen wagenrennen vrij grote verschillen. Wagner illustreerde ook uitg. van Gustav Freytags in oude Rome gesitueerde drama *Die Fabier* [1868 of 1882].

leven in de oudheid: een aanzwellende stroom van streng archeologisch beeldmateriaal én soms meer, soms minder uitgewerkte moderne 'reconstructies' die in de achttiende eeuw was begonnen en in de negentiende eeuw al snel een hoog esthetisch niveau bereikte met plaatwerken als bijvoorbeeld François Mazois' *Les ruines de Pompei* (1824/38). Duitse oudheidkundigen en hun uitgevers hadden het op dat terrein niet lang bij vertalingen uit het Frans gelaten, en omstreeks 1880 vormde een uitgave als Falkes *Hellas und Rom* zeker geen uitzondering meer, maar wel onderscheidde dit album zich van vergelijkbare, contemporaine werken door de toegankelijk geschreven, aantrekkelijke tekst en de bijzondere kwaliteit van de illustraties.

Wagner was tevens één van de eerste Münchner schilders die een antiek genretafereel *sensu stricto* in beeld brachten. Zijn tafereeltje van een Romeinse bij het toiletmaken lijkt echter geen schilderij te zijn, maar een tekening of aquarel, die stellig als grondslag heeft gediend voor de overeenkomstige houtsnede bij Simons' *Culturbilder*.⁸⁵⁴

* * *

Tot de weinige andere Münchner schilders die eveneens 'al' in de jaren zeventig voor genrescènes uit de oudheid kozen, behoorden de broers Fritz en Hermann Schneider. Zij waren zoons van Friedrich Schneider, uitgever en mede-eigenaar van de firma Braun & Schneider die het humoristische blad *Die fliegenden Blätter* en ook de *Münchener Bilderbogen* uitgaf. Voor Hermann, de jongste van beiden (1846-1918), waren de kunsten een eerste beroepskeuze geweest, anders dan voor zijn broer die aanvankelijk in de handel had gewerkt. Maar een zekere voorzichtigheid ten opzichte van de kunstenaarsloopbaan kenmerkte zijn ontwikkelingsgang toch ook: hij was begonnen met een studie aan de 'Kunstgewerbeschule' voordat hij zijn opleiding aan de academie voortzette, eerst onder leiding van Schwind en vervolgens, vanaf 1866, in de ateliers van Piloty. Die laatste had in 1868 de oudheidkundige Julius Braun uitgenodigd om voor de studenten van de academie voordrachten over de antieke kunst en cultuur te houden. De jonge kunstenaars schijnen Brauns lezingen met bijzonder enthousiasme ontvangen te hebben, zozeer dat zij tot buiten de overvolle hoorzaal dicht opeen stonden om er nog iets van op te vangen. Die grote interesse lijkt echter nauwelijks invloed te hebben gehad op hun eigen themakeuze, en ook bij Schneider viel daar nog maar weinig van te merken: hij beperkte zijn verbeelding van de oudheid vooralsnog tot een satyr die een badend meisje schrik aanjaagt (1870).⁸⁵⁵ Onder Piloty's leiding ontwikkelde hij

⁸⁵⁴ Houtsnede die Simons' cultuurschets 'Die Braut' illustreert, komt exact overeen met uitvoering van dit tafereel, afgeb. in *Kunst/Zeit* (1901/I, p. 67).

⁸⁵⁵ Artaria-Braun, 1920, p. 146. Schneider: monogr. G.F., 'Lokalausstellung der Münchener Künstlergenossenschaft', *Kunstchr.* (1870), p. 163. Zelfs Ludw. Thiersch, zoon van oudfiloloog Thiersch, schilderde naast mythologie maar enkele scène uit oude geschiedenis, zijn *Alarich in*

zich tot een schilder van historische voorstellingen zonder eigen voorkeur voor een bepaald tijdperk, noch voor de geschiedenis van een bepaald land. Hij schilderde een scène met de Duitse keizer Karel V en een tafereel met de Engelse koning Charles I, hij bracht de jonge Mozart met zijn zuster in beeld, en op een Venetiaans banket in de renaissance volgde het rococotafereel *Im Park*. Volgens een postuum bericht van de Münchner Kunstverein zou hij er pas veel later toe gekomen zijn om een heel aantal tafereelen in de oudheid te situeren, en wel onder invloed van Alma-Tadema en - notabene - van Makart.⁸⁵⁶ Maar ook zijn broer Fritz (1848-1885), de handelaar, zou zijn interesse voor dat tijdperk gewekt kunnen hebben, in ieder geval gaf hij nog voor diens dood in zijn eigen werk van die belangstelling blijk, namelijk al rond 1880.

Fritz Schneider had tijdens de oorlogsjaren van 1870/71 in het veld gestaan. Na zijn terugkeer uit Frankrijk kon of wilde hij zijn vroegere werkzaamheden niet meer opnemen. Contacten met het Münchener kunstenaarsmilieu via zijn broer Hermann en de artistieke medewerkers van de *Fliegende Blätter* brachten hem ertoe om het eveneens met de schilderkunst te proberen. Ook hij kreeg een plaats in de 'Malklasse' van Piloty wat erop wijst dat hij zich al eerder als amateur in het tekenen en schilderen bekwaamd moet hebben. Al tijdens zijn studiejaren gaf hij blijk van belangstelling voor de geschiedenis van de oudheid met een schilderij *Das Opfer des Caligula* - misschien zijn keuze voor de door Piloty van elke leerling verlangde grote 'historische Unglücksfall'? Piloty zelf heeft meermaals een dramatisch moment uit de antieke geschiedenis in beeld gebracht: zijn *Nero auf den Trümmern Roms* bijvoorbeeld is al genoemd.⁸⁵⁷

In 1878 ging Fritz Schneider naar Düsseldorf waar hij onder andere bij Wilhelm Sohn studeerde, die enkele jaren tevoren aan de academie was aangesteld met de genreschilderkunst als specifieke leeropdracht. Dit suggereert

Athene (1879): een der weinige in oudheid gesitueerde voorstellingen uit de 'Gründerzeit' die nu in Münchner Neue Pinakothek te vinden zijn.

⁸⁵⁶ *Rechenschaftsbericht Münchner KV, 1922/23*, p. 61: invloed Alma-Tadema en Makart; map Schneider, Archiv MKg.: *Münchner Neueste Nachrichten* (juni 1916). H. Becker, 1888, p. 431, die Piloty's bevorderen van dergelijke themakeuzes en theatrale ensceneringen kritisch beoordeelde, prees niettemin diens eigen schilderkunstig kunnen en dat van zijn leerlingen in het algemeen: "Wie der Meister, so die Schüler, sie sind sehr geschickte Leute, feine Coloristen, treffliche Maler ...". Feuerbach oordeelde uiteraard radicaler: "Die ganze Pilotyschule ist die brutale Vernichtung alles Ideellen im großen Sinne; ein Aufgehen in theatralischer Sentimentalität und romantischem Materialismus. Der Triumph der Gliederpuppe." ('Über den Makartismus. Pathologische Erscheinung der Neuzeit', p. 455, p. 450-459, in 'Verschiedene Aufsätze und Aphorismen Feuerbachs', Allgeyer, 1904, dl. 2, p. 431-464).

⁸⁵⁷ Schneiders *Caligula* is mij noch van afb. noch uit beschrijving bekend. Vgl. titel schilderij Praags schilder Emanuel Liska: *Opfer des Kaisers Maximian*; Graul, 1890, p. 22-23, over die voorstelling: "Nächtlicher Weise, beim kalten Scheine des Mondes, im Hauche der Nacht, der raschelnd durch das Gesträuch fährt, wandelt der einsame Kaiser auf der Terrasse seines Palastes. Da wirft ihn eine entsetzliche Erscheinung jäh zu Boden! Er schaut die Geister der qualvoll getöteten Christen, wie sie ruhig und gespenstig ihm nahen, wie sie die Gewänder öffnen und die blutigen Todeswunden aufdecken und, des himmlischen Sieges sicher, Palmen schwingen."

dat hij niet hetzelfde enthousiasme voor de 'eigenlijke' geschiedschilderkunst voelde als zijn broer Hermann tijdens diens studie, maar nadere gegevens over zijn persoonlijkheid ontbreken. Tijdens zijn verblijf in Düsseldorf schilderde hij een historisch genretafereel dat hij in de Romeinse oudheid situeerde: het zou verbeelden hoe een bruid haar kinderspeelgoed aan een godheid offert. Dit schilderij, getiteld *Altrömisches Brautopfer* (1879), is door een houtgravure overgeleverd (afb. 326). Het is denkbaar, zelfs waarschijnlijk, dat Schneider in Düsseldorf kennis had gemaakt met Baur's taferelen uit de oudheid en zich daardoor had laten inspireren. Hij schijnt die keuze voor een antiek thema in de weinige jaren die hem nog restten, echter niet herhaald te hebben.⁸⁵⁸

Van zijn jongere broer Hermann zijn veel meer zulke scènes bekend die in de plaatselijke pers bovendien met veel sympathie en waardering besproken werden. Hermann Schneider had om gezondheidsredenen een aantal jaren in Italië doorgebracht en hij was daar zeker met de Romeinse oudheid geconfronteerd, zowel in de vorm van antieke architectuur en realia als via de schilderijen van collega's - Italianen, Engelsen, Polen - die al heel wat antiek genre uitbeeldden dat bij het internationale kunstpubliek in Rome veel aftrek vond. De kunsthistoricus Rosenberg berichtte dat Schneider zich tijdens zijn gedwongen verblijf in Rome en Venetië inderdaad met evenveel interesse in de oudheid als in de renaissance had verdiept. Dat nu juist het werk van Alma-Tadema, laat staan dat van Makart, hem tot taferelen uit de oudheid had doen besluiten, zoals in verschillende bronnen te lezen valt, lijkt mij dan ook twijfelachtig. In 1878 knoopte hij nog aan bij de thematiek van de renaissanceschilderkunst met zijn voorstelling *Venus und Liebesgötter*.⁸⁵⁹ De opdracht voor een serie van twaalf mythologische taferelen die een als 'Weinzimmer' bestempeld vertrek in de negentiende-eeuwse Drachenburg bij Königswinter zouden decoreren, confronteerde hem al met dionysische aspecten van de oudheid. Friedrich Pecht omschreef die taferelen in voor wie de

⁸⁵⁸ Exempl. repr. Maillinger-Smlg., IV, nr. 3274, Münchner Stadtmus.; id., Schrey-Smlg., doc.-afd. Z-I. Ook repr. in *Kłosy* (1880), nr. 809, p. 422: *Ofiara oblubiency. Z życia starożytnych Rzymian* (Offer van bruid. Uit leven oude Romeinen). Grote betekenis van geïll. tijdschriften, grafische en fotogr. reproducties voor de verbreiding van werken der contemp. schilderkunst in binnen- en buitenland is in dl. II: II en hier in § 1 en 2 al diverse malen met vb. geïllustreerd. De interesse voor antiek genre was bij de producenten van deze media naar schatting even groot als die voor andere varianten hist. genre. - Ludwig, 4, p. 81, vermeldt zonder titels nog enkele in 16^{de} eeuw gesitueerde 'kostuumstukken': of hist. anekdoten of genre, is niet duidelijk. Tweede werk uit Düsseldorf, *Ein Lied aus der Jugendzeit* (ca. 1883), is in 16^{de}-eeuws Spanje gesitueerd. Schilderij met thema uit Florence waar hij vroege jaren 80 aan begon, heeft hij niet meer kunnen voltooiën. Biogr. gegevens: necrologie in *Berichte des Münchner KV* (1885), Archiv MKg.

⁸⁵⁹ *Rechenschaftsbericht Münchner KV, 1922/23*, p. 61. Rosenberg, 1887, p. 41-42. Volgens Müller/Singer verbleef Schneider tweemaal in Italië, 1866 en 1875. *Venus*: nog 1897 Städt. Mus. Leipzig, als geschenk part., cat. coll., 1897, p. 204; in cat. coll. Leipzig 1924 niet meer genoemd. Dit schilderij toonde de godin temidden van amortjes die op hazen jagen en vruchten plukken: volgens Boetticher, II, geïnspireerd door renaissanceschilderij waarvan men destijds het vermoeden had dat het van Rafaël kon zijn.

schilderingen niet kent cryptische bewoordingen als "einige mythologische, meist auf Bäumen sitzende Damen". En nog voor 1880 werkte Schneider mee aan een diorama met een thema uit de klassieke geschiedenis, de brand van Rome onder Nero: een houtsnede naar deze schildering werd afgedrukt in de *Leipziger Illustrierte Zeitung*.⁸⁶⁰

Schneiders vroegste mij bekende specimen van antiek *genre* is het schilderij *Der Cyniker* dat hij in 1880 in Berlijn tentoonstelde en het jaar daarop in Dresden: een houtsnede naar dit werk werd gepubliceerd in het geïllustreerde tijdschrift *Vom Fels zum Meer* (1884, afb. 327). Rosenberg betitelde dit in de Griekse oudheid gesitueerde tafereel als *Ein Cyniker vor dem Tempel der Cythere*. Bij de trappen naar de tempel zit een duivenverkoper met een jongetje, twee jonge vrouwen staan bij hen en maken een praatje. Boven bij de tempelingang staat een voorname vrouw en kijkt op het groepje neer: de omtrek van deze figuur herinnert niet toevallig aan Tanagra-beeldjes. Dit is een illustratie van de directe invloed van archeologische ontdekkingen op de verbeelding van de oudheid - zoals ook de nieuwe ontdekkingen in Pompeji sedert de jaren zestig tot gevolg hadden dat de historische bewoners van die stad voortaan vaker, en onafhankelijk van Bulwer-Lytton, in de schilderkunst optraden.⁸⁶¹ Schneiders cynicus heeft zijn leer ten spijt kennelijk voor de maaltijd ingeslagen en het lijkt alsof hij nu wel heel aandachtig naar de jonge vrouwen staat te kijken. Het is een schilderij dat een ogenschijnlijk belangloze scène uit het dagelijks leven, een straattaferaal uit de oudheid in beeld brengt: een voorstelling waar zonder specifieke kennis van het oude Griekenland geen bepaalde gedachte in te 'lezen' valt en misschien ook met die kennis niet - alleen luchtige spot met de wijze waarop een cynicus zijn leer in praktijk brengt.⁸⁶²

In 1886 presenteerde Schneider in Berlijn een tafereel van heel ander karakter uit de Romeinse oudheid, getiteld *Tanzstunde im Dionysostempel* (afb. 328), waarvan 1889 eveneens een houtsnede werd gepubliceerd. Voor wie zo'n 'antiek' tafereel recenseerde, was de vergelijking met Alma-Tadema en de verwijzing naar diens invloed schijnbaar onontkoombaar: ook Friedrich Pecht onttrok zich niet aan dit automatisme. Hij was daarbij van mening dat Schneider het tafereel met grote vaardigheid geschilderd had, ook al was het

⁸⁶⁰ Pecht, 1888, p. 380. Houtsnede: *Ill. Zeitung* (8-12-1880), nr. 2371. Schneider werkte bij dit diorama samen met oriënt-schilder Edmund Berninger (1843-?).

⁸⁶¹ Sedert 1870 grote hoeveelheid van die beeldjes opgegraven, al 1873 waren er in Athene vele te koop. Ook bij Gérôme en Alma-Tadema is vb. Tanagra-beeldjes herkenbaar, cat. tent. Amsterdam, 1996, p. 181. Vgl. *Zschr. bild. Kunst* (1888), p. 233: "Die anmuthige 'Blütenschlacht' griechischer Mädchen von W. Volz [werkz. in Karlsruhe], gemalte 'Tanagräerinnen' erinnern [sic] an J. Auberts [!] antike Frauengestalten."

⁸⁶² Rosenberg, 1887, p. 42. Bij Boetticher, II, is sprake van 'wohllustige Blicke'. Exempl. repr.: Schrey-Smlg., doc.-afd. Z-I., waar bij het origineel te verwachten schilderkunstige kwaliteiten van kleur en lichtval uiteraard niet herkenbaar zijn. Vgl. Reber, 1876, p. 647, die m.b.t. zijn werk schreef over "cinquecentistischen Treue und decorativen Schönheit in der Farbe".

geheel iets te licht. Voor het overige concentreerde hij zich op zijn eigen lezing van de voorstelling:

"Ganz zurück in die römische Zeit führt uns dann Hermann Schneider durch seine 'Tanzstunde im Dionysostempel', die, offenbar unterm Einfluss Alma-Tademas entstanden, dem an sich dankbaren Stoff noch dadurch eine pikante Wendung gibt, dass hier eine schöne blonde Germanin den ersten Unterricht erhält, bei dem sie sich wohl aus Unlust an der Enthüllung ihrer Reize noch ziemlich störrisch und ungeschickt anstellt und dadurch den rund herumsitzenden Genossinnen Anlass zu Spöttereien, durch ihre Schönheit aber auch zur Eifersucht gibt."⁸⁶³

Pechts veronderstelling van een grotere schroom bij de 'Germaanse' stemde hem kennelijk niet tot nadenken over de positie van buitenlandse slavinnen in het oude Rome, zijn genoegen in de 'pikante' voorstelling liet hij zich niet ontnemen. De vroegere chroniqueur van de Humpenburger, Franz Trauttmann, besprak dit werk eveneens. Hij schreef lovend dat Schneider zich met groot succes van zijn bijzonder moeilijke opgave kweet, namelijk "Das Wesen der 'antiken' Vorzeit bis zur scheinbaren Realität vor Augen zu rücken, welche uns auch - es möge sich um 'Mythisches', 'Geschichtliches' im engsten Sinn oder um 'Culturhistorisches' handeln - jedes Mal, gleich einer Wahrheit, auf das Angenehmste fesselt." Hij verzuimde als lid van de Münchner Alterthums-Verein niet om de voorstelling te verklaren: het ging hier om priesteressen die in de Romeinse tempel van Bacchus, Demeter en Persephone [Ceres] jaarlijks in juni het feest van de Liberalia met dans moesten opluisteren. Ook een anonieme recensent die Schneiders *Tanzstunde* al in diens Münchner atelier gezien had, bleef niet staan bij de "Anmut" van de jonge Germaanse, maar wees eveneens op dit andere aspect van het antieke genre dat bij de receptie van deze voorstellingen een grote rol speelde: "die eingehende Kenntnis des antiken Lebens, welche das Interesse des Beschauers in Anspruch nimmt".⁸⁶⁴

⁸⁶³ Schilderij 1998: Sotheby's, Londen. Exempl. repr.: Schrey-Smlg., doc.-afd. Z-I. Onder titel repr.: "Illustrationsprobe aus den 'Meisterwerken der Holzschneidekunst', 11ter Band 1889. (Verlag J.J. Weber in Leipzig.)"; verso mededeling dat elke band van serie 'Meisterwerke' elegant ingebonden en voor achttien mark te verkrijgen was. - Pecht, 'Die Berliner Jubiläums-Ausstellung. Das Sittenbild', *KfA*. (1886), p. 313. Rosenberg, 1887, p. 42: "[Das Gemälde] ist ganz in der glatten, auf treue Nachbildung der Architektur, der Fußbodenmosaiken und der Geräte abzielenden Art Alma-Tademas gemalt, streift aber in der pikanten Darstellung der unbekleideten Tänzerinnen hart an die Grenze der Frivolität." In recensie 'Die Jubiläumsausstellung in Berlin', p. 279, *Zschr. bild. Kunst* (1886), p. 279-285, had Rosenberg zich - voor groter publiek? - nog milder uitgedrukt: "Hermann Schneider mit der sehr elegant gemalten, von Spekulation auf sinnlichen Reiz nicht ganz freien Tanzstunde im Dionysostempel ...".

⁸⁶⁴ Trauttmann, 'Hermann Schneider', *Wartburg* (1885), p. 129; hij vervolgt: "... es ist in Geneigtheit für die liebliche Schülerin (sichtlich germanischer Abkunft) gerne anzunehmen, daß sie nur für dieses Fest [ter ere van Liber, god van vruchtbaarheid en groei, en godin Libera, geïdentificeerd met Dionysos en Persephone] ausgebildet werden soll. Denn mit Bedauern wüßten wir dies holde Wesen bestimmt, etwa bei den etwas späteren, wilden 'Bacchanalien' mitwirksam werden zu müssen!". [Feest Liberalia vond plaats in maart; verwarring met feest der Vestalia dat in juni werd gevierd?] Trauttmann vermeldde dat schilderij was gekocht door

Antiek genre werd in de tweede helft van de negentiende eeuw vaak aangeduid als 'archeologisch genre': het ging dan om voorstellingen waarbij veel historische realia te zien waren, en dat waren meestal scènes in een interieur of op straat in een stad, geen idyllische taferelen in de vrije natuur. Ook de Keulse criticus Hermann Becker schreef over de "antiquarische Interesse" die zulke schilderijen inboezemden, over de belangstelling voor het vreemde verleden die zo'n tafereel kon wekken. Alma-Tadema's verbeelding van een Oudegyptische klaagscène in *Die Mumie* vond hij "ganz überaus fremdartig und seltsam, aber überzeugend dargestellt: es kann so gewesen sein, sagt man sich."⁸⁶⁵ Georg Ebers meende dat Alma-Tadema werkelijk meer vertrouwd was met de antieke levensvormen dan menig geleerde. Hij beschreef in een opstel over de bevriende schilder hoe intensief deze alle aspecten van het leven der mensen in de oudheid had bestudeerd en langs die weg zelfs 'één van hen' was geworden: daarom was hij in staat hun levenswijze zo 'onovertreffbaar echt en waar te verbeelden als hij dat deed'. Ebers besteedde uitvoerig aandacht aan de inhoud van Alma-Tadema's schilderijen die hij historisch en psychologisch overtuigend vond, maar ook aan de naar zijn mening prachtig weergegeven realia: beide aspecten van deze voorstellingen bereidden hem kennelijk veel genoeg.⁸⁶⁶ En dat ging niet alleen historische wetenschappers zo, maar ook leken op dit gebied. Bij zulke beelden van de oudheid zal de ene beschouwer er plezier aan beleefd hebben, dat hij historische materialia en gebruiken herkende en begreep, en aan het feit dat hij dat kon, en zal bij de ander de wens zijn opgekomen om zich alsnog nader te verdiepen in de oudheidkundige literatuur.

Enige parate voorkennis van de oudheid, op zijn minst van de Romeinse en Griekse oudheid, mag alleen al dankzij het humanistische gymnasium en de rijke populair-wetenschappelijke literatuur bij een groot deel van het ontwikkelde kunstpubliek verondersteld worden, ook al meende Ebers met betrekking tot Alma-Tadema's Oudegyptische voorstelling *Dood van de eerstgeborene*: "Dem Ägyptologen erzählt es vieles, was der Laie nicht wahrnimmt." Naarmate de beschouwer van zulk 'archeologisch genre' meer eigen kennis meebracht, kon hij er ook meer genoeg aan beleven, en dat gold in het bijzonder bij de gedetailleerde taferelen van Alma-Tadema. Ebers

vorst von Reuß [een Heinrich von Reuß, lid Thürings adelsgeslacht], die ernaar streefde zijn coll. aan te vullen met 'nieuwe werken van alleen de eerste rang', en dat het was gereproduceerd door Hanfstaengl. - Anon., *Kunstchr.* (aug. 1885), p. 704.

⁸⁶⁵ Becker, 1888, p. 496, 518, gebruikte formulering 'archeologisch genre' echter ook voor Alma-Tadema's *Kinderen van Chlodildis*, wat niet gebruikelijk was: hij doelde blijkbaar op diens heel bijzondere aandacht voor en kennis van de materiële hist. cultuur. Ibid., p. 518: *Die Mumie*.

⁸⁶⁶ Fischer, p. 80. Ebers, 1885/86, p. 10-13: over het aantrekkelijke van cultuur- en zedengeschiedenis in vergelijking met politieke geschiedenis; over Alma-Tadema's studie van de oudheid en de Italiaanse natuur.

bewonderde de genoemde voorstelling niet alleen om de stemming, maar ook om de historische correctheid: hij ontdekte er niets in wat niet tot de tijd van de farao's behoorde. "Das ist auferstandenes echt ägyptisches Leben!", schreef hij enthousiast. De recensent Oskar Berggruen besprak ditzelfde werk evenals Alma-Tadema's *Aegyptische Todtenklage* (variant van *Die Mumie*), toen beide schilderijen tijdens het winterseizoen 1875/76 bij de 'Kunstverein' in Wenen te zien waren. Hij wees eveneens met waardering op de archeologisch getrouwe uitvoering en de ontroerende waarheid van de scènes: kwaliteiten die naar zijn mening tezamen met de diep poëtische inhoud aan beide Egyptische taferelen een hoge innerlijke waarde verleenden.⁸⁶⁷ Aan die laatste kwaliteit schortte het soms bij antiek én ander historisch genre, wat over het algemeen kritiek uitlokte, terwijl naar mening van Duitse recensenten een ander aspect nog veel minder mocht ontbreken, namelijk de verbeelding van menselijke gevoelens en relaties bij de figuren in de voorstelling, en daarmee de mogelijkheid van empathie voor de beschouwer. Op dat punt ondervond speciaal het in andere opzichten zo bewonderde werk van Alma-Tadema veel kritiek van zijn Duitse tijdgenoten, maar ook van Britse kunstcritici - zij het met uitzondering van de hier genoemde Egyptische scènes die kennelijk diepe indruk maakten.⁸⁶⁸

Aan de levendige 'antiquarische' interesse voor de oudheid van Alma-Tadema's en Schneiders tijdgenoten kwamen sommige van de populaire panorama's in bijzondere mate tegemoet, zoals bijvoorbeeld dat van het keizerlijke Rome dat in 1888 in München werd geopend. Op dit panorama was de triomftocht van Constantijn na zijn overwinning op Maxentius bij de Milvische brug (312 na. Chr.) uitgebeeld, de optocht door Rome die uitmondde in de ontvangst van de heerser door de senaat. De architectuur van het oude Rome, zoals men die eens had kunnen zien vanaf de heuvel van het Capitool, was voor deze rondblik gereconstrueerd door de architectuurhistoricus Bühlmann, dezelfde die voor Falkes album *Hellas und Rom* reconstructies van antieke bouwwerken had getekend. De talrijke figuren in de optocht en van de toeschouwers waren ontworpen door Alexander Wagner. De historicus en

⁸⁶⁷ Ebers, 1885/1886, p. 184. Berggruen, *Kunstchr.* (1876), p. 212. Berggruen zou vanaf 1879 het Weense tijdschrift *Die Graphischen Künste* redigeren.

⁸⁶⁸ Bijv. Zimmern, 'Die moderne Kunst in Italien', *Kunst/Zeit* (1890), p. 81, die zijn werk vergeleek met dat van Italiaan Giovanni Muzzioli: Alma-Tadema gaf het marmer beter weer, maar Muzzioli wekte meer menselijke sympathie voor zijn figuren. Ook Pecht, 'Deutsche Briefe über die Pariser Weltausstellung', *AZ* (1878), p. 2867: Alma-Tadema's werken behoorden weliswaar tot de interessantste die in Parijs te zien waren, maar geenszins tot die schilderijen die men het liefst zou bezitten, "weil Herz und Gemüth nicht allzu viel mit dieser amüsanten Malerei zu thun haben." Vgl. Britse criticus Wilfred Meynell (19^{de} eeuw), hier naar cat. tent. Leicester, p. 18: "Banishing, as [Alma-Tadema] does, the emotions from his art, his subjects are in no sense connected with feelings ..."; de Brit waardeerde zijn schilderijen desondanks: "... they are the learned revivifications of the past, delighting only by their scholarly accuracy; but if the subject be so reserved in its aims, there is one emotion - that of delight - which is never absent from his work, and its presence is attributable entirely to his light and colour."

Italië-kenner Ferdinand Gregorovius zond een waarderende brief aan Bühlmann, waarin hij de mening uitsprak dat architect en schilder op indrukwekkende wijze de essentie in beeld gebracht hadden van wat hier de hoofdzaak moest zijn: het monumentale Rome. En hij vervolgde:

"Ich höre dass der Eindruck des Rundbildes im grossen Publikum ein starker und sehr günstiger ist. Jedenfalls wird dieses mehr als die banale Neugierde befriedigen. [...] So haben Sie Beide ein Ganzes geschaffen, bei welchen Wissenschaft und Kunst, wie nicht oft, eine glückliche Verbindung eingegangen sind."⁸⁶⁹

Drie jaar later opende in München het *Exodus Cyclorama*. Hierbij was het hoofdmotief de uittocht van de joden uit Egypte, en dienovereenkomstige scènes waren ook uitgebeeld, maar het geheel bood tegelijkertijd een rijk overzicht van Oudegyptische architectuur. En temidden van al die gebouwen en straten speelden zich tal van genretafereeltjes af. Verschillende scènes met weeklagende Egyptenaren, waaronder een tafereel rond een dood kind, vergelijkbaar met Alma-Tadema's *Dood van de eerstgeborene*, behoorden tot de bijbelse context. Er viel echter ook een tuin met een liefdespaar te ontdekken, er was een groepje Egyptenaren uitgebeeld dat in een met wijnranken begroeid prieel bezig was om koren te malen, en er was een markt met allerlei kramen te zien. De schrijver van een uitvoerig bericht in de *Münchener Stadtzeitung* achtte het panorama niet alleen 'van grote kunstzinnige betekenis, maar ook van uitmuntende, onderwijzende waarde in archeologisch en etnografisch opzicht'. En hij vervolgde: "Indem es uns die mit gewissenhafter Treue rekonstruirten Baudenkmäler des alten Pharaonenlandes vor Augen führt, entwickelt sich zwischen diesen Bauten und Tempelstraßen gleichzeitig ein lebendiges Bild damaliger Sitten und Gebräuche, die uns eine nicht zu zählende Menge von Figuren zur Anschauung bringt."⁸⁷⁰ Ook dit panorama vormde kennelijk zo'n geslaagde combinatie van wetenschap en kunst die de historisch geïnteresseerde beschouwer heel veel te bieden had. Het toenmalig enthousiasme voor zulke groot opgezette visualiseringen van leven in de oudheid had ongetwijfeld een gunstige invloed op de receptie van antiek genre dat hier inhoudelijk bij aanknoopte: een klein, misschien favoriet stukje van zo'n panorama kon de koper van een antiek genretafereeltje zelf in huis halen.

Niet strikt antiquarisch was wellicht de belangstelling voor Schneiders diorama *Das Bad einer römischen Kaiserin* (1887) dat Pecht in zijn *Geschichte*

⁸⁶⁹ Citaat Gregorovius bij Reber, 'Das Rundbild der Stadt Rom', *Kunst/Zeit* (1890/I), p. 9-10; Reber, *ibid.*, p. 1, noemde panorama "glänzender Erfolg" en "epochemachende Darstellung". Anon., 'Sammlungen und Ausstellungen', *Kunstchr.* (1890), p. 276: panorama werd 1890 in Berlijn opgesteld waar het 'dezelfde erkenning en waardering ondervond die het twee jaar lang in München genoot.'

⁸⁷⁰ Anon., *Münchener Stadt-Zeitung* (16-5-1891), hier naar Fischer, p. 65-66. Panorama was vervaardigd door oriënt-schilder Berninger die ook aan *Aegypten in Bild und Wort* had bijgedragen en bij vervaardiging Nero-diorama met Schneider had samengewerkt, zie nt. 860.

der Münchener Kunst (1888) zonder omhaal beschreef als "ein römisches Bad voll nackter Frauen". In de korte passage die hij daar aan Schneider wijdde, noemde hij tweemaal Alma-Tadema's naam en liefst viermaal die van Makart. Hij meende dat de schilder al in zijn studietijd duidelijk onder invloed van Makart had gestaan, en hij oordeelde dat zijn "schöne malerische Talent" op dat moment nog tussen de Wener en Alma-Tadema fluctueerde. Het diorama echter vergeleek hij expliciet met Makarts werk die dat thema - anders dan Alma-Tadema - zelf toch niet behandeld had, hoewel hij talrijke naakte vrouwen in en bij water had geschilderd. Bij die mijns inziens bevreemdende, maar ook door andere kunstcritici hardnekkig gelanceerde vergelijking van in de oudheid gesitueerde voorstellingen met het werk van Makart, en zeker als er enig naakt te zien was, kwam Schneider niet zo goed weg:

"[...] auch hier hat der Künstler wachsendes technisches Geschick mit viel malerischer Phantasie vereinigt, wenn auch eine ihm eigene gewisse nüchterne Deutlichkeit der Dinge Makarts berausende Art nicht zu ersetzen vermag. Schon deshalb nicht, weil Makart immer blut- und temperamentvolle Wienerinnen so überzeugend malt, daß man unbedingt an sie glaubt, während bei Schneider der Gipskopf zu oft die Natur oder die Rasse ersetzen muß."⁸⁷¹

Enkele latere antieke genretaferelen van Schneider zijn eveneens door beschrijvingen en reproducties overgeleverd. Een krantenbericht maakte melding van de "prächtige, frische Schilderung" van een *Frühlingsfest* dat in de open lucht plaatsvindt op een hooggelegen terrassencomplex. "Ein Bild der Jugendlichkeit und der Festfreude von erquicklichstem Eindruck!", aldus de recensent. Hij deelde mee dat de "treffliche Schilderer antiken Lebens" hier in opdracht van een 'kunstvriend' varieerde op een motief dat hij al eens eerder (in 1889) in beeld had gebracht. Vermoedelijk ging het bij één van die varianten om het door Hanfstaengls firma gefotografeerde schilderij (afb. 329). Een correspondent van de *Münchner Neueste Nachrichten* (1892) beschreef zijn indruk van die latere versie die hij tot Schneiders belangrijkste werken rekende:

"[das Werk zeigt] uns eine von schönen Frauen und Mädchen belebte Marmorterrasse [...], hinter welcher im Schatten düsterer Cypressen das Heiligthum des Gottes steht. Ein Theil der Frauen trägt eben seine Opfergaben zum Heiligthum empor, ein Theil hat sein Opfer bereits beendet; Sängerinnen und Tänzerinnen ruhen auf einer Bank, bereit das Fest durch ihre Künste zu verschönen. Die Terrasse gewährt weiten Ausblick in's Land, das im Scheine hellen, schimmernden Abendlichtes liegt."

Bij de vrouwengestalten prees hij de edele bevalligheid, en het hele werk was voornaam van opvatting en geslaagd van compositie. Friedrich Pecht meende zeker te weten dat het om een Venustempel ergens in Griekenland ging, hij vond tot zijn kennelijk genoeg dat het tafereel 'met de achtergrond van een prachtig Grieks landschap en de betovering van een zuidelijke zomeravond

⁸⁷¹ Pecht, 1888, p. 380. Schneider schilderde dit panorama in München voor de stad Leipzig, *Kunstchr.* (1887), p. 217, 406.

verrukkelijk genoeg overkwam om ons naar een ideale wereld te verplaatsen'.⁸⁷²

Een anonieme schrijver berichtte in een krantenartikel over vier schilderijen uit Schneiders atelier waar de schilder in 1893 blijkbaar tegelijkertijd aan werkte. Allereerst was dat een scène bij maanlicht met drie jonge meisjes op een marmeren bank aan zee die naar het gezang van een nachtigaal luisteren: "Ueber dem Ganzen lagert jene kühle Klarheit, die man an südlichen Küsten nach Untergang der Sonne oft beobachten kann." Het tweede schilderij toonde veel intensere, ja zelfs gloedvolle kleuren: een jong stel zit in een bos waar 'het licht in gouden tinten door het dichte gebladerte van steeneiken binnenvalt op een diepgroen mostapijt' (afb. 330). 'Hij heeft haar zojuist eerste woorden van liefde gezegd, en zij, een bloeiende jonge vrouw, maar misschien toch al aan het benijdenswaardige stadium van de eerste zoete liefdesdwaasheid ontgroeid,' aldus de journalist, 'overweegt wat zij hem zal antwoorden'. Bij zo'n tafereel komt de vraag op of Schneider zijn verliefde paar niet evengoed in elk ander tijdperk had kunnen situeren, bijvoorbeeld in de renaissance, maar negentiende-eeuwse schilders en kunstbeschouwers associeerden bepaalde stemmingen kennelijk toch graag met specifieke historische periodes. Voor de verbeelding van onbedorven, prille gevoelens, van een positief op te vatten naïviteit, werd veelal een antieke enscenering gekozen. Hierbij zal zowel de traditie van de arcadische idylle in de schilderkunst zelf van invloed geweest zijn, als een nog altijd gangbare voorstelling van de ongecompliceerde gevoelswereld der 'oude' Grieken, of zelfs Italianen, voorzover zij in harmonie met de natuur leefden.⁸⁷³ Naast de beide beschreven werken had Schneider volgens de hier aangehaalde auteur op dat moment ook nog twee kleinere schilderijen onderhanden die eveneens scènes uit het 'antieke leven' verbeeldden. Het ene toonde een jongeling die vanaf een muur zijn meisje afluisterde, terwijl zij een bloemenorakel raadpleegde, het tweede liet een licht aangeschoten senator zien die woedend stond te kijken naar zijn eigen karikatuur die kwajongens op zijn huis geschilderd hadden. "In dem einen Bildchen liegt ebensoviel Poesie, wie in dem anderen Humor", meende de berichtgever.⁸⁷⁴

In 1896 berichtte een plaatselijke krant dat Schneider in toenemende mate betrokken werd bij het werk van de redactie der *Fliegende Blätter*: hij had zelfs de leiding over de artistieke afdeling op zich genomen. De berichtgever scheen het einde van zijn schildersloopbaan te vermoeden, want hij herinnerde terugblikkend aan Schneiders 'vele voortreffelijke werken op het gebied van de

⁸⁷² Boetticher, II: 1889 in Berlijn tentoon. Krantenknipsel zonder bronvermelding: map H. Schneider, Archiv MKg.; anon., *Münchener Neueste Nachrichten* (24-12-1892). Pecht, AZ (22-12-1892), p. 1-2. Foto door Hanfstaengl (1898): doc.-afd. Z-I., nr. 212398.

⁸⁷³ Vgl. scènes door Thumann en Schneiders stadgenoot Bodenmüller (zie vervolg); vgl. ook de besprekingen van Siemiradzki's taferelen met verliefde jonge paren (zie volgende §).

⁸⁷⁴ Recensie: map Schneider, Archiv MKg., geen bron of jaar vermeld. Bij Boetticher, II, titels van beide eerstgenoemde werken uit 1893: *Der Gesang der Nachtigall* en het 1894 in Berlijn tentoongestelde *Erste Liebe*. Exempl. repr. *Erste Liebe*: Schrey-Smlg., doc.-afd. Z-I.

geschiedschilderkunst, die in hun tijd veel opzien gebaard hadden, en die speciaal getuigden van een uitmuntend kunnen op het terrein van taferelen uit de oudheid'. En inderdaad namen Schneiders bezigheden bij de *Fliegende Blätter* hem geleidelijk aan zozeer in beslag dat hij het schilderen liet varen.⁸⁷⁵

Zijn antieke taferelen uit de jaren tachtig en negentig doen mijns inziens niet alleen aan Alma-Tadema's werk denken, maar minstens evenzeer aan dat van Siemiradzki wiens verbeelding van antiek leven in het vervolg behandeld zal worden. Ook diens werk had Schneider zowel in München als in Rome in origineel kunnen zien. Wat de Berlijnse kunstschrijver en -criticus Franz Meissner in 1897 over Siemiradzki schreef, gold voor Schneiders antieke genre evenzeer: dat hij de Griekse en de Romeinse oudheid had samengesmolten tot een soort universele canon die op beide culturen paste, hoewel daartussen in de historische werkelijkheid een diepe kloof gaapte. Bij beide schilders zag de Romeinse keizertijd er net zo uit als het tijdperk van Pericles in Athene, althans in hun genretaferelen. 'Haar betoverende waarheid verkrijgt deze wereld', aldus Meissner, 'door de pure zinnelijke vreugde over het menselijk doen en laten en de onbeschrijflijke charmes van het Italiaanse landschap'.⁸⁷⁶ Schneiders meest idyllische taferelen lijken bovendien een weerklank van de beelden in 'antieke' gedichten uit de Münchner Dichterkreis, zoals door Lingg, van de Griekse natuur en mensen in gedichten van Emanuel Geibel of van de stemming in Heyses gevoelvolle balladen. Het in die poëzie steeds zonnige beeld van het zuidelijk landschap waarin vrede en rust heersen, de kalmte van de 'antieke' mensen, de stralend-lichte architectuur onder een blauwe hemel, dat alles correspondeert met het idyllische antieke genre in de schilderkunst, met taferelen als bijvoorbeeld Schneiders *Frühlingsfest*.⁸⁷⁷ Schneider demonstreerde hier en daar eenzelfde humoristische inslag als Baur, maar het apollinische beeld van de oudheid lijkt bij zijn antiek genre gedomineerd te hebben, zelfs nog in de jaren negentig, terwijl het archeologische element daaraan ondergeschikt bleef - anders dan bij Alma-Tadema.

* * *

⁸⁷⁵ Hij zal mede-erfgenaam zijn geweest van zijn vaders eigendomsrechten aan het blad. *Rechenschaftsbericht Münchner KV*, 1922/23, p. 61; map Schneider, Archiv MKg.: *Münchner Neueste Nachrichten* (17-1-1896).

⁸⁷⁶ Meissner, p. 101-102, 'Henri de Siemiradzki. Ein polnisches Künstlerleben', *Kunst/Zeit* (1897/I), p. 93-112: verkorte weergave van diens uiteenzetting. Meissner (1863-1925) schreef sedert ca. 1888 voor dag- en vakbladen in Berlijn en München recensies en art. over kunst, publiceerde monografieën over eigentijdse schilders, van Uhde tot Böcklin en Klinger, later ook studies over oude kunst. Hij schreef daarnaast contemp. fictie, was ooit directeur van panorama-bedrijf en bekleedde lange tijd met succes functie van administrateur Berlijnse dierentuin.

⁸⁷⁷ Dat andere Midden-Europese schilders van antiek genre soms akelige aspecten oude geschiedenis in beeld brachten, kwam al aan de orde: zulke doorgaans overigens terughoudend verbeelde scènes waren al met al echter betrekkelijk zeldzaam.

Diens succesvolle schilderijen die alle paar jaren Duitse steden en ook München bereikten, inspireerden hier niet alleen tot navolging, maar riepen ook een reactie op. Dat is althans de veronderstelling van Albert Kellers (zie II: III, 1) biograaf Rosenhagen (1912). In 1881/82 werkte Keller aan een schilderij dat het bezoek van de Romeinse keizerin Faustina aan de Juno-tempel in Praeneste in beeld bracht. Keller had zijn voorstelling ontleend aan een Romeinse geschiedschrijver, het is geen genretafereel en de inhoud is hier van minder belang dan Rosenhagens vermoeden dat de schilder met dit werk 'de wereld wilde tonen hoe droog en nuchter de destijds in Duitsland bijzonder levendig vereerde Alma-Tadema het leven in de oudheid had verbeeld'. Keller confronteerde de 'matte, archeologische voorstellingen van deze schilderende geleerde', aldus Rosenhagen, 'met de orgie van kleuren en glans die zijn [eigen] fantasie bij zijn studie van de Romeinse termen overspoeld had.' Het resultaat was volgens hem een 'echte Keller' met een pracht aan rijke kleuren en een schilderachtige fijnheid in de uitvoering, die zich op de meeste positieve wijze onderscheidde van de detail-schilderkunst van Alma-Tadema. 'Wat maakt het uit dat de architectuur aan de rechter zijde meer mooi dan correct is!', schreef hij enthousiast:

"Hier empfängt man einen Eindruck von dem Prachtbedürfnis der antiken Welt, der sicherlich besser zu ihren erhaltenen Resten paßt, als das meiste, was man sonst davon in Bildern zu sehen bekommt. [...] Das funkelt und leuchtet wie ein Strauß lichter Blumen."⁸⁷⁸

Die laatste, botanische vergelijking lanceerden kunstcritici wel vaker als het om schilderkunst met een losse toets en een rijk palet ging; niet alleen Kellers werk, maar speciaal ook dat van Makart gaf daar blijkbaar aanleiding toe. Als het ware in de marge van het Faustina-tafereel schilderde Keller enkele antieke genretafereelen met vrouwen en kinderen badend en verpozend bij waterbassins: de tafereelen *Badende im Park einer römischen Villa* (afb. 331), *Römisches Idyll* en *Römerin am Wasser*. Het zijn schijnbaar zuidelijk-zonnige idyllen: zijn kleurgebruik van koele blauwen en grijzen naast enkele warmere bronstinten komt in deze context verrassend en bevreedend over.⁸⁷⁹

Er waren veel schilders in München en elders in Duitsland, evenals in Oostenrijk, die af en toe als het ware meezwommen op de succes-stroom van het antieke genre, ook zonder dat zij zich daar geheel op toedegden, zoals Hermann Schneider dat wel had gedaan. Enkele daarvan zijn al genoemd. Of zij dat deden met het oog op de markt, of werkelijk zelf enthousiast waren voor

⁸⁷⁸ Rosenhagen, 1912, p. 48, 50: schilderij was part. bezit. Nu: Kunsthalle Düsseldorf, inv.nr. 4837, afm. 41 x 80,8 cm. Een olieverfschets op doek, 1881: Neue Pinakothek, München.

⁸⁷⁹ Rosenhagen, 1912, p. 50: auteur gaat op deze werken niet nader in. Oudromeinse tafereelen vormen binnen Kellers oeuvre aparte groep: evenmin als hij zich blijvend op rococo toedegde, deed hij dat met de oudheid. Eén antiek tafereel (1881/1882?): voorheen Mus. Georg-Schäfer, Schweinfurth, onder titel *Römisches Bad*, volgens mededeling museum in 1999 verkocht bij Neumeister, München; *Römerin am Wasser* (1882): Oberhess. Mus., Gießen.

taferelen uit de oudheid, valt doorgaans niet te achterhalen.⁸⁸⁰ Josef Weiser bijvoorbeeld die eigenlijk een schilder van rococogenre was (zie II: III, 1), waagde zich aan een voorstelling van de 'laatste dagen van Pompeji'. Het resultaat van dit thematische uitstapje was een tafereel dat volkomen tegengesteld was aan de verbeelding door Brüllow. In 1880 presenteerde Weiser zijn werk bij de Münchner 'Kunstverein'. Hij had een gezelschap uitgebeeld dat met een bacchanaal de tijd verdrijft - mogelijk hun laatste dagen - en daarbij verrast wordt door de activiteiten van de Vesuvius die op de achtergrond vlammen en rook spuwt. De aanwezigen maken allemaal gebaren van schrik en ontzetting met uitzondering van een jonge vrouw op de voorgrond van wie de wijn zich meester gemaakt heeft. Een correspondent van de *Oesterreichisch-Ungarische Kunst-Chronik* prees Weisers schilderij als "sehr fein coloristisch mit vielem Reiz und Delicatesse in der Malweise." Pecht daarentegen was van mening dat de talentvolle Weiser kennelijk 'geen gedegen kennis van het leven in de oudheid' bezat, en tot aanzienlijk betere resultaten kwam, als hij zich aan zijn eigen landgenoten in heden en verleden hield, die hij tenslotte zo veel beter kende.⁸⁸¹

Dat schilders, als het om Pompeji ging, niet alleen voor beelden van de ondergang kozen, maar ook scènes in beeld brachten uit het dagelijks leven dat daaraan vooraf was gegaan, kwam al ter sprake. En zelfs een *Todtenfeier in Pompeji*, zoals de Müncher schilder Franz Weber in 1881 in Wenen presenteerde, moet zich afgespeeld hebben voor de uitbarsting van de Vesuvius. Speciaal Italiaanse schilders, maar ook kunstenaars uit andere landen die in Italië werkten, brachten straat- en binnenhuistaferelen uit Pompeji in beeld; zij knoopten daarmee aan bij de sensatie van reizigers, dat zij juist bij de resten van die stad, en niet in Rome, het verleden het meest direct hadden kunnen ervaren.⁸⁸² Dat Albert Baur en Philippi, en overigens ook Alma-Tadema, hun Pompejaanse taferelen op tentoonstellingen in Duitsland presenteerden, sluit niet uit dat ook zij daarmee enthousiaste toekomstige of teruggekeerde Italië-reizigers bereikt hebben. Soms kon een Duitse schilder bij de presentatie van een opgewekt Pompejaans tafereel echter de kous op de kop krijgen: toen de eerder genoemde Roland Risse in Berlijn zijn schilderij tentoonstelde van een boottocht door een jong stel uit Pompeji, verweet de recensent van het tijdschrift *Die Dioskuren* (1868) hem, dat

⁸⁸⁰ Ook de Münchner Ludw. Langenmantel, Angelo von Courten, Eduard Unger, August von Heckel en Franz Weber behoorden daartoe, evenals - o.m. - de Berlijners Anton von Werner (wandschilderingen), Conrad Kiesel en Max Krusemark, Karl Oderich, een in Wenen levende Mecklenburger, Heinr. Lessing (zoon van Karl Friedr. Lessing!), Wilh. Volz uit Karlsruhe, de Neurenberger Christian Klaus, de Boheem Emil Pirchan, de Weners Leop. Schmutzler (die o.m. bij C.L. Müller had gestudeerd), Eugen Blaas, Julius Schmid en Emanuel Oberhauser, de Düsseldorfers Eugen Pratje en Julia Schily-Koppers. En bovendien de Zwitsers Gotthard Werner en Ernst Stückelberg.

⁸⁸¹ *Der Untergang von Pompeji*, gesign. J.E. Weiser, op hout, 74 x 138 cm: foto, doc.-afd. Z-I. Anon., *Oesterr.-Ung. Kunst-Chr.* (1879/80), p. 188. Pecht, *AZ* (1880), p. 1267-68.

⁸⁸² Weber: cat. tent. Wenen, 1881, nr. 32, te koop voor 3000 mark. Cat. tent. Bristol, p. 15: Italiaanse schilders.

er van het naderend einde van de stad niets te zien was. De catalogus van de tentoonstelling vermeldde Risses werk onder de titel *Die letzten Tage von Pompeji* en de bezoeker verwachtte dus, zo meende deze criticus, dat hij een beeld van verwoesting te zien zou krijgen, of toch in elk geval zou kunnen herkennen dat dit onheil dreigde. Inplaats daarvan zag men een 'versierde boot met blijde figuren op een opgewekte zee, in de verte de rustig dampende Vesuvius, en dat alles onder een lachende hemel.' De recensent veronderstelde dat Risse hier een bruidspaar had uitgebeeld: twee jonge mensen zaten naast elkaar in het midden van de boot, in gezelschap van een blind meisje met een lyra en twee 'Ethiopische' roeiers die de boot voortbewogen. Als de schilder het contrast had willen verbeelden tussen deze vrolijke bootvaart en de nabije tragische ondergang van Pompeji, dan had hij dat in het schilderij zelf zichtbaar moeten maken, vond de criticus; hij had zich niet alleen met de titel mogen behelpen.⁸⁸³ Dat Risse het meisje met de lyra als herkenbaar blind had uitgebeeld, suggereert echter een andere opzet, namelijk een vrije verbeelding van één der laatste scènes uit Bulwer-Lyttons beroemde roman: de vlucht over de zee van een aantal stedelingen uit Pompeji waaronder twee van de hoofdfiguren, de gelieven Glaucus en Jone, samen met het muzikale, blinde bloemenmeisje Nydia, en de blijdschap van de overlevenden als het licht wordt en zij zien dat de Vesuvius tot rust is gekomen. Overigens had Bulwer-Lytton in zijn vele pagina's tellende *Laatste dagen van Pompeji* ook vriendelijke, en zelfs idyllische taferelen ingevlochten die schilders heel goed tot allerlei opgewekte schilderijen konden inspireren.⁸⁸⁴

Nog een Münchner schilder die het een tijdje met antiek genre probeerde, was Friedrich Bodenmüller (1845-1913). Hij had aan de academie les gekregen van de bejaarde Humpenburger Schlotthauer, maar zich voor het overige zelfstandig verder bekwaamd. Volgens Rosenberg had hij na zijn ervaringen in de Frans-Duitse oorlog vooral batailliestukken geschilderd, maar was hij in het begin van de jaren tachtig overgestapt op het antieke genre. 'Hij schildert nu', schreef Rosenberg, 'in de elegante, gladde manier van Alma-Tadema, maar met grotere fijngevoeligheid genretafereelen uit het antieke leven'. Er zijn drie van zulke schilderijen bekend waarvan Rosenberg er twee vermeldde: *Elegie: eine Dame auf einer Marmorbank am Meer* (1883) en een scène bij een bron, getiteld *Neuigkeiten, zwei junge Mädchen am Brunnen im Gespräch mit einem Wanderer* (1885, afb. 332).⁸⁸⁵ Een derde antiek genretafereel zou zo'n honderd

⁸⁸³ *Die Dioskuren* (1868), p. 312-313. Risse trok zich dit commentaar niet aan: hij stelde het schilderij onder dezelfde titel 1869 in München tentoon, waar het nog steeds te koop was, cat. tent. München 1869, nr. 1557.

⁸⁸⁴ Schilderij Risse: 1994 Christie's, New York, onder correcte titel. Alma-Tadema schilderde 1867 zo'n vriendelijk tafereel, getiteld *Glaucus en Nydia*, met Glaucus op ligbed en Nydia daarvoor met bloemenkrans. Vgl. Ebers, 1885/1886, p. 16: "das liebenswürdige Gemälde".

⁸⁸⁵ Rosenberg, 1887, p. 52. Schrijver van bericht 'Aus dem Münchner Kunstverein', *Wartburg* (1885), p. 80, prees *Neuigkeiten* als "sehr schätzenswerte Leistung". Bij Boetticher, I, zijn de meisjes in die voorstelling als Grieks bestempeld.

jaar later in Londen geveild worden onder de titel *At the fountain* (1883): dit schilderij toont een enkel waterhalend meisje bij een marmeren bron, waar een stevige jonge werkman zit te rusten die haar goed schijnt te bevallen. Zulke groepjes bij bronnen had ook Geßner al in beeld gebracht - hoezeer zijn arcadische voorstellingen dan ook verschilden van deze genre-enscenering - en een tafereel uit 1808 door de Franse schilder Guérin, overigens naar één van Geßners idyllen, lijkt een directe voorloper van Bodenmüllers voorstellingen (afb. 333). Diens schilderijen zijn mij alleen van een tijdschriftreproductie en een zwart-wit afbeelding in een boek bekend: Rosenbergs vergelijking van zijn stijl met die van Alma-Tadema is aan de hand daarvan niet te beoordelen.⁸⁸⁶

Of al die antieke genretaferelen van Münchner schilders nu idyllisch waren, gevoelvol of humoristisch, de toonzetting van de besproken scènes was geen voorbereiding op de wel bijzonder speelse omgang met de oudheid die in 1898 tot uitdrukking kwam bij het carnevalsfeest van de kunstenaarsvereniging Allotria - het feest 'In Arkadien'. Onder leiding van Lenbach hadden de leden van Allotria hun eigen versie gecreëerd van een dionysisch feest in het antieke arcadië, of eigenlijk in een synthese van de hele oude wereld. Het toneeldecor toonde een reconstructie van de Akropolis die bedacht was door Lenbach en uitgevoerd door Bühlmann. De kostuums van de feestgangers - de kunstenaars zelf en wie verder in München 'rang en naam' had - waren deels fantastisch, deels getrouw naar historische voorbeelden vervaardigd.⁸⁸⁷ Ludwig Curtius, toen nog aankomend archeoloog, vertelde in zijn memoires dat zijn docent Adolf Furtwängler, die tot het feestcomité behoorde, zijn studenten had aangemoedigd om samen een groep te vormen in de carnevalsoptocht. Zij hadden besloten de figuren van een Oudgriekse vaas na te volgen. Curtius beschreef, hoe hij en zijn medestudenten 's avonds in de bibliotheek de boeken opzij geschoven hadden, en hoe zij zelf geknipt, genaaid en geschilderd hadden om hun kostuums zo dicht mogelijk bij die voorbeelden te laten aansluiten.⁸⁸⁸ Het feest werd een enorm succes. Na de eerste beelden op het toneel die in de komst van Dionysos culmineerden, volgde door de zalen een optocht van feestdeelnemers in kostuums uit alle perioden en delen van de antieke wereld, voorzien van passende attributen. 'In [Dionysos'] onafzienbare gevolg kwam de ene groep na de andere, elk daarvan weer opnieuw begroet en toegejubeld, de ene prachtiger om te zien dan de andere, maar alle in dezelfde mate bezielde van bacchantische lust. Priesteressen en filosofen, Orpheus in gezelschap van bekoorlijke zangeressen en danseressen in luchtig gewaad, een schare nieuwerwetse Thrakiërs en rijzige krijgers in kletterend ijzer, zelfs de Egyptenaren, Assyriërs en Phoeniciërs volgden Dionysos en waren

⁸⁸⁶ Bodenmüllers *At the fountain*: veiling Christie's, Londen, Hook, Poltimore, afb. p. 215.

⁸⁸⁷ Schleich, p. 179; *ibid.*, uitvoerige beschrijving verloop feest met afbeeldingen, p. 171-179.

⁸⁸⁸ Schleich, p. 174; Curtius, p. 250-251, waar abusievelijk jaar 1903 aangegeven.

goedgemutst ...'.⁸⁸⁹ Zulk uitbundig, fantasievol spel met beelden uit de oudheid bracht eenzelfde humoristische omgang met het verleden tot uitdrukking als speciaal Münchner schilders in het rococogenre tentoonspreidden, maar het had weinig gemeen met de door literatuur, historiografie of andere kunstenaars geïnspireerde taferelen van antiek leven die Schneider, Weiser en Bodenmüller in hun werk verbeeldden. Een samenhang tussen dit carnevalsfeest 'In Arkadien' en het antieke genre in de schilderkunst bestond in zoverre dat ook die genretaferelen hadden bijgedragen aan de verbreiding van een - sympathieke - visuele voorstelling van de oude culturen, aan de popularisering van de oudheid en daarmee stellig aan het enthousiasme van vele feestdeelnemers.

4. Poolse schilders en de oude wereld

De Krakause kunsthistoricus Mycielski vergeleek in 1896 de situatie in de beeldende kunsten in zijn vaderstad, die zijns inziens gekenmerkt werd door 'een drukkend historisch academisme met zuiver nationale doeleinden' (1870-1890), met de gelijktijdige ontwikkeling van jonge Poolse schilders aan de kunstacademie in Sint Petersburg. Die academie had in de jaren zestig 'nieuwe' Poolse kunstenaars voortgebracht, aldus Mycielski, die 'hoofdzakelijk de genreachtig-historische schilderkunst bedreven, en ook die jongere generatie werd cosmopolitisch, net als [sommige representanten van] de voorgaande, en verloor alle tekenen van het nationale in hun werk.' Aan het hoofd van die generatie staat, aldus Mycielski, de 'vandaag terecht beroemdste van allen' - Henryk Siemiradzki (1843-1902). Deze schilder legde zich geheel toe op taferelen uit de oudheid. Mycielski beschreef zijn oeuvre bewonderend en kritisch tegelijk:

'De resten van het academisme van Brüllow in de historieschilderkunst en van Worobjew in het landschap spookten in Sint Petersburg nog rond, toen de jonge Poolse kunstenaar daar studeerde, en zij bleven ook hem voor altijd bij. En verder gold alleen Italië, het antieke en Italiaanse landschap, het lazuur van de zee en de lucht en het gouden licht van het zuiden deden met hun invloed het overige en vormden Siemiradzki tot een schilder met een heel hoogstaande smaak, die zich zowel in zijn taferelen van het leven der antieke wereld als in de hedendaagse landschappen van Italië bovenmate voornaam en glanzend presenteerde. [...] Naast [historiestukken] maakte hij daar de hele menigte van genretaferelen uit het antieke Rome, waaronder bijvoorbeeld het mooie 'Elegia' uit 1876 dat hem op de retrospectieve tentoonstelling in Lemberg vertegenwoordigde [1894], en die bijna altijd mooi en lieflijk, maar ook ietwat banaal zijn aangelegd en uitgevoerd, die

⁸⁸⁹ Schleich, p. 173. Zie ook Wolf, p. 215 e.v. Noack, 1907, p. 242 e.v.: al sedert vroege 19^{de} eeuw hadden in Rome de niet-Italiaanse schilders bij allerlei informele én plechtige feestelijkheden motieven uit oudheid overgenomen. Dat reikte van gebruik Romeinse functie-aanduidingen binnen eigen verenigingswezen tot antieke kostumering bij optochten en het stellen van levende beelden naar antieke sculpturen. - Geestverwante omgang met antieke motieven, vergelijkbaar met die bij dit feest, was te vinden in werk van Franz von Stuck die aan organisatie van 'In Arkadien' had meegewerkt en in dat van zijn Zwitserse collega Böcklin.

nooit door iets beledigen, maar ook nooit in staat zijn om de beschouwer in vervoering te brengen. Tot slot ontstond daar, schijnbaar zonder inspanning van de kunstenaar, een hele reeks bijna altijd wonderschone landschappen uit verschillende streken van Italië, van Napels tot Sicilië, waarin men de volleerde meester ziet in het aanvoelen en weergeven van de Italiaanse hemel, het licht, de lucht, de hele natuur, de bergen, zee en flora van het zuiden.⁸⁹⁰

Siemiradzki situeerde ook zijn 'menigte' antieke genretaferelen overwegend in de vrije natuur onder die zuidelijke hemel. - Hij stamde uit een Poolse familie die in de omgeving van de Ukrainse stad Charków woonde. Na het gymnasium volgde hij daar een natuurwetenschappelijke opleiding aan de universiteit die hij afsloot met een entomologische studie. Van 1864 tot 1870 studeerde hij aan de academie in Sint Petersburg: het strookte met zijn eigen ideeën over de schone kunsten, dat de docenten daar nog altijd aan bijbelse en klassieke thema's vasthielden. Hij had zo'n succes met zijn uitvoeringen van de academie-opgaven - scènes uit het Oude en Nieuwe Testament en ook een *Diogenes* - dat hij een stipendium voor het buitenland verwierf. Via Krakau en Wenen reisde hij naar München waar hij een jaar bleef: dat hij daar bij Piloty studeerde, schijnt niet juist te zijn, maar wel zou hij door diens voorbeeld en dat van zijn 'school' beïnvloed zijn. Hij werkte dat jaar aan zijn al eerder genoemde *Orgia rzymska* (Romeinse orgie), een compositie die echter veel meer van doen heeft met Coutures *Décadence des Romains* (1847) dan met het voorbeeld van Piloty. Hij voltooide dit schilderij in 1871 en stuurde het naar Sint Petersburg: dit was het eerste werk waarbij hij een motief uit de oudheid verbeeldde dat niet tot het vaste repertoire van de academische historieschilderkunst behoorde.⁸⁹¹ Vanuit München begaf Siemiradzki zich naar Italië en in 1872 vestigde hij zich in Rome waar hij tot kort voor zijn dood zou blijven wonen. Hij bezocht Polen echter herhaaldelijk en kocht in 1884 een bezitting bij Strzałków, een dorp in de omgeving van Częstochowa in het Russische deelgebied, waar hij in 1902 zou overlijden.

Ook al had Siemiradzki niet in Warschau gestudeerd noch er ooit gewoond, toch werd zijn loopbaan daar met grote aandacht gevolgd. Wojciech Gerson noemde hem in 1876 bij een voordracht over de contemporaine richtingen in de schilderkunst in één adem met notabene Hamon, maar ook met Alma-Tadema, en dat met grote waardering. Gerson bracht de opkomst van het antiek genre in verband met de ontwikkelingen in de wetenschap van de oude geschiedenis en archeologie. Zelf had hij enkele jaren tevoren eenmaal een uitstapje op het terrein van de oudheid gemaakt, toen hij een tafereeltje schilderde dat inhoudelijk aan de Butades-anekdote doet denken. De voorstelling die alleen nog van een reproductie bekend is, toont de werkplaats van een Griekse schilder: de jonge man houdt een lei of een plankje op schoot om op te tekenen; hij heeft een stift in de ene hand en pakt met de andere een jong meisje bij de kin om haar hoofd in de gewenste

⁸⁹⁰ Mycielski, 1902 (1896), p. 705-709.

⁸⁹¹ Dużyk, 1986, p. 123-124; p. 137: *Orgia* gekocht door tsarewitsch, de latere Alexander III. Schilderij in Poolse recensies ook betiteld als *Uczta ze epoki cesarstwa* (Banket uit keizertijd).

richting te draaien. Gerson had dit voor hem uitzonderlijke schilderij in 1871 bij de TZSP tentoongesteld waar het door een particulier werd gekocht.⁸⁹²

In het jaar van Gersons lezing stelde Siemiradzki in Wenen een schilderij tentoon dat zijn naam in heel Europa bekend zou maken. Het was zijn voorstelling van de terdoodbrenging van een aantal christenen op last van Nero, het grote schilderij *De fakkels van Nero* (Pochodnie Nerona) dat Falke voor de illustratie van zijn album *Hellas und Rom* had gebruikt (afb. 334). Schaeffer, de secretaris van de Weense 'Künstler-Genossenschaft', vermeldde dat ook de keizer het uitvoerig bekeken en hogelijk geprezen had: het schilderij was een bezienswaardigheid van de eerste rang geworden, aldus Schaeffer, niet alleen als kunstwerk, maar ook vanwege de archeologische aspecten van de voorstelling.⁸⁹³ Aan dat laatste besteedde Friedrich Pecht vele kritische woorden, toen hij het schilderij in 1878 te zien had gekregen op de Wereldtentoonstelling in Parijs. In één van zijn berichten uit de Franse hoofdstad in de *Allgemeine Zeitung* schreef hij:

"Wie Oesterreich seinen Makart, Spanien seinen Fortuny [Mariani, 1843-1878], so hat Russland seinen Siemiradzky, nur mit dem Unterschiede dass dieser erstens gar kein Russe ist, sondern ein Pole, und zweitens dass er nichts weniger als ein Genie, sondern nur ein allerdings sehr bedeutendes Talent ist. Denn nehmt ihr Alma Tadema und Fortuny zusammen, tragt sie auf den Grund der Piloty'schen Schule auf und übersetzt sie aus klein Sedez oder Octav in gross Folio, so habt ihr Siemiradzky. Nur fehlt die tiefe künstlerische Bildung des einen, der köstliche Humor des anderen, die Originalität beider, um dem Nachahmungstalent des Slaven Platz zu machen."⁸⁹⁴

Hij was van oordeel dat Siemiradzki, zoals hij het formuleerde, het materialisme op de troon plaatste, dat hij dat tot het wezen, tot de kern van zijn kunst maakte:

"Es ist das bei alledem auch ein Zeichen der Zeit, und sogar ein sehr bedenkliches, wenn ein immerhin bedeutender Künstler, von dem noch vor fünf Jahren kein

⁸⁹² Gerson, 1876. Gersons biografie Zielińska, p. 77, geeft als titel *Malarz Grek* of *Pracownie malarza greckiego* (Werkplaats Griekse schilder); koper Zygmunt Sarnecki, hoofdred. tijdschrift *Świat artyst.* Afb.: *Tyg. il.* (1871), nr. 162. Butades: zie hiervoor, p. 651. Vgl. Chełmoński, p. 158, die in herinneringen aan Gerson (publ. 1902) vertelt, hoe hijzelf als diens leerling 'van het eerste ogenblik af betoverd was door de verering die zijn docent koesterde voor de oude Griekse kunst'.

⁸⁹³ Schaeffer, p. 118-119. *Pochodnie Nerona*, ook betiteld als *Świeczniki chrześcijaństwa* (Toortsen van het christendom, afm. 305 x 704 cm) was daarvoor in Rome tentoongesteld en zou dat jaar ook in München te zien zijn; vervolgens (Wiercińska, Liczbińska, *Bibliografia*, I, 2) in Krakau, Lemberg en Warschau, in Zürich, Skandinavische landen, in Berlijn en Parijs; nu: MN Krakau (Sukiennice).

⁸⁹⁴ Pecht, op. cit. (868), p. 2975-2976. Vijf jaar tevoren had Pecht nog niet geweten dat 'Sieminski' [!] wiens *Christus en zondares* op Weense Wereldtent. in Russische afd. was ondergebracht, van Poolse afkomst was: bericht Wereldtent., *AZ* (1873), p. 2251. De Spaanse, in Rome werkz. Fortuny had buitengewoon succes gehad met zijn dikwijls oriëntaliserende genrestukjes; Siemiradzki gaf in brief bewonderende beschrijving van de kunstobjecten en antiquiteiten in diens atelier, Dużyk, 1986, p. 256-257.

Mensch wusste und den jetzt halb Europa kennt, solcher Tendenz verfällt."

Dat Siemiradzki als schilder grote vorderingen maakte, kon niemand tegenspreken, vond Pecht, maar helaas was dat meer technisch dan bij zijn aandacht voor het onderwerp. "Ihm ist das Beiwerk, der kleine malerische Reiz, das Costüm, Hauptsache, das Walten des Fatums, der Charakter historischer Begebenheiten oder ihrer Träger ganz ungeheure Nebensache." De schilder vond de baldakijn boven Nero veel belangrijker dan die persoon zelf, beweerde Pecht, en evenzo interesseerde Siemiradzki de manier waarop *Nero's fakkels* in stro zijn gewikkeld kennelijk meer dan de arme slachtoffers, die nauwelijks te zien zijn. De reactie van sommige figuren in de mensenmenigte kon hem nog wel boeien, aldus Pecht, en enkele vrouwengezichten in de voorgrond die meegevoel en angstige spanning uitdrukten, en andere gezichten verder terug met een nadenkende uitdrukking vond hij zelfs heel geslaagd.

"Aber da fesselt [Siemiradzki] wieder ihr Kopfschmuck, die Stickerei ihrer Gewänder dermassen, er accentuirt sie so unnatürlich, dass unser Blick vor allem anderen auf sie und von der Hauptsache ganz abgelenkt wird. Wer aber, wenn er nicht eben so herzlos wäre wie jene Römer, würde in diesem Augenblick, wo Hunderte von Menschen den Märtyrertod sterben sollen, noch Augen für dergleichen haben, das überhaupt nur gewahren was uns der Maler wie ein schlechter Schauspieler, der den Accent immer aufs falsche Wort legt, erzählt. So macht denn ob lauter geistreich gemalter Nebendinge das Ganze, da es auch noch bunt und fleckig gemalt ist, einen viel zu zerstreunden Eindruck, wie talentvoll sehr vieles davon gelungen sei."

Pecht twijfelde niet aan Siemiradzki's schilderkunstige capaciteiten, maar aan zijn ethische vermogens, zoals hij het omschreef.⁸⁹⁵ Zulke bezwaren had hij ook tegen een antiek genretafereel op diezelfde Parijse tentoonstelling, een tafereel met een jonge man die, als Hercules op de tweesprong, moest kiezen tussen een vaas en een schone slavin die hem beide te koop werden aangeboden: bij die scène, *Vrouw of vaas*, had de schilder zelfs het mozaïek in de achtergrond het meest belangrijk gevonden, aldus Pecht (afb. 335). En hij mopperde: "Warum man dergleichen, was man bei Fortuny's niedlichen Capriccios ganz artig finden, selbst bei Alma Tadema's Sittenbildern erklären kann, nun aber gleich

⁸⁹⁵ Pecht, op. cit. (868), p. 2975-2976. Vgl. Meissner, op. cit. (876), p. 104: "Der deutsche Betrachter freilich vermisst den starken Impuls einer tiefen Antheilnahme für und wider den Vorgang bei den Dargestellten ...". Hij weet dit verschil in opvatting aan Siemiradzki's ethnische afkomst. De hist. onderlegde Kraszewski (*Kłosa* (1876/II), p. 274) beoordeelde diens verbeelding van de gebeurtenis anders: 'de christelijke wereld, de toekomst, komt minder helder en duidelijk in beeld [...] Maar dat kon niet anders zijn, en mocht niet anders zijn. Het historische ogenblik presenteerde zich juist zo aan de tijdgenoten, hoewel wij het nu anders zien. [...] Juist die momentele, valse triomf van een kracht die gebroken zou worden en zou verzinken, ten onder gegaan aan die machteloosheid - hoewel zij zo machtig en onbedwingbaar scheen - wilde de kunstenaar duidelijk laten uitkomen. [...] Siemiradzki wilde die valse schijn en macht van het verdorven Rome uitdrukken met alle kracht, waartoe de kunst in staat is.' Ook de rijkdom aan materiële details achtte Kraszewski conform de hist. situatie, ook al vond hij wel, dat de schilder iets overdreven had.

lebensgross malen muß, das begreife ein anderer." De publicist Meissner daarentegen had daar wel begrip voor, te veel zelfs, toen hij schreef over de 'kostelijke onbevangenheid waarmee dit tafereel was bedacht en opgevat' - "ein theokritisches Liebesidyll in einen altrömischen Palast versetzt!"⁸⁹⁶ Pecht zou Siemiradzki's werk in de volgende jaren stapsgewijs meer gaan waarderen waarbij hij, overigens net als Meissner, zijn antieke genre prefereerde boven zijn voorstellingen met historische personages.

De Warschauer Henryk Struve had een heel andere kijk op Siemiradzki's gebrek aan belangstelling voor de overigens zeldzame historische individuen op zijn schilderijen, zoals Nero of ook Cleopatra. Hij meende dat deze heersers een meer indirecte betekenis voor de schilder hadden, dat zo'n individu voor hem alleen waarde in een voorstelling had als karakteristiek exponent van een tijdperk, van een bepaald algemeen idee, een bepaalde geestelijke stemming. Om die historische enkeling als zodanig ging het Siemiradzki volgens Struve niet: algemeen menselijk streven en de natuur - dat waren de onderwerpen die de fantasie van deze schilder voor alles bezighielden. En hij noemde Siemiradzki die door Pecht voor materialist was uitgemaakt, een dichter.⁸⁹⁷ Dat Siemiradzki's voorstelling *Fakkels van Nero* voor Poolse beschouwers overigens niet alleen van archeologische of algemeen-menselijke interesse was, maar ook een ideologische interpretatie ervoer, zal Pecht zeker niet, of nog niet, bekend zijn geweest. Schrijvers van de Poolse romantiek hadden een parallel gezien tussen de vervolging van christenen in het oude Rome en die van hun landgenoten, speciaal door de Russische bezetters sedert de November-Opstand in 1830. Die analogie bleef actueel: zo omschreef een correspondent van het Galicische blad *Czas* de beschieting van demonstranten in april 1861 in Warschau als 'de moord

⁸⁹⁶ Pecht, op. cit. (868), p. 2975-2976. Meissner, op. cit. (876), p. 106: n.b.! *Vrouw of vaas* vervolgens in München te zien, cat. tent. München, 1879, nr. 974. Wiercińska, Kat. TZSP: *Vrouw of vaas* (Kobieta czy wazon) 1879 bij TZSP. Dużyk, 1986, p. 339: *Wazon czy kobieta* gekocht door bouwondernemer in Warschau. Vgl. monogr. A.R. [Rosenberg], p. 73, 'Sammlungen und Ausstellungen', *Kunstchr.* (1890), p. 73-74, over dit werk (tweede uitvoering?) dat hij 1890 bij Berlijnse handelaar Ed. Schulte zag: een "Genrebild aus dem altrömischen Leben [...], ein durch das leuchtende, warme Kolorit sehr anziehendes, aber durch das brutale Motiv ebenso abstoßendes Werk". Siemiradzki's schilderij zette zijn weg voort: later dat jaar meldde monogr. H.A.L., 'Vermischte Nachrichten', *Kunstchr.*, p. 522, dat kunsthandelaar Th. Lichtenberg, bekend van permanente kunsttent. in Breslaus Mus. d. bild. Künste, nu in Dresden naast de Filharmonie een filiaal had geopend, waarvan te hopen was dat het de kunsthandel daar tot nieuw leven zou wekken; onder daar nu tentoongestelde werken waren al langer bekende, zoals Siemiradzki's *Die Vase oder das Mädchen*. Volgens Boetticher, II, 1895 in Hannover te zien waar tenslotte door part. gekocht die het later vermaakte aan Kestner-Mus. in die stad. Oktober 2005: Sotheby's, New York.

⁸⁹⁷ Struve, *Kłosy* (1881/I), nr. 851, p. 243. Waarde individu: vgl. p. 87 en dl. II, nt. 44; wat Struve hier beschrijft is rol hist. individu - heerser, wetenschapper, kunstenaar - bij vele hist. anekdoten in 19^{de}-eeuwse schilderkunst. Volgens Malinowski, 1987, p. 63, was Siemiradzki beïnvloed door Hippolyte Taine: zijn opzet was niet uitbeelding van een individuele gebeurtenis die keerpunt in de geschiedenis vormde, maar 'microhistorie' - verbeelding van kleine gebeurtenissen uit het dagelijks leven die gezamenlijk de cultuur vormen, en die nu juist de loop der geschiedenis bepalen.

op een onschuldige natie die met religieuze resignatie en sterk geloof in haar rechten stierf als de eerste christelijke martelaren'. En Józef Kraszewski schreef zijn roman *Rzym za Nerona* (Rome onder Nero, 1864/66) onder de recente indruk van de Januari-Opstand (1863) en haar gevolgen. Elke verbeelding van de vervolging der vroege christenen in de schilderkunst en beeldhouwkunst werd opgevat als verkapte zinspelende op de onderdrukking en vervolging van Polen in het bijzonder door de Russen. En dat gold ook voor de literatuur, waar die relatie tussen Polen en de oude christenen nog een andere vorm kon krijgen: Sienkiewicz zou de jonge heldin van zijn beroemde roman *Quo vadis* (1896) Lygia noemen, omdat zij de geroofde dochter van de koning der Lygiërs was, en dat volk zou althans volgens Gibbon tot de voorvaderen van de Polen behoord hebben.⁸⁹⁸ Of Siemiradzki zelf bij zijn *Fakkels van Nero* van het begin af aan op juist die allegorische interpretatie had aangestuurd, lijkt twijfelachtig. Hoe dat ook zij, hij schonk het schilderij in 1879 na vele tentoonstellingen aan het in Krakau geplande, nog op te richten museum, de voorloper van het huidige 'Muzeum Narodowe' in die stad. Daarmee legde hij de basis voor het eerste museum voor vaderlandse schilderkunst in Polen dat werd ondergebracht in de Sukiennice (Lakenhallen) op het historische marktplein.⁸⁹⁹

Afgezien van één of twee latere scènes met christelijke martelaren echter was het merendeel van Siemiradzki's antieke taferelen opgewekt en dikwijls uitgesproken idyllisch, en was er zeker geen sprake van een dubbele bodem of zelfs maar verschillende betekenislagen. Daarin kwam zijn werk overeen met het antieke genre van Duitse schilders als Schneider, Bodenmüller en Baur, en onderscheidde het zich van de dikwijls meer complexe inventies van Alma-Tadema. Slechts enkele malen koos Siemiradzki bij genretaferelen voor onaangename thema's zoals dat van de slavernij bij het genoemde werk *Vaas of vrouw*. Zijn verbeelding van een akelige scène uit de tijd van Tiberius' bewind, een periode uit de Romeinse geschiedenis die men als tijdperk van verval beschouwde, is eveneens zo'n uitzondering. De titel van dit werk, *Ten tijde van Tiberius op Capri* (1880), zal deze of gene bezoeker van de Oostenrijkse

⁸⁹⁸ Ostrowski, 1989, p. 63: zinspelende *Fakkels* op onderdrukking Polen; Okoń, 1992, *Alegorie*, p. 35-38: gebruik 'gevangenaal' door Poolse commentatoren van dit werk; zie II: II, 11. Vgl. ook felle bewoordingen van Kraszewski's oordeel over Nero en mentaliteit van diens heidense onderdanen, op. cit. (895). Citaat *Czas*: naar Łukaszewicz, p. 17. Voor dit complex van analogieën - vroege christenen in de arena of catacomben en gladiatoren analoog met vervolgd Polen, Romeinse machthebbers en het Romeinse rijk analoog met Russische tsaren en hun rijk - en de uitdrukking ervan in 19^{de}-eeuwse literatuur en beeldende kunst, zie Okoń, *Alegorie*, p. 28-45. Riikonen, p. 157: Gibbon, *Decline and Fall*, I. Poolse schilder Jan Styka zou 1899 in Parijs een panorama met scènes uit *Quo vadis* voltooien.

⁸⁹⁹ Vgl. Okoń, 1992, *Alegorie*, p. 164: Siemiradzki had *Fakkels* aan Russische tsaar te koop aangeboden. Ostrowski, 1989, p. 86: die schenking vond plaats tijdens viering van Kraszewski's 50-jarig schrijversjubileum waarvoor Siemiradzki naar Krakau was gekomen. Dit vb. door reeks collega's nagevolgd waaronder Kossak, Łuszczkiewicz en Loeffler, Olszański, 2000, p. 170. Negentiende-eeuwse deel schilderijencoll. van Krakaus MN ook nu nog in Sukiennice.

Kunstverein eerst even aan Fischers plaat in het album van Falke herinnerd hebben; Siemiradzki's laconieke aanduiding van tijd en plaats bereidde de beschouwer volstrekt niet op het thema voor.⁹⁰⁰ De schilder had zijn tafereel op het strand van Capri gesitueerd: bij het ochtendgloren keert een aantal lieden te voet terug van een nachtelijk bacchanaal en wordt daarbij een paar dode lichamen gewaar; het zijn vertrouwelingen van Tiberius die deze van de rotsen had laten gooien, slachtoffers van de waanzin van de keizer. Struve wees erop hoe de schilder dit thema had uitgebeeld in contrast met de prachtige natuur rondom. Een bron voor deze scène noemt de criticus niet, het is mogelijk dat Siemiradzki die de locatie bovendien zelf had bezocht, niet door een geschiedkundig werk, maar door Kraszewski's *Capreä i Roma* (1860) tot dit verontrustende motief was geïnspireerd.⁹⁰¹

Siemiradzki's vriendelijke thema's zijn te verdelen in scènes waarbij hij een beeld gaf van momenten uit het antieke leven van alledag, met ontspanning en werkzaamheden, en scènes die zuivere idyllen zijn. Tot zijn vroegste antieke genre, uit de jaren zeventig, behoren voorbeelden van beide soorten taferelen. Of hij buiten zijn inhoudelijk afwijkende *Orgia* ook al zulk genre had geschilderd, voordat hij begon met studies voor de *Fakkels van Nero*, is mij niet bekend. In ieder geval moet hij al tijdens het werk aan dat grote historiestuk ook aan de idyllen *Elegia* en *Hij en zij* en aan het genretafereel *Verkoper van amuletten* hebben gewerkt, want hij stelde alle vier schilderijen in 1876 tentoon. Hij hechtte er kennelijk aan dat ook kunstbeschouwers in Polen zijn werk regelmatig zouden kunnen zien en verdeelde zijn inzendingen strategisch over buitenlandse en Poolse tentoonstellingen. Zo presenteerde hij het schilderij *Elegia* bij de TZSP, voordat hij het in Wenen tentoon liet stellen (afb. 336). Bij die gelegenheid werd het in *Kłosy* besproken door Struve die het tafereel als volgt beschreef:

"Voor een grafmonument dat is verfraaid met de bustes van een gestorven paar, bevindt zich een levend paar van jonge mensen. De jonge man strekt zich uit op een steen aan de voet van het monument. Achter hem en iets hoger staat een meisje, wier rechter [...] hand zich verbindt met de boven het hoofd geheven linker arm van de jongeling. Door het schaduwrijke stille hoekje heen, dat als achtergrond van de scène dient, ziet men het blauw van de nabije zee; en de zonnestralen die door de dichte blaren van een boom dringen en hier en daar op het grafmonument vallen, op de stenen, de boomstammen en de kostuums, verwarmen het koele, stille plekje met hun licht."

⁹⁰⁰ *Oesterr.-Ung. Kunst-Chr.* (1879/80), V, p. 303. Dát Siemiradzki aan voorstelling uit die periode werkte, deelde het blad al eerder aan lezers mee (1879/1880), IV?, p. 199: kennelijk beschouwde de redactie het als interessant nieuws voor kunstliefhebbers wat deze schilder juist aan het doen was. En evenzo het feit dat hij tot lid Romeinse academie San Lucca was benoemd en zich nu professor mocht noemen, *ibid.*, V, p. 57. Poolse titel: *Za Tiberiusza na Caprei*.

⁹⁰¹ Struve, *Kłosy* (1881), nr. 851, p. 243. Dit werk 1904 in Moskouse coll., Lewandowski, 1904, p. 48. Siemiradzki bewonderde Kraszewski (zie Dużyk) en kende die roman ongetwijfeld. Hij las echter ook ijverig de antieke schrijvers in Poolse, Italiaanse, Franse en Duitse vertalingen, Meissner, op. cit. (876), p. 106.

Struve vergeleek dit schilderij met muziek, hij gebruikte formuleringen als 'poëzie van kleuren' en 'een geschilderd lied'. Hij meende dat het in dit geval geen zin had om te vragen naar de inhoud van de voorstelling, naar de relatie van de figuren en de betekenis van de situatie. Een gouden vat bezat op zichzelf al een onbetwistbare waarde, ook al was het nog leeg, en men mocht van deze schilder verwachten, dat hij zijn taferelen in de toekomst een inhoud zou meegeven die in staat zou zijn om de 'dorst van de ziel rijkelijk te stillen'.⁹⁰²

Die verwachting zouden ook andere Poolse recensenten uitspreken, maar zij hoopten op meer dan dat, namelijk dat Siemiradzki vaderlands-historische thema's in beeld zou brengen. In 1873 had één van hen nog begrijpend geschreven dat 'wie de ogen onder een vreemde hemel had geopend en ver van het eigen land was opgroeid, wel in een andere richting moest gaan dan diegenen wier fantasie zich sedert hun luierdagen had volgezogen met vaderlandse indrukken'. En daarbij kwam nog Siemiradzki's studie aan de academie in Sint Petersburg waar de traditie van de Griekse, Romeinse en Italiaanse kunst regeerde. 'In ieder geval is de heer Siemiradzki een Pool, ook al ontleent hij zijn inspiratie uit een wereld die ons zo vreemd is, en wij zullen hem met recht kunnen rekenen tot de mensen die de vaderlandse aarde roem verwerven'.⁹⁰³ Zo mildgestemd zouden Poolse critici echter niet blijven, menigeen verlangde niet alleen een meer serieuze 'inhoud', zoals Struve, maar maakte tevens ronduit bezwaar tegen al die uitsluitend Griekse en Romeinse motieven. Naarmate Siemiradzki bekender werd, zouden zijn landgenoten almaar dringender van hem vragen om nu toch eindelijk ook eens het Poolse verleden in beeld te brengen. Zij waren trots op het internationale succes van een schilder die zij als landsman beschouwden, maar verlangden van hem dat hij zijn Pool-zijn tot uitdrukking zou brengen in zijn themakeuze. Siemiradzki bleef zich aan die druk onttrekken voorzover het zijn werk betrof. Hij prefeerde het om op andere manieren aan te tonen dat hij zich wel degelijk als Pool voelde, ondermeer door de schenking van *Nero's fakkels* aan het Krakaus museum en door de aankoop van zijn landgoed bij Strzałków.⁹⁰⁴

⁹⁰² Struve, 'Przegląd artystyczny', *Kłosy* (1876), nr. 594, p. 316. Repr. *Kłosy* (1876/II), p. 393: eigendom part. Karol Lilpop.

⁹⁰³ Monogr. W.M.L., 'Polscy artyści w Mnichowie', *Tyg. Wielkopolski* (1873), nr. 2, p. 18-20?, hier naar Stępień, Liczbińska, p. 146-147. Ook deze recensent vergeleek Siemiradzki's esthetiek met muziek: 'De heer Siemiradzki scheidt behagen in die schoonheid die op de mens inwerkt als muziek - de schoonheid van gestalten, lijnen, volumen, lichteffecten.' - Dat Siemiradzki 'ver' van het eigen land was opgegroeid, is relatief: Charków ligt even voorbij de oostgrens 16^{de}/17^{de}-eeuws territorium der oude Poolse Republiek, die wel al vóór de eerste Deling verder naar het westen was opgeschoven. Vgl. redenering W.M.L. met opvatting van Pecht ('Die Münchener internationale Kunstausstellung. Die deutsche Schule', *AZ* (1883), p. 2914 en deze studie, p. 681, over schilderen van het eigen volk en zijn activiteiten.

⁹⁰⁴ Okoń, 1992, *Alegorie*, p. 164-165. Ondanks die bezwaren tegen Siemiradzki's antieke thematiek zouden zijn vb. en internationale succes niet zonder uitwerking op Poolse schilders blijven, zoals recensente Marrené-Morzkowska 1880 opmerkte, 'Przegląd sztuk pięknych', *Tyg.*

Het al even genoemde genretafereel *Amulettenverkoper* stuurde Siemiradzki in 1876, net als *Nero's fakkels*, langs verschillende kunstcentra in de Duitse landen en tenslotte naar Philadelphia waar het met een gouden medaille werd bekroond (afb. 337). Desondanks was dit schilderij, nu als *Handelaar in amuletten*, in 1877 bij de TZSP in Warschau te zien waar het door een particulier werd gekocht. Al het jaar daarvoor was het in *Kłosy* gereproduceerd, evenals *Elegia* waar ook het *Tygodnik illustrowany* een afbeelding van bracht. Die reproducties waren als steeds bij deze beide tijdschriften houtgravures. Siemiradzki publiceerde datzelfde jaar in een ander Pools blad een protest tegen zulke reproducties die aan zijn werk geen recht deden, en hij zou dat het jaar daarop nog eens herhalen.⁹⁰⁵ De redacties van beide geïllustreerde tijdschriften lieten zich er echter niet van weerhouden om zijn nieuwe composities aan hun lezers te presenteren. De voorstelling *Amulettenverkoper* speelt zich in een interieur af wat bij Siemiradzki nauwelijks voorkwam: andere rondtrekkende handelaren zoals zijn *Przekupień* (Kramer, 1893, afb. 338) en zijn *Handelaar in vazen* bieden hun waren te koop aan op een schaduwplekje ergens buiten. Franz Meissner beschreef zulke taferelen als "anmuthige Ausschnitte" uit het dagelijks leven in de oudheid. "Auch hier [bij de vazenhandelaar] ist eine Glorie um die kleine Welt und ein traumhafter Rausch in ihr lebendig, als wandele die Poesie selbst durch die Mittagslandschaft."⁹⁰⁶

Het motief van de antieke vazen kwam bij diverse schilders van dit genre voor, en meestal vormde dan degeen die de vazen beschilderde het middelpunt van de voorstelling - een kunstenaar als de negentiende-eeuwse schilder zelf. Alma-

il., nr. 238, p. 37: 'Siemiradzki vertegenwoordigt een aparte richting in de kunst, het verwondert dus niet dat hij, of hij zich daar nu van bewust is of niet, een soort school in het leven riep waar jonge talenten zich omheen scharen. Op de tentoonstelling van de TZSP presenteert een jong talent zich voor de eerste maal dat duidelijk onder invloed van Siemiradzki staat: [nl.] mevrouw Leontyna Saulson met een scène uit het oude Pompeji [*Scena z dawnej Pompei*].' In jaren 80 schilderde ook Warschauer Ludwik Wiesiołowski in academische stijl antieke taferelen, eerst nog ontleend aan de bijbel, maar dan aan geschiedenis oude Rome. Zijn stadgenoot Adam Badowski begon loopbaan (in Wenen, München en Rome) met antieke taferelen, o.m. een *Columbarium*. En de inmiddels ervaren Maszyński maakte tekeningen bij Sienkiewicz' tijdens leven Christi spelende novelle *Pójdźmy na nim!* (Laten wij hem volgen!): 1893 gepubl. in *Tyg. il.*, bijv. nr. 160, p. 42.

⁹⁰⁵ Dużyk, 1986, p. 266: niet Siemiradzki zelf, maar secr. Sint Petersburgse kunstacademie stuurde het schilderij naar Amerika. Lewandowski, 1904, p. 44-45: medaille. Wiercińska, Kat. TZSP. Dużyk, 1986, p. 339: aankoop. Cat. tent. Wenen, *Oesterreich. KV*, 1877, nr. 40: *Handelaar* in mei/juni tentoon als part. bezit. *Kłosy* (1876), nr. 598, p. 377: afb. *Elegia* en nr. 600, p. 412: afb. *Sprzedaż amuletów* (Handelaar). Dit laatste schilderij (afm. 212 x 166 cm), 1875 gedateerd, Tyczynska/Znojewska, p. 235: oorlogsverlies, voorheen part. bezit. - Siemiradzki's protesten: *Tydzień literacki* (1876), nr. 18, p. 286; *Biesiada literacka* (1877), nr. 54, p. 17-18. Jaren 80 en 90 publiceerden *Tyg. il.* en *Kłosy* ook regelmatig reproducties van schilderijen door Alma-Tadema, Boulanger, de Belgische schilder van antiek genre Coomans en af en toe werk van Engelse schilders van het Classical Revival als Godward.

⁹⁰⁶ Siemiradzki beeldde thema kramer twee maal uit. Lewandowski, 1904, afb. p. 11 en tussen p. 24/25, geeft voor beide versies titel *Op de weg naar het heiligdom* (W drodze do świątyni). Repr. horizontale versie: *Tyg. il.* (1897), nr. 42, p. 826-827. Verticale versie 1893 in München tentoon, repr. bij Meissner, op. cit. (876): *Ein Hausierer*. Commentaar *Vazenhandelaar*: id., p. 108.

Tadema verzuimde evenmin als Siemiradzki om dit motief uit te beelden - hij koos een vrouw als hoofdfiguur - maar ook de Münchner Courten en de Berlijner Thumann brachten zulke vazenschilders in beeld.⁹⁰⁷ Thumann liet een jonge vrouw bewonderend toekijken en betitelde zijn werk *Kunst bringt Gunst*. Het Weense blad *Universum* bracht in 1893 een reproductie vergezeld van een gedicht dat speciaal bij dit tafereel vervaardigd was (afb. 339). De dichter richtte zich indirect tot de Oudgriekse schilder die 'met de goden scheppingsvreugde voelde' en trots was op de laurierkransen die hij kreeg van zijn volk:

| | |
|---|---|
| "Doch weit holder dünket der duftende Kranz ihm, Den auf's Haupt ihm glänzenden Auges das Weib setzt: Gottbegnadeter, nimm den Zoll, Auserwählter vor andern Männern! | Sonnig wärmt's den Mann, dem das Haar schon ergraut ist; Doch wem jung noch Locken die Stirne beschatten, Mag wohl hüten das kluge Herz: Denn bewundern heißt noch nicht lieben!" |
|---|---|

Of Thumann instemde met de toon van deze verzen is nog maar de vraag, ook al lijkt de stemming in zijn schilderij 'gevoeliger' dan die in Siemiradzki's inhoudelijk vergelijkbare tafereel dat in 1897 onder precies dezelfde titel werd gereproduceerd in het blad *Kunst unserer Zeit*. Die voorstelling toont eveneens een vazenschilder aan het werk. Hij zit naast een bron op een deels overschaduwde terras, een idyllische plek, die hooggelegen is met een wijd uitzicht op de zonnige heuvels en de zee; bij de bron zijn twee vrouwen bezig, maar zij hebben niet alleen oog voor de was: ook deze schilder heeft zijn bewonderende toeschouwers.⁹⁰⁸ De frequente keuze van het vazenmotief had stellig te maken met de grote populariteit van deze artefacten die al in de achttiende eeuw door velen verzameld waren. Goed gesitueerde Rome-reizigers uit de Duitse landen en Polen hadden dikwijls antieke vazen en amphoren mee naar huis genomen: de collectie 'Etruskische' vazen van Stanisław Kostka

⁹⁰⁷ In het vroege Duitse en Düsseldorfse hist. genre konden niet alleen tuinders en herders in de vrije natuur, maar ook bijv. wapensmeden en vatenmakers in hun werkplaats bezig zijn; in eind 19^{de}-eeuws hist. genre waren bijna alleen nog ambachtslieden aan het werk die min of meer tot de kunstenaars gerekend konden worden. - Vb. Alma-Tadema: zie cat. tent. Amsterdam, 1996, afb. cat.-nr. 25. Courten: *Th.-B.* - Dużyk, 1986, p. 264-266: Alma-Tadema en Siemiradzki hadden elkaar tenminste ontmoet, toen zij 1876 in Rome allebei als lid van een jury gekozen waren die op een plaatselijke kunsttent. de prijzen zou toekennen. Siemiradzki berichtte in verschillende brieven over het bezoek dat de 'beroemde Hollandse schilder' dat jaar aan zijn atelier had gebracht en dat het daarna tot een grotere toenadering tussen hen gekomen was; hij schreef ook: 'jammer, dat hij binnenkort weer weggaat, want het is een heel behoorlijk mens'.

⁹⁰⁸ *Universum* (1893/I), p. 99: vers van romanschrijver Victor Blüthgen. Siemiradzki's werk werd in vele Duitse geïll. tijdschriften gepubl., behalve in al genoemde bladen o.m. in *Über Land und Meer*, *Kunst für Alle*, *Leipziger Illustrierte Zeitung*, *Illustrierte Welt*, *Vom Fels zum Meer* en *Moderne Kunst*. Zijn vazenschilder later onder titel *Onder de hemel van Griekenland* (Pod niebem Grecyi) gerepr. in *Wędrowiec* (1903/I), p. 66; identiek met bij Boetticher vermeld *Römisches [!] Künstlerheim. Ein Vasenmaler bei der Arbeit* (voor 1892)? In *Kunst/Zeit* gerepr. vazenschilder 20^{ste} eeuw (voor 1986) geveild bij Christie's, Londen: Hook, Poltmore, p. 226.

Potocki was in Polen wel bekend en ook Duitse vorsten hadden destijds al hun verzamelingen aangelegd.⁹⁰⁹ Deze waren inmiddels overwegend in residentiële en academische musea ondergebracht, samen met vele nadien verworven en ingevoerde stukken, zodat er ook benoorden de Alpen volop gelegenheid was om met antieke vazen kennis te maken. De schilderijen op Griekse vazen werden bovendien, eveneens al sedert de achttiende eeuw, in ruime mate in zeer getrouwe afbeeldingen gepubliceerd, en ook werden er veel replica van Oudgrieks en Ouditaliaans vaatwerk vervaardigd en graag gekocht. De figuur van de vazenschilder sprak zeker niet minder tot de fantasie van de negentiende-eeuwse liefhebber van de oude wereld dan de beeldhouwer, die in het antiek genre eveneens figureerde. Al die factoren droegen er ongetwijfeld toe bij dat schilders van antiek genre konden rekenen op de sympathie van de beschouwer voor taferelen als de hier genoemden.

Ondanks de uitbeelding van zulke antiquaria kan men bij Siemiradzki's antieke genretaferelen en idyllen niet spreken van 'archeologisch' genre, zoals dat door Georg Ebers en Berggruen bewonderd werd (p. 674-675). Antieke architectuur en artefacten nemen speciaal in zijn vele in de open lucht gesitueerde voorstellingen een zeer bescheiden plaats in. De contemporaine besprekingen van enkele volgende genretaferelen maken duidelijk hoezeer een ander aspect van Siemiradzki's werk, namelijk zijn uitbeelding van de zuidelijke natuur, van de vegetatie, de kleuren en het licht, van invloed was op de receptie van zijn werk - zozeer dat het op zijn minst om dat element door Poolse en Duitse critici met zeer uiteenlopende kunststopvattingen werd gewaardeerd. Bij Ungers Salon voor de Schone Kunsten in Warschau kon men in 1876 en mogelijk opnieuw in 1880 het tafereel *Hij en zij* (On i ona) bekijken. Het *Tygodnik illustrowany* bracht in 1880 een uitvoerige bespreking en enkele weken later ook een afbeelding van dit schilderij (afb. 340). De recensente, de romanschrijfster Waleria Marrené-Morzkowska, was er kennelijk zeer van gecharmeerd, haar empathische tekst is een reactie op het werk, geen beoordeling:

'Stelt u zich een van die eeuwige idyllen van de jeugd voor, die zich sinds het begin van de wereld zowel in de paleizen van de heren als onder het strodak afspelen, in elk land en op elke trap van beschaving in verschillende vormen, maar in feite altijd enerlei. - Siemiradzki brengt deze idylle onder in het klassieke land van schoonheid en zon, onder een saffieren hemel, tegen de achtergrond van diepbloauwe golven, en hij ontrolt op het schilderij een gamma van ultramarijnen tonen vermengd met de gouden stralen van de zon ['ster van de dag']: de effecten die hij zo meesterlijk inzet en hanteert.

De hele wereld schijnt de betovering van een zomerdag te ademen; de hemel en de aarde verbinden zich met vervagende kleuren in een wonderbaarlijk luchtperspectief; in de lichte schaduw die de bleke bladeren van een olijfboom werpen, op met mos begroeid marmer zit een jong paar - hij en zij en kijken naar elkaar in stille verrukking. Beiden zijn mooi, beiden verliefd. En wat hebben zij

⁹⁰⁹ Mańkowski, 1976, hfdstk. IV: 'Antykomania', p. 102-103.

meer nodig? Zij kijken zelfs niet naar de heerlijke natuur, naar de koepel van de hemel, naar de verre vloed, welker vrolijk geruis hen moet bereiken ... zij zien elkaar en alleen elkaar. [...] zij zijn niet ontwikkeld, niet gewend [...] om zich rekenschap te geven van wat dan ook, maar desondanks heeft de betovering van de omringende wereld zich van hen meester gemaakt en tot hen gesproken met het gevoel waartoe zij in staat zijn - het gevoel van liefde.

Dat is niet meer de hevige hartstocht van het zuiden, die dikwijls ontbrandt onder de hete zon van Italië. Gevoelens die mild en dromerig zijn, wellicht zelfs onbewust, tekenen zich af op de wangen van de jongen en het peinzende meisje dat bloost onder zijn blik. [...] Het zijn gevoelens die Siemiradzki [...] graag uitbeeldt tegen de achtergrond van het zuidelijk landschap dat zijn penseel zo wonderbaarlijk weergeeft; natuur en mensen voegen zich bij hem samen tot een ogenblik van geluk, en de tovermacht op het doek is zo groot dat ieder die ernaar kijkt, glimlacht, of zucht om een voorbije lente.'

De technische kwaliteiten van dit schilderij vergat de auteur echter niet, zij vond dat alles onvergelijklijk plastisch was weergegeven.⁹¹⁰

Voor Siemiradzki's antieke idyllen zwichtte uiteindelijk ook Friedrich Pecht die op één zo'n tafereel, getiteld *De onvoorzichtigen* (1890), wel minder lyrisch reageerde dan Marrené, maar niet minder empathisch. Die 'onvoorzichtigen' waren een liefdespaar dat innig omstrengeld onder de bomen wandelde zonder te merken dat drie jonge vrouwen hen vanaf een hoger gelegen bron gadesloegen (afb. 341). "Könnte man sich [...] eine lieblichere Idylle denken als diese und eine malerischere Situation dafür als solch herrlich umbuschten antiken Brunnen? Ja wer dort nicht lieben lernt, wo alles still heimliches Entzücken atmet, der lernt es niemals mehr!", dacht Pecht. "Siemiradsky [!] hat das aber mit einer Empfindung wiedergegeben, die unübertrefflich genannt werden muß und die ihn als Stimmungsmaler ersten Ranges erweist ...". Ook de uitbeelding van de verschillende reacties bij de drie waterhalende vrouwen achtte Pecht geslaagd: op dit punt ondervond Siemiradzki veel minder kritiek dan Alma-Tadema, ook al waren de critici niet altijd tevreden.⁹¹¹

Het schilderij *Jacht op een vlinder* (Pogoni za motylem) dat Siemiradzki eveneens in 1880 in Warschau presenteerde, toont opnieuw een idylle. Marrené-Morzkowska beschreef het schilderij als de uitbeelding van een 'geliefd motief' van de schilder 'in zijn gewone vorm', een scène met 'twee mensen in het eerste opbloeien van lentejaren en lente-gevoelens', gesitueerd in de antieke wereld 'waar men zich er evenmin voor schaamde om zijn gevoelens als om zijn lichaam bloot

⁹¹⁰ Onder repr. in *Tyg. il.* (1880), nr. 260, p. 394, mededeling: bezit part. in Pasiiecznia. Marrené: *Tyg. il.* (1880), nr. 224, p. 227. B.g.v. eerste tent. in Warschau was het al even uitvoerig en hooggestemd, en zo mogelijk nog empathischer, besproken in *Kłosy* (1876/I), p. 378; ook daar de vergelijking met poëzie en muziek.

⁹¹¹ Pecht, *KfA.* (1890), p. 103. Criticus Sygientyński schreef n.a.v. *Vaas of vrouw* o.a. zelfs over stilleven, en dat de vraag opkwam of Siemiradzki zijn personages niet beter kon weglaten; hij vond dat zich op de gezichten van zijn figuren geen enkele uitdrukking van gevoel aftekende, 'Sztuka na Wystawie Powszechniej w Paryżu' [1878], Jakimowicz, Porebka, p. 278-279.

te geven'. Zij meende dat 'wij het stellig aan die *harmonie* tussen *inhoud* en *vorm* te danken hadden, dat de kunstenaar zich zo getrouw aan de oude wereld hield'.⁹¹² Die voorstelling van de mentaliteit en opvattingen in de oudheid, althans wat deze aspecten aangaat, maakte de antieke wereld inderdaad tot de meest plausibele locatie voor zulke naïef-idyllische taferelen, en temeer als een schilder ook iets van de schoonheid van het lichaam wilde laten zien. Wat naaktheid betreft was Siemiradzki bij zijn eigenlijke genretaferelen terughoudend: hij kleepte zijn figuren in losvallende kostuums die de armen en soms ook een stuk been bloot lieten. Een neveneffect van die lichte kleding was de indruk van welbehagen in de warmte van het zuiden, een indruk die bij Midden-Europese beschouwers stellig een aangename gewaarwording opriep. Marrené zag Siemiradzki's voorkeur voor de oude wereld graag: 'wij kunnen die niet betreuren, als wij die mooie, soepele lichamen zien die zich met zulke vrijheid bewegen tussen het blauw van de lucht en de zee zoals in *Elegie* en in *Dans tussen zwaarden*, of in de kostelijke diepten van groen zoals in *Naar het voorbeeld der goden* (1879, afb. 342), of in dit [tafereel] *Vlinderjacht*.' Maar anders dan Pecht en Meissner die Siemiradzki juist het meest sympathiek vonden als hij zulke genretaferelen schilderde, had Marrené er bezwaar tegen, dat de schilder hier 'slechts met zijn penseel speelde, al deed hij dat wondermooi'. Ook zij miste de diepere inhoud. En 'wij hebben immers het recht van zo'n meester iets meer te verlangen', vond zij streng.⁹¹³

Siemiradzki zou toch een aantal werken met ernstiger thema's maken die misschien aan zulke Poolse eisen van 'iets meer' voldaan hebben, ook al waren dat voorstellingen uit de oudheid naast enkele in opdracht geschilderde scènes uit notabene de Russische geschiedenis. Steeds schilderde hij tegelijkertijd met zulk zwaarwichtiger werk zijn antieke genrescènes. Overigens was de door Marrené-Morzkowska genoemde *Dans tussen de zwaarden* (*Taniec wśród mieczów*, 1879) in feite al een minder luchtig tafereel: een jonge slavin voert voor een aantal Romeinse tafelgasten een dans uit waarbij zij zich tussen scherpe zwaarden moet

⁹¹² Monogr. 'M' (Wiercińska, Liczbińska, *Bibliografia*, I, 2, nr. 14460: i.e. Waleria Marrené-Morzkowska), 'Przegląd sztuk pięknych', *Tyg. il.* (1880), nr. 250, p. 229. Cursivering R.K. In 1881 in Wenen bij Österr. KV te zien, Boetticher, II.

⁹¹³ Marrené-Morzkowska, op. cit. (912), p. 229. Wiercińska, Kat. TZSP: *Naar het voorbeeld van de goden* (Za przykładem bogów), 1879, afm. ca. 107,5 x 82,5 cm; dit schilderij, een replek of tweede versie werd 1891 in Berlijn tentoongesteld, Boetticher, II; nu: Lwowska Gal. Obrazów, Lemberg. Meissner, op. cit. (876), p. 102, beoordeelde Siemiradzki's themakeuzes anders dan Marrené: hij schreef verrukt over de "glückliche Heiterkeit", de "endlose Wonne des Augenblicks" en de "kinderhafte Naivität" waarin deze 'szlachcic-Pool van voor 1795' verwant was met de oude Hellenen, en hij noemde Siemiradzki "der liebenswürdigste Poet und ein wahrhaft begnadeter Rosenstimmungsmensch", die "sonnen- und schönheitstrunken leichten Schrittes durch ein reichgeschmücktes Haus oder paradiesische Landschaft [wandelt] und bezaubernde Rythmen aus seinen goldenen Saiten in die webende Feiertagstille [schmiegt]. Er kennt nicht Müdigkeit, nicht Hunger und Durst, kaum fremdes Elend, - [...] er kennt nicht die menschliche Qual; in Sommersonne, raunender Dämmerung oder kosender Mondnacht ragen und handeln seine ideal vollkommenen Menschen, denen die Lust Beruf ist und die in Schönheit wie die Olympischen ihr Leben verbringen."

bewegen (afb. 343). De Leipziger oudheidkundige Becker had ook zijn Charikles zo'n dans laten bijwonen die eveneens als vermaak tijdens een feestmaal werd uitgevoerd.⁹¹⁴ Siemiradzki's *Taniec* werd in het *Tygodnik illustrowany* uitvoerig besproken, opnieuw door Marrené. Zij prees het licht, de kleuren en het landschap evenals de bekoorlijke, niet in het minst theatrale pose van de danseres. Zij merkte op dat de 'hele scène zich onder olijfbomen afspeelt die Siemiradzki's schilderijen zoveel charme geven, die olijfbomen die wij al kennen, want wij zagen ze al in *Elegia* en bij het verwante *On i ona*.' De tafelgasten vond de schrijfster blijkbaar minder sympathiek dan de danseres en de muzikanten: zij hebben 'rozenkransen op het hoofd, wijde glazen met Falerner wijn in hun handen, en in hun ogen [ziet men] verveling en geblaseerdheid, die zelfs het mooie meisje dat tussen scherpe zwaarden danst die haar bij een enkele verkeerde stap kunnen verwonden of doorboren, niet vermag te verdrijven. - Die karaktertrek is uitstekend opgevat en getuigt ervan hoe de kunstenaar de mentaliteit van de Oudromeinse wereld heeft begrepen [...], een mentaliteit waarin wellust vermengd was met wreedheid.' De recensente meende echter dat dit werk toch niet zo'n indruk maakte als *Wazon czy kobieta*, omdat hier, 'temidden van alle betovering die op het schilderij was ontplooid, de machtigste ontbrak - het innerlijk drama'. Op het gezicht van de danseres zag Marrené alleen dat deze begrijpelijkerwijs goed op haar passen lette; verder ontdekte zij bij haar geen enkel gevoel en bij de toeschouwers evenmin. Er was niet anders te herkennen dan 'gelijkvormige verveling'. En zij vervolgde:

'Dat kan allemaal [historisch correct] zijn, want de toenmalige wereld was niet gemakkelijk enthousiast of ontroerd; maar die onverschilligheid roept onvermijdelijk ook koelheid bij de beschouwer op, des te meer waar die [houding] op zichzelf niet het dramatische contrast vormt dat wij bijvoorbeeld zien bij *Fakkels van het christendom* [Nero's fakkels]. De danseres is zo behendig dat zij zich waarschijnlijk niet zal verwonden, daarom hebben wij ook geen reden tot opwindning, en gevoelens die niet zijn uitgedrukt of onbegrijpelijk voor ons zijn, kunnen wij niet delen.'

Marrené was van mening, dat 'men het recht had om aan deze kunstenaar zulke eisen te stellen, want hij had ons zelf gewend aan die harmonie tussen de innerlijke en uiterlijke inhoud van zijn schilderijen. Wie begreep bij *Elegia* niet die stille droefheid die bloeiend leven overmant bij de aanblik van een grafmonument dat herinnert aan het einde van het aards bestaan en van aardse liefde? - En *Hij en zij* en [het tafereel] *Naar het voorbeeld der goden*, ook die werken hebben geen enkel commentaar nodig; daaruit welt een poëzie op die voor allen even begrijpelijk is.⁹¹⁵ In feite werd hier van Siemiradzki verlangd dat hij

⁹¹⁴ Boetticher, II, vermeldt aankoop voor Staatsgal. Stuttgart; volgens Dużyk, 1986, p. 339, gekocht door kunstverzamelaar graaf Orłowski: twee uitvoeringen?; schilderij (afm. 120 x 225 cm) nu: Tretjakov Galerie, Moskou (Wiercińska, Liczbińska, *Bibliografia*, I, 2, nr. 10556: sedert 1879). - Becker, *Charikles*, I. Falke, *Hellas und Rom*, p. 100, besprak zulke dansen als vermaak bij de maaltijd eveneens.

⁹¹⁵ Marrené-Morzowska, 'Przegląd sztuk pieknych', *Tyg. il.* (1880), nr. 238, p. 37.

zijn verbeelding van dit motief - in overeenstemming met Hegels 'noodzakelijk anachronisme' (*Aesthetik*, I, 'Die Äußerlichkeit des idealen Kunstwerks im Verhältnis zum Publikum') - meer op de gevoelswereld van zijn negentiende-eeuwse publiek zou afstemmen, zoals dat in diezelfde jaren ook bij de opvoering van klassiek Grieks toneel de meest succesvolle strategie bleek te zijn.⁹¹⁶

In 1880 was Siemiradzki's *Dans tussen zwaarden* te zien bij de 'Künstlerverein' in Berlijn. Het hing daar naast het schilderij *Karel V op weg naar St. Yust* van Hermann Schneider die zich met dat werk zelfs in die 'gevaarlijk concurrerende nabuurschap' kon handhaven, zoals een correspondent van de *Allgemeine Zeitung* opmerkte. Na zijn lovende woorden voor Schneider ging deze commentator uitvoerig in op Siemiradzki's tafereel "aus dem Alltagsleben - man könnte auch sagen Lotterleben - des in Sinnenlust und Ueppigkeit verblühenden römischen Alterthums". Net als zijn Poolse collega Marrené constateerde hij geblaseerdheid bij de toeschouwers; maar anders dan zij vond hij alle figuren te klein uitgebeeld en daarenboven had hij een andere voorstelling van zo'n antieke zwaarddans:

"[...] Und kommt dazu nicht, daß das was diese griechische [!] Gauklerin tanzt, durchaus nicht nach der wilden Poesie, der wüsten Romantik des sich in Capriolen und verzweifelten Equilibres auslebenden und gefallenden Schwertertanzen aussieht, sondern vielmehr nach einer die classische 'Ruhe in der Bewegung' versinnbildlichenden Attitüde oder Pose? Das ist dann kein Wagstück. Sie tanzt nicht Circus oder Arena, sie tanzt [...] Oden des Horaz und Lieder des Tibull. Dieß ist ein der Natur, dem Wesen des Motivs nicht Entsprechendes; trotzdem bleibt es, wie wir freudig anerkennen, die graciöseste und decenteste malerische Behandlung des gewagten Stoffes die sich denken läßt".

Over Siemiradzki's weergave van het landschap en bovenal het zonlicht was deze recensent al even enthousiast als Struve, Marrené, Meissner en Pecht:

"Hauptsache am Bild ist das Landschaftliche, sind gewisse kleine große Künste im Gebiete 'Licht und Schatten'. Ersteres sammt dem Architektonischen ist aufs reizvollste [...] zur Scene componirt, und strahlt rings in glühendster Farbenpracht. Italienisches Meer, italienischer Himmel, italienische Sonne ringsum! Und was das Zweiterwähnte anbelangt: es kann in der That nichts malerisch reizvolleres geben als die verschiedenen neckischen Lichterchen die hier der Sonnenschein, während er durch Gebälk und Blätterwerk sich stiehlt, dahin und dorthin setzt. Eine anmuthige Laune, ein heiterer Uebermuth des Schöpfers der Scene kommt hier zur Geltung, und mit um so glücklicherer Wirkung auf den Beschauer, als sein Pinsel mit souveräner Herrschaft über die Farbe diese Scherze und Schelmereien treibt. Geradezu hinreißend gestaltet sich der Effect wo jene neugierigen Lichterchen auf dem schönen nackten Körper der Tänzerin spielen."⁹¹⁷

Siemiradzki's bewonderaar Henryk Sienkiewicz besprak ditzelfde tafereel in de *Gazeta Polska*: ook hij prees de natuurweergave, maar in tegenstelling tot de boven geciteerde correspondent meende hij nu juist, dat de schilder de antieke mentaliteit aanvoelde als geen ander en dat hij daarom geen conventionele

⁹¹⁶ Flashar, 1991, p. 98-102. Hegel: zie nt. 833.

⁹¹⁷ Monogr. E.K., 'Berliner Kunstbriefe. XXIV.', AZ (1880), p. 1163-1164.

gestalten schilderde, maar levende mensen. 'Niet eerder had hij zoveel gevoel voor de antieke wereld gezien', aldus Sienkiewicz, 'voor haar geloof in het aardse bestaan en de daaruit voortvloeiende liefde voor alles, wat het leven siert, wat mooi is, harmonisch, en vredig'. Die zo verschillende wereld kwam onder Siemiradzki's penseel opnieuw tot leven: dit tafereel was 'als een zachte droom en rust, men zag hoe het die mensen wel ging, hoe zij tevreden waren met het leven'.⁹¹⁸ Dat bijzondere begrip voor het antieke leven - waarover volgens Pecht van alle schilders uit die tijd alleen Feuerbach had beschikt - kende een kunstcriticus in *Kłosy* eveneens aan Siemiradzki toe. Deze had dit naar zijn mening weliswaar niet op grond van zielsverwantschap, maar door ijverige studie verworven. 'Zelden gelukt het iemand, zoals het hem lukt, om werkelijk door te dringen in de diepte van het persoonlijk leven in de klassieke oudheid. Dankzij uitputtende studies staat een schilderij dat dit leven voorstelt met zo'n helderheid voor zijn geestesoog', aldus deze schrijver, 'dat hij in staat is om het direct op het doek over te brengen. Daarbij vergroot de harmonie der kleuren nog de charme van zijn schilderijen - vol klassieke rust en [klassieke] gestalten -, en zijn flinke penseel', vond de anonieme criticus, 'voldoet aan alle behoeften van een realistische techniek'.⁹¹⁹

Tot dat persoonlijk leven in de oudheid dat Siemiradzki 'vol klassieke rust' uitbeelde, behoorden niet alleen jonge paren, maar ook jonge families. Oudere mensen zijn bij deze schilder juist in de familiekring opvallend afwezig, terwijl andere schilders, ook Polen, toch veelvuldig tafereeltjes met grootouders en kinderen in beeld brachten, en niet alleen bij eigentijds genre. Siemiradzki's voorstelling *In een bad* (W kapieli) toont hoe drie jonge vrouwen en een kleine jongen zich in de lichte schaduw bij een waterbassin met een bootje vermaken (afb. 344), en bij het tafereel *De kleine argonaut* (Mały argonauta) laat een jongetje onder het oog van zijn moeder een bootje varen. Een *Romeins familietafereel* toont opgewekte jonge ouders met hun kindje op een terras dat half in de zon, half in de schaduw ligt; een marmeren bank, een waterbassin, bloeiende rozen en irissen vullen de voorgrond, een zonovergoten landschap vormt de achtergrond. De beide kinderen in het genoeglijke tafereeltje *Vissen vangen* zullen wel een zus en broertje zijn die alle tijd hebben om zich in die idyllische omgeving te vermaken (afb. 345). En bij een schaduwrijke bron gaat het er in Siemiradzki's antieke wereld onder herders en hun dieren vanzelfsprekend net zo gezellig en ontspannen aan toe (afb. 346). Zijn taferelen van samenzijn en vriendelijke menselijke relaties bij ontspanning of simpele werkzaamheden, beelden van harmonie en levensplezier in een esthetische

⁹¹⁸ Sienkiewicz, 'Taniec wśród mieczów Henryka Siemiradzkiego', *Gaz. Polska* (1880), nr. 113, hier naar Jakimowicz, *Porębka*, p. 238-239.

⁹¹⁹ Feuerbach: begrip oudheid op grond van zielsverwantschap volgens Pecht, zie hiervoor, p. 667. 'Współczesne malarstwo polskie', *Kłosy* (1889), nr. 1267, p. 236-237. Ook Meissner, op. cit. (876), p. 106, meende dat Siemiradzki steeds verder in de gevoels- en gedachtenwereld der oudheid doordrong, dat hij sedert eind jaren 70 zelf 'Helleen begon te worden'.

omgeving, vormen een 'antieke', schilderkunstig aanzienlijk meer geraffineerde tegenhanger van het idyllisch-historische genre door Duitse schilders dat in deel I is behandeld. Maar anders dan bij dat vroege historische genre speelde bij Siemiradzki's idyllen de historische interesse - in welke vorm ook - voor zijn tijdgenoten niet altijd een wezenlijke rol. In veel gevallen overwoog voor de beschouwers van zulk werk de idyllische component, de ervaring van een 'esthetische toestand', zoals de gevonden commentaren illustreren. Ook als het in Siemiradzki's genre niet om het bijeenzijn van familieleden en paartjes ging, waren zijn mensen uit de oudheid gezamenlijk bezig. Zij deden samen de was, gingen samen water halen (afb. 347), luisterden samen naar een zanger (1884, afb. 348) of naar het fluitspel van een herdertje (afb. 349) en deden dat bijna altijd buiten - waar het warm was, maar nooit te warm: de zonnestralen werden getemperd door de bladertakken van bomen en struiken.⁹²⁰ Siemiradzki's figuren werden wat hun uitdrukking betrof niet altijd geslaagd gevonden, maar hij werd algemeen en overal geprezen om zijn weergave van het zonlicht en van het landschap - van de natuur waar hij ook werkelijk van hield.

Meissner omschreef in 1897 de betekenis van Siemiradzki's oeuvre en in het bijzonder van zijn genretaferelen voor het kunstpubliek van zijn tijd in barokke bewoordingen die niettemin plausibel lijken en ook op het idyllische antieke genre van andere schilders van toepassing zijn:

"Ein schriller Missklang tönt als Bewegungslaut der Gegenwart in jedes unbefangene Ohr ... Die Menschheit ächzt wieder einmal auf vor den grauenhaften Schicksalsmächten ... Aber dann und wann geht durch den wildesten Aufruhr der zerrissenen Seelen ein süßes Friedenslaut aus gläubigen Kindheitstagen und hängt klingend und wunderbar beruhigend für eine Weile im Menschenohr ... solch' ein stiller Friedenston ist für seinen Theil die sonnige Schöpfung von Siemiradzki, den ein günstiges Geschick in kampf- und wetterlose Sphären hob."⁹²¹

⁹²⁰ MNW: *In het bad* (W kapieli), 1885, inv.nr. MP 260; *Vissen* (Rzyska sielanka/Łowienie ryb), jaren 80, afm. 55,5 x 75 cm, inv.nr. MP 4014; *Bij de bron* (U źródła; identiek met Boetticher, II: *Am Brunnen. Antike Hirtenszene*, 1885?), herkomst coll. TZSP, afm. 90 x 149 cm, inv.nr. 1024. - *Griechische Familienszene* 1895 in Berlijn tentoongesteld, Boetticher, II; evt. identiek? met deze *Romeinse familie*, afm. 66 x 116 cm, nu part. bezit Princeton, New Jersey (vgl. ook *Szczęście rodzinne* (Familiegeluk), 1879, Lewandowski, 1904, p. 29: werk met die titel ook bij TZSP in 1895, Wiercińska, Kat. TZSP). - *Lied van de slavin* (Piesń niewolnicy), 1884, afm. 145 x 92 cm (Lewandowski, p. 42), nu: Hist. Mus., Serpukhov, Rusland; tweede verkleinde uitvoering of kopie, afm. 100 x 75 cm, nu: part. bezit, New York. *Bij de bron* (met fluitspelend herdertje), 1898, nu: Lwowska Gal. Obrazów, Lemberg. *Kleine argonaut* (afb. *Kunst/Zeit* (1897/I), t.o.v. p. 100): verblijf niet bekend. *Waterhalen* (Lewandowski, Po wodę, p. 10), afm. 61 x 89 cm, nu: Staatsmus. Beeldende Kunsten, Omsk, Rusland.

⁹²¹ Meissner, op. cit. (876), p. 112. 'Missklang' en 'aufächzen vor Schicksalsmächten': Meissner zinspeelt hier wrschl. op de vele gewapende conflicten overzee, evenals de bewapening en oorlogsdreiging in Europa al in die jaren; vgl. muziekbijlage, nr. II/16. Vgl. Malinowski, 1987, p. 64-65: de idylle heeft een optimistische dimensie; door liefde en kunst willen mensen de tijd stil zetten, om een voortduren in het gevoel van geluk te bereiken. De idylle versterkt de mythe van de

Eén van Siemiradzki's weinige taferelen bij avondlicht toont een jong stel dat bij een graf aan de Via Appia is neergestreken en een vuurvliegje bekijkt dat in de hand van de jongeling is gevlogen (ca. 1884, afb. 350). Dit werk werd speciaal om de stemming gewaardeerd: Carl Lützow schreef over een 'scène bij nacht die vrede en rust ademde' - die hij overigens in Pompeji situeerde - en een andere recensent prees de lyrische kwaliteit van de stemming in deze 'Romeinse midzomer-nachtsdroom'.⁹²² Zelfs de Berlijnse criticus Franz Hermann die zich bepaald laatdunkend uitliet over menig ander academisch geschilderd historisch genretaferaal, oordeelde bij Siemiradzki anders. Deze had in 1890 een aantal thematisch uiteenlopende werken naar Berlijn ingestuurd. Hermann schreef dat die tot het beste op de tentoonstelling behoorden:

"In erster linie steht ein duftiger Poet, Siemiradzki, der mit unendlich zartem Farbenflimmer liebliche Gedichte gibt, die sich lesen lassen in ihrer goldenen Traumhaftigkeit wie eine Novelle von Heyse. Da ist die 'Versuchung eines heiligen Hieronymus' mit verführerischer Frauenschöne und fern lockendem Rednerruhm, da ist ein toll ausgelassenes 'Bacchanal' im italienischen Sommerabend und auch das bekannte reizende Idyll vom Liebespaar, das 'nach dem Vorbild der Götter' auf dem Steinpostament Kosen und Küssen treibt."⁹²³

Siemiradzki ontwierp zijn antieke taferelen in zijn villa in Rome temidden van zijn eigen collectie klassieke oudheden en hij vond zijn beelden van zon en licht en blauwe zee in de Albaanse bergen en aan de kust bij Napels. Hij schilderde tot aan zijn dood het 'schone bestaan' van de 'oude' Grieken en vooral Romeinen, en hij maakte slechts zelden een uitzondering, zoals toen hij het paddestoelen-zoeken uit *Pan Tadeusz* uitbeeldde, dat dan toch wel een echt Poolse scène was.⁹²⁴

* * *

Siemiradzki's landsman Wilhelm Kotarbiński (1849-1921) schilderde eveneens antiek genre - zonder zich daar geheel op toe te leggen - dat stilistisch echter geheel anders was en niet tot de zogenaamde academische schilderkunst te

oorspronkelijke orde van de wereld en verwijderd de dreiging van chaos. Bij Siemiradzki is dat optimisme echter dikwijls schijn, meent Malinowski, en hij wijst op melancholieke taferelen zoals *Bij de straat der graven* (Przy ulicy grobów) en *Nacht in Pompeji*, die in dezelfde jaren ontstonden. Vgl. ook *Elegia*, afb. 336.

⁹²² *Zschr. bild. Kunst* (1888), p. 231: tent. Wenen; cat. tent. Wenen, 1888, nr. 227: te koop; cat. tent. München, 1888, p. 44; C.L. [Lützow?], 'Die Stuttgarter Ausstellung', *Kunstchr.* (1890), p. 406. In 1884 in Berlijn te zien geweest (Boetticher, II), evenals op ac.-tent. in Dresden, *Kunstchr.* (1884/85), p. 635, onder titel *Sommernacht in Pompeji*. Afstand van vier jaren tussen eerste en volgende tentoonstellingen suggereert ofwel koper die het na enkele jaren weer van de hand wilde doen, ofwel een replek.

⁹²³ *Allg. Kunst-Chr.* (1891): p. 492-493. Repr. *Hieronymus: Kunst/Zeit* (1890/II), tussen p. 240/241.

⁹²⁴ In *Tyg. il.* (1890/I), p. 224, tekening villa door Maszyński. Siemiradzki's coll. oudheden zou overgaan in bezit MN Krakau, Ostrowski, p. 86. Wiercińska, Kat. TZSP, *Paddestoelen-zoeken* (Pools: Grzybobranie): 1903 op postume overzichtstent., gekocht door Emil Gerlach.

rekenen valt. Kotarbiński begon zijn loopbaan, net als Siemiradzki, met bijbelse en religieuze voorstellingen. Hij stamde uit Nieborów ten westen van Warschau, waar zijn vader rentmeester was van de bezittingen van de familie Radziwiłł.⁹²⁵ In het vlakbij Nieborów aangelegde park Arkadia had Helena Radziłłowa (1753-1821) een collectie antieke voorwerpen bijeengebracht, die tijdens haar leven in diverse gebouwtjes in het park waren opgesteld en door vele bezoekers bezichtigd werden. Het valt aan te nemen dat ook de jonge Kotarbiński nog in de gelegenheid was om tenminste een deel te zien van die Romeinse en Griekse sculpturen, marmeren reliefs, vazen en antieke gebruiksvoorwerpen.⁹²⁶ Of die vroege kennismaking met de klassieke oudheid daadwerkelijk enige invloed heeft gehad op zijn latere interesse voor 'antieke' taferelen, is echter niet gedocumenteerd. Na zijn gymnasiumopleiding volgde Kotarbiński van 1867 tot '71 in Warschau het onderwijs in de Tekenklas bij Rafał Hadziewicz (zie II: II, 6) die daar ook de lessen in kunstgeschiedenis en mythologie verzorgde. Toch behoorde hij in die jaren tot dezelfde groep bevriende jonge schilders als Maszyński, Szwojnicki en Piątkowski die volgens de bronnen vooral Gerson als hun eigenlijke docent aanzagen. Anders dan zijn vrienden zette Kotarbiński zijn studies voort aan de kunstacademie van Rome: de TZSP kende hem in 1872 een stipendium toe en twee jaar later ontving hij nogmaals een ondersteuning, toen notabene uit het 'Henryk Siemiradzki-fonds'. Dat dit nodig was, illustreert Siemiradzki's omschrijving van zijn jongere collega met wie hij in 1873 zijn atelier deelde: een 'heel behoorlijke jongen: goedig, door en door welwillend, maar heel dikwijls zo arm als een kerkmuis, dat wil zeggen als een Warschaus stipendiaat'.⁹²⁷ Na beëindiging van zijn academische studies bleef Kotarbiński nog jarenlang in Rome waar hij met religieuze voorstellingen geleidelijk aan succes kreeg. Een correspondent die in 1877 zijn landgenoten berichtte over de activiteiten in Romeinse ateliers, meldde dat de schilder op dat moment aan zulk werk bezig was op een adres aan de Via San Basilio, waar hij een prachtig uitzicht had op de tuinen van de Capucijnen en de villa Ludovisi.⁹²⁸

Van tijd tot tijd stuurde Kotarbiński zijn schilderijen ook in naar de tentoonstellingen van de TZSP in Warschau. Vanaf het begin der jaren tachtig kreeg men daar echter heel ander werk van hem te zien dan voorheen, namelijk de eerste genretaferelen die hij in de oudheid situeerde. Bij zijn antieke genre vormen stemming, licht en kleuren dikwijls de voornaamste elementen, en niet

⁹²⁵ Voorzover niet anders vermeld: biogr. gegevens over Kotarbiński naar *Słownik art.*, IV.

⁹²⁶ Zie cat. tent. Nieborów, voor bijeenbrengen, samenstelling en verdere lotgevallen van coll.

⁹²⁷ Gerson die toch al sedert 1864 bij onderwijs in Tekenklas betrokken was, wordt m.b.t. tot Kotarbiński niet als docent genoemd. Kotarbiński's medeleerlingen in die jaren: zie II: II, nt. 422. Wiercińska: het 'fundusz H. Siemiradzkiego'; vgl. Dużyk, p. 311, over Krakaus fonds dat 1878 op wens van Siemiradzki in leven werd geroepen met opbrengst van tent. in Lemberg van zijn *Fakkels*. Siemiradzki's oordeel over Kotarbiński in een persoonlijke brief, naar Dużyk, p. 244.

⁹²⁸ *Tydzień literacki* (1877), nr. 15, p. 239.

de handeling of de onderlinge relaties van de figuren. Hij onderscheidde zich in dat opzicht van de oudere Siemiradzki in wiens genretaferelen die wezenlijke aspecten van het negentiende-eeuws genre zelden te kort kwamen - hoezeer hij zich ook toeleegde op de weergave van het zuidelijk licht. Toch zijn veel van Kotarbiński's antieke taferelen althans op grond van de gekozen motieven tot het genre te rekenen. Zo ook zijn schilderij *Libellen*, dat hij eveneens naar de TZSP zond, die het werk in 1882 voor verloting aankocht. Die titel is wel - terecht? - in verband gebracht met zijn voorstelling van twee jonge vrouwen die zich in de vroege avond in enigszins weemoedige stemming buiten bij de treden naar een vijver of meertje verpozen, terwijl twee libellen rond hun voeten zweven (afb. 351). De intens-rose kleur van de rozen waar de twee jonge Romeinsen hun aandacht op richten, contrasteert met het diepe blauw van één van beider kleding.⁹²⁹ De idyllische situatie van beide figuren is allerminst typisch voor het Oudromeinse tijdperk, en toch gaf die keuze van tijd en plaats voor schilder én beschouwers schijnbaar een meerwaarde aan de voorstelling.

Kotarbiński verkocht in datzelfde jaar nog een tweede antieke scène via de TZSP, en wel de bekransing van een herme, een motief dat ook in de achttiende eeuw reeds werd uitgebeeld, zoals al eerder aan de orde kwam. Hier gaat het echter niet om de herme van een godheid, het is kennelijk een monument voor een sterveling dat door een Griekse jonge vrouw met een bloemenkrans wordt getooid, terwijl een tweede er stil voor zit met de handen gevouwen. Hier contrasteren de in dikke verf opgezette kleuren van de bloemen, blauw, rozen en geel met het crème-beige van de achtergrond en de lichte gewaden (afb. 352). Een telg van het magnatengeslacht Zamoyski, Konstanty, kocht dit werk aan en het hangt nu in diens toenmalige residentie in Kozłówka nabij Lublin.⁹³⁰

⁹²⁹ Wiercińska, Kat. TZSP: *Libellen* viel toe aan Szczepankowicz in Kalisz (afm.: ca. 117 x 240 cm). Schilderij met meisjes bij water: MNW, afm. 100 x 51 cm, onder titel *Dwie rzymianki* (Twee Romeinsen): vgl. foto Dz. ikonogr., waar titel van dit werk wordt gegeven als 'Libelle'. Als dat gegeven juist is, zou het bij *Dwie Rzymianki*, MNW, een verkleinde en gewijzigde herhaling van bij TZSP verloot schilderij moeten betreffen, of een fragment van het oorspronkelijke werk. Ook beschrijving *Libellen* in *Tyg. ill.* (1882), p. 31, komt overeen met tafereel *Dwie Rzymianki*, afgezien van door recensent vermeld 'landschap rondom' dat daar dan toch wel klein is uitgevallen.

⁹³⁰ *Bekransing*: Poolse titel *Wienczenie hermów* [sic] (Bekransing van de hermen); koper: Wiercińska, Kat. TZSP. Zijn Italiaanse ervaringen inspireerden Kotarbiński tevens tot enkele scènes met gondels die hij in Venetiaanse renaissance situeerde. Eén daarvan, eveneens 1882 in Warschau te zien, werd daar gekocht door de Weense kunstliefhebber die bijna tien jaar eerder bij Makart diens *Cleopatra op de Nijl* had besteld, nl. baron Leitenberger: Wiercińska, Kat. TZSP. Reproducties twee gondelbootscènes, Dz. ikonogr.; derde bootscène *Wenecja*: nu Muz. Śląska Opolskiego, Opole. Lezers *Kłosy* kregen eerder zulke taferelen te zien, bijv. *Op de lagune* (Na lagunie) door Italiaan Antonio Zona, *Kłosy* (1880), nr. 767, afb. p. 165: enkele personen in gondel ontspannen zich bij muziek van luitspeler, terwijl de gondoliere zojuist onder een brug doorstuurt. Medewerker van *Kłosy* becommentarieerde dit tafereel, dat hij kennelijk als aangenaam poëtisch ervoer, en vermoedelijk zou hij voor Kotarbiński's *Gondola* soortgelijke woorden gekozen hebben: 'Dit is als het ware een visioen van wat Venetië geweest is, van vergane grootheid die voortleeft in machteloosheid, en zich wiegt in de bekoring van herinneringen.'

Kotarbiński's taferelen *Libellen* en *Bekransing van een herme* werden in een beschouwing over zijn werk die als onderdeel van een langer artikel in de *Tygodnik illustrowany* verscheen, warm geprezen. De schrijver was weliswaar van oordeel dat bij de *Bekransing* niet allebei de figuren helemaal correct geschilderd waren, maar meende toch dat de zittende vrouw 'ondanks het lichte coloriet en de lichte achtergrond van het gesteente in het oog viel, en de blik vasthield door de bekoorlijkheid en natuurlijkheid van haar gestalte.' En hij vond dat men datzelfde kon zeggen van de figuren in het schilderij *Libellen* dat volgens hem echter een scène tijdens het zonnige middaguur verbeeldde: beide voorstellingen waren met elkaar verwant, meende hij, en waren vol zon, glans en opgewektheid. Hij ging nader in op Kotarbiński's individuele stijl:

'Het is dezelfde wereld waarin Siemiradzki behagen scheidt, maar de individualiteit van Kotarbiński is zo sterk, dat niemand die zijn werk ziet, hem naäperij zal verwijten, noch academische routine. Hij is zichzelf en de antieke wereld die hij in volle majesteit van schoonheid vasthoudt, wekt onder zijn penseel indrukken vol frisheid die bij de creatieve gedachte passen. [...] Kotarbiński bezit een zo sterke individualiteit, dat hij zelfs thema's die vele malen door andere schilders zijn uitgevoerd het stempel van originaliteit weet te geven.'

Kotarbiński's toets was 'breed en flink', aldus de criticus, 'en niet geschikt voor een heel gedetailleerde uitvoering', maar, meende hij: 'Het staat een kunstenaar vrij om zo te schilderen als hij wil, zolang hij het gezochte effect bereikt en [zijn werk] die indruk op de beschouwer maakt, die hij wilde oproepen.' De bezoeker van de tentoonstellingen bij de TZSP kon in 1882 ook nog een derde Romeinse scène van Kotarbiński bekijken, het schilderij *Idylle* (of *Romeinse vrouwen*), maar daarna zou het een aantal jaren duren voordat de schilder, die zijn werk volgens de schilder-criticus Piątkowski meestal direct vanuit het atelier verkocht, zijn antiek genre weer in Warschau tentoonstelde.⁹³¹

In 1888 keerde Kotarbiński vanuit Rome naar Polen terug en vestigde zich op zijn bezitting in Wit-Rusland. Sedertdien onderhield hij nauwe betrekkingen met kunstenaars en kunstliefhebbers in het meer zuidelijk gelegen Kiev waar hij niet alleen tentoonstelde, maar ook dikwijls verbleef en van een atelier in een hotel gebruik maakte.⁹³² Hij stelde zijn werk echter ook in diverse andere

⁹³¹ *Tyg. il.* (1882), nr. 316, p. 30-31. Wiercińska, Kat. TZSP: Poolse titel *Idylla* (of *Rzymianki*), afm. ca. 102,5 x 77,5 cm. Piątkowski, 1895, p. 198. Tijdens verblijf in Rome schreef de Warschause graficus Andriolli (p. 192: brief aan vriend, lente 1885) over Kotarbiński dat die een schat aan talent aan bagatellen verkwistte, en dat hij in Parijs naam en fortuin gemaakt zou hebben, als hij serieus aan het werk was gegaan. Of Andriolli met die bagatellen Kotarbiński's antieke genre bedoelde, of zijn religieuze schilderijen? Dat laatste lijkt haast meest wrschl. gezien zijn verwijzing naar de smaak der Parijzenaren.

⁹³² Bezitting in omgeving Sluck, tot tweede deling (1793) Pools grondgebied. Hij nam deel aan tentoonstellingen van Genootschap van Kunstenaars in Kiev, onderhield levendige contacten met Russisch kunstenaarsmilieu en was 1893 medeoprichter van Kievs 'Genootschap van Schilders'. Al in Rome betrokken bij plannen voor schilderijen in interieur kathedraal in Kiev waar ook de Russen Michail Wrubel, Nesteroff e.a. aan meewerkten, *Słownik art.*, IV.

steden tentoon: in Lemberg en Poznań, in Sint Petersburg en in de jaren negentig opnieuw in Warschau. Daarnaast voerde hij in Kiev, Sint Petersburg en Moskou voor vermogende particulieren wand- en plafondschilderingen uit. Voor een paleisje in Kiev ontwierp hij een drieluik van fresco's die cultuurhistorisch van inhoud waren: die schilderingen werden in 1894 onder de titel *Egipt, Hellada i Roma* in het *Tygodnik illustrowany* gereproduceerd. In datzelfde jaar stelde hij in Lemberg een aquarel tentoon die volgens de titel 'huiselijke verstrooiingen in het oude Griekenland' in beeld bracht (*Rozrywki domowe w starożytnej Grecji*), een voorstelling die mogelijk verband hield met studies voor dat Kiever fresco-drieluik. Een historische foto van een niet geïdentificeerd werk door Kotarbiński toont waarschijnlijk juist deze aquarel: op een terras dat uitzicht biedt op een rotskust en de zee heeft zich een groep Grieken rond een tafel verzameld; twee vrouwen oefenen zich in het boogschieten, waarbij de voorstelling van een centaur die op een muur geschilderd is, hun als schietschijf dient.⁹³³

Kotarbiński presenteerde in 1894 nog een ander werk in Lemberg, zijn schilderij *Orgia Rzymska*, en won daarmee een gouden medaille (afb. 353). Hij schilderde deze *Orgie* echter nog in Rome, want het werd al in 1886, in een bericht 'uit Romeinse ateliers', uitvoerig besproken in het blad *Kunst für Alle*: als een schilderij dat "vor unseren Augen ein Stück Kulturgeschichte aus der Zeit des sittlichen Verfalls des römischen Kaiserreichs entrollt." Het thema herinnert net als Siemiradzki's *Orgia* aan het bekende werk van Couture, maar de voorstelling die de correspondent als volgt beschreef, is maar ten dele vergelijkbaar: de scène speelt zich af op het terras van een paleisje aan de zee kust, waar naakte vrouwen op kussens van bloemen liggen, een halfdronken senator een vrouwspersoon in zijn armen houdt, en andere bejaarde drinkebroers uit gouden schalen wijn drinken. Een met bloemen versierde boot legt aan bij de treden naar het terras en brengt nieuwe gasten - "der Nachen des Charon, wie mir der Künstler geistreich bemerkte", voegde de correspondent toe. "Ueber das Ganze ist eine Glut und Farbenpracht ausgebreitet, wie Makarts Pinsel sie schuf."⁹³⁴ De schilder-criticus Piątkowski, Kotarbiński's vroegere medestudent in de Warschause Tekenklas, besprak dit schilderij eveneens: hij wees op de verschillende types feestvierders en de vele historische realia waaronder de met koperblik uitgeslagen boot die

⁹³³ *Tyg. il.* (1894/I), p. 88-89: repr. Foto van hier beschreven tafereel (exempl. Dz. ikonogr.) toont compositie van opvallend langgerekte vorm die suggereert dat het hier eveneens een wandschildering betreft, althans een ontwerp daarvoor.

⁹³⁴ *Orgia* was 1893 op afzonderlijke tent. bij TZSP te zien geweest (Wiercińska, Kat. TZSP: afm. ruim 5 x 3 meter); 1895 stelde schilder het in Krakau tentoon (Świeykowski, p. 78), samen met o.a. *Rozrywki domowe* en een schilderij *Augur i bachantka*. - Dr. C. Mühling, 'Aus römischen Ateliers', *KfA*. (1886), p. 152. Observatie van deze auteur dat de Poolse schilders in Rome zich speciaal richtten op periode der christenvervolgingen, was niet alleen kwantitatief onjuist, maar tevens eenzijdig: ook in andere landen bestond bij schilders en vooral schrijvers immers bijzondere interesse voor die overgangperiode, alleen kwam hier voor Polen de al besproken politiek-ideologische associatie nog bij met de onderdrukking in het verdeelde eigen land.

'duidelijk was gekopieerd van de zuil van Trajanus'. Hij vond het allemaal mooi en elegant en plastisch geschilderd, en Kotarbiński betoonde zich hier naar zijn mening als een 'colorist van grote kracht in de doorvoering van het algemene kleurengamma'. Het was duidelijk, aldus Piątkowski, dat de schilder al te sterke, al te zeer eruit springende details had vermeden: zijn *Orgia* had daardoor wel aan karakter verloren, maar in esthetisch opzicht gewonnen.⁹³⁵

Piåtkowski zette zijn opvatting van Kotarbiński's werk nader uiteen. Volgens hem was aanvankelijk Jan Matejko diens grote voorbeeld geweest, ook al was daar later niets meer van te herkennen. Kotarbiński was bovenal colorist, 'in de edele zin van dat woord.' Hij creëerde een wereld 'die niet van de werkelijkheid uitging, die niet reëel was, noch wat haar aanzien betrof, noch naar stemming en sfeer; de colorist van Gods genade volgde voor alles zijn eigen voorkeuren en ging de weg die vroeger Titiaan, Rubens, Delacroix en tenslotte Makart waren gegaan'. Kotarbiński's antieke wereld, aldus Piåtkowski, had 'niets gemeen met de academische cartons van Siemiradzki: hem omgaf een warmere sfeer, meer meeslepend, bijna zinnelijk, zijn voorstellingen waren meer verwant met de betoverende inspiraties van Makart'. De oudheid had Kotarbiński vanaf het begin van zijn loopbaan 'gehuldigd' en hij bleef er trouw aan, want daar 'vond hij een wijd veld waar hij zijn rijke, creatieve fantasie kon ontplooiën, en al zijn coloristische voorliefdes.⁹³⁶ Piåtkowski's beoordeling van Kotarbiński's werk maakt duidelijk dat het deze schilder naar zijn idee niet om de *historische* oudheid ging, en daar had hij stellig gelijk in. Kotarbiński verkoos motieven uit die antieke wereld, omdat de vorm die zijn fantasie daaraan gaf in dat geval niet botste met vast omliggende voorstellingen van realiteit, zoals wanneer hij één van zijn weemoedige idyllen in zijn eigen tijd had willen situeren, of een zo uitbundig feestgebeuren in het oude Polen. Die motieven als zodanig deelde hij met andere schilders van antiek genre die hun taferelen, ook hun idyllen, wel in overeenstemming met een mogelijke historische realiteit ensceneerden, waartoe de actuele kennis van het leven in de oudheid hen inmiddels ruimschoots in staat stelde. Toch bood een zo ver verleden blijkbaar een vrijplaats voor de meer fantastische weergave van mens en natuur die Kotarbiński prefereerde, overigens zonder de werkelijkheid van natuurvormen helemaal los te laten.

Rond de eeuwwisseling zou Kotarbiński - net als Makart jaren eerder - een aantal Egyptische motieven in beeld brengen. Wie of wat hem daartoe inspireerde, is niet nader bekend. Dat de voormalige khedive van Egypte, Ismail Pascha, in zijn Romeinse jaren werk van hem kocht, is een aanwijzing voor Kotarbiński's contact met dit land, die voor deze keuze echter nauwelijks een

⁹³⁵ Piåtkowski, 1895, p. 200. Piåtkowski probeerde het zelf ook wel met oudheid: hij presenteerde 1875 bij TZSP een *Pompejaans meisje* met bloemenkrans op het hoofd en boeket in de hand en een meisje uit Romeinse keizertijd dat mandoline bespeelde, Cyprjan Godebski, 'Listy o sztuce', *Gaz. Polska* (1875), nr. 113, hier naar Jakimowicz, Porebska, p. 234-235.

⁹³⁶ Piåtkowski, 1895, p. 198, 200. Vergelijking met Makart: bij Kotarbiński op grond van stijlkenmerken, en niet, als bij Schneider bijv., vanwege keuze antieke thematiek.

verklaring biedt. Mogelijkerwijze waren zijn Oudegyptische taferelen een uitvloeisel van studies die hij maakte voor de fresco's *Egipt, Hellada i Roma* in Kiev. Eén van die voorstellingen, het schilderij *Ibissen*, moet hij op zijn laatst begin 1898 voltooid hebben: in dat jaar werd het afgebeeld in het blad *Życie i Sztuka* (afb. 354).⁹³⁷ Een reproductie toont een scène op een terras waar een vrouw op een rustbank ligt, terwijl een man op de harp speelt en om hen heen een aantal ibissen rondstappen. Die in het oude Egypte vereerde vogels liet Kotarbiński ook in twee andere taferelen optreden. Zo schilderde hij enkele ibissen in de achtergrond van een tafereel met een Egyptische schone bij een vijver met lelies, en hij beeldde een scène uit waarin de vogels gevoerd werden: een jonge man ligt uitgestrekt op de grond en houdt een schaal vast waaruit een ibis eet, terwijl nog meer ibissen komen aanvliegen en een vrouw vanaf een stenen bank toekijkt.⁹³⁸ Gezien Kotarbiński's omgang met motieven uit de Oudromeinse cultuur valt aan te nemen dat hem ook in dit geval bovenal het pittoreske gegeven aansprak, wat echte belangstelling voor de Oudegyptische cultuur uiteraard niet uitsluit. Hoe dat ook zij, in zijn schilderijen bracht hij, anders dan Siemiradzki, zo'n eigen historische interesse niet tot uitdrukking.

De grootste waardering voor zijn werk ondervond Kotarbiński in de late jaren negentig bij het kunstpubliek in Rusland. Bij de tentoonstellingen in Sint Petersburg stelde men hem gewoonlijk een aparte zaal ter beschikking, terwijl critici en kunstbeschouwers zich in twee partijen splitsten, namelijk in zijn aanhangers en die van Siemiradzki. In Warschau organiseerde de TZSP in 1901 een overzichtstentoonstelling van zijn werk waar een aantal Oudegyptische en in het antieke Rome gesitueerde taferelen te zien waren. Bij die gelegenheid werden diverse schilderijen zowel door de TZSP ter verloting aangekocht als direct door particulieren verworven waaronder ook zijn antieke genretafereel *Aan de kust van de zee* (Nad brzegiem morza, afb. 355). De gevolgen van de Eerste Wereldoorlog en de Russische revolutie maakten een einde aan Kotarbiński's succes. Hij stierf enkele jaren later in Kiev.⁹³⁹

* * *

⁹³⁷ *Słownik art.*, IV: khedive; exotisch koper van zijn werk was ook Sefer Pasza, eig. Władysław Kościelski, een agent van Hôtel Lambert die lang in Turkse dienst was geweest, maar jaren 60 regelmatig in Egypte had verbleven. Deze kocht 1873 kasteel in Steiermark waar hij galerij met kunstwerken inrichtte. - Tegen eind 19^{de} eeuw figureerde het oude Egypte ook in Poolse literatuur: Bolesław Prus situeerde er zijn roman *Pharaon* (1895/96) waarin hij in hist. gewaad mechanismen van staatsmacht behandelde, zodanig dat de lezer analogieën in de eigentijdse Poolse situatie, maar ook in die in andere landen kon herkennen, Miłosz, p. 299-302. - *Ibisy* (Ibissen, gekocht voor coll. TZSP). Grajewski: repr. *Życie i Sztuka* (1898), afb. p. 74.

⁹³⁸ Reproducties beschreven Oudegyptische taferelen, zonder opgave bron of jaartal, bij Dz. ikonogr.: *Egipcyanka wśród ibisów* (Egyptische temidden van ibissen, kleurenrepr.), *Karmienie ibisów* (Voeren ibissen). Voor andere Egyptische titel, *Lotus*, is overzichtstent. bij TZSP in 1901 datum ante quem, voor tweede, *Nenufary*, afb. in *Wędrowiec* in 1902.

⁹³⁹ *Słownik art.*, IV. Wiercińska, Kat. TZSP: koper St. Hirszman. Nu MNW (69 x 137,5 cm).

De jongste van de drie Poolse schilders van antiek genre die ik hier wil bespreken, was Stefan Bakałowicz (1857-1947). Hij stamde uit Warschau waar hij de lessen in de Tekenklas volgde en tot 1876 bij Wojciech Gerson studeerde.⁹⁴⁰ Daarna bezocht hij de academie in Sint Petersburg die hij in 1882 verliet met een stipendium voor het buitenland. Hij ging naar Rome waar hij zich blijvend vestigde. Hij raakte er bevriend met Siemiradzki, wiens werk hij al gekend zal hebben van de academietoonstellingen in Sint Petersburg en via reproducties in tijdschriften. Het schijnt dat hijzelf pas onder diens persoonlijke invloed - en die van de locatie - zijn aandacht op het dagelijks leven in de antieke wereld richtte, ook al was hij met de oudheid als zodanig al jarenlang geconfronteerd. En niet alleen door Siemiradzki's voorbeeld: zijn Warschause docent Gerson was immers een bewonderaar van de klassieke kunst waar hij in zijn lessen dikwijls aandacht aan besteedde, en de oudheid stond als onderdeel van de historieschilderkunst nog altijd op het programma van de kunstacademie in Sint Petersburg. Die welbekende beelden uit de historische en mythologische oudheid leidden echter niet vanzelfsprekend tot de overstap naar scènes uit het dagelijks leven, en zeker niet zolang een schilder nog onder het regime van de academie stond. Voor zover na te gaan schilderde Bakałowicz zijn eerste antieke genretaferelen inderdaad na zijn vestiging in Rome in de jaren tachtig. Over zijn verdere contacten in Rome is mij alleen bekend dat hij ook met Hirschl verkeerde. Gezellig verkeer schijnt hij zelden buiten zijn familiekring te hebben gezocht, maar wel verkeerde hij regelmatig bij de Siemiradzki's.⁹⁴¹

De succesvolle Siemiradzki stelde met regelmaat in Polen tentoon, zowel in Warschau als in Krakau, maar Bakałowicz zond zijn schilderijen blijkbaar liever naar Sint Petersburg wat van economisch standpunt gezien begrijpelijk was. Eenmaal presenteerde hij toch een schilderij in Krakau, en wel op de 'eerste grote tentoonstelling van Poolse kunst' die daar in 1887 werd gehouden: het was een waarschijnlijk vriendelijk tafereel uit het leven in Pompeji, getiteld *Buurvrouwen* (Sąsiadki. Scena z życia Pompei).⁹⁴² Voor tentoonstelling bij de Warschause TZSP zou hij zich echter pas vanaf het begin van de twintigste eeuw interesseren. Tenminste één van zijn volgende antieke taferelen, het schilderij *Sprookjes* (Bajki), was in 1888 te zien op de tentoonstelling van de Petersburgse academie: de voorstelling was ditmaal in het oude Griekenland

⁹⁴⁰ Hij was zoon van Władysław Bakałowicz, een schilder van vooral 'Frans' hist. genre, die 1863 naar Parijs was geëmigreerd of uitgeweken: met of zonder gezin is mij niet duidelijk.

⁹⁴¹ Dużyk, 1986, p. 388: volgens correspondent van *Życie i Sztuka* kon men Bakałowicz alleen in Siemiradzki's villa ontmoeten, en vermeed hij verder de wereld buiten zijn familiekring.

⁹⁴² Cat. tent. Krakow, 1887, nr. 10; cat. deelde mee dat schilderij 2500 zlr. kostte en dat de maker in Rome aan via del Babuino woonde. Schilderij 1907/08 (*Th-B.*) in part. coll.: Gal. Soldatenkov, Moskou. K.T. Soldatenkov (1818-1901), koopman, textielabrikant en uitgever, begon jaren 40 kunst te verzamelen; kunsthist. en -theoretische publicaties o.m. over Russische kunst en vertalingen werken van Kugler, Carrière en Wilh. Lübke.

gesitueerd. Bakałowicz' landgenoten moesten het stellen met een reproductie in het *Tygodnik illustrowany* (afb. 356). De houtgravure toont een jonge vrouw die 's avonds ergens buiten bij een ommuurde bron aan het vertellen is, terwijl enkele vriendinnen en een jonge man zich zittend, liggend en staande om haar heen scharen. Een aantal beschilderde waterkruiken hebben zij terzijde laten staan: de sprookjes gaan voor en de maan staat achter de heuvels. De medewerker van het *Tygodnik* die onder het kopje 'Onze prenten' het tafereel op de houtgravure toelichtte, klaagde dat men in Warschau weinig gelegenheid had om Bakałowicz' werk in origineel te leren kennen, terwijl die reproducties die men kende, de lof van de critici elders volledig rechtvaardigden. Hij liet zich uit over de elegante en schilderachtige motieven die de oude wereld aan schilders bood, en hij prees bij dit tafereel de 'tekening en de fraaie groepering van de figuren en de juist getroffen uitdrukking van luisteren in de gezichten'.⁹⁴³ Zo'n tafereeltje in de vrije natuur zou ook van Siemiradzki kunnen stammen, of zelfs van Hermann Schneider, maar met ander werk, taferelen in de stad en binnenshuis, stond Bakałowicz dicht bij Alma-Tadema, een vergelijking die ook contemporaine recensenten maakten, ook al ontbraken de historische en actuele verwijzingen en zinspelingen die in diens voorstellingen kunnen voorkomen.

In de volgende weken na de publicatie van *Bajki* bracht het *Tygodnik illustrowany* nog twee reproducties van Bakałowicz' antieke genre. Het eerste van die taferelen is in het oude Rome gesitueerd en toont een aantal 'cliënten' die 's morgens op hun patroon wachten (afb. 357). De medewerker van het *Tygodnik* die de reproductie toelichtte, meende merkwaardigerwijs dat het hier om cliënten van een advocaat ging. En van een advocaat, schreef hij, die 'kennelijk een brede erkenning geniet in Rome, [zoals] te zien [is] aan het aantal cliënten dat op hem wacht in zijn atrium. Het schilderij verplaatst ons naar die stralende klassieke wereld, welker overblijfselen nog heden bewondering wekken in de nakomelingen van zozeer geciviliseerde generaties.' Hij verzuchtte dat 'men graag weer een reproductie bracht van Bakałowicz' werk, zodat hij tenminste op die manier in Warschau bekend werd, nu men de originelen van deze begaafde schilder daar nog maar steeds niet te zien kreeg'.⁹⁴⁴ Dit schilderij werd door de tsaar aangekocht en in 1891 opnieuw getoond op de Russische afdeling van een internationale kunsttentoonstelling in Berlijn waar het werk zeer verschillende beoordelingen te beurt vielen. Adolf Rosenberg was er heel enthousiast over, hij meende zelfs dat Bakałowicz zijn voorgangers verre overtroffen had in de weergave van antieke kunst- en nijverheidsobjecten:

"Auf französische Einwirkung scheint auch das koloristische Hauptwerk der russischen Ausstellung hinzuweisen, das Tablinum eines römischen oder pompejanischen Hauses mit Klienten, die auf den Morgenempfang ihres Patrons

⁹⁴³ *Tyg. il.* (1888), nr. 297, p. 145: afb; monogr. 'm', 'Nasze ryciny' ('Onze prenten'), *ibid.*, p. 158.

⁹⁴⁴ *Tyg. il.* (1888), nr. 302, p. 233: afb. *Klienci oczekujący na swego patrona* (Cliënten wachtend op hun patroon); p. 236: commentaar. Woord 'patron' had in het Pools o.a. inderdaad die (nu verouderde) betekenis van advocaat.

warten, von Stephan Bakalowitsch. Was Gérôme, R. [Gustave Cl. R.] Boulanger und Alma-Tadema in der Wiederbelebung der Antike, in der malerischen Nachbildung von allen Werken antiker Kunst und Technik geleistet, ist in diesem kleinen Bilde mit spannenlangen Figuren übertroffen worden: der Marmor der Venusstatue in der Mitte, der gelbe Stein des Beckens davor, der Alabaster scheinen durchsichtig zu sein, die Bronze und das Erz flimmern und glitzern, und die seidenen Obergewänder der Klientinnen wetteifern mit der Natur im Spiel des aufgefangenen und zurückgeworfenen Lichtes."⁹⁴⁵

De al eerder geciteerde criticus Franz Hermann deelde weliswaar Rosenbergs bewondering voor het technische niveau van dit schilderij, maar niet diens kunstopvatting. Hij dreef net zo de spot met Bakałowicz' werk, dat bij het publiek kennelijk veel succes had, als met Heinrich Lossows rococofaerieel dat hij op diezelfde tentoonstelling zag (zie dl. II: III, p. 543-544):

"Viel bewundert vom Publikum und stets dicht belagert ist ein kleines Palettenkunststück von Bacalowitsch [...] welche die kunstgewerblichen Kostbarkeiten auf den Alabastertischen und Altären des magisch dämmerigen Raumes bestaunen. In der Alabastermalerei und der Beleuchtung eine fabelhaft geschickte Arbeit, deren Technik volle Achtung verdient. Der Saaldiener erzählt jedem Fremden, daß der Zar 95.000 Mark dafür gezahlt, d.h. beinahe ebensoviel, als der Unterschied zwischen einem Kunststück und einem Kunstwerk beträgt."⁹⁴⁶

Voor zover de weinige mij bekende afbeeldingen een oordeel toelaten, beschikte Bakałowicz echter niet alleen over een goede techniek die hem tot de geprezen weergave van stoffen en lichtval in staat stelde, maar slaagde hij er ook in om de reacties van zijn figuren en hun onderlinge relaties tot uitdrukking te brengen, zodat de beschouwer zich kon inleven en kon meeleven.

De derde reproductie naar Bakałowicz die het *Tygodnik* dat jaar aan zijn lezers presenteerde, toonde diens *Lied van de slaaf* (afb. 358). Dat zangers in de oudheid, althans in Rome, dikwijls slaven waren, bood een motief waarbij het voor de hand lag om de reacties op weemoedige liederen te verbeelden. Siemiradzki's dienovereenkomstige versie van zo'n scène is al genoemd evenals het tafereel *Ein Musiker spielt auf der Lyra* van de in Wenen opgeleide schilder Simon Glücklich wiens Griekse zanger echter toch wel een vrije lijkt te zijn. De commentator van het *Tygodnik* meende dat de beschouwer Bakałowicz' *Lied van de slaaf*, het 'werk van een voortreffelijk talent,' inderdaad voor een schilderij van Siemiradzki of Alma-Tadema zou kunnen houden. Hij veronderstelde dat deze zanger die met zijn instrument, een kithara, in een binnenvertrek bij het ligbed van een rijke vrouw stond, een bezielde lied ter ere van Venus zong, en hij vervolgde empathisch:

'Het lied roept echter geen vrolijke herinnering op in het hart van de luisteraarster, want die kijkt streng naar de zanger, als wilde zij zijn woorden tegenspreken, zijn lied ter ere van de godin, die voor haar wellicht niet genadig was. Met een valse

⁹⁴⁵ Rosenberg: 'Die internationale Kunstausstellung in Berlin, II', p. 468-469, *Kunstchr.* (1891), p. 463-469.

⁹⁴⁶ Hermann: *Allg. Kunst-Chr.* (1891), p. 523.

glimlach kijkt de marmeren satyr naar haar, als de ironie van het leven en de werkelijkheid, en vormt in het schilderij een uitstekend detail wat de idee betreft, en in de situatie een handig geschapen contrast.'

Net als sommige schilders van rococogenre wel deden (p. 530-532), had Bakałowicz hier een sculptuur op de achtergrond antropomorfe trekken gegeven, in de ogen van de aangehaalde commentator althans, en daarmee een amusante, eigenlijk zelfs ietwat cynische noot aan het tafereel toegevoegd.⁹⁴⁷

Bakałowicz bleef in de volgende jaren bij de uitbeelding van het 'antieke' leven, hij schilderde voorstellingen in de vrije natuur, maar ook veel stadstaferelen die aan historisch geïnteresseerde beschouwers allerlei te bieden hadden. Een schilderij uit 1887, getiteld *Bij een kraampje in Pompeji*, toont een straatscène met klanten bij een stoffenwinkeltje; op de muur is reclame-graffiti te zien (afb. 359). Dit schilderij herinnert inderdaad aan taferelen door Alma-Tadema, maar ook aan werk van contemporaine Italiaanse schilders en aan een ouder voorbeeld, de afbeeldingen bij Mazois. Een ander werk van Bakałowicz werd in 1889 in het tijdschrift *Świat* betiteld als *Romein die op een muur schrijft* (Rzymianin piszący na murze): de foto toont een jonge man bezig bij een rijk gedecoreerde muur. Een reproductie van diezelfde voorstelling die twee jaar later in het *Tygodnik* werd afgedrukt, draagt de titel *Uit het oude Hellas*: dat maakte bij zo'n genretafereeltje kennelijk niet iedereen uit. Bakałowicz had dit schilderij al in 1887 geschilderd, het moet een van zijn vroege antieke genretafereelen zijn. Friedrich Pecht zag het dat jaar in Berlijn en oordeelde: "Alma Tadema hat einen sehr geschickten Nachahmer in Stephan Bakolowitsch gefunden, dessen einen 'Liebesgruß' an die Wand des Hauses schreibender Jüngling recht anmuthig geraten ist." Bakałowicz' Oudromeinse thema's varieerden in de volgende jaren van een jonge fruitkoopvrouw met citroenen en granaatappels tot de dichter Catullus en een scène bij een praetor, een juridisch magistraat.⁹⁴⁸

Een bericht in het *Tygodnik* over 'onze kunstenaars in Rome' uit 1893 illustreert, dat men in Warschau Bakałowicz' bezigheden met interesse bleef volgen, hoewel hij er nog altijd niet tentoonstelde. Een anonieme correspondent berichtte uit zijn atelier 'aan de via Capuccini, vlakbij paleis Barberini', waar hij diverse voltooide en bijna voltooide schilderijen had kunnen bekijken. Hij gaf uitvoerige beschrijvingen van drie voorstellingen die ditmaal elk in een ander deel

⁹⁴⁷ Afb. *Lied* (Pieśń niewolnika) en commentaar: *Tyg. il.* (1888), nr. 310, p. 353. Recensent vond dat dit schilderij mooie illustratie zou zijn bij 'poëtisch' drama *Livia Quintilla* (1886): kennelijk in oude Rome gesitueerd stuk van Stanisław Rzętkowski (1843-1897), red.-secr. *Tyg. il.*, filoloog, dichter en toneelcriticus. Vgl. bijv. satyr in tafereel door Łaszczyński (II: III, 3, p. 534), maar ook de sculptuur in Siemiradzki's *Vlinderjacht* die een recensent beschreef in *Kłosy* (1876/I), p. 378.

⁹⁴⁸ *Bij een kraam* (Przed kramem w Pompei), afb. in *Świat* (1889), p. 73; dit schilderij 20^{ste} eeuw geveild bij Sotheby's, Londen, Hook, Poltmore, p. 215. Reproducties bij Dz. ikonogr.: *Romein* (Rzymianin), afb. in *Świat* (1889), p. 412; *Uit Hellas* (Z starej Hellady), afb. in *Tyg. il.* (1891/I), p. 160. Pecht, 'Die Berliner Jubiläum-Ausstellung. Die Malerei der fremden Nationen', *KfA.* (1887), p. 4. *Granaatappels* (Granaty), *Tyg. il.* (1908/I), p. 205; *Katullus*, *Tyg. il.* (1896/I), p. 21; *Rechtszaak bij een praetor in Rome* (Sprawa u pretora w Rzymie), *Tyg. il.* (1906/II), p. 639.

van de oude wereld gesitueerd waren, in respectievelijk Pompeji, Griekenland en Egypte. Het eerste tafereel was een avondscène bij Pompeji: 'een fraaie brunette, een Pompejaanse in Griekse [!] kleding, zit peinzend voor het heiligdom van een huisgod - tegen de achtergrond van een landschap dat verlicht wordt door de stralen van de ondergaande zon.' Volgens de correspondent was het duidelijk te zien dat de jonge vrouw 'een of andere belangrijke aangelegenheid, waarschijnlijk een zaak van het hart, aan de beschermgod wenste toe te vertrouwen.' Hij vond het geheel 'uiterst elegant, het coloriet aangenaam aan het oog, kleurig, maar niet fel - en de details en accessoires miniatuurachtig uitgevoerd, er blijft helemaal niets te wensen over'. Dit schilderij had Bakałowicz voor een landgenoot 'in het verre oosten' geschilderd, aldus de correspondent, waarbij mij niet duidelijk is waar die opdrachtgever zich dan wel bevond.

De tweede voorstelling speelde zich helemaal in de vrije natuur af, waar drie mooie jonge Grieksen zich ver van de stad bij een bron verzameld hadden, terwijl de zon al onderging. De correspondent beschreef de situatie:

'Het was te zien dat zij een levendig gesprek onderbraken bij de aanblik van een jonge herder met mooie gelaatstrekken, die op enige afstand met zijn kudde voorbijtrekt. Niet onverschillig voor vrouwelijke charme houdt de mooie jongeling in en knoopt een gesprek met de meisjes aan. Die klassieke idylle tegen de achtergrond van het berglandschap, verlicht door de stralen van de ondergaande zon, maakt een buitengewoon liefelijke indruk. De individuele figuren vallen op door leven en waarheid [...].'

Voor zulke plezierige ontmoetingen buiten koos Siemiradzki dikwijls ook figuren uit het oude Italië - ondanks de romantische associatie met het oude Griekenland die beelden van zo'n bestaan in harmonie met de natuur nog altijd opriepen. Bakałowicz deed dat voor zover mij bekend bij eigen inventies niet, maar als het tafereel dat te boek staat als *Winicjusz en Ligia* inderdaad een moment met die beide figuren uit Sienkiewicz' roman *Quo vadis* (1896) weergeeft, moeten zij ergens bij Rome aan het wandelen zijn (afb. 360).⁹⁴⁹

Voor de realia in zijn Griekse, merendeels idyllische scènes baseerde Bakałowicz zich net als zijn collega's op de in Italiaanse collecties aanwezige en in plaatwerken afgebeelde Griekse objecten. Wat zijn Oudegyptische scène betrof, lag dat anders. Volgens de correspondent van het *Tygodnik* had de schilder hiervoor zeker niet alleen Egyptische oudheden in de Romeinse musea bestudeerd, want hij was zelf in Egypte geweest en had daar grondige studies bedreven. Het Oudegyptische tafereel dat zich in 1893 in zijn atelier bevond, behoorde tot het 'archeologisch' genre (zie II: IV, 3, p. 671f.) en er was veel op te zien: de commentator schijnt zich over het onderwerp uitgebreid door Bakałowicz te hebben laten voorlichten, of hij wilde hier graag eigen kennis demonstreren. Dit thema, schreef hij, stamde 'uit het oeroude tijdperk van de

⁹⁴⁹ Medewerkers Warschau veilinghuis Unicum (veil. 21-6-1998) gaven schilderij genoemde titel mee, maar lazen jaartal naast de signatuur, voor zover op afb. herkenbaar terecht, als 1884! Bovendien suggereert kledij van de vrouw dat Bakałowicz een Griekse scène bedoeld heeft.

Egyptische theocratie'. De voorstelling toont een Egyptische priester die bezig is een filosofisch tractaat te schrijven dat vanzelfsprekend, aldus de commentator, alleen voor geheim gebruik door zijn collega's bestemd is. De priester houdt een papyrusrol op zijn knieën en kijkt omhoog 'als om daar inspiratie te zoeken; misschien bij Osiris, Seth of Horus, wier beelden aan de wanden van het vertrek bevestigd zijn.' Het was 'algemeen bekend', meende de correspondent, 'dat de priesters ook de organisatie van het land dienden, dat zij zich met wetgeving bezighielden, en met waarzeggerij en wetenschap.' En hij vervolgde: 'De talrijke papyrusrollen in de werkplaats van deze priester, die vol energie en geloofsijver beschreven zijn, geven te kennen, dat hij tot de meest invloedrijke adepten van zijn kaste behoorde. Bij de creatie van deze mystieke figuur van Oosters type heeft de kunstenaar zich op Oudegyptische monumenten georiënteerd'.⁹⁵⁰

In 1903 bezocht Bakałowicz Egypte opnieuw en hoewel het dus niet pas de indrukken van die reis waren, die hem ertoe brachten om de oude geschiedenis van dat land in zijn werk te introduceren, zoals wel wordt verondersteld, lijkt hij sedertdien wel veel vaker Egyptische scènes te hebben uitgebeeld.⁹⁵¹ Of ook het voorbeeld van andere, in Rome of elders tentoonstellende schilders bij deze themakeuze een rol speelde, is bij de weinige gegevens over Bakałowicz' leven niet na te gaan. Eén zo'n Oudegyptisch schilderij van Bakałowicz, getiteld *Gebed bij volle maan* of ook *Begroeting van de maan in het oude Egypte*, is mij van foto's bekend. Het is een scène die zich buiten afspeelt: een aantal mannen en vrouwen in witte gewaden hebben zich verzameld op een met een tapijt bedekt terras bij een rivier, waar zij staan en zitten met hun handen opgeheven naar de volle maan (afb. 361). Ook in de volgende decennia schilderde Bakałowicz Egyptische taferelen: een melancholieke *Egyptische prinses* dateert van 1915 (afb. 362) en de voorstelling *Hommage aan Isis* zelfs van 1928. Net als andere schilders van Oudegyptische thema's gebruikte hij voor zulke schilderijen graag gesneden lijsten met motieven als de gevleugelde schijf en lotusbloemen.⁹⁵² Dat hier toch geen oppervlakkig exotisme tot uitdrukking kwam, maar een echte volkenkundige of historische interesse, is weliswaar niet gedocumenteerd, maar lijkt door de thematische consequentie van Bakałowicz' oeuvre en zijn inzet voor historische nauwkeurigheid bevestigd.

⁹⁵⁰ Monogr. 'O', *Tyg. il.* (1893), nr. 180, p. 363.

⁹⁵¹ *Słownik art.*, I: reis en genoemde veronderstelling.

⁹⁵² *Gebed* in achtereenvolgende jaren meermaals in *Tyg. il.* afgeb.: volgens gegevens bij Dz. ikonogr., 1906 en 1909; volgens *Słownik art.*, I, in 1907, II, p. 1038. Wiercińska, Kat. TZSP, vermeldt nog enkele Egyptische titels die begin 20^{ste} eeuw bij TZSP te zien waren: *Powitanie Khonsoo* (Begroeting van Kh. [god van de maan]), *Pry studni w Egypcie* (Bij een bron in Egypte), *Khamsin* [benaming woestijnwind]. Bij laatste twee titels is niet herkenbaar of het hist. genre betrof. - Humbert, p. 258-59: schilderijlijsten; *Princesse égyptienne*, part. coll.; *Hommage à Isis* (1928, Gazette de l'Hôtel Drouot, nr. 23, 6 juni 1986, p. 82).

5. Een mooi bestaan en historische kennis

Ook al kon het karakter van zuivere idylle of een archeologisch en historisch interessante encenering en locatie het antiek genretafereel over het algemeen bewaren voor de bestempeling als 'Familienblattwaare' (zie II: III, 2) - zelfs al werd bijna alle historisch genre van elk gehalte in die bladen gretig gereproduceerd - er waren schilders van antiek genre wier themakeuze en beeldopvatting geheel op die bestemming berekend leek te zijn. Dat zulke 'waar' beslist alleen het vrouwelijk geslacht bekoorde, daarvan schenen kunstcritici eendrachtig overtuigd. Voor Paul Thumanns werk (zie ook p. 595), voor schilderijen als zijn Griekse *Liebesfrühling* (voor 1883, afb. 363), haalde Adolf Rosenberg zelfs de oudere kwalificatie 'almanakstijl' van stal die nu toch werkelijk als geringschatting was op te vatten:

"Thumanns Kunst [läßt sich] am besten als 'Almanachstil' charakterisiren. Es wäre hart, eine solche Richtung erbarmungslos zu verurteilen. Auch die Backfische und die heranwachsenden Jungfrauen, deren Herzen sich zum erstenmale in unklarer Sehnsucht erschließen, verlangen eine künstlerische Befriedigung. Die herbe, stolze Schönheit [?!] der Kompositionen A[rthur] v[on] Rambergs hat diese Befriedigung nur wenigen bevorzugten Naturen gewährt. Erst in Paul Thumann ist der Künstler erstanden, welcher dem Durchschnittsniveau mädchenhafter Empfindungen, die aus Thränen der Wonne und des Leids zusammengeflossen sind, gerecht worden ist. Wenn Thumann in seiner dünnen, schmachtenden Malweise, welche keinen Unterschied zwischen Köpfen und Kleidern macht, sondern alles mit derselben sentimentalen Sauce begießt, ein antikes Liebespaar in einem Haine lustwandelnd darstellt, so kann er des Beifalls seines Publikums und desjenigen der illustrierten Blätter, die auf seine Einfälle Jagd machen, sicher sein."

Zo gauw deze schilder zich aan grote historische composities waagde, zoals de *Rückkehr der Deutschen aus der Schlacht im Teutoburger Wald*, schreef Rosenberg, raakte hij de bijval van de 'zijnen' kwijt, die in zulke ernstige dingen 'hun Thumann' niet herkenden; en dat niet alleen, hij haalde zich daarmee ook nog eens de strenge kritiek op de hals van diegenen die van mening waren, dat de geschiedschilderkunst niet tot almanak-lyriek mocht afdalen.⁹⁵³ Wie eenmaal zo was gaan schilderen, kon voortaan maar één partij tevreden stellen.

Ook al hadden zulke versies van antiek genre als Thumanns *Liebesfrühling* blijikbaar hun aanhangers, zij vormden slechts een onderdeel van het gehele

⁹⁵³ Rosenberg: 'Die akademische Kunstausstellung in Berlin', *Zschr. bild. Kunst* (1885), p. 38. Boetticher, I: *Liebesfrühling*, part. bezit. Vgl. ook teneur aangehaalde recensie van Schneiders *Erste Liebe* (zie p. 678, hiervoor, en nt. 874) en relaas bij Braun-Artaria, 1920, p. 68, die zich gezellige avond herinnerde waarbij ook Geibel aanwezig was: de gastheer stelde welwillend de vraag of deze die zomer weer iets poëtisch had gedicht, 'zo iets voor onze jonge meisjes'. "Hierauf war Emanuel [Geibel] wie ein gereizter Löwe emporgefahren, wie jeder leicht begreifen wird, der seinen Grimm über den ihm unverilgbar anhaftenden Backfischruhm kannte." Vgl. niettemin muziekbijlage, lied en tekst nr. II/17.

repertoire van deze thematiek. De 'antike Heiterkeit', een voorstelling die schrijvers en schilders sedert Winckelmann hadden gekoesterd, werd in de latere negentiende eeuw niet meer gezien als kenmerkend voor het leven en denken der oude Grieken, laat staan voor de cultuur en mentaliteit van de oude Romeinen. Dat dit echter nog allerminst betekende dat elk idyllisch of zelfs maar opgewekt 'antiek' tafereel in die jaren tachtig en negentig gereciperd werd als 'almanak-lyriek', is evident. En bovendien, het merendeel der antieke genretafereelen, en soms zelfs de puur-idyllische voorstellingen, veronderstelden bij de beschouwer tenminste enige kennis van de geschiedenis en cultuur van de oudheid, of die nu door een humanistische vorming aan school en universiteit was verworven, door de lectuur van geschiedenisboeken of door het lezen van de zogeheten 'professorenromans'. Speciaal antiek genre dat in een woonhuis, bij een tempel, in een werkplaats of in de straten van een stad gesitueerd was, appelleerde met vele beeldelementen heel direct aan zulke historische kennis, aan voorstellingen van het leven in de oudheid die bij de recipiënt in enigerlei vorm reeds aanwezig waren of idealiter zouden moeten zijn.⁹⁵⁴ Tafereelen als die door Stephan Bakałowicz en Albert Baur, maar ook Hirschls voorstellingen verschaften stellig het meeste plezier aan kunstbeschouwers die reeds allerlei kennis over de oudheid vergaard hadden en nu voor zichzelf de situatie, de historische types en de objecten in deze schilderijen konden duiden.

Een herinnering van de archeoloog Ludwig Curtius is in dit verband illustratief. Hij vertelde in zijn memoires over de klacht van een hem bekende grootindustriële uit de late negentiende eeuw, één van de beroepsspecialisten van de moderne tijd die 'niets wisten te beginnen', aldus Curtius, 'met alle rijkdommen die werkkraft en geluk hun voor de voeten hadden gelegd'. Deze kennis had hem bij een gesprek in de tuin van zijn luxueuze villa eens gezegd:

"Was gäbe ich darum [...], wenn ich mich wie Sie [Curtius] aus dieser Welt der Arbeit, des Gewinns, des Kampfes und der Intrige in die Homers, in die des Schönen flüchten könnte. Was nützen mir alle die kostbaren Kunstwerke, die ich mir zwar kaufen kann, die mir aber ferne bleiben, weil ich in der Jugend nicht gelernt habe, mit ihnen umzugehen, was habe ich von der Bibliothek, die da drinnen steht, wenn ich in jedem Buch, das nicht zu meinem Fach gehört, auf die Kümmerlichkeit meiner persönlichen Bildung stoße."

En hij beschreef het als de grootste fout van zijn vader dat deze hem niet naar het gymnasium had gestuurd uit angst dat hij dan niet meer bereid zou zijn om in het familiebedrijf in te treden.⁹⁵⁵ De klacht van deze rijke industrieel betrof zijn onvermogen om de bestudering van antieke culturen of zelfs het bezit van originele werken van oude kunst als een verrijkende ervaring te beleven;

⁹⁵⁴ Vgl. Carus' constatering (*Reise durch Deutschland, Italien und die Schweiz im Jahre 1828*), dat alleen diegene die reeds een beeld heeft van geschiedenis Rome en haar invloed op ontwikkeling der Europese cultuur, in staat is tot interesse voor archeologische overblijfselen der antieke cultuur die in de oude stad nog te bezichtigen zijn: hier naar Zintzen, p. 247.

⁹⁵⁵ Curtius, p. 85.

datzelfde hiaat in zijn opleiding zal het hem ook moeilijker gemaakt hebben om werkelijk te sympathiseren met in zijn eigen tijd geschilderde voorstellingen van het persoonlijk leven in de oudheid. Veel antiek genre dat in de vrije natuur gesitueerd was, zal weliswaar vooral tegemoet zijn gekomen aan verlangens naar een idyllisch en esthetisch bestaan. Maar nog afgezien van de romantische beelden van het leven der oude Grieken als een bestaan in harmonie van natuur en geest, wensbeelden die dergelijke idyllen bij klassiek gevormden konden oproepen, suggereerde het antieke kostuum van de figuren toch aan elke beschouwer dat zo'n 'schönes Sein' nu juist in de oudheid mogelijk was geweest. En dat zal betekend hebben dat zelfs bij zulke taferelen zo al geen humanistische opleiding dan toch tenminste de lectuur van enkele historische novellen, een paar 'antieke' ballades van Heyse of Geibels *Klassische Lieder* een voorwaarde was voor een werkelijk *sympathische* beschouwing: dat zelfs antieke idyllen als Siemiradzki's *On i Ona* het meest aantrekkelijk waren voor beschouwers die al een eigen beeld van dit tijdperk hadden. Met die veronderstelling correspondeert het gegeven dat het aandeel van antiek genre bij de goedkopere reproductieprenten, de kleurenlitho's voor het grotere publiek, uiterst gering was - in tegenstelling tot dat van genretaferelen die in andere historische tijdperken gesitueerd waren, van de middeleeuwen tot en met het rococo.⁹⁵⁶ Sprookjesachtige versies van de klassieke mythologie, met vrolijke nymfen, faunen en erosjes, zoals de Wener Hans Zatzka die schilderde, bereikten deze branche van de kunsthandel wel (afb. 364).

Antieke idyllen en 'archeologische' taferelen vormden de twee voornaamste componenten van het antiek genre. Dat bij 'archeologisch' genre het oude Rome en Pompeji veel vaker in beeld werden gebracht dan andere delen van de oude wereld, was allereerst een gevolg van het feit dat de kennis van de Oudromeinse levenswijze lange tijd beduidend gedetailleerder was dan die van het Griekse persoonlijk leven, laat staan van dat in het oude Egypte. De sensatie van een historisch continuüm was voor velen het meest intensief bij voorstellingen uit Pompeji en Herculaneum - zeker in combinatie met een eigen bezoek aan de opgegraven steden - en dit bracht een aanhoudende populariteit van het Pompejaanse genretaferaal met zich mee. Met de oude Grieken associeerde men bewondering voor de kunsten, gevoel voor schoonheid en een arcadisch bestaan. De sympathie voor dat Oudgriekse leven kwam bij Duitse en Poolse schilders vooral tot uitdrukking in idyllische taferelen die zich onder een zuidelijke hemel in de vrije natuur afspelen: de tweede belangrijkste component van het antiek genre in de Midden-Europese schilderkunst. En bij beide types voorstellingen speelde een rol dat de klassieke oudheid en het zuidelijk landschap gezamenlijk een ideale locatie boden voor zuiver esthetische

⁹⁵⁶ Zie bijv. Plaul, Pieske, Brückner. Grafische reproducties naar Alma-Tadema en Siemiradzki behoorden tot de meer kostbare wandprenten, niet tot die goedkopere producten der Midden-Europese 'kunsthandel'.

motieven - in de zin van het laat negentiende-eeuwse estheticisme - waarbij ook de betekenis van het zuidelijk licht voor de receptie in wat dat betreft minder bedeelde streken van Europa niet onderschat mag worden.⁹⁵⁷ Genretaferelen als Siemiradzki's *Beeldjesverkoper* en *Visvang*, Hermann Schneiders dronken senator, Bours *Junger Poet* en al die dromerijen bij zon- of maanlicht zijn bekoorlijk, idyllisch, grappig: het zijn beelden van lichte momenten, zij tonen een harmonisch bestaan in de natuur en in kleine gemeenschappen waarvan men intussen terdege wist dat het niet zorgeloos was geweest, maar dat simpeler en harmonieuzer leek dan het heden - het zijn beelden om bij tot rust te komen na de drukke bezigheden van een steeds sneller bestaan en misschien zelfs eens te peinzen over doel en inhoud van het moderne leven.

⁹⁵⁷ Vgl. dl. I, p. 203: Humboldt en Helvig over licht in Italië, en dl. II, p. 679, 696, 698, 700: Duitse en Poolse recensenten over weergave zon en licht in antiek genre.