

I. GENRETAFERELEN IN DE DUITSE SCHILDERKUNST TOT 1830

1. Term, inhoud en kwalificaties

Om de vraag van dit onderzoek naar de receptie van het historische genretafereel gefundeerd te kunnen beantwoorden, heb ik mij allereerst inzicht willen verschaffen in het toenmalige gebruik van begrippen, termen en kwalificerende omschrijvingen. Tegenwoordig betitelt men een tafereel uit het dagelijks leven, weergegeven in woord of beeld, over het algemeen als een *genretafereel*, en men noemt de uitbeelding van zo'n tafereel in de schilderkunst een genrestuk. De in de Duitstalige landen gebruikte term 'genre' is daar net als elders in de late achttiende eeuw aan het Frans ontleend. De Franse literatuurcritici van de zestiende en zeventiende eeuw gebruikten dit woord voor die motieven die zij wilden afbakenen van het terrein van de mythologische of historische thematiek.²¹ Rond het midden van de achttiende eeuw raakte de term 'genre' in Frankrijk ingeburgerd als aanduiding voor de lagere genres van de schilderkunst, waarbij men onder 'genre', net als voorheen met betrekking tot de literatuur, al datgene samenvatte wat niet tot de mythologie, religie of historie behoorde, en daarmee niet tot de motieven der historieschilderkunst. Zo verstond men onder genreschilderkunst zowel het stilleven, landschap en zeestuk als het portret en scènes uit het dagelijks leven, en zelfs de motieven van het reportagestuk.²² Een genreschilder was een schilder gespecialiseerd in een of meer van deze genres, de term werd gebruikt in dezelfde zin als de Duitse aanduidingen 'Gattungsmaler' en het negentiende-eeuwse, enigszins laatdunkende 'Fächler' of 'Fachmaler'.²³

Geleidelijk aan concentreerden Franse kunstcritici en schilders het begrip op taferelen uit het dagelijks leven, hetgeen bijvoorbeeld tot uiting kwam in de titel waaronder Greuze in 1769 als lid van de Franse Académie des Beaux-Arts werd aangenomen: de titel 'peintre du genre'. Juist in kringen van historieschilders zou voor taferelen uit het dagelijks leven, in huis en op straat, al vroeg de uitdrukking 'genrescène' in gebruik zijn geweest. De populariteit van Greuzes moraliserende uitbeelding van scènes uit leven en sterven van de middenklassen, van de Franse

²¹ *Dictionnaire historique de la langue française*, A. Rey e.a. (red.), Paris 1992, p. 882: "Genre s'emploie par extension en philosophie (v. 1300) au sens d'«idée générale d'un groupe d'êtres ou d'objets ayant des caractères communes», puis désigne (1645) une catégorie d'oeuvres définie par des caractères communes (sujet, style, etc.), d'où le sens de manière propre à un artiste [...] Le sens de 'sorte, type' apparaît au début du XVe s. d'où *en (dans) son genre* (1690) et *genre de vie* (1690), 'façon de vivre d'un individu', puis l'acception 'manières de parler, de se comporter [...]'. Cursivering R.K.

²² Comer, p. 91: de toch meest niet dagelijkse motieven van reportagestuk of 'Ereignisbild' zou men ervaren hebben als te dichtbij, niet verheven door historische afstand, en daarom niet als historieschilderkunst. Voor term reportagestuk, zie nt. 2 hiervoor.

²³ Peter Cornelius bijv. had als directeur der Münchner kunstacademie zo van "Fächler" gesproken, zie Ernst Förster, *Peter von Cornelius. Ein Gedenkbuch aus seinem Leben und Wirken* (1874): 'Gespräch in der Glypotherk' (München 1823), hier naar Immel, p. 18.

burgerij, heeft wellicht ook bijgedragen aan de vernauwing van het begrip tot juist die inhoud. Sedert de vroege jaren negentig van de achttiende eeuw werd de term 'genre' in de Franse kunsttheoretische literatuur al algemeen in de huidige, beperkte betekenis van het woord gebruikt.²⁴

De overige 'lagere' genres - in de zin van thematische gebieden - zouden echter pas in de vroege negentiende eeuw onder eigen benamingen, zoals bijvoorbeeld landschapschilderkunst of portretkunst, als afzonderlijk terrein binnen de beeldende kunst worden behandeld.²⁵ Hierbij betrof het echter onderscheid, indeling en organisatie binnen het kunstonderwijs en in de theorieën van de kunstacademies, en niet het gebruik van zulke benamingen in de praktijk van de schilders en hun commentatoren - ook in de context van een kunstacademie. Anderzijds hebben tal van kunstcritici en kunsthistorici de term 'genre' ook in de negentiende eeuw nog decennialang in de ruime zin gehanteerd, terwijl anderen die intussen wel consequent op taferelen uit het dagelijks leven toespitsten.

Reeds Diderot had het ruime gebruik van de term bekritiseerd, maar vervolgens zelf weer bijgedragen aan de vervaging van de afbakening tussen genre en de historieschilderkunst.²⁶ En niet alleen in de kunstkritiek kwam de vervaging van die afbakening tot uiting: al sedert de late achttiende eeuw verloren de hiërarchische grenzen binnen de schilderkunst in de praktijk van de kunstproductie en op de kunstmarkt steeds meer aan betekenis. In de kunsttheorie van de Midden-Europese academies echter bleef de hiërarchie langer gehandhaafd en beïnvloedde de opleiding van de kunstenaars, de gestelde opgaven bij de zogenaamde concours, de opname als lid van de academie en dikwijls ook de toelating tot de academische tentoonstellingen.²⁷

In de Duitstalige landen kende en gebruikte men het leenwoord 'Genre' in de

²⁴ Comer, p. 91. Id., p. 90-91: in loop jaren 70/90 schijnt het in Franse taal tot die vernauwing van begrip 'genre' te zijn gekomen. Quatremère de Quincy gebruikte in *Considération sur les arts du dessin en France* (1791) de formulering: "le genre proprement dit, ou celui des scènes bourgeoises". Die opvatting van 'genre' zou lett. genomen nog beperkter zijn dan gebruik van de term dat zich in de 19^{de} eeuw zou inburgeren en ook motieven als bijv. boeren-, rovers- en soldatenggenre insluit.

²⁵ Herders *Lexicon der Kunst*, V, p. 40-44.

²⁶ Volgens Diderot, *Essai sur la peinture*, mochten alle scènes die handeling tonen tot de historieschilderkunst gerekend worden, naar Busch, p. 239-240. J.G. Sulzer, Berlijns kunsttheoreticus, onderscheidde een "erste Gattung" naar datzelfde criterium én naar de uitbeelding van mensen, en rekende portretten daar dan ook eveneens toe; hij wees tevens op de mogelijkheid binnen de genres werken naar "Ton", d.w.z. naar modus, in te delen, 1792-94, II, p. 348, lemma "Gemähd. (Mahlerey)".

²⁷ Vgl. nt. 63 en p. 44. Dat bezoekers der Berlijnse ac.tent. in de catalogi allereerst de historische schilderijen en prenten vermeld vonden - n.b. i.t.t. de volgorde van bezichtiging - had te maken met de positie der betreffende kunstenaars. De opsomming begon met het werk van docenten en andere academieleden, binnen wier oeuvre - inderdaad als gevolg van de academische hiërarchie der thema's - hist. voorstellingen overwogen of toch een belangrijke plaats innamen. Vgl. Mai, op. cit. (2), p. 156, m.b.t. Franse kunst: "... die Gattungen Genre und Historie - allzusehr Produkt einer theoretischen und akademisch kodifizierten Regelung ...".

late achttiende eeuw uitsluitend in de betekenis van 'Gattung'. Op het gebied van de beeldende kunst vatte men hier nog tot in de vroege negentiende eeuw onder 'Genre' de uiteenlopende motiefgroepen samen die niet tot de thematiek der historieschilderkunst behoorden - de verschillende 'genres' of 'Gattungen'. De aanduiding 'Genre-Bild' in de zin van "bildliche Darstellung aus dem gewöhnlichen Leben" kwam niet voor 1800 voor, en raakte pas in de loop van de jaren twintig ingeburgerd, analoog aan het gebruik ervan in de Duitstalige literatuurkritiek.²⁸ Sedertdien werden de woorden 'Genreszene' en 'Genremalerei' in de kunstliteratuur ook in de huidige zin gebruikt - dat wil zeggen voor een scène uit het dagelijks leven, maar nog geenszins uitsluitend in die zin. De Berlijnse historicus en kunstschrijver Franz Kugler gaf in 1837 in zijn *Handbuch der Geschichte der Malerei* de volgende definitie van de genreschilderkunst:

"Die Genremalerei (in der Bedeutung, welche man insgemein mit diesem Wort zu verbinden pflegt) umfasst die Darstellungen des gewöhnlichen Lebens in seinem werktätigen Verkehr, im Gegensatz gegen Darstellungen religiöser, heroischer oder anderweitiger erhöhter Momente, welche den Gegenstand der historischen Malerei bilden."

Kugler publiceerde deze omschrijving toen het genrestuk in de Duitse schilderkunst, althans bij schilders en publiek, reeds volledige erkenning en grote populariteit genoot.²⁹ Zijn opvatting van genreschilderkunst werd echter niet door iedereen gedeeld. Gebruik en inhoud van de woorden 'Genremalerei', 'Genreszene' of zelfs 'Genrestück' waren en bleven omstreden, en alleen uit de context kan blijken wat de betreffende auteur precies onder genre verstond. Ook werden in plaats van 'Genremalerei' of de Duitse vertaling 'Gattungsmalerei' wel andere termen gebruikt zoals bijvoorbeeld 'Conversationsstücke', waarbij men onder 'Conversation' het persoonlijk verkeer met familie en kennissen in kleine kring verstond. Nog in de jaren veertig van de negentiende eeuw verklaarde een

²⁸ *Weigand's Wörterbuch*, 1909, kolom 681-82; Seybold, p. 9. 'Genre' is echter niet opgevoerd in Grimms *Deutsches Wörterbuch*, waarvan dl. 1 toch pas 1854 verscheen, wrschl. om Franse oorsprong. Blijkbaar beschouwde de samensteller het woord niet als zo volledig ingeburgerd, dat hij het wilde laten gelden naast 'Gattung' en 'Sittenbild'. Seybold, p. 31: term 'Genre' of 'Genrebild' werd m.b.t. literaire teksten gehanteerd naast uitdrukkingen als 'niederländisch', 'flämisch' en 'holländisch' en raakte in deze samenhang tussen 1820 en 1830 ingeburgerd. Nederlands gebruik van 'genre' zowel in zin van soort als van scène uit dagelijks leven leidt tot verwarring. In het Duits maakt gebruik van 'Gattung', voor soort, naast 'Genre' een duidelijk onderscheid mogelijk waar wenselijk; ook al komt 'Genre' in 19^{de}-eeuwse teksten eveneens in zin van 'Gattung' voor. Voor taferelen uit dagelijks leven waren aanduidingen 'Genre-Bild' of 'Genreszene' eerste helft 19^{de} eeuw nog gebruikelijker dan kortweg zus-of-zo 'Genre'.

²⁹ Kugler, 1837, II, p. 187, hier naar Comer, p. 93. Comer wijst er terecht op, *ibid.*, dat Kugler het desondanks nog nodig achtte een verklaring van het begrip te geven die pas in de editie van 1860 achterwege bleef. - Ook in Wenen had het genretafereel buiten de academie inmiddels veel erkenning gevonden en bij het Poolse publiek won het langzaam, maar zeker terrein.

lexicon de term 'Genremalerei' als aanduiding voor schilderijen die 'motieven uit het huiselijk leven uitbeelden, als familie-scènes, stillevens, e.d.'.³⁰

Al in 1830 had de Münchner schilder en kunstschrijver Ernst Förster in reactie op zulk inconsistent gebruik van de term genre een eigen, kunsthistorisch onderbouwde definitie van genreschilderkunst gepubliceerd, gekoppeld aan een afbakening ten opzichte van de historieschilderkunst.³¹ Een heldere omlijning van het begrip genre kon naar zijn mening het beste "auf historischem Wege" worden bereikt. Langs deze weg was Förster tot de slotsom gekomen dat

"weder die Art der Auffassung eines Gegenstandes, noch dieser selbst nach der gewöhnlichen Bezeichnung, oder gar die Zeit, der er entnommen, unterscheidende Merkmale zwischen Genre und Historie seyn können [...]. Das Wesentliche [ist, daß man] statt der besondern historischen Erscheinung (species) die allgemeine, (das genus, genre), [malt]. Dieß Generelle also bestimmt den Begriff der Genremalerei ...".³²

³⁰ Term 'conversatiestuk' of '-scène' dikwijls gebruikt voor rustige, beschaafde genrefeiten uit familie- en gezelschapsleven, speciaal in hogere kringen, cat. tent. München, 2000, p. 228. *Neues elegantestes Conversations-Lexikon für Gebildete aus allen Ständen*, uitg. O.L.B. Wolff, 2, Leipzig 1843, naar Seybold, p. 9. Een criticus, monogr. "td", betiteld als 'eigentliche Conversationstücke' schilderijen die thematisch variëren van Italiaanse bandieten blij met hun Engelse gevangenen en voortijdig om haar man treurende soldatenvrouw tot door sneeuw omgeven doodgraver tegen achtergrond van een gotische dom: *Kunstbl.* (1828), p. 184.

³¹ *ADB*, XLVIII, p. 655-661: Förster (1800-1885) was historieschilder, kunstschrijver en dichter. In Jena en Berlijn studeerde hij theologie en filosofie, in Berlijn, Düsseldorf, Bonn en München teken- en schilderkunst, en voerde hij als frescoschilder opdrachten uit. In Düsseldorf en in München, waar hij zich vestigde, hielp Cornelius hem verder. Zelf van mening dat het hem aan "schöpferische Formsinn" ontbrak, legde hij zich toe op schrijven en kunsthist. onderzoek. Meermaals bereisde hij Italië, eenmaal met Atanazy Raczyński (1837). Hij publiceerde over voor-rafaëliësche kunst van Italië, 5-delige *Geschichte der deutschen Kunst* (1851-1860), monografie over Cornelius (1874); hij doceerde kunstgeschiedenis aan Münchner academie. Schreef art. voor *Kunstblatt* dat hij jaren 40 samen met Franz Kugler redigeerde. Schilderen en tekenen gaf hij niet op: hij was betrokken bij illustratie eigen kunsthist. geschriften en stelde tentoon bij Münchner KV, bijv. hist. anekdote *Aus dem Leben Giotto's*.

³² Förster, 'Untersuchungen über den Unterschied zwischen Genre und Historie in der bildenden Kunst', p. 283, *Kunstbl.* (1830), p. 269 e.v. *Ibid.*, p. 269: "[...] noch heute handelt es sich um den Unterschied [der Genremalerei] von der Historienmalerei, ja um den Vorzug der einen vor der andern. Der Streit kommt immer wieder, selbst unter Künstlern, und findet doch kein Ende, weil man zu keiner Begrenzung der Begriffe gelangt. Bald sind es Scenen aus dem täglichen, vorzüglich dem ländlichen Leben [in München!], welche die Genremalerei behandelt, bald ausschließlich niedrige Gegenstände, zu denen man sogar Tyroler rechnet, die ihr Vaterland vertheidigen. Einige übergeben das ganze Feld der Gegenwart und der jüngsten Vergangenheit dem Genre, und vergessen, daß dahin alle Monumente neuerer Helden gehören; Andere fragen nichts nach Zeit und Gegenstand, sondern nach der Art der Auffassung, und nennen Walter Scotts historische Romane mit ihrer bis in's kleinste gehenden Charakteristik - vergleichsweise - Genrestücke. Wieder Andere sagen: "Genremaler [...] haben sich aus der Masse des Darzustellenden irgend eine Gattung, ein genre, erwählt und bleiben in dem abgeschlossenen Kreise [...] als Thier-, Schlachten-, Landschaft-, Blumen- u.a. Maler", diese bedenken nicht, daß so unter das Genre am Ende die Historie auch käme, die in Bezug auf ihren Stoff gerade etwas sehr abgeschlossenes Positives ist."

De Münchner kunstschrijver had dus een andere opvatting van genreschilderkunst ontwikkeld dan Kugler die een genretafereel steeds alleen naar het onderwerp definieerde. Volgens de literatuurhistoricus Eberhard Seybold (1967) is in de negentiende eeuw onder critici en kunsthistorici nooit werkelijk overeenstemming over de inhoud van de term bereikt, en is het dan ook niet mogelijk om het toenmalig gebruik van het woord genre scherp te omlijnen.³³

In de tentoonstellingscatalogi van de Berlijnse kunstacademie werd de aanduiding genrestuk of -tafereel voor de eerste keer gebruikt in 1828 - zonder enige verdere informatie omtrent de voorstelling. Tot dan toe gaf men omschrijvingen van een "Scene", een tafereel dat zich afspeelde op een bepaalde plaats, of met bepaalde figuren, of ook met bepaalde activiteiten: omschrijvingen waaruit duidelijk blijkt dat het genrestukken betrof. Aanduidingen als "Jagd-Scene", "Familien-Scene", "Bivouak-Scene" of "ländliche Scene" komen zonder verdere uitleg voor. Ook werd de uitbeelding van een eigentijds genretafereel wel omschreven als een onderwerp "nach dem Leben". In de eerste helft van de negentiende eeuw hield men vast aan dergelijke omschrijvingen, en aan de benoeming als "Scene": het woord "Genre-Bild" komt in deze Berlijnse catalogi tot in de jaren veertig slechts sporadisch voor, dan echter veelvuldig.³⁴ De catalogi van de Münchner academietentoonstellingen geven meest een korte omschrijving van de handeling of de centrale figuren zonder het type voorstelling te benoemen; ook is er wel eens sprake van een "Bild" van dit of dat type, deze of gene situatie. In de tentoonstellingsoverzichten van de in 1824 opgerichte Münchner 'Kunstverein' komt de term 'Scene' met een summiere nadere karakterisering ook voor, maar doorgaans werden daar, net als aan de academie, de hoofdfiguren en hun situatie kort benoemd, en werd bijvoorbeeld een boerenfamilie bij de maaltijd vermeld of een jager die met een meisje babbelt.

In de loop van de 'Vormärz' kwam in de Duitse schilderkunst een veelvoud aan specifieke genrevoorstellingen tot bloei, voor een deel naar het voorbeeld van de zeventiende-eeuwse 'Holländer', als het boeren- en vissersgenre, het soldatengenre, het burgerlijk genrestuk, rovers- en smokkelaarsgenre, humoristisch genre, exotisch én historisch genre: voorstellingen die in de contemporaine kunstliteratuur, ondanks de aanhoudende discussies over de juiste term, sedert de jaren twintig doorgaans toch inderdaad als 'Genre-Bilder' of 'Genrestücke' werden aangeduid. De oudere wijze van karakteriseren, de

³³ Seybold, p. 223. Vgl. *Kunstbl.* (1837), p. 178: 'Der Pariser Salon im Jahre 1837'. De kunstcriticus en -theoreticus Friedrich Theodor Vischer koos in zijn *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*, III, p. 645 f. (1853), voor de term 'Sittenbild' (vgl. nt. 39) i.p.v. 'Genrebild', waarin hij weer werd tegengesproken door zijn Münchner collega Moritz Carrière in diens *Ästhetik*, II, p. 277 (1859): Seybold, p. 9-10. Op terminologische en inhoudelijke discussies m.b.t. tot het genretafereel, en speciaal historisch genre, uit de jaren na 1830/40 ga ik in dl. II: I nader in.

³⁴ Eerste gebruik woord genretafereel: cat.ac.Berl., 1828, nr. 171, Eduard Erhard, in Rome: "Ein Genre-Bild". Ibid., 1830, nr. 340, twee kleine "Genrebilder" vermeld; 1834, nr. 276, "Genre-Bild in Oel"; 1836, nr. 200: "Ein Genre-Bild".

omschrijving, bleef echter vooralsnog in gebruik, en niet alleen in de tentoonstellingscatalogi. Een historisch genretafereel kon bijvoorbeeld als een "romantische Scene aus dem Mittelalter", of ook een "Scene aus den Zeiten des Ritterwesens" omschreven worden, terwijl onder een nuchtere formulering als "der Geschichte entlehnte Compositionen" in eenzelfde tekst zonder onderscheid een werkelijk historiestuk en een specimen van historisch genre konden worden samengevat - zelfs al viel, zoals in één geval, bij de nadere beschrijving van dat laatste eveneens het woord idylle.³⁵

In de twintigste eeuw is de terminologische situatie niet veranderd: nog steeds komen kunsthistorici bij pogingen tot een duidelijke afbakening en inhoudelijke bepaling van de term genrestuk - met betrekking tot negentiende-eeuwse schilderkunst - tot verschillende, afwijkende definities: de subjectieve, intuïtieve toepassing van het begrip waartoe men zich ten overstaan van de kunstwerken geneigd voelt, zal hieraan niet vreemd zijn. Terecht wijst Seybold er in zijn studie over het 'Genrebild' op - in navolging van Jakob Burckhardt - dat definities niet slechts grenzen bepalen, maar ook zelf grenzen hebben: de ideale belichaming van een begrip, van een model, kan voorkomen, maar is niet de regel. De strikte scheiding van genres in de kunsten is dan ook niet altijd doenlijk, en speciaal het genretafereel - zij het verwoord of verbeeld - laat zich niet steeds van andere opvattingen van weergave afbakenen. En dit geldt in het bijzonder voor de tijd van het biedermeier, meent Seybold, als juist het "Schwanken zwischen den Gattungen" eigenlijk het meest gebruikelijk is - de "Normalfall" representeert.³⁶

Een sprekend voorbeeld van dit "Schwanken", inhoudelijk en terminologisch, biedt nota bene op het terrein van de geschiedschrijving de kleine studie *Das Stilleben des Hochmeisters des deutschen Ordens* (1830) van de Pruisische historicus Johannes Voigt (1786-1863).³⁷ Deze gaf hierin een beschrijving, eigenlijk een schildering in woorden, van de bezigheden van een grootmeester

³⁵ "Eine romantische Scene ... Mittelalter": *Kunstbl.* (1820), p. 329, m.b.t. werk Münchner Lorenzo Quaglio. "Scene ... Ritterwesens": *Berl. Kunstbl.* (1828), p. 290, m.b.t. Kolbes *Eine Fürstin auf die Falkenjagd ziehend* (afb. 98, deze studie). Amalie von Helvig, 'Über die Kunstaussstellung zu Berlin im Oktober 1828', *Kunstbl.* (1829), p. 53-54: zij gebruikt formulering "der Geschichte entlehnte Compositionen" voor twee werken van Kolbe - ontwerpschets *Otto der Grosse schlägt die Magyaren auf dem Lechfelde* (afb. 30, deze studie) en schilderij *Fürstin auf der Falkenjagd*. Bij beschrijving van dat tweede spreekt zij van "anmuthige Idylle", zij het niet m.b.t. de hoofdscène (voor persoon kunstkritica Helvig: zie nt. 222). - Vgl. dl. I: II, 1, waar nader wordt ingegaan op aanduiding hist. genre in cat.ac.Berl. en daarbij optredende veranderingen. In deze cat. bleef de omschrijvende aanduiding langer gehandhaafd en trad de term hist. genretafereel later op dan in de kunstkritiek.

³⁶ Seybold, p. 17, p. 9: nt. 4; id., p. 14: "Zurückhaltung gegenüber allzu scharfer Absonderung [der genres in literatuur en beeldende kunst] wird der Biedermeierzeit historisch am ehesten gerecht." Evenzo *Herders Lexikon*, V, p. 40-44, lemma 'genre': grenzen zijn niet scherp en het blijft moeilijk een definitie te geven.

³⁷ Voigt stamde uit Thüringen, studeerde bij Luden in Jena. Sedert 1817 was hij buitengewoon en sedert 1823 gewoon hoogleraar geschiedenis en staatsarchivaris in Königsberg; hij publiceerde vooral over geschiedenis van Pruisen.

van de Duitse orde in zijn directe omgeving, in de West-Pruisische burcht Marienburg (nu Malbork in Polen) en de tuinen rondom. De tekst is als geheel beschouwd een zogenaamd 'Sittenbild', een voorstelling van - in dit geval historische - zeden en gewoontes, maar afzonderlijke passages van Voigts beeldende beschrijving kan men het meest treffend als genretaferelen of idyllen karakteriseren. Zo verhaalde hij bijvoorbeeld hoe de 'Meister' zomers het liefst in de vrije natuur verbleef, en hoe onder diens eigen zorg zoete zuidvruchten rijpten in de Italiaanse tuin bij de burcht. En hij illustreerde het aanschouwelijk, waar hij vertelde dat de grootmeester graag zag dat jonge mensen, het 'jonge volk', in zijn bijzijn vrolijk en vergenoegd waren:

"Kamen am Osterabende die jungen Mädchen aus der Stadt auf einen freien Platz in der Vorkburg, wo der Meister lustwandelte und von ihnen im Tanzreihen umzingelt ward, so löste er sich lächelnd durch einige Scoter [geldstukken] aus der gutgemeinten Gefangenschaft ...".³⁸

Ook de grenzen tussen 'Sittenbilder' en genretaferelen of zelfs idyllen zijn niet scherp te trekken, maar een essentieel verschil is toch aan te geven. De kunsthistorica Ingeborg Kelch noemt (1939) in haar definitie van het genretaferaal nadrukkelijk de uitbeelding van menselijke relaties: juist daarin onderscheidt het genre in de schilderkunst zich van het 'Sittenbild'. Seybold beschrijft de verhouding tussen beide soorten voorstellingen zo:

"Im Sittenbild schwingt immer etwas Kulturgeschichtliches, etwas Volkskundliches mit. Das Genre umfasst dagegen auch Menschen, die nicht nach der Sitte einer bestimmten Zeit leben. Das Sittenbild ist meist stilisierter. Es *kann* sich mit dem Genrebild decken, ist aber mehr auf den Stand als auf den allgemeinen Menschen gerichtet."³⁹

Een dergelijke omschrijving van het onderscheid tussen genre en het 'Sittenbild'

³⁸ Voigt, 1830, p. 194-95, 207. Typerend de keuze van "Stilleben" in de titel, analoog aan toen gebruikelijke betiteling als 'Gemälde' van beschrijvende teksten: zo was menig 'historisches Gemälde' met de pen geschilderd. Grimms *Deutsches Wörterbuch*, XII, kolom 3006-3008, over gebruik en betekenis 'Stilleben' (daar met dubbel -ll): in aansluiting aan Nederlands en Engels sedert 18^{de} eeuw voor stilleven in de schilderkunst; vroege 19^{de} eeuw ook de betekenis "idyllisches, zurückgezogenes Leben" waarbij sprake zou zijn van zelfstandige "neubildung"; overgang tussen beide betekenissen vormde het 'stilleven' in de dichtkunst als beschrijving van idyllische omstandigheden en situaties (bij Voigt klinken beide 19^{de}-eeuwse betekenissen mee). - Het lijkt verwonderlijk, dat Voigts suggestieve tekst, voor zover mij bekend, niet leidde tot verbeelding in de schilderkunst van een der plastisch beschreven scènes, terwijl de Marienburg meermaals is geschilderd, ook met historische stoffage. Geciteerde passage bijv. zou een op de Düsseldorfer Schule georiënteerde schilder hebben moeten aanspreken.

³⁹ Kelch, p. 60: "Unter der Genremalerei ist eigentlich [...] eine unromantische Kunstform zu verstehen, nämlich die Darstellung von sachlich klaren Szenen aus der in sich begrenzten Wirklichkeit einer bestimmten Gattung von Individuen, seien diese Individuen Menschen in ihren - immer psychologisch klaren - Beziehungen zueinander oder seien es Tiere in ihrem Bereich.". Aan die afbakeningen "unromantisch" en "sachlich klar", die ik onjuist acht, heeft Kelch zelf overigens expliciet niet streng vast willen houden. - Seybold, p. 10: cursivering auteur. Grimms *Deutsches Wörterbuch*, X, kolom 1249, geeft bij 'Sittenbild': "... vorgang oder darstellung, schilderung, woraus die sitten eines kreises von personen erkennbar sind".

geeft ook de auteur van een dissertatie (1967) die geheel aan de negentiende-eeuwse genreschilderkunst in de Duitse landen en Oostenrijk is gewijd, de kunsthistorica Ute Immel:

"Das Genrebild schildert das menschliche Treiben in seiner Allgemeingültigkeit, das Sittenbild gibt vorwiegend gesellschaftliche Szenen und Lebensformen [... und] ist mehr auf das eine bestimmte Gesellschaftsschicht Typisierende gerichtet."

Immel verwijst in haar inleiding naar de "grundlegende Betrachtungen" van de kunsthistoricus Max Friedländer, waaraan zij "wichtige Anregungen und Erkenntnisse" met betrekking tot het eigen karakter van de genreschilderkunst te danken heeft. Zij opteert voor een nauwe begrenzing van 'genre' en wil het duidelijk afbakenen van 'genrehaft' opgevatte motieven, van bijvoorbeeld genreachtige historische scènes, gestoffeerde landschappen, groepsportretten,

"ja [von] überhaupt jeder Art der tendenziösen Malerei, sei sie anklagend, tragisch, spöttisch, sozial, religiös, pathetisch oder heroisierend. Außer dem Bildinhalt bestimmen also auch Auffassungsweise und Stil das Genre."

Met het woord "Auffassungsweise" doelt Immel hier niet op de beeldopvatting, maar op de eventuele strekking van de voorstelling. Een genretafereel wordt naar haar opvatting bepaald door - in deze volgorde - onderwerp, strekking, of veeleer het ontbreken daarvan, en stijl. Onder dit laatste verstaat zij "Bildform, Auffassung, Betrachtungsweise und malerische Mittel".⁴⁰

Ook Seybold verwijst, zelfs herhaaldelijk, naar de studies van Max Friedländer: deze zou voor het genrestuk graag het woord "das Gemeine" hebben gehanteerd, wanneer dat niet zo diep was gezonken, een woord dat inhoudelijk ooit misschien het meest overeenkwam met het huidige 'alledaags'. Het begrip genre wordt, aldus Friedländer, in elk geval rondom begrensd door het "Ungemeine". Over beeldopvatting en inhoud van het genrestuk schrijft hij in zijn studie *Von Kunst und Kennerschaft*:

"Zumeist herrscht beschauliche Ruhe im Genrebild [...] Soweit die Menschen handeln und agieren, tun sie, was sie regelmässig und immer wieder tun, zu tun gewohnt sind [...]"

Hierbij moet de kanttekening gemaakt worden, dat een genretafereel mensen niet noodzakelijkerwijs toont bij wat zij als individuen gewend zijn te doen, zo'n tafereel geeft weer wat mensen in hun algemeenheid als mensen steeds wel weer eens doen. Friedländer vervolgt:

"Immer wird das Typische, für die Gesellschaftsschicht Charakteristische, damit allgemein Menschliches, nicht etwa Einmaliges erblickt. Die Menschen treten nicht als Individuen auf, sondern als Vertreter ihres Standes, Berufs, Geschlechts, Lebensalters."⁴¹

⁴⁰ Immel, p. 57; id., p. 7: verwijzing naar art. 'Das Genre', in Friedländer, 1947; Immel, p. 8-9, 56.

⁴¹ Seybold, p. 10; Friedländer, 1947, p. 191: "Genre ist ein vager Begriff, mit unsichern Grenzen, der leichter negativ als positiv definiert werden kann. [...] Ich würde sagen, das "Gemeine" sei das Feld des Genres, wenn dieses Wort nicht im Laufe der Zeit gar zu tief gesunken wäre. Noch Goethe hätte ohne Bedenken das "Gemeine" als das Feld des Genrehaften

Zo geformuleerd is zijn beschrijving evenzeer van toepassing op het 'Sittenbild' en tevens, bij beperking van de thematiek weliswaar, op de idylle; in een later uitvoerig essay over het genre maakt Friedländer wel expliciet onderscheid tussen genretaferelen en het 'Sittenbild', zoals ook Seybold doet. Het 'Sittenbild' beeldt steeds een levens- en handelwijze uit die binnen een maatschappelijke groepering in een bepaald tijdperk gebruikelijk, aangeleerd en voorgeschreven is, terwijl genreschilders eveneens in beeld brengen wat mensen uit 'aandrift en instinct' plegen te doen.⁴²

Met zijn constatering dat mensen in een genretaferaal niet als individuen optreden geeft Friedländer tevens een onderscheid met de anekdote aan, die hier als historische anekdote nog nader ter sprake zal komen. Bij een anekdote - of die nu in het verleden speelt of in de eigen tijd van schilder en beschouwer - is de hoofdpersoon steeds als individu bekend en herkenbaar uitgebeeld, ongeacht zijn rol binnen de uitgebeelde scène. Ook al begeven genreschilders zich soms wel op het gebied van de anekdote of novelle, toch is het eigenlijke terrein van het genretaferaal de toestand, meent Friedländer, en niet het gebeuren.⁴³

Inderdaad krijgt de handeling bij genretaferelen, als daarvan al sprake is, dikwijls zo weinig nadruk dat die taferelen - net als idyllen - eerder een situatie of toestand dan een gebeurtenis tot inhoud hebben. Deze eigenschap bracht in de negentiende eeuw ook de visualisering van cultuurgeschiedenis - de geschiedenis van het 'Zuständliche' in de termen van de tijd - binnen het bereik van het genretaferaal. De nadruk op de uitbeelding van mensen juist in hun relatie tot elkaar, tot hun bezigheden en hun omgeving, staat een verbeelding van historische cultuurvormen en ambiances niet in de weg. Veeleer kwam de daarmee gegeven mogelijkheid van zich 'inleven', van een empathische, meevoelende beschouwing van zulke beelden tegemoet aan de negentiende-eeuwse omgang met geschiedenis en vormen van historische interesse.⁴⁴

In afwijking van de reeds aangehaalde auteurs prefereert de kunsthistoricus Rainer Schoch (1975) een beduidend ruimere opvatting van de term genre, overigens niet in de zin van het achttiende-eeuws gebruik. Hij hanteert het woord in zijn studie *Das Herrscherbild* samenvattend voor scènes met vorstelijke personen die ikzelf zou benoemen als anekdote of reportagestuk. Van *genrestuk* zal men bij zulke voorstellingen niet spreken, meent ook Schoch, omdat dit

bezeichnet. Jedenfalls wird der Begriff Genre ringsum vom Begriffe des "Ungemeinen" begrenzt." - Friedländer, *Kunst und Kennerschaft*, 1992, p. 67.

⁴² Friedländer, 1947, p. 191.

⁴³ Friedländer, 1992, p. 67. Vgl. id., 1947, p. 192: "Irgendwo bin ich der Definition begegnet: Namenlosigkeit sei dem Genre eigentümlich."; vgl. ook p. 50.

⁴⁴ Na jaren 30 kan handeling bij genre meer nadruk krijgen, ook bij hist. genre: er is dan sprake van vertellende voorstellingen, veeleer dan van hevige actie, m.u.v. sommige soldateske scènes. - Cultuurhist. beelden: vgl. op gebied geschiedschrijving behalve Joh. Voigts *Stilleben* ook diens *Geschichte Marienburgs* en passages uit Niklas Vogt, Raumer en zelfs Ranke; op gebied literatuur bijv. Wilh. Hauffs *Lichtenstein* en, iets later, de hist. romans van Willibald Alexis.

begrip over het algemeen naar thematische criteria wordt gedefinieerd en overeenkomstig gehanteerd. Met het woord 'Genre' wil hijzelf echter geen bepaalde thema's omvattend genre (in de zin van 'Gattung') in de beeldende kunst aanduiden, zoals Immel, maar een bepaalde beeldopvatting - een *genreachtige* beeldopvatting die mogelijk is bij heel verschillende onderwerpen. Die aanduiding genreachtig ('genrehaft') zou conform de gebruikelijke kunsthistorische terminologie in deze ruime zin kunnen worden toegepast, aldus Schoch. Op zijn minst in de tweede helft van de negentiende eeuw werd deze kwalificatie in de kunstcritiek en -theorie inderdaad veelvuldig gehanteerd.⁴⁵

Seybold gebruikt het woord 'genrehaft' eveneens, in dezelfde betekenis als Schoch en Immel, en benadrukt dat bij een genretafereel niet alleen het motief, maar ook de beeldopvatting en de uitvoering genreachtig zijn. Hij bekritiseert de opvatting als zou het genre alleen door het motief zijn bepaald, een opvatting die de "Sehweise" van de schilder buiten beschouwing laat.⁴⁶ Toch vormt ook het motief voor hem een fundamenteel criterium voor de benoeming van een voorstelling als genretafereel, zij het nadrukkelijk in combinatie met de beeldopvatting. Schoch bekritiseert dat standpunt, en waar Seybold wijst op de vloeiende grenzen en overlappingsen bij het genre die zo typisch zijn voor de kunst van het biedermeier, en met deze gerechtvaardigde kunstgreep het begrip genre toch ruim kan interpreteren, geeft de eerstgenoemde zijnerzijds een radicalere benadering aan:

"Mit dieser eng gefassten Definition [...] hat sich die Wissenschaft jedoch den Zugang zu wesentlichen Erkenntnissen über die Kunst des 19. Jahrhunderts versperrt. Eine neue Definition müsste das 'Genre' als einen zentralen Begriff für die geistige Konstitution des bürgerlichen Zeitalters, als eine allgegenwärtige und unentrinnbare Auffassungsweise bestimmen."⁴⁷

⁴⁵ Schoch, p. 181-182: hij stemt inhoudelijk overeen met Friedländer die zijnerzijds wat genreachtig is uitgebeeld, ook simpelweg genretafereel noemt. Vgl. Friedländer, 1992, p. 65: "Die spät zu einer Bildgattung erwachsene Genremalerei wird in erster Linie durch den Standpunkt bestimmt, den der Meister dem Leben gegenüber bezogen hat, erst in zweiter Linie durch die Situation, die vorgeführt, oder das Geschehen, das erzählt wird. Bis zu einem gewissen Grade kann jedes Ereignis genrehaft aufgefasst werden. [...] An sich ist nichts genrehaft oder historisch, das Denken macht es erst dazu." - Term genreachtig in 19^{de}-eeuwse teksten: tot het gebruik hiervan gaf het in elkaar grijpen der naar motief én stijl gedefinieerde academische genres inmiddels wel aanleiding. Ernst Förster, 1851-60, III, p. 166, mopperde in verband hiermee "... dass man irgend einem Bilde aus dem alltäglichen Leben durch den Styl den Stempel eines historischen aufdrücken zu können glaubt, und dass man in diesem Sinne von historischen Genrebildern und genremässigen Historien spricht ...".

⁴⁶ Seybold, p. 13, nt. 26: kritiek gericht tegen G. Washburn, *Enciclopedia universale dell' arte*, 5, kolom 654, die ook schilders als Cézanne en Renoir genreschilders noemt op grond van hun motieven. Vgl. Friedländer, 1947, p. 279, die hun motieven wel genreachtig wil noemen, maar hun "Auffassung" en "Sehweise" geenszins.

⁴⁷ Schoch, p. 182. Vgl. Geismeyer, *Biedermeier*, p. 184-85: "Als vielseitigster Bereich der Fachmalerei gewährt die Genredarstellung auch den umfassendsten Einblick in die

Schoch zet zijn opvatting van genre als overkoepelend begrip voor alle genreachtige uitbeeldingen verder uiteen in een passage die ik hier uitgebreid weergeef, omdat daarin wezenlijke aspecten van de relatie tussen het genretafereel en de beschouwer worden aangesproken. Schoch baseert zich in het volgende uitdrukkelijk op uitgangspunten die Dolf Sternberger in zijn studie *Panorama oder Ansichten* ontwikkelde (1938):

"Den genannten Darstellungen ist gemeinsam, daß sie Handlungen und Situationen nicht um ihrer selbst willen schildern, sondern auf einen allgemeinen Sachverhalt hinweisen. Dabei - und das ist entscheidend - bleibt die Erweiterung des Speziellen ins Allgemeine weitgehend dem Betrachter überlassen. Dessen Phantasie wird lediglich angeregt und in eine gewünschte Richtung gelenkt. Die Überladung unscheinbarer, oft belangloser Situationen mit quasi allegorischem Anspruch und das Bestreben, abstrakte Kategorien in der Szenerie des angehaltenen Augenblicks aufzusuchen, hat Sternberger 'Genre' genannt: '... nicht Allegorien, wohl aber menschliche Modelle, welche Allegorien spielen. Oder auch Allegorien, welche in menschliche Figuren und Szenen eingelassen, eingesperrt sind.' So verstanden, bedeutet 'Genre' eine 'Form der Anschauung, der menschlichen Verhältnisse, des Lebens selber.' Solcher Art läßt sich die gesellschaftliche Dimension des 'Genre' erschliessen. Mag es Ausdruck unerfüllter Hoffnungen sein oder in dem Bestreben begründet sein, alles nach seinem eigenen Bild zu formen; stets drängt es den Bürger, 'sein Gefühl zu betätigen, um mit den herausgeforderten Lüsten oder Tränen die Lücken auszufüllen und die Risse zu schließen, die das Stückwerk des Bildes vorweist.' Die Wirkung des Genrebildes beruht gerade darauf, daß der Betrachter sich in das Bild hineinversetzt sieht, um es zu vollenden."⁴⁸

In dat laatste echter, in de uitwerking op de beschouwer, onderscheidt zich naar mijn mening de bijzondere variant van het genretafereel die mij hier speciaal interesseert, het *idyllische* genretafereel, ten enen male van het 'gewone' genrestuk: "Lücken" en "Risse" vertoont de eigenlijke idylle niet, en vertoont ook een idyllisch genretafereel niet - waar en wanneer zo'n tafereel zich ook afspeelt. En de beschouwer voelt zich dan ook niet in de idyllische voorstelling binnengehaald om het beeld 'af te maken', maar om 'af-heid' te ervaren.

Een medewerker van het *Kunst-Blatt* bracht dit tot uitdrukking in zijn lovende bespreking van het tafereel *Partenkirchen* (1819) door de Münchner schilder Peter Heß. De recensent greep de gelegenheid aan om de genreschilderkunst te verdedigen tegenover de kritiek, dat deze "gemeine, unveredelte Wirklichkeit" zou weergeven (afb. 2):

"Aber sind denn Wahl des Gegenstandes, des Standpunktes, des Jahr- und Tagmoments, der Gruppierung, Zuthat so manches Zufälligen zur Harmonie des Ganzen, Behandlung überhaupt x. nicht lauter rein künstlerische Funktionen? Ein Griff in eine solche Natur hinein ist artistischer als eine mittelmäßige Composition,

Lebenswirklichkeit, in die geschichtlichen und sozialen Anschauungen, aber natürlich auch in die Ideale und Wunschvorstellungen des Bürgertums."

⁴⁸ Schoch, p. 181-182; door Schoch geciteerde zinsneden Sternberger: *Panorama*, hfdstk. III, 'Genre', p. 60-61.

und während uns ihr Anblick in die Gebirgswelt *versetzt*, gewährt er uns eine *poetische Stimmung*, d.h. die *Anschauung eines in sich geschlossenen Lebens unter schönen Bedingungen*."⁴⁹

Met deze laatste woorden omschreef de auteur treffend aard en functie van het idyllische tafereel zoals dit, het mocht dan contemporain zijn of historisch, destijds door de beschouwer werd ervaren - ook zonder de karakterisering 'idyllisch' te gebruiken. Waar negentiende-eeuwse critici de term wel hanteren, blijken zij steeds uiteenlopende genretafereelen als idyllisch te kwalificeren zonder dat daarbij altijd sprake is van een idylle in de strikte zin.⁵⁰ De eisen die deze critici aan het genrestuk stelden en de criteria die zij juist in lovende kritieken verwoordden, brengen het genretafereel in zo grote nabijheid van de idylle, dat men bij vele van deze schilderstukken, wanneer ook de specifieke beslotenheid van een "in sich geschlossenes Leben" gegeven is, tenminste van idyllische tafereelen kan spreken. Steeds verlangde men van een genretafereel - voorzover niet tot het gebied van de komedie te rekenen - een 'poetische Stimmung', de 'poetische Reiz, der allein bleibend anzieht' en een 'wahrhaft poetischer Zauber'.

Ook de redacteur van het *Berliner Kunst-Blatt*, de kunsthistoricus Ernst Toelken, noemde in een tentoonstellingsbespreking criteria waaraan het genrestuk moest voldoen en hij brak daarbij tevens een lans voor dit genre. Een "verstandlose Kritik", schreef hij, moest niet proberen om

"... den Künstlern und dem Volke das zu verleiden, was der Mehrzahl von beiden zusagt und lieb ist. Nur sind bei der Genremalerei, eben damit sie des gewünschten Beifalls sicher seyn dürfe, zwei Dinge nicht ausser Acht zu lassen. [...] Unerlässlich ist zuvörderst die Poesie des Inhalts. [...] Gleich unerlässlich [...] ist [...] die geistreiche und genaue Sauberkeit der Ausführung ...".⁵¹

Wat de poëtische inhoud betreft, meende Toelken dat de Fransen daar wellicht buiten konden, maar de dichterlijke zin van de Duitsers zou nooit het 'alledaags

⁴⁹ Monogr. 'B', *Kunstbl.* (1828), p. 188. Cursivering R.K.

⁵⁰ Toelken bijv., op. cit. (6), p. 258, gebruikt formulering "fromme Kinder-Idyllen" voor scènes met kinderen behoord door hun beschermengel; hij spreekt, p. 260, van "religiös-idyllische Richtung" met motieven als Rebekka bij de bron, Maria en Martha, engelen en Madonna's.

⁵¹ Toelken, 'Ueber die diesjährige Kunstausstellung in Dresden', p. 276-277, *Berl. Kunstbl.* (1829), p. 267-286. *ADB*, XXXVIII, p. 415: Toelken (1785-1869) doceerde na studie in Göttingen aan Berlijnse gymnasia, 1816 benoemd tot buitengewoon hoogleraar universiteit en 1823 tot ordinarius voor mythologie en kunstgeschiedenis. Hield zich bezig met antieke kunst in Berlijnse collecties, 1815 met reorganisatie van uit Parijs teruggebrachte kunstwerken. Sedert 1832 in dienst Berlijns Koninkl. Museum: assistent bij Antiquarium, later directeur. Hij was bij kunstacademie betrokken, lid acad. senaat en hield 1820 feestrede bij herdenkingsfeest Rafaël. Sinds 1827 secr. academie, sinds 1831 acad.-prof. in "Theorie in den Kunstfächern" (Schadow, *Kunst-Werke*, 1849, p. 232). Publiceerde over kunsttheorie en -geschiedenis o.m.: *Ueber das Basrelief und den Unterschied der plastischen und malerischen Composition*, 1815; *Ueber das Verhältnis der antiken und modernen Malerei zur Poesie* ("Nachtrag zu Lessing's Laokoon"), 1822; *Erklärung der Bildwerke am Tempel des Jupiter Ammon zu Siwah*, 1823. In 1828/29 red. *Berl. Kunst-Blatt*; 1839 voordracht 'Ueber den protestantischen Geist aller wahrhaften Kunst und deren neuere Entwicklung in Deutschland' (publ. *Jahrbuch der Akademie der Künste*).

lege, het nietszeggende', met welgevallen aannemen. Hij bestreed dat de genreschilderkunst niet poëtisch zou zijn en zag de positie van het genre in de schilderkunst als analoog aan die van de idylle in de literatuur.⁵² De dagelijkse werkelijkheid was vol van echt poëtische motieven, en er was alleen een ontvankelijke kunstenaarsgeest nodig om hierdoor geïnspireerd te worden. Toelken was er ook niet bezorgd voor, dat schilders zouden afzien van de innerlijke waarde die de gedachte, de idee aan een kunstwerk verleent: 'onze kunstenaars' gaven er in dat opzicht steeds blijk van 'echte Duitsers' te zijn. Hij waarschuwde echter voor overtrokken sentimentaliteit, voor 'wijsneuzig schoolmeesteren' én voor een verkeerde inschatting van de grenzen van de kunst, wanneer men de beschouwer liet raden naar een poëtische inhoud die niet aanschouwelijk te maken was.

Hij pleitte bovendien voor afschaffing van de zelfs in het Frans nietszeggende aanduiding 'Genre-Malerei':

"Warum heissen nicht alle gemüthliche Darstellungen des alltäglichen Lebens schlechtweg *Idyllen*, was sie wirklich sind? Die Forderung eines poetischen Gehalts würde zugleich damit ausgedrückt."⁵³

Alle vrolijk-humoristische voorstellingen wilde hij onder de benaming 'komische Malerei' samenvatten, en voor de andere motieven die men gewoonlijk ook nog tot de genrekunst rekende, als stillevens en interieur, vond hij een algemene aanduiding overbodig. Toelkens terminologische opvatting en zijn verwachtingen van het moderne genretafereel geef ik hier betrekkelijk uitvoerig weer, omdat ik deze representatief acht voor de in kunstcritieken van die periode geformuleerde eisen aan de genreschilderkunst. Ook andere critici zonderden het komische genremotief daarbij kennelijk af, dat over het algemeen niet werd genoemd, of elders apart besproken. Een enkele schrijver onderscheidde het idyllische genre als 'poetische Gemälde' en benoemde juist de meer luchtige motieven als genre: in geen geval stelde men aan humoristische taferelen de eis van poëtische inhoud en sfeer.⁵⁴

⁵² Vgl. Immel, p. 313: "Als Reaktion auf Materialismus, Vermassung, Industrialisierung und Primat der Naturwissenschaft flüchtete man sich in die erträumten Bereiche der Idylle. Das Genrebild ist eine analoge Erscheinung zur Trivilliteratur [!] des Jahrhunderts."

⁵³ Toelken, op. cit. (51), p. 276-277. Citaat: *ibid.*, p. 278. N.b. toenmalige betekenis van "gemüthlich". Cursief waar origineel spatiëring.

⁵⁴ Afgezien van zulk verschillend gebruik van woord genre is er dus sprake van tweedeling in idyllisch-poëtisch enerzijds en humoristisch-komisch anderzijds, die met Toelkens standpunt van 1829 overeen komt. Hierbij prevaleren opvattingen van 'modus' boven thematische indeling. Nog jaar tevoren had Toelken zelf overigens scènes uit het dagelijks leven, schijnbaar zonder onderscheid, met de komedie vergeleken, én als genre benoemd, op. cit. (6), p. 248: "... noch zahlreicher sind freilich die Darstellungen aus dem gemeinen Leben, allein diejenigen, welche diese Gattung anfeinden, bedenken nicht, dass sie aus denselben Gründen auch das Lustspiel und alle Gebilden der komischen Poesie verwerfen müssten. Genre-Bilder von solcher Meisterschaft, wie viele der ausgestellten, sind in ihrer Art nicht weniger achtungswerth, als die

Dat menig negentiende-eeuws genreschilderij overwegend idyllisch van aard is, meent ook de literatuurhistoricus Seybold. Hij onderscheidt in de literatuur idylle en genre in bewoordingen die mijns inziens ook op de beeldende kunst van toepassing zijn, en evenzeer op het idyllische genretafereel als op de zuivere idylle:

"Allgemein unterscheidet sich die Idylle vom Genre dadurch, daß sie in sich verschlossen ist, nicht Typisches wiedergibt, sondern eher ein Geschehen, das nur für eine bestimmte Schicht Gültigkeit besitzt und vielleicht auch für diese nur ein Traumziel [!] ist. Eingrenzung und Zeitlosigkeit der Idylle bringen Ruhe für die Beteiligten mit sich. Die Außenwelt ist ausgeschlossen. Die Idylle ist stärker ausgemalt als das Genrebild, so daß dieses typischer wirkt. Man könnte die Idylle als ein Dasein fassen, das stillehält, um deutlich abgemalt zu werden. Das Genrebild enthält mehr Bewegung. [...] Idylle und Genre neigen zur Beschreibung (Eidyllion = Bildchen), aber auch hierbei ist die Idylle wählerischer, enger, das Genre frischer, alltäglicher, werktäglicher."

Een interpretatie van de functie van de idylle klinkt door waar Seybold schrijft, dat het genre zich - anders dan de idylle - niet tegen de realiteit afzet: dit houdt in dat de idylle dat naar zijn mening juist wel doet, dat zij een tegenbeeld biedt.⁵⁵

Voor deze studie wil ik mij aansluiten bij de omschrijvingen van het genretafereel door de beide kunsthistorici Kelch en Friedländer en de literatuurhistoricus Seybold, met inbegrip van het door deze laatste gehanteerde criterium van een genreachtige beeldopvatting. Het genretafereel in de negentiende-eeuwse schilderkunst van Midden-Europa wil ik afbakenen en kenschetsen als een tafereel uit het dagelijks leven in een sociaal en psychologisch begrensde en besloten omgeving. Bij deze genretafereelen ligt de nadruk op de relatie tussen de personen onderling, en met hun materiële omgeving: het is een relatie van vertrouwdeheid en intimiteit, een geïdealiseerde relatie in een geïdealiseerde omgeving. De uitgebeelde handeling en personen zijn typisch. Zij zijn dikwijls - net als bij het 'Sittenbild' - karakteristiek voor een stand, zelfs een beroep, of voor een levensfase, en in het geval van een historisch genretafereel zijn zij kenmerkend voor een ruim genomen tijdperk, of zij representeren bepaalde menselijke gevoelens en gewaarwordingen. De locatie van het tafereel is meestal slechts nationaal, soms regionaal bepaald, en een natuurlijke omgeving schijnt ongerept en van alle tijden.

Bij de beide eerste deelonderzoeken van deze studie bepaal ik mij nadrukkelijk tot het gebied van het *idyllische* in het verleden gesitueerde genre, conform alle eisen die de kunstkritiek in de eerste decennia van de negentiende eeuw aan het genretafereel stelde: de 'poetische Erfindung', de poëtische inhoud

ernstesten Geschichtsmalereien." Inmiddels prefereerde hij kennelijk de categorieën 'idylle' en 'komische Malerei'.

⁵⁵ Seybold, p. 14. Immel kwalificeert in haar dissertatie de door haar besproken genrescènes herhaaldelijk als idyllisch en gebruikt ook het woord idylle zonder dit nader te bepalen: kennelijk, in overeenstemming met 19^{de}-eeuwse kunstkritici, voor door haarzelf als idyllisch ervaren genrescènes, Immel, o.m. p. 27, 53, 313.

en sfeer, de uitbeelding van een besloten bestaan "unter schönen Bedingungen". Het eigenlijke thema van het *idyllische* genre - of het nu een contemporaine scène toont of een historisch tafereel - is in deze periode de wijze waarop de mensen in de voorstelling de uitgebeelde situatie beleven; de uitbeelding is gericht op empathie, de intentie is dat de beschouwer de beleving van de situatie door de geschilderde personen zal navoelen, zal meebelevens.⁵⁶ Ook bij de latere historische genretafereelen die in deel II aan de orde komen, is dat idyllische aspect veelvuldig aanwezig, maar niet meer zo overwegend als nog tijdens de 'Vormärz'. Al sedert de jaren veertig zou het aandeel van de verhalende scènes aan het historisch genre toenemen en in de volgende decennia bovendien dat der tafereelen die een meer dramatische handeling en grotere activiteit tonen, terwijl er toen tevens sprake kon zijn van kritiek ten opzichte van het verbeelde verleden.

2. Het genrestuk in de vroeg negentiende-eeuwse schilderkunst in Berlijn

Om twee redenen wil ik in de beide volgende paragrafen een beeld schetsen van de productie en acceptatie van het genrestuk in Berlijn en München tijdens de late achttiende en vroege negentiende eeuw. De eerste reden is dat ook het *historische* genretafereel, ongeacht de oorsprong van deze voorstellingen, de mate van idealisering en de overlapping met andere genres, toch inderdaad een *genretafereel* toont. De tweede reden is dat ik, dit gegeven ten spijt, niet instem met de steeds weerkerende bewering als zou het historisch genre dus ook vanuit de genreschilderkunst zijn ontstaan, en wel als resultaat van de wens van genreschilders om hun voordeel te doen met de populariteit van historische ensceneringen op een moment dat die in brede kring al aanzienlijk was. Het doel van deze paragrafen is derhalve niet om de ontwikkeling in de Pruisische en Beierse schilderkunst van het genrestuk als zodanig te schetsen. De opzet is om de situatie rond het genretafereel te karakteriseren op het moment dat Carl Kolbe en Heinrich Dähling op de tentoonstelling van de Berlijnse academie de eerste *historische* genretafereelen inbrachten, drie jaar later in München gevolgd door de jonge Lorenz Quaglio met aan de academie daar gepresenteerde werken.⁵⁷

⁵⁶ Voor de betekenis van poëtisch in woordcombinatie 'poetische Erfindung', zie bijv. Solger, p. 184-185: "Die Poesie ist etwas der Kunst Allgemeines, das innere Wirken der Idee." Een "poetische Erfindung" is het resultaat van dit "Wirken der Idee" in de geest, de fantasie van de kunstenaar. Maisak, p. 223: Uit de "Poesie der Erfindung" van het vrij verzonnen ideale beeld van het thema, dat in de "dichterische Stimmung im Gemüt des Künstlers gründet, entsteht die ästhetische Stimmung". Op dit laatste voor de receptie belangrijke begrip kom ik in dl. I: VI, 1 terug, zie p. 300 en 307. - Vgl. Bernhard, p. 181-182, die, m.b.t. eigenlijke idylle, eveneens een "adäquate Angemessenheit der Stimmung" aanwijst als die specifieke kwaliteit die een tafereel tot idylle maakt. Hij omschrijft relatie tussen beeld en beschouwer als volgt: "Das Betrachten einer Idylle ist deshalb immer [...] ein Eintauchen in ihre Seinsweise, das Herstellen von äquivalenten Merkmalen zwischen Betrachter und Bild. Nicht der Hirte, sondern dessen Ruhe [...] wird bei der Betrachtung aktualisiert und in den eigenen Gemütszustand transferiert."

⁵⁷ Voor opkomst genrestuk in Berlijnse schilderkunst, zie cat.ac.Berl., 1786-ca. 1824.

Tijdens de voorgaande achttiende eeuw waren in verschillende perioden de genrestukken en groepsportretten - en overigens ook de veld- en zeeslagen en landschappen - van Hollandse schilders uit de zestiende en zeventiende eeuw door Duitse schilders nagevolgd, zowel in directe aansluiting bij de Hollanders als in zelfstandige verwerking van de vermeend realistische, burgerlijke voorbeelden.⁵⁸ De tweede, laat achttiende-eeuwse periode van dit zogenaamde 'hollandiseren' ging gepaard met de invloed van Frans genre, in de vorm van Greuzes en Chardins taferelen, en deze fase introduceerde het burgerlijk genrestuk, de 'Familienszene', en ook de kleine, propere straatscènes met de broodwinning der lagere standen in de stad.⁵⁹ Een Berlijns exponent van die thematiek was Kolbes leermeester, de schilder en illustrator Daniel Chodowiecki (1726-1801) die nog uitgebreid ter sprake zal komen.

Eén der eerste samenvattende studies over het genrestuk is Lothar Briegers *Das Genrebild*, gepubliceerd in 1922. Voor de Duitse schilderkunst van de achttiende eeuw acht deze auteur twee gebieden van de kunst bepalend, enerzijds de decoratie van residentie, slot en kerk evenals het religieuze schilderij bestemd voor het kerkgebouw en anderzijds het burgerlijk portret. Ondanks die situatie, die was bepaald door de maatschappelijke en economische positie van opdrachtgevers, was het genrestuk in de Duitse landen niet zo zeldzaam, aldus Brieger, als men zou verwachten. In grote handelssteden als Hamburg en Frankfurt am Main won de burgerij langzaam aan economische macht en zelfbewustheid, en deze verwachtte van kunstenaars dat die allereerst hun eigen, burgerlijke leefwereld in beeld brachten, zoals Chodowiecki dat deed in Berlijn.⁶⁰

⁵⁸ Feist, 1986, p. 81-84: eerste fase 'hollandiseren', jaren 20, vooral door leden aristocratie gedragen die deze scènes wrschl. als beelden van natuurlijkheid en eenvoud, als contrast met het hofleven waardeerden. Tweede fase begon jaren 50: ditmaal vooral burgerij die 'hollandiserende' kunst begunstigde, die oriëntatie op een burgerlijke kunst i.t.t. de eigentijdse hofcultuur prefereerde. In de Pruisische kunst representeert hofschilder Antoine Pesne (1683-1757) met enkele werken die eerste fase: 'handelings'- en typenportretten (o.m. Neues Palais, Potsdam), naar compositie en thema geöriënteerd op Godfried Schalcken en Frans van Mieris, maar naar stijl van schilderen behorend tot het rococo.

⁵⁹ Aan Franse invloed en Diderot in het bijzonder weet Carl Seidel (voor persoon Seidel, zie nt. 291) de verbreiding van genre althans op het toneel, toen hij n.a.v. werkzaamheid en opvattingen Berlijns toneelintendant Iffland schreef over het tijdperk, "wo die Kunst im Allgemeinen, nachdem sie in übel verstandener Griechheit lange befangen gewesen, sich plötzlich zurückgewendet hatte zur platten Wahrheit des Lebens. Die Franzosen, von denen jenes Gräcisiren ausgegangen war, bewirkten auch zunächst wiederum diese Umwälzung. Der einst so einflussreiche Diderot predigte [...] das Kunstprinzip der angenehmen Natürlichkeit, [...] zugleich aber noch die Tendenz des moralisch Rührenden, und ward so gleichsam der Schöpfer der sogenannten Familien-Gemälde und des bürgerlichen Trauerspiels.": 'Miscellanen zur neuesten Kunstgeschichte, II. Ifflands Portrait-Statue im Schauspielhause zu Berlin', p. 47, *Berl. Kunstbl.* (1828), p. 47-52.

⁶⁰ Geismeyer, 1993, p. 160, benadrukt dat zulke scènes bij hem niet 'slechts' werkelijkheid weergaven. "Bürgerliche Lebenswirklichkeit und bürgerliche Weltsicht, die Wesen und Inhalt des Chodowieckischen Schaffens ausmachten, fanden [...] ihren schönsten und intensivsten

Over het algemeen 'verdwenen' zulke schilderijen na voltooiing echter in de huizen van de bestellers. In die situatie was de burgerlijke schilderkunst nauwelijks openbaar, zij was afgesneden van de algemene cultuur, waardoor wat Brieger noemt een "einheitlicher Zusammenschluss" niet tot stand kon komen. Taferelen uit het 'leven van alledag' van de Duitse burgerij werden bijna anoniem uitgebeeld, zonder in bredere kring bekend te worden, en buiten de academies om: genrestukken werden in de achttiende eeuw maar zelden op tentoonstellingen ingebracht, en in het academisch onderwijs speelden de zogenaamde 'lagere genres' nog geen rol.⁶¹

In diezelfde jaren nam het genretafereel in de steeds toenemende boek- en almanakillustratie een heel andere positie in: voor zulke uitgaven werd ook door tekenaars die aan kunstacademies verbonden waren, allerlei genre ontworpen en gestoken. In Berlijn produceerden de illustrator Johann Wilhelm Meil, jongere kunstenaars zoals ondermeer de schilder Carl Kuhbeil en de graveur Daniel Berger, en uiteraard Chodowiecki zulke voorstellingen. Het genretafereel als zodanig was in ieder geval heel wel bekend bij academische en niet-academische kunstenaars, bij de welgestelde burgerij die zich al af en toe de opdracht voor een schilderijtje veroorloofde en in grafische vorm bij verzamelaars van oude en nieuwe prenten evenals in bredere kring bij het lezend publiek. Genretafereelen die door contemporaine kunstenaars als schilderij waren uitgevoerd, bereikten echter, ook in Berlijn en München, slechts een geringe openbaarheid.

Wanneer Briegers beoordeling van de positie van het genrestuk in de late achttiende eeuw ook voor Berlijn opgaat, kan dat betekenen, dat de catalogi der academietentoonstellingen, waar het gaat om het voorkomen van genre in de schilderkunst, niet de werkelijke situatie weerspiegelen: tot in de vroege negentiende eeuw werden in die Berlijnse catalogi nog maar heel weinig genrestukken vermeld, in de late achttiende eeuw zelfs niet meer dan enkele.⁶²

Ausdruck in Darstellungen aus dem Familienleben. Sie bedeuten künstlerische Widerspiegelung von Wirklichkeit und Musterbilder zugleich ...". Id., p. 173: "Chodowiecki ist immer wieder als Schilderer des bürgerlichen Alltags seiner Zeit, namentlich des bürgerlichen Privatlebens in Haus und Familie, angesehen worden. Eine solche Charakterisierung erfaßt aber nur eine Seite des Chodowieckischen Realismus. Die andere Seite, durch die Naturnähe und Sachtreue erst ihren tieferen inhaltlichen Sinn bekamen, war durch sozialetische und erzieherische Intentionen bestimmt." Vb. hiervan én Chardins invloed: schilderij *Die Kartoffelverkäuferin* (vierde kwart 18^{de} eeuw, Mus. d. deutsch. Geschichte, Berlijn); dit herinnert uiterlijk aan Chardins *La Pourvoyeuse* (1738), de inhoud valt te zien tegen de achtergrond van de in Pruisen juist ingevoerde aardappelteelt en heeft een belerende, propagerende strekking.

⁶¹ Brieger, p. 161-164. Schilders van scènes uit het burgerlijk milieu, leven in de familie en omgang met vrienden die in dit verband genoemd kunnen worden bijv.: Georg Melchior Kraus, Georg Karl Urlaub, Januarius Zick, Johann Dörner, Balthasar Denner, Justus Junker en Johann Conrad Seekatz die voor fam. Goethe werkte. Immel, p. 89: ook Johann Eleazar Zeisig (kunstenaarsnaam Schenau) die, evenals Kraus, o.i.v. Greuze schilderde.

⁶² Feist, 1986, p. 80, suggereert zelfs dat late 18^{de} eeuw genre, portret en landschap, in "erscheinungstreue" weergave, al het grootste deel der totale kunstproductie uitmaakten - en niet de kunstwerken die in en rond academies en voor de hoven tot stand kwamen.

Het zou denkbaar zijn, dat genretaferelen, die in de academische hiërarchie van de thematische genres zo laag gewaardeerd werden, niet tot de tentoonstellingen zouden zijn toegelaten. Elders zou dit ook inderdaad het geval zijn geweest, waarbij voor genrestukken van gearriveerde kunstenaars een uitzondering werd gemaakt. In Berlijn echter waren de inzendingen voor de tentoonstellingen, die sedert 1786 regelmatig plaatsvonden, in de achttiende en vroege negentiende eeuw nog 'jury-frei', en dan zou toch niets dan de conventie de inzending van genrestukken hebben kunnen verhinderen, als zulke scènes ook door andere academische schilders dan alleen Chodowiecki wel werden uitgebeeld.⁶³

In de jaren negentig komen dan inderdaad enkele titels en omschrijvingen in de Berlijnse academiecatalogi voor die met zekerheid genrestukken aankondigden. Aanvankelijk ging het nog dikwijls om replieken of navolgingen, waarbij wel eens verwezen werd naar een contemporain Engels of zeventiende-eeuws Hollands voorbeeld.⁶⁴ In 1794 waren er een aantal, deels in olieverf, deels in pastel uitgevoerde, genretaferelen tentoongesteld, zodat vanaf dat jaar een beleid van niet-toelaten van genre in geen geval meer verondersteld kan worden. Bij de totstandkoming van één der genrestukken die in dat jaar getoond werden, speelde Daniel Chodowiecki een eigen rol, zo blijkt uit een brief aan zijn vriend Anton Graff over "Madam Robert" - de schilderes Felicitas Robert-Tassaert - kennelijk een gemeenschappelijke kennis:

"Da sie [Madam Robert] keine Portraite zu mahlen hatt hatt sie angefangen aus Englischen kupfern mit Einzelnen Figuren vergrößert in Pastell mit aller möglichen Praecision Zu Kopieren, sie hatte mich gebethen zum Kompagnion ihr eine junge Bauerndirne die Butter macht zu zeichnen, ich machte diese Zeichnung so groß wie es das gute Braun gelbe Papier erlaubt mit weiß und Schwarzer kreide und sie war sehr zufrieden damit, und wills noch mahlen eh sie hinter die Gardine kriegt."

Dit voorval illustreert niet alleen Chodowiecki's eigen minstens incidentele invloed op het schilderen van genre in Berlijn, maar demonstreert tevens die

⁶³ Immel, p. 18, 316: genrestukken doorgaans slechts bij uitzondering tot ac.tent. toegelaten; in München bijv. volgens haar alleen op bijzondere uitnodiging daartoe, p. 133. Vgl. echter p. 44, deze studie. - In Berlijn 1786 wel al twee werken van Franse schilder, lid Berlijnse acad. overigens, die men als genre in enge zin, maar ook als 'Handlungs'-portretten zou kunnen omschrijven; 1789 vergelijkbaar werk door Anton Graff: cat.ac.Berl., nr. 34, "Zwei Kinder, die mit Seifenblasen spielen". Vgl. cat. tent. Berlijn, 1983, p. 29: tot 1830, toen wegens steeds groeiende aantallen inzendingen nieuwe regeling werd getroffen, was juist het "Nebeneinander von Schüler-, Lehrer- und Dilettantenarbeiten" het populaire en aantrekkelijke van deze verkooptentoonstellingen. - De 'Kunst-Vereine' in de Duitse landen zouden alle vanaf hun oprichting volop in olieverf uitgevoerd genre presenteren.

⁶⁴ Vb. cat.ac.Berl., 1794, nr. 61, Felicitas Robert, geb. Tassaert, *Ein junges Mädchen welches näht*, nr. 62, *Eine Bäuerin welche buttert*; nr. 120, Wilhelm Jury, copie naar "Johann" Steen, *Eine ländliche Gesellschaft*; nr. 349, Augustine v.d. Reck, *Spielende Kinder*, naar Hamilton. Ibid., 1795, nr. 133, Peter Fontane (dilettant), "Ein junges Mädchen, welche Tauben in einem Körbchen trägt, nach denen eine daneben stehende Katze begierig lauert", geschilderd naar Engelse prent.

van Engelse prenten - dat en ook hoe deze als voorbeeld werden gebruikt.⁶⁵

Desondanks namen geschilderde genretaferelen hier in aantal slechts heel geleidelijk toe, en bleven de motieven merendeels geënt op de genoemde voorbeelden. Een thematisch Duits en eigentijds genre lijkt zich in Pruisen, althans op grond van de gegevens in de Berlijnse catalogi, pas in de latere jaren twintig van de negentiende eeuw te hebben ontwikkeld. Dan komen genretaferelen - thematisch variërend van huiselijke scènes tot het rovers- en smokkelaarsgenre - regelmatig voor, zij het nog sporadisch in vergelijking met de aantallen van de dominerende genres landschap en portret.⁶⁶ De in Berlijn opgeleide Eduard Pistorius (1796-1862) was één van de weinige schilders die zich toen al geheel op het genrestuk toelegden, hij was langs de weg van navolging en bestudering van Hollandse voorbeelden, in de collecties in Dresden en in Nederland, tot een eigentijds Duits genre gekomen. In 1824 en 1826 stelde hij in Berlijn voor het eerst zulke contemporaine genrestukken aan de academie ten toon, scènes met mensen uit het volk in de herberg, in hun werkplaats of eigen woonruimte (afb. 3). Bij de bespreking van de tentoonstelling van 1826 in het *Kunst-Blatt* werden zijn genretaferelen omschreven als:

"... die vorzüglichsten dieser Gemälde [der ausgestellten Genrebilder], von E. Pistorius, welche uns ächt märkische Gestalten und Auftritte mit großer Naivität vorführen ...".⁶⁷

⁶⁵ Chodowiecki, 1921, p. 137. Formulering "hinter die Gardine kriegt" slaat op omstandigheid, zo blijkt uit deze en eerdere brieven, dat Felicitas Robert in verwachting was. Vgl. Immel, p. 84: Engelse invloed.

⁶⁶ Geismeier, *Biedermeier*, p. 89-90, wijst op veranderde houding t.o.v. Nederlandse vb. bij generatie der jaren 80/90 geboren schilders, waardoor hun werk zich onderscheidde van 18^{de}-eeuws 'Hollandisme': "Im 18. Jahrhundert Massstab und Stütze realistischer Bemühungen, wurden die Holländer nun zu Lehrern und Anregern, die zu Eigenem verhelfen sollten." - Wat men zo al onder 'Genre-Malerey' verstond, illustreren recensies *Kunstbl.*: onder die kop bijv., 1828, nr. 56, p. 223, o.m. "Grosses Grabgemälde der adeligen Familien von Verona. Man erblickt darin den tragischen Tod Romeo's und Julia's. [...] Küche der Franziskanermönche. [...] Ansicht eines Seehafens, Nachtstück." Uit nadere beschrijving 'nachtstuk' blijkt dat dit diverse genretafereeltjes omvatte. - Bericht senaat Berlijnse academie aan 'Kultusministerium' (1826) is in dit verband relevant: de senatoren meenden dat groot deel der kunstenaars juist bijzonder graag hist. thema's zou aanpakken, dat dit hun echter heel moeilijk werd gemaakt. Tot nu toe konden zij eigenlijk alleen met portretkunst hun brood verdienen, maar niet iedere kunstenaar had daar talent voor en alleen het "höhere Kunstfach" te beoefenen was meestal niet mogelijk; "welches wohl die Ursach sein mag", oordeelde de senaat, "daß sie sich mehr als sonst auf die Landschaft und Genremalerey legen, weil diese Kunstfächer anfangen, ihnen einigermaßen einen Erwerbszweig darzubieten, wenigstens scheint dies daraus hervorzugehen, daß bei der dießjährigen Ausstellung in weit größerer Anzahl wie bei den früheren Verarbeitungen dieser Art Gegenstände eingeschickt werden, und sehr erfreulich ist es, daß sehr gelungene, und werthvolle Arbeiten sich darunter befinden." Geciteerd naar Grossmann, p. 114.

⁶⁷ Pistorius: na studie in Berlijn eerst enige tijd in Dresden, 1827 in Nederland, 1827-1830 in Düsseldorf. - Monogr. H. [wrschl. Helvig], 'Kunstaussstellung in Berlin 1826', *Kunstbl.* (1827), p. 122. Ook in Düsseldorf kwam genre pas jaren 30 - later dan in München en Wenen - tot bloei, ook daar was Pistorius dus vroeg exponent van deze thematiek, Immel, p. 311. Vgl.

Uit de geschetste situatie rond het genrestuk in de Berlijnse academische schilderkunst moet men concluderen, dat de eerste historische genretaferelen die daar aan de academie in 1814 en 1816 tentoongesteld werden, in die context zelfs als *genrestuk* tot de vroege voorbeelden behoorden.⁶⁸ Zoals al aan de orde kwam, is echter ondanks die toen zo zwakke positie van het genrestuk bij diverse twintigste-eeuwse auteurs de bewering aan te treffen dat het historisch genretafereel nu juist in de schilderkunst zou zijn geïntroduceerd door schilders die zich op het genrestuk hadden toegelegd. Voor de Berlijnse schilderkunst moet dit worden ontkend. Alleen al op grond van de zeldzaamheid van aan de academie tentoongestelde genretaferelen in het tweede decennium van de eeuw is dit onwaarschijnlijk. De veronderstelde samenhang met het genretafereel laat zich definitief weerleggen, wanneer men onderzoekt wie de schilders waren, die in Berlijn als eersten historisch genre in olieverf uitvoerden. Deze schilders, namelijk *Carl Kolbe*, *Carl Hampe* en *Heinrich Dähling*, waren alle drie allereerst historieschilders en -illustratoren.

3. *Het genrestuk in de vroeg negentiende-eeuwse schilderkunst in München*

In München was het genretafereel eerder tot ontwikkeling en bloei gekomen dan in andere residenties en kunstcentra in de Duitse landen. Al in 1820 werd van de plaatselijke academietentoonstelling bericht, dat het genre bijna overwoog, zozeer dat de recensent graag gezien zou hebben dat tenminste een deel van het gepresenteerde talent de historieschilderkunst ten goede was gekomen.⁶⁹ In Beieren was de kerk in de late achttiende eeuw als opdrachtgever vrijwel weggefallen zonder dat de staat in die bres was gesprongen: meer dan in Pruisen waren schilders aangewezen op verkoop aan de burgerij. Zij vervaardigden dan ook vooral portretten, en daarnaast kleine landschapjes en

'Gemäldeausstellung in Düsseldorf im August 1828', *Kunstbl.* (1828), p. 332: lovende woorden van monogr. 'M.' verwijzen te zelfder tijd op Pistorius' nog uitzonderlijke positie: "Herr Pistorius sucht wirklich unter seinen Zeitgenossen, als eigentlicher Genremaler, seiner würdige Nebenbuhler."

⁶⁸ Immel, p. 9, laat het genre in Berlijn zelfs geheel buiten beschouwing, omdat het daar, zoals zij schrijft, in vergelijking met München en Düsseldorf "wenig Bedeutung erlangte".

⁶⁹ Weliswaar moet bij dit oordeel de toenmalige ruime opvatting van 'genre' nog meegespeeld hebben (vgl. cat.ac. München, 1820), ook al onderscheidde de recensent ("M": Christian Müller?) expressis verbis portret, landschap en "Genre-Gemälden". Hij schreef, 'Betrachtungen über die Kunstausstellung zu München im Jahr 1820', *Kunstbl.* (1820), p. 366-367: "Das Fach der Genre-Malerey ist in diesem Jahre fast überwiegend, so daß man den Wunsch nicht verbergen kann, daß wenigstens ein Theil der hier aufgewendeten Talente und Mittel, der Historien-Malerey, als der ernstesten und höchsten Gattung des Kunstbestrebens, zugekehrt worden wäre. Insbesondere sollte die Darstellung der vaterländischen Geschichte sich jederzeit in dem Range der obengenannten Gattung behaupten." Uitspraken als deze zullen ertoe hebben bijgedragen, ook genreschilders aan te zetten tot het schilderen van *historisch* genre om zo het populaire, en verkoopbare, genrestuk met historie en het vaderlandse te combineren.

genretafereeltjes, motieven die de burgers van de stad aanspraken.⁷⁰ De verhuizing van de Paltser keurvorst Karl Theodor naar München, in 1778, had een toestroom van kunstenaars uit Mannheim gebracht, architecten, toneelschilders - waaronder leden van de familie Quaglio - en ook een aantal genreschilders. Karl Theodor liet in de jaren 1780-81 met schilderijen uit het buitenpaleis Schleißheim een galerie in de stad inrichten, de Hofgartengallerie. De Mannheimse schilders en de weinige ingezetenen Münchner kunstenaars ontmoetten elkaar bij het bestuderen en kopiëren van de vele zeventiende-eeuwse Nederlanders die daar bijeengebracht waren.⁷¹ Een al ingeburgerd schilder van genretafereelen, en vooral van zogenaamde 'Handlungsporträts' (waarbij de geportretteerden bij bezigheden in beeld zijn gebracht), was de onderdirecteur van de Hofgartengallerie, Johann Jakob Dorner sr. (1741-1813), die ook Karl Theodors voorganger in zo'n type portret had uitgebeeld. Van die laatste had hij opdracht gekregen om in Schleißheim schilderijen te kopiëren en regelmatig enkele genretafereeltjes in de trant van Nederlandse fijnschilders als Dou en Willem Mieris te produceren, wat hij ook had uitgevoerd.⁷²

Jongere Münchner schilders beperkten zich echter niet tot de studie en het kopiëren van de Nederlanders. Zij trokken er zelf op uit, tekenden de omgeving en de boerenbevolking, en ontdekten spoedig het Beierse berglandschap en zijn bewoners als een pittoreske thematiek die goede afzet vond.⁷³ De Münchner genreschilderkunst van die periode toont contemporaine taferelen, die veelal een bijna 'volkskundig' karakter hebben door de gedetailleerde weergave van het materiële milieu der figuranten; deze scènes zijn meestal ingevoegd in landschapsschilderingen, soms in beelden van de stad. Börsch-Supan wijst erop dat de samenhang tussen landschap en genre hier sterker was dan elders: landschapsschilders voegden bij voorkeur stoffage toe en genreschilders prefereerden de leefwereld, zowel binnenshuis als buiten, van de boeren en andere bergbewoners. In 1820 stelden deze schilders al een heel aantal van zulke taferelen aan de academie tentoon, ook al had de directeur, Peter Langer, daar zelf

⁷⁰ Angerer, p. 33. Zie cat. tent. München, 2000, voor aantal afb. van zulk plaatselijk werk.

⁷¹ Pecht, 1888, p. 29: 1799 zijn de 'Galerien' van Zweibrücken en Mannheim naar München overgebracht, 1806 de Düsseldorfer Galerie. Die collecties werden samengevoegd met die in München en Schleißheim. Börsch-Supan, *Deutsche Malerei*, p. 53-54. Immel, p. 310.

⁷² Immel, p. 95. Schoch, p. 35-36: *Kurfürst Max III. Joseph an der Drehbank*. "Der Künstler verdankt seine Bildelemente [...] der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Bei dem Versuch, sie im Sinne der barocken Repräsentation zu verwerten, erhalten viele Motive unfreiwillig eine seltsame Ambivalenz." 'Werk' aan draaibank van 18^{de}-eeuwse keurvorst ook bij Gigl, p. 113, zie dl. I: V, 1. Voor Dorner en zulke 'Hollandse' stukjes, zie cat. tent. München, 2000, p. 128, 230-234.

⁷³ Het is onduidelijk wie derg. taferelen kocht. Volgens Börsch-Supan, *Deutsche Malerei*, p. 60, nu juist geen Münchner, maar een publiek van elders dat al dat Beierse graag zag. Daarentegen meent Eschenburg, 'Darstellung von Sitte und Sittlichkeit – das Genrebild im Biedermeier', cat. tent. München 1987, *Biedermeier*, p. 173, dat er bij de Münchner burgerij veel interesse bestond voor taferelen uit het volksleven.

weinig waardering voor. Bovendien was er de "Ausstellung bayerischer Kunst- und Gewerbsprodukte" waar niet alleen prenten - zoals in München uitgegeven lithografieën - maar steeds ook enkele schilderijen getoond werden.⁷⁴ In 1823 benoemde kroonprins Ludwig een nieuwe directeur aan de academie, de Düsseldorfer Peter Cornelius, die hij nog in Rome had leren kennen. Een jaar na diens komst werd op initiatief van een aantal kunstenaars de 'Kunstverein' opgericht, zeker met de bedoeling om de door Cornelius geminachte "Fächler" een forum te bieden, maar vooral ook om naar eigen behoefte tentoon te kunnen stellen. De schilder Bürkel schreef in zijn memoires dat Cornelius alle Münchner schilders die voor zijn persoonlijke instelling niet toegankelijk waren van de tentoonstellingen aan de academie had weten uit te sluiten, ook al moet dit beeld wel enigszins overtrokken zijn, want juist Bürkel zelf die een uitgesproken en succesvol genreschilder was, stelde daar wel degelijk tentoon. Genreschilders die al naam en faam hadden, werd kennelijk geen plaats geweigerd, maar vermoedelijk was men ten opzichte van beginners minder tolerant. Het tentoonstellingslokaal van de Münchner 'Kunstverein' daarentegen vormde voor alle plaatselijke schilders en kunstliefhebbers een stimulerend middelpunt, waar elke week weer andere taferelen te zien waren.⁷⁵

In de volgende jaren breidde de thematiek van het genre zich ook in München verder uit. Al in 1825 kon de lokale genreschilderkunst als volgt worden omschreven:

"Reich und anmuthig wie die [...] Natur [...], mannigfach und voll von Charakter, Wahrheit und Energie wie das bunte und viel bewegte Spiel des Lebens [...], begleitet sie uns zu den Stellen unsrer liebsten Träume und auf allen Bahnen unsres Lebens [...]. Sie stellt uns hier in die offene Landschaft [...] oder zeigt uns [...] den stillen Frieden schattiger Haine [...] und weiß wie mit einem Zauberstabe das Fernste und Fremdeste der Länder, der Zeiten, der Sitten in ihren Raum zu bannen. Dort führt sie uns in die Gesellschaft [...] und [...] *weiß der gemeinen Wirklichkeit der Dinge und des Lebens eine poetische Seite abzugewinnen, bemüht uns in ihr zu befriedigen, und unser Gefühl mit ihr auszusöhnen.* Diese Mahlerey, der Art, den Neigungen und Bedürfnissen unseres von dem Großen meist abgezogenen und in sich selbst beschlossenen Lebens am meisten zusagend, ist es, welche sich auch bey uns einer vorzüglichen Begünstigung [...] zu erfreuen hat."

Deze recensent constateerde een functie, een betekenis van het genretafereel voor de beschouwer, die verder ging dan de tot nu toe besproken verwachtingen

⁷⁴ Börsch-Supan, *Deutsche Malerei*, p. 61. Op. cit. (69), 'Betrachtungen über Kunstausstellung München', p. 366-367. Kunst- en nijverheidstent.: *Kunstbl.* (1820), 'Vermischte Nachrichten aus Deutschland', p. 66-67.

⁷⁵ Vgl. Immel (nt. 63, hiervoor): slechts enkele, daartoe uitgenodigde schilders mochten aan academie genrestukken tentoonstellen. - Mettenleiter, Dominik Quaglio, Albrecht Adam en Bernhard Docen behoorden tot oprichters KV. Lorenz Quaglio was van begin af aan lid en droeg al 1824 bij aan "Inventar des Kunst-Verein": "Verzeichniss der Geschenke" noemt zijn lithografie "Eine vornehme Dame, welche Almosen spendet, nach s. e. Gemälde", *Jahresbericht KV*, zie hfdstk. V, 2. Bürkel, p. 17. Voor geschiedenis KV, zie Langenstein.

van Berlijnse critici en in het vervolg nog uitvoerig behandeld zal worden: namelijk dat de beschouwer in zulke taferelen die verzoening met de werkelijkheid zou vinden die alleen de kunst kan bieden.⁷⁶

Ondanks de hier gegeven opsomming van onderwerpen lijken de Münchner genreschilders zich in die jaren toch nog altijd sterk geconcentreerd te hebben op taferelen uit het leven van de land- en bergbevolking, ook al beperkten zij zich daar niet helemaal toe en waren er dat jaar bij de 'Kunstverein' zelfs al drie historische genretafelen te zien. Een van de weinige mij bekende voorbeelden van contemporain burgerlijk genre is de *Kahnpartie* door Joseph Hauber (1812), die echter ook wel als voorstelling van het levenschip wordt geïnterpreteerd. Zeldzame scènes van lokaal stedelijk leven zijn *Auf dem Münchner Viktualienmarkt* door Theodor Weller en de *Maibockausschank in einer Wirtschaft* door Franz Xaver Nachtmann: beide schilderijen ontstonden midden jaren twintig. Het werk van Moritz Müller, alias 'Feuermüller', die zijn verlichte taferelen in alle milieus van stad en land vond, begon pas in de jaren dertig.⁷⁷

De Münchner kunstschilder Friedrich Pecht (1814-1903) schreef terugblikkend op een eeuw kunstgeschiedenis van zijn stad, met kennelijke tevredenheid over de richting van het plaatselijke genre in de vroege negentiende eeuw, 'dat het de Münchner pas als laatste zou zijn ingevallen om Tieck en Wackenroder (*Herzensergiessungen eines Klosterbruders*) te lezen, die destijds in Noord-Duitsland verslonden werden. Zo konden zij ook geen onheil aanrichten, en kwam in die tijd een gezond realisme in de kunst tot ontwikkeling dat de wereld met droge humor alleen van de schilderkunstige kant bekeek, ver verwijderd van elke vorm van dromerij.'⁷⁸ Dat dit zo toch niet helemaal klopte, ook al komt men de bewering vaker tegen dat Münchner kunstenaars niet lazten, zal in het vervolg nog aan de orde komen. Wel valt op dat

⁷⁶ 'Kunstbericht aus München. Genremahlerey und der Kunstverein', *Kunstbl.* (1825), p. 213-214. Cursivering R.K.

⁷⁷ Vgl. Oldenbourg, p. 112, 114, die naast militair genre en batailliestuk alleen volksgenre noemt. Hist. genre: *Bericht KV, 1825* - Franz S. Lochbihler, *Eine Familienscene in einer Ritterstube*; Dietrich Monten, *Altdeutsche Kriegsleute beim Würfelspiele en Kriegsleute in altdeutschem Costüme, um einen Trinktisch gelagert*. Hauber, *Kahnpartie*, Städt. Gal. Lenbachhaus, München, inv.nr. 4136; interpretatie als levenschip: cat. tent. München, 1987, *Biedermeier*, p. 467; Schneider, p. 34, legt accent op portretkarakter. *Maibockausschank*, Münchner Stadtmus., inv.nr. 51/332. Weller: Oldenbourg, p. 167. Carl Friedr. Moritz Müller (1807-1865), bijv. *Musikalische Abendunterhaltung*, 1839, cat. tent. München, *Biedermeier*, p. 221. Werk van Karl Spitzweg begint eveneens pas midden jaren 30.

⁷⁸ Pecht stamde uit Konstanz; studeerde aan Münchner kunstacademie. Ontwikkelde zich tot meest prominente kunstcriticus van die stad, en met zijn artikelen in internationaal verspreide *AZ* tot één der meestgelezene van zijn tijd. Zijn oordelen zijn dikwijls persoonlijk gekleurd. Pecht, 1888, p. 28, evenzo p. 33: "Offenbar wirkte die vollständige Enthaltensamkeit von allen literarischen Genüßen, die in München nicht nur unter den Künstlern herrschte und die einen so grellen Gegensatz zur norddeutschen Vielleserei bildete, außerordentlich fördernd für die Entstehung einer frischen und naiven, aus dem ewigen Jungbrunnen der Natur schöpfenden Richtung."; ook *ibid.*, p. 53.

er in de eerste beide decennia van de eeuw inderdaad veel minder taferelen tentoongesteld werden die door literaire werken waren geïnspireerd dan in diezelfde periode in Berlijn het geval was. De Münchner schrijver Lorenz Westenrieder (1748-1829) had jaren tevoren al op het gebrek aan leeslust bij Beierse kunstenaars geattendeerd dat hij van zijn kant echter allerminst als een winstpunt beoordeeld had:

"Daher sieht man so viele Künstler, welche gar nichts lesen, welches nach meinen Begriffen immer ein Zeichen ist, daß sie von dem Umfang ihrer Kunst wenig verstehen und noch weniger fühlen. Dieser Mangel, wobei der Geist immer dünner und roher wird, rührt natürlich von dem ersten Unterricht her, wo man die Schüler immer nur zum Zeichnen und Kopiren anhält, ohne sie weiter zu führen, oder sie das Geringste von der Poesie zu lehren."⁷⁹

Vanuit het door Pecht zo gewaardeerde 'realistische' genre, de uitbeelding van het 'Volksleben', in concreto van de Beierse landbevolking, kwam een schilder niet gauw tot de inventie van *historische* genretaferelen, laat staan zonder de invloed van literatuur en geschiedschrijving. Ook in München ging het initiatief daartoe niet uit van de genreschilders, hoewel die hier al wel talrijk waren. Net als in Berlijn werd historisch genre voor het eerst op het doek gebracht in een context van intensieve historische interesse waar andere vormen van visualisering van het verleden - in beelden van historische architectuur, van episodes, personages en typen - reeds beoefend werden.

Niet toevallig was de eerste schilder die aan de Münchner academie idyllisch-historische taferelen tentoonstelde, vergelijkbaar met die van Kolbe en Dähling, letterlijk van huis uit vertrouwd met de weergave van historische stoffage en architectuur. Dit was de hiervoor al even genoemde Lorenz Quaglio (1793-1869). Zijn vader en zijn oudste broer schilderden historische decors met stoffage voor het 'Hoftheater', en zijn tweede broer Dominik had zich geprofileerd als schilder en lithograaf van historische bouwwerken en stadsgezichten die hij meestal met evenzo historische stoffage verlevendigde. Toen de jonge Lorenz omstreeks 1816/1817 zijn eerste schilderijen maakte, waren tenminste drie daarvan historische genretaferelen - alle drie gesitueerd in de middeleeuwen. Dominik volgde hem daarin niet, hij bleef als schilder bij architectuur met stoffagefiguren die overigens vaak wel bij een handeling betrokken waren; alleen in enkele van zijn lithografieën benaderde hij het historisch genre nog dichter (afb. 4).

* * *

Sedert de jaren dertig zouden het in de Duitse landen - en later ook in Oostenrijk en Polen - zowel genreschilders zijn als tot geschiedschilder opgeleide kunstenaars, die naast contemporaine genretaferelen respectievelijk 'serieuze' historische voorstellingen ook of zelfs overwegend historisch genre in beeld

⁷⁹ Westenrieder, 'Ueber den Zustand der Künste in Bayern' (1783), p. 225, in: *Sämmtliche Werke*, I, p. 219-243.

brachten. En die laatsten konden dat doen zonder dat deze keuze aan hun aanzien als historieschilder afbreuk deed. Tenslotte was het genretafereel als zodanig overal in de Duitse landen al in de loop van de jaren twintig zozeer in aanzien en kopersgunst gestegen, dat de redacteur van het *Berliner Kunst-Blatt*, Toelken, in 1829 pragmatisch redenerend zijn instemming betuigde met het feit, dat vele jonge talenten zich inmiddels bij voorkeur aan de genreschilderkunst wijdden:

"Sicherlich ist dagegen auch nichts einzuwenden, zumal da man es keinem Künstler verdenken kann, wenn er bei der Richtung, die er seiner Bildung giebt, auch auf Neigung und Absatz Rücksicht nimmt ...".⁸⁰

Waarbij Toelken weliswaar het voorbehoud maakte, dat de genreschilder er steeds op bedacht moest zijn om in zijn werk aan de reeds aangehaalde voorwaarden van "saubere Ausführung" en bovenal "Poesie des Inhalts" te voldoen. Tot het einde van de negentiende eeuw zouden veel schilders - net als hun recipiënten - die poëzie graag in het verleden zoeken, en met een keuze voor historisch genre verloren zij daarbij ook de afzet geenszins uit het oog.

⁸⁰ Toelken, op. cit. (51), p. 276: n.a.v. de tentoonstelling dat jaar in Dresden.