

## V. SCHILDERS VAN HISTORISCH GENRE IN MÜNCHEN - TOT 1840/45

In München, de Beierse hoofdstad, verscheen in 1816 een boekje getiteld *Hans Max Gießbrecht von der Humpenburg oder die neue Ritterzeit*. Dit was de titel van een komische opera door August Kotzebue. Tekst en handeling van deze opera, waarin Kotzebue de spot dreef met het toenmalige middeleeuwen-enthousiasme, waren echter weggelaten. Het boekje bevatte alleen het merendeel van de aria's en was zo verkeerd in een blijk van bewondering voor het middeleeuwse ridderwezen.<sup>505</sup> Een jaar later - drie jaar nadat in Berlijn Kolbe en Dähling hun *Weinlese-Fest* en *Wettgesang* tentoonstelden - had de jonge schilder Lorenz Quaglio de eerste van zijn historische genretaferelen voltooid, waarin hij zijn voorstelling van middeleeuws adellijk leven presenteerde aan de bezoekers van de Münchner academietentoonstelling. In de Beierse residentie kwamen de belangstelling en waardering voor de middeleeuwen, als overal, in uiteenlopende vormen en media tot uiting. Daarbij overwoog hier steeds de interesse voor de levensvormen van de middeleeuwse ridders en hun vrouwen, en voor de materiële vormen van hun milieu, van het "Burgenleben". Een reflectie van die interesse in de plaatselijke schilderkunst was in de eerste decennia van de negentiende eeuw echter nog uitzonderlijk.

### *1. Beelden van vaderlands verleden in de decennia rond 1800*

De historieschilderkunst van de Münchner hofschilders werd in de late achttiende eeuw thematisch en stilistisch geheel bepaald door het classicisme en de academische traditie. De vaderlandse geschiedenis werd door schilders nauwelijks uitgebeeld, en zelfs de historische boek- en almanakillustratie sloot nog niet aan bij de ontwikkelingen in de geschieduitbeelding die elders juist in de prentkunst en illustratiegrafiek plaatsvonden. Toch was er in München een zeer productieve representant van de vaderlandse geschieduitbeelding: de graveur Johann Michael Mettenleiter (1765-1853). Hij illustreerde talloze boeken en almanakken, en tweederde van zijn duizenden taferelen was historisch van inhoud. Hiertoe behoorden ondermeer de plaatjes in de *Baierisch-historische Calender* die de Münchner publicist Lorenz Westenrieder vanaf 1788 tot 1815 redigeerde.<sup>506</sup>

---

<sup>505</sup> Ulrike Laufer, 'Wie die Humpenburg zu ihrem Namen kam oder August von Kotzebue und die neue Ritterzeit in München', cat. tent. München, 1987, *Biedermeier*, p. 568-569: opera in één bedrijf, muziek P. Lindpaintner. Kotzebues tekst in geheel gepubliceerd in *Opern-Almanach für das Jahr 1815*, met frontispice naar Franz Catel: Oudduitse muzikant in vensterbank voor 'middeleeuws' maaswerk met uitzicht op bergtoppen en kasteeltorens.

<sup>506</sup> Beierse *Calender oder Jahrbuch der merkwürdigsten baierischen Begebenheiten alter und neuer Zeiten*, 1788-1815 in München bij Strobl, later bij J. Lindauer: belangrijkste, steeds met plaatjes uitgegeven hist. kalender in Zuid-Duitsland, Lanckoronska, p. 20. Mettenleiter maakte ook prentjes voor Westenrieders *Abriß der baierischen Geschichte* (1798). Enkele ill.

Mettenleiter werd dikwijls met Chodowiecki vergeleken en zelfs wel betiteld als de 'Beierse Chodowiecki', maar zijn illustraties zijn stilistisch volstrekt anders dan die van de Berlijner. Er is bij hem geen sprake van de vereenvoudiging van enscenering en figuren waardoor Chodowiecki's taferelen ondanks het kleine formaat zo direct en gemakkelijk aanspraken, en al helemaal niet van diens typische sfeer van sage of legende. In zijn platen bij het vijfdelige geschiedwerk *Leben und Bildnisse der grossen Deutschen* (1785-1805) van de Mannheimer Anton Klein greep Mettenleiter stilistisch veeleer terug op de academische historieschilderkunst. Zijn stijlkeuze lijkt aan te sluiten bij de toonzetting van Kleins voorwoord bij het eerste deel:

"Genius unsers Vaterlandes! hauche dem Künstler und Schriftsteller den Geist des Mannes ein, dessen Bild er der Welt geben will. Las auf ein schoepferisches: Werde! die erhabenen Vaeter wieder aufleben, das sie dastehen vor unsern Zeiten, und ihr belebender Athem in die Welt wehe, und die Enkel zu Thaten entflamme!"

Het boek is opgedragen aan Karl Theodor, de keurvorst van de Palts en Beieren die inmiddels in München resideerde.<sup>507</sup> De recensenten van Kleins werk interpreteerden de platen als "gemalte Historie" en spraken van de "erhabene Stil der Geschichte" (afb. 64). Hans-Jakob Meier, auteur van de studie *Historische Buchillustration* (1994), wijst erop dat die reactie bij toenmalige besprekingen van prenten en boekillustraties uitzonderlijk was, en dat de platen niet als ondersteunende illustratie werden opgevat, maar als voorstellingen die onafhankelijk waren van de tekst. De verhouding tussen tekst en beeld is dus een geheel andere dan die waarvoor auteur en tekenaar hadden gekozen toen de Berlijner Bernhard Rode enkele jaren eerder de illustraties bij Schröckhs *Weltgeschichte* (1779-1784) had gemaakt: Rode had door Schröckh geselecteerde passages in beeld gebracht en daarbij de tekst nauwkeurig gevolgd. Mettenleiter creëerde zelfstandige voorstellingen en trachtte daarbij vast te houden aan de traditionele beeldtaal van de historieschilderkunst, ondanks de andere techniek en het kleinere formaat; zijn poging werd en wordt verschillend beoordeeld.<sup>508</sup>

---

*Frauentaschenbuch*: jrg. 1815 bij Fouqués *Sagen von Theodelinde*; en voor jrg. 1822, waar ook Lorenz Quaglio en Heinr. Heß aan bijdroegen, Pissin, p. 31. Fleischmann, 1912, p. 379-380.

<sup>507</sup> Klein, 'Vorbericht', p. II. Spelling van Kleins in Latijnse letters gedrukte boek hier lett. weergegeven. Naast Mettenleiter droegen Chodowiecki (zie hiervoor, p. 90) en Egidius Verhelst jr. (1733-1818) illustraties bij. Valentin, p. 58-59: Klein speelde actieve rol in Mannheims cultuurleven, speciaal als toneelschrijver. Hij onderhield nauwe relatie met het hof en had invloed op keurvorst Karl Theodor die 1774 zelfs een 'Professur der schönen Künste' voor hem inrichtte. Zijn lezingen vonden veel toehoorders, en het was inderdaad zijn bedoeling kunsten en literatuur meer algemeen toegankelijk te maken. Hij oogstte veel succes met hist. zangspel *Günther von Schwarzburg* (1777, zie ook nt. 158) dat vaderlandse inhoud had - er kwamen twee Wittelsbacher in voor. Dit drama op muziek gezet door Kleins stadgenoot Ignaz Holzbauer; de Duitstalige tekst werd ook in operabewerking zo gezongen; opera: zie muziekbijlage, nr. I/13.

<sup>508</sup> Meier, p. 122-124, 131-136, beschouwt die poging, m.i. terecht, als mislukt. Zie ook id., p. 128-134, en daar aangehaalde, overeenstemmende kritieken bij J.G. Meusel [*Museum für Künstler und Kunstliebhaber*, 1791, afl. 13, p. 42], waar Mettenleiter toch ook werd geprezen

Met de platen bij Kleins *Leben und Bildnisse* appelleerde Mettenleiter niet aan het gevoel van de beschouwer, zoals Chodowiecki dat wel deed, en zijn onvermogen om de taferelen in de gekozen stijl vorm te geven speelde daarbij zeker een rol. Meier wijst op het grote verschil tussen zijn geschieduitbeelding en Chodowiecki's 'empfindsame' enscenering van een eveneens voor Klein bestemde plaat, 'Hermann der Cherusker', die hiervoor al ter sprake kwam (afb. 15). Bij Chodowiecki zijn de gezichten expressief en de figuren individueel gekarakteriseerd, de voorstelling nodigt de beschouwer uit tot meeleven, wat bij Mettenleiter niet het geval is. Zijn stadgenoot, de graveur Carl Heß (1755-1828), van wie enkele historische taferelen bekend zijn, bracht geschiedenis anders in beeld. Zijn uitbeelding van een emotioneel dramatisch gebeuren: de verzoening tussen keizer Otto I (na 951) en zijn zoon Liudolf beantwoordde wel aan de eisen van die 'empfindsame' kunstopvatting (afb. 65). Carl Heß zou aan de Münchner kunstacademie de grafische technieken doceren, vanaf de oprichting in 1808, en hij kreeg daar vroeg of laat alle academieleerlingen onder zijn hoede.<sup>509</sup> Daarmee was zijn positie, in dat opzicht, vergelijkbaar met die van Chodowiecki in Berlijn aan het einde van de achttiende eeuw. Mettenleiters stijl van geschieduitbeelding en, zo men wil, zijn tekortschieten was daarom zeker niet alleen bepalend voor de Münchner prent- en schilderkunst van de volgende jaren.

Een even vroeg als zeldzaam voorbeeld van geschieduitbeelding in de achttiende-eeuwse Münchner schilderkunst ontstond in dezelfde jaren als Mettenleiters platen bij Klein. Lorenz Westenrieder ging in een artikel over de toestand van de kunsten in Beieren uitvoerig op dit werk in. Het stamde niet van een schilder, maar van de keurvorstelijke hofbeeldhouwer Augustin Egell (1731-1785), die voor zijn plezier ook wel eens de penseel hanteerde. Hij had zich laten inspireren door Joseph Marius Babo's dramatisering van een episode uit de Beierse middeleeuwse geschiedenis, het treurspel *Otto von Wittelsbach* (1782). Deze Wittelsbacher, paltsgraaf van Beieren, had in 1208 in drift de Duitse koning Philips von Schwaben vermoord, gedreven door ervaren onrecht jegens hemzelf.<sup>510</sup> Egell had uit het vijfde bedrijf het tafereel gekozen dat de

---

om zijn weergave van innerlijk drama, als hij daar nu eens wel in slaagde. Vgl. negatieve kritieken die Meier aanhaalt ook met Rümman, p. 293, die contemp. kritiek n.a.v. (latere!) platen bij Schreibers *Teutschland und die Teutschen* citeert en volgende formuleringen aanhaalt: "wahre, richtige Auffassung des historischen Moments", "sprechende Charaktere", "geistreiche Behandlung". Oldenbourg, p. 24, is eveneens positief; zijn oordeel lijkt echter Mettenleiters contemporaine genre te betreffen: "überraschend unbefangene Beobachtung und unverkünstelte Wiedergabe des Geschauten".

<sup>509</sup> Meier, p. 130-131. Carl Heß was vader van Peter Heß wiens schilderij *Morgen in Partenkirchen* in I: I, 1, p. 33-34, als vb. idyllisch besloten voorstelling ter sprake kwam.

<sup>510</sup> Wittelsbacher in kwestie was paltsgraaf Otto VIII, neef van Beiers hertog Ludwig I. Babo was Mannheimer, auteur van diverse vaderlandse drama's, en bevriend met Anton Klein met wie hij de 'litteraire voorliefde voor het historisch-nationale' deelde, Valentin, p. 61. Id., p. 259:

Wittelsbacher in zijn persoonlijke tragedie ten tonele voert. Westenrieder beschreef het als volgt:

"Otto, nachdem er eben seine Kinder fortgeschickt hatte, lehnt sich, voll Beklemmung an die Ruinen seines verwüsteten Schlosses, und Wolf, sein Waffenträger, ist allein noch bei ihm, und sagt: Und dieß war Otto! Man erblickt noch einige Säulenwerke und prächtige Stücke (fast möchte ich sagen, sie seyen zu prächtig) des zerstörten Schlosses. Es ist Nacht und Mondschein, und die große Traurigkeit und das hohe erschreckende Schweigen hat sich auf die Trümmer ehemaliger Herrlichkeit und auf Stein und Baum gesenkt. Otto, der noch einen feierlichen Augenblick hier verweilen will, um dann auf ewig Abschied zu nehmen, hat sich auf einen Stein niedergelassen. Mit der rechten hält er das unglückliche Schwert; in die linke Hand senkt er den Kopf, und stützt seinen Arm an ein Gesims, hinter welchem schöne, hie und da beschädigte Säulen emporstehen. Neben ihm liegt auf der Erde sein Hut. Die Absicht des Dichters, der seinen Helden bei aller unerschrockenen Stärke und Hitze zu raschen Thaten, auch ein eben so edles und menschliches Herz, ein Gefühl, ganz zu leiden, was er, wie unwillkürlich gethan hatte, gegeben, und dieß vornehmlich in den zwei letzten Akten zeigen wollte, - diese Absicht des Dichters hat der Künstler trefflich erfüllt."<sup>511</sup>

De interesse van de schrijver, Babo, ging uit naar de politiek-morele en psychologische aspecten van deze historische episode, hij toonde de tegenstrijdigheden in het karakter van de hoofdfiguur, en de schilder sloot bij dat element van het drama aan. Om een appèl aan de vaderlandsliefde ging het bij dit uitzonderlijke voorbeeld van Beierse geschiedschilderkunst niet, ook al spelen de trouw van Otto's onderdanen aan hun Beierse landsheer en zijn opkomen voor voor het Beiers landsbelang in het stuk wel een bescheiden rol.<sup>512</sup> Niettemin verbeeldde dit schilderij toch al een moment uit de vaderlandse geschiedenis. Westenrieder had zich al in 1777 uitdrukkelijk tegen de uitbeelding van thema's uit de mythologie en oudheid gekeerd, en tegen de slaafse navolging van kunstenaars uit het verleden, ook die uit de renaissance. Hij voerde juist die

---

Mannheimer Egell was architect en hofbeeldhouwer; verhuisde 1778 met hofstaat mee naar München. In Mannheim had hij dikwijls kostuums voor de opera-opvoeringen ontworpen.

<sup>511</sup> Westenrieder, 'Ueber den Zustand der Künste in Bayern', p. 233, *Sämmtl. Werke*, I, p. 219-243; Trost, p. 22, dateert dit artikel 1783. Egells schilderij moet 1782/1783 zijn ontstaan; huidige verblijfplaats is mij niet bekend. Jaren later zou Babo's stuk in Praag de jonge Joseph Führich inspireren tot nachtsceene met de dode Otto (Führich, 1875, p. 8; schilderij: Österr. Gal., Belvedere, Wenen), terwijl Carl Kolbe meer dan halve eeuw later wrschl. zelfde moment uit drama koos als Egell: de van zijn burcht verdreven paltsgraaf, cat.ac.Berl., 1838, nr. 436 (commentaar, *Kunstbl.* (1841), p. 364: "Zum guten romantischen Genre [...] zu zählen ...").

<sup>512</sup> Valentin, p. 61: Babo's *Otto* had tijdelijk negatieve uitwerking op vaderlands toneel, want na twee opvoeringen in 1781 verbood Karl Theodor niet alleen dit stuk, maar voor eerstvolgende jaren de opvoering van elk vaderlands drama. Aanleiding was zijn bezwaar tegen ten tonele voeren van een koningsmoord door een Wittelsbacher, een daad die men liever zou moeten vergeten dan in de herinnering terugroepen. Desondanks werd Babo later benoemd tot intendant (1797-1810) der Münchner 'Hofbühne'.

bewonderde historische kunstenaars zelf op als argument tegen de academische schilderkunst zoals die toentertijd in München - door de weinige schilders die daar actief waren - bedreven werd, en vooral tegen de thematiek van die schilderkunst.

"Je mehr ein Gegenstand unsern eignen Angelegenheiten sich nähert, je mehr wir darin uns selbst oder andere erkennen: desto besser wird er auf uns wirken. Die Werke großer Meister sind nicht sowohl wegen der Kunst in der Ausarbeitung, sondern auch vorzüglich wegen der Wahl häuslicher, passender Gegenstände berühmt und nachahmungswürdig. Wie sie allein die Natur, die sie täglich sahen, studierten: so suchten sie allemal solche Dinge, die jedermann angingen, auszudrücken, und Dichter und Künstler huben ihre Gegenstände von dem Volke sich aus, bei dem sie ihre besten Stunden und die Jugend ihrer Talente verlebt haben."<sup>513</sup>

Westenrieder ijverde dan ook tegen de uitbeelding van mythologische taferelen in de arcaden van de 'Hofgarten', aan de buitenmuur van de nieuwe 'Gemälde-Galerie' (1781). Juist daar, bij die nu eens voor ieder toegankelijke frescoschilderingen, had men toch moeten kiezen voor de vaderlandse geschiedenis, of tenminste voor verheffende historische exempla.

"Man sieht leicht, welche herrliche Gelegenheit sich hier fände, etwas darzustellen, wodurch das Volk, das noch kein populäres Buch seiner Geschichte hat, auf die angenehmste Weise belehrt, und stillschweigend gebildet werden könnte. Und man möchte nun etwas aus der Geschichte des Staates, oder des großen Hauses, oder der hiesigen Stadt wählen: so würde man hinstehen, sich einander erzählen, und sich unvermerkt einander eine Bewegung beibringen, welche der Aufmunterung, und überhaupt der Erweckung des Nachdenkens, und der kühneren Thätigkeit so ungemein vortheilhaft ist. Daher hat man sich schon lange gewünscht hier etwas zu sehen, das diesem Endzweck entspreche."

Pas in de jaren twintig zou zijn wens vervuld worden en de mythologie inderdaad worden vervangen door de geschiedenis van Beieren.<sup>514</sup>

Lorenz Westenrieder was een publicist en literator die zich met overtuiging inzette voor de verbreiding van verlicht gedachtegoed en voor de ontwikkeling van het volk. Hij was lid van de 'Historische Klasse' van de Beierse Academie van Wetenschappen, en hoewel hij geen historicus was, kreeg hij de opdracht om een geschiedenis van Beieren voor de jeugd te schrijven. Die opdracht kwam van de Academie die daarmee op haar beurt gehoor gaf aan een "mit festlicher Freude" vernomen opdracht van de keurvorst.<sup>515</sup> Voor een *geschreven* vaderlandse

---

<sup>513</sup> Westenrieder, p. 263-264, 'Von den Ursachen des geringen Einflusses der schönen Künste auf die Denkungsart und Sitten des Volkes' (toespraak 1777), *Sämmtl. Werke*, I, p. 252-279.

<sup>514</sup> Westenrieder, 'Fresco-Gemälde auf der äußern Seite der Gemälde-Galerie im Münchner-Hofgarten' (1781), *Sämmtl. Werke*, I, p. 280-287. Schilder mythologische taferelen: Andreas Seidl (1760-1834).

<sup>515</sup> Opdracht gegeven 1782, boek voltooid en gedrukt 1785. Volledige titel: *Geschichte von Baiern, für die Jugend und das Volk. Auf höchsten Befehl Seiner kurfürstl. Durchlaucht*

geschiedenis voor jeugd en volk was er van hogerhand toch al wel belangstelling, althans bij de Beierse heerser Karl Theodor. De schrijver(s) van het voorwoord bij dit werk wezen op het voorbeeld van de 'ouden' om aan te tonen van welk belang het was om de vaderlandse geschiedenis tot een zaak van het volk te maken.

"In den Tagen einer öffentlichen Langweil und Sorglosigkeit ist die vaterländische Geschichte das erste und zuverlässigste Mittel, den Geist einer niedergeschlagenen Nation wieder aufzurichten, den Unterthanen eine zweckmäßige Denkungsart einzufliessen, und sie mit demjenigen Muth zu beleben, wobey man es unausstehlich findet, irgendwo zu unterliegen, und wobey man mit dem selbst gerechten Vertrauen erfüllt wird, alles, was man sieht, daß es andere geworden sind, werden zu können [...]. - Wenn wir so oft von der Weisheit der Alten sprechen: so sollen wir sie hier beobachten, studiren, und nachahmen. [...] Die Geschichten, und Angelegenheiten des Vaterlandes, die Thaten der Vorältern waren der öffentliche und gemeinschaftliche Gedanke des Volks; sie lasen diese Geschichten in den Schriften ihrer edelsten Bürger, und sahen sie unaufhörlich in redenden Bildern, und durch seelenvolle Vorstellungen der Künste, und durch alle Reizungen der Beredsamkeit und Dichtkunst erhöht. Dieß machte sie thätig, kühn, und unternemend, dieß erhitze ihre Einbildungskraft, und gab ihrer ganzen Denkungsart einen höhern Schwung."<sup>516</sup>

Westenrieders *Geschichte von Baiern für die Jugend und das Volk* verscheen in 1785. De beide delen van het geschiedenisboek zijn levendig en aanschouwelijk geschreven, rationeel en toch met gevoel. Geïllustreerd was dit werk echter niet, ondanks het voorbeeld van Schröckhs geschiedenisboek en ter plaatse dat van Mettenleiters vele historische almanakplaatjes.<sup>517</sup>

De historische platen en prentjes van de Berlijners Rode en Chodowiecki legden de basis voor een repertoire van historische voorstellingen in de vroeg negentiende-eeuwse Pruisische geschiedschilderkunst, en de beeldopvatting van die laatste hielp ook het historisch genretafereel voorbereiden, maar hun tegenhanger Mettenleiter komt een dergelijke rol in de Beierse geschieduitbeelding niet toe. Pas zijn grote steendrukplaten van de landsgeschiedenis uit het tweede decennium van de negentiende eeuw lijken

---

*herausgegeben von der bairischen Akademie der Wissenschaften.* Jaar later al publiceerde Westenrieder onder eigen naam een *Geschichte von Baiern (zum Gebrauch des gemeinen Bürgers, und der bürgerlichen Schulen). Verfaßt von Prof. Westenrieder.*

<sup>516</sup> [Westenrieder], *Geschichte Baiern, Jugend und Volk*, p. IX-X.

<sup>517</sup> Kraus, 1993, p. 33: Westenrieder was hier uiterst negatief over ME; hij beschreef die, aldus Kraus, als onvoorstelbaar ruw tijdperk waarin wildste teugelloosheid heerste. De bewondering voor dat tijdperk die Beierse jeugd vroege 19<sup>de</sup> eeuw demonstreerde, had andere bronnen die nog ter sprake komen. Dat Westenrieders *Geschichte für Jugend und Volk* 50 jaar lang geen concurrentie kende, zoals Kraus stelt, lijkt niet juist: Mettenleiter zou voor reeks vaderlandse platen Zschokkes geschiedenis van Beieren raadplegen, zie vervolg, p. 234-235. Westenrieder deelde in *Geschichte Bürger und Schulen*, p. 10, Beierse geschiedenis in drie tijdperken in, a.h.v. gebeurtenissen en a.h.v. heersers. Indeling naar gebeurtenissen: oude tijd tot 1070, middelste tot 1460 (dood hertog Albrecht III de Vrome) en nieuwe tot en met zijn eigen tijd.

enige, althans thematische, navolging te hebben gevonden: zo zou het thema van zijn prent *Herzog Ludwig und Ludmilla im Jahre 1204* in de jaren dertig worden opgenomen bij de historische wandschilderingen in kasteel Hohenschwangau. Daarbij was Mettenleiters stijl van geschieduitbeelding in de loop der jaren stap voor stap veranderd, niet in de richting van de Pruisische graveurs of historieschilders, maar parallel aan de ontwikkeling in de Münchner schilderkunst van classicisme naar 'realisme'. Geleidelijk aan ging hij hier en daar over tot een meer genreachtige enscenering van zijn historische taferelen. Dit is ook het geval bij zijn prent van de bovengenoemde scène, waar Ludmilla, een gravelijke weduwe, de Beierse hertog Ludwig toeroept: "Gelobt mir fröhlich die Ehe vor diesen Rittern!" (afb. 66). Ludwig had andere bedoelingen gehad.<sup>518</sup>

Volkomen anders van beeldopvatting dan de platen bij Kleins *Leben und Bildnisse* uit de late achttiende eeuw is tenslotte Mettenleiters illustratie in 1822 van een zedengeschiedenis van de Duitsers, Alois Schreibers *Teutschland und die Teutschen, von den aeltesten Zeiten bis zum Tode Karls des Großen*.<sup>519</sup> Ook ditmaal illustreerde Mettenleiter de tekst echter niet letterlijk, zijn tafereel van het Germaanse familieleven bijvoorbeeld wijkt op verschillende punten af van de historische informatie die de auteur aandroeg. Zo vertelde Schreiber (1763-1841) in het hoofdstuk 'Von den Vergnügungen, den Kenntnissen und Künsten der alten Teutschen' dat deze al 'in die oudste tijden' het spinnen en de vervaardiging van linnen kenden, en hoe en waar dat gebeurde:

"Dies war die Beschäftigung der Frauen, und geschah im Frauenhause, welches von der Wohnung der Männer getrennt, und in früheren Zeiten unter der Erde angebracht war".

Mettenleiter bracht hierbij in beeld hoe de man en een oudste zoontje van de jacht thuishkomen in het huis - boven de grond - waar de vrouw aan het spinnen is. Ook de dochters zijn daar druk bezig, een jonger zoontje holt de vader enthousiast tegemoet (afb. 67). En 'de mannen' komen niet alleen even groeten, want een zwaard en een schild hangen in diezelfde ruimte aan de muur. Toch was Schreiber

---

<sup>518</sup> Ludwig had Ludmilla willen verleiden, zij wenste huwelijksbelofte voor getuigen. Daarom had zij in haar slaapkamer drie ridders op gordijn laten schilderen, waarachter zich drie levende ridders verborgen. Voor de geschilderde edelen gaf de hertog grif zijn belofte, waarna het levende drietal te voorschijn kwam. Haasen, p. 56; Rall, p. 28, spreekt van sagenmotief, "die Phantasie des Volkes". Ludmilla was dochter van hertog Friedrich van Bohemen, uit het huis der Przemysliden, en weduwe van een graaf van Bogen. - Aardige tussenvorm genre en historie trof Mettenleiter in twee ill. bij onbekende tekst, naar het lijkt een hist. novelle of romance, over jonge edelknaap en diens opname aan een vorstelijk hof. Die plaatjes, die vertrouwelijke omgang met gezin van de vorst in beeld brengen, zijn op zichzelf gezien genrevoorstellingen (Graph. Smlg., München, inv.nr. 31353 en 31354).

<sup>519</sup> Alois Wilh. Schreiber bezette sinds 1805 leerstoel esthetiek in Heidelberg, Lanckoronska, p. 83. Hij had 1809 *Lehrbuch für Aesthetik* gepubl. waarin de schilderkunst - met inbegrip der idylle - uitvoeriger dan voordien gebruikelijk aan bod kwam, Bernhard, p. 96. Hij schreef historiserende reisgidsen (zie I: IV, 1, p. 155) en gaf zakboekje uit, zie nt. 666. Ook schreef hij balladen zoals *Odins Meeresritt* die door Carl Loewe verklankt werd, muziekbijlage, nr. I/14.

kennelijk heel tevreden met Mettenleiters platen die hij niet alleen als geheugensteun aan zijn verhaal had willen toevoegen - het was voor de jeugd gedacht - maar ook om door 'schone vormen' en 'beduidende schilderachtige composities' het gevoel voor kunst te wekken en een gunstige invloed op de smaak uit te oefenen. Hij schreef in zijn inleiding:

"Eben darum dürfte aber auch dieses Buch kein gewöhnliches Bilderbuch seyn, wie sie jedes Jahr zu Dutzenden hervorbringt, und vergehen sieht. Ein wackerer Künstler, der in mancher Hinsicht neben Chodowieky stehen kann, Hr. J.M. Mettenleiter in München, hat die Zeichnungen entworfen, und selbst in Kupfer gebracht. Von seiner vertrauten Bekanntschaft mit der Geschichte und von seiner hohen Kunstfertigkeit gibt jedes seiner Blätter einen erfreulichen Beweis, und selbst der gebildete Sammler wird sie, ihrer geistreichen Behandlung und Ausführung wegen, gern in seine Mappe aufnehmen."<sup>520</sup>

Mettenleiter enceneerde zijn illustratie van familiale werkverdeling in de 'voortijd' niet als een voorstelling van zeden en gebruiken, als een demonstratie van ambachtelijke bezigheden, maar als een begroetingsscène. Daardoor benaderde hij in deze voorstelling het genretafereel.

Tot in de vroege negentiende eeuw bestond er in Beieren echter nog geen boek over de landsgeschiedenis dat meer was dan een vorstengeschiedenis, dat vergelijkbaar geweest zou zijn met werken als M. J. Schmidts *Geschichte der Deutschen* (1778) of Schröckhs *Weltgeschichte* in de aandacht die de auteurs besteedden aan sociale en culturele ontwikkelingen in het verleden. De Beierse historici - ook Westenrieder, ondanks zijn tegengesteld-luidende voorwoorden - beschreven in hun vaderlandse geschiedwerken steeds alleen wat de vorsten hadden volbracht, of gewild en geleden. Het patriottisme is ook bij Westenrieder allereerst op de heersers betrokken en hier en daar op de natie, dat wil zeggen, op de stam der Beieren. De historicus Kraus wijst erop (1993), dat bij de opvoeding tot burgerdeugd en dienst aan de gemeenschap juist de emotionele betrokkenheid op een persoon waarmee de gemeenschap zich kan identificeren, het meest effectief belooft te zijn.<sup>521</sup> De Pruisische geschieduitbeelding in de jaren rond 1800 demonstreert dat daar toen vooral Friedrich der Große, en in mindere mate de Grote Keurvorst, die rol vervulden. In München dienden niet een of twee individuele vorsten dat doel, maar de hele reeks van Wittelsbacher heersers die zich uitstreckte van het jaar 1180 tot in de hier besproken tijd.

Westenrieder was intussen niet de enige historiograaf van Beieren, hoewel misschien de meest boeiende verteller: al rond 1800 kende het land een ruim aantal geschiedenisboeken voor het onderwijs aan oudere scholieren, zodat enige

---

<sup>520</sup> Schreiber, p. 26 en III-IV (Vorbericht).

<sup>521</sup> *Geschichte Jugend und Volk*, p. V-VI, en voorwoord *Geschichte Bürger und Schulen*. Westenrieder volgde op dit punt in latere *Abriß der deutschen [!] Geschichte* (1798) andere koers: hij voegde hier regelmatig passages in, waarin hij aandacht besteedde aan economische, sociale en culturele geschiedenis en de burgerij nadrukkelijk aan bod kwam in uitgesproken positieve beschrijvingen van haar betekenis voor de Duitse cultuur. Kraus, 1993, p. 39-41.



kennis van de vaderlandse geschiedenis niet alleen bij de adel, maar ook bij delen van de burgerij mag worden aangenomen. Desondanks ontbrak in de plaatselijke schilderkunst, ook nog voor of ten tijde der Napoleontische oorlogen, elke aan het nationaal gevoel appellerende uitbeelding van de Beierse, laat staan Duitse geschiedenis, of zelfs van het eigentijdse krijgsgebeuren.<sup>522</sup> Anders dan in Pruisen stimuleerden in Beieren noch de landsvorst, Max Joseph, noch de Münchner kunstacademie de uitbeelding van vaderlandse geschiedenis in de schilderkunst: niet omwille van de kunsten en evenmin omwille van de bereidheid tot verdediging van het vaderland. Aan de in 1808 opgerichte kunstacademie heersten aanvankelijk nog vertegenwoordigers van de historieschilderkunst in de oude zin van dat woord, ook al hadden Beierse publicisten al sinds de latere achttiende eeuw herhaaldelijk het verlangen tot uitdrukking gebracht naar uitbeelding van vaderlandse geschiedenis. Max Joseph gaf persoonlijk de voorkeur aan landschapschilderingen, en de grootste opdracht die hij op kunstgebied ooit gaf, was die voor een reeks wandtapijten met Beierse landschappen voor slot Nymphenburg. Overigens was ook dat in overeenstemming met Westenrieders wensen aangaande vaderlandse kunst: er waren in Beieren prachtige landstreken, meende hij, en 'zo echt romantische' landschappen dat zij ook de grootste kunstenaars zouden aanspreken.<sup>523</sup>

Wel was er in München historie te zien - maar zeker geen moderne, anekdotische - bij de zes transparenten die in 1810 getoond werden bij de grote illuminatie op de Max-Joseph-Platz ter gelegenheid van het huwelijk van kroonprins Ludwig. Die transparenten toonden uitsluitend militaire gebeurtenissen, reikend van veldslagen in de zeventiende eeuw tot een overwinning op het Russische leger in 1807 (Pułtusk) die was bevochten door Beierse troepen onder Napoleon in aanwezigheid van Ludwig zelf.<sup>524</sup> Die laatste zege was behaald ten gunste en aan de zijde van de Fransen, en in feite tegen de zin van de kroonprins die zelf juist Duitsgezind was en fel gekant tegen het militaire verbond met Napoleon waartoe zijn vader zich in 1806 gedwongen had gezien. Uiteindelijk schaarde Beieren zich in de herfst van 1813 toch aan 'Duitse' zijde, toen de Pruisische coalitie met de Russen, Britten en Oostenrijkers bleek te

---

<sup>522</sup> Zie Heller, voor nadere bespreking van zulke geschiedenisboeken, die zij echter als vorstengeschiedenis kwalificeert i.t.t. Westenrieders *Abriß der baierischen Geschichte*. Börsch-Supan, *Deutsche Malerei*, p. 163: "Eine patriotische Malerei, die am politischen Geschehen inneren Anteil nahm, gab es weder in München noch im übrigen Bayern"; ook Pecht, 1888, p. 39-40, over ontbreken van "anekdotische Züge von Vaterlandsliebe und besonderem Heroismus" bij Münchner soldatengenre en lokale batailleschilderkunst der vroege 19<sup>de</sup> eeuw.

<sup>523</sup> Angerer, p. 33-35, 88: tapijten 1813 voltooid. Op gebied schilderkunst bezat Max Joseph vooral 17<sup>de</sup>-eeuwse Hollandse en eigentijdse landschappen. Westenrieder, op. cit. (511), p. 230, stelde daarmee het Beierse landschap tegenover het Engelse en Franse dat te zien was op al die geïmporteerde buitenlandse prenten, zoals hij schreef; vgl. nt. 193, hiervoor.

<sup>524</sup> Maillinger, I, p. 179, nr. 1828.

gaan winnen, waarbij ook de welbekende gezindheid van de kroonprins een rol gespeeld kan hebben.<sup>525</sup>

In weerwil van Ludwigs overtuiging zou de aanvankelijke, pragmatische keuze van koning en regering om zich in 1805 bij Napoleon aan te sluiten, en de daarop volgende verheffing van Beieren tot koninkrijk, in het land algemeen instemming hebben gevonden.<sup>526</sup> De schilder Johann Baptist Pflug beschreef in zijn herinneringen de reactie van de Münchner bevolking op de mobilisatie in 1806, toen staatsminister Montgelas de mannelijke bevolking van Beieren, van hoog tot laag, en tot zestig jaar, had laten bewapenen en laten exerceren:

"Der Pöbel nahm Partei und sang auf den Straßen folgendes Spotlied, wie ich es noch im Gedächtnis aufbewahrt habe: "Was wollen denn die Preußen, Wo wollen sie denn 'naus? Man wird es ihnen weisen, Wenn sie nicht bleiben zu Haus! Ach, du mein Preußenkönig, Was fangest du doch an? Und bist doch viel zu wenig für den Napoleon! [...] Bald wird ihr König rufen: [...] O wären wir daheime, Daheim an unsrer Spree! Ach, du mein Preußenkönig, Bist sonst ein kluger Mann? Doch bist du viel zu wenig – Für den Napoleon!"

Pflug herinnerde zich hoe de anti-Pruisische en anti-Oostenrijkse stemming bij de "fanatisierte Pöbel" zo sterk was geworden, dat er voor de gezanten van beide landen beangstigende situaties ontstonden. Bij een dergelijke eensgezindheid tussen de Beierse bevolking en haar regering en vorst was er voor die laatste minder aanleiding geweest om de verbreiding van patriottische anekdoten in visuele vorm te stimuleren, zoals dat in Pruisen wel was gedaan.<sup>527</sup>

De Münchner Peter Heß en Albrecht Adam schilderden in de eerste jaren na de Napoleontische oorlogen wel scènes uit het soldatenleven waartoe behalve batailliestukjes ook genretafereelen uit het legerkamp behoorden. Geen Beiers schilder bracht echter nog voor 1815 het soort anekdoten in beeld waarmee in de Pruisische schilderkunst aan de liefde voor vaderland en dynastie was geappelleerd, of individuele voorbeeldige heldendaden ten voorbeeld waren gesteld - niet uit die contemporaine oorlogsjaren, en al helemaal niet uit een verder verleden.<sup>528</sup> De wisselende politieke positie van Beieren zal daar niet

---

<sup>525</sup> Hüttl, p. 19, 23-26, 31-33, 42-43; ook bij romantici in Beieren (aan universiteit Landshut, zie vervolg) was de stemming eerder anti-Frans en pro-Duits, p. 113.

<sup>526</sup> Pecht, 1888, p. 60-61.

<sup>527</sup> Pflug, 1936, p. 152-154. Pflug stamde zelf uit landstreek Schwaben in Württemberg. Anekdoten: nog afgezien van de vraag of en tot wanneer de Beierse regering zich voor 1815 de bevordering van vaderlandse of tenminste dynastieke propaganda had kunnen veroorloven.

<sup>528</sup> Pecht, p. 39-40. Vgl. voor inhoud en receptie van zulke batailliestukken uitvoerige beschrijving van Heß' schilderij *Die Vertheidigung der Künzigbrücke bey Hanau durch die bayerischen Truppen, unter Anführung des Generals Grafen Karl von Pappenheim*, door Balth. Speth in 'Ueber einige der letzten Werke baierischer Künstler', *Kunstbl.* (1820), p. 337-338. Een niet nader benoemde *Bataille aus dem Mittelalter* (cat.ac. München; zie ook nt. 92, hiervoor) door Scharnagel was evenmin een anekdote, 1820 in Beieren zelfs als hist. tafereel nog uitzonderlijk, en bovendien niet door Münchner schilder. Scharnagel (1791-1837) studeerde kort in München, maar werkte verder in Bamberg.

vreemd aan geweest zijn, en Münchner schilders konden bovendien niet aanknopen bij een vooroorlogs repertoire van patriottische thema's in de schilderen vooral prentkunst zoals dat in Pruisen als antwoord op de Franse dreiging al sedert de late achttiende eeuw van hogerhand was bevorderd.<sup>529</sup> Toch lag dat niet aan een totaal ontbreken van vergelijkbare verhalen over geschikte, didactische voorvallen in de vaderlandse geschiedenis.

In 1823 publiceerde Georg Gigl een geschiedenisboekje voor de 'volkscholen' waarin hij tal van bestaande anekdoten en beeldende momenten uit de Beierse geschiedenis had verwerkt. Onder de kop 'Liebe zum Fürsten, ein Hauptzug des bayerischen Charakters' vertelde Gigl over de redding van de Beierse hertog Heinrich X (1106-1139). De hertog werd opgewacht door een wraakzuchtige graaf, die hem gevangen wilde nemen, en die hem aan zijn paard kon herkennen. Een 'trouwe, Beierse' dienaar voorzag het gevaar, wisselde van kleding en paard met zijn hertog, en liet voor hem het leven. Overeenkomstig is het verhaal hoe graaf Ferdinand von Arko zich opofferde voor zijn vorst, Max Emanuel (1662-1726). Een op de loer liggende Tirolse schutter doodde de graaf, die rijker en voornamer gekleed was dan de vorst en bovendien aan diens rechterzijde reed: de Tiroler had daardoor Arko voor de keurvorst aangezien. Gigl gaf hierboven de kop "Süss ist es für das Vaterland zu sterben". Een identiek verhaal behoorde tot de Pruisische anekdoten: daar was het een ritmeester Froben die met de Grote Keurvorst Friedrich Wilhelm van paard wisselde, en zelf het 'slachtoffer van zijn patriottisme werd'. Dit thema was wel in beeld gebracht, behalve door Chodowiecki en Rode ook door de jonge Carl Kolbe.<sup>530</sup>

Naast de politieke geschiedenis en patriottische anekdoten gaf Gigl regelmatig in aparte paragraafjes informatie over cultuurhistorische zaken: zo bijvoorbeeld over kleding, huwelijks- en begrafenisgebruiken, over wetenschap en onderwijs, en over het 'naar huis luiden' van de kroeg- en herbergbezoekers. Hij beschreef hoe Karel de Grote de ijdelheid van zijn hoflieden had afgestraft die in zijden kleren met hem op jacht waren gegaan, hij vertelde dat ook de kinderen van de keizer van alles hadden moeten leren (scènes die door de Rijnlander Rethel respectievelijk Chodowiecki in beeld gebracht zijn) en hoe Karel zich persoonlijk om de scholen had bekommerd - merkwaardigerwijs zonder diens bekende en later vaak in beeld gebrachte bezoek aan een school te noemen, een scène die in

---

<sup>529</sup> Ook in Oostenrijk was dergelijk patriottisch repertoire in de kunst tijdens Napoleontische oorlogen gestimuleerd, zowel door minister Stadion als aartshertog Johann von Habsburg.

<sup>530</sup> Gigl schreef in 'Vorrede', overgenomen uit "Lehrplan für die Volksschulen in Baiern" uit 1795, dat kinderen meer tot staatsburgers dan tot wereldburgers opgeleid moesten worden: "Deswegen lenke der Lehrer immer auf Vaterlands-Geschichte." Heller, p. 7-8: het betrof een keurvorstelijke verordening. Gigl, p. 31, p. 99-100: anekdoten. Rode: cat.ac.Berl., 1791, nr. 28b; Kolbe: *ibid.*, 1800, nr. 22. Vgl. nt. 84, hiervoor: taferelen ontleend aan 1827 uitg. bundel *Charakterzügen und Anekdoten [...] aus dem Leben Maximilian Joseph I. Königs von Bayern* zijn mij niet bekend.

1798 ook al gediend had als titelprent voor Westenrieders *Abriß der deutschen Geschichte*.

Voor de 'nieuwe tijd' verhaalde Gigl omstandig, welke actieve en belangrijke rol juist ook de burgers en boeren bij de verdediging van het vaderland hadden gespeeld, vooral in de strijd tegen de Oostenrijkers, en hij noemde meermaals namen van historische volkshelden. Ondermeer vertelde hij over het gevecht op het Sendlinger kerkhof (1705) waar 'gewone' Beieren onder leiding van de smid Kochel tot de laatste man hadden gestreden. Ook zulke verhalen waren heel geschikt geweest om als voorbeeldige daden in beeld te brengen, en het volk tot verdediging van het vaderland aan te moedigen. Maar het gevecht op het Sendlinger kerkhof werd pas in 1831 in de Münchner schilderkunst uitgebeeld, met de smid als centrale figuur - door een jonge uit Mainz afkomstige schilder, Wilhelm Lindenschmit (1806-1848).<sup>531</sup>

Toch werd de uitbeelding van Beierse historische thematiek na de oorlog meer dan voorheen in woord en daad actief bevorderd - weliswaar niet van hogerhand, maar door in geschiedenis en kunst geïnteresseerde, patriottisch gezinde Münchner burgers. Die omstandigheid zal er zeker toe bijgedragen hebben, dat de uitbeelding van het nationale verleden in de Beierse *schilderkunst* ook toen nog achterbleef bij die in de minder kostbare prentkunst, en bij de vaderlandse geschiedschilderkunst in andere landen - eigenlijk, dat zo'n geschiedschilderkunst, die elders al werd gestimuleerd door opdrachten van meer vermogende burgers en adel evenals regerende kringen, hier nog een aantal jaren bijna achterwege bleef.

In 1818 had Bernhard Docen (1782-1828), custos van de Koninklijke Bibliotheek, een voorstel gepubliceerd voor een 'vaderlands kunstwerk' in de vorm van steendrukken. In een artikel in het plaatselijk *Kunst- und Gewerb-Blatt*, het tijdschrift van de 'Polytechnische Verein', riep hij op tot het maken van kunst die 'eigen' was en tevens, gemeten aan de oudheid, eigentijds. Ook hij vergeleek de culturele situatie van de oude Grieken en Romeinen met de Duitse van zijn tijd:

"Eine solche Einheit der Bildung des Sinnes durch die Kunst [wie bei den Griechen und Römern] ist nun freylich durchaus nicht das Eigenthum der jetzigen Zeit und Völker, denen es, namentlich den Deutschen, an einen Mittelpunkt gleicher, homogener Cultur so sehr gebricht; allein, wenn man alles sogenannte classisch-antike, was obenauf schwimmt und keineswegs in die Tiefe, d.h. in das allgemeine Leben des deutschen Volkes eingreift, abrechnet: so bleibt doch unverkennbar auch in Beziehung auf Kunstverhältnisse noch ein Großes und Schönes zurück, was unserer Zeit, die eine christliche heißt und ist, eigenthümlich angehört, was ihr - wäre es nicht so verwahrloset - noch inniger angehören, noch wohlthätiger auf das Ganze unserer Bildung zurückwirken würde."

---

<sup>531</sup> Gigl, p. 105. Voor Lindenschmits schildering, zie ook p. 263, deze studie.

Docens omschrijving van het antieke dat 'bovenop drijft' richtte zich stellig tegen de tendens van de kunstacademie waar de directeur Peter Langer strak vasthield aan zijn eigen classicistische voorkeuren, en zich tegenover andere richtingen toenemend intolerant opstelde.<sup>532</sup> Docen stelde voor een "Bildergallerie" te maken van onderwerpen uit het Nieuwe Testament, bij voorkeur naar Duitse originelen en dan het liefst naar oude meesters. Tenslotte zou de "alterthümliche Styl der Darstellung" voor zulke onderwerpen het meest passend zijn. Omdat de steendruk goedkoop was en de originelen fraai weergaf, kon juist die techniek ook interessant zijn voor anderen dan de rijken en bijzondere kunstliefhebbers,

"da sie [...] leichteren Zugang zu so vielen Familien hat, wo man zum Anschaffen der theuren, meist unbedeutenden englischen Kupferstiche bis dahin die Ausgaben scheute, und doch gewiß sehr gern ein gutes, durch Inhalt und Darstellung ansprechendes Bild in Wohn- und Schlafzimmer unter Glas hängen sähe ...".<sup>533</sup>

Docens verlangen om kunst voor een breder publiek toegankelijk te maken werd intussen al in praktijk gebracht door de plaatselijke uitgever Johann Georg Zeller. Deze beperkte zich echter geenszins tot bijbelse voorstellingen. Hij richtte zich op de publicatie van oude en eigentijdse kunst, zowel van wereldlijke als religieuze taferelen, en zette zich met overtuiging in voor de uitbeelding van de vaderlandse, Beierse geschiedenis. Hij deed dat op het gebied waarop hij zelf als handelman en uitgever werkzaam was, en hij dus opdrachten aan beeldend kunstenaars kon verstrekken, namelijk dat van de prentkunst. In 1818 liet hij in het *Kunst- und Gewerb-Blatt* dat hijzelf uitgaf, een serie historische prenten aankondigen die vervaardigd zou worden door Mettenleiter:

"Hr. Mettenleiter ist entschlossen, seine freyen Stunden ganz der Kunst, und zwar für Bearbeitung bildlicher Darstellungen aus der bayerischen Geschichte in Steinzeichnungen zu widmen, und diese mit mehrern Tonplatten abdrucken zu lassen. [...] in dieser Manier werden die merkwürdigsten Momente aus der Geschichte Bayerns in ansehnlichen für Zimmer-Verzierung oder für das Portefeuille geeigneten Bildern von demselben Künstler geliefert werden."<sup>534</sup>

Al het jaar daarvoor had Zeller in een advertentie in datzelfde wekelijks verschijnende blad aangekondigd, dat aan een door hem uitgegeven reeks 'Original-Handzeichnungen' op steen van Beierse kunstenaars ook historische platen toegevoegd zouden worden. Van tijd tot tijd zouden gebeurtenissen uit de Beierse geschiedenis - "nach der Bearbeitung des Hrn. Heinrich Zschokke" - door binnenlandse kunstenaars in beeld worden gebracht. De eerste historische plaat in deze serie 'Original-Handzeichnungen' was Mettenleiters *Otto III. in der*

---

<sup>532</sup> Oldenbourg, p. 80. Bernhard Joseph Docen werkte sedert 1804 bij de bibliotheek, "durch die zuströmenden Handschriften aufgehobener Klöster gefesselt". In 1811 werd hij 'Custos' en bleef dat tot aan zijn dood 1828. *Bericht Kunstverein* (1828), p. 3, noemt Docen, "ord. Mitglied der königl. Akademie der Wissenschaften und Custos an der königl. Centralbibliothek", als medeoprichter van die vereniging. Docen bedreef kunstkritiek en tekende ook zelf, *ADB*, 5, p. 279.

<sup>533</sup> *Kunst- und Gewerb-Blatt* (1818), p. 50.

<sup>534</sup> Op. cit. (533), *Intelligenz-Beylage* (2 mei), p. 1-2.

*Fürstenversammlung in Besançon*. Ook diens prent *Herzog Ludwig und Ludmilla* had oorspronkelijk deel zullen uitmaken van deze zelfde reeks steentekeningen, maar werd uitgegeven als een der eerste platen van die in 1818 in het *Kunst- und Gewerb-Blatt* aangekondigde, speciale serie historische voorstellingen.<sup>535</sup> Zeller hamerde in zijn herhaalde advertenties voor zijn historische platen steeds weer op het nationaal belang van de uitbeelding der Beierse geschiedenis en de bevordering van de vaderlandsliefde. Hij omschreef de door Mettenleiter geplande historische lithografieën in een van die advertenties als uitbeelding van de 'gedenkwaardigste' ogenblikken uit de Beierse geschiedenis

"wobey ganz vorzüglich jene Regenten-Reihe aus dem Wittelsbacher-Stamme beabsichtigt wird, welche durch ihre Thaten auf das Wohl und Steigen des Ruhmes der bayr.[ischen] Nation einen entschiedenen Einfluß gehabt haben."

De Wittelsbacher heersers werden door zulke platen niet alleen als historische persoonlijkheden, maar ook als de voorvaderen van de contemporaine heerser gememoreerd, en tevens in hun deugden aan de tijdgenoten ten voorbeeld gesteld. Weliswaar was Zellers wens om patriottisme op te wekken nu niet gericht op de verdediging van het vaderland met de wapens, maar op de bereidheid om zich voor welzijn en welvaart van de Beierse natie in te zetten: het was het verlichte streven naar opvoeding tot het dienen van de gemeenschap. Zeller stemde hierin overeen met de bedoelingen die Westenrieder bewogen hadden tot zijn eerder aangehaalde pleidooi voor de verbreiding van historische kennis.

Een maand later kondigde Zeller in het *Kunst- und Gewerb-Blatt* opnieuw de serie historieplaten aan. Afgezien van Mettenleiters vele kleine plaatjes bij Westenrieders *Historische Almanach* en de genoemde prent met hertog Otto III waren er tot dan toe slechts twee grotere historische platen van hem uitgekomen en bij Zeller nog in 1816 verkrijgbaar geweest: *Teutobachs Gefangennehmung* en *Ariovists Unterredung mit Cäsar*, voorstellingen die beide al in 1808 waren getekend. Hoewel 'wij', schreef Zeller desondanks, 'al een heel aantal uitbeeldingen van de Beierse geschiedenis en de grote daden van de Beierse vorsten uit vroegere en meer recente tijden bezitten, zal deze serie toch weer nieuws brengen en het interesse voor het vaderland verlevendigen'. Hij liet een lofzang volgen op de steendruk - uitgevonden door 'onze' Senefelder - en sprak er zijn vreugde over uit dat uitstekende kunstenaars de roem van die uitvinding nog 'verheerlijkten' door de uitbeelding van Beierse "Großthaten." Alle door hem uitgegeven platen, te verkrijgen bij zijn eigen 'Kunst- und Commissions-Magazin',

---

<sup>535</sup> *Wöchentliches Anzeiger für Kunst- und Gewerb-Fleiß im Königreich Bayern* (1817), p. 463. Zschokke stamde uit Pruisen, maar was 'Wahlschweizer'. Schreef zijn boeken "der Baierischen Geschichte" (1813, tweede druk 1818) op wens directeur der Beierse Akademie van Wetenschappen. Tijdens die werkzaamheden verbleef hij herhaalde malen in München, *ADB*, 45, p. 459. *Otto III*: tweede afl. 'Original-Handzeichnungen' (1818). Dat plaat *Ludwig und Ludmilla* oorspr. gepland was voor serie 'Original-Handzeichnungen' verklaart wellicht themakeuze: deze scène lijkt niet meer dan onderhoudende waarde te hebben, tenzij het verhaal als exempel van (uiteindelijk) deugdzaamheid werd geïnterpreteerd.

werden op Beierse steen getekend, zo verzekerde hij de lezers, en gedrukt met een Beierse pers, tot roem van het vaderland.

"Möge dieses Unternehmen von allen Bayern mit patriotischem Sinne beobachtet und unterstützt werden! [...] Solche vaterländischen Geschichtsbilder sollten in allen höhern und niedern Schulen als anschauliche Belehrungs-Mittel zur Anregung und Belebung der Vaterlands-Liebe und aller hohen Tugenden unserer großen Vorfahren dienen."<sup>536</sup>

In weerwil van Zellers enthousiaste inzet liet de 'patriottische zin' van de Beieren wellicht toch nog te wensen over, de geplande historieserie bleef beperkt tot een drietal platen, waarvan er twee door Mettenleiter waren getekend, waaronder de *Ludmilla*-plaat. Ook de schilder Lorenz Quaglio had van Zeller opdracht gekregen om een historisch tafereel voor de serie te tekenen: een resultaat is niet bekend, en waarschijnlijk niet tot stand gekomen.<sup>537</sup>

## 2. Lorenz Quaglio's middeleeuwen

De "Kunst- und Gewerbe"-tentoonstellingen van de Münchner 'Polytechnische Verein', die net als Zellers lithografische reeksen eveneens besproken werden in het in heel Duitsland gelezen *Kunstblatt*, behoorden voor de oprichting van de 'Kunstverein' in 1824 tot de weinige mogelijkheden voor Münchner kunstenaars om hun werk te presenteren.<sup>538</sup> De eerste grote tentoonstelling van de 'Polytechnische Verein', in 1818, werd bezichtigd door de koning en koningin in gezelschap van een gast, de keizerin van Oostenrijk. Zulk hoog bezoek had een gunstige invloed op de interesse bij een breder publiek: de tentoonstelling werd een succes. Bij het begin van de afdeling lithografieën had Zeller een portret van de uitvinder van de steendruk, Alois Senefelder, laten opstellen. Het was in zijn opdracht getekend door Lorenz Quaglio die hier ook met een schilderij vertegenwoordigd was.<sup>539</sup> Pas twee jaar later zouden Quaglio en zijn collega's weer gelegenheid hebben om hun werk aan de kunstacademie te tonen.

---

<sup>536</sup> Op. cit. (533), *Intelligenz-Beilage* (2 mei), p. 1-2. Ibid., *Intelligenz-Beilage* (27 juni), p. 6: Zeller vermeldde hier ook dat Mettenleiter zich bij zijn hist. platen liet adviseren door een "rühmlich bekannten Gelehrten". Vermoedelijk Zschokke? Ibid., p. 470-471.

<sup>537</sup> Winkler, p. 336, nr. 955: nog in 'Verzeichniß' van maart 1819 kondigde Zeller de hist. serie aan als die van Mettenleiter. Wel vermeldde hij tegelijkertijd dat "Hr. Professor [Clemens] Zimmermann und Hr. Lorenz Quaglio, beyde bekannt als vorzügliche Künstler" het derde en vierde blad voor hun rekening zouden nemen. Ook in *Kunstbl.* (1820), p. 67, werd serie nog aangekondigd als gepland op twaalf bladen. Volgende bladen door Winkler niet getraceerd: wrschl. niet uitgevoerd i.v.m. Zellers overlijden, ca. 1820.

<sup>538</sup> De 1808 opgerichte Münchner kunstacademie organiseerde sedert 1811 tent., maar slechts elk derde jaar: onvoldoende voor op verkoop aangewezen kunstenaars. Besprekingen in *Kunstbl.*: bijv. (1820), p. 66-67, recensie tent. 1819; ibid., p. 398 e.v., Zellers lithografische reeksen. Voor Münchner 'Kunstverein', zie dl. I: I, 4.

<sup>539</sup> Succes tentoonstelling: op. cit. (533), p. 778-790. Ibid., p. 782, 786: Quaglio. Op Quaglio's schilderij, een *Eremit im Walde*, zal ik in het vervolg nog terugkomen.

Voordat de 'Polytechnische Verein' die grote tentoonstelling waagde, waren de maandelijkse vergaderingen van de vereniging al regelmatig vergezeld gegaan van kleine tentoonstellingen, waar ook gekocht kon worden. Tot die vergaderingen werden niet alleen de eigen leden, maar ook die van het leesgezelschap Harmonie evenals alle kunstenaars en andere neringdoenden "geziemendst" uitgenodigd.<sup>540</sup> Bij de vergadering op acht april van dat jaar, 1818, waren er behalve voorwerpen van nijverheid en techniek ook prenten en enkele schilderijen te zien geweest. Bij de steendrukken had Zeller de tweede aflevering tentoongesteld van zijn serie 'Original-Handzeichnungen lebender bayrischer Künstler'. Eén van die platen werd in het *Kunst- und Gewerb-Blatt* beschreven als de voorstelling van een "Bettler-Gruppe am Eingang einer Kirche. Eine vornehme Matrone, die eben mit ihrer Begleiterin aus dem Tempel tritt, spendet Almosen einem Mädchen. Im Vordergrund sitzt ein Greis in Andacht vertieft." Dat dit genretafereel niet eigentijds was, werd daarbij niet vermeld.<sup>541</sup> Toch was het in het verleden gesitueerd, en wel in de middeleeuwen, zoals de kleding van de figuren aangaf, en het historisch karakter van het tafereel werd verder ondersteund door het zorgvuldig weergegeven laat-gothische beeldhouwwerk rond het kerkportaal. De tekenaar van deze steendruk - naar een eigen schilderij - was Lorenz Quaglio (afb. 68).

Lorenz was van jongs af aan vertrouwd met de uitbeelding van historische architectuur die was verlevendigd door historische stoffagefiguren. Zijn vader Giuseppe Quaglio was decorschilder en -ontwerper aan het Münchner 'Hoftheater'. De toenmalige populariteit van het ridderstuk bracht met zich mee, dat Quaglio senior decors voor veel van dergelijke toneelstukken en vaderlands-historische drama's moest ontwerpen, en hij besteedde daarbij grote aandacht aan een getrouwe weergave van de historische architectuur.<sup>542</sup> Ook zijn oudste zoon, Angelo, ontwierp zulke historische decors voor deze schouwburg. Beide

<sup>540</sup> Cat. tent. München 1987, *Biedermeier*, p. 213-220: 'Museum und Harmonie - Zwei gesellig-literarische Vereine in München im frühen 19. Jahrhundert'. Bij de Harmonie werd veel aandacht besteed aan gezelligheid, en deze vereniging was minder elitair en duur dan bijv. het Museum, dus eerder toegankelijk voor 'neringdoenden'.

<sup>541</sup> Op. cit. (533), p. 263, 318-322; *ibid.*, *Intelligenz-Beylage* (27 juni), p. 5. In advertentie voor eerste serie, 'Erste Ankündigung. Sammlung von Original-Handzeichnungen der vorzüglichsten bayrischen lebenden Künstlern in dem hierzu einzig-geeigneten Steindruck', *Wöchentlichen Anzeiger für Kunst- und Gewerb-Fleiß im Königreich Bayern* (1817; in exempl. StaBi, t.o.v. p. 583), deelde Zeller mee: "Zu jeder Lieferung, welche in zwanglosen Heften geschieht, kommen biographische Skizzen der Künstler und ein Verzeichniß ihrer vorzüglichsten Kunstwerke. Diesen Text bearbeitet Herr Professor Speth." Zulke levensschetsen en lijsten door Balthasar Speth zijn helaas niet gevonden.

<sup>542</sup> *Bericht Münchner KV* (1828), p. 35-36, "Biographische Notizen" over Joseph Quaglio (gest. 1828): "... überdieß führte er einen reinern Styl der Architectur überhaupt bei seinen Darstellungen ein, und suchte sich genau an die Baustyle der Zeiten, worin die Vorstellungen spielten, zu erhalten, was vor ihm durchaus nicht für nöthig erachtet worden war ...". Deze tekst weer ontleend aan necrologie in *Kunstbl.* (1828).



schilders voorzagen hun toneelontwerpen dikwijls van stoffagefiguren in passende kledij. Die ontwerpen werden uitgevoerd als aquarel, maar Angelo maakte ook wel eens een versie in olieverf, waarbij hij de stoffage dan verder uitwerkte. Ook Lorenz' tweede broer, Dominik of Domenico (zie dl. I, I: 3), begon zijn loopbaan bij het 'Hoftheater'. De eerder aangehaalde schilder Pflug berichtte in zijn memoires hoe hij, die zelf uit Schwaben stamde, in München (1806) aansluiting had gevonden bij de familie Quaglio, toen hij zich in de 'Galerie' bij de 'Hofgarten' in het schilderen oefende:

"Am innigsten schloß ich mich an die Quaglios, Vater und Sohn, an [...] Während sich der Vater auf die Theatermalerei beschränkte und durch unterirdischen Kerker und Gewölbe, auf die er spärliche Lichtstreifen fallen ließ, die wundervollsten Effekte erzielte, malte Angelo, der älteste Sohn, in Oel, und zwar vorzugsweise das Innere von gothischen Schlössern und Kirchen, deren Pracht und Staffage. [...] Lorenz Quaglio war noch ein Kind; ich gehörte fast ganz zu dieser liebenswürdigen Familie."<sup>543</sup>

Angelo Quaglio werkte rond 1809 mee aan de voorbereiding van Sulpiz Boisserées uitgave van de bouwtekeningen voor de Keulse dom. Zijn tekeningen voor dit "Cölner Domwerk" (1821-1831) zouden Dominiks grote belangstelling voor de middeleeuwse architectuur hebben gewekt. Deze laatste hield zich ook als toneelschilder al het liefste bezig met gothische bouwwerken en middeleeuwse stadsgezichten die hij stoffeerde met ridders en monniken. Zijn zorgvuldige opnames van middeleeuwse kerken en burchten wekten bij hem het verlangen die bouwwerken als zelfstandige thema's in beeld te brengen en hij besloot zich toe te leggen op het architectuur-schilderij (1818).<sup>544</sup> Van het begin af aan had hij veel succes met zulke voorstellingen, zelfs bij koning Max I Joseph, en later ook bij de kroonprins en diens Pruisische evenknie, Friedrich Wilhelm IV. Hij voorzag zijn tekeningen, lithografieën en schilderijen steeds van stoffage die bij de uitbeelding van middeleeuwse architectuur dikwijls naar kleding en handeling historisch was, dat wil zeggen zestiende-eeuws. Zijn steendrukken van historische architectuur uit heel Duitsland verschenen van 1819 tot 1820 in afleveringen bij Zeller, en daarna bij een uitgever in Karlsruhe: een van zijn vroege platen is die van het Johanneskerkhof in Neurenberg (afb. 69).<sup>545</sup> Het *Kunstblatt* publiceerde uitvoerige besprekingen van die

---

<sup>543</sup> Pflug, 1936, p. 150.

<sup>544</sup> Lucanus, 'Die Künstlerfamilie Quaglio', *Kunstbl.* (1836), p. 299-300: p. 299. Apotheker, kunstkenner en -verzamelaar dr. Lucanus was initiator Halberstädter KV, Trost, p. 11; voor meer over persoon en activiteiten, zie R. Willenius, 'Friedrich Gottfried Hermann Lucanus (1793-1872)', *Persönlichkeiten der Geschichte Sachsen-Anhalts*, ed. M. Tullner, Halle 1998, p. 306-308. Dominik: Oldenbourg, p. 32, 71-72; Trost, p. 13-15, 44.

<sup>545</sup> Dom. Quaglio in brief aan Sulpiz Boisserée over Zeller: "überdieß kennt er den Geschmack der Liebhaber in hohem Grad ...", naar Trost, p. 27. Steendrukserie 'Sammlung denkwürdiger Gebäude des Mittelalters in Teutschland' verscheen tot 1826, vanaf 1820 of 1821 bij Johannes Velten in Karlsruhe, *ibid.*, p. 165.

steendrukken, en de recensent ging daarbij ook in op de zijns inziens steeds "passende Staffage" (zie ook dl. I: IV, 1). Over het algemeen zijn de figuren daarbij als het ware op een rij gezet, maar een enkele maal benaderen Dominiks stoffagegroepen het karakter van genretafereelen toch wel dicht. Dit komt in alle technieken bij hem voor. Een voorbeeld is zijn lithografie *Schloßhof in Füssen*: een van de verschillende stoffagegroepjes op de binnenplaats van het slot vormt een klein genretafereeltje met ruiters die zich klaarmaken voor de jacht. Dit blad, naar die ruiters ook wel betiteld als *Ausritt zur Falkenjagd*, behoorde net als Lorenz Quaglio's *Almosenspenderin* tot de bovengenoemde serie 'Handzeichnungen lebender bayrischer Künstler' (afb. 4).

Dominik liet de figuren in zijn prenten soms door zijn jongere broer toevoegen; dit is bijvoorbeeld het geval bij een lithografie van een voor hem ongewoon thema, een reportagestuk van de opening der eerste 'Ständerversammlung' in 1819. Dat Lorenz ook anderszins aan zijn platen meewerkte, of zelfs zijn steentekeningen voltooide, documenteert een van diens brieven aan Dominik.<sup>546</sup> Uit die brieven blijkt bovendien het intensieve, kameraadschappelijke contact tussen beide broers die hun interesse voor de middeleeuwse architectuur en kunst deelden. In juni 1816 schreef Lorenz aan zijn broer, die in Franken en Neder-Beieren op reis was, dat hij 'recht' veel moest tekenen, als hij mooi weer had. Ook moest hij vooral niet vergeten om in Neurenberg het graf van Albrecht Dürer heel uitvoerig op te nemen. En hij vroeg hem, als hij misschien etsen van die meester vond, daar ook een paar van te kopen, hij zou dan zelf ook bijdragen, als Dominik dat nodig vond. Hij schreef hem het nieuws dat de oude 'Hofkirche' van de residentie afgebroken zou worden: "mich ärgert es recht sehr", en hopen dat het zijn broer heel goed ging, ondertekende hij "Dein Pinsel und Palletbutzer Lorenz Quaglio". In die periode schilderde hij inderdaad: hij had juist een tafereel met een 'Klausner' voltooid, dat een van zijn vroegste schilderijen moet zijn geweest.<sup>547</sup>

---

<sup>546</sup> Winkler, p. 194. Corresp. Dom. Quaglio, Adamnachlaß, nr. 814-19, Stadt-Archiv München. Lorenz, Simon en "Giuseppe" Quaglio aan "Domenico", München 26-6-1817: brief kennelijk door Lorenz geschreven. Genoemde steendruk: plaat *Innenansicht der St. Sebaldkirche in Nürnberg*, in zevende afl. serie *Bayerischer Gemäldeaal von München und Schleißheim* (1817). Paluch, p. 48. Lucanus, op. cit. (544), p. 300 (geen vb.).

<sup>547</sup> Corresp. Dom. Quaglio (zie nt. 546): Lorenz, Simon, Joseph Quaglio aan Dominik, München, 1-6-1816. Ibid.: Lorenz vermeldt tafereel "Klausner". Zie ook op. cit. (533), p. 786: *Eremit im Walde*, 'Kunst- und Gewerbe-Ausstellung' van 'Polytechnische Verein'. Vgl. Lorenz' latere tekening kluizenaar, "Sitzender Mönch, an einem Baum gelehnt, wird von zwei Knaben bewirtet", monogr. LQ (Paluch, nr. 313: watermerk papier "I Whatman 1834"): Städt. Gal. Lenbachhaus, München, inv.nr. 2476. Corresp. Dom. Quaglio, Joseph Quaglio aan "Liebste Kinder", 24 mei 1816, München: "Lorenz malt in die [!] Akademie und zu Hause recht fleissig." Joseph aan Dominik, München, juni 1816: "Lorenz malt in der Akademie und zu Hause und mit unter zeichnet er seine Madonna auf Stein." Bovengenoemde steendruk Johanneskerkhof was resultaat reis 1816: ook aquarel kerkhof bewaard, Trost, p. 38, afb. 149.

Lorenz' vader had hem zijn eerste tekenlessen gegeven, zijn tweede leraar was zijn oudere broer Angelo. In 1809 was hij als leerling aangenomen aan de kunstacademie waar hij zeker tot in 1816 - inmiddels in de 'Malklasse' - lessen bleef volgen. Hij presenteerde zich voor de eerste maal als schilder op de academietentoonstelling van 1817, meteen met drie schilderijen, waaraan hij dan toch al in 1816 en tijdens de eerste helft van het volgend jaar gewerkt moet hebben. In juni van dat tentoonstellingsjaar had Lorenz zijn broer Dominik, die opnieuw op reis was, dringend verzocht om onderweg Oudduitse kostuums voor hem na te tekenen:

"da muß ich dich noch um etwas bitten, mich nicht zu vergeßen, auf Deiner Reise altdeutsche Kostüme aus zuspähen und zuzeichnen, und wo möglich einige Farben anzuzeigen, es bittet Dich darum [...] Dein dich liebender Bruder Lorenz Quaglio".<sup>548</sup>

In het najaar bracht hij zijn schilderijen op de tentoonstelling van de kunstacademie: het waren alle drie historische genreforceren, en alle drie gesitueerd in de middeleeuwen. Mogelijk had hij Dominiks reistekeningen nog net daarin verwerkt, en wellicht ook diens studies van historische architectuur. Een van deze werken verbeeldde de uitreiking van aalmoezen, *Eine Allmosen-Vertheilung am Eingange einer Kirche*, het tafereel dat hij in 1818 voor Zeller op steen zou natekenen. Het tweede vermeldde de academi catalogus als *Bild einer deutschen Hausfrau welche ihre Kinder unterrichtet* en de beschrijving van het derde luidde: "Pilger, welche unter einem Laubdache bei einer Felsen-Capelle ruhen, werden von den Frauen einer benachbarten Burg gelabt".<sup>549</sup> Van deze schilderijen is voorzover bekend alleen dat laatste, waarvan nadien eveneens een steendruk vervaardigd werd, bewaard gebleven (afb. 70). Bij het tweede, *Bild einer deutschen Hausfrau*, ging het wellicht om een soortgelijk tafereel als de Dresdner Naecke voor het *Frauentaschenbuch* van 1817 had getekend (afb. 39).<sup>550</sup> Dat jaar was er op de academietentoonstelling in

---

<sup>548</sup> Correspondentie Dom. Quaglio: Lorenz, Simon, Joseph Quaglio aan Dom., München 26-6-1817. Schottky, 1833, p. 311: Dominik had lithograaf Strixner uitgenodigd hem te begeleiden op reis langs de Rijn, en hem bij die gelegenheid een uitnodiging der Boisserées overgebracht.

<sup>549</sup> Cat.ac. München, 1817, p. 26, "Oelgemälde": nr. 421, *Deutsche Hausfrau*; nr. 422, *Almosen-Vertheilung*; nr. 423, "Pilger, [...] bei einer Felsen-Capelle". Speth over steendruk *Almosen-Vertheilung*, *Kunstbl.* (1820), p. 329-330: "Anordnung, und Ausdruck eines stillen frommen Sinnes, so wie die gelungene, kräftige Ausführung, zählen dieses schöne Blatt den besten aus der ganzen [Zellerschen] Sammlung bey."

<sup>550</sup> *Pilger* (afm. 54 x 42 cm) nu: onder titel 'Die Landgräfin Elisabeth bewirbt Pilger vor einer heiligen Grotte', Kurpfälz. Mus., Heidelberg, inv.nr. 2338; al bij Boetticher, II, p. 338: "Die heilige Elisabeth alte Pilger mit Wein tränkend". Exempl. lithografie *Pilger*, uitg. Velten, Karlsruhe: Graph. Samml., Germ. Nationalmus., Neurenberg (Boetticher, p. 338: datering 1830/31). Vgl. Paluch, nr. V 174: schilderij "Pilgerruhe" door Lorenz in 1836 bezit (Münchner?) bankier Westheimer (Lucanus, op. cit. (544), p. 300); ook Paluch, nr. V 71, "Bewirtung der Pilger", olieverf op hout, vergulde lijst, 53 x 39 cm, uit nalatenschap C. Maurer geveild bij H. Ruef, veil.cat. X-1913, p. 20, nr. 210. - Bij de 'Hausfrau' is op grond titel ook soortgelijk tafereel

München geen enkel werk van andere schilders te zien dat met deze inventies van Lorenz vergelijkbaar zou zijn geweest. Wel waren er diverse schilderijen van middeleeuwse architectuur in Midden-Europese landschappen tentoongesteld, waaronder een aantal door Dominik, maar tevens door anderen. Gemeten aan de vele academische historiestukken was de hoeveelheid eigentijdse genrestukken - uitgaande van de toenmalige ruime opvatting van dit begrip - overigens ook al vrij aanzienlijk.<sup>551</sup>

De tentoonstelling van het jaar 1817 werd het middelpunt van een controverse op het gebied van de kunstopvattingen in München. Op een eenzijdige tentoonstellingsrecensie door de jurist en kunstschrijver Max Freyberg, eigenlijk een lofzang op het werk van de directeur der academie Peter Langer, en van diens zoon, reageerden zowel de canonicus Balthasar Speth als de historicus Christian Müller met geheel andere oordelen. Müller wijdde een uitvoerige bespreking aan alles wat door Freyberg was overgeslagen, waartoe ook Lorenz werk behoorde. Hij vond diens schilderijen veelbelovend:

"Man darf nach den vorliegenden Arbeiten ausgezeichnetes von ihm ["dem hoffnungsvollen Zöglinge der Akademie"] erwarten. Die Zeichnung darin ist sehr korrekt und geschmackvoll: die Composition gedacht und gefällig, das Colorit angenehm und wahr, ohne einige Manier. Das Landschaftliche in dem dritten Bilde [Die Pilger] ist überdieß auch sehr brav."<sup>552</sup>

De anonieme recensent die in de *Münchener Politische Zeitung* de academietentoonstelling van 1817 in vele afleveringen besprak, drukte zich nog lovender uit, en ook had hij sympathie voor Lorenz' themakeuze:

"Hr. Lorenz Quaglio hat es mit vielem Glücke versucht, altdeutsche Frömmigkeit und häusliche Sitte uns bildlich zu versinn[li]chen. Sehr gemüthlich ist das Bild einer deutschen Hausfrau, welche ihre Kinder unterrichtet, so wie ein andres, welches eine Almosen-Vertheilung am Eingange einer Kirche vorstellt. Diese Gemälde, so wie ein drittes, worauf Pilger, welche unter einem Laubdache bey einer Felsenkapelle ruhen, von Burgfräulein gelobt werden, verdienen die größte Ermunterung, denn sie sind schön und richtig

---

denkbaar als Lorenz' latere schilderij "Scene aus dem Mittelalter/: eine Burgfrau ermahnet ihre Kinder" (zie vervolg, p. 275-276). Recensent, op. cit. (290), p. 185, over eerste, ogenschijnlijk in burgerlijk milieu gesitueerde tafereel: "dort sehen wir, wie in einem schönen wohnlichen Zimmer, eine wackere Hausfrau ihre beyden Kinder unterrichtet".

<sup>551</sup> Er waren schilderijen en tekeningen te zien van militaire schermutselingen, ruitergroepen, een veeweide met slapende herder, een zeestorm (stellig met schip in nood) voor Italiaanse kust, e.d. meer: al zulke voorstellingen werden vroege 19<sup>de</sup> eeuw, zoals in dl. I: I besproken, tot het genre gerekend. Genre sensu stricto echter was dit nog maar ten dele.

<sup>552</sup> Voor Freyberg, zie vervolg, p. 282-283. Speth, *Ernstere Würdigung*, 1817. Müller, 1817, p. 16. Müller kwam uit school 'verlichte' Göttinger historicus Arnold Heeren, Franz, p. 4. Nb. dat Lorenz' werk niet Oudduits in stijl is, terwijl hist. vb. bij Kolbe en Dähling goed te herkennen zijn, althans in details. Vgl. Angerer, p. 138-141, voor opvattingen van Speth (voor persoon, zie nt. 570) die zijnerzijds wel pleitte voor te rade gaan bij het Oudduitse, of dat toch in elk geval zeer waardeerde; zoals ook blijkt uit bespreking van werk Heinr. Maria Heß, in Speth, 1817.

gemalt, und das fromme Mittelalter wird immer ein anziehender [...] Gegenstand für bildende, wie für poetische Darstellung bleiben ...".<sup>553</sup>

Lorenz' schilderij *Die Almosenvertheilung* werd verworven door Eugène de Beauharnais (1781-1824), hertog van Leuchtenberg en schoonzoon van de Beierse koning. De Beauharnais' collectie bevatte ook een aantal werken die tot de style troubadour gerekend moeten worden, zoals van Forbin en Fleury-Richard, werken die ruim twaalf jaar eerder waren ontstaan. Schijnbaar had de hertog sympathie voor zulke historische voorstellingen. Lorenz' schilderij staat in beeldopvatting, onderwerp en compositie echter dichter bij contemporaine almanakillustraties dan bij de schilders van de style troubadour, het is niet waarschijnlijk dat zulk Frans werk hém al beïnvloed had, evenmin als zijn Berlijnse genre-genoten Kolbe, Dähling en Hampe.<sup>554</sup>

Gedurende ruim vijf jaar, van 1816 tot 1820, tekende en schilderde Lorenz Quaglio zelfbedachte historische genretaferele. Het is duidelijk dat hij in die periode belangstelling had voor historische architectuur en Oudduitse kunst, daaruit volgt echter niet als vanzelf de uitbeelding van zulke taferele als hij voor zijn schilderijen bedacht. Hij kende ongetwijfeld de historische platen en almanakprentjes van Mettenleiter, en hij zal zeker ook voorbeelden gekend hebben van de illustraties bij historische verhalen en balladen, die waren aan te treffen in de overal verkrijgbare literaire 'Taschenbücher'. Bij de burchtvrouwen en waarschijnlijk toch ook de *Almosenspenderin* heeft Quaglio voor een adellijk milieu, het riddermilieu, gekozen. De 'Duitse huisvrouw' wijst alleen al door die omschrijving, als "Hausfrau", eerder op een burgerlijk historisch leven: naar het zich laat aanzien zou dit het enige historische genretafereel blijven, dat Lorenz buiten het adellijke ridderleven zou situeren.<sup>555</sup> Speciaal deze themakeuze, bij het ontbreken van verwante scènes in zijn latere oeuvre, doet vermoeden dat bij

---

<sup>553</sup> *Münchener Politische Zeitung*, nr. 249 (21-10-1817), p. 1137-1138. Recensent *Kunstbl.*, op. cit. (290), was al even lovend, hij omschreef Quaglio's schilderijen als "zierlich" en prees de "ächt künstlerischen Sinn für rein menschliche Darstellungen" die zij demonstreerden.

<sup>554</sup> Cat. coll. München (Leuchtenberg'sche Gal.), 1828, nr. 30: "Eine junge Dame, in Begleitung einer Frau, tritt aus einer gothischen Kirche, und theilt Almosen aus. Kleine Figur. Holz H. I 3. B. – 10. 6." Wanneer en hoe Lorenz' werk in coll. belandde, is niet bekend. De Beauharnais vestigde zich na Napoleons nederlagen met gezin in München en liet stadpaleis bouwen dat 1821 voltooid was, compleet met de 'Gallerie'. Zijn schilderijencoll. zal voordien niet te bezichtigen zijn geweest. Niet duidelijk of Beauharnais vijftal schilderijen in style troubadour zelf had gekocht (o.m. Richards *Valentine de Milan*, zie dl. I: II, nt. 122, 124), hoewel bezit van Lorenz' werk suggereert, dat hij voor zulke voorstellingen interesse had: hij had nl. bij dood van zijn moeder in 1814 groot aantal schilderijen van haar geërfd. Schaden, 1836, p. 126, vermeldt Lorenz' werk 1835 nog als aanwezig in 'Gallerie'; Söttl, 1842, p. 556, eveneens. Cat. coll. München, 1841, vermeldt het echter al niet meer: vgl. Schottky, 1833, p. 236, die bericht dat na Eugènes dood diverse schilderijen uit zijn coll. die men onbelangrijk achtte, geveild werden.

<sup>555</sup> Vergelijking met Naeckes bovengenoemd tafereel zou hier evt. misleidend geweest kunnen zijn: woord 'Hausfrau' had allereerst betekenis van vrouw des huizes, en kan dus eveneens op edelvrouw betrekking hebben.

dit vroege werk de invloed der almanakillustraties niet te onderschatten is. De recensent van de Münchner academietentoonstelling in 1817 voor het *Kunstblatt*, hoogstwaarschijnlijk Docen, suggereerde dat eveneens: hij vergeleek Lorenz' drie historische taferelen expliciet met almanakplaten - op grond van de thematiek - om vervolgens wel te vinden dat zijn werk al die plaatjes verre overtrof.<sup>556</sup> Lorenz' vroege vertrouwdheid met historische decors en ensceneringen, zijn kunst- en architectuurhistorische interesse en zijn bekendheid met beelden van het verleden in prenten van allerlei aard kunnen hem, gepaard aan zijn eigen voorkeur voor het figuurtekenen, zelfstandig tot de inventie van historisch genre hebben gebracht, zonder dat daar nog andere dan de genoemde invloeden bij moesten komen. Er is echter nog een inspiratiebron in zijn directe omgeving denkbaar, en zelfs meer dan waarschijnlijk: het werk van de jonge Heidelbergse tekenaar Carl Philipp Fohr (1795-1818).

Fohr studeerde in München vanaf de zomer 1815 tot in mei 1816. Hij was hoogstens twee jaar jonger dan Lorenz die hij in de kunstacademie zeker ontmoet zal hebben. Fohr leerde daar bovendien Ludwig Ruhl kennen die in 1815/1816 eveneens aan de academie studeerde waar hij - gelijktijdig met Lorenz Quaglio - leerde schilderen. Via Ruhl maakte Fohr ook kennis met Ludwig Grimm, de jongste broer van de beide taalwetenschappers. Grimm was iets ouder dan Ruhl en Fohr en al voor de 'Freiheitskriege' naar München gekomen. Hij was toen bij de graveur Carl Heß in de familiekring opgenomen en had vriendschap gesloten met diens zoons. Hij was zelf een uitgesproken tekenaar en graveur, en ging in München veel om met vakgenoten. In die kringen zou het werk van Chodowiecki een ijverig verzameld voorbeeld zijn geweest.<sup>557</sup>

Grimm kende Ruhl al van vroeger. Hij introduceerde zijn vriend, en vermoedelijk ook Fohr, bij de bibliothecaris van de koninklijke bibliotheek, Bernhard Docen. Ruhl was geïnteresseerd in Docens onderzoek op het gebied van de literatuurgeschiedenis en hij maakte via hem kennis met de middeleeuwse dichtkunst. Die interesse voor de middeleeuwen deelde hij met Fohr. Docen zou hun beiden daarin gestimuleerd hebben, en hij was stellig degene die de jonge tekenaars toegang verschafte tot middeleeuwse

---

<sup>556</sup> Tekeningen uit Lorenz' kinderjaren voor zover bekend niet bewaard, zodat niet is na te gaan of hij zich evt. al eerder met middeleeuwse genre- of krijgstaferelen bezighield. Recensie, 1817: op. cit. (290), p. 185.

<sup>557</sup> Grimm, 1913, p. 100-101: Heß; cat. tent. Kassel, p. 47 (Chodowiecki), 70; Grimm, *ibid.*, p. 87, was van jongsaf vertrouwd met Chodowiecki's werk: "... von früh auf betrachtete ich den Wandkalender, die alten Holzschnitte, mit großer Freude, schnitt sie aus und klebte sie auf; aber mit der allergrößten Freude und mit Erstaunen betrachtete ich die Kalenderkupferchen von Chodowiecki; die Wahrheit und das Leben darin sprachen mich gewaltig an." Rechberg, p. 25: Ruhl had in München ook aansluiting gevonden bij Dominik Quaglio en Albrecht Adam; van Carl Heß kreeg hij les in de grafische technieken.

handschriften.<sup>558</sup> Dat zij zich daarmee bezig hielden, illustreren de bewaard gebleven natekeningen van boekverluchtingen, van historische kostuums en kleine genretafereeltjes zoals wel zijn ingevoegd in de randversieringen van manuscripten. Van Ruhl zijn schetsboeken bewaard gebleven die, naast scènes met figuren uit de oudheid, vooral tekeningen van ridders en middeleeuws "höfisches leben" bevatten. Ruhl en Fohr bestudeerden bovendien de Oudduitse meesters in de Hofgarten-Gallerie, zij vergaarden samen kennis van historische kostuums en zeden, en lazen met elkaar, daartoe aangezet door Docen, het *Nibelungenlied*, Tiecks *Melusine* en Fouqués *Undine* en *Der Zauberring*.<sup>559</sup> Gezamenlijk maakten zij een reeks illustraties bij *Melusine*, zelfs met de bedoeling die te laten uitgeven, wat echter niet is gelukt. Fohr tekende bovendien een serie illustraties bij de *Zauberring*, ridders te paard en te voet, in gezelschap van edelvrouwen en valken, terwijl zij uitrijden ter jacht of zich verpozen bij een bosbeekje (afb. 71, 72). Ook zijn voorstelling *Ritterzug* is in München getekend. Van die tekeningen zijn nog in diezelfde tijd lithografieën vervaardigd die uiteraard ook in München in omloop kwamen.<sup>560</sup>

Fohr maakte in die jaren ook een begin met het schilderen in olieverf. Hij studeerde zoveel in de Hofgarten-Gallerie dat hij werd uitgesloten van de kunstacademie waar het schilderen eveneens werd onderwezen: Langer, de directeur, achtte zijn autoriteit bedreigd door de aantrekkingskracht die de 'Gallerie' op zijn leerlingen uitoefende.<sup>561</sup> Daar - of via Ruhl - zal Fohr Dominik Quaglio ontmoet hebben, die zelf ook in de 'Gallerie' schilderde om zich verder te bekwamen en te oefenen. Fohr schreef in 1816 aan zijn beschermvrouwe, de 'Großprinzessin' van Baden, dat de beste Münchner landschapschilders - waaronder "Herr Qualio" - het met de directeur van de kunstacademie heel slecht konden vinden, en dat die laatste zijn studenten zelfs verboden had om in

---

<sup>558</sup> Cat. tent. Kassel, p. 319: Grimm en Ruhl hadden 1806-1808 gelijktijdig Kasselse kunstacademie bezocht. Ibid., p. 104, 319: Fohr en Docen. Rechberg, p. 26, 31; zij geeft geen bronnen aan voor Ruhls veronderstelde contact met Docen. Grimm, 1913, p. 133: Docen.

<sup>559</sup> Rechberg, oevrecat.: gegeven beschrijvingen suggereren dat Ruhls middeleeuwse genretafereelen uitsluitend ridder- en hofleven in beeld brachten. Id., p. 25-26, 31: samenwerking. Afb. scène uit *Zauberring* door Fohr, Geismeyer, 1984, p. 215.

<sup>560</sup> Hardenberg, Schilling, p. 43. Cat. tent. Darmstadt, p. 337: enkele der lithografieën naar *Zauberring*-tekeningen niet door bij Hardenberg genoemd lithograaf Heinrich Wilh. Eberhard (1825); wrschl. al in München gemaakt, mogelijk deels door Fohr zelf. Tot die Münchner lithografieën behoren beide hier afgebeelde drukken.

<sup>561</sup> In de 'Gallerie' studeerden niet alleen reeds zelfstandige schilders. Langers regime werd door jonge kunstenaars toenemend als restrictief beschouwd, en zijn kunstopvattingen als verouderd. Dit had tot gevolg dat veel academielerlingen liever in de 'Gallerie' tekenden en schilderden, waar zij zowel door directeur Mannlich en inspecteur Dillis, die andere kunstopvattingen huldigden, als door oudere schilders geholpen werden. Situatie die Langer steeds meer dwars zat. Vgl. Immel, p. 99: Langer had oorspr. zelf in de academiestatuten laten opnemen, dat iedere leerling die daartoe van de academie toestemming kreeg, in de 'Gallerien' in München en Schleißheim elk schilderij mocht kopiëren.

de 'Gallerie' te kopiëren. Van Ruhl en een "Qualio" leerde hij nu om in olieverf te schilderen: waarschijnlijk was die laatste Dominik.<sup>562</sup>

Nog voor mei 1816 voltooide Fohr zijn eerste drie schilderijen. Een daarvan staat dicht bij het historisch genrefereel: het schilderij *Der verirrte Ritter*. Een literaire bron is bij dit tafereel wel waarschijnlijk, maar gegevens daarover zijn er niet. Op de andere twee schilderijen, landschappen langs de Neckar met burchten in de achtergrond, beeldde hij middeleeuwse stoffage uit die in de vorm van tafereeltjes vrij sterk in de voorgrond treedt (afb. 73).<sup>563</sup> Die motiefkeuze, kastelen in een landschap met passende historische stoffage, sluit bij zijn eigen tekenwerk aan, maar strookt ook met de thematiek van Dominik Quaglio, bij wie zo'n kasteel dan weliswaar het hoofdmotief vormde (afb. 74). Het is zeker dat Dominik 'middeleeuwse' tekeningen van Fohr kende: Ludwig Ruhl maakte jaren later op een prent naar Fohrs *Ritterzug* melding van het feit dat "D: Quaglio" iemand een van hun beider tekeningen naar Tiecks *Melusine* had geschonken. Waarschijnlijk in de herfst van 1816 voltooide Fohr nog een schilderij: ditmaal had hij een scène uit de *Zauberring* in olieverf uitgevoerd.<sup>564</sup>

Lorenz Quaglio moet Ruhl in de 'Malklasse' van de academie hebben leren kennen. Ook met Ludwig Grimm had hij vermoedelijk kennis gemaakt: een van zijn vroegste, bewaard gebleven werken is een tekening naar Grimm, de kopie van een ets. Zijn broer Dominik ging zowel met Grimm als met Ruhl en Fohr kameraadschappelijk om. Gezien het goede contact tussen Lorenz en Dominik, hun gedeelde interesse voor de middeleeuwen, en de bezigheden van Lorenz en Ruhl aan de academie kan het nauwelijks zijn uitgebleven, dat Lorenz tevens met Fohr nader in aanraking kwam. In dat geval kende stellig ook hij het illustratieve 'middeleeuwse' werk van Fohr, de tekeningen van Ruhl en vermoedelijk eveneens Fohrs schilderijen.<sup>565</sup> Eén van Lorenz' eigen tekeningen

---

<sup>562</sup> Hardenberg, Schilling, p. 54: brief 2-4-1816 aan 'Großprinzessin'. Fohr rekende Quaglio in die brief tot de landschapschilders die in de 'Gallerie' werkten, en negeerde daarbij de kastelen die voor Quaglio toen toch al het hoofdmotief begonnen te vormen; anderzijds vermeldt ook schilder Johann Pflug, dat "Domenico sich [1806 weliswaar] auch der Landschaft widmete", Pflug, 1936, p. 150. Schilderlessen: Fohr zelf heeft het alleen over "Herr Qualio", cat. tent. Darmstadt, p. 18, en Hardenberg, Schilling, p. 54.

<sup>563</sup> *Verirrte Ritter*: afb. cat. coll. Berlijn, 1986, Gal. Romantik, p. 106. *Schloss und Städtchen Zwingenberg am Neckar* en *Burg Ehrenberg am Neckar*, cat. tent. Darmstadt, p. 54-56.

<sup>564</sup> Rechberg, p. 26. - *Ritter vor der Köhlerhütte*, 1816: Gal. Romantik, Berlijn, inv.nr. A II 742, NG 1686.

<sup>565</sup> Cat. tent. Kassel, p. 53: ets *Bregenzwädlerin* door Grimm, tekening Quaglio; Paluch, nr. 10, waar Grimm niet genoemd. - Vgl. cat.ac. München, 1817: dat jaar werd werk tentoongesteld van ca. 57 academieleerlingen, verdeeld over de verschillende jaren en afdelingen. De hoogste klassen voor schilderkunst en grafiek kunnen in aantal dus niet groot zijn geweest, de leerlingen moeten met elk van hun collega's in contact zijn gekomen. - Over Lorenz' contacten in bronnen nwl. iets gevonden. Uit een van zijn brieven (Paluch, p. 40) blijkt dat hij Dorner jr., Dillis en Wagenbauer kende, uit een ander dat hij Heinrich Heß wel eens sprak. Dit zijn dezelfde kunstenaars waar ook Ludwig Grimm mee omging, cat. tent. Kassel, p. 47. Toch wordt Lorenz,



in het bijzonder doet sterk denken aan tekeningen die Fohr bij Fouqués *Zauberring* maakte: zowel thematisch als compositorisch, ook al zijn er verschillen, maar ook overeenkomsten, bij de kostuums (afb. 75). De situering in het landschap, het landschap zelf, de burcht in de verte, de figuren, de honden, en het tijdverdrijf komen opvallend overeen.

In 1820 zond Lorenz Quaglio op uitnodiging een tweetal tekeningen, beide historisch genre, naar de Neurenbergse uitgever van het *Frauentaschenbuch*, Leonhard Schrag. Hij schreef hem dat hij zijn taferelen helemaal 'vrij gecomponeerd' had, en meende, dat er veel verhalen en verbanden zouden zijn, waar zijn tekeningen als illustraties bij zouden passen.<sup>566</sup> Beide taferelen werden gepubliceerd in het *Frauentaschenbuch* voor 1822. Een daarvan is hier al ter sprake gekomen als voorbeeld van een idyllisch-historische voorstelling (afb. 41; zie dl. I: III, 3): de ontvangst van adellijke jagers bij een kolenbrander en zijn vrouw in het bos. Lorenz' tweede tekening toont de thuiskomst van een ridderlijke pelgrim die voor zijn burcht blij wordt begroet door zijn vrouw, zijn zoontjes en personeel. De reproducties in het *Taschenbuch* laten een beoordeling van de tekeningen slechts ten dele toe: de themakeuze suggereert dat Lorenz bij beide taferelen een blijmoedige stemming en gezelligheid wilde uitdrukken. Hij is daar bij de houtskoolbranders, met behulp van idyllische beeldelementen, het beste in geslaagd. De ridderfamilie is wel hartelijk uitgebeeld, maar de burcht die de achtergrond van de voorstelling vult, vormt geen beschuttende ruimte: dit is een historisch genretafereel, geen historische

---

anders dan Dominik, in diens herinneringen niet genoemd. Wrschl. verkeerde Lorenz tenminste met dezelfde mensen als Dominik, ook al wordt steeds alleen die laatste i.v.m. verenigingen en gezellige dingen genoemd.

<sup>566</sup> Quaglio aan Schrag, 6-11-1820 (Schragiana I, Handschriftenabt., StaBi): "Ich übersende Ihnen hiemit beyfolgende Zeichnungen, die ich, da es Ihr Wunsch war, ganz frey nach meiner Idee bearbeitete. [...] Wenn Sie meine Zeichnungen würdig finden, in Ihrem Frauentaschenbuche aufzunehmen, so glaube ich, daß Sie [...] wenigstens zuwissen wünschten, aus welchem Stoffe ich es genohmen habe; allein ich habe selbe wie schon gesagt, ganz frey componirt, und ich denke, es giebt der Geschichten und Konnenzen viele, woraus die bildlichen Darstellungen mit meinen Zeichnungen sich könnten übereinstimmen lassen.", hier naar Paluch, p. 40. Nogmaals Quaglio aan Schrag (16-1-1821, Schragiana I): "Die eine Zeichnung stellt die Rückkehr von der Wallfahrt ins gelobte Land vor. Die Gattin des Ritters (denn das ist eben er, welcher die Wallfahrt mit seynem Diener unternommen hat) ist ihm entgegengееilt, und steht vor ihm mit ihren Kindern in wonniger Freude des so lang entbehrten Wiedersehens, und der lang ersehnten Wiederkehr. Eins der Kinder hat ihm zur Erleichterung den Pilgerstab abgenommen, und zeigt sich ungeduldig, ihn bald in den Mauern seiner Burg zu wissen. Hinter der edlen Frau steht die Zofe mit dankbar erhobnen Händen und Blicken gegen Himmel, für die glückliche Rückkehr ihres edlen Burgherrns so wie der treue Knecht im Pilgergewand mit Rührung die Scene des Wiedersehens beobachtet. Im Hintergrunde deutet das Geschmetter der Trompete, und das Getümmel der Herzueilenden die Freude der Wiederkunft an. Die andere Zeichnung haben Sie richtig enträthselt, nur daß der Landmann als Köhler vorgestellt sein soll.", *ibid.*, p. 41, 191.

idylle.<sup>567</sup> Een zekere stijfheid van de figuren herinnert aan Lorenz' schilderij met de burchtvrouwen die pelgrims laven, in dit geval was de graveur van de reproductie daar kennelijk niet alleen verantwoordelijk voor.

Ook in München werden dergelijke historische taferelen, ondanks het ontbreken van bekende personen uit de geschiedenis, in de vroege negentiende eeuw nog dikwijls tot de geschiedschilderkunst gerekend. Lorenz ondertekende zijn brieven aan de Neurenbergse uitgever Schrag met "Lorenz Quaglio, Historienmaler". Een uit 1826 daterende "Einbürgerungsakte" omschreef hem als bekend om zijn kunstvaardigheid, speciaal op het terrein van de "Konversations-Historien-Malerey": de ambtenaar gaf ofwel een vroege omschrijving van 'historisch genre' of hij bedoelde genre- én historieschilderkunst. In een Münchner adresboek uit 1835 werd Lorenz eveneens als 'Historienmaler' aangeduid.<sup>568</sup>

De bovengenoemde canonicus en kunstverzamelaar Speth betitelde Lorenz' historische taferelen eenvoudigweg als voorstellingen uit de middeleeuwen. Speth was tegenover Lorenz steeds een zeer welwillend recensent. Zo ook toen hij in 1820 in het *Kunst-Blatt* schreef over diens "Vorliebe zu Schilderungen aus dem Mittelalter [...], deren er schon mehrere theils in Oelgemälden, theils in Zeichnungen gegeben hat." Hij gaf een uitvoerige beschrijving van een werk dat hij in het atelier van de schilder had gezien en dat hem kennelijk zeer aansprak:

"Auf der Terrasse und unter einer hohen Linde vor der Burg genießt eine Ritterfamilie des heiteren Abends beym vollen Pokale [!]. Gegenüber ein Harfner, der mit Sang und Klang erheiternde Töne in die muntere Unterhaltung mischt. - Von der Terrasse herab schweift das Auge in einem heitern Thale weit umher. Der Horizont ist von den glühenden Strahlen der untergehenden Sonne geröthet. Die Figuren auf dem Vordergrunde sind in gar niedliche Gruppen zusammengestellt, alle sind guter Dinge, ein fröhlicher Sinn malt sich auf den Gesichtern, und in frischen, lebendigen Farben blühen die Gestalten. Die Costüme sind passend gewählt. Die Landschaft bleibt nicht zurück, sie ist in demselben Geiste gedacht und ausgeführt. Alles blickt einem freundlich daraus entgegen und ladet zur Erholung in erquickender Ruhe ein. - Es ist ein recht gefälliges Bild ...".<sup>569</sup>

---

<sup>567</sup> Schrag voegde Lorenz' tekeningen niet bij een der belletristische teksten, maar liet bij elk korte 'historische' tekst schrijven, waarin overigens werd gesuggereerd dat Lorenz de taferelen wel aan een verhaal zou hebben ontleend. Vgl. cat. veil. München (Helbing), 25-10-1895, p. 106, nr. 2269: "2 Blatt. Die Rückkehr vom gelobten Lande. Bez. Lorenz Quaglio inv. et del. Fleißig ausgeführte Tuschzeichnungen." - minstens een van die bladen is voortekening voor *Frauentaschenbuch* (1822). Nogmaals geveild bij Helbing, febr. 1910, p. 45, nr. 803-804. Huidig verblijf beide tekeningen onbekend.

<sup>568</sup> Paluch, p. 40: brief aan Schrag, 6-11-1820 (Schragiana I, StaBi). Paluch, p. 3; evenzo *Adreßbuch München* (1835), p. 11: "Historienmaler".

<sup>569</sup> *Kunstbl.* (1820), p. 329-330. Lipowsky, 1810, II, p. 114: Balthasar Späth [sic], 1775 geboren in Mannheim, wijdde zich aan wetenschappen en de geestelijke stand. Grote neiging voor

Deze empathische beschrijving is exemplarisch voor Speths opvatting, dat de kunst een aangelegenheid was van de subjektieve gevoelens van de schilder en de beschouwer. Hij bevond zich daarmee in overeenstemming met zijn Berlijnse tijdgenoten, maar in tegenstelling tot wat onder Peter Langer aan de Münchner kunstacademie werd onderwezen. Lorenz Quaglio zag in weerwil van Speths lovende woorden vooreerst af van historische taferelen en hield zich aan eigentijdse Alpenbewoners - tot in de jaren dertig.<sup>570</sup>

### 3. *Geschiedbeleving in Münchner kunstenaarskringen*

Ook al was de verhouding tussen de kunstacademie en de 'Kunstverein' in München wellicht niet zo polemisch, als wel is verondersteld, er was toch ook geen sprake van de goede verstandhouding en samenwerking zoals die in Berlijn bestond. De kunsttheoretische tegenstelling tussen het eigentijdse genre bij de kunstvereniging en de historische 'Gedankenkunst', waarmee Peter Cornelius als opvolger van Langer sedert 1825 de academie beheerste, vormde geen gunstige voedingsbodem voor het tweeslachtig verschijnsel van het historische genre. Toch is de zeldzaamheid van die thematiek op het eerste gezicht verbazend, gelet op de enthousiaste beleving van het middeleeuws verleden in bepaalde sectoren van het Münchner cultuurleven, zoals in de schouwburg - voor de decors van Lorenz Quaglio's vader en broers - en in kleinere kring bij de vriendenclub de Humpenau. Die club van kunstenaars en kunstliefhebbers rond de beeldhouwer Ludwig Schwanthaler (1802-1848) was door deze jonge kunstenaar in 1819 opgericht, en tot de leden behoorden ook schilders, tekenaars, graveurs en literatoren.

Schwanthaler zelf was in dat jaar met zijn studie aan de kunstacademie begonnen, en wel als leerling van de batailleschilder Albrecht Adam. Een aantal tekeningen uit zijn schooljaren en eerste studietijd toont composities met veldslagen en belegeringen in onrustige krabbels. In zijn kinderjaren had hij bij voorkeur middeleeuwse thema's getekend, tot spijt van zijn vader die classicistisch beeldhouwer was, en zijn zoon het liefst diezelfde weg op had

---

tekenkunst bracht hem ertoe die in vroege jeugd te leren "worin er unter der Anleitung des Klg. Hofkammerraths und Gallerie-Direktor Jakob Dorner in München solche Fortschritte machte, dass er sehr artig in Miniatur malt und selbst ganz treffend und schön Porträte verfertiget ...". Schreef "sehr schätzbare und schöne Abhandlungen über Kunst und Kunstwerke ..". - Schottky, 1833, p. 253-255, 348-352: Speth schreef ook *Die Kunst in Italien*. Hij bezat zelf vnl. oude meesters, naast kleiner aantal eigentijdse werken zoals van Adam, Heydeck, e.d. Schottky noemt geen werk van Lorenz, weliswaar is hij naar eigen zeggen niet volledig.

<sup>570</sup> Angerer, p. 144. Vgl. Speth, *Ernstere Würdigung*, 1817. Vgl. Rudolph Marggraff (1841-1855 prof. kunstgeschiedenis en secr. Münchner kunstacademie), in necrologie Lorenz, *AZ* (1869), p. 1223-24: deze had "unterbrechungsweise" zelfbedachte taferelen uit ME en speciaal uit leven der burchtbewoners geschilderd.

gestuurd.<sup>571</sup> Er zijn twee in stijl en opmaak identieke tekeningen bewaard die gemaakt moeten zijn, toen Schwanthaler pas een jaar of twaalf was: de tafereelen zijn illustraties van Goethes middeleeuwse drama *Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand*. Het ene tafereel toont een herbergier die twee ruziënde mannen probeert te scheiden, het andere de thuiskomst van een ridder - Götz - die zijn wapens en rusting heeft afgelegd en door zijn zoontje wordt begroet (afb. 76). Toch tekende Schwanthaler in zijn jongensjaren om zijn vader te plezieren ook wel eens motieven uit de klassieke geschiedenis of de mythologie van de oudheid.<sup>572</sup> Een blad in de collectie van het Münchner Stadtmuseum toont op de ene kant de Griekse held Odysseus en zijn mannen, in de weer met de Cycloop. Op de andere kant had Schwanthaler een tafereel getekend met veel krijgsvolk binnen een ommuurde stad, en op een rots links boven in beeld een kasteel. De stad is van boven gezien, een troep gewapende ruiters trekt juist de stadspoort uit. Onderaan het blad prijkt een vrucht van Schwanthalers lessen aan het gymnasium:

"Qui bene libit / multum dormit / qui multum dormit / parum peccat,  
/ qui parum peccat, / venit in c[a]elum / ergo – qui -."

Daarmee stopt het vers.<sup>573</sup> Op de tekening ziet men rechts boven (in de hemel?) een groep mannen en vrouwen in middeleeuwse kledij, een geestelijke, een ridder in harnas, een landsknecht, en een fantasiewezen, verzameld bij een groot biervat. Veel van die figuren heffen een bierpul. - Al in zijn schooljaren organiseerde Schwanthaler samen met zijn jongere vriend Franz von Pocci (1807-1876) ridder- en krijgspelen: romantische jongenspelen die hij als academieleerling met grotere bedrevenheid voortzette met zijn Humpenauer - zo genoemd naar de 'Humpenburg' van Kotzebues opera - bij wie ook Pocci af en toe te gast was. Op het programma stonden zwaardvechten en boogschieten en voettochten naar buiten, langs de Isar, soms in historisch kostuum. Die Humpenauer-club viel echter na enkele jaren uit elkaar.<sup>574</sup>

Schwanthalers jeugdviend Pocci vertelde in zijn memoires, dat hij als jongen tekenles kreeg van Joseph Schlotthauer, een jonge academieschilder, die hem waar mogelijk meenam naar het koninklijk prentenkabinet, en hem daar kennis

<sup>571</sup> Trautmann, 1858, p. 15, 6-7.

<sup>572</sup> Trautmann, 1858, p. 6-7. Tekeningen *Götz* (eerste druk 1773), eerste bedrijf, eerste toneel: 'Schwarzenberg in Franken. Herberge' en derde toneel: 'Jagsthausen. Götzens Burg': Stadtmus. München, inv.nr. C 79/18 (S 25) en S 79/19 (S 24). Veel schilders van historie en historisch genre uit vroege 19<sup>de</sup> eeuw lijken hun loopbaan te zijn begonnen met enthousiasme voor *Götz*, en soms ook voor het eerste dl. van *Faust*.

<sup>573</sup> Inv.nr.: B 122/33 (S 166); veronderstelde datering van deze tekening: 1819, is stellig te laat.

<sup>574</sup> Goepfert, p. 19, Holland, 1877, p. 13: Schwanthalers vader Franz had atelier in zelfde huis waar ook Pocci met zijn ouders woonde. Daar zouden Ludwig Schwanthaler en Pocci, die ongeveer vier jaar jonger was, elkaar hebben leren kennen. Trautmann, 1858, p. 44: Humpenauer. Leeftijdsverschil tussen beide vrienden kan ook verklaren dat Pocci bij de eerste Humpenauer niet intensief betrokken was. Voor de activiteiten der Humpenauer, zie ook: *Humpenburger-Chronik*, Handschriftenabt., StaBi.

liet maken met de kwaliteiten van de Ouditaliaanse en Oudduitse meesters. Een kerstgeschenk uit die jaren werd bepalend voor zijn voorliefde op het gebied van geschiedenis en kunst:

"Als ich einmal zu Weihnachten den 'Trostspegel' zum Geschenk erhielt, war meine Tendenz gegründet. Bald wollte ich nichts mehr wissen als von alten Holzschnitten und Chroniken. Die Zeit des Rittertums nahm ihren Anfang und der Bund mit Ludwig Schwanthaler wurde für immer geschlossen ...".<sup>575</sup>

Soortgelijke belevenissen waren van grote invloed geweest op Schwanthalers emotionele verbondenheid met de middeleeuwen: hij had er als jongen al zijn zakgeld en vrije uurtjes aan besteed om zich te verdiepen in *Herzog Ernst [von Schwaben]*, *Fortunat* en de *Gehörnte Siegfried*, de *Heymonskinder* en de schone Melusina, en wat er allemaal in zulke oude 'Volksbücher' stond. Hij had achttiende-eeuwse ridderromans verslonden, zoals *Eckberts Wanderungen* en *Raubritter Dassel*, maar daarnaast had hij ook 'echte' geschiedenis gelezen, om te beginnen oude kronieken, waarin geschiedenis en sagen vermengd waren. Net als bij Pocci had een zelfstandige kennismaking met het middeleeuws verleden zijn historische beleving richting gegeven. Zijn geschiedbeeld baseerde hij in die vroege jaren onbevangen op sagenmotieven en de thema's van de vroegromantische ridderverhalen, hij spon het vervolgens in zijn fantasie verder uit en probeerde het in tekeningen uit te beelden (afb. 77).<sup>576</sup>

Ondanks zijn blijvende enthousiasme voor het middeleeuws verleden, ondanks zijn vele historische tekeningen en zijn lessen bij de schilder Adam groeide er uit Schwanthaler geen historieschilder. Na ongeveer een jaar gaf hij het schilderen op, thuis had hij onder leiding van zijn vader het beeldhouwen voortgezet, en uiteindelijk specialiseerde hij zich in dat vak.<sup>577</sup> Hij werkte allereerst - zoals toen onvermijdelijk was - in de stijl van het neoclassicisme. Een bezoeker bij de Pocci's had daar enkele van zijn tekeningen gezien, was er enthousiast over geweest en had dit doorgegeven aan het hof. Het resultaat was een opdracht van Max Joseph I voor een tafelopzet met mythologische figuren - die opdracht bepaalde Schwanthaler definitief tot de gekozen loopbaan. Omstreeks 1823 richtte hij een eigen atelier in, waar niet alleen gebeeldhouwd werd, maar waar opnieuw een kring van kunstenaars en kunstliefhebbers bijeenkwam, voor een deel oud-Humpenauer. Ook Franz Pocci, met wie Schwanthaler de vriendschap

---

<sup>575</sup> Trautmann, 1858, p. 67: Schlotthauer was, of werd later, in elk geval lid van Schwanthalers en Pocci's club Derer vom Bären (zie vervolg), zo niet al van de Humpenauer. Pocci's moeder tekende ook en verkeerde met landschapschilders Dillis, Kobell, Wagenbauer en Dorner jr. evenals met Dominik Quaglio die haar les gaf in schilderen met olieverf. Pocci, 1926, p. 9, 11.

<sup>576</sup> Trautmann, 1858, p. 7-8.

<sup>577</sup> Bronnen suggereren dat Schwanthaler zelf toch liever wilde beeldhouwen, en zich vooral tot Adam had gewend, omdat directeur Langer hem speciaal voor dat eerste elk talent had ontzegd, Trautmann, 1858, p. 13. Ook Regnet, 1871, II, p. 191, schreef alleen dat Schwanthaler na een jaar tot beeldhouwen terugkeerde [ook als academieleerling], en: "Um diese Zeit, 1821, starb Ludwig's Vater" [1820]; hij legde niet expliciet verband tussen beide gebeurtenissen.

hernieuwde, nam vanaf 1826 regelmatig aan de bijeenkomsten deel. Pocci was enkele jaren na zijn studietijd in Landshut en München tot ceremoniemeester aan het hof benoemd, en hij had tijd om te dichten en te tekenen. De nieuwe club werd Genossenschaft der Humpenburg gedoopt. De leden bestudeerden met elkaar de Oudduitse geschiedenis en zochten aansluiting bij romantisch gedachtengoed. Pocci zal in Landshut nog iets van de romantici hebben meegemaakt en hij kan hier bemiddeld hebben, evenals de schrijver Friedrich Beck die via zijn vader met de 'Landshuter' romantiek in aanraking was gekomen.<sup>578</sup> De Humpenauer of ook Humpenburger droegen elkaar eigen gedichten en liederen voor, die soms ernstig weemoedig, maar meestal komisch van aard of tenminste ironisch waren. Zij hielden hun eigen historische optochten, en zij voerden zelfgeschreven, overwegend humoristische toneelstukjes en zangspelen op, die steeds in een ver verleden en meestal in de middeleeuwen gesitueerd waren. Op andere avonden kwamen zij bijeen in een huis van Pocci's vader - dan onder de naam Genossenschaft Derer vom Bären - en hadden wilde pret rond een vaatje bier dat in het midden van het vertrek werd opgesteld. Schwanthaler heeft het vertier van zulke avonden, waarbij zwaarden en harnassen niet ontbraken, in tekeningen vastgelegd (afb. 78).<sup>579</sup>

Er is een ruim aantal van zulke tekeningen bewaard waarvan een deel geaquarelleerd is. Zij geven niet alleen een beeld van de bezigheden der Humpenburger, maar vooral ook van de wijze waarop Schwanthaler zelf zulk tijdverdrijf beleefde: met intens plezier en tegelijk zelfironie. Eén van die tekeningen (1826) bracht een bijeenkomst in de tuin bij zijn atelier in beeld. Een aantal clubleden in Oudduits kostuum brengt een toast uit op hemzelf, één van hen houdt een vaandel met het opschrift "Allen Glückauf!" en Pocci's voormalige tekenleraar Schlotthauer vervult de rol van minnezanger. Op de achtergrond houdt een van de leden een preek boven het 'edele nat', terwijl andere boven op een

---

<sup>578</sup> Otten, 1967, p. 219. Volgens id., 1970, p. 12, 97, kwam Schwanthaler via Pocci in salon van Luise Wolf, dochter van uitgever en historicus Peter Philipp Wolf, waar werken der Schlegels, van Novalis, Wackenroder en Tieck gelezen werden, en kunstenaars, kunstvrienden en geleerden verkeerden, waaronder aantal leden Gesellschaft der drei Schilden (zie p. 258-259), *ADB*, 43. Wolf schilderde vnl. religieuze voorstellingen, zij had les gehad van vader en zoon Langer, maar zich bij tendens Nazarener aangesloten; Nagler, 22, beoordeelde haar werk positief. - Beck, via zijn vader bekend met theoloog Sailer, sloot zich aan bij voormalige 'romantici' uit Landshuter studentenkringen die zich rond Ludwig I hadden geschaard, Valentin, p. 70 (zie dl. I: V, 5). Hij leidde aantal jaren *Münchner Politische Zeitung*, en werkte als gymnasiumdocent, Marggraff, 1846, p. 505.

<sup>579</sup> Enkele van Schwanthalers liederen zijn bewaard, zie Otten, 1970, p. 307-310; hij liet in sommige teksten zijn heimwee naar middeleeuwse tijden duidelijk doorklinken, om dan toch weer met komische noot te eindigen. Trauttmann, 1858, p. 45, 57. Id., p. 64, 67, 68, 82, noemt als leden Genossenschaft o.m. beeldhouwer Helldobler, genreschilder Joseph Petzl, dier- en genreschilder Habenschaden, Schlotthauer, historieschilders Wilh. Lindenschmit, Philipp Foltz en Hiltensperger, portretschilder Dürck, schrijver Friedrich Beck, jurist Hoffstadt en de latere bisschop Hofstetter.

groot vat musiceren; zijn zuster had Schwanthaler als burchtjonkvrouw uitgebeeld in intiem gesprek met een ridder (afb. 79). Een ander maal beeldde Schwanthaler een wensbeeld van middeleeuws leven uit: hoe hij met zijn vrienden, allen te paard, uit de poort van een kasteel trekt. De ridders heffen meer bierpullen dan zwaarden, een 'Burgfräulein' en een monnik ronden de voorstelling af (afb. 80).<sup>580</sup>

In het verlengde van al dat historiserende plezier ontstond echter verrassend weinig werkelijk historisch genre. De grotere tekeningen die Schwanthaler als volwassene maakte, zijn merendeels te fantastisch of te karikaturaal om zulk genre zelfs maar te benaderen. Anders in sfeer en stijl zijn sommige van de kleinere tekeningen die hij onder de kop "Frühes von Pocci und mir" heeft ingeplakt in een groot ingebonden album, de *Chronik der Humpenburg*.<sup>581</sup> Daar zijn tussen de karikaturen, tussen gedichten, liedteksten en berichten over 'middeleeuwse' activiteiten van de clubleden, enkele kleine aquarellen aan te treffen, die enigszins aan de tekeningen van Fohr doen denken. Er is bijvoorbeeld een tafereeltje bij met een groepje jonge mannen dat buiten in het groen zit, tussen de vervallen muren van een burchtruïne. Zij hebben Oudduits lange haren en dragen 'middeleeuwse' kleren. Op een ander blad is een maannacht uitgebeeld met enkele geharnaste figuren bij een steile rivieroever, sommigen rusten lang uitgestrekt, anderen staan met elkaar in gesprek en met lange lansen in de handen.

Ook andere leden van de Humpenauer, ook zij die zelf schilder waren, brachten hooguit in een enkele tekening wel eens een tafereel in beeld dat men als historisch genre kan betitelen. Schilderijen met aan de historische bellettrie ontleende taferelen ontstonden in die kring aanvankelijk ook nauwelijks.<sup>582</sup> Pas vanaf de late jaren twintig werden er op bescheiden schaal historische genretaferelen geschilderd, en dan vooral bij de 'Kunstverein' tentoongesteld, maar

---

<sup>580</sup> Bij eerstgenoemde tekening (Graph. Samml. München, inv.nr. 39011) gedrukte tekst, wrschl. uit veilingcat., die locatie (huidige Schwanthalerstraße) en uitgebeelde personen benoemt en tekening dateert (jaar 1826 klopt echter niet met veronderstelde locatie). Tekening uittocht, Münchner Stadtmus., inv.nr. Schwanthaler 4, pen en potlood; tekst op archiefkaart: "Auszug der Humpenburger Ritter zu Pferd - Voran reiten die Maler Lang von Wurzach und Hiltensperger, Eduard von Ried und Heinrich Hofstetter (später Bischoff v. Passau). In der Mitte mit dem Schwanenwimpel L.v. Schwanthaler, nach rückwärts winkend, gefolgt von Graf Franz von Pocci, als Ehrenherold mit Prunkpokal Bildhauer Hotz, unter Torbogen Franz Xaver Schwanthaler, Friedrich Beck als Posaunenbläser und Schlotthauer als Minnesänger. Vor dem Thor sitzt als Pilger und Mönch Anton Schwanthaler mit Rosalie Schwanthaler als Burgfräulein. Im Vordergrund liegen zerschlagene und ausgeleerte Humpen."

<sup>581</sup> *Chronik*: Handschriftenabt., StaBi.

<sup>582</sup> Vgl. Pecht, 1888, p. 33, 53, die herhaaldelijk beweerde dat Münchner schilders geen andere invloeden ondergingen dan die van omringend "Volkstum"; en "Am allerwenigsten literarische [Einflüsse], die in dieser Periode der Münchener Kunst keine irgendwie nachweisbare Wirkung ausübten, da die Künstler nicht lasen, während die romantische Schule das nur viel zu viel that." Zelfde idee had schijnbaar Lucanus (zie nt. 544), 'Die Kunstausstellung in Halberstadt', p. 223, *Kunstbl.* (1836), p. 222-224: "Das eigentliche Element der Münchner ist das Tyroler Gebirgsleben, Heiterkeit, Laune und Gemüthlichkeit sind hier zu Hause." Zie ook dl. I: I, 3.

ook wel eens aan de academie. Een voorbeeld is een schilderij door Schwanthalers vriend Georg Hiltensperger: in 1828 stelde hij een *Scene aus W. Scotts's Kreuzfahrern* ten toon bij de 'Kunstverein'. Dit werk werd door het bestuur zelfs voor verloting onder de leden aangekocht. Zijn schets van een middeleeuwse zanger ontstond vermoedelijk nog later (afb. 81).<sup>583</sup> Vanaf de jaren dertig tenslotte zou men toch ook in München steeds vaker zulke illustratieve historische voorstellingen, en eveneens zelfstandig historisch genre te zien krijgen. Onder de schilders die toen historische genretaferelen presenteerden, was echter maar een enkel lid van de Humpenauer, de Rijnlander Philipp Foltz.<sup>584</sup>

Schwanthaler moest ondertussen alsmaar neoclassicistisch beeldhouwwerk produceren. De koning, Ludwig, wilde van hem een Beierse Thorvaldsen maken, een substituut voor de bewonderde classicistische beeldhouwers, waaronder de Deen, die niet naar München hadden willen komen. Van het begin af aan speelde voor Schwanthaler het conflict tussen de wensen van zijn opdrachtgevers - en dat was allereerst de koning - en zijn eigen voorkeur en interesses. Eén van zijn tekeningen geeft uitdrukking aan de tweeledigheid waartoe hij gedwongen werd: het blad toont een Janusachtige figuur, aan de ene zijde een middeleeuws krijgsman, aan de andere een neoclassicistisch beeldhouwer (afb. 82). De koning verwachtte dat Schwanthaler zich helemaal naar zijn kunstvoorstellingen zou richten, en verstrekte hem een stipendium voor een langdurig studieverblijf in Rome. Een verblijf dat de beeldhouwer om gezondheidsredenen, maar ook uit weerwil tegen het exclusieve classicisme voortijdig wilde, en uiteindelijk mocht, afbreken. Zijn tweede verblijf in Rome in 1832, waar Schwanthaler zich zou voorbereiden op de uitvoering van de gevelsculpturen voor het Walhalla bij Regensburg, die voor een deel door Thorvaldsen ontworpen waren, brak hij eveneens eerder af dan gepland. De niet aflatende koninklijke opdrachten en de vele navolgende bestellingen uit hofkringen zouden echter bijna steeds betekenen, dat hij zich juist met motieven uit de oudheid intensief bezig moest houden.<sup>585</sup>

Sedert 1835 had Schwanthaler enkele grote atelierruimtes in de Lerchenstraße, de huidige Schwanthalerstraße. Daar bouwde hij een met kruisribben overwelfd vertrek, zoals hij zich dat voorstelde in de oude ridderburchten, en richtte het in met kleurig glas-in-lood, met oude wapens, harnassen, bokalen en andere "ansprekende Reste der Vorzeit" zoals schilderijen van oude meesters (afb.

---

<sup>583</sup> *Jahresbericht Münchner KV* (1828): schilderij Hiltensperger. Tekening, Graph. Smlg. München, geen inv.nr.: aantekening verso bevat de naam Fohr. Hier moet Daniel Fohr, jongere broer van Carl Philipp, zijn bedoeld die vanaf 1829 in München werkte.

<sup>584</sup> Cat. tent. München 1987, *Biedermeier*, p. 560, Trautmann, 1858, p. 64: Foltz.

<sup>585</sup> Vanaf 1826 al zette Ludwig zich ervoor in Schwanthaler naar zijn eigen wensen te vormen, Otten, 1967, p. 10-12. Otten, 1970, p. 20, 40-42.



83).<sup>586</sup> 's Avonds zat hij daar en tekende: een landschapje met een ondergaande zon zou daar in zo'n tijd van dromen ontstaan kunnen zijn. Hoog op een rots ziet men de contouren van een slot, beneden in het dal rijdt een ridder die terugkomt van een toernooi. Zijn hond holt vooruit, achter hem rijdt zijn wapenknecht met de helm van zijn meester in de arm geklemd. Het is een vluchtige, spitse schets, een stemmingsbeeld, in de stijl van de kleine aquarellen in de *Humpenburger-Chronik* (afb. 84). Over het algemeen zijn Schwanthalers tekeningen echter uitgesproken fantastisch. Het zijn sagen en droombeelden zoals zijn ridder en waternimf uit de jaren veertig, of zij zijn bijna karikaturaal, zoals de geharnaste ruiter die belaagd wordt door duiveltjes (afb. 85).<sup>587</sup>

Bij de bijeenkomsten van de Humpenburger voerden spel en zang en bier de boventoon, lijkt het, maar toch ontbraken bij hun geschiedbeleving of reacties op het verleden het gevoel en de ernst niet. Sommige van hun liederen zijn gevoelvol, weemoedig en niet ironisch, en de al besproken kleine aquarellen in de *Humpenburger-Chronik* verbeelden eveneens een gevoelsmatig beleven van hun middeleeuwenbeeld, althans bij de vaste kern, de kleine groep van vier of vijf vrienden rond Schwanthaler.<sup>588</sup> Hijzelf creëerde een nevenwereld die harmonieerde met zijn eigen gevoelens en verlangens, naast die van zijn maatschappelijke rol en zijn beroepsleven als beeldhouwer. Dat ging verder dan de emotionele compensatie die het historisch genre in de schilderkunst kon bieden, maar lag op dezelfde lijn. Bij de beschouwing van een idyllisch-historisch genretafereel begaf men zich voor ogenblikken in een andere wereld, om daarvan gesterkt terug te keren. Humboldt en Amalie von Helvig bijvoorbeeld spreken expressis verbis van een dergelijke functie der kunsten in het algemeen én van het idyllisch-historisch genre (zie hfdstk. VI, 1). Zo gezien zouden Schwanthalers ridderbezigheden althans voor hemzelf een serieuze therapeutische functie hebben gehad, als hoognodig tegenwicht voor de dwang en druk van zijn beroepsleven met het opgedrongen classicisme en de toch ook gezochte gunst van de koning.

Enkele sculpturen die in opdracht van particulieren ontstonden, demonstreren dat Schwanthaler ook als beeldhouwer heel wel in staat was om romantische stemmingen uit te beelden. Voor graaf Alois von Arco-Stepperg maakte hij in de

---

<sup>586</sup> Otten, 1967, p. 12. Trauttmann, 1858, p. 66, cat. tent. München 1987, *Biedermeier*, p. 557-558. Gravure: Münchner Stadtmus., MS IV/2296, door Joh. Friedr. Poppel, voor 1853. Max Ainmiller schilderde 1852 *Das Innere der Humpenburg* op doek: vb. Poppel?

<sup>587</sup> Trauttmann, 1858, p. 118-119: de tekening met ridder en duiveltje hoort bij reeks tekeningen onder Schwanthalers eigen titel "Teufelsgeschichtlein", ca. 1831.

<sup>588</sup> Voor zulke liederen, zie Trauttmann, p. 140-141; liedteksten, zie ook nt. 579. Vgl. cat. tent. München 1987, *Biedermeier*, p. 556: "Die Flucht in die poetischen Welten des Mittelalters wurde vor allem im Umkreis Ludwig Schwanthalers angetreten. Mit einer gewissen Melancholie wurde dort im romantischen Identifikationsstreben der Rückweg in die Vergangenheit der nationalen Geschichte gesucht, manchmal humorvoll und selbstironisch, leise wehmütig, dann wieder grell und laut."

jaren veertig de sculptuur van een waternimf die opgesteld werd bij diens refugium Slot Anif, een neogotisch kasteeltje dat aan een meertje bij Salzburg gelegen was. Het was diezelfde graaf Arco die zich in 1845 samen met zijn vrouw door de Humpenauer Dürck liet schilderen als "lebensgroße Figuren in mittelalterlichem Kostüm, [...] von frischem, kräftigem Kolorit".<sup>589</sup>

Schwanthalers groep tafelopzetten voor kroonprins Maximilian demonstrenen eveneens dat hij zijn eigen wensen met opdrachten had kunnen combineren, als zijn belangrijkste opdrachtgevers, en allereerst Ludwig, niet heel andere eisen hadden gesteld. Voor deze in 1842 uitgevoerde tafeldecoratie had Schwanthaler zeven ontwerpen gemaakt. Bij het centrale stuk had hij figuren uit de *Nibelungen* en de sage van Dietrich van Bern, in paren en als enkele figuren, rondom de middenas opgesteld. Ernst Förster gaf in het *Kunstblatt* een uitvoerige beschrijving van de voltooide tafeldecoratie, van Schwanthalers "reizende und sprechende Bilder germanischer Vorzeit":

"... dem heiteren Gastmahl soll sie die Gestalten und das Leben einer längstvergangenen Zeit im poetischen Lichte vergegenwärtigen. [... Man sieht die Personen] stehend und gehend in freier Gruppierung [...]. Alle sind im Glanz der Waffen und festlicher Tracht, die Recken sind mit Trinkhörnern versehen, [zwei Figuren] stoßen an in freundlicher Begrüßung [...] Großes Leben herrscht in den einzelnen Gestalten, Mannigfaltigkeit, Geschmack und Charakteristik in den Waffen und Trachten; und man erkennt deutlich, welchen Reichthum von Schönheit und Anmuth die Sculptur, geführt von sichrer Hand, auf romantischem Gebiet entwickeln kann."<sup>590</sup>

De botsing tussen het opgedrongen classicisme en de eigen middeleeuwse interesse had al jaren tevoren een niet alleen ludieke uitdrukking gevonden in de symbolische verbranding van de 'Graecia', de personificatie van het oude Griekenland in de vorm van een pop, door Schwanthalers vrienden, Derer vom Bären. De clubleden hadden de 'Graecia' als een symboolfiguur beschouwd die voor de Duitse kunst onpassend was. Zij zouden echter allemaal, voorzover zij schilder of beeldhouwer waren, nog jarenlang geconfronteerd worden met de officiële dominantie van het neoclassicisme.<sup>591</sup> Ook de Humpenauer

---

<sup>589</sup> Nymf en Arco's kasteel: Otten, 1967, 67-70, id., 1970, p. 81-85; Volk, p. 19, 40-41. Dürcks portretten: monogr. F.B. [Friedrich Beck?], 'Die Münchner Kunstausstellung vom Jahre 1845', *Kunstbl.* (1845), p. 359: Dürck stelde 'portraits historiés' tentoon van graaf en gravin Arco-Stepperg. Met behulp fotografie kon dat laatste inmiddels ook: de gewezen Humpenburger Habenschaden, Josef Petzl en Schwanthalers neef Xaver lieten zich ca. 1850 in Oudduitse kostuums fotograferen, cat. tent. München 1998, afb. 100-106. Arco, hoffunctionaris en majoor, als 'Kunstfreund' lid commissie dagelijks bestuur München KV, *Jahresbericht KV* (1835).

<sup>590</sup> Otten, 1970, p. 75-76, id., 1967, p. 19. *Kunstbl.* (1843), 'Die Nibelungen, von L. Schwanthaler', p. 26-27. Tafelopzetten nu: kasteel Hohenschwangau, 'Fest'- of 'Heldensaal'.

<sup>591</sup> Otten, 1967, p. 79, 216: verbranding in 1824 [?]; vgl. Trautmann, 1858, p. 50-51. Cat. tent. München 1987, *Biedermeier*, p. 556: "Das Bekenntnis zum Mittelalter konnte sich - parallel zur Diskussion über Klassizismus und Neugotik - auch in der Negierung des kulturellen Gegenbildes, der Antike aussprechen."

Hiltensperger kreeg steeds alleen opdrachten voor taferelen uit de oudheid en de mythologie, en ook hij werd door de koning naar Italië gestuurd, in zijn geval om daar de frescotechniek te bestuderen. In zijn vrije tijd behoorde hij tot de vaste kern van de Humpenburger, en zijn tafereel naar Walter Scott wijst erop dat hij ook wel eens andere tijden in beeld wilde brengen. En niet alleen dat: hij kocht een "hübsches Gut mit altem Schlößchen", een zomer-asiel in de Allgäu waar hij vandaan kwam. 'Een oude, vervallen toren die Hiltensperger als kapel had laten inrichten, en een wapenschild in de hal, met een humoristische heraldische figuur, een bierpul [het wapen van de Humpenburger], herinneren nog [in 1896] aan zijn aanwezigheid op het kasteel.' Door zijn vele taken en verplichtingen in de Beierse hoofdstad, als schilder en academiedocent, zou Hiltensperger echter nauwelijks tijd hebben om ervan te genieten.<sup>592</sup>

Evenzo verging het Schwanthaler die in de vroege jaren veertig ten zuiden van München, bij Pullach, een burchtruine tot een bescheiden ridderburcht liet om- en uitbouwen. Het was de Münchner hofarchitect Friedrich von Gärtner die hem daarbij met zijn vakkennis hielp, nadat hij het grootste deel van Schwanthalers eigen ontwerp op grond van de te verwachten bouwkosten had geschrapt.<sup>593</sup> De burcht Schwaneck ligt op een heuvel boven de Isar tussen de bomen, maar vanuit de ramen en van het terras had men toentertijd een ver uitzicht over rivier en dal. Aan de buitenmuur van het kasteel was een gedicht aangebracht dat geschreven zou zijn door Schwanthalers vriend en ridder "Derer vom Bären" Friedrich Beck:

"So steh' denn hier in Gotteshand / Der Thurm am felsigen Uferrand, / Gebauet nicht um eitle Ehr, / zu Trutz nicht oder Waffenwehr. / Nur früher Jugend schöner Traum / Soll steigen empor im trauten Raum. / Der Blick in die Berge, die Luft so klar, / Vom Fluße das Rauschen wunderbar, / Der Freunde Wort und Sag' und Sang - / Erfrische das Herz im Lebensdrang."

Op het terras en in de ruime ridderhal - "im traulich alterthümlichen Saal mit den geschnitzten Tischen und Stühlen, den stattlichen Humpen und den ehrwürdigen Rüstungen an den Wänden oben" - vierden zijn collega's en vrienden hun middeleeuwse feesten. In 1843 werd het meifeest van de Münchner 'Kunstverein' bij Schwaneck gehouden: de kunstenaars trokken, met hun dames, gezamenlijk naar Pullach. Een groot gelithografeerd blad met een uitvoerig vers memoreert dat gebeuren.<sup>594</sup> Rond het gedicht is een omlijsting van figuren getekend met

---

<sup>592</sup> Fürst, 1896, p. 69-75. Hiltensperger kwam uit Haldenwang, ten noordoosten van Kempten. Het kasteeltje, Schloß Neuburg, bij Börwang, werd ook wel Honfolgen genoemd.

<sup>593</sup> Dat Schwanthaler weinig van zijn 'burcht' heeft kunnen genieten, was ook gevolg van zijn ziekte en vroege dood. Volgens Bruckbräu, 1853, had Schwanthaler al ca. 1825 verhaal 'Burg Schwaneck' bedacht dat de eerstgenoemde 1853 samen met eigen verhaal publiceerde, binnen raamwerk van herinnerde gesprekken met de beeldhouwer. Over Schwaneck: Trautmann, 1858, p. 145-147. Otten, 1967, p. 218; cat. tent. München 1987, *Biedermeier*, p. 560.

<sup>594</sup> Trautmann, 1858, p. 148-149: beschrijving Schwaneck. Voor verslag feest 1843, zie Keller, ed. 1985, p. 174-175: brief Zwitsers schilder J.S. Hegi aan Gottfried Keller, 8-5-1843. Exempl. lithografie, Münchner Stadtmus.

onderaan de bij de burcht aankomende kunstenaars. Op de poort staat het jaartal 1200. Een gisant op een staande grafsteen houdt zijn hand achter zijn oor om de negentiende-eeuwse aankomenden goed te kunnen horen. Bij de randfiguren is ook een krijger die niet als gisant is uitgebeeld, maar als levende ridder die een grafsteen omhoogduwt, en daarbij steunt op zijn zwaard. Hij spant zich in om wakker te worden, maar heeft de ogen nog slaperig dicht. Het vers is getiteld *Das 19te. und das 13te. Jahrhundert* en heeft een woordenwisseling tussen de dertiende-eeuwse ridders en de negentiende-eeuwse kunstenaars tot inhoud. Een spreker voor die laatsten roept de historische ridders in de burcht toe:

"He, he du drinnen, aufgewacht  
Aus eurem Schlaf und aufgemacht.  
Ein Jahrhundert stehet hier  
Und klopft an euer Grabrevier,  
Streift den Staub von euren Gliedern,  
Kommt herauf ans Tageslicht ...".<sup>595</sup>

De ridders vragen zich af wat al dat lawaai betekent en gaan eens kijken of het misschien dwergen zijn die hun rust verstoren. Eén van de ridders vraagt wat de in zwart jaquet gehulde negentiende-eeuwers van hen willen. Die antwoorden met een lang verhaal waarin zij zichzelf met de middeleeuwse burchtbewoners vergelijken:

"Wir grüßen Sie, verehrte Herrn, [...] 's ist lang her daß Sie gestorben sind, Die Welt hat sich verändert geschwind: Wir leben im Jahrhundert der Zivilisation, Sie wißen freilich nicht viel hievon, Ihre plumben Sitten sind abgekomen Und haben eine feinere Richtung genommen, Man schlägt nicht mehr mit dem Schwerte drein,	Wir haben die Courage feig zu sein. Doch betrachten wir gerne die alten Zeiten Vom philosophischen Standpunkt aus, Der will uns denn sogleich bedeuten: Sie hatten viel zu viel Gemüth, Bei uns der reine Geist erblüht. Jedoch, wir müßen eingestehn, Daß wir mit vielem Respekt Sie sehn. Nur Eins an Ihnen uns auffällt: Wir haben Sie uns viel romantischer vorgestellt."
---	--

De ridders begrijpen niets van die hele redevoering, en hun woordvoerder reageert met geringschatting:

"Mir wirts im Kopfe dumm und bethört,  
So viel Worte hab ich nie auf einmal gehört,  
[...] Viel Worte merk ich, wenig That  
Dieses 19te. Jahrhundert hat.  
Habt ihr das Trinken auch abgethan?"

De spreker namens de kunstenaars antwoordt daarop "Wir sind leider noch krank hieran", waarop de ridder meent:

"So seid ihr doch nicht ganz entartet,

---

<sup>595</sup> Spreker 19<sup>de</sup>-eeuwers Feodor Dietz: brief Hegi, zie nt. 594, hiervoor.

Wir erkennen noch etwas Blut in euch.  
Ob Jahrhunderte gehen durchs teutsche Reich,  
Im Durste sehen sie alle sich gleich,  
So seid uns willkommen, tretet her  
Und trinket tapfer zu Deutschlands Ehr."

De verschillende vergelijkingen van de eigen tijd der kunstenaars met die van de ridders waren in een spottende toon gehouden die fluctueerde tussen - deels schijnbare - verkiezing van de negentiende eeuw en waardering voor de naïviteit en stoerheid van de middeleeuwen. De constatering dat de middeleeuwse ridders en de negentiende-eeuwers elkaar dan tenminste bij het bierdrinken nog konden vinden, vormde een besluit dat de eigen sympathie voor die oude tijd ironiseerde, en daarmee een intellectuele distantie uitdrukte tot de ruwere elementen van dit tijdperk; een distantie die - alle speelse navolging ten spijt - een ongedeelde, naïeve idealisering van het geheel der middeleeuwse levensvormen niet toeliet.

Die speelse benadering van het 'middeleeuwse' verleden, de ironie van de historische spelen der Humpenburger, vormde de keerzijde van hun dikwijls toch ook zeer gevoelvolle geschiedbeleving, die bovendien samenging met een serieuze, wetenschappelijke interesse voor de middeleeuwse cultuur. Het verlangen om te behouden wat van die cultuur in materiële vorm nog restte, leidde in 1831 tot oprichting van de Gesellschaft für teutsche Alterthumskunde von den drei Schilden. Als signet voerde de Gesellschaft het wapen met drie schilden dat door keizer Maximilian aan Albrecht Dürer verleend zou zijn. Tot de oprichters behoorden de Humpenburger Hoffstadt, Beck, Hofstetter, Pocci, Schlotthauer en Ludwig Schwanthaler.<sup>596</sup> Ditmaal was ook Dominik Quaglio van de partij die evenmin als zijn broer Lorenz ooit bij de Humpenauer betrokken was geweest. Een ander prominent lid was Sulpiz Boisserée die zich in München had gevestigd, nadat hij in 1827 zijn verzameling Oudduitse schilderijen aan de koning had verkocht.<sup>597</sup> De Gesellschaft legde een eigen

---

<sup>596</sup> Otten, 1970, p. 62, noemt als oprichters en leden nog nominaal oprichter en voorzitter Friedr. von Bernhard, Hans von Aufseß (latere oprichter Germ. Nationalmus., Neurenberg), Ludwig Zenker, schilder Karl Ballenberger en Hermann Keim (eig. Carl Victor Keim, architect uit Regensburg). Friedr. Hoffstadt, jurist en dilettant-tekenaar, bestudeerde 'wetten van de spitsbogenstijl' en publiceerde daarover een studie *Grundregeln* (1840), Holland, 1877, p. 13; Fr. Beck schreef 1833 door Gesellschaft uitgeg. hist. novelle, *Geschichte eines Steinmetzes*, waarin hij oriëntatie op middeleeuwse kunst presenteerde als enige mogelijkheid om echt-christelijk beeldhouwwerk te creëren; Heinrich Hofstetter werd geestelijke, later bisschop van Passau. Cat. tent. München 1987, *Biedermeier*, p. 561, Trost, p. 80. Ook F. Bollinger, een Münchner graveur, genoemd bij Winkler en Maillinger, was lid Drei Schilden; hij lithografeerde o.m. naar werk van Dominik Quaglio, Trost, p. 166.

<sup>597</sup> Mogelijk hadden beide Quaglio's de activiteiten der Humpenburger en het karakter van hun ME-interesse net zo beoordeeld als Sulpiz Boisserée. Zie Boisserée, 1983, III, p. 619, dagboek 21-7-1840: "Abend bei Schwanthaler [...] Kindische Liebhaberei zu mittelalterlichem Trödel Ritter-Gestalten zu Pferd und zu Fuß von wurmstichigen Brettern nachgemacht." Id., 14-4-1841: "Besuch bei Schwanthaler - 'Ritter Kurts Brautfahrt' von Schwind gemalt - humoristisch

collectie van Duitse 'oudheden' aan, stimuleerde de studie van middeleeuwse kunst en geschiedenis, zette zich in voor de restauratie van monumenten en verzamelde documentatie in de vorm van geschriften en beeldmateriaal. De tekenende leden maakten ook nauwkeurige natekeningen van historische voorwerpen, beeldhouwwerk en architectuur. Schwanthaler bedreef op zijn manier historisch onderzoek, toen hij in 1835/37 voor de gevel van het Walhalla de 'Hermannschlacht' in beeld moest brengen. In plaats van de oude Germanen in laatmiddeleeuwse kledij te hullen, zoals door anderen nog werd gedaan, maakte hij studie van allerlei oudheden om vormen te vinden die dichter bij de Duitse 'voortijd' stonden. Hij werd in 1837 net als alle andere Beierse leden van de Drei Schilden lid van de toen opgerichte en tot op heden actieve Historische Verein von Oberbayern, die ook de historische collecties van de oude vereniging overnam.<sup>598</sup>

\* \* \*

Zoals ook de samenstelling van de Gesellschaft der Drei Schilden al demonsteerde, waren de diverse groeperingen in het Münchner kunstleven niet streng gescheiden. Veel kunstenaars, dilettanten en kunstliefhebbers behoorden tot verschillende kringen, clubs en verenigingen tegelijk en hadden maatschappelijk uiteenlopende contacten, zoals Dominik Quaglio en Franz Pocci. Enkele leden van de Humpenauer en Derer vom Bären, namelijk Wilhelm Lindenschmit, Philipp Foltz en Hiltensperger, behoorden tot de groep van Cornelius' leerlingen die steeds opnieuw werden ingezet bij Ludwigs fresco-opdrachten. Cornelius nota bene zou bedacht hebben, dat in de arcaden van de 'Hofgarten' nu toch Beierse geschiedenis uitgebeeld moest worden, een thematiek die zijn school nog niet eerder had behandeld. Bij de uitvoering van dit plan (1826/29) werkten die schilders mee die in de jaren dertig 'literarisch-romantisch-historische' voorstellingen zouden gaan schilderen, zoals Foltz en Lindenschmit. De fresco's toonden historische gebeurtenissen uit de geschiedenis der Wittelsbacher van de twaalfde eeuw tot in de eigen tijd. Het programma van

---

übertrieben mittelalterlich humpenburgisch." Pocci, 1840, p. 428: Boisserée lid van Drei Schilden.

<sup>598</sup> Hagen, 1857, II, 'Siebzehnte Vorlesung', p. 266: "Schwanthaler liess es nicht an Mühe fehlen, er öffnete Hünengräber, untersuchte in Antiquitäten-Sammlungen und Rüstkammern selbst das Unscheinbarste und verglich alle steinernen Bildwerke. [...] Er verlieh der Darstellung einen neuen Reiz dadurch, dass er die ältere einfachere Kleidung anwandte und aus der Prachtvermummung und dem eisernen Rüstgebäude die Gliederformen der Kämpfenden hervorzog." - Enkele jaren later ontwierp hij hist. sculpturen voor Boheems pantheon dat gebouwd zou worden op landgoed vermogend part. Anton Veith uit Praag: helft der modellen voltooid, vier reeds in brons gegoten, voordat gebeurtenissen 1848 en financiële verliezen opdrachtgever project beëindigden, Otten, 1967, p. 149-150; *ADB*, 33, p. 199-200. Otten, 1967, p. 79: leden Drei Schilden; id., 1970, p. 62, en *ADB*, 26, p. 332-333 (art. Pocci): Hist. Verein.

de fresco's was uitgedacht door de latere kunstschrijver en -historicus Ernst Förster, die korte tijd eveneens onder Cornelius studeerde en zelf mee schilderde.<sup>599</sup> Volgens Friedrich Pecht slaagde Cornelius' school er echter ook in de 'Arkaden' niet in om bredere lagen van de bevolking aan te spreken, hoewel deze fresco's de Münchener wel al veel meer zeiden dan 'al die Olympische goden en Trojaanse helden'. Toch berichtte de redacteur van het *Kunstblatt*, Ludwig Schorn, in 1829 over 'menigten kijkers die op elk uur van de dag voor de fresco's waren aan te treffen, en die met intense aandacht en vol nationaal meeleven' voor de schilderijen stonden.<sup>600</sup> De Berlijnse schrijver August Lewald, steeds kritisch tegenover de Münchner, bevestigde Schorns observatie op zijn manier: hij vermeldde dat de door hem bewonderde landschapsfresco's van Carl Rottmann in diezelfde arcaden al meermaals beschadigd en besmeurd waren, maar de scènes uit de Beierse geschiedenis daarbij steeds ongemoeid waren gelaten.<sup>601</sup>

---

<sup>599</sup> Börsch-Supan, *Deutsche Malerei*, p. 57: fresco's 1826-1829. Lindenschmit werd evenals Foltz op gegeven moment na 1825 lid van Humpenauer; voordien, 1823 tot 1825, verbleef hij in Wenen waar veel contact met Schwind. Verkeerde in München dus vriendschappelijk met Foltz, Schwanthaler en collega Ferd. Fellner (zie vervolg), cat. tent. Mainz, 1983, p. 37. - Försters plan was door Ludwig I zelf bewerkt en goedgekeurd, Förster, 1851-60, V, p. 63-64. Voor persoon Förster, zie nt. 31, hiervoor. Förster bracht *Befreiung des deutschen Heeres im Engpasse von Chiusa durch Otto von Wittelsbach* in beeld, Hiltensperger een 14<sup>de</sup>-eeuws gebeuren, Foltz scènes uit 17<sup>de</sup> en 18<sup>de</sup> eeuw. Fresco's zijn in loop ter tijden meermaals gerestaureerd, eigenlijk gereconstrueerd, maar 19<sup>de</sup>-eeuwse lithografieën (exempl. reeks: Maillinger-Smlg., Münchner Stadtmus., inv.nr. Maillinger, II, nr. 85) geven nog beeld oorspr. schilderijen. In 1840 uitg. *Kurzer Abriss der bayrischen Geschichte. Mit Benutzung der Geschichtsbilder im kgl. Hofgarten zu München*: editie met zestien houtsneden en "wohlfeile" ed. zonder platen. Van die houtsneden zijn mij geen exempl. bekend.

<sup>600</sup> Pecht, 1888, p. 97-98. Schorn, 'Betrachtungen über die Kunstausstellung in München im Oktober 1829', Fortsetzung VIII, *Kunstbl.* (1829), nr. 87 (Schorn was sedert 1826 secr. kunstacademie, doceerde daar 1827-1832/33 kunstgeschiedenis, evenals filosofie en esthetiek aan universiteit, Oldenbourg, p. 157, 222). Förster, 1860, V, p. 71: "Daß im Allgemeinen, der Bestimmung der Bilder an einem öffentlichen Spaziergang gemäß, der rechte Ton getroffen war, zeigte sich bald in der regen, ungetheilten und unausgesetzten Theilnahme des Volks, das man noch jetzt nach dreißig Jahren sehr oft gruppenweise vor den Gemälden stehen sieht". Vgl. ook Schottky, 1833, die reactie bevolking als wel degelijk zeer geïnteresseerd beschreef. Wilh. Füllli, 1841, beschreef voorstellingen, p. 191-203, kritisch wat kunstzinnige kwaliteit betreft, maar, vond hij, de fresco's waren toch van "nationalem Interesse".

<sup>601</sup> Lewald, 1835, p. 19, beschreef lokale waardering voor hist. scènes vanuit ander standpunt dan Förster: ".. weder Kunstsinn noch Frömmigkeit werden hier [in München] zur ächten Begeisterung, und trotz aller Bestrebungen und Kunstpimpfungen, konnte nicht als ein vergrößerter Dilettantismus und etwas mehr Lust am Sammeln erzielt werden, und die versuchten Frescomalereien in den Arcaden eines öffentlichen Spaziergangs, forderten schon mehrere Male die Rohheit heraus, sie zu verderben und zu beschmutzen, wobei sich der Ungeschmack in seiner ganzen Blindheit zeigte, indem Rottmann's schönste Landschaften mit Italiens Sonne und von reinidyllischen Charakter zur Vernichtung erkoren wurden, während bei unvollkommenen Darstellungen aus der baierischen Geschichte, von geringem Kunstwerth, und nur von einer kargen, engherzigen, patriotischen Bedeutung, die freche, kunstschänderische Hand erbebt und vor der blau und weißen Wecke

De receptie van hun arcadenfresco's daargelaten raakten Cornelius' leerlingen door zulke koninklijke opdrachten in elk geval meer vertrouwd met de uitbeelding van 'losse' taferelen uit de vaderlandse geschiedenis, ook al maakten die deel uit van een groots concept à la Cornelius. Eén van hen, Dietrich Monten, presenteerde in 1825 ook enkele werken met historiserend soldatengenre bij de 'Kunstverein', zoals een scène met "Kriegsleute in altdeutschen Costüme, um einen Trinktisch gelagert". Eugen Stieler beschreef de situatie van deze groep schilders in zijn aan de academiegeschiedenis gewijde *Festschrift*. De 'jonge kunstenaars waren gewend aan mythologische en allegorische composities en vonden nu een onverwacht probleem op hun weg bij de uitbeelding van vaderlands-historische gebeurtenissen in de Hofgartenarkaden: namelijk hun totale onkunde op het gebied van de kostuumkunde'. Onder verwijzing naar een bericht van Ernst Förster schetste Stieler de beginnende tegenstelling tot Cornelius' opvatting van geschiedschilderkunst die het gevolg was van hun poging dit probleem op te lossen:

"Man hatte sich, wie Förster zugesteht, 'bis dahin damit begnügt, Antikes und Mittelalterliches, Christliches und Sarazenisches zu sondern, und machte wohl auch einen Unterschied zwischen den Kriegern Karls des Großen und Maximilians, ging aber nicht weiter, wie denn auch Cornelius in seinen Nibelungen nach einer chronologischer Bestimmung von Waffen und Trachten nichts gefragt.' Man bemühte sich, die Wissenslücken [...] durch das Studium von Trachtenwerken auszufüllen, und kam so durch die Rücksichtnahme auf die Wirklichkeit, ohne sich darüber klar zu werden, in einen gewissen Gegensatz zu den Anschauungen des Meisters, dessen hochfliegende Phantasie sich keine Beschränkung durch Anforderungen der Wirklichkeit gefallen lassen wolte."<sup>602</sup>

Het respect dat Cornelius' leerlingen voor hun 'meester' koesterden, voorkwam een directe confrontatie tussen zijn opvatting van de historieschilderkunst en hun eigen voorstelling van geschieduitbeelding, die een andere koers begon te nemen, zoals in 1828 publiekelijk tot uiting kwam. In dat jaar vonden in verschillende steden herdenkingen van Albrecht Dürers sterfdag plaats, en ook in Neurenberg werd een groot herdenkingsfeest georganiseerd. Een aantal van de arcaden-schilders ontwierp op eigen initiatief een reeks transparenten met taferelen uit het leven van Dürer, die zij bij het feest in Neurenberg wilden tonen. Ernst Förster vertelde hoe Cornelius hun tekeningen had opgenomen:

"Cornelius war von unserer Auffassung nicht sehr erbaut; er vermißte darin den höhern poetischen Schwung und glaubte, das Ganze wenigstens an Einer Stelle über das '*Gewöhnliche*' erheben zu müssen. Er bestimmte deßhalb [Adam] Eberle, sich eine andere Aufgabe zu stellen [...] Und dem entsprach Eberle mit einer poetisch allegorischen Composition [Rafael en Dürer voor de troon van de kunst],

---

[ruitmotief en kleuren Beiers landswapen] scheu den Blick senkte." Lewald, regisseur en schrijver, stamde uit Berlijn. Zijn kritische *Panorama von München* bleef niet onbeantwoord door ingezetenen als bijv. Carl Fernau (zie dl. I: V, 5).

<sup>602</sup> Stieler, 1909, p. 78, n.a.v. opdracht voor Hofgartenarkaden; Förster, 1851-60, V, p. 65-66.



die freilich zu unserm Dürer am Sonntagmorgen, und all unsern *bürgerlich gemüthlichen* Bildern in grellsten Widerspruch stand."<sup>603</sup>

Eberle voldeed aan Cornelius' wens en ontwierp de bedoelde allegorie, die zijn eerste, eigen tekening verving: daarin had hij Dürer op een zondag in zijn werkplaats uitgebeeld, met de bijbel in de hand naast de schildersezal. Ernst Förster vertelde, hoe zij Cornelius hadden geantwoord, dat er van een ontmoeting tussen Rafael en Dürer toch niets bekend was, en dat zij zich aan de historische feiten hadden gehouden. Hijzelf en de vier andere ontwerpers bleven bij de gekozen taferelen uit Dürers leven: zijn intrede in het atelier van Wohlgemuth, zijn huwelijk, twee scènes uit zijn belevenissen in Antwerpen, het sterfbed van zijn moeder en zijn eigen sterven. Heinrich Stilke, ook een arcadenschilder, die uitbeelde hoe Dürer door de Antwerpse kunstenaars met een feestmaal was ontvangen, had in Berlijn bij Carl Kolbe gestudeerd, voordat hij Cornelius via Düsseldorf naar München was gevolgd.<sup>604</sup> Zijn beeldopvatting onderscheidde zich door het realisme van de details en de rijkere enscenering sterk van die van de overige tekenaars van de transparenten (afb. 86).

Enkele dagen voor het feest trok de groep met andere collega's naar Neurenberg waar zij ter plekke de transparenten vervaardigden, geholpen door een aantal van de daar inmiddels verzamelde schilders uit alle hoeken van Duitsland. Ook Philipp Foltz, die niet tot de ontwerpers behoorde, deed daaraan mee. Op de avond van het herdenkingsfeest, waar ook Cornelius aanwezig was, werden de transparenten zo opgesteld dat de allegorie het middenstuk vormde, geflankeerd door de scènes uit Dürers leven. Een berichtgever in het *Kunstblatt* vergeleek de allegorie met de oorspronkelijk geplande voorstelling, en verwierp Cornelius' idee ten gunste van het genreachtige historietafeel, dat "Jedermann

---

<sup>603</sup> Arcadenschilders: Kaulbach, Eberle, Förster, Stilke, Hermann; zesde betrokkene was Fellner. Förster, 1851-60, V, p. 67-68 (cursivering R.K.). Stieler, p. 78. Mende, p. 177, ziet Cornelius' ingrijpen bij transparenten als vast gedateerd vb. van de afbakening tussen romantiek en vroeg 'historisch' realisme; evenzo Oldenbourg, p. 169. Zie beschrijving deelname feest bij Ludwig Grimm, 1913, p. 391-395, 404-437.

<sup>604</sup> Mende, p. 199: enkele met keuze van zijn leerlingen vergelijkbare scènes had Cornelius zelf voor decoratie der Alte Pinakothek ontworpen - "Dürers Eintritt in die Lehre", "Dürer an der Staffelei", naast Agnes en Pirckheimer, en de ontvangst in Antwerpen (hij was kennelijk niet per se tegen zulke taferelen, maar achtte die voor Neurenberg niet voldoende). Een lunette in de Pinakothek beeldde het 'ladder-houden' uit: "Cornelius hielt sich mit der Schilderung, wie ein Edelmann auf Geheiß Kaiser Maximilians Dürer die Leiter halten muss, weiter an den barocken Legendenton, dem auszuweichen das Hauptanliegen von Förster und seinen Freunden war." Juist die anekdote zou door 19<sup>de</sup>-eeuwse kunstenaars keer op keer herhaald worden: in latere fasen historisme zou menig schilder zulke fictieve thema's combineren met de grootst mogelijke (uiterlijke) hist. correctheid zonder zich aan discrepantie tussen vorm en inhoud te storen. Voor interesse relatie Dürer en keizer Maximilian, vgl. ook muziekbijlage, nr. I/15. - Stilke: zie nt. 246-247 en 603.

verständlich und gewiss würdig gewesen wäre": Cornelius vond met zijn opvatting weinig instemming meer.<sup>605</sup>

Zulke historische voorstellingen als die transparenten, of zelfs maar de arcadenfresco's, vonden in München echter nog nauwelijks een neerslag in de olieverfschilderkunst - ook niet bij de schilders van die transparenten zelf.<sup>606</sup> Wel koos Dietrich Monten, een van de arcaden-schilders, een sterk aan het gevoel appellerende beeldopvatting (die benieuwd maakt naar zijn verdwenen soldatengenre in Oudduits kostuum) bij een eigentijds tafereel dat inhoudelijk tot de historieschilderkunst te rekenen valt: de laatste blik op het vaderland van een groep Poolse opstandelingen, *Finis Poloniae* (1832, afb. 87). Zijn arcaden-collega Lindenschmit schilderde enkele jaren na het Dürerfeest een tafereel uit de Beierse geschiedenis dat even ver van Cornelius' 'ideale' kunst verwijderd was: niet zoals dat van Monten naar beeldopvatting en techniek, maar inhoudelijk. Hij bracht hierin niet alleen reële geschiedenis in beeld, maar als eerste schilder in München de centrale rol van mensen uit het volk bij een historisch gebeuren, bij de strijd voor een onafhankelijk Beiers vaderland. En hij deed dat in een monumentale muurschildering (1830/31), in een fresco aan de muur van de kerk in Sendling, waarbij hij het nog wel nodig achtte om een hemels tafereel toe te voegen. Hij beeldde een gebeurtenis uit de Oostenrijkse inval uit: hoe Beierse boeren in 1705 op het kerkhof van Sendling, een dorp bij München, tegen Oostenrijkse cavallerie gestreden hadden. Onder leiding van de smid van Kochelsee hadden de opstandelingen daar tot de laatste man gevochten. Boven de gevechtscène bracht Lindenschmit in beeld hoe de gevallen in de hemel werden opgenomen. "Jeder Knabe im Dorf weiß Bescheid darüber zu geben", schreef Ernst Förster in het *Kunstblatt*. "Kein besserer Same in ein jugendlich Gemüth, als die Erzählungen von den Großthaten der Väter."<sup>607</sup>

---

<sup>605</sup> Mende, p. 184, n.a.v. Stilke: terugblikkend herkent men botsing tussen bij Cornelius' leerlingen overigens nog maar zwak ontwikkelde romantische kunstopvatting en een actuele realistische trend. Id., p. 180, 184, 188-189. Bericht in *Kunstbl.* (1828), monogr. "F.D." [wrschl. Münchner schilder Feodor Dietz], 'Albrecht Dürers Säkularfeyer in Nürnberg (Beschluß)', p. 138.

<sup>606</sup> Enkel vb. navolging arcadenschilderingen in olieverf: *Otto von Wittelsbach erstürmt die Veroneser Klausen*, ditmaal door Foltz.

<sup>607</sup> Förster, 'Die Schlacht bei Sendling, Frescogemälde von Wilhelm Lindenschmitt', *Kunstbl.* (1831), p. 400. Pecht, 1888, p. 98 (afb. p. 97), schreef dat dit fresco toentertijd bijna de enige poging was tot een algemeen aansprekende geschiedopvatting, "damals [...] wo man unter Profanhistorie eigentlich nur die Geschichte der Dynastien verstand, deren Glieder genau wie die homerischen Helden immer die Hauptpersonen abgaben, um die sich die andern nur als beiläufige Nebenfiguren zu gruppieren resp. sich totschlagen zu lassen hatten. Hier aber gab Lindenschmitt doch einmal einen braven Bauern [...] als Hauptperson und machte auch einen wirklichen Helden aus ihm, ein kühner Versuch, der so verdienstlich er war, doch ohne alle Nachfolge blieb, gerade so wie unsere Schlachtenmalerei heute nur noch Chargen, aber beileibe keine Charaktere kennt, oder das kämpfende Volk selber einer eingehenden Darstellung würdigt, für dessen Interessen man doch angeblich sich schlägt."

Lindenschmits historiestuk was op dat moment in de combinatie van thema en techniek uitzonderlijk, maar ook in de schilderkunst op doek bleef het aantal voorstellingen uit de reële geschiedenis - gemeten aan het geheel van de plaatselijke schildersproductie - vooralsnog beperkt, om van historisch genre nog niet eens te spreken. Naar aanleiding van de academiëtentoonstelling in 1832 schreef August Lewald in zijn *Panorama von München*:

"Die Genremaler [... hatten] mit nie zu sättigender Vorliebe sich unsers nachbarlichen Gebirgsbezirkes bemächtigt. Aber diese Jäger auf dem Anstande, diese Schmuggler, diese Senner und Sennerinnen, sind doch gar zu eintönig. Wenn sich jene tüchtigen Talente dem geschichtlichen Genre zuwenden wollten, welche reiche Ausbeute fänden sie. Die Franzosen thun es mit großem Glücke und lohnender Befriedigung."<sup>608</sup>

Van Münchner zijde werd eveneens betreurd, zij het niet onder verwijzing naar moderne Fransen, maar naar voorbeelden uit de Italiaanse renaissance, dat de plaatselijke schilders zo weinig geschiedenis in beeld brachten, althans op het doek. Speth zag als oorzaak dat jonge, talentvolle historieschilders niet de gelegenheid kregen om zich ook in het olieverfschilderen te bekwamen, en zich te vroeg al uitsluitend op het frescoschilderen moesten toeleggen.<sup>609</sup> Ook bij tentoonstellingen elders constateerde men naar aanleiding van de Münchner inzendingen nog in 1836 dat de 'historieschilderkunst' in die stad geen hoog niveau had bereikt:

"Den jüngern Historienmaler Münchens fehlt augenscheinlich ein allbelebendes Vorbild, wie geistige Anregung; da die Geschicktesten und talentvollsten Historienmaler dort nur al Fresco malen, so muß die Staffeleimalerei natürlicherweise zurückbleiben."<sup>610</sup>

Toch schreef Schottky in diezelfde periode in zijn boek over het Münchner kunstleven, dat het 'volk' door de tentoongestelde werken bij de 'Kunstverein' zijn "Nationaldichtung" en zijn geschiedenis op de beste manier leerde kennen en liefhebben. En inderdaad kon de regelmatige bezoeker daar toen wel degelijk zulke voorstellingen zien, weliswaar nog mondjesmaat, maar geleidelijk aan werden het er toch steeds meer. Vergeleken bij andere kunstcentra echter, zoals Berlijn en Düsseldorf, laat staan Parijs, was en bleef het aantal historische taferelen en zelfs dat van in het verleden gesitueerde, aan literatuur ontleende scènes tot in de jaren vijftig van de negentiende eeuw gering.<sup>611</sup>

Bij een aantal van Cornelius' leerlingen: Foltz, Lindenschmit, Neureuther, Christoph Nilson, Christian Ruben en Feodor Dietz, kwam het ondertussen wel

---

<sup>608</sup> Lewald, 1835, p. 227-228.

<sup>609</sup> Speth, 'Ueber den Bestand und das Fortwirken des Kunstvereins in München. Vom Domkapitular B. Speth (Beschluß)', p. 315, *Kunstbl.* (1828).

<sup>610</sup> Lucanus, 'Die Kunstausstellung in Halberstadt', *Kunstbl.* (1836), p. 217.

<sup>611</sup> Schottky, 1833, p. 39, hier naar Trost, p. 58. Vgl. cat.ac. München en achtereenvolgende uitgaven *Bericht Münchner KV*. In 1836 bijv. waren slechts negen der 438 in dat jaar bij Münchner KV tentoongestelde schilderijen herkenbaar ontleend aan literaire werken.

tot een door dichtkunst en drama geïnspireerde schilderkunst. In de jaren dertig werkten zij aan frescoreeksen waarbij de in oude tijden gesitueerde taferelen een uitbeelding in een meer intiem karakter verlangden. Dit zijn de fresco's naar werken uit de Griekse en Duitse literatuur die Ludwig I liet uitvoeren in de appartementen die hemzelf en zijn echtgenote in de residentie als woonruimte dienden. Hiltensperger schilderde daar in een voor hem typische bevallig-sierlijke stijl scènes uit de Odyssee en uit werken van Aristophanes naar ontwerpen door Schwanthaler. Andere voorbeelden van die 'literair-romantische' fresco's zijn de taferelen naar Schiller door Foltz en Lindenschmit in het schrijfvertrek van de koningin en de scènes uit Bürger's balladen in haar "Service-Zimmer" (een bewaakt voorvertrek) dat Foltz, aldus Pecht, "mit fast Düsseldorfer Romantik" beschilderde. De iets jongere Feodor Dietz en Alois Wendling hielpen Foltz bij de uitvoering van de scènes naar Bürger. Wendling, die zich tot genreschilder ontwikkelde, toonde in 1837 bij de 'Kunstverein' een schilderij *Der Ritter und sein Liebchen*, vermoedelijk een studie of kopie naar een door Foltz ontworpen tafereel.<sup>612</sup> Foltz zelf presenteerde daar namelijk al in 1832 een gelijknamig schilderij, waarvan twee jaar later een lithografische reproductie op de markt kwam: op die prent is de toenmalige eigenaar vermeld, een lid van de reeds genoemde adelsfamilie Arco (afb. 88). De Münchner historicus Johann Michael Sötl omschreef Foltz' schilderij met warme waardering:

"Zu den trefflichsten Bildern aus jener frühern Zeit gehören: das trauliche Gespräch zweier Liebenden aus der idyllischen Alpennatur, und aus dem Mittelalter. [...] das Andere: der Ritter und seine Braut unter einer schattenreichen Buche vor dem Pförtlein der väterlichen Burg, aus dem so eben des Fräuleins frühere Wärterin heraustritt, unten am Hügel harren die Rosse des Ritters. Die warme Glut der Abendlandschaft und das [sic] Gemüth erhebende Schauspiel des Sonnenuntergangs, die Landschaft mit ihren im Abendgolde strahlenden Münstern, Stromburgen und Bergschlössern schließt ergänzend und den Zauber vollendend das Ganze."<sup>613</sup>

<sup>612</sup> Zie cat. tent. München 1987, *Biedermeier*, p. 520-529. I.v.m. Hiltenspergers schilderijen is wel sprake van zekere "Verniedlichung als Erbe der literarischen Idylle" die juist bij hem in het oog viel (overduidelijk bij inventies voor Hermitage, Petersburg, zie II: IV, 3), Brunner, 1977, p. 120-122. Brunner, 1996, p. 120-122: Schiller in 'Schreibzimmer' en ballades van Bürger in 'Service-Saal'. Contemp. beeld 'Schiller-Zimmer': aquarel Franz Xaver Nachtmann, 1838 (cat. tent. München, 1987, *Biedermeier*, afb. p. 461, cat.-nr. 5.1.222). Foltz maakte ontwerpen 'Schiller-Zimmer' in 1832/33, werkte 1833/1835 aan uitvoering. Bij de residentiefresco's hielp Ernst Förster mee, Pecht, 1888, p. 110. Dietz werd historieschilder en beeldde ook wel hist. genre uit: vgl. bijv. zijn wervelende tekening hist. jachttafereel, Münchner Stadtmus., MS II 3583; zie voor Dietz tevens cat. tent. München 1987, *Biedermeier*, p. 561: dominerende positie onder kunstenaars die jaren 40 in Oudduits ingericht Münchner café *Stubenvoll* bijeenkwamen.

<sup>613</sup> Sötl, 1842, p. 241-242. Sötl (1797-1888) studeerde filologie en geschiedenis in Landshut en Göttingen; werd 1825 in München gymnasiumdocent, 1826-36 docent aan universiteit; 1848 onbezoldigd prof., 1849 ordinarius voor geschiedenis. Schreef o.a. *Geschichte der Deutschen*, 4 dln., 1835, én deed zich kennen als 'volkstümlicher Epiker, Dramatiker und Lyriker im Stil der

Er waren nog enkele andere schilders in München die in diezelfde jaren af en toe genretaferele tentoonstelden die in het verleden gesitueerd waren, soms ontleend aan de literatuur, dikwijls niet (zie hierna voor Lorenz Quaglio's werk uit de jaren dertig). Caspar Braun, de latere uitgever van het humoristische blad *Fliegende Blätter*, deed dat herhaalde malen, evenals August Schott, Gustav Kratzmann uit Bohemen en de Paltser Heinrich Jakob Fried. Die laatste was in 1826 naar München gekomen om aan de academie te studeren. Hij sloot daar vriendschap met een aantal van Cornelius' leerlingen, waaronder de Humpenauer Foltz en Lindenschmit, en met hun clubgenoot, de genreschilder Josef Petzl. Dominik en Lorenz Quaglio werden attent op de jonge schilder en zetten zich voor hem in.<sup>614</sup> Al in zijn eerste Münchner jaar had Fried een werk tentoongesteld dat Lorenz zeker zal hebben aangesproken: het was getiteld *Ein, nach langer Abwesenheit, heimkehrender Ritter spricht bey Bekannten ein*. Die omschrijving doet sterk denken aan een tekening door Lorenz zelf, de voorstelling van een thuiskomende pelgrim die wordt begroet door een burchtvrouwe, een hond en enkele ridders die enthousiast hun bierpullen heffen (afb. 89).<sup>615</sup>

Zulk literair-romantisch werk als de bovengenoemde fresco's in de residentie en sommige taferelen van Foltz en Fried herinneren aan Moritz von Schwind die in 1828 naar München was gekomen om verder te studeren. Hij kon met Cornelius bij nader inzien weinig beginnen, wat wederkerig was, maar hij onttrok zich niet aan de nog aanhoudende dominantie van het fresco. In de jaren dertig ontwierp hij het leeuwendeel van de wandschilderingen in kasteel Hohenschwangau dat hieronder uitvoerig aan de orde zal komen. Schwind las wel. En net als in Wenen ging hij ook in München meer met schrijvers en musici om dan met schilders. Zijn voorstellingen spelen zich grotendeels in het verleden af, maar zijn dermate poëtisch geïdealiseerd - zelfs sprookjesachtig, dat zij, anders dan de taferelen van Fried en Foltz, niet tot het historisch genre te rekenen zijn. Juist zulke meer fantastische voorstellingen werden door Schwanthaler hevig bewonderd. Er zijn twee uitzonderingen in Schwinds vroege oeuvre: bij zijn wandelend liefdespaar, één van zijn allereerste schilderijen, en zijn middeleeuwse

---

Spätromantik'. - Op lithografie: "Das Original befindet sich in der Sammlung des Herrn Grafen Louis von Arco" (fam. Arco, zie ook nt. 589). Voor 'repr.' in vorm borduurpatroon, zie Krul, 2002. Ook schilder zog. klokschilderij voegde Foltz' *Ritter und Liebchen* in voorstelling in: *Uhrenbilder. Bilderuhren*, 3: C. L. Hofmeister und sein Kreis, nr. 25, Wenen [2001].

<sup>614</sup> Overwegend bij Münchner KV, enkele maal ook op ac.-tent. Vb.: cat.ac. München, 1834, Fried, *Die Rückkehr von der Jagd*. (*Altdeutsche Tracht.*) en *Die Rettung*. (*Altdeutsche Tracht.*); *Bericht KV*: 1830, Braun, *Abschied nach Körners: Der Ritter muss zum blutigen Kampf hinaus*; *KV*: 1832, Braun, *Ein Ritter verrichtet vor dem Auszug zur Schlacht sein Gebeth.*; *KV*: 1833, Schott, *Ein Mädchen, welches aus der Kirche geht*. (*Altdeutsche Tracht.*) (aangekocht voor verloting). Frieds studie en contacten: cat. tent. Kaiserslautern, p. 15. Van enige betrokkenheid bij de Humpenburger van Fried zelf is niets bekend.

<sup>615</sup> Fried: cat.ac. München (1826). Tekening door Lorenz (Paluch, nr. 310; Graph. Smlg., München, inv.-nr. 22992) draagt signatuur noch monogram: toegeschreven?

*Brotschneider* uit 1824 (afb. 90) kan men wel van genre spreken. Beide schilderijen ontstonden nog voor zijn komst naar München, in Wenen.<sup>616</sup>

#### 4. Het ridder- en kastelenleven in slot Hohenschwangau

De romantisch-historische tendens zette verder door bij de schilderijen voor kroonprins Maximilian in diens kasteel Hohenschwangau dat ten noorden van Füssen in de Allgäu op een der toppen van een lage bergkam ligt. Vanaf de burcht ziet men uit over de meren aan weerszijden van die bergkam, de Schwansee en Alpee. Daarboven werkten onder leiding van Dominik Quaglio diens vriend Albrecht Adam met zijn zoons, een aantal van Cornelius' frescoschilders, waaronder Lindenschmit en Christoph Nilson, en ook Lorenz Quaglio.

In 1824 had de Beierse topograaf Adolph Sommer de restanten van de burcht Hohenschwangau gekocht. Vijf jaren later leerde kroonprins Maximilian het kasteel kennen tijdens een voettocht die hij ondernam in gezelschap van zijn gouverneur, zijn jongere broer Otto en Franz von Pocci. Maximilians smaak en historische interesse waren mede beïnvloed door de historicus Joseph von Hormayr, door Pocci die hij al sinds zijn kinderjaren kende, en door Dominik Quaglio die zijn tekenleraar was geweest.<sup>617</sup> Zo is het geen wonder dat zowel de mooie ligging en schilderachtigheid als het verleden van het hoog-middeleeuwse kasteel bij hem het verlangen wekten om het te bezitten. Hij liet Dominik met Sommer onderhandelen wat in 1832 uiteindelijk tot aankoop leidde. Onder Quaglio's leiding werd Hohenschwangau weer opgebouwd, naar ideeën en ontwerpen die de schilder ontwikkelde in voortdurend overleg met de prins.<sup>618</sup>

Al na enkele jaren kon men een begin maken met de inrichting en aankleding van het interieur. Een groot aantal vertrekken van de burcht werd met frescoschilderingen gedecoreerd. De thematiek van die schilderijen is vrijwel geheel historisch en omvat de geschiedenis van het kasteel en de streek, de geschiedenis van Beieren en die van het huis Wittelsbach. Daarnaast zijn er diverse met de streek verbonden sagen in beeld gebracht, en in twee van de woonruimtes genre- en zedenhistorische taferelen uit het leven van middeleeuwse

---

<sup>616</sup> Otten, 1970, p. 82-83: Schwanthalers waardering voor Schwind. Schwind, 1986, p. 8, brief aan Franz von Schober, 17-12-1823: "Jüngling" en "Agathe"; schilderij liefdespaar nu: Von der Heydt-Mus., Wuppertal; ook Weigmann, 1906, p. 19, verwijst naar die briefpassage en acht het mogelijk dat daar genoemd schilderij ditzelfde zou zijn. Naam Agathe wijst in richting van Webers *Freischütz*: eerste opvoering 1821 in Berlijn, eerste in Wenen nog datzelfde jaar.

<sup>617</sup> Hormayr, Tirols historicus, had Maximilian vanaf 1827 of '28 enige tijd in geschiedenis onderwezen, Haasen, p. 15; hij had voordien in Wenen diverse periodica uitgeven die rijke bron hist. thema's voor schrijvers en schilders hadden gevormd, en ook zo bedoeld waren (zie dl. II: I, nt. 42). Voettocht: Goepfert, p. 15, Baumgartner, p. 54-55, Dirrigl, I, p. 457; volgens Pocci (Enkel), 1926, p. 300-301, was het niet Franz, maar diens (toen 64-jarige) vader Fabrizio Pocci, die de prins begeleidde.

<sup>618</sup> Baumgartner, p. 54-55, 57, 67.

burchtbewoners. Eerste ideeën voor de fresco's van Maximilian zelf zijn bewaard op een blad in het Wittelsbacher 'Geheime Hausarchiv'. Geografisch reiken zij van de Duitse landen en Noord-Italië tot in de Oriënt; inhoudelijk omvatten zij beelden van ridderleven, met taferelen uit de kruistochten en een groot toernooi, evenals scènes uit de 'novellen', dat wil zeggen de kunstsprookjes, van Tieck en uit de *Decamerone*. Naderhand won de prins advies in bij de germanist Maßmann, die aan de Münchner universiteit onderwees, en het resultaat daarvan was, dat de Duitse geschiedenis het uiteindelijk concept domineerde: het begon met thema's uit de geschiedenis van de burcht en de streek, en omvatte daarbovenuitgaande vooral raakpunten van de Beierse geschiedenis met de algemenere van het Duitse Rijk, "des gemeinsamen deutschen Vaterlandes".<sup>619</sup> De Oriënt werd toch ook nog in een der vertrekken in beeld gebracht, maar dan zoals Maximilian die zelf had gezien, terwijl voor een romantisch Italië nu scènes uit Tasso's *Gerusalemme liberata* werden gekozen. Maximilian achtte het ook passend - of zijn raadgevers - om in zijn kasteel de reformator Martin Luther te laten uitbeelden, die daar ooit onderdak gevonden zou hebben. Hij deelde, als aanstaand heerser over een merendeels katholieke staat, schijnbaar toch onbevangen in de bewondering voor deze Duitser.<sup>620</sup> De kunsthistoricus Baumgartner veronderstelt in zijn studie van Hohenschwangaus bouwgeschiedenis (1987), dat Maximilian de fresco-thema's ook nog met andere 'vakmensen' had besproken, omdat hij in 1837, toen hij de schilderijen in een van de vertrekken achteraf alsnog wilde veranderen, met 'tal van wetenschappers, kunstenaars, schrijvers en historici' correspondeerde.<sup>621</sup>

---

<sup>619</sup> Ook Poolse geschiedenis kwam daarmee binnen het gezichtsveld, zie Haasen, p. 58: n.a.v. huwelijk Beierse hertogszoon met Hedwig, dochter Poolse koning Kazimierz IV (1475) vond in Landshut een toernooi plaats; wedkamp tussen Beierse adellijke en een Poolse ridder uitgebeeld in 'Schyrenzimmer'.

<sup>620</sup> Haasen, p. 68: Luther. Luthers niet-hist. verblijf op het kasteel toen nog ter discussie, vgl. Muffat (koninkl. archivaris), 'War Martin Luther auf Hohenschwangau oder nicht?', *Bayerische Annalen für Vaterlandskunde und Literatur*, München 1835, p. 138 e.v. In hofkringen al onder Max I Joseph geen antagonisme t.o.v. protestanten, vgl. Pflug, ed. 1936, p. 151: "Ihr [der Königin] Hofprediger Schmid aus Karlsruhe, ein ausgezeichnetet Redner, sah neben den Protestanten die gebildeten Katholiken in großer Zahl um sich versammelt." - Ludwig had protestantse vrouw getrouwd, en een eerste bouwopdracht als koning was die voor protestantse kerk in München geweest. Daar kwam bij dat sinds uitbreiding Beiers staatsgebied (1815) aanzienlijk deel der onderdanen protestants was, en Ludwig erop bedacht was, dat bevolkingsdeel in Beieren te integreren. Maximilians kasteel was echter persoonlijk refugium, en elk eerbetoon aan Luther had achterwege kunnen blijven. Cat. tent. Mainz, 1983, p. 64: Luther in Hohenschwangau. Hormayr had zich (brief aan Maximilian, 2-11-1835) tot pleitbezorger van dit thema gemaakt. Maximilian zou zich tijdens studie in Göttingen en Berlijn ook zelf in figuur Luther verdiept hebben, Haasen, p. 68.

<sup>621</sup> Baumgartner, p. 100-104: proces themakeuze. Baumgartner, p. 189: Maßmann adviseerde zowel bij frescothema's als bij samenstelling 'middeleeuwse' bibliotheek, wrschl. bestemd voor

Nog directer dan de gekozen thema's en de uitgevoerde taferelen verduidelijken de verzen, die bij alle wandschilderingen zijn aangebracht en voor een deel van Maximilian zelf stammen, op welke wijze de middeleeuwen hier gevoelsmatig beleefd werden - of tenminste hoe de jonge kroonprins dat tijdperk in zijn kasteel als belevingswereld wenste te presenteren.<sup>622</sup> Al bij de ingang van het slot werd de binnentredende begroet met de woorden:

"Wilkommen Wanderer, hulde Frauen, / Die Sorgen gebt dahin /  
Laßt eure Seele sich vertrauen / Der Dichtung heiterm Sinn."

Hier was sprake van een zich onderdompelen in de geïdealiseerde wereld van de middeleeuwse adel, van de ridders en burchtbewoners en, in Maximilians geval, ook van de heersers die hij tot zijn voorouders en voorgangers rekende. Het beeld van dat historisch milieu ging terug op literaire bronnen: daartoe behoorden niet meer alleen de historische fictie van romantische schrijvers, zoals Tieck en Fouqué, maar inmiddels ook de middeleeuwse literatuur zelf, sagen en kronieken, en de werkelijke geschiedenis zoals die door historici tot dan toe was beschreven. In Maximilians werkkamer waren door Schwind ontworpen voorstellingen uit het dagelijks leven van middeleeuwse ridders in beeld gebracht. De fresco's brengen de krijgsplicht van de ridder in beeld, tegenover zijn vorst en in het Heilige Land, maar tevens zijn jachtgenoege, en vreugde en leed van de liefde. Enkele der begeleidende teksten geven niet alleen de inhoud van de schilderingen weer, zij becommentariëren de taferelen ook. Hierin komt de kijk op het geïdealiseerde ridderleven, uitgebeeld "im Farbenglanz zur Augenweide", direct tot uitdrukking. Een boven één van de deuren aangebrachte tekst omschrijft het ensemble van de schilderingen in dit vertrek als "Bilder einer schönen Zeit der minneseligen Vergangenheit". Nog duidelijker is een tekst aan de wand waar zich de schouw bevindt:

"Wenn grünes Waldgebirge durchzieht / die Fee im Mondenschein, / Und eine  
Schaar von Elfen flieht / Durch den bewegten Hain; / Dann steigt herauf die  
Ritterzeit, / Das Zauberhorn erschallt, / Und in dem Schlosse unentweiht, / Der  
Geist der Liebe wallt. / Ist auch die goldne Zeit dahin, / Wo Frauenehr das  
Losungswort, / Doch laßt für sie das Schwert uns ziehn, / In edlen Seelen lebt sie  
fort / Ich sehe ahnend sie erstehen, / Wo, Frauen! euch das alte Recht, / Wo  
wieder euch die Welt verstehen und huld'gen wird ein neu Geschlecht."

De dichter van deze verzen, heel waarschijnlijk Maximilian zelf, beschreef een sprookjes- of sagenwereld waarvan hij wist dat die voorbij was, en die hier was uitgebeeld om ervan te genieten. Anderzijds riep hij ertoe op om bepaalde positieve, vermeende aspecten van die 'in edele zielen voortlevende gouden tijd' in ere te herstellen.<sup>623</sup> In Hohenschwangau was een omgeving gecreëerd waar men zich kon verdiepen in de poëtisch geïdealiseerde waarden en activiteiten van een

---

Hohenschwangau. Id., p. 103: raadgevers 1837; bij wie de prins toen te rade ging, deelt de auteur helaas niet mee. Zie ook nt. 626, hierna.

<sup>622</sup> Zie ook Baumgartner, p. 90.

<sup>623</sup> *Fragment*, 1836, p. 38-40. Vogt, 1836, p. 1: "holde Frauen".



tot ridders en hun vrouwen beperkte middeleeuwse wereld. Het was een tegenwereld die beleefd werd als het lezen van een gedicht, als een toneelstuk, en niet als een reëel verleden waarin men het eigene en overeenkomstige zocht. Op dit punt lijkt de geschiedbeleving waaraan deze beelden beantwoordden zich te hebben onderscheiden van die der Pruisische adellijk-burgerlijke recipiënten van het historisch genre dat in Berlijn was en werd geschilderd.

Een tijdgenoot, de publicist Carl Vogt, beschreef in een reisgidsje de indruk die Hohenschwangau al van verre op de aankomende reiziger maakte, als hij na een bocht in de weg de burcht voor zich zag liggen - "die Burg deren Lage und Aeußeres der Phantasie eines [Ludwig] Tie[c]k hohen Ruhm gebracht hätte." Eenmaal binnen en omgeven door de wandschilderingen is zijn beleving van het kasteel niet minder literair gekleurd:

"Man glaubt sich in die glänzendste Zeit des Ritterthumes versetzt. Das Lied des letzten Minstrels [Scott?], die altvaterländischen Sagen, die Schilderungen der hohen Sangesmeister aus dem schönen schwäbischen Zeitalter und die Heldenlieder eines Fouque [e.a] tauchen auf in der Erinnerung im bunten Gefolge alles Sehnsens, aller Träume der Jugend."<sup>624</sup>

Die "Sangesmeister" uit het Schwäbische tijdperk waren de dichters uit het Manessische handschrift, waartoe ook een ridder uit het geslacht van Schwangau behoorde, de minnezanger Hiltebold von Schwangau die vanzelfsprekend op één van de fresco's in het slot is uitgebeeld.

Het literaire karakter van de geschiedbeleving in en rond Hohenschwangau is evident. De werkelijkheid van het verleden, ook al zou men die geselecteerd en geïdealiseerd hebben, zoals dit in de Pruisische geschiedcultuur evenzeer gebeurde, werd hier niet gezocht. Maximilian zelf die in de voorgaande jaren in Göttingen en Berlijn geschiedenis had gestudeerd, had er echter wel naar gestreefd om bij het programma van de wandschilderingen zijn echte historische interesse tot uitdrukking te brengen. Dat hij bij het zoeken naar passende thema's diverse wetenschappers had geraadpleegd, zowel voordat met de schilderingen begonnen werd als ook nog in een later stadium, kwam al ter sprake, en gaandeweg waren zijn keuzes onder invloed van hun adviezen serieuzer van aard geworden. Een van de eerste frescoreksen die in het kasteel waren uitgevoerd, werd daar het slachtoffer van: de taferelen die Lorenz Quaglio voor het 'Burgfrauenzimmer' had ontworpen, het woonvertrek van Maximilians toekomstige echtgenote, werden nauwelijks twee jaar na hun voltooiing naar een minder prominente ruimte verplaatst.

Dominik Quaglio, de restaurateur van Hohenschwangau, had zijn jongere broer Lorenz bij de uitvoering van de wandschilderingen betrokken. In 1835 werkte deze met Christian Ruben aan de uitvoering van diens eigen ontwerpen voor de 'Schwanenritter-Saal', en in het 'Bertha-Zimmer' nam hij de jachtdieren

---

<sup>624</sup> Vogt, 1837, p. 6.

voor zijn rekening.<sup>625</sup> Lorenz schilderde echter naar eigen composities bij de fresco's in het 'Burgfrauenzimmer'. Daar waren acht taferelen uit het leven - het dagelijks en ook minder dagelijks leven - van middeleeuwse burchtvrouwen uitgebeeld. In april 1835 zouden die schilderijen al voltooid zijn geweest. Lorenz' taferelen met anonieme kasteelvrouwen zijn in feite zedenhistorische voorstellingen in een genreachtige weergave. Maximilian bedacht echter achteraf, al of niet op aanraden van anderen, dat hij toch liever gebeurtenissen uit het leven van een historische vrouw uitgebeeld wilde hebben.<sup>626</sup> De fresco's werden op zijn laatst in 1837 van de wanden verwijderd en - zonder de bijbehorende teksten - overgebracht naar een vertrek op de derde verdieping, waar later Maximilians zoontjes werden gehuisvest. Lorenz' ontwerpen werden vervangen door taferelen uit het leven van de historische edelvrouwe Agnes von Loon (of Wasserburg), de echtgenote van de eerste Beierse hertog, Otto von Wittelsbach.<sup>627</sup> De

---

<sup>625</sup> Lorenz zou in 'Schwanenrittter'saal' scènes naar ontwerp van Ruben geschilderd hebben, *Fragment*, 1836, p. 25; volgens Vogt, 1837, p. 8, deze: "Der Kaiser über die falsch angeklagte Herzogin von Bouillon betrübt, hört das Horn des Schwanritters" en "Wie der Schwanritter im Gotteskampfe den Grafen v. Frankenberg erschlägt und der Herzogin in Unschuld offenbart"; Kreisel, 1992, p. 14, 16-17: jachtdieren. Ook Baumgartner, p. 109, noemt Ruben als ontwerper alle 'Schwanenritter'-fresco's.

<sup>626</sup> Kreisel, p. 22: een der schilderijen gesign. "L. Quaglio". Paluch, p. 116, tafereel 'Ritters Anblick' gesign. en gedateerd: L. Quaglio 1836. Het is uiteraard denkbaar dat Lorenz dat tafereel pas bij tweede verblijf signeerde. Baumgartner, p. 110: brief Dominik aan Maximilian, 27-4-1835; id., nt. 191: na 22-3-1835 werd begonnen met schilderen in 'Burgfrauenzimmer'. Trost, p. 79, brief Dominik 24-4-1835: "Die Maler haben das Frauenburgzimmer [sic] fertig .."; ibid., ".. das Ritterlebenburgenzimmer ist in Arbeit ..". *Fragment*, 1836, p. 32: ontwerpen door Lorenz en Ruben, uitgevoerd door Lorenz met twee collega's. Wat Lorenz 1836 nog in Hohenschwangau geschilderd zou hebben als taferelen 'Burgfrauenzimmer' inderdaad klaar waren, is niet duidelijk: vgl. brief Lorenz 12-4-1836, Paluch, p. 41, waarin hij zich bereid verklaarde opnieuw in kasteel te werken. Dát hij dat jaar in Hohenschwangau was, toont genoemde signatuur aan. - Vogt, 1837, p. 12, beschrijft "auf tapetenähnlichem Grunde angebrachte Bilder" in 'Burgfrauenzimmer'; hij had zijn 1837 gepubl. tekst echter eerder geschreven, zoals hijzelf vermeldde: "Geschrieben Hohenschwangau im Sommer 1836". Toen waren Lorenz' schilderijen kennelijk nog in het 'Burgfrauenzimmer', als ze zelfs niet dat jaar pas voltooid waren. Haasen, p. 74-75, 'Geheimes Hausarchiv, Mappe "Kunstideen": Maximilian had over passende hist. vrouwenfiguur in elk geval overlegd met Eduard von Schenk, een der 'Landshuter' raadgevers en bestuurders rond de koning (zie dl. I: V, 5).

<sup>627</sup> Muffat, 1837, p. 28: "Im dritten Stockwerke befindet sich ein Zimmer [hoekkamer op noordwesten] mit den Gemälden, womit anfänglich das Damenzimmer ausgeschmückt worden war. Da aber Se. Königl. Hoheit der Darstellung des Frauenlebens eine historische Person unterzulegen wünschte, wurden diese Bilder [...] durch viele Bemühung und die sinnreiche Erfindung des Künstlers Neher [...] wieder herausgeschnitten und hierher versetzt. Die Bilder scheinen auf Teppiche gemalt, ohne Hintergrund; die Compositionen sind von Ruben und Lorenz Quaglio ..". Voor "Damen-Zimmer" vermeldt Muffat, p. 18, taferelen uit leven Agnes von Wasserburg, vrouw van paltsgraaf (later hertog) Otto van Wittelsbach (deze Agnes is dezelfde als, juister, Agnes von Loon); als uitvoerend schilders noemt hij Schmider, Neher en Glink, ontwerper vermeldt hij niet. Karl August Muffat (1804-1878) was koninkl.-Beiers

schilderingen die zich nu in het 'Burgfrauenzimmer' bevinden zijn op doek geschilderd: het zijn vermoedelijk kopieën van de fresco's die in 1837 Lorenz' werk vervingen, of zelfs weer nieuwe taferelen uit de levensgeschiedenis van dezelfde edelvrouwe. De schilderingen op doek zouden in 1849 zijn aangebracht, toch is een van de taferelen gesigneerd door Friedrich Gießmann (1810-1847). De voorstellingen tonen de beeldopvatting van een volgende fase van het historisme, een opvatting die ook typerend is voor latere wandschilderingen - minder gestileerd, meer historische details en een grotere ruimtewerking, in tegenstelling tot de "Flächigkeit" van fresco's uit de jaren dertig.<sup>628</sup>

Van de acht voorstellingen die zich nu op de derde verdieping bevinden, ontwierp Lorenz er vermoedelijk zeven (afb. 91, 92). Een achtste tafereel wijkt stilistisch en qua encenering sterk van de overige af zoals vooral aan de ontwerp-tekening herkenbaar is: dit stamt waarschijnlijk van Christian Ruben (afb. 92, 93). De oorspronkelijk in het 'Burgfrauenzimmer' boven de fresco's aangebrachte verzen, die in de contemporaine beschrijvingen worden geciteerd, duiden de bedoeling van elk van de taferelen. De acht twee tot vierregelige verzen luiden als volgt:

- I: "Böser Hornung, treibst die Recken / Bald in Kampf und Streit,  
Frauen-Kunstsinn muss erwecken / Menschlich seyn bei Tapferkeit."
- II: "Unterricht und sanfte Lehre / Stärkt die Seele, weckt die Ehre."
- III: "Ritters Anblick hat ihr Herz durchdrungen / Plötzlich wie am Licht die Blum  
entsprungen / Hat die erste Liebe sie bezwungen."
- IV: "Vater kämpft im heil'gen Land, / Mutter dreht ihr Fädchen,  
Die zur Gottesfurcht ermahnt / Und Geduld das Mädchen."
- V: "Pilger wallt im Sonnenbrand / Aus dem fernen Morgenland  
Aber ohne frohe Kunde / Für der Sehnsucht Schmerzens-Wunde."
- VI: "Vergebens nie der Pilgrim sich / an Frauenmilde wendet,  
Doch einem Harfenmann wird / das Doppelte gespendet."

---

rijksarchivaris, historicus en numismaticus; 1837 een der oprichters Historische Verein von Oberbayern. Trost, p. 78: Neher was 1834-1837! in Hohenschwangau (geen bron). Volgens Baumgartner, p. 92, zouden de fresco's pas 1849 overgebracht zijn, hij verwijst naar boekje *Das Kgl. Lustschloß Hohenschwangau und seine Umgebung*, Füssen 1854, p. 25. Haasen, p. 75: i.v.m. vochtigheid der wanden in dit vertrek zijn 1849 de fresco's vervangen door schilderingen op doek. Paluch zal in haar opsomming, p. 114, op het goede spoor zijn: 1837 zijn Lorenz' schilderingen verplaatst, 1849 zijn de fresco's die Lorenz' werk vervingen, op hun beurt verwijderd, en is men in dit vertrek overgestapt op olieverfschilderijen op doek.

<sup>628</sup> Söttl, 1842, over schilderingen in Hohenschwangau van middeleeuws vrouwenleven die hij weliswaar geheel aan Ruben toeschreef: taferelen "in so lebendiger anschaulicher Darstellung, daß man sich plötzlich mitten in jenes romantische Leben versetzt sieht." Het is niet volstrekt duidelijk over welke schilderingen Söttl het hier had, over die van Lorenz én Ruben, inmiddels op derde verdieping, of over vervangende schilderingen in het 'Burgfrauenzimmer', maar het tweede is meest waarschijnlijk. Een der nu in 'Burgfrauenzimmer' te bezichtigen schilderingen, 'Harfenspielerin', is door Gießmann gesign., maar niet gedateerd. Als hij inderdaad 1847 stierf, kan hij die schildering nwl. 1849 hebben gemaakt; wel kan die dat jaar zijn aangebracht. Feist, 1987, p. 127: de fresco-stijl.

- VII: "Mutter-Freuden, Mutter-Schmerzen / Söhnlein sehnt sich nach Gefahren  
Muth und Jagdlust frisch im Herzen, / Wird er was die Ahnen waren."
- VIII: "Mahnend ertönet das Jagdhorn den Frauen / Lustig zu jagen auf Triften und  
Auen, / Doch kehren sie wieder mit sehndem Blick / In Waidmanns Gefolge  
zur Heimat zurück"<sup>629</sup>

De taferelen verbeelden de kasteelvrouwe als milde en beschavende invloed, als opvoedster met verschillende intenties ten opzichte van dochters en zonen, als milddadig tegenover minder bedeeden, als wachtend op de man die zijn rol in de buitenwereld vervult, maar ook als metgezellin bij zijn activiteiten in eigen domein, op de jacht. De acht schilderijen zijn uitgevoerd op een gouden ondergrond die is omboord met een kleurige decoratieve zoom: deze eigenheid van de "Burgfrauen"-taferelen gaf aanleiding tot de contemporaine beschrijving als zouden zij op een achtergrond van tapijten zijn aangebracht.<sup>630</sup>

Van alle taferelen in het 'Burgfrauenzimmer' zijn ontwerptekeningen bewaard gebleven. De oorspronkelijk gekozen ontwerpen - één tafereel werd door een heel andere scène vervangen - zijn samen met Schwinds ontwerpen voor het kasteel bijeengebracht in het zogeheten 'Schwind-Album' (afb. 94-97). Lorenz' tekeningen wijken in compositie af van de uitgevoerde schilderijen. In enkele gevallen zijn er grote verschillen, zijn sommige figuren vervangen en andere toegevoegd. Bij de meeste wandschilderingen zijn de figuren meer 'uit elkaar getrokken' dan op de tekeningen, de taferelen hebben daardoor aan intimiteit en geslotenheid verloren. Wellicht is dit verschil te wijten aan het gegeven dat Lorenz, anders dan de meeste van zijn collega's in Hohenschwangau, en in tegenstelling tot Schwind, niet gewoon was wandschilderingen te ontwerpen. Hij had zijn voorstellingen niet voor een wandvlak gecomponeerd, maar, zoals hij gewend was, voor de uitvoering in vrij klein formaat op doek.

De publicist Vogt gaf weer hoe hij de sfeer op Hohenschwangau had beleefd - of hoe hij meende dat de bezoeker die zou moeten ervaren - en hij verwoordde daarbij gevoelens en indrukken die wel beantwoord zullen hebben aan de bedoelingen van de bouwheer:

"Markstärkender Hauch der Vergangenheit durchweht diese Räume, welche die Wirklichkeit so manches Großen sahen, welches sie nun im Bilde zeigen, und in

<sup>629</sup> Afwijkend tafereel door Weigmann, p. 128, echter aan Schwind toegeschreven. *Fragment*, 1836, p. 32, Vogt, 1837, p. 13-14, Muffat, 1837, p. 28-29. Geraadpleegde auteurs geven oorspr. teksten weer met kleine onderlinge afwijkingen. Tafereel dat door het derde vers wordt geduid, is gesign.: L. Quaglio 1836. Paluch, p. 24-25: de *teksten* in het 'Burgfrauenzimmer' passen naar haar oordeel bij Lorenz' taferelen. Ook m.i. is dat het geval, alleen bij het eerste vers is de samenhang niet helemaal duidelijk, evenmin als betekenis eerste woorden.

<sup>630</sup> Het was niet mogelijk eigen oordeel te vormen over het kleurgebruik, mede bepalend voor de 'esthetische stemming', bij deze schilderijen: bezichtiging niet bewoond vertrek werd door WAF niet toegestaan. Dit is des te spijtiger, omdat er van de hist. genretaferelen die Lorenz Quaglio als schilderij uitvoerde, slechts één in mij bekende handen is, zijn 'pelgrims lavende edelvrouwen' uit 1817. Voor zwart-wit foto van het vertrek, zie Baumgartner, afb. 61.

welchem die Helden selbst walteten, liebten und lebten, deren Thaten und Schicksale uns mächtig ergreifend von jeder Wand ansprechen."

Hij vertelde ook wat de bezoeker buiten, in de binnenhof van de burcht, mocht verwachten:

"Der innere Burghof ist ein auf und in die Felsen gezauberter Garten, geschmückt mit Brunnen, deren der Erste aus der Ringmauer seinen murmelnden Krystallkranz unter drei uralten Linden [...] ergießt".

Een andere kasteelbeschrijving uit datzelfde jaar noemt de "schattige Linden, Ahorne und Kastanienbäume" die de ruimte van het terras rond en naast de bronnen innemen. Zulke beelden brengen één van Lorenz Quaglio's vroege historische taferelen (1820) in herinnering dat alleen in de eerder al geciteerde beschrijving bewaard gebleven is: zijn schilderij van een adellijke familie die zich op het terras van hun kasteel onder een lindenboom verpoost.<sup>631</sup> Een zelfde tafereel tekende hij omstreeks de tijd dat hij in Hohenschwangau schilderde: een middeleeuws gezelschap dat op het terras bij de 'Löwenbrunnen' in gezellige groepjes een zomermiddag doorbrengt met conversatie, wijn en muziek (afb. 98). Verschillende van Lorenz' ontwerpen voor het 'Burgfrauenzimmer' zijn eveneens thematisch vergelijkbaar met zijn eerdere historische genretaferelen. Al bij zijn in 1817 tentoongestelde schilderijen had hij gekozen voor taferelen van middeleeuws vrouwenleven. De zorg voor pelgrims, het geven van almoezen en de opvoeding van kinderen zijn onderwerpen die terugkeerden in de serie op Hohenschwangau. Het thema van de strijd om het Heilige Land had hij ook al verwerkt in een van zijn tekeningen voor het *Frauentaschenbuch*. Zijn onderwerpen maakten deel uit van een niet al te groot 'middeleeuws' repertoire waar ook andere en jongere Münchner schilders in de volgende jaren telkens weer uit zouden putten.

Lorenz maakte na afloop van zijn werkzaamheden in Hohenschwangau nog een aantal tekeningen en schilderijen met 'middeleeuwse' taferelen. Hij had zijn eigen interesse voor de middeleeuwen echter al hervonden, voordat zijn broer hem bij de frescoschilderingen in het kasteel betrok. Al in 1832 had hij opnieuw een historisch genretaferaal tentoongesteld, en ook dat was in het 'ridderleven' gesitueerd. Het jaarbericht van de 'Kunstverein' vermeldde het onder de titel *Ein Pilger, welcher einer Edelfrau vor ihrem Gefolge erzählt*.<sup>632</sup> Lorenz was in die tijd ongetwijfeld al op de hoogte geweest van Dominiks bemoeienis met Hohenschwangau, en het is denkbaar dat hij hem ook bij zijn eerste verkenningen van het kasteel en de omgeving had begeleid. Het zou de kennismaking met dit kasteel geweest kunnen zijn waardoor zijn plezier in

---

<sup>631</sup> Vogt, 1837, p. 21, p. 7. Muffat, 1837, p. 9.

<sup>632</sup> Schilderijtje met dit thema (20,5 x 25,5 cm), wrschl. ditzelfde, 20<sup>ste</sup> eeuw bij Gal. Paffrath, Düsseldorf (cat. z.j., afb.): gesign., 1831 gedateerd; achterzijde zegel met opschrift "Königlich Baierisches Hallamt München". Verhalen van ver-gereisde pelgrim, die bij dit schilderij het middelpunt vormen, eveneens in tafereel van Quaglio's Burgfrauen-reeks, nr. V. Zie ook dl. II: II, 8; Poolse variant.

zulke scènes opnieuw was gewekt. Zijn biografie Paluch noemt in dit verband bovendien Lorenz' eigen interesse voor oude burchten die een neerslag vond in tekeningen en aquarellen van zulke bouwwerken.<sup>633</sup> Zijn neiging om historische architectuur te 'beleben' is ook herkenbaar bij een tafereel met monniken in een romaanse kruisgang. Hij heeft in die tekening weliswaar geen gesloten genretafereel uitgebeeld, zijn figuren vormen verschillende kleine genretafereeltjes binnen de architectuur (afb. 99). De monniken zijn echter toch individueel gekarakteriseerd, en zeker geen stoffagefiguren, zoals bij Dominik het geval zou zijn geweest.<sup>634</sup>

Een vertrek dat Lorenz in de jaren dertig in kasteel Tratzberg tekende, dat aan de Inn in Tirol is gelegen, heeft hij eveneens gevuld met een historisch genretafereel, in een deels geaquarelleerde tekening (afb. 100). Hij heeft echter ook vertrekken van de burcht schijnbaar speciaal om hun architectuur getekend (1837). De historische scène komt inhoudelijk overeen met de titel van het bovengenoemde schilderij dat hij in 1832 bij de 'Kunstverein' tentoonstelde. Anderzijds is het zeker dat hij in 1837 in Tratzberg tekeningen maakte. Het is niet vast te stellen of hij bij de aquarel een eerder uitgevoerd historisch genretafereel herhaalde en nu in dit Tirolse vertrek situeerde, of dat hij wellicht al eerder in de burcht was geweest: in dat geval zou het zich hier toch om een voortekening voor het schilderij van de vertellende pelgrim kunnen handelen.<sup>635</sup>

Van omstreeks 1835 dateert Lorenz' tekening van een monnik die buiten onder een boom is gezeten, terwijl twee knapen, vergezeld van hun moeder of een kindermeisje, hem eten en drinken brengen (afb. 101): opnieuw een voorstelling van familie- en vrouwenleven. In 1836 correspondeerde hij met het bestuur van de 'Kunstverein' over een historisch tafereel, een schilderij dat hij naar elders wilde versturen - vermoedelijk naar Berlijn - maar eerst nog wel bij de 'Kunstverein' zou willen tentoonstellen. Hij omschreef het zelf als "Eine Aussicht aus einem Zimmer des Schlosses Hohen-Schwangau mit einer Scene aus dem Mittelalter: eine Burgfrau ermahnet ihre Kinder". Behalve dit in Hohenschwangau gesitueerde tafereel presenteerde hij dat jaar ook nog een interieur van het slot, schijnbaar zonder figuren, onder de titel *Ein Zimmer des Erdgeschosses im Schlosse Hohenschwangau*. Dit schilderij, dat zowel in München als in Berlijn te zien was,

---

<sup>633</sup> Dominik maakte al 1830 en 1831 schilderijen van Hohenschwangau (Baumgartner, p. 68; Trost, p. 72, en VG [verschollene Gemälde] 90 en 91). Aantal van Lorenz' tekeningen van hist. architectuur in Graph. Smlg., München, is echter gering: inv.nr. 23035, een klooster, inv.nr. 23044, kapel in Arenenburg, inv.nr. 23043 en 23049, kasteel Tratzberg.

<sup>634</sup> Vgl. *Jahresbericht Münchner KV* (1837): schilderij "Eine Klosterszene".

<sup>635</sup> Aanwezigheid 1837: op grond reisgegevens en watermerk tekening (1836) van zelfde ruimte - zonder toevoeging figuren, zog. 'Fuggerzimmer' in Tratzberg (19<sup>de</sup> eeuw gerenoveerd), Paluch, p. 47, 123. Geen datering bij betreffende aquarel. Uit andere tekeningen (zie Paluch) blijkt dat Quaglio ook 1833 bijv. al in Tirol aan de Inn was.

werd door de Pruisische kroonprinses gekocht.<sup>636</sup> Nog een ander van Lorenz' schilderijen bereikte Pruisen: een tafereel met een 'ridderfamilie' bevond zich ooit in slot Potsdam-Sanssouci. Zou hij voor die voorstelling zijn tekening hebben uitgewerkt van een middeleeuwse moeder die voor een vleugelaltaar gezeten haar kinderen lijkt te instrueren (ca. 1836, afb. 102), of was deze potloodschets nu juist een ontwerp voor de bovengenoemde 'Burgfrau' met haar kinderen in Hohenschwangau?<sup>637</sup>

Voorzover de titels in de academiecatalogi en de jaaroverzichten van de 'Kunstverein' die conclusie toelaten, maakte Lorenz na 1839 geen historisch genre meer, maar zijn plezier in de uitbeelding van het verleden raakte hij niet helemaal kwijt. Jaren later, toen zijn zwager Adolph Sommer zijn kasteeltje Kaltenberg liet ombouwen, maakte Lorenz een reeks aquarellen van het historiserende interieur en de buitenzijde. Deze Sommer was dezelfde van wie Maximilian Hohenschwangau had gekocht, en die met dit bij Landsberg gelegen kasteeltje een bescheiden substituut had verworven. Bij de interieurweergaven zou het zelfs om ontwerpen voor de decoratie kunnen gaan.<sup>638</sup> Lorenz' aquarel van de tuin die bij het kasteeltje werd aangelegd, geeft een sprekend beeld van de eigentijdse beleving van zo'n 'middeleeuwse' ambiance. Bij de klanken van een harp genoot men van de zelfgeschapen historische idylle (afb. 103).

Lorenz Quaglio sloot ook in zijn eigentijdse taferelen meestal bij het idyllische aan in de zin dat hij het 'bestaan' schilderde, aldus Börsch-Supan, meer dan dat hij verhalen vertelde: zijn voorstellingen zijn doorgaans 'Zustandsbilder' en geen anekdoten of novellistische taferelen, hij toonde zelden een gebeurtenis of handeling. Ook de auteur van een artikel over de familie Quaglio in het *Kunstblatt* (1836) omschreef Lorenz' taferelen als "idyllische Genremalerei". De historicus Söttl wees in zijn studie over de beeldende kunsten in München eveneens op het idyllische aspect van Lorenz' schilderijen. Hij schreef:

"... bald versetzt er uns auch um Jahrhunderte zurück und schildert uns das Leben

---

<sup>636</sup> Tekening monnik, monogr. LQ (Paluch, nr. 313: watermerk "I Whatman 1834"), nu: Städt. Gal. Lenbachhaus, München, inv.nr. 2476. Paluch, p. 41: brief 18-3-1836, StaBi, Autogr. VIII.C.1311. Vermelding "Zimmer Hohenschwangau" *Jahresbericht KV* (1836); *ibid.* omschrijving kasteelvrouw: "Eine Burgfrau auf einem Söller mit ihren Kindern". *Cat.ac.Berl.*, 1836, nr. 693: "Zimmer". Quaglio's *Burgfrau* vermoedelijk al in München verkocht, dit schilderij bereikte de Berlijnse ac.-tent. niet.

<sup>637</sup> "Eine Ritterfamilie bei Lichtbeleuchtung": Paluch, nr. VG 180, 1836, 48 x 59 cm, ooit Potsdam-Sanssouci, inv.-nr. GK.I. nr. 672; huidig verblijf onbekend. Tekening: "Sitzende Frau mit Kindern und Zofe vor Flügelaltar" (Paluch, nr. 309), Städt. Gal. Lenbachhaus, München, inv.nr. 2468.

<sup>638</sup> Dominik Quaglio zal tijdens verhandelingen over Hohenschwangau ook persoonlijk contact met Sommer gehad hebben. Wellicht had Lorenz eveneens al in die jaren met hem kennis gemaakt? Hij was later dikwijls op bezoek op slot Kaltenberg, dat Sommer 1845 kocht. *Cat. tent. München, 1993, Ideal und Natur*, cat.-nr. 47, 48; afb. 46-48.

der Burgbewohner im Mittelalter, wobei er jetzt die Landschaft, ein anderes Mal die inneren Gemächer mit ihrem architektonischen Schmucke und den häuslichen Geräthschaften in allen Theilen auf das Sorgfältigste ausführt und die mannichfaltigsten Gruppen zu einem Ganzen harmonisch vereinigt. Zuweilen sind seine Bilder wahre Idyllen, die uns durch die treue Schilderung des Gemüthslebens tief ergreifen."<sup>639</sup>

Op dit punt is Lorenz' beeldopvatting consistent, en vormen zijn historische taferelen geen afwijkend deel van zijn oeuvre.

Van één van zijn collega's in Hohenschwangau, Christoph Nilson (1811-1879), is een enkel historisch genretaferaal bekend, een scène met een minstreel en adellijke toehoorders (afb. 104). Minnezangers en andere zangers en muzikanten waren in Hohenschwangau in diverse vertrekken uitgebeeld, ondermeer door Lindenschmit - de *Minnesänger Hiltebold von Schwangau* - en door Lorenz Quaglio.<sup>640</sup> De gelaatstrekken en stijve houdingen van Nilsons figuren doen denken aan die op almanakplaten, wat ook bij Lorenz' burchtvrouwen uit 1817 opvalt. Misschien was dit schilderij met de minstreel desondanks één van de werken die de auteur van Nilsons necrologie (1879) in gedachten had, toen hij schreef - na een opsomming van alle fresco-opdrachten die de schilder "durch die königliche Gunst zu Theil wurden":

"Durch so große und umfassende Arbeiten Jahre lang beschäftigt, war es ihm leider weniger vergönnt, durch *eigene* Compositionen in seinem eigenen Felde, der Historienmalerei, zu glänzen; doch finden sich auch in diesem Gebiete von ihm hervorragende Leistungen."

---

<sup>639</sup> Börsch-Supan, *Deutsche Malerei*, p. 61. Lucanus, op. cit. (544), p. 300. Sörtl, 1842, p. 232. Schaden, 1836, p. 124-126, over Lorenz' middeleeuwse scènes: "mit deutschem Fleiße und mit vieler Wahrheit" geschilderd.

<sup>640</sup> Nilson: vanaf 1828 in München; docenten aan academie: Cornelius, Schlotthauer en Heinrich? Heß. Hij schilderde in 'Ritterlebenszimmer' (1836) taferelen naar Schwind, Trost, p. 78. Nilsons zanger: part. bezit. Vogt, 1837, p. 14, noemt Nilson ook bij 'Heldensaal'. Nilson maakte inderdaad wel eens 'Taschenbuch'-platen, zie vervolg, en vond blijkbaar niet steeds zijn weg tussen twee uitersten: vgl. Lucanus, n.a.v. tent. Halberstadt, op. cit. (582), p. 218, "Das 'Reh' [naar gelijknamige ballade Uhland] von Nilson erinnert an Taschenbuchkupfer. Das Bild ist ein Machwerk ohne Studium, der Schimmel des Reiters wie aus einem Frescobilde von Cornelius copirt." Karlinger, p. 76-77, daarentegen: "Als Geschichtsbilder allein möglich [?] sind die reizenden kleinen Schildereien aus dem griechischen Befreiungskrieg, die [...] Nilson nach Entwürfen von Peter Heß [1841-1844] im Nordflügel der Hofgartenarkaden malte, und die trennt eine Welt von aller cornelianischen Stilistik." Cat. tent. München, 1999, *Hellas*, nr. 168, p. 308-312: afb. olieverfschetsen Heß. Maillinger, II, nr. 128, Münchner Stadtmus.: Heß' cartons voor 39 scènes in de arcaden. - Diverse anonieme zangers en muzikanten, o.m. in 'Ritterlebenszimmer' en 'Burgfrauenzimmer'; taferaal Hiltebold in 'Ortsgeschichten'-zaal. *Fragment*, 1836, p. 29: "Der Minnesänger Hiltebold von Schwangau mit zwei Edelräuleins [!] am Ufer des Alpsees", beeld van de "Ortsgeschichten von Schwangau". Ook Muffat, 1837, noemt beide "Edelräuleins". Vogt, 1836, p. 44-45: "Wir sehen ihn in Begleitung zweier Edelräuleins dargestellt, wie er am Fusse jener schönen Felswand am Ufer das Alpsees wandelt ...". En "wandelt" n.b.: ander fresco dan daar nu te zien is?



Nilson behoorde kennelijk tot de schilders die door het uitvoeren van de vele frescowerken onder Ludwig I en tussendoor ook voor diens zoon in Hohenschwangau in hun eigen creativiteit waren geremd. Lorenz Quaglio had in 1836 in zijn antwoord op Dominiks verzoek om nogmaals in Hohenschwangau mee te werken zijn tegenzin tegen zulk werk uitgesproken: waarschijnlijk hing dat met de hem bekende gevolgen van zulke opdrachten samen.<sup>641</sup>

De beeldhouwer Ludwig Schwanthaler was eveneens betrokken bij Hohenschwangau, en waarschijnlijk met meer enthousiasme dan sommige van de frescoschilders. Hij ontwierp twee riddersculpturen die aan weerszijden van de poort werden opgesteld, en vervaardigde naar een ontwerp van Dominik Quaglio de leeuw voor de 'Löwenbrunnen' in de tuin. Voor een van de prinselijke baden maakte hij beelden van waternimfen, een Midden-Europese *Undine* en een Noorse sagenfiguur.<sup>642</sup> Franz Pocci volgde het hele gebeuren als vriend van de kroonprins en van Dominik, en zo zal er in de kring der Humpenauer menigmaal zijn gesproken over het kasteel en de zo veel serieuzer vorm van poëtische geschiedbeleving die daar werd nagestreefd.

##### 5. München - een ander leven in het vaderlands verleden

De gevonden historische genrefaferelen van Münchner schilders leiden tot de conclusie dat deze zulke voorstellingen in de vroege negentiende eeuw uitsluitend in de middeleeuwen situeerden.<sup>643</sup> Bovendien brachten schilders van historisch genre in München alleen het riddersmilieu in beeld, en zelfs daarbij kwam het maar zelden voor, dat zij niet-adellijken in een prominente rol uitbeeldden. Taferelen van stadsburgerlijk leven ontbraken hier in het historisch genre voor 1830/1840 vrijwel: de enige uitzondering is een van Lorenz Quaglio's schilderijen uit 1817.<sup>644</sup> Na dat jaar tekende en schilderde ook hij

---

<sup>641</sup> Necrologie: *Jahresbericht Münchner KV* (1879), p. 76-77. Paluch, p. 41: brief aan Dominik, 12-4-1836, Adamnachlaß, Stadt-Archiv, München. Lorenz verklaarde zich slechts met tegenzin en onder voorbehoud dat het om minstens drie maanden zou gaan én dat hij geen "Accordarbeit" zou moeten verrichten, bereid om opnieuw in Hohenschwangau te werken.

<sup>642</sup> Baumgartner, p. 128, p. 130 en nt. 275.

<sup>643</sup> 'Gevonden' wil zeggen: mij bekend als voorstelling, door beschrijving of alleen naar titel. Titels van schilderijen zijn uiteraard niet altijd eenduidig wat voorstelling en uitgebeelde periode betreft, de titels in jaaroverzichten Münchner KV lijken echter niet problematisch.

<sup>644</sup> Sommige schilders van soldatengenre, zoals de Münchner Monten, kozen bij dat laatste ook wel voor historiserende uitbeelding: zie nt. 93; dat de Berlijner Kolbe eens een ganzenroevende landsknecht tekende, is hiervoor al vermeld. Zulk soldatesk hist. genre echter is hier, behalve waar het evident om vrijetijdsbesteding van krijgers en militaire ruiters ging, m.b.t. de schilderkunst van de Duitse landen en Oostenrijk buiten beschouwing gelaten: daar verbeeldden derg. scènes tijdens de 'Vormärz' voor de meeste kunstbeschouwers zeker geen ideaalbeeld van historisch *dagelijks* leven. Taferelen uit 30-jarige Oorlog werden er pas geleidelijk aan zeer populair, waarbij vanaf midden 19<sup>de</sup> eeuw kunstzinnige kwaliteiten geen geringere, zo al niet een grotere, rol gespeeld lijken te hebben dan de inhoud der voorstellingen. Voor Pools soldatesk hist. genre ligt dit anders,

alleen nog ridders en hun dames en kinderen, en af en toe een pelgrim of een geestelijke in hun gezelschap. De schenkers en zangers die bij hem voorkomen, hadden steeds een dienende functie ten opzichte van de ridders: zij waren nooit de hoofdfiguur. Carl Philipp Fohr had in zijn middeleeuwse voorstellingen steeds ridders, pelgrims en landbevolking gecombineerd, zowel in tekeningen als in zijn weinige schilderijen, maar toch vormden ook bij hem de adellijken het centrum van de taferelen. Een uitzondering is zijn fascinerende tekening van een ridder met zijn wapenknecht in het bos. Fohr heeft beiden slapend uitgebeeld in een bijna claustrofobische beslotenheid tussen de bomen: hier heeft hij aan geen van beide figuren de overhand gegeven.<sup>645</sup>

Bij het historisch vermaak van de Humpenburger speelden schildknappen, wapensmeden en schenkers wel degelijk een gelijkwaardige rol naast de ridders, maar uit die kring kwam historisch genre immers nauwelijks voort. Een schilderijtje van Karl Schlotthauer waarop representanten van het middeleeuwse 'volk' wel voorkomen, is toch in nabijheid van de Humpenburger ontstaan. Hij was een neef en leerling van Joseph Schlotthauer, en zijn oom was een enthousiast lid van Schwanthalers verenigingen. Het schilderijtje toont een landschap ten zuiden van München, aan de Isar, met het zogenaamde Asam-Schlößl. De jongere Schlotthauer heeft in de voorgrond twee stoffagefiguren toegevoegd die tot de dienende stand behoren: een maagd en een jonge man, een krijgsman wellicht, in vertrouwelijk gesprek (afb. 105). Vergelijkbaar is een kleine pentekening van Wilhelm Lindenschmit, die zelf tot Derer vom Bären behoorde: een landschapje waarin een man en een vrouw samen te voet op pad zijn. De man, een krijgsman, houdt een kind in de armen en liefkoost het, de vrouw draagt zijn hellebaard over haar schouder en kijkt met plezier toe (afb. 106).<sup>646</sup> Maar, ook zulke scènes brengen personages in beeld die, in welke rol en

---

allereerst als gevolg der politieke omstandigheden: zulke taferelen komen daarom in het vervolg wel aan de orde, zie dl. II: II.

<sup>645</sup> Lithografie naar tekening, Münchner Stadtmus., Maillinger, I, nr. 2986.

<sup>646</sup> *Asam-Schlößl*: Münchner Stadtmus., inv.nr. 29/797. Lindenschmit: Städt. Galerie Lenbachhaus, inv.nr. G 5829, betiteld als "Heimkehrende Ritter" met vrouw en kind. Thema's thuiskomst en afscheid van kruisvaarder en ridders keerden bij 'middeleeuws' hist. genre steeds terug: schijnbaar hadden velen daar een voorliefde voor. Vgl. o.m. Maillinger, II, nr. 4064, Alois Ludw. Wendling (1811-74), *Die Heimkehr des Kriegers*, lithogr. naar eigen schilderij, 1840; III, nr. 1175: Anton Muttentaler (1820-70), *Ein aus dem Kreuzzug heimkehrender Ritter wird von den Seinen vor der Burg empfangen*, aquarel; Anton Kraus, nr. 1867 en 1868, *Abschied von der Geliebten* (historisch?) en *Der heimkehrende Ritter*, pentekeningen. Al bij hist. minnezangers kwamen die thema's, in kader verheerlijking der kruistochten, frequent voor: in deze context - idealisering ME - zal de toenemende kennis van hun dichtkunst eerder aan die motiefkeuze ten grondslag liggen dan hetgeen Keisch (1978) m.b.t. contemp. levenservaring veronderstelt, als hij erop wijst dat afscheid en thuiskomst in allerlei tijdperken incl. eigen tijd in 19<sup>de</sup>-eeuwse kunst zeer geliefd waren. Schwanthaler, Otten, 1970, p. 67, afb. 100-101, bracht minnezangersthematiek van afscheid, oproep en vertrek in beeld op Barbarossa-fries (1836/37) in Festsaalbau, Münchner 'Residenz'.

positie dan ook, deel uitmaakten van het riddersmilieu en het middeleeuwse 'kastelenleven'.

Hoe het bij individuele kunstenaars tot die voorliefde voor de middeleeuwen was gekomen, kwam hier al meermaals ter sprake: de lectuur van middeleeuwse kronieken en historische fictie, de interesse voor de middeleeuwse architectuur. Daarenboven was er ook in Beieren een romantische beweging of stroming, die in verschillende personen raakpunten had met de voorkeur voor de middeleeuwen zoals die bij de Humpenburger, in de Münchner schilderkunst en in slot Hohenschwangau tot uitdrukking kwam. Bij deze beweging zijn de ideeën grijpbaar die zowel de thematische voorkeuren als de omissies bij het historisch genre, en in feite ook bij de geschiedschilderkunst, in München zouden kunnen verklaren. Het betreft hier de kring van romantici die zich in de eerste jaren van de negentiende eeuw aan de universiteit van Landshut had gevormd. Die kring - de 'Landshuter' genoemd - bestond uit een aantal studenten die in de vernieuwingsgezinde theologieprofessor Sailer een welwillende mentor hadden gevonden.<sup>647</sup> Philipp Funk stelt in zijn studie over de 'Landshuter' (1925) dat in die jaren een Duits nationaalgevoel onder de studenten algemeen was geworden. Zij hadden contact gezocht met de Heidelberger romantici, waaronder Achim von Arnim, die gedichten en teksten van de 'Landshuter' opnam in zijn *Zeitschrift für Einsiedler* (1808). Ook hadden zij een medestander in hun docent esthetiek, Friedrich Ast, wiens *Zeitschrift für Wissenschaft und Kunst* bij hun opvattingen aansloot. Karakteristiek is een passage in Asts *System der Kunstlehre* waarin hij de middeleeuwse sagen en ridderverhalen als mythen duidde, een opvatting die aan contemporaine ideeën van Friedrich Schlegel herinnert. Zijn opsomming lijkt een echo te hebben gevonden bij de schilderijen in Hohenschwangau:

"... die besonderen Fabeln [...] die der poetische Geist der Sitten und der Verfassung, oder selbst die Sitten eines einzelnen Standes [...] als Partialmythen erzeugten, wie die Ritterwelt des romantischen Mittelalters, vom König Arthur und seiner Tafelrunde, von den abentheuerlichen Heldenthaten Karls des Grossen und seiner zwölf Pairs, von den Abentheuern der Kreuzfahrer [...]"<sup>648</sup>

Funk vermeldt een tekst door een der leden van de Landshuter kring, die hier bijzonder interessant is om de daarin verwoorde kijk op renaissance en middeleeuwen: het betreft een brochure door de jonge jurist Karl Rottmanner waarin hij reageerde op uitspraken van de filosoof Friedrich Heinrich Jacobi, een representant van de 'sentimentele' Verlichting. Deze had in een rede voor de Beierse Academie van Wetenschappen de middeleeuwen beschreven als een duistere periode bijna zonder enige cultuur, in krasse tegenstelling tot de daarop

---

<sup>647</sup> Joh. Michael Sailer, middelpunt religieus "Wiedererwachen" in Beieren, 1800-1822 werkz. in Landshut. Zijn opvoedende invloed reikte tot ver buiten de kring van zijn eigen studenten, hij doceerde aan alle faculteiten en hield tevens de preken aan de universiteit, Hahn, p. 1, 7-8.

<sup>648</sup> Voor belevingswereld en denkbeelden romantici onder studenten, zie Joh. Nep. Ringseis, *Erinnerungen*, ed. 1886-92. Funk, p. 117-118, 121. Ast, *System der Kunstlehre*, § 61, p. 70.

volgende 'wederopleving'.<sup>649</sup> Rottmanners oordeel over de Reformatie en renaissance was vrijwel tegengesteld aan dat van Jacobi, en wat hier van belang is, aan dat in het protestantse Brandenburg-Pruisen, waar beide historische evoluties als een wederopleving van wetenschap en kunsten, en het hooggewaardeerde begin van het eigen tijdperk werden beschouwd. De Reformatie, aldus Rottmanner, had de 'algemene band die Europa en Duitsland tot dan toe had omsloten, de eenheid van geestelijk en politiek leven, verbroken.' De middeleeuwen beoordeelde hij daarentegen zeer positief, als een periode van bloei, van harmonie en culturele eenheid, waarbij hij hiërarchie en feudalisme wel als ontarding van die "Glanzperiode" beschouwde. Dit alles wil echter niet zeggen dat het protestantisme in deze Landshuter kringen als ronduit slecht werd gezien, en de Reformatie, vond men, was toch wel een begrijpelijke reactie op misstanden geweest. De 'Landshuter' stonden zonder voorbehoud enthousiast tegenover de ideeën van de Heidelberger romantici, of die zelf nu protestants of katholiek waren.<sup>650</sup>

Volgens Funk hield het ontwaken van geschiedbewustzijn bij de jonge 'Landshuter' nauw verband met een reactie op de politiek van Montgelas' regering (1799-1817) die zoveel historische waarden vernietigde, speciaal bij de secularisatie van de kloosters. De afbraak van de Münchner Hofkirche waar Lorenz Quaglio in de eerder geciteerde brief (I: V, 2) aan zijn broer Dominik zijn ongenoegen over uitte, is een voorbeeld van die pragmatische cultuurpolitiek. In de reactie der 'Landshuter' ziet Funk, wat hij noemt, een 'wilsfactor die weliswaar de wetenschappelijke breedte en kunstzinnige diepgang miste van het groeiend historisch bewustzijn in het overige Duitsland, maar daarvoor veel dichter bij de daad kwam, bij praktische verandering. Op literatuur- en kunsthistorisch gebied putten de 'Landshuter' uit bronnen die in andere delen van Duitsland opwelden, maar hun geschiedbeleving was meer elementair dan elders. Hun ervaring van geschiedenis stond veel dichter bij de ervaring van vaderland en religiositeit', aldus Funk, 'dan de allereerst door schoonheidszin geleide kennismaking met de middeleeuwse kunst en poëzie van de romantici in Heidelberg en Jena'.<sup>651</sup>

De romantische Landshuter studentenkring vond in de jaren 1808-1810 toegang tot het huis van professor Karl Savigny, de rechtsgeleerde, bij wie veel over literatuur en beeldende kunst gesproken werd. De jonge tekenaar Ludwig Grimm was daar enige tijd in huis voordat hij zijn studie aan de academie in München begon, evenals Bettina Brentano. Zij berichtte over het hartelijke uitgeleide dat Grimm en de 'Landshuter' aan Savigny gaven toen deze in 1810 de

---

<sup>649</sup> Jacobi, zelf protestant, had culturele situatie Duitse landen tussen regering Karel de Grote en 'wederopleving' late 15<sup>de</sup>/vroeg 16<sup>de</sup> eeuw als ronduit barbaars beschreven: *Werke*, VI, p. 33-44.

<sup>650</sup> Rottmanner, 'Kritik der Abhandlung F.H. Jacobis über gelehrte Gesellschaften, ihren Geist und ihren Zweck', Landshut 1808, naar Funk, p. 122-125. Id., naar Hahn, p. 5.

<sup>651</sup> Funk, p. 203.

stad verliet, en zij noemde daarbij ondermeer de namen van Johann Ringseis, Eduard Schenk en Freyberg (de eerder aangehaalde commentator van de Münchner academietoonstelling in 1817). Ook twee broers Oettingen-Wallerstein en de amateur-schilder August von Seinsheim maakten deel uit van die kring studenten waarvan een aantal nadien in München met elkaar in contact bleef.<sup>652</sup> De jurist Schenk zou onder Ludwig I opklimmen tot staatssecretaris van cultuur en onderwijs, en vervolgens tot minister van binnenlandse zaken. Hij publiceerde in die jaren novellen en historisch drama, en van 1834 tot 1847 redigeerde hij een almanak met romantisch-historische tendens, *Charitas*, waar naast Poggi en Friedrich Beck ook Ludwig en kroonprins Maximilian aan bijdroegen. Schenk was een van degenen die in de jaren dertig door Maximilian geraadpleegd werd in verband met de nieuwe schilderijen voor het 'Burgfrauenzimmer'.<sup>653</sup> Een der beide Oettingen-Wallersteins, Ludwig von Wallerstein (1791-1870), zette zich als eerste in voor het behoud van slot Hohenschwangau, hij kocht het kasteel in 1820 aan en behoeftte het door eerste bouwmaatregelen voor volledig verval. De architectuurhistoricus Baumgartner (1987) acht die handeling kenmerkend voor een nieuwe instelling, een combinatie van restauratief geschiedbewustzijn en het verlangen naar een refugium voor als idyllisch opgevatte middeleeuwse levensvormen en een leven in de natuur. Ludwig Wallerstein legde bovendien een verzameling Oudduitse schilderijen aan, en ook tekende hij zelf.<sup>654</sup>

Max von Freyberg en Schenk hielden zich al tijdens hun studentenjaren bezig met kunsthistorische studies, ook bij bezoeken aan München. Verrassend is wel dat zij daar nu juist verkeerden met de directeur van de kunstacademie, Peter Langer, en dat Freyberg in 1817, in zijn eerder genoemde lofzang op de academietoonstelling, de middeleeuwse taferelen van Lorenz Quaglio geen

---

<sup>652</sup> Grimm, 1913, p. 91-92, 94-100, 106-107; *ibid.*, p. 114-116: Savigny's afscheid. Freyberg, *Briefwechsel*, p. 18-20: bij Savigny werd 's avonds gemusiceerd, men schaakte en biljartte, bekeek samen oude en nieuwe prenten; over politiek werd nwl. gesproken. Onder de studenten bestond levendige belangstelling voor beeldende kunst, en van de hier genoemden benutten vooral Schenk en Freyberg uitstapjes naar München en Schleißheim om de 'Galerien' te bezoeken. Volgens Stoll, red. Grimms *Erinnerungen*, p. 107, behoorde ook docent esthetiek Ast tot de kring bij Savigny. Bettina's bericht over Savigny's uitgeleide: *Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde. Seinem Denkmal*, Berlin 1881, p. 317-322. Brentano had de 'Landshuter' bij Savigny geïntroduceerd, Funk, p. 142-143.

<sup>653</sup> Valentin, p. 65: 1825 werd aan Schenk het 'Kultur- und Bildungsbereich' van ministerie binnenlandse zaken toevertrouwd, 1828 het ministerschap. Hij werd ook lid Drei Schilden.

<sup>654</sup> Baumgartner, p. 53. Wallerstein: Boisserée, 1970, II, p. 76-77; evenzo Boisserée, 1983, III, p. 13: "Er sah die ersten altdeutschen Bilder 4 bei Savigny in Landshut 1808, er hatte sie auf der Rheinreise in diesem Jahr gekauft - machten ihm einen Eindruck er wurde nun aufmerksam auf die Altertümer in seinem Fürstentum und Nachbarschaft - 1811 ging er nach Paris erfreute und belehrte sich dort an den altdeutschen Gemälden und legte sich nun ernstlich aufs Sammeln -"; tekeningen, zie Winkler, p. 178. Ook Wallersteins coll. uiteindelijk, 1828, door Ludwig I voor Pinakothek aangekocht, cat. tent. Neurenberg, 1967, p. 43.

vermelding waard zou achten.<sup>655</sup> Graaf Seinsheim volgde na zijn studie rechten schilderlessen aan de academie (1813-1816), en hij zou later actief betrokken zijn bij de 'Kunstverein', waar hij ook zelf werk tentoonstelde, bijvoorbeeld eens een schilderij getiteld *Ein Ritter* (1831). Ook de 'Landshuter' Ringseis, die inmiddels als arts een vooraanstaande positie innam, zou in München de omgang met schilders zoeken: een tekening van Ludwig Grimm uit 1812 toont hem daar temidden van kunstenaars en kunstliefhebbers.<sup>656</sup> Dat van de kunstinteressenten onder de inmiddels naar München verhuisde 'Landshuter', of ook van anderen uit hun kring, een *directe* stimulans voor historische voorstellingen als die van Lorenz Quaglio zou zijn uitgegaan, is niet geconstateerd. De jonge Ludwig Grimm was niet bij machte een actieve schakel tussen beide milieus te vormen, maar wel had hij bemiddeld tussen medestudenten aan de kunstacademie en de bibliothecaris Bernhard Docen (I: V, 2). Lorenz' welwillende recensenten Speth, Docen en Christian Müller behoorden niet tot de Landshuter 'romantici'. Bij Schenk, Seinsheim en Wallerstein kreeg het enthousiasme voor de middeleeuwen op kunstgebied echter toch een praktische en voor anderen ervaarbare vorm. En mogelijk heeft ook een volgende generatie Landshuter studenten waaronder Pocci en Friedrich Beck, zoals al even ter sprake kwam, een bemiddelende rol vervuld. De historische interesse deelden alle hier genoemden, en een deel van hen had ook de concentratie van die belangstelling op het Beierse vaderland en de middeleeuwse architectuur met elkaar gemeen. Die interesse richtte zich ook op het 'kastelenleven' waarvan de uiterlijke resten overal in de inheemse heuvels en bergen in burchten en ruïnes voor ogen stonden, anders dan in Pruisen, waar juist zulke taferelen bepaald sprookjesachtig uitvielen, en kennelijk niet in een vaderlands landschap waren gesitueerd. In Beieren was het burchtenleven inderdaad vaderlandse geschiedenis, hoewel niet meer dan een part daarvan.

In Berlijn werden Duitse ridders in beeld gebracht als de verdedigers van het vaderland, als representanten van eer en trouw, en hun vrouwen als lieflijke en toch ook flinke wezens: het zijn de hoofse figuren, de beschaafde edellieden van de hoge middeleeuwen. Zij stammen uit Wielands verhalen en de romantische literatuur, en niet uit de ruwere middeleeuwen van het Sturm-und-Drang. - In München stond veeleer het individuele en ongebondene van de middeleeuwse

---

<sup>655</sup> Freyberg, *Briefwechsel*, p. 19-20. Jurist Freyberg zou directeur Beiers Rijksarchief en historicus worden; schreef historische romans, *Die Löwenritter* en *Die Stauffer von Ehrenfels*, en studie over leven Rafaël. Dagboeken van na studie ondernomen reizen naar Italië waar hij vooral de kunsten bestudeerde, zijn (na 1816) gepubliceerd.

<sup>656</sup> Maillinger, II, p. 91: graaf August von Seinsheim (1789-1869) zou koninkl. 'Kämmerer' en 'Reichsrath' worden, was tevens actief als dilettant-historieschilder en graveur (zie ook Reber, p. 267). *Jahresbericht Münchner KV* (1831): schilderij *Ein Ritter*. Trost, p. 20, 35. Tekening Grimm: cat. tent. Kassel, afb. 50. Seinsheim en Ringseis geportretteerd door Catel op bekende voorstelling (1824) van kroonprins Ludwig met kunstenaarsvrienden in Romeinse wijnschenkerij, afb. cat. tent. Neurenberg, 1991, p. 164.

ridderfiguur centraal. Deze ridder trok naar den vreemde en bracht verre culturen mee terug: hij was vrijer dan men zelf. Hij was ook genietter van de minnezang - soms dichtte hij zijn liederen zelf - en hij was hoofs tegenover de vrouwen. Maar tevens was hij jager en drinker, en zijn gedrag en humor waren wel eens wat onbehouden, wat hij zich veroorloven kon. Dit aspect van ongebondenheid, dat in het Berlijns historisch genre niet tot uitdrukking kwam, lijkt specifiek voor de Münchner geschiedbeleving van de vroege negentiende eeuw. De middeleeuwen die bij Schwanthaler en de Humpenburger het object van verlangen vormden, stamden vooral uit achttiende-eeuwse ridderromans en waren nog niet 'beschaafd' en getemd door de poëzie van de romantische schrijvers. Speciaal bij de Humpenburger, maar in een andere toonzetting ook bij Maximilian in Hohenschwangau, lijkt er sprake te zijn geweest van een reactie tegen de eigen omgeving, van een uitbreken, veeleer dan van het Berlijnse verlangen naar ideale en meer kleurrijke vormen van het eigene dat men op zichzelf al waardeerde. Daarentegen was het milde, poëtische beeld van middeleeuws mannen- en vrouwenleven dat Lorenz Quaglio verbeeldde, gemeenschappelijk Pruisisch en Beiers terrein.<sup>657</sup>

Opvallend is dat in Beieren bij het historisch genre van de vroege negentiende eeuw de Italiaanse beelden van esthetische renaissancecultuur ontbraken die in Pruisen - en veel later ook in München - juist wel graag gezien werden. Dat zelfs de romantici onder de katholieke Beieren een andere kijk hadden op de Duitse renaissance, die zij met de Reformatie associeerden en met de uitholling van het oude Duitse Rijk, kwam al aan de orde; het lijkt mij echter de vraag of hiermee ook de uitsluiting van de Italiaanse renaissancecultuur verklaard kan worden. Op slot Hohenschwangau kwam Italië wel in beeld, maar in een aantal fantastisch-middeleeuwse scènes uit Tasso's *Gerusalemme Liberata*, en niet in de renaissancetaferelen uit de *Decamerone* waar Maximilian aanvankelijk aan had gedacht. In het eerste concept van diens 'kunstideeën' voor het kasteel was er sprake geweest van ridders uit alle windstreken en de riddertijd zonder nadere periodisering. De Münchner germanist Maßmann had de prins er vervolgens toe gebracht om het accent te leggen op de Beierse en

---

<sup>657</sup> I.t.t. de merendeels burgerlijke Humpenburger ontleende Maximilian deel van zijn ideale ridderwereld in zekere zin wel aan het *eigene* in het verleden, nl. aan sagen rond geschiedenis van zijn familie, de Wittelsbacher. - Lorenz Quaglio's verbeelding van bezigheden der middeleeuwse edelvrouwen representeerde stellig een ideaal van mannelijke schilders en opdrachtgevers, wat niet verhinderd zal hebben dat ook vrouwen zich daar in konden vinden. Ruim halve eeuw later echter gaf Luise von Kobell, dochter van dichter Franz Kobell die tot kring kunstenaars en wetenschappers rond Maximilian behoorde, 1890, p. 224, n.a.v. vervangende schilderijen in Hohenschwangau's 'Burgfrauenzimmer' (zie p. 271-273, hiervoor) een spottend oordeel over voorstelling middeleeuws vrouwenleven als nog altijd actueel mannenideaal: "Man sieht die Frauen, wie sie damals waren und wie sie nach manches Mannes Meinung noch heute sein sollten, weibliche Arbeiten und Werke der Barmherzigkeit ühend, und nicht wie gegenwärtig der Weltverbesserung und der Vereinsmanie fröhnend."

Duitse geschiedenis. Hij had hem geadviseerd om, naast het verleden van de burcht zelf, als "erhöhtes Gegenstück" thema's in beeld te laten brengen uit de geschiedenis van Beieren, voorstellingen die illustreerden welke 'relatie Beieren had met de geschiedenis van het gemeenschappelijke Duitse vaderland en welke invloed het daarop had uitgeoefend'. Zo kwam wat Italië aangaat alleen de middeleeuwse geschiedenis der Hohenstaufen bij de fresco's aan bod. Enkele van Maximilians oorspronkelijke, eigen ideeën zijn min of meer gerealiseerd in de taferelen in het 'Ritterleben-Zimmer' en het 'Burgfrauen-Zimmer'. In die beide vertrekken evenals in het 'Tasso-Zimmer' zijn de "Romantische Abenteuer teutscher Ritter im Orient" uit zijn notities te zien, evenals "Heitere Gruppen auf grünem Rasen" en "romantische Momente aus der Ritterzeit"<sup>658</sup> Tot die laatste themagroep zijn ook de scènes uit *Gerusalemme Liberata* te rekenen, want ook al behoorde de dichter zelf tot de renaissance, voor de helden en heldinnen uit het fantastische 'ridderleven' dat hij verhaalde, gold dat niet.

Curieus is ook dat de schilders van de hierboven besproken transparenten voor het Neurenbergse Dürer-feest diens verblijf in Italië - in een periode die zowel in Italië als in de Duitse landen tot de 'nieuwe tijd' behoorde - niet in een tafereel hadden herdacht. En dat terwijl Schenk, de voormalige 'Landshuter', die zich in zijn historisch drama wel vaker buiten de Duitse grenzen zou begeven, over Dürers lotgevallen in Italië een humoristische eenakter had geschreven die in datzelfde jaar, 1828, haar première beleefde in het Münchner 'Hoftheater'.<sup>659</sup> Opvattingen als van Wackenroder en Büsching dat Italiaanse elementen de Duitse cultuur juist konden verrijken, deelden Münchner kunstenaars in die jaren blijkbaar niet. Ook is het denkbaar dat de hun opgedrongen concentratie op de klassieke oudheid en speciaal de antieke kunsten in Italië weinig enthousiasme deed opkomen voor de Italiaanse renaissance. Maar, in dit verband lijkt ook een uitspraak van de kunsthistoricus Springer licht op de situatie te kunnen werpen, die (1858) in het Berlijnse kunstleven een meer open instelling signaleerde: "Die Furcht, das nationale Gepräge unsrer Kunst könnte

---

<sup>658</sup> Baumgartner, p. 101-102. N.b. Maximilians gebruik van woord romantisch als vrijwel equivalent aan fantastisch.

<sup>659</sup> Jaren later zou n.b. Tsjech Josef Mánes (1821-1871), die o.l.v. Christian Ruben aan Praagse academie gestudeerd had, dit thema wel in beeld brengen, toen hij 1845/46 in München verbleef, *Th.-B. Mende*, p. 192, 207: Schenks *Albrecht Dürer in Venedig. Lustspiel in einem Aufzuge*, gepubl. in *Taschenbuch für Damen* (1829), Stuttgart/Tübingen, p. 1-64. Schenks blijspel in art. 'Maler und Dichter. Kunstprinzipien' kort besproken door Karl Buchner: "Ich halte für gut, mit Handlung verbunden und sonst auf gefällige Weise eingeleitet und festgehalten, künstlerische Sätze dem Publikum annehmlich zu machen und es darin weiter zu bringen. [...] Und selbst jene Deduktionen lassen nicht eigentlich die Handlung stille stehen; sie tragen zur Charakteristik der Handelnden, zur Erläuterung des Plans, zur genaueren Vorführung von Ort und Zeit bey. So sieht in jenem Stücke der Zuschauer Dürern und Tizian sich entzweyen und versöhnen; er sieht's und weiß kaum oder doch nicht auf unbequeme Art, daß er dabey ein wenig in die Schule genommen und künstlerisch belehrt worden ist.", *Kunstbl.* (1829), p. 296.



durch freundliche Berührung mit dem Fremden verwischt werden, äussert sich [in Berlin] minder stark, vielleicht weil man es für unverwischbar ansieht."<sup>660</sup>

Voor de *Duitse* renaissance hadden de 'Landshuter' wel begrip, maar weinig waardering gehad, laat staan voor de Reformatie die daarmee in samenhang werd gezien, en blijkbaar deelden Münchner schilders in die afwijzing of tenminste in het gebrek aan interesse voor de stadsburgerlijke cultuur van dat tijdperk. Op dit punt bracht de intense aandacht voor Dürer in 1828 wel een eerste verandering teweeg, die echter niet meteen een herkenbare nawerking had - wellicht door de sterke concentratie op die ene figuur. Het historisch genre van Münchner schilders bleef vooralsnog beperkt tot het 'kastelenleven.'

Toch was de vaderlandse geschiedschrijving in Beieren allerminst positief over de rol van de ridders. Al in de vroege negentiende eeuw waren historici juist zeer te spreken over die van de burgerij waar zij inmiddels meer aandacht aan besteedden dan voordien gebruikelijk was geweest. Ook Westenrieder had al in 1798, zij het in zijn *Abriß der deutschen Geschichte*, en nog niet in zijn eerdere Beierse geschiedenis, de culturele en sociale rol van de stadsburgerij en haar grote betekenis voor de historische ontwikkeling in hoge tonen geprezen. Georg Gigl gaf in zijn eerder aangehaalde schoolboekje de volgende beschrijving van de verwildering van de adel sedert de elfde eeuw, die het ergste was geweest onder hertog Otto II:

"Die Bischöfe wurden Heeresführer und kaiserliche Statthalter, und vergaßen darüber die Pflicht, Lehrer bei ihren Pflanzschulen zu seyn, wozu sie von den Agilolfingern und Karl dem Großen bestimmt waren. Sittenlosigkeit riß ein, und das Faustrecht breitete sich schrecklich aus. Der übermuthige Adel trotzte auf seinen Felsenschlössern [...] jeder Anordnung für das allgemeine Wohl; plünderte auf offener Strasse die Vorbeiziehenden aus, und setzte durch seine Fehden und Gewaltthatigkeiten alles Land in Unruhe."<sup>661</sup>

Dit was toch geen zo heel gunstige voorstelling van de adel, die Gigl in dit boekje nergens werkelijk positief beschreef: wat hij met waardering vertelde, betrof steeds de vorsten, het volk en hun beider relatie. En zelfs in Hohenschwangau werd het roofridderwezen in een schildering door Lindenschmit in beeld gebracht. Zulke kennis verhinderde niet dat roofridders nog in 1840 op een ludieke wijze ten tonele gevoerd konden worden, zoals Franz Trautmann dat deed in reactie op de historische optocht die de Münchner

---

<sup>660</sup> Springer, 1858, p. 150.

<sup>661</sup> Westenrieder, *Abriß deutscher Geschichte*, p. 81, lofzang burgerij 13<sup>de</sup> eeuw: "Dieß thaten die Bürger und Kaufleute deutscher Städte, und ihnen gehört in allem Betracht das erste und größte Verdienst um die deutsche Cultur." Westenrieder dichtte hier juist de burgerij, expliciet i.t.t. adel en vorsten, het brengen van beschaving toe. Duitse vlijt werd 14<sup>de</sup>/16<sup>de</sup> eeuw in Europa algemeen geacht, meende hij. Het valt op dat deze katholieke Beierse geschiedschrijver de hoogtijdagen van die Duitse burgerij niet - zoals in Pruisen gebruikelijk - in late 15<sup>de</sup> en vooral 16<sup>de</sup> eeuw situeerde, maar in de goedchristelijke 'middeleeuwen', met een 16<sup>de</sup>-eeuws staartje. - Gigl, p. 30-31.

kunstenaars dat jaar organiseerden.<sup>662</sup> In zijn *Zeitbild aus dem fünfzehnten Jahrhundert* komen achtereenvolgens de ontwaakte Duitse keizer (Maximilian I), een page, een nar, een landsknecht, een Duitse vrouw, een roofridder en een rijksburger aan het woord. De roofridder gaf Trautmann volgende overwegingen in de mond:

"Landsfried will er, [.. der Kaiser]?"	Mag nicht katzenbucklend steh'n,
[..] Meint er, 's werde ihm nicht schwer,	Schwänzelnd durch die Gassen geh'n,
Irrt der gute Herr sich sehr,	Aergern mich die Bürgerschrammen,
Zieht im Thal der reiche Krämer,	Kau'rt das eckle Volk zusammen,
Dünkt mich's wahrlich viel bequemer,	Zünfte, Mauern, streng Gericht,
Licht' ich ihm den Seckel fein,	Mag's der Kaiser, mag ich's nicht.
Als des Kaisers Freund zu seyn.	

[...] Soll ich hinterm Gnäd'gen hin  
Schleichen wohl mit Knechtessinn,  
Färbern ihre Pinsel heben  
Und die Leiter noch daneben,  
Käm' der Färber vor uns schier,  
Stünd' zu hoch die Nase mir!"

Toch plaatste Trautmann tegenover die olijk verwoorde gedachten van de roofridder een rede van de rijksburger, die zich expressis verbis afzet tegen de ridderstand, en die vervuld is van zelfbewustheid en trots op de prestaties van de burgerstand. Hij liet de rijksburger de volgende woorden spreken:

"Rühr'gen Armes, derben Sinnes,	[..] Höher wollen wir's nicht treiben,
Sicher, ehrlichen Gewinnes,	Und nur derbe Bürger bleiben,
Lebt der Bürger in der Stadt,	Ist ein Jeder gut nach Macht,
Wildverworner Fehde satt.	Hat er's weit genug gebracht!

Ehrt der Zünfte enge Kreise,	Strenge trennt sich Zünftermühe,
Edles kömmt auf stille Weise,	Aber, die die Seel' durchglühe,
in den Städten in der Zunft	Herzenseintracht findet ihr
Sei geboren die Vernunft.	Unter unsren Reihen hier.

Thut der wilde Ritter blasig,	Schwingt die Banner, lasst sie fliegen,
Schimmert ihm der Harnasch glasig,	Blutlos lasst die Welt besiegen,
Strahlt sein goldgewirkt Gewand,	Rühmlicher als Schlachtenpreis –
Hat er es aus uns'rer Hand -	Ist des Bürgers treuer Fleiß."

---

<sup>662</sup> Roofridders: 'Ortsgeschichtenzimmer'. - Trautmann (1813-1887), schrijver en jurist, was tot 'romantisch patriottisme' te rekenen. Vanaf 1837 jurist bij gerecht in München, vervolgens korte tijd secretaris van prins Karl van Beieren. Hij werkte als auteur mee aan door Caspar Braun uitg. *Fliegende Blätter*. Valentin, p. 79: Trautmann was bevriend met o.m. Pocci, auteur Ludwig Steub en Schwanthaler en genoot vertrouwen van Maximilian II. Hij was betrokken bij Historische Verein von Oberbayern en oprichting Bayerisches Nationalmuseum.

In deze verzen lijkt - in de jaren veertig - dan toch een andere, meer bewust waarderende kijk op de burgerij en haar historisch cultureel belang tot uiting te komen, een opvatting die in de Münchner schilderkunst pas in de volgende decennia geleidelijk aan zichtbaar zou worden.<sup>663</sup>

Nog in de jaren dertig was hier - met die ene vroege uitzondering door Lorenz Quaglio - geen historisch genre bedacht en geschilderd dat gesitueerd was in een burgerlijk milieu, zoals dat in Berlijn al twee decennia eerder wel was gedaan. Bij Quaglio zou de strikte voorkeur voor het 'kastelenleven' kunnen zijn voortgekomen uit zijn interesse voor middeleeuwse bouwwerken die hij vervolgens vulde met taferelen van het leven en de materiële cultuur van die tijden. Slechts enkele malen tekende en schilderde hij voorstellingen uit het leven van burchtbewoners die onder de vrije hemel gesitueerd waren. Toch was het niet vreemd geweest, als hij, ook na die ene keer in 1817, nog af en toe een thema had uitgebeeld uit de middeleeuwse burgercultuur van München of andere Duitse steden. Een enkele maal bracht hij die in contemporaine versies wel in beeld, zoals met zijn schilderij *Ein Bürgermädchen wird zur Trauung geschmückt* (1837). Waarom liet hij het leven van de burgerij in Oudduitse tijden links liggen? Münchner schilders stonden voor de historische materiële cultuur tenslotte dezelfde en soortgelijke bronnen ter beschikking als hun Berlijnse collega's. Anderzijds is ook dit eigentijdse 'Bürgermädchen' als representante der stedelijke burgerstand al vrij uitzonderlijk binnen Quaglio's oeuvre. Het is goed mogelijk dat de betrekkelijke zeldzaamheid van eigentijds burgerlijk genre in de Beierse schilderkunst van die jaren hierbij eveneens een rol speelde, en dit opvallende verschil met de thematiek van het Berlijns historisch genre niet alleen aan andere historische interesses geweten kan worden.

Zo had bijvoorbeeld de Münchner publicist Carl Vogt tenslotte ook niet alleen aan ridders gedacht, toen hij in zijn boekje over slot Hohenschwangau (1837) de route beschreef die hij op weg daarheen vanuit München komend had gevolgd - via Sendling, langs het jachtslot Fürstenried, over de hoogten van Peissenberg, langs Weilheim, Oberpeissenberg, Penting, het klooster Steingaden en Buching. Daarbij merkte hij over het stadje Weilheim op:

"... und tief in Thale das von guten und fleißigen Bürgern bevölkerte Städtchen Weilheim, welches die Erdichtungen des Volkswitzes zu einem neuen Abdera, zum Schauplatze unzähliger drolliger Histörchen machen. - Erinnerungen des nekisch [sic] *fröhlichen Bürgerlebens im teutschen Mittelalter!*"

---

<sup>663</sup> Trautmann, *Kaiser Maximilians Urständ*. Vgl. ook Hardtwig, 1977, p. 9-10: contemporaine commentatoren van de optocht gaven daar eveneens uitdrukking aan. Groeiend zelfbewustzijn der burgerij werd in late 'Vormärz' ook in andere media tot uitdrukking gebracht, vgl. relaties burgerij en adel in plot en tekst van Albert Lortzings contemporain succesvolle opera *Der Waffenschmied* (1845/46), muziekbijlage, nr. I/16.

In Vogts beeld van de geschiedenis en de inwoners van het oude Duitse Rijk ontbrak dat historisch burgerleven toch niet geheel.<sup>664</sup>

Een argument tegen de uitbeelding van zulk burgerleven - dat voor een genreschilder echter niet diezelfde geldigheid kon hebben - bracht de historieschilder Gustav König onder woorden. Deze was in 1835 vanuit Coburg naar München gekomen om aan de academie te studeren. Van zijn landsheer, de hertog van Coburg, kreeg hij opdracht om de Saksische Reformatievorsten in een serie olieverfschilderijen in beeld te brengen. Bij de Münchner Kunstverein stelde hij toen jaar na jaar taferelen tentoon met de grote mannen uit de geschiedenis van de Reformatie. König was er door grondige studie in geslaagd, schreef de publicist Carl Albert Regnet, om daarbij een 'treffende karakterisering van Luther en zijn tijd' te bereiken. Verschillende van Königs vrienden, vertelde Regnet zonder namen te noemen, hadden er daarom bij hem op aangedrongen, dat hij op de schildering van de geestelijke beweging van dat tijdperk nu het leven van de ridders en burgers zou laten volgen. König zelf was echter van mening dat zulke taferelen - uit het 'persoonlijk leven' van de Reformatie-periode, van de Duitse renaissance - te onbeduidend waren voor een historieschilder: hij streefde naar de hogere, ideale geschiedschilderkunst. Zijn leermeester Cornelius, die König steeds "als leuchtendes Vorbild vorgeschwebt hat, und aus dessen Werken er seine festen Grundsätze für die Kunst schöpfte", zal daar niet onschuldig aan zijn geweest.<sup>665</sup> Dat Königs mening door Münchner schilders niet algemeen gedeeld werd, bleek al bij de transparenten voor de 'Dürer-Feier'. Het uitblijven van een burgerlijk historisch genre in de Münchner schilderkunst kan in ieder geval niet herleid worden tot het totaal ontbreken van elke gedachte aan de mogelijkheid van zulke voorstellingen, laat staan aan het verleden van de burgerij als zodanig.

Schillers *Lied von der Glocke*, een bij uitstek burgerlijk geheel, inspireerde tenslotte in de jaren veertig de schilder Christoph Nilson (zie p. 277-278) tot een aantal tekeningen die bestemd waren om op een groot blad verenigd als grafiek te worden gepubliceerd. Nilson had in de jaren dertig als maar ridders en minnezangers geschilderd, in fresco en eenmaal op doek, maar hij toonde nu dat hij ook het "freye bürgerliche Leben" heel wel in beeld kon brengen. De enscenering van een van zijn scènes doet sterk denken aan het tafereel *Almosenspenderin* van Lorenz Quaglio. De auteur van Nilsons necrologie

---

<sup>664</sup> Vogt, 1837, p. 1. Bewoners Abdera aan Thrakische kust in oudheid spreekwoordelijk als soort 'Schildbürger'. Wielands succesvolle *Geschichte der Abderiten* (1781), satire op kleinsteds leven en denken, kan hier eveneens bedoeld zijn. Ook Schwanthaler noemde in een van zijn liederen, 'Alte Zeit', toch de 'rijkssteden en dorpen, de vrije gilden', en aan het slot zelfs, tussen ridders en knechten, eenmaal de burgers, Otten, 1970, p. 309.

<sup>665</sup> Regnet, 1871, I, p. 348. König [ook Koenig] voltooide serie Coburg 1839. Archief MKg. (necrologie König - *Jahresbericht Münchner KV?* (1869): König richtte zich i.p. daarvan helemaal op religieuze voorstellingen: o.m. ill. psalmen en Luthers geestelijke liederen, schilderij *Nathans Strafpredigt vor David* (voorheen Neue Pinakothek, München) en platen voor volksbijbel i.s.m. graveur Julius Thäter.

vermeldde dat diens "reiche, sinnige Composition: 'Das Lied von der Glocke', als Geschenk des Münchener Kunstvereins gestochen, seinem Namen ehrenvolle, weiteste Verbreitung verschaffte." De taferelen herinneren door hun inhoud onvermijdelijk aan het burgerlijk-stedelijk ideaalbeeld Neurenberg (afb. 107).<sup>666</sup>

Die idealisering van het stadsburgerlijk leven in Oudduitse tijd was in Berlijn, waar zich sedert de achttiende eeuw ook op geestelijk gebied een zelfstandige burgercultuur had ontwikkeld, eerder in de schilderkunst verbeeld dan elders. Daarbij werd dit ideaalbeeld door schrijvers en schilders, in navolging van Wackenroder en Tieck, dikwijls niet op het verleden van de eigen stad geprojecteerd, maar op het oude Neurenberg, waar in de vijftiende en zestiende eeuw inderdaad sprake was geweest van een bloeiende burgercultuur.<sup>667</sup> Dat de Beierse romantici, de 'Landshuter', en niet alleen de adellijken onder hen, zich in de vroege negentiende eeuw niet zozeer voor de renaissance, maar vooral voor het middeleeuwse Duitse Rijk en het 'kastelenleven' interesseerden, kwam al ter sprake. En het is ook opvallend dat Westenrieders meest positieve uitingen over de burgerij de middeleeuwse burgerstand betroffen en dat hij die bovendien had gedaan in zijn boek over de *Duitse* geschiedenis, niet in zijn historiografie van Beieren. Onder de burgerij van München schijnt men het stadsburgerlijk leven in middeleeuwen én renaissance - het verleden van de eigen stand tenslotte - pas in de loop van de jaren dertig of zelfs veertig te zijn gaan zien als waardevol en belangrijk deel van de vaderlandse cultuur en geschiedenis.<sup>668</sup>

In 1840/41 publiceerde Sebastian Daxenberger (1809-1878), toen secretaris van kroonprins Maximilian, onder het pseudoniem Carl Fernau, een boek over de

---

<sup>666</sup> *Jahresbericht Münchner KV* (1879), p. 77. Schillers *Glocke* ca. 1809 door Andreas Romberg op muziek gezet: gezangscompositie ook lang na diens dood (1821) nog met succes opgevoerd; muziekbijlage, nr. I/17a-b. Nilson tekende ook frontispice en titelblad bij *Cornelia. Taschenbuch für deutsche Frauen* (1846), red. Alois Schreiber, later Walter Tesche e.a. (1816-73): titelblad toont jonkvrouw en moeder met kind in Oudduitse stijl, frontispice echter Romeinse moeder, nl. Scipio's dochter Cornelia, naamgeefster zakboekje, die kinderen aanwijst als grootste schat, cat. tent. Wolfenbüttel, 1986, *Kalender*, p. 154-155, en Pissin, p. 328.

<sup>667</sup> Grote, 1967, p. 19: al Herder en Arndt hadden hun interesse voor ME en positieve beoordeling van dat tijdperk juist op stedelijke burgerij gericht, en niet op meer hiërarchische maatschappijvormen uit het verleden, en hun denkbeelden hadden de romantici van Heidelberg en Jena beïnvloed. - Voor lokale schilders lijkt het beeld van Oudduits Neurenberg wel Dürer c.s. te omvatten, en de rijksstad in haar hist.-politieke context, maar nwls. de burgercultuur van Dürers tijd. Schijnbaar werd dat romantische beeld speciaal van buitenaf op deze stad geprojecteerd. Uitzondering: Joh. Jakob Kirchner die stadsgezichten stoffeerde, maar zijn Oudduitse figuren zelfstandig liet optreden in verhouding tot architectuur en achtergrond. Zie Mende, cat. tent. Neurenberg, 1986, p. 37-38: romantische beelden van verleden, laat staan hist. genre, bleven 'Fremdkörper' in lokale realistische traditie. Kirchner stierf arm en vergeten.

<sup>668</sup> Vgl. bv. Hüttl, p. 94-95: jaren 40 groter zelfbewustzijn van burgerij tegenover heersers.

gebruiken, bezienswaardigheden en samenleving in München.<sup>669</sup> Hij beschreef daarin de verschillende salons, verenigingen en gezelschappen in de stad, en wie elkaar daar ontmoette. Evenals in Berlijn waren er diverse plaatsen waar academici, kunstenaars en allerlei representanten van althans de lagere adel en de ontwikkelde burgerij met elkaar in contact kwamen. Van de 'Kunstverein' bijvoorbeeld waren zowel burgers als adellijken lid en bij de vergaderingen, zo niet bij de tentoonstellingen, moet men elkaar gesproken hebben. Bij de bankiers van de stad kwamen in zogenaamde "cercles" of "réunions" hogere ambtenaren van de staat bijeen met geleerden en 'Hofrätthe', en op sommige adressen ook met kunstenaars. Ook waren er tal van verenigingen waar men gezamenlijk musiceerde, de actualiteiten van toneel en literatuur besprak en die kunsten ook zelf bedreef. Daar kwamen hogere ambtenaren, buitenlandse diplomaten en de minder hoge adel bijeen met schrijvers en wetenschappers. Wat de verhouding tussen de standen betreft, en in het bijzonder tussen de ontwikkelde burgerij en de *hoge* adel, lijkt hier echter toch inderdaad een verschil aanwijsbaar met het contemporaine Berlijn: bij de talrijke en zeer uiteenlopende salons in de Pruisische hoofdstad waren er diverse waar de stand van de bezoeker vrijwel geen rol speelde, en waar ieder kon verkeren - en dat gold ook voor de leden van het koninklijk huis - die als individu naar interesse en bezigheden paste binnen de tendens van de betreffende salon. In München daarentegen verkeerden de hoge adel en de binnenlandse diplomaten uitsluitend aan het hof, aldus Fernau, en hielden zich verre van "aller bürgerlichen Berührung".<sup>670</sup>

Alleen de populaire hertog Max, een bloedverwant van de koning, nazaat van een zijlinie der Wittelsbacher, doorbrak onbekommerd alle conventies, en bezocht als enig lid van de koninklijke familie de gezelschappen en bals van de burgerij en de ontmoetingsplekken van de kunstenaars. Omgekeerd nodigden alleen hij én de buitenlandse gezanten tenminste bij bijzondere feesten de belangrijkste kunstenaars en geleerden uit.<sup>671</sup> Een uitzondering vormde ook Franz Pocci die als hofceremoniemeester zowel met de hoogste hofkringen verkeerde als - in zijn vrije tijd - met kunstenaars, schrijvers, dichters en wetenschappers. Al met al waren de grenzen tussen de maatschappelijke groeperingen in München nog scherper getrokken dan in diezelfde periode in de

---

<sup>669</sup> Fernau studeerde rechten in Berlijn en Göttingen en was bevriend met kroonprins Maximilian (die hij in Göttingen ontmoet zal hebben?). In 1835 werd hij diens secretaris, 1843 'Regierungsrat'.

<sup>670</sup> M.b.t. literatuur, vgl. echter Franz, p. 55: volgens auteur Paul Heyse (*Jugenderinnerungen*) sprak men t.t.v. Ludwig I in ontwikkelde Münchner kringen nooit over literatuur, hoogstens over toneel. Zie ook cat. tent. München, 1994, p. 73. Fernau, 1840-41, I, p. 27-29. Zie tevens cat. tent. München, 1987, *Biedermeier*, p. 213-220: 'Museum und Harmonie - zwei gesellig-literarische Vereine in München im frühen 19. Jahrhundert'. Bij het leesgezelschap Museum kon men kranten uit binnen- en buitenland lezen, en er werden lezingen "im Schönwissenschaftlichen" en bals georganiseerd. De bals van diverse genootschappen werden door hogere adel, in elk geval door Wittelsbacher prinses, wel bezocht.

<sup>671</sup> Fernau, 1840-41, I, p. 27.

Pruisische hoofdstad. De ontwikkelde burgerij - ambtenaren, beëfenaars van vrije beroepen, officieren en neringdoenden - was in verschillende verenigingsvormen samen met adellijken actief, zoals in de 'Kunstverein' en de Gesellschaft zu den drei Schilden, maar haar zelfbewustheid tegenover de heersende adel- en hofkringen, en als bestanddeel van de Münchner samenleving, lijkt pas in de latere 'Vormärz' wezenlijk gegroeid te zijn.

De Berlijnse schilders van historische genretaferelen kozen herhaaldelijk voor taferelen uit het stadsburgerlijk verleden. Zij brachten daarbij geïdealiseerde beelden van zulk historisch burgerlijk leven in beeld: de sociale en culturele voorgeschiedenis van een in Pruisen gewaardeerde, en toenemend zelfbewuste maatschappelijke groepering. Kunstenaars stamden zelf over het algemeen ook uit die burgerlijke lagen van de maatschappij, zowel in Berlijn als in München. En toch kozen in München ook zij, en niet alleen hun opdrachtgevers of adellijke dilettanten, vrijwel uitsluitend voor ideaalbeelden van het ridder- en kastelenleven. Gold dit de ridderstand als *adelsstand* of de figuur van de ridder als vrij en ongebonden individu, zoals dit naar aanleiding van Hampes taferelen besproken is?<sup>672</sup> Er lijkt hier sprake van een *tegenbeeld*, als tegenwicht voor benauwende restricties van de lokale samenleving, en van de eigen positie in die samenleving; restricties die in München verhinderden dat ook daar - zoals in Pruisen - juist elementen van de eigen levenswijze en eigen levensopvattingen in geïdealiseerde vorm als 'beelden van verlangen' konden functioneren.

\* \* \*

Zoals in hoofdstuk IV aan de orde kwam, hadden enkele Berlijnse schilders al in de 'Vormärz' behalve middeleeuwse en renaissance-taferelen bij uitzondering ook scènes van dagelijks leven in de oudheid uitgebeeld. Enig verlangen om hetzelfde te doen viel bij Münchner schilders in die periode niet te constateren, en zelfs waar het de uitbeelding van taferelen uit de antieke geschiedenis en mythologie betrof, manifesteerde zich bij een deel van hen én van hun lokale commentatoren terughoudendheid. In 1817, toen Lorenz Quaglio zijn eerste historische genretaferelen bij de Münchener kunstacademie tentoonstelde, had Docen, misschien toch meer hoopvol dan strikt waarheidsgetrouw, naar aanleiding van het gehele aanbod op die tentoonstelling vastgesteld:

---

<sup>672</sup> Dat tweede lijkt althans bij Schwanthaler en deel Humpenauer het geval. Enkele regels uit Schwanthalers lied 'Alte Zeit' (zie nt. 664) wijzen op ietwat pueriele bewondering voor middeleeuwse verhoudingen die herinnert aan Wielands eerder geciteerde tekst over die tijden (zie I: IV, 1, p. 148-149): "Wie herrlich war die Poesei, / Die Jura oft minder Philisterei, / Was das Wort sprach, schlug das Schwert gleich nach / Im Gottesgericht, recht, kräftig, jach [?]. / Reichsstädte und Dörfer, o freie Gilden / mit semperfreien Wappenschilden, / Ihr pranget, gleich den Rittern, schön, / Wenn sie mit Stechstang und Pannern geh'n!" Die visie op ME lijkt terug te wijzen naar 18<sup>de</sup>-eeuwse Sturm-und-Drang-voorstellingen, eerder dan aan te knopen bij contemporaine romantische opvattingen en beelden.

"Eine eigenthümliche Erscheinung unsrer dießjährigen Kunstausstellung ist unter den Malereyen und Zeichnungen der gänzliche [!] Mangel an Darstellungen aus der griechischen und römischen Mythologie, so wie, mit Einer Ausnahme, der Geschichte beyder Völker. Diese *Lossagung* von dem innerlich todten Nachbilden einer, unsern Anschauungen und Gefühlen durchaus *fremden Kultur* scheint uns um so bedeutsamer, da ihr gewiß keine Absichtlichkeit, sondern nur das lebendiger erwachte *Bedürfniß nach homogenen, in unserm Leben und Wesen wiederklingenden Stoffen* zum Grunde liegt."<sup>673</sup>

Docen had Lorenzo Quaglio bij deze gelegenheid niet alleen geprezen om de "sinnige Gemüthlichkeit" van zijn middeleeuwse genretaferelen, maar was bovendien van mening geweest dat men ook blij moest zijn met de nationale thematiek van zowel zijn voorstellingen als die van zijn broer Dominik:

"Und wie wär' es möglich, daß ein gebildeter Mensch, dem vor dem Griechen- und Römerthum nicht alle Erinnerungen an das vorzeitliche Leben unsrer *eigenen* Nation unzugänglich geblieben, nicht sehr erfreut seyn sollte über diese [...] Gemählde ...".

De schilderijen der beide Quaglio's herinnerden beschouwers in de Duitse landen inderdaad allereerst aan het historische leven van hun eigen natie. Het was dezelfde voorkeur die ook de Berlijner Toelken tot uitdrukking had gebracht, bij alle bewondering voor de cultuur en kunst van de oudheid en Italiaanse renaissance, waar ook voorstanders van taferelen uit de vaderlandse geschiedenis en van nationale cultuur- en levensvormen toch meestal wel in deelden.<sup>674</sup>

---

<sup>673</sup> Op. cit. (nt. 290), p. 185. Cursivering m.u.v. "unserm", R.K. Eenzelfde teneur in *Münchener politische Zeitung* (1817), p. 1137-1138, waar anon. commentator n.a.v. Lorenz' historisch genre schreef dat "außer den griechischen und römischen Zeitaltern, deren mythologische - und Geschichtsstoffe doch schon zu sehr erschöpft und abgenutzt sind, das Mittelalter wegen vortheilhafter Costüme und wegen seines Reichthums an poetischem Stoff fast noch das einzige ist, welches der Künstler mit um so mehr Glück zu [s]einen Arbeiten benutzen kann, als Religion, Sitte, Namen und Thaten der Helden unsrer Zeit und unserm Verständnisse näher liegen und mithin größere Theilnahme erregen." Vervolg citaat Docen: "Nur denke man sich nicht, als ob unsre Mahler modesüchtig hier auf einmal zu altdeutschen Heldenmährn, den Romanen Fouqué's x., sich umgewandt hätten; persönlich bestimmte Darstellungen der Art sehen wir gar nicht, noch weniger Dinge, die als phantastische Ausgeburten dem feinern Kunstsinn einen widerwärtigen Eindruck bereiten könnten." Vgl. cat.ac. München: vader en zoon Langer op zijn minst hadden de oudheid niet helemaal laten ontbreken. M.b.t. "Bedürfniß nach homogenen, in *unserm* Leben und Wesen wiederklingenden Stoffen", vgl. Humboldts omschrijving (Humboldt, IV, p. 38) van overeenstemming tussen object in de geschiedenis en begrijpend subjekt in het heden.

<sup>674</sup> Op. cit. (290) p. 185. Cursivering waar origineel spatiëring.