

### III. SCHILDERS VAN HISTORISCH GENRE IN BERLIJN - TOT 1830/35

#### *1. Vaderlands verleden in de beelden van vorige generaties*

De schilders en beschouwers van de eerste historische genretaferelen in de Berlijnse schilderkunst waren met de uitbeelding van het verleden als zodanig al vertrouwd, ook met beelden van het Duitse verleden. Een voorbereiding op de inventie en acceptatie van het historisch genre had zich in de late achttiende eeuw voltrokken in de ontwikkeling van een in verschillende opzichten nieuwe verbeelding van het verleden door schilders en tekenaars, evenals in de groeiende belangstelling bij het lezend publiek voor historiografie, met inbegrip van de cultuur- en zedengeschiedenis. De uitbeelding van geschiedenis vormde in de achttiende eeuw niet langer het domein van hofkringen, maar kwam letterlijk en inhoudelijk toenemend binnen het bereik van de burgerij; moderne historische taferelen gaven uitdrukking aan de zedelijke en morele opvattingen van deze stand en kwamen tegemoet aan hun historische interesses.

Tot in de achttiende eeuw was de geschiedschilderkunst in de Duitse staten grotendeels beperkt gebleven tot de uitbeelding van de klassieke en bijbelse geschiedenis. Historieschilders kregen opdracht taferelen van leerzame strekking uit te beelden zoals de klassieke exempla of 'antieke' voorstellingen die uitdrukking gaven aan maatschappelijke en politieke pretenties van een hooggeplaatste opdrachtgever. Een voorbeeld van zo'n schildering, ontstaan in de context van de Berlijnse hofschilderkunst, is een uitbeelding van het tafereel *Die Amazonenkönigin vor Alexander dem Großen* (1722) door Antoine Pesne: deze scène is te interpreteren als de huldiging van een vorst.<sup>133</sup>

Gebeurtenissen uit de vaderlandse geschiedenis werden alleen in beeld gebracht, wanneer het een vorst erom te doen was zijn historische rechten op de uitoefening van macht te demonstreren. Speciaal rond het midden van de achttiende eeuw werden in de Duitse landen zulke voorstellingen geschilderd, die naast militaire overwinningen vooral plechtigheden in beeld brachten, waarbij vasallen beleend en heersers gekroond werden. Ook bij portretgalerieën van voorouders en voorgangers op de troon was de opzet allereerst om hiermee uitdrukking te verlenen aan de historiciteit en aanhoudende geldigheid van eigen aanspraken op de heerschappij.<sup>134</sup> In de late achttiende en vroege negentiende eeuw echter onderging de uitbeelding van het verleden grote veranderingen in vorm en functie evenals een enorme thematische uitbreiding - geografisch en in

---

<sup>133</sup> Fransman Pesne werkte voor Pruisisch hof, maar dit voor hem ongewone werk (nu: Schloß Charlottenburg, Berlijn) wordt in verband gebracht met werkzaamheden voor August de Sterke: zo'n soort compliment zou beter passen bij die Saksische koning dan bij Friedrich Wilhelm I, Börsch-Supan, 1975, p. 80; id., 1980, afb. 50.

<sup>134</sup> Büttner, 1986, schrijft over "rechtsgeschiedteliches Denken" dat zulke historieschilderkunst beïnvloedde; hij noemt als vb. schilderingen gepland voor Würzburgse residentie der vorstbisschoppen, p. 410-411.

de tijd - zonder welke de voorstellingen die onderwerp van deze studie vormen, ondenkbaar zouden zijn geweest. Het historische genretafereel heeft zijn wortels in ontwikkelingen die zich in de late achttiende eeuw voltrokken.<sup>135</sup>

In Brandenburg-Pruisen bereidde de geschieduitbeelding van twee kunstenaars in het bijzonder beschouwer en schilder voor op het historisch genre: de schilderijen, prenten en boekillustraties van Bernhard Rode en de grafiek van Chodowiecki. Beiden speelden een belangrijke rol bij de gewenning van een breder publiek aan de visualisering van de niet-klassieke geschiedenis; het was hun werk dat de tijdgenoten met visuele voorstellingen van de middeleeuwen en de vaderlandse geschiedenis vertrouwd maakte. Daarbij reikte speciaal Chodowiecki's invloed tot ver buiten Pruisen, niet alleen tot in het naburige Polen, maar ook tot in Beieren.<sup>136</sup> Aspecten van beider werk vonden een voortzetting in de historische beelden van vroeg negentiende-eeuwse schilders: de aandacht voor gebruiken en materiële bijzonderheden van andere culturen en vroegere tijdperken en de moraliserende en opvoedende uitbeelding van het verleden waarbij vooral aan het gevoel van de beschouwer werd geappelleerd. Op de historische voorstellingen van Chodowiecki en Rode zal ik daarom uitvoerig ingaan.<sup>137</sup> De aanzet tot uitbreiding van de geschieduitbeelding en de toenemende belangstelling hiervoor ging echter uit van de met beide Berlijners contemporaine geschiedschrijvers en hun overtuiging van de didactische waarde van het beeld.

Veranderingen in de geschiedopvatting, in de benadering van het verleden, werden eerder dan in de geschilderde verbeelding van de geschiedenis zichtbaar in de context waar geschiedschrijving en -uitbeelding samenkwamen: in de illustratie van historische boeken. Voor dat doel moest een voorstelling toch veelal in directe samenhang met de tekst worden ontworpen; de motiefkeuze werd door ontwikkelingen in de geschiedschrijving, door de verburgerlijking en historisering van het 'gezichtspunt' beïnvloed en was minder gebonden aan

---

<sup>135</sup> Deze veranderingen als zodanig vormen hier niet het onderwerp, ik ga in deze studie alleen op die aspecten ervan in die m.i. de basis hebben gelegd voor het hist. genre. Enkele titels belangrijke overzichtstudies m.b.t. Midden- en West-Europese geschiedschilderkunst late 18<sup>de</sup>/19<sup>de</sup> eeuw chronologisch: Polen - Porębski, *Malowane Dzieje*, 1962; Oostenrijk - Vancsa, *Aspekte der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts*, Wenen (diss.) 1973; Zwitserland - F. Zelger, *Heldenstreit und Heldentod*, 1973; Nederland - cat. tent. *Vaderlandsch Gevoel*, 1978; Engeland - Strong, *And when did you last see your father?*, 1978; Duitsland - Mai/Repp-Eckert, *Triumph und Tod des Helden*, 1988 en Hager, *Deutsche Geschichte in Bildern*, 1989.

<sup>136</sup> Zie Elżbieta Budzińska, 'Daniel Chodowiecki in Polen', in Ryszkiewicz, Rothe, p. 115-129, voor receptie in Polen. Chodowiecki had van zijn kant interesse voor Poolse cultuur, zie prentserie *Reise nach Danzig*. Zoals zijn naam suggereert, stamde zijn familie uit Polen: hijzelf was in Danzig (Gdańsk) opgegroeid in gemengd Pools-Duits-Frans milieu en hij betitelde zich wel als man "polnischer Nation", Chodowiecki, 1928, p. 180.

<sup>137</sup> Daarbij plaats ik andere accenten dan Börsch-Supan die over beider betekenis voor de Duitse geschieduitbeelding schrijft (*Deutsche Malerei*, p. 270-271): "Rode und Chodowiecki haben für Deutschland den Grund zu einer teils universal informierenden, teils tendenziös-patriotischen Historiendarstellung gelegt, die erst Jahrzehnte später allgemein gepflegt wurde."

tradities van politieke representatie dan de thematiek van de door hof en heerser in opdracht gegeven geschiedschilderkunst. De beelden van de geschiedenis werden andere en zij namen in aantal en diversiteit van vormen gedurig toe. Aan beide aspecten van deze ontwikkeling hadden de verlichte historici van de latere achttiende eeuw een belangrijk aandeel.<sup>138</sup>

In de tweede helft van de achttiende eeuw breidden de historische kennis en belangstelling zich maatschappelijk sterk uit. De boekproductie in het algemeen en het aantal publicaties over geschiedenis in het bijzonder namen aanzienlijk toe, de productie van historische tijdschriften bereikte in de jaren tachtig en negentig een hoogtepunt.<sup>139</sup> Hierbij zette het gebruik van de Duitse taal in de geschiedschrijving door, rond 1800 was het aantal historische publicaties in het Latijn nog maar gering. In het denken van de verlichte wetenschappers nam de overtuiging van de waarde van historische kennis voor volksopvoeding en 'Menschenerziehung' een belangrijke plaats in, en historici trachtten daarom de geschiedschrijving voor een zo breed mogelijk lezerspubliek toegankelijk te maken. Zij ontwikkelden bovendien een nieuwe modus van presentatie van de geschiedenis die zich onderscheidde van de nu bekritiseerde catechetische leermethode en ook van de opsommende kroniek - de narratieve of verhalende kennisoverdracht waarvan men vanuit pedagogisch oogpunt hoge verwachtingen had. Een narratieve presentatie zou het pas mogelijk maken de lerenden tot inzicht in ontwikkelingen en causale verbanden te brengen, en het verleden voor het begrijpen toegankelijk te maken. De overgang naar de verhalende geschiedschrijving voltrok zich geleidelijk vanaf de jaren zeventig van de achttiende eeuw, en in de eerste jaren van de negentiende eeuw had de modus van de narratio algemene erkenning gevonden.<sup>140</sup>

De geschiedschrijvers van de late achttiende eeuw richtten zich tot een groeiend lezerspubliek met uiteenlopende niveaus van ontwikkeling en van verschillende leeftijd, een goeddeels burgerlijk publiek dat toenemend ook heel jonge lezers mee insloot. Voor deze historici vormde de verwachte recipiënt een vast bestanddeel van de presentatietheorie van de geschiedschrijving. Bij het zoeken naar nieuwe vormen om historische kennis over te brengen hielden zij bij

---

<sup>138</sup> Büttner, 1986, wijst erop, dat bij illustratie van hist. *fictie* langer aan barokke beeldopvattingen werd vastgehouden, p. 413 en nt. 19. Dit bevestigt dat het initiatief voor een andere opvatting van geschieduitbeelding van historici uitging. - Het zal duidelijk zijn dat diverse passages in dit hfdstk. niet alleen van toepassing zijn op de situatie in Pruisen, maar evenzeer op die in andere culturele centra waar historiografie en didactiek der Verlichting beoefenaars en aanhangers hadden: analoog tekstgedeelte m.b.t het Münchner deelonderzoek (dl. I: V, 1) kon daarom korter gehouden worden, en ook in dl. II zal ik meermaals aan onderhavig hfdstk. refereren.

<sup>139</sup> Pandel, p. 27-28: hist. tijdschriften maakten jaren 1766-1780 tien procent totale tijdschriftproductie uit; aantal oprichtingen hist. periodieken bereikte jaren 80 een hoogtepunt. Ook de boekproductie steeg enorm. Jacobs, p. 248-250: het groeiend lezerspubliek raakte goed op de hoogte van de geschiedenis der oudheid evenals van die van het vaderland.

<sup>140</sup> Pandel, p. 32-33, 76-77, 82-83, 48-50.

voorbaat rekening met hun lezers en toehoorders, ook met jeugdige en minder ontwikkelde - de scheiding tussen de academische geschiedschrijver en de vakdidacticus had zich nog niet voltrokken.<sup>141</sup> De narratieve vorm van geschiedschrijving die de Göttinger historici Schlözer, Gatterer en tijdgenoten aanbevoelen en van hun collega's verlangden, zette de kerkhistoricus Johann Matthias Schröckh als eerste in de praktijk om: in zijn *Weltgeschichte für Kinder*, een verhalend geschiedenisboek geschreven in eenvoudige - geenszins kinderlijke - taal, dat van 1779 tot 1784 in vier delen werd uitgegeven.

Geschiedschrijvers en docenten ondersteunden de verhalende tekst en de narratieve voordracht ook met visuele middelen als kaarten, prenten, beelden voor de toverlantaarn en boekillustraties. Deze 'verzinnelijking' van de geschiedenis, het voor de zintuigen toegankelijk maken van het verleden, richtte zich allereerst tot diegenen die een eerste historisch onderwijs kregen, zij het privé of in schoolverband. Bij de kleinste kinderen, meende men, kunnen beelden de taal ook wel vervangen, juist beelden zullen een kind bijblijven, bij grotere kinderen en volwassenen dient het beeld ter ondersteuning van het verhaal. De bedoeling van de visualisering was het voorstellend vermogen met betrekking tot de geschiedenis te ontwikkelen. En dit niet om - als voorheen - het memoreren als doel op zichzelf te vergemakkelijken, maar om het onthouden, speciaal ook van samenhang en verbanden, te bevorderen als onderdeel van het verkrijgen van inzicht in het verleden.<sup>142</sup> Over de meest wenselijke vorm en het meest effectieve gebruik van beelden bij het onderwijs werd door historici wel verschillend gedacht, maar van de wenselijkheid van visualisering van het verleden als zodanig waren vele overtuigd. Als gevolg van de hoge kosten van prenten en boekillustraties kon men de verbreiding in werkelijk brede maatschappelijke kring in de achttiende eeuw echter nog niet doorvoeren.<sup>143</sup>

---

<sup>141</sup> Pandel, p. 30-33, 70.

<sup>142</sup> Pandel, p. 94-95. Al 1735 experimenteerde Benediktijn Anselm Desing bij hist. onderwijs met gebruik van 'dia's', beschilderde glasplaten die hij met een toverlantaarn presenteerde. Ook Joh. Heinr. Campe maakte enige tijd van glasplaten gebruik, ging echter om financiële redenen weer op prenten over, Pandel, p. 94, nt. 457. - Tot dan toe toonden kostbare hist. boekillustraties evenals hist. prenten steeds weer dezelfde 'Haupt- und Staatsaktionen' en bereikten bovendien alleen bovenlagen. Meier, p. 22, 25, noemt vb. geïll. geschiedenisboek, hist. kroniek nog, door Andreas Lazarus von Imhof: *Historischer Bildersaal* (1698-1704); na Imhofs dood door verschillende auteurs voortgezet tot 1782. Het werd in ontwikkelde kringen populair handboek en onderhoudend boek dat, aldus Meier, in geen 'elegante' bibliotheek mocht ontbreken.

<sup>143</sup> Pandel, p. 96: over didactisch gebruik hist. voorstellingen bestonden verschillende opvattingen. Schröckh was voorstander hist. boekillustratie, waarbij voorstelling op de tekst betrekking heeft en vice versa, Schlözer pleitte voor 'Bildergalerien', gebonden series prenten die men als zelfstandig medium bij lessen kon gebruiken, de Gotha'se geschiedenisleraar Galetti vond ook dat te ver gaan en wilde elke prent apart laten tonen en verklaren. - Onderwerp pedagogische overwegingen (in GuthsMuths' *Bibliothek der pädagogischen Literatur*, 1802, II, p. 439) werd zelfs wenselijkheid gekleurde historieprenten. Een 'Bildergalerie' zou niet bont en smakeloos moeten zijn, met felle kleuren, maar wel kleurig. Ook achtte deze auteur onderscheid naar leeftijd en stand juist: 'Bildergalerien' voor kleine kinderen, lagere scholen en kinderen van

De genoemde historicus Schröckh plaatste zich ook op dit gebied, de visualisering van de geschiedenis, aan het begin van een nieuwe ontwikkeling: zijn *Weltgeschichte für Kinder* werd ook in een geïllustreerde uitgave gepubliceerd. Dit verhalend en verbeeldend geschiedenisboek behield meer dan anderhalve eeuw zijn paradigmatische functie voor het historisch leerboek.<sup>144</sup> De contemporaine besprekingen van de visualisering van geschiedenis binnen het onderwijs grepen steeds op Schröckhs *Weltgeschichte* als voorbeeld terug. In de volgende decennia verschenen bij verschillende uitgevers historische leerboeken met platen - in 1797 bijvoorbeeld het *Historische Bilderbuch für die Jugend, enthaltend Vaterlandsgeschichten* van Johann Friedrich August Zahn, en in 1801 publiceerde de pedagoog en jeugdboekenauteur Campe een *Historisches Bilderbüchlein oder die allgemeine Weltgeschichte in Bildern und Versen*.<sup>145</sup>

De geschiedschrijvers van de verlichting trachtten de samenhang tussen de historische gebeurtenissen onderling en de oorzaken van historische ontwikkelingen aan te tonen, en dit leidde tot bijzondere aandacht voor gebeurtenissen die als keerpunt of aanzet tot een nieuwe ontwikkeling werden herkend; ook voor gebeurtenissen die men nu zou benoemen als van cultuurhistorisch belang - zoals de uitvinding van het schrift, van het buskruit, de activiteiten van de Hanze of de invoering van de aardappelteelt. Nog steeds beschouwde men het optreden van individuele grote persoonlijkheden als bepalend, en daarom werd ook dit geïllustreerd; het betrof dan echter niet meer alleen militaire of politieke acties, maar ook uitvindingen en activiteiten die cultuur en economie wezenlijk hadden beïnvloed.

Het doel van de geschiedschrijving was steeds, dat de lezer uit het verleden voor heden en toekomst zou leren, en tevens dat hij door de bestudering van het verleden zijn verstand en oordeelsvermogen zou ontwikkelen en tot zelfstandig nadenken zou komen.<sup>146</sup> De boeken voor beginnende lezers van geschiedenis beoogden speciaal door de presentatie van verheven, treffende en ontroerende voorbeelden uit het verleden de recipiënten tot deugdzaamheid, verstandigheid en zedelijkheid op te voeden. De platen bij Schröckhs *Weltgeschichte für Kinder* illustreren zowel zulke historische exempla, om hun opvoedende waarde, als

---

armere ouders moesten correct getekend en geïllumineerd zijn, terwijl 'Bildergalerien' voor privé-onderwijs en voor meer ontwikkelde leerlingen van hogere onderwijsinstellingen door kunstenaars van naam vervaardigd moesten worden, Pandel, p. 96, nt. 476.

<sup>144</sup> Pandel, p. 30-31: in die jaren geschreven geschiedenisboeken voor het onderwijs decennia lang gebruikt, uitgebreid en opnieuw uitgegeven; Schröckhs boek bijv. verscheen 1816 in uitgebreide editie. Pandel, p. 81: "ein neuzeitliches Paradigma". Schröckh zelf onderscheidde nog tussen leer- en leesboeken en noemde zijn *Weltgeschichte*, voorwoord dl. I, een leesboek.

<sup>145</sup> Pandel, p. 95-96. Id., p. 95, nt. 472: Roos' *Bibliothek für Pädagogen und Erzieher* (1784), II, p. 164-168, 'Über Versinnlichung und Erleichterung des ersten historischen Unterrichts'; GuthsMuths' *Bibliothek der pädagogischen Literatur*, 1802, II, p. 435-440. Ibid., ook auteur van genoemd *Bilderbuch für die Jugend*, Zahn, wees op propedeutische functie van beelden: het vroegste onderwijs moet "durchs Auge" worden begonnen.

<sup>146</sup> Pandel, p. 76-77.

handelingen en gebeurtenissen als de bovengenoemde, die van invloed waren op de ontwikkeling en vooruitgang van de mensheid, en zelfs historische ontwikkelingen.<sup>147</sup> De historicus Schlözer had de vraag gesteld, wie over de uitbeelding van geschiedenis het beste kon oordelen: waar haalde men een schilder vandaan die voldoende op de hoogte was van de geschiedenis, of een historicus die bekwaam was in de schilderkunst of tenminste voldoende daarmee bekend om ontwerpen te maken? Ook anderen waren van mening dat zogenaamde 'Bildergalerien', reeksen historische prenten, door een goed bekendstaand kunstenaar moesten worden getekend, en onder leiding van een wetenschappelijk historicus die bovendien pedagoog was, een vakdidacticus in tegenwoordige termen.<sup>148</sup> Schröckh had met de illustrator van zijn *Weltgeschichte*, de al meermaals genoemde schilder Bernhard Rode, dan toch iemand gevonden die dit ideaal benaderde.

\* \* \*

De Berlijner Christian Bernhard Rode (1725-1797) nam in het kunstleven van zijn stad een belangrijke positie in als directeur van de kunstacademie, en als historieschilder was hij zowel voor het hof als voor burgerlijke opdrachtgevers werkzaam. Zijn persoonlijke voorkeur voor historische thematiek met inbegrip van de middeleeuwse geschiedenis en de wijze waarop hij zulke onderwerpen in beeld bracht, plaatsten hem in een uitzonderingspositie - op een voorpost - in de achttiende-eeuwse schilderkunst, en niet alleen in Pruisen. Hij ontwierp illustraties voor historiografische boeken, maakte prenten die cultuurhistorische motieven en historische anekdoten verbeeldden, schilderde klassieke exempla en

---

<sup>147</sup> Pandel, p. 66, 145; Büttner, 1986, p. 413-416. Schröckh, inl. dl. I, over doelstelling van zijn *Weltgeschichte* - die ook de illustraties reflecteren: "Kindern sollte hier vorzüglich das Fruchtbare der Geschichte an einzelnen Beyspielen gezeigt werden: sie sollten treffliche Männer und wichtige Weltveränderungen ganz überschauen lernen, überhaupt also eine Anleitung bekommen, wo und warum man in der Geschichte besonders stille stehen müsse." (Geen paginanrs. inl. en voorwoorden dln.) Over zijn stofkeuze, *ibid.*: "Genug, dass ich mich wenigstens überzeugt hielt, ausführliche Kriegsgeschichten, künstliche Staatsveränderungen, Beschreibungen von berühmten Ausschweifungen der Grossen, und ähnliche Dinge, gehörten nicht für meine kleinen Leser oder Leserinnen; von ehrwürdigen Männern aber, bewunderungswürdigen und nachahmenswerthen Handlungen, von Erfindungen, Sitten, Gesetzen, Künsten und Wissenschaften könnte ihnen kaum zu viel gesagt werden. So habe ich sie also selbst mit dem Namen der Cleopatra verschont, weil schon andere Beyspiele der Verschwendung, der Wollust und des Selbstmords vorgekommen waren. Aber desto länger habe ich sie bey der Betrachtung des Sokrates und Cicero zurückgehalten." En in voorwoord dl. III, dat de Duitse geschiedenis behandelt: "Es versteht sich von selbst, dass ich keine blosse deutsche Reichsgeschichte, sondern vielmehr eine Geschichte der deutschen Nation [...] zu schreiben bemüht gewesen bin [...; einen] Entwurf, das Eigenthümliche deutscher Denckungsarten, Sitten und Handlungen zu allen Zeiten ausfindig zu machen ...".

<sup>148</sup> Pandel, p. 96-97; Schlözer. *Ibid.*, p. 97: 'Bildergalerien' - bijv. auteur in GuthsMuths *Bibliothek pädag. Lit.*, II, p. 439.

vaderlands-historische voorstellingen en bracht als eerste in Berlijn de Duitse middeleeuwen op het doek.

Rode was zijn loopbaan begonnen met een leertijd in het atelier van Antoine Pesne, waar hij vooral in het portretschilderen werd opgeleid; aansluitend verbleef hij in Parijs van 1748 tot 1750. In Frankrijk werden juist in die jaren gerichte pogingen ondernomen om de historieschilderkunst te bevorderen en vermoedelijk heeft Rode inderdaad daar zijn belangstelling voor historische thematiek opgedaan, maar hij zal in Parijs niet tot de uitbeelding van de niet-klassieke, vaderlandse geschiedenis zijn gestimuleerd. Het nationale verleden werd in Frankrijk toen nog maar zelden in beeld gebracht, Franse historieschilders hielden zich overwegend aan de geschiedenis en vooral de ethische exempla van de klassieke oudheid.

Thematische en tendentieuze veranderingen in de geschiedschilderkunst vonden zowel in Berlijn als in Parijs plaats onder invloed van de eigen literatuur en geschiedschrijving. Van literatoren en historici en hun werken over het nationaal verleden ging de aansporing uit om ook motieven uit de vaderlandse geschiedenis te schilderen, en een bijzondere stimulans vormde stellig de historische boekillustratie.<sup>149</sup> Rode kwam vergelijkingsgewijs vroeg, al in de jaren vijftig, met schilderijen van scènes uit de vaderlandse geschiedenis, en hiertoe kon hij toen dus nauwelijks door zijn Franse vakgenoten zijn geïnspireerd, maar wel door de Duitse boekillustratie, namelijk door de vignetten bij de *Mémoires pour servir à l'Histoire de la Maison de Brandenbourg* (1751) van Friedrich der Große. Met de graveur van deze vignetten, Georg Friedrich Schmidt, was Rode ook persoonlijk bekend. Al in de late jaren vijftig begon hij aan een reeks schilderijen, aan de hand van de *Mémoires*, met scènes uit de Brandenburgse geschiedenis die nadien tot het vaste repertoire van de Pruisische geschiedschilders zouden behoren, zoals bijvoorbeeld de verovering van een vaandel door de Hohenzoller Albrecht Achilles.<sup>150</sup> Voor de opvatting dat dergelijke taferelen uit de vaderlandse nieuwere en laat-middeleeuwse geschiedenis ook los van een historische tekst de moeite van het uitbeelden waard

---

<sup>149</sup> Jacobs, p. 125-126, 132.

<sup>150</sup> Jacobs, p. 132; Büttner, 1986, p. 413. Ook volgens Börsch-Supan, *Deutsche Malerei*, p. 106, zou Rode door illustraties *Mémoires* zijn geïnspireerd. Meier betwijfelt dat, en meent dat hij zijn thema's aan de tekst ontleende, p. 65. - Genoemd motief bijv. ook uitgebeeld door Ludwig Wolf (1808), Kolbe (1812) en nog 1848 door Carl Steffek. Ook de scène *Burggraf Friedrich IV. überliefert den gefangenen Gegenkaiser Friedrich den Schönen dem Kaiser Ludwig dem Bayern*, 1802 door Carl Franz Schumann geschilderd (afb. 19, deze studie), behoorde tot Rodes Brandenburgse reeks (nu: Neues Palais, Potsdam, depot). Schumann, Heinrich Wolters e.a. schilderden meer middeleeuwse motieven die voor het eerst door Rode waren uitgebeeld, zie cat.ac.Berl. Een van Kolbes eerste inzendingen (1797) op de Berl. ac.-tent. (cat.-nr. 382) was pastel met Rodes thema: roef der Saksische prinsjes.

waren, zou hij hooguit in Engeland een enkel voorbeeld hebben kunnen vinden.<sup>151</sup>

Rode verkeerde in de ongewone positie dat hij financieel onafhankelijk was van de gunst van kopers en opdrachtgevers. Hij was in de gelegenheid om in zijn schilderijen en grafiek eigen ideeën omtrent thematiek en uitbeelding te verwezenlijken, ideeën die hij vooral onder invloed van literaire vrienden en bekenden ontwikkelde. Hij was bevriend met de dichter Karl Ramler, die zijnerzijds goed bekend was met persoon en denken van Johann Bodmer, de dichter, historicus en literatuurhistoricus uit Zürich, die er een groot voorstander van was om patriottische belangstelling voor het verleden in brede kring te stimuleren, en overtuigd was van de opvoedende taak die in dit verband de kunsten toekwam.<sup>152</sup> In de Duitstalige literatuur en geschiedschrijving van de achttiende eeuw zijn naast elkaar en met elkaar vermengd verschillende vormen van culturele en historische belangstelling en oriëntatie aan te treffen: zowel een vaderlandse, op de eigen staat georiënteerde instelling als een op de directe omgeving geconcentreerde interesse - op geschiedenis, landschap en bewoners van de eigen streek - met een hierdoor bepaalde kijk op de wereld, en ook een wereldburgerlijke instelling. In Brandenburg-Pruisen verwoordden auteurs als Christian Garve, Johann Gleim, Karl Ramler en de Würtemberger Thomas Abbt de liefde tot het kleinere vaderland, tot de eigen staat. De successen in de Zevenjarige Oorlog (1756-1763) hadden het politiek zelfbewustzijn in Pruisen aanzienlijk versterkt, en men verbond de warme belangstelling voor het eigen land met de wens naar culturele opleving.<sup>153</sup> Rode sloot bij deze opvattingen aan met zijn streven om door middel van prenten cultuurhistorische en ook nationaal-historische kennis te verbreiden.

Omstreeks 1780 werkte Rode aan de illustraties van Schröckhs meerdelige *Weltgeschichte für Kinder*. Het is mogelijk, dat hij deze kwantitatief grote opdracht gekregen had door zijn bekendheid met de vriendenkring rond de bovengenoemde dichter Gleim in Halberstadt waartoe ook Schröckh behoorde.<sup>154</sup>

---

<sup>151</sup> Jacobs, p. 133; Strong, p. 15, 17: deze noemt, als uitzonderlijk, William Kent met enkele hist. werken ca. 1730; hij laat volgende fase Britse geschiedschilderkunst jaren 60 beginnen.

<sup>152</sup> Jacobs, p. 125: Rodes positie. Joh. Jakob Bodmer had kunstenaars er steeds op gewezen dat het patriottische plicht was de daden van groten uit het verleden in beeld en woord aan de natie voor te houden: "Dies bilde den Charakter des Volkes, erwecke und nähre die Vaterlandliebe und errege den Geist und die Kraft zu edler Nacheiferung." Bodmer naar Wilhelm Tischbein, in *Aus meinem Leben*, C. Schiller (ed.), 1861, I, p. 217, hier naar Büttner, 1986.

<sup>153</sup> Moser, p. 231, 245. Gleim dichtte *Preussische Kriegslieder*; Thomas Abbt schreef o.m. *Vom Tode fürs Vaterland* (1761).

<sup>154</sup> Jacobs, p. 24-25: wrschl. had Rode via zijn Berlijnse vriend Ramler kennis gemaakt met deze kring van literatoren waar behalve Schröckh ook de schrijver Christian Felix Weisse deel van uitmaakte. Schröckh, I, voorwoord: "Glücklicher Weise gab mir Herr Weisse den Rath, mich an einen Künstler zu wenden, der seines gleichen in der Erfindung, Zusammensetzung und Anordnung historischer Gemälde, in der Beobachtung des Ueblichen, und in der Stärke des

De bijna honderd taferelen die Rode voor diens *Weltgeschichte* tekende, zijn niet door hem gekozen, maar bepaald door de auteur. Schröckh heeft die keuze in het voorwoord van zijn boek beredeneerd en hij voerde hierbij zowel psychologische als pedagogische argumenten aan, ook voor de illustratie als zodanig:

"Freylich sollen diese Abbildungen die Lust zur Geschichte bey ihnen [de jonge lezers] erwecken und unterhalten helfen: sie werden dieselben nicht anblicken können, ohne daß sie begierig werden sollten, dieselben zu verstehen. Aber man suchte dabey noch etwas weit höheres. Der Künstler sollte nicht nur seine Zuschauer an den Verfasser der Geschichte verweisen; er sollte auch da anfangen, wo die Erzählung des letzteren aufhört; mit ihm fortarbeiten, oder ihn vielmehr übertreffen, indem er Geist, Leben und Leidenschaften weit anschauernd und rührender darstellte als es Feder und Worte thun können; und er sollte also den schwachen Eindruck, den jener erregt hat, stark und bleibend machen, einen kraftvollen Ausdruck und eine sinnreiche Täuschung für die Einbildungskraft der Kinder hinzusetzen."

De illustraties van de *Weltgeschichte* brengen steeds gebeurtenissen en ontwikkelingen in beeld die in de tekst op overeenkomstige wijze zijn verwoord en beschreven.<sup>155</sup> Zo is hier niet alleen de samenhang tussen de beelden en de tekst heel direct, maar komt in de illustratie ook de geschiedopvatting van de auteur tot uitdrukking. De keuze van de uitgebeelde thema's is ten dele bepaald door de bestemming van het werk voor jonge en minder ontwikkelde lezers, maar ook door Schröckhs wens om zich af te zetten tegen oudere geschiedillustraties waarbij over het algemeen alleen portretten en de spreekwoordelijke 'Haupt- und Staatsaktionen' werden getoond. Hij verantwoordde zijn keuze als volgt:

"Vor allen Dingen wollte ich Kindern solche Begebenheiten vorzeichnen lassen, die ihre Wirkung auf das Herz derselben am wenigsten verfehlen konnten: ausnehmende Beyspiele von kindlicher Ehrerbietung, Liebe und Gehorsam, strenger Erziehung, frühzeitigen tugendhaften Gesinnungen oder Fehlern der Kinder, davon diese nicht ungestraft, jene nicht ohne Belohnung geblieben sind. Beynahe der dritte Theil der Kupfer ist mit diesem Inhalte angefüllt. Die nächste Stelle gab ich solchen Geschichten und Stellungen von großen Männern, welche Bewunderung der Weisheit und edeln Rechtschaffenheit, der Großmuth insonderheit und des standhaften Muthes, oder auch Verabscheuung des Irrthums und Lasters, nicht ohne Rücksicht auf Religion, befördern können. Endlich glaubte ich die Erfindung von Gesetzen, Künsten und Wissenschaften mit ihren herrlichen Früchten, keineswegs aus den Abbildungen eines Werkes von dieser Bestimmung weglassen zu dürfen. Daß ich nicht bloß Personen, sondern Handlungen, nicht die Verwirrung einer Schlacht, keine Thronbesteigung, oder Seltenheit der Natur und

---

Ausdrucks der Handlungen, in Deutschland schwerlich haben dürfte: an den durch so viele Kunstwerke berühmten Herrn Bernhard Rode zu Berlin."

<sup>155</sup> Schröckh, I, voorwoord geïllustreerde [!] uitg. *Weltgeschichte für Kinder*. Vergelijking der afb. met verbeelde tekstpassages - steekproefsgewijs - bevestigde dat Rode zich als illustrator inderdaad dicht aan Schröckhs tekst heeft aangesloten.

der Kunst, und dergleichen mehr habe in Kupfer stechen lassen, wird mir vermuthlich niemand verargen."<sup>156</sup>

Het was de geschiedopvatting van de Verlichting die, zoals boven reeds beschreven, Schröckhs tekst en beeldwensen bepaalde. Hij liet Rode handelingen en gebeurtenissen illustreren die het verdere verloop van de geschiedenis, zowel van politieke als culturele en economische ontwikkelingen, hadden beïnvloed. En hij verlangde ook - zo blijkt uit de illustraties - dat Rode zou proberen langer aanhoudende en een periode kenmerkende tendensen zoals de trek van het platteland naar de steden (afb. 10) en de activiteiten van de Hanze in beeld te brengen.<sup>157</sup> De opvoedende, anekdotische taferelen richtten zich speciaal tot de jeugdige lezers die hier voorbeelden voor eigen handelen zouden vinden: exempla die nu behalve aan het klassieke verleden ook aan de Duitse geschiedenis waren ontleend.<sup>158</sup>

De kunsthistoricus Hans-Jakob Meier signaleert (1994) dat Schröckh in het voorwoord bij zijn *Weltgeschichte* de moraliserende uitleg en presentatie van de geschiedenis door de historiograaf nadrukkelijk afwees, terwijl hij er bij de illustratie van zijn tekst juist op bedacht was om historische gebeurtenissen als exempla en met opvoedende strekking in beeld te laten brengen. Meier ziet hier een contradictie die ertoe leidde dat men het historisch exemplum voortaan aan de beeldende kunsten overliet: de opgaven van de historicus, meent hij, vielen niet langer meer samen met die van schilder en tekenaar.<sup>159</sup> Hierbij wil ik

---

<sup>156</sup> Schröckh, I, voorwoord.

<sup>157</sup> Büttner, 1986, p. 416. - Dat Schröckh de tekenaar soms voor problemen plaatste, toont vergelijking Rodes prent *De Duitsers trekken naar de steden* (afb. 10, deze studie) met betreffende tekstpassage. Rode heeft getracht een langer verhaal in een enkel beeld samen te vatten: de simplistische voorstelling zou zonder de tekst vreemd overkomen. Schröckh, III, p. 205: "Heinrich [de Ottoon Heinrich I] ließ neue Städte bauen, und die alten durch Mauern befestigen [...]. Alle feyerliche Zusammenkünfte und Gastmahle mußten nun in den Städten angestellt werden. Daher konnte es nicht fehlen, daß sie bald stark bevölkert wurden, zur sichern Aufbewahrung von allerley Vorräthen und Gütern, auch zur Abhaltung feindlicher Verheerungen dienten. Die Deutschen, welche sonst immer dem Landleben so sehr ergeben waren, wurden nunmehr fast eben so eifrige Freunde der Städte, wohin sie [...] viele Freyheiten und Rechten, welche den Städten ertheilt wurden [...] zogen."

<sup>158</sup> Waardering vaderlands-hist. exempla, als gelijkwaardig aan klassieke, nam in loop der 18<sup>de</sup> eeuw toe tot die eerste dikwijls zelfs geprefereerd werden. Meier, p. 52, nt. 103, citeert in dit verband Mannheimer Anton Klein (voor persoon, zie dl. I: V: nt. 507) die in voorwoord bij zijn hist. zangspel *Günther von Schwarzburg* (1778) protesteerde tegen al die Romeinen en Grieken op het toneel: "Wir werfen unsere Augen auf fremde Tugendmuster, die vielleicht niemals gewesen sind und sehen nicht, was in unserem Schoße ist." Meier, p. 58: in Schröckhs *Weltgeschichte* daarentegen zijn gebeurtenissen uit verschillende tijdperken als van belang gepresenteerd zonder preferentie der Duitse geschiedenis.

<sup>159</sup> Meier, p. 58-60. Vgl. daarentegen Jean Paul, *Die unsichtbare Loge*, in *Werke*, I, p. 125: "Was Herrn Schröckh anlangt, der noch ehrliche Gelehrtenhistorie und reine Waisenhaus-Moral [!] mit beigeschaltet, so schneiden Sie mir [...] nur nicht aus seinem Buche die Kupferblätter mit heraus ...".

aanmerken dat historici nog steeds de bedoeling hadden, dat hun lezers uit de geschiedenis zouden leren, waarbij de geschiedschrijving gericht was op de 'Bildung von Herz und Verstand'. Alleen was de didactische methode daarbij veranderd. De moraal werd niet meer in de tekst verwoord, de lezer diende nu zelf na te denken, zelf zijn conclusies te trekken: de illustratie had de functie hem daarbij te ondersteunen. Ook Schröckh erkende in zijn voorwoord nadrukkelijk de samenhang tussen de zedenleer en het geschiedonderwijs. Met pedagogische argumenten verdedigde hij echter, dat het beter was, als de moraal als het ware tussen de regels stond, zodat de jeugdige lezer niet uit verveling zedenleer en geschiedenis tegelijk zou verwerpen.<sup>160</sup>

Rode heeft de gekozen motieven en scènes in aansluiting bij de tekst in beeld gebracht met aandacht voor de bijzonderheden van het historische tijdperk, van de architectuur en kledij, de gebaren en gebruiken. Een illustratief voorbeeld hiervan is zijn weergave van het merkwaardige onderwerpingsgebaar van de Slavische Wenden tegenover Heinrich der Löwe, de hertog van Saksen, juist zoals dat door Schröckh is beschreven (afb. 11).<sup>161</sup> In deze context kon de illustrator de eisen van de academische historieschilderkunst veronachtzamen ten gunste van de uitbeelding van historische bijzonderheden en een getrouwe navolging van de tekst en de wensen van de geschiedschrijver. Schröckhs veelgelezen *Weltgeschichte* moet ook Rodes illustraties tenminste in de Duitstalige landen in wijde kring bekend gemaakt hebben.

Een aantal van zijn voor Schröckh gebruikte schetsen evenals originele tekeningen van historische thema's heeft Rode tevens als prent uitgevoerd. Het zijn grote etsen waarop hij scènes in beeld heeft gebracht die tot dan toe merendeels nog ongewoon waren, en waarbij hij zich veel moeite gaf bij de weergave van historische en culturele details en ook wel exotische bijzonderheden (afb. 12). Het waren vooral de eigenheid van de historische periode en het eigene, karakteristieke van een volk of een cultuurgebied, in het

---

<sup>160</sup> Schröckh, I, inl.: "Ist eine Begebenheit so erzählt, daß die Ursachen und Folgen derselben vor den Augen liegen, und daß man auch mit der handelnden Person bereits eine hinlängliche Bekanntschaft erlangt hat: so wird das Kind meistens selbst den Schluß ziehen können, was für einen Werth man dieser Handlung beylegen müsse. Ich habe daher getrachtet, die Moral gar nicht, oder überaus selten, als Moral, Betrachtung, Ermahnung [...] anzubringen, sondern als Erklärung der Ursachen und Wirkungen einer Begebenheit; als den natürlichen Gedanken, den man über dieselbe sogleich haben kann, wenn man sich nur einem geringen Nachdenken überlassen will; kurz, als ein wirkliches Fortschreiten in der Geschichte, nicht als einen plötzlichen Uebergang von einer blumenreichen Wiese auf ein trauriges Sandfeld. Denn das ist ohngefähr der Tausch, den man Kinder nach ihren Begriffen zu machen nöthigt, wenn man es sie mitten in der Erzählung merken läßt, daß eine moralische Declamation den Anfang nehmen soll."

<sup>161</sup> Schröckh, III, p. 547: "Unter andern ergab sich ihm im damaligen Obotritenlande, oder jetzigen Mecklenburgischen, eine feste Stadt, worinne sich einer dieser [wendischen] Fürsten selbst, Namens Wertislaw, befand. Dieser warf sich nebst den vornehmsten Slaven, die bey ihm waren, zu den Füßen des Herzogs, und jeder von ihnen hatte ein bloßes Schwerdt vom Nacken herabhängen, um anzuzeigen, daß sie sich ganz der Gnade des Siegers überließen."

verleden of in een ver land, die hij op die wijze aanschouwelijk maakte. Hij kwam daarmee tegemoet aan de cultuurhistorische belangstelling van zijn tijd voor oude culturen en verre landen, evenals voor vroeger tijden van de eigen geografische streken: zoals bijvoorbeeld met de prenten die religieuze gebruiken in Egypte, het antieke Rome of van het oude Germanië uitbeeldden - zogenaamde 'Sittenbilder' die vooral het anderszijn van vroeger tijden toonden.<sup>162</sup>

Rode voorzag zijn prenten van literatuurverwijzingen: de samenhang tussen historische tekst en beeld bleef behouden, ook wanneer het prenten voor de map of zelfs de wand betrof. Men zag er destijds geen bezwaar in om een beeld pas met behulp van een tekst te kunnen ontsluiten. De toevoeging daarvan als hulp voor de beschouwer verminderde de waarde van een beeldend kunstwerk niet, integendeel, die tekst maakte het juist interessant, zette aan tot nadenken en nalezen over het onderwerp.<sup>163</sup> Rode richtte zich met zijn grafisch werk tot een publiek dat vertrouwd was met literatuur, opgevoed en cultureel gevormd door boeken, dat nog onwennig was in de omgang met de beeldende kunst, maar wel vertrouwd met boekillustraties. Dit publiek, een nieuw, deels burgerlijk kunstpubliek, was literair geschoold en op de hoogte van de algemene en de lokale geschiedenis; het was niet onbemiddeld en veroorloofde zich de aanschaf van boeken en prenten, maar die van schilderijen nog relatief zelden. Dat Rodes vaderlands-historische schilderijen voor een deel nog in zijn nalatenschap werden aangetroffen, kan daarom niet worden uitgelegd als een volledig gebrek aan belangstelling voor zijn thematiek: als prent vonden de thema's van zijn schilderijen immers wel aftrek. Zijn interesse voor uitbeelding van de Pruisische en Duitse geschiedenis en de wijze waarop hij in prenten en boekillustraties het verleden in beeld bracht, met zo nadrukkelijke aandacht voor het eigenaardige van andere tijden en volkeren, zouden de geschiedschilderkunst van volgende generaties beïnvloeden.<sup>164</sup>

\* \* \*

Ook het reportagestuk, speciaal in de vorm van prenten, beïnvloedde de uitbeelding van geschiedenis in de tweede helft van de achttiende eeuw: allereerst door een meer realistische weergave van gebeurtenissen, en tevens als wegbereider voor de vaderlandse historische anekdote. Prenten vormden een beeldmedium dat bij bescheiden kwaliteit en formaat betrekkelijk snel in grote oplagen kon worden geproduceerd. Rond de grafische voorstellingen die in reactie op gebeurtenissen tijdens de Silezische Oorlogen (1740-1763) in omloop

---

<sup>162</sup> Jacobs, p. 134, 248-250; ook Sulzer, 1792-94, *Ästhetik*, noemt meermaals in één adem voorstellingen van 'entfernte Zeiten und Orten': p. 348, lemma "Das Uebliche. Costume, p. 628, lemma "Historie (Historisches Gemähl)". Jacobs, p. 137-38: zedenhist. prenten.

<sup>163</sup> Jacobs, p. 193.

<sup>164</sup> Vgl. Büttner, 1986, p. 424; Büttner, 1990, p. 267; Börsch-Supan, 1975, p. 41: nalatenschap. Büttner, 1986, p. 416: volgende generaties.

werden gebracht, ontstond een complex van anekdoten en verhalen dat mondeling werd verbreid. Deze vertelsels lieten uitgevers ook weer in prent brengen: de anekdotische taferelen reproduceerden de publieke mening en beïnvloedden haar tegelijkertijd. In de late jaren tachtig werden veel van die verhalen als 'Anekdoten von Friedrich dem Zweiten' opgetekend en uitgegeven. De anekdoten-literatuur evenals de reeds in prent gebrachte scènes uit de verhalen vormden voorbeelden voor de Pruisische geschiedschilderkunst en de luxueuzere historische prent; taferelen uit bepaalde anekdoten werden tot visuele topoi die iedereen herkende.<sup>165</sup>

Onderwerp van de anekdoten vormde meestal Friedrich II zelf, maar ook zijn generaals, met en zonder Friedrich, zijn voorganger de Grote Keurvorst en diens redder Froben speelden een rol in de verhalen. De anekdoten rond Friedrich der Große illustreren zijn positieve eigenschappen als veldheer en koning, maar zij hebben een ander karakter dan de klassieke exempla, de antieke verhalen rond helden van moed of deugd: in deze achttiende-eeuwse anekdoten had de Pruisische burgerij eigen actuele voorstellingen en wensen op haar vorst overgebracht.<sup>166</sup> Hun koning behoorde deugden te bezitten die voor het algemeen belang van waarde waren en zich persoonlijk verdienstelijk te maken voor het welzijn en de welvaart van zijn volk. Dat de eigenschappen die hij in de ogen van zijn onderdanen moest hebben, ontleend waren aan het waardenstelsel van althans een deel van die onderdanen, de ontwikkelde, verlichte burgerij, was een nieuw verschijnsel dat de veranderde sociale verhoudingen en politieke verlangens in de achttiende eeuw illustreerde. Wat de standen scheidde, werd minder belangrijk dan het algemeen menselijke.<sup>167</sup> Nieuw was bovendien dat

---

<sup>165</sup> Cat. tent. Berlijn, 1987, *Ereignisbild*, p. 15. Joh. Fr. Unger, *Anekdoten und Charakterzüge aus dem Leben Friedrichs des Zweiten*, 19 Hefte, Berlijn 1786 e.v.; Chr. Fr. Nicolai, *Anekdoten von König Friedrich dem Zweiten*, Berlijn 1789-92. Anekdoten in cat.ac.Berl. als zodanig aangeduid, bijv.: 1787, nr. 10, Chodowiecki, "Eine Anekdote aus der Geschichte der Wiederherstellung der Ordnung und Ruhe in Holland in 1787" en nr. 12, "Vorstellungen aus den Anekdoten Friedrichs des Zweyten ...". Aanwijzing voor verbreiding visualisering Friedrich-anekdoten in werkelijk brede kring: boekje *Geschichte des siebenjährigen Krieges in Deutschland. Mit vielen Holzschnitten gezieret*, Berlijn 1800, uitgegeven en met zeer eenvoudige houtsneden geïllustreerd door Ignatius Zürrigibl.

<sup>166</sup> Jacobs, p. 252, Schoch, p. 27, 48.

<sup>167</sup> Cat. tent. Berlijn, 1987, *Ereignisbild*, p. 27; Jacobs, p. 130. Schoch, p. 27-33, 43-45, 73. Id., p. 93, 104-107, 158, karakteriseert zulke scènes - zinspelend op maatschapp. en politieke positie van schilders en burgerlijke opdrachtgevers - als "Herrscherbilder von unten". [Begin 19<sup>de</sup>-eeuwse kloof tussen 'officiële' historieschilderkunst van staatswege en burgerlijke, meer intieme geschieduitbeelding in anekdoten, genre- en idyllische scènes; een kloof die uit hist. interesse én met politieke intentie steeds ook weer werd overbrugd.] Politieke achtergrond toenadering tot die 'kleine' (ook lett.) historieschilderkunst bij uitbeelding heersers - steeds naast officiële werken - was omstandigheid dat vorsten zich voortaan genoodzaakt zagen hun positie te legitimeren tegenover onderdanen. Zij trachtten dit ook te doen door zich zo te presenteren als burgerij haar vorsten graag zag: met eigenschappen en interessen die ook de burger sierden - bijv. familiezin en wetenschapp. belangstelling - in omgeving die beantwoordde aan smaak en wensen burgerij.

anekdoten die als exempla van deugd of moed fungeerden, nu tevens aan de vaderlandse geschiedenis ontleend konden worden, en in de vroege negentiende eeuw ook wel aan een verder terugliggend Duits of zelfs Germaans verleden.

Tijdens het leven van Friedrich der Große zijn "friderizianische Anekdotenbilder" niet als schilderij uitgevoerd, maar alleen in prent gebracht. In de schilderkunst werd deze koning in allegorieën verheerlijkt, ook door Bernhard Rode die anders dan Chodowiecki als schilder opdrachten voor het hof uitvoerde. Pas een aantal jaren na Friedrichs overlijden schilderde Rode een aantal anekdotische scènes die hij op de academietentoonstelling presenteerde. Ook toen werd de uitbeelding van zulke anekdoten niet van hogerhand in opdracht gegeven, maar wel bevorderd door de kunstacademie.<sup>168</sup> Die anekdoten hebben drie kenmerken met elkaar gemeen, aldus Rainer Schoch: de schildering van de individuele, menselijke kwaliteiten van de vorst, een duidelijke tendens tot naturalistische of reportageachtige uitbeelding en de moraliserende, op een breed publiek gerichte strekking. Schoch ziet een onmiddellijke samenhang tussen deze eigenschappen van de anekdote en het gegeven dat Friedrich steeds in zijn verhouding tot de burger werd getoond. De koning werd in deze beelden inderdaad conform de waarden en morele begrippen van de Pruisische burgerij vereerd. Een door Schoch aangehaald voorbeeld van een Friedrich-anekdote, een schildering door Rode, werd in de tentoonstellingscatalogus van de Berlijnse academie (1793) als volgt omschreven en verklaard (afb. 13):

"Friedrich der Große auf dem Marsche vor der Schlacht bei Torgau, macht mit der Armee Halt, um einen Morast auszufüllen, das Geschütz hinüberzubringen. Der General Ziethen ist neben ihm eingeschlafen. Eine Soldatenfrau kommt und setzt einen Topf mit Kartoffeln an des Königs Feuer, ohne ihn gewahr zu werden und bläst in das Feuer, dass ihm die Asche ins Gesicht fliegt. Der König lächelt."

---

<sup>168</sup> Van konings- en staatswege ondervonden Rodes noch Chodowiecki's geschieduitbeelding belangstelling. Beide kunstenaars richtten zich hiermee direct tot burgerlijk publiek. Voor Friedrich II waren Rode en historieschilder Frisch, zijn leerling, schilders van plafonds met mythologische thema's en was Chodowiecki schilder van tabaksdozen: cat. tent. Berlijn, 1987, *Ereignisbild*, p. 27. Rode voerde aan acad. getoonde anekdoten zelf alleen als schilderij uit, Jacobs, p. 200. Cat.ac.Berl. noemt 1793 twee anekdoten, 1795 drie: met opgave pp. uit Nicolai's *Anekdoten*. - Cat.ac.Berl., 1786: Rode betiteld als "Geschichtenmaler", mogelijk lett. 'verduitsing' van 'Historienmaler' - eveneens historie in mrv. Aan die aanduiding zal toen al achterhaalde opvatting van geschiedenis als 'geschiedenissen van ..' enz., als 'Historien', ten grondslag liggen. Chodowiecki had Berl. schilders al 1786 opgeroepen tot uitbeelding vaderlandse thema's uit meer recente geschiedenis b.g.v. prijsuitschrijving waarvoor hij thema's had gekozen: "Ich werde diese Objekte aus der uns allen sehr interessanten Brandenburgischen Geschichte wählen; und da der Herr Direktor Rode schon vieles aus den ältern Zeiten dieser Geschichte dargestellt hat; so will ich mich auf die neuern einschränken, die uns sehr reichen Stoff zu schönen Vorstellungen darbieten." Chodowiecki stelde volgende thema's voor, waarvan laatste twee tot anekdoten te rekenen zijn: dood van Schwerin, Friedrich II die dode Schwerin betreurt en majoor Kleist onder Russische mantel bij het vuur, cat. tent. Berlijn, 1987, *Ereignisbild*, p. 27; Schoch, p. 47-48. Die anekdoten waren niet kritisch t.o.v. koning en staat, zij getuigden van patriotisme en loyaliteit der Pruisische burgerij t.o.v. de Hohenzollern-staat; zie Brunschwig, o.m. p. 258 e.v., voor oorzaken en achtergronden van deze instelling.

Deze anekdote illustreert de menselijke trekken van de koning, aldus Schoch, en zijn verbondenheid met het soldatenleven. Bij andere anekdoten rond Friedrich betreft het zijn soberheid of zijn persoonlijke moed. Het ging steeds om eigenschappen die de koning als individu een burgerlijk publiek nader konden brengen.<sup>169</sup> En dat was en bleef de functie van de historische anekdote als zodanig, ook nog gedurende de negentiende eeuw en in andere landen: één of meer positieve eigenschappen van de uitgebeelde hoofdpersoon aanschouwelijk te maken, om zo de beschouwer van de voorstelling in te nemen voor dat individu in zijn totaliteit, evenals voor hetgeen de betreffende representeerde. De "Erweiterung des Speziellen" - nu weliswaar niet "ins Allgemeine", maar wel tot een groter geheel - waar Schoch met betrekking tot het genretafereel van spreekt, werd ook bij de anekdote aan de beschouwer overgelaten.<sup>170</sup>

Gedurende enkele decennia domineerde de historische anekdote de geschiedschilderkunst en historische grafiek op de academiëtentoonstellingen in Berlijn. De anekdoten rond de jeugdige en de oudere Friedrich II, zijn generaals, rond de Grote Keurvorst, maar ook anekdoten rond Luther en Hutten, 'helden' van de Reformatie, waren daar in de late achttiende en vroege negentiende eeuw steeds weer te zien. Het verhaal rond de uitgebeelde scène kon in het geval van deze anekdoten bij de beschouwer bekend worden verondersteld, de uitbeelding appelleerde aan diens kennis van de wijd verbreide vertelsels, die bovendien waar het Friedrich betrof in de anekdotenbundels konden worden nagelezen. De uitbeelding van zo'n historische anekdote werd echter - in een andere zin - niet 'gelezen', niet allereerst verstandelijk gerecipiëerd: de voorstelling appelleerde net als het verhaal vooral aan het gevoel van de beschouwer.

Op diezelfde wijze trachtte de contemporaine historicus met verheven, ontroerende, aansprekende voorbeelden uit het verleden hart en verstand van zijn lezers te vormen, zij het dat de geschiedschrijver deze middelen in het bijzonder bij de jeugdige en minder ontwikkelde lezer aanwendde.<sup>171</sup> Een aardig voorbeeld hiervan is het moment dat Schröckh voor de illustratie van zijn *Weltgeschichte* koos uit zijn bericht over de ontvoering van twee Saksische prinsjes (1455): Rode heeft de figuren uitgebeeld bij een rust op een open plek in het bos. Terwijl de aanvoerder van de ontvoerders voor een van de dorstige prinsjes aardbeien plukt, fluistert de jongen een langskomende kolenbrander toe wat er gaande is (afb. 14).

---

<sup>169</sup> Schoch, p. 46-48: verhouding burger. Vgl. ook Busch, p. 241. Citaat: cat.ac.Berl., 1793, nr. 2, met bronverwijzing "Anekdoten von Nicolai, 4s Heft, Pag. 69." Datering schilderij 1791: Börsch-Supan, 1979, p. 87. Schoch, p. 47-48: eigenschappen.

<sup>170</sup> Jacobs, p. 134. - Illustratie van negatieve eigenschappen kan uiteraard op dezelfde wijze functioneren: vb. van zulke anekdoten, rond andere heersers, komen tweede helft 19<sup>de</sup> eeuw voor. "Erweiterung": vgl. p. 33, citaat naar Schoch. Meier, p. 145-46, m.b.t. hist. anekdote: "äußerlich undramatische Momente, die jedoch einen wesentlichen Charakterzug offenbaren oder einen im Innern vor sich gehenden Entscheidungsprozeß verdeutlichen, ersetzen die ausschließlich äußere Biographie."

<sup>171</sup> Pandel, p. 145.

De intentie van deze encenering is om te tonen, hoe een kind zich door zelfstandig denken en handelen uit een gevaarlijke situatie weet te redden - want natuurlijk haalt de kolenbrander hulp. Dit tafereel, dat Rode ook als grote prent en in olieverf heeft uitgevoerd, is een exemplum dat zich speciaal tot jeugdige lezers richt.<sup>172</sup> De voorstelling representeert meer dan Rodes overige illustraties voor Schröckhs *Weltgeschichte* wat Werner Busch (1993) beschrijft als een van de bijzonderheden van de laat achttiende-eeuwse schilderkunst: de uitgebeelde personen zijn met zichzelf en met elkaar bezig, en juist de scheiding van de beschouwer nodigt deze ertoe uit 'onder te duiken in het aangeboden sentiment'. Wat bij de bespreking van de anekdoten al aan de orde kwam, geldt ook hier: de beschouwer hoefde zich niet te beperken tot rationeel, stapsgewijs vervolgen van de handeling, door gebaren van de personen door het beeld geleid, maar kon de aangeslagen en naklinkende 'toon' beluisteren en meevoelen.<sup>173</sup> Weliswaar klinkt deze toon bij Rode niet vaak door - in vergelijking met Chodowiecki's werk - maar een enkele maal toch wel.

\* \* \*

Sterker dan bij Rode kwam het gevoelsmatig appèl aan de beschouwer tot uitdrukking in het werk van zijn stadgenoot Daniel Chodowiecki. - Chodowiecki en Rode kenden elkaar overigens goed: de eerste bezocht omstreeks 1756 bij Rode aan huis diens particuliere tekenschool.<sup>174</sup> En in 1769 gaf Rode Chodowiecki opdracht om tekeningen te maken naar enkele van zijn door Friedrich II *Mémoires* geïnspireerde schilderijen die scènes uit de Brandenburgse geschiedenis verbeeldden: die tekeningen dienden weer als voortekening voor de illustratie van de *Berliner Genealogische Almanach* van 1769.<sup>175</sup> Zo heeft Chodowiecki zich via Rode al met de uitbeelding van vaderlandse geschiedenis beziggehouden jaren voordat hijzelf - in 1781 - voor het eerst een historiografische tekst illustreerde, en wel Johann Mayers boek *Histoire des Croisades*. Anderzijds kon ook de illustratie van literaire teksten een historische encenering met zich meebrengen: in de jaren zeventig had Chodowiecki zulke

---

<sup>172</sup> Voorval met kolenbrander zou historisch zijn. Schröckh, III, p. 507, noemt ontvoerder "Kunz (oder Conrad) von Kauffungen", hij vertelt: "Albrecht, mit welchem er besonders fortritt [daarom maar één prinsje uitgebeeld], klagte über Hunger und Durst; Kaufungen stieg im Walde bey Wiesenthal ab, um einige Erdbeeren zu plücken; und diese Gelegenheit nützte der junge Prinz, sich einem Köhler, der sich eben daselbst fand, zu entdecken." Jacobs, p. 252. Pedagogische ideeën der Verlichting spelen hier een rol, nog niet de romantische opvatting van het kind. Rodes schilderij: cat.ac.Berl., 1786, nr. 8; nu: Hermitage, Sint Petersburg. Meer dan tien jaar later beeldde ook Kolbe deze scène uit: cat.ac.Berl., 1797, nr. 382.

<sup>173</sup> Busch, p. 203.

<sup>174</sup> Geismeier, 1993, p. 31.

<sup>175</sup> *Berliner Genealogischer-historischer Almanach 1769*: cat. tent. Berlijn, 1987, *Ereignisbild*, p. 38; bij Geismeier, 1993, p. 128, betiteld als *Berliner Genealogischer Calender auf das Jahr 1769*.

illustraties al wel uitgevoerd, bijvoorbeeld voor uitgaven van Shakespeare en bij balladen van Bürger en Friedrich Stolberg. Na zijn platen voor Mayers *Croisades* illustreerde hij nog tal van geschiedenisboeken en historische kalenders en dankzij deze vorm van publicatie bereikte hij met zijn historische voorstellingen zeker in veel ruimere mate dan Rode een groot publiek.

Chodowiecki's historische illustraties worden door Geismeyer in samenhang gezien met zijn merendeels al in de jaren zestig geschilderde genretafereelen en wel op een manier die in verband met het historische genre relevant is. Geismeyer herkent in de keuze voor het genretafereel, voor de eigen levensrealiteit, een indirecte afwijzing van de "ideale Historie" in de traditionele vorm. De verhalende elementen en de reflectie van sociaal-ethische en morele aspecten die Chodowiecki in zijn genrestukken - eigenlijk burgerlijke 'Sittenbilder' - in houding en gebaren der figuren, in bezigheden en milieu tot uitdrukking bracht, zouden ook bijdragen aan de opkomst van een burgerlijke visualisering van het verleden, zo meent Geismeyer; aan een verbeelding van de geschiedenis die vrij was van mythologische of allegorische betekenislagen, of typologische toespelingen. Chodowiecki's illustraties tonen exemplarisch, aldus Geismeyer, hoe geschiedenis voortaan vooral in de vorm van een episode of anekdote in beeld gebracht en gerecipieerd zou worden. Ook bij het historische genretafereel uit de hier, in deel I, besproken periode kon er soms sprake zijn van verhalende elementen - die de idylle dan echter doorbreken. Dat die tafereelen bovendien in een burgerlijk milieu gesitueerd werden, overwoog weliswaar niet, maar kwam, anders dan in de academische geschiedschilderkunst uit die jaren, bij Berlijnse schilders wel al regelmatig voor.<sup>176</sup> Chodowiecki's eigen historische voorstellingen beoordeelt Geismeyer - analoog aan het historisch genre van de negentiende eeuw - als een 'slechts verklede burgerlijke leefwereld', en hij spreekt van een a-historische kijk op de geschiedenis:

"Eine eigentlich historische Sicht auf Typen, Verhaltensweisen, Ausstattungen und Milieus gab es nicht, stattdessen die bildliche Vergegenwärtigung einer Vorstellungswelt, deren Inhalte und Normen eine aufgeklärt humane und moralisch bewußte Bürgerlichkeit repräsentierte. [...] Die Abläufe und Umstände historischer Ereignisse, sowie die Verhaltens- und Ausdrucksweisen der Protagonisten und Statisten vermittelten die gleiche vernünftige Sittlichkeit und schickliche Mäßigung, wie die zeitgenössischen Szenen und ihre bürgerliche Akteure."

Juist bij Chodowiecki's verbeelding van de geschiedenis lijkt dit oordeel vanuit de twintigste eeuw inderdaad gerechtvaardigd, waarbij Geismeyer behoedzaam formuleert en zo vermijdt nu op zijn beurt van een a-historische kijk op het verleden blijk te geven. Hij spreekt weliswaar van 'zwakte', maar ook van een 'voorstellingswereld' waar sommige vormen van beleving nu eenmaal buiten

---

<sup>176</sup> Geismeyer, 1993, p. 65, 72: n.b. in eerste decennia 19<sup>de</sup> eeuw alleen bij Berlijnse schilders. Overigens neemt dit laatste in loop van de 'Vormärz' toe, en bereikt dan ook München.

lagen.<sup>177</sup> Zelf schijnt Chodowiecki zijn visualisering van het verleden geenszins als problematisch te hebben ervaren. Eén van Chodowiecki's vele brieven (1783) bevat een passage waarin hij kennelijk reageert op een opmerking over een historische voorstelling door de schilder Johann Heinrich Tischbein. Hij spreekt zich hierbij impliciet uit voor uitbeelding van de Duitse geschiedenis, ook door hemzelf:

"Noch eins von Herrn Tischbein, er irret sich wenn er glaubt der einzige zu sein der Teutsche Begebenheiten der Welt sichtbar macht. Ich habe seit kurzem drey radirt, eines aus Klopstocks Hermanns Schlacht. Wie Hermann nach der Schlacht den kleinen Opferknaben aufhebt und Küsst."

Als tweede en derde onderwerp noemt hij de veldslag tussen Rudolf van Habsburg en de Bohemers en een scène uit de geschiedenis der oude Germanen: alle drie voorstellingen waren bestemd als illustratie bij de verzameling historische biografieën, *Leben und Bildnisse der grossen Deutschen*, van Anton Klein (afb. 15). Chodowiecki beeldde graag historische thema's uit en had hierbij zelf geen voorkeur voor de prentkunst en boekillustratie waar hij zich echter, anders dan Rode, om economische redenen toch op toe moest leggen:

"Ich wollte gern ein mahl eine Folge von Historischen Gegenständen Bearbeiten, worin ich mich im eigen[t]lichen Grossen Ausdruck, in schönen Gewänden und Mahlerischen Stellungen, Zusammensetzungen, Beleuchtungen üben Könnte, und muss immer Beym Tändelnden ModeKram der Romane bleiben. Für Lavater hab ich einige Historische Blätter zu machen gehabt und andre sind noch zu machen ..."<sup>178</sup>

Chodowiecki's historische ontwerptekeningen en prenten werden merendeels in almanakken en kalenders gepubliceerd, publicaties die tot doel hadden te onderhouden en te beleren. Evenmin als Rode bracht hij juist de zogenaamde 'Haupt- und Staatsaktionen' in beeld, maar bij voorkeur gedenkwaardige gebeurtenissen met en rond heldhaftige of ontroerende historische personen - scènes die aan het gevoel van de beschouwer appelleerden. Bij Chodowiecki is het belerende element betrokken op de handeling van de personen, zijn historische taferelen zijn dikwijls nog exemplarisch van karakter; zuiver informatieve geschiedkundige voorstellingen vergelijkbaar met Rodes cultuurhistorische prenten komen in zijn werk zo niet voor.<sup>179</sup>

Zijn invloed op de ontwikkeling van de geschieduitbeelding lag enerzijds daarin, dat hij zijn publiek, allereerst de meer ontwikkelde burgerij, vele nieuwe historische thema's onder ogen bracht. En anderzijds dat hij het met de

---

<sup>177</sup> Geismeier, 1993, p. 172.

<sup>178</sup> Chodowiecki, 1928, p. 37-38: brief 13-9-1783. Tischbeins (Johann H. sr.) hist. voorstelling wrschl. *Hermann und Thusnelda thronend*, 1782: Lammel, 1993, afb. 33. Derde thema Chodowiecki: scène met Germaans vorst Bojagal (ook bij Klopstock, in *Hermanns Tod*). *Leben und Bildnisse*: 1785/1805; zie Meier, p. 125, waar nader wordt ingegaan op beeldopvatting van Chodowiecki's Hermann-prent; zie ook I: V, 1, deze studie. Chodowiecki, 1928, p. 46, brief 6-3-1784: hist. thema's bewerken.

<sup>179</sup> Büttner, 1986, p. 425.

uitbeelding van het verleden als zodanig vertrouwd maakte, ook met de sfeer van het Oudduitse verleden en de middeleeuwse ridderwereld - in de hem eigen karakteristieke beeldopvatting. Het materiële verleden beeldde hij zeer schematisch uit; bij de verbeelding van taferelen uit diverse perioden van de middeleeuwen bijvoorbeeld gebruikte hij steeds dezelfde middeleeuwse harnassen, kostuums uit de zestiende eeuw en scenerieën uit de achttiende eeuw. Hij volgde hierin de toneelpraktijk van zijn tijd - wat Rode niet had gedaan - zowel als hij historische fictie illustreerde als bij zijn platen voor historiografische werken.<sup>180</sup>

Chodowiecki's historische illustraties, en in het bijzonder die van de middeleeuwse geschiedenis, hebben steeds iets van de sfeer van een legende, hebben 'iets legende-achtigs', zoals de kunsthistoricus Frank Büttner (1986) zijn karakteristieke beelden bestempelt (afb. 16, 17). Büttner vervolgt:

"Die Figuren sind in ihrer äusseren Erscheinung zwar abgerückt von der Gegenwart des Betrachters, aber historisch nicht eindeutig lokalisierbar und stehen so in gewissem Sinne in einem zeitfreien Raum."

Hiermee had Chodowiecki een 'toon' getroffen, aldus Büttner, die ook in de historische illustraties van de vroege romantiek, bij Cornelius en Pforr, nog doorklonk - in hun illustraties van sagen en legenden.<sup>181</sup> Deze toon lijkt in voorstellingen van Chodowiecki te resulteren uit de combinatie van belerende en roerende motieven enerzijds en de schematisering en simplificatie van de enscenering en de historische bijzonderheden anderzijds: zoals hiervoor reeds aan de orde kwam, ontbrak bij hem de wetenschappelijke tendens van Rodes geschieduitbeelding. Strong wijst eenzelfde verschil aan bij de verbeelding van het verleden door Britse schilders en benoemt twee achtereenvolgende, maar ook elkaar overlappende fases, namelijk de 'gothick' pittoreske waartoe ook Chodowiecki en Tischbein te rekenen zijn, en de 'antiquarian' fase, waarin schilders de groeiende historische kennis bewust en herkenbaar begonnen te benutten. Iets van Chodowiecki's eigen wijze om zich een beeld van het verleden te vormen, klinkt ook in één van zijn brieven door, zij het vermoedelijk toch ironisch:

"... denn kommt ein Däne und will zu Balders Todt, etliche Blätter und ebensoviel zu den Fischern (Beyde von Ewald) haben, da muss ich mich in das *fabelhaffte gothische Althertum* hin eindenken, und Bauer oder Fischer Costüm studieren."<sup>182</sup>

De door Büttner beschreven 'toon' - die de illustraties bij Ewalds tragedie *Balders Dod* inderdaad ook kenmerkt - is een karakteristiek aspect van Chodowiecki's grafiek. Een aspect waarin zijn verbeelding van het verleden overeenkomt met de

---

<sup>180</sup> Büttner, 1986, p. 425.

<sup>181</sup> Op. cit. (180), p. 425. Ook aan Carl Ph. Fohr kan hier gedacht worden, en aan illustratoren van hist. fictie als J.H. Ramberg of de Berlijner Daniel Berger.

<sup>182</sup> Op. cit. (178), p. 46: brief 6-3-1784; cursivering R.K. Deens dichter Joh. Ewald (1743-1781) had o.i.v. Klopstock oden geschreven evenals hier bedoelde zangspelen *Balders dod* - mengeling Noorse mythologie en ME (1773) - en het contemporaine *Fiskerne* (1780).

verbale 'beelden' in de historische fictie van vroege romantici als Tieck, Wackenroder en Fouqué, en met de historische genretaferelen van een volgende generatie Berlijnse schilders en tekenaars.<sup>183</sup> Van een analoge idealisering van de middeleeuwen, van eenzelfde idyllische voorstelling van vroeger tijden als bij deze auteurs en schilders, is bij Chodowiecki echter geen sprake. Zijn enscenering, themakeuze en uitbeelding zijn eerder kritisch, hij sloot zich aan bij de opvoedende tendens in de geschiedopvatting van de Verlichting. Chodowiecki's streven de recipiënten van zijn werk moreel te beleren, hen op te voeden tot humaniteit en beschaafde natuurlijkheid, is de voornaamste teneur van zijn prenten en illustraties en deze teneur wordt door de bijgevoegde regels tekst nog versterkt. Bij zijn visualisering van het verleden, van de oude Germaanse tijd tot in de achttiende eeuw, volgde Chodowiecki geschiedopvattingen van contemporaine historici: hij presenteerde de geschiedenis als *magistra vitae* en ging daarbij uit van het achttiende-eeuwse concept van 'vooruitgang in de geschiedenis'. Zijn kritische verbeelding van de middeleeuwen is een duidelijke illustratie van deze specifieke geschiedopvatting. Toch toonde ook Chodowiecki toenemend oog voor de eigenheden en culturele waarden van voorbije tijdperken, zoals wanneer hij in beeld bracht dat de kinderen van Karel de Grote toch werkelijk onderwijs hadden genoten (afb. 18). Gebeurtenissen uit een meer recent verleden bracht hij steeds al met grotere historische correctheid in beeld, en over het algemeen vertoonde zijn werk een ontwikkeling in de richting van een meer getrouwe, meer 'antiquarische' weergave van het verleden, waarbij hij toch kennelijk wel gebruik maakte van de toenemende historische kennis.<sup>184</sup>

De moraliserende en opvoedende tendensen van Chodowiecki's uitbeelding van het verleden richtten zich enerzijds tot de mens als individu en wereldburger en anderzijds op de opvoeding tot nuttig en loyaal staatsburger: hiermee weerspiegelt zijn historische grafiek de beide voornaamste stromingen in de geschiedschrijving van zijn tijd.

\* \* \*

---

<sup>183</sup> Samenhang tussen sfeer van legende, historische vaagheid en een "zeitfreier Raum" én wat Büttner (1986, p. 425) noemt de "Unterton des Exemplarischen" wordt door kunsthistoricus Okoń, 1992, *Sztuki siostrzane*, p. 58, m.b.t. Poolse schilderkunst expliciet uitgesproken: 'de moraliserende tendens in de historiografie had tot gevolg, dat de historische tijd als het ware losgemaakt werd van haar chronologisch verloop, doordat men haar beschouwde in de categorieën van schuld en straf, van berouw en boete', in tijdloze categorieën 'die niet meer dan middelbaar samenhangen met de concrete feiten der nationale geschiedenis'. Okoń's observatie betreft latere periode, maar als gevolg van in Polen anders verlopen ontwikkeling zijn bepaalde tendensen en strategieën in de Duitse en Poolse geschieduitbeelding, hoewel niet contemporain, toch vergelijkbaar. - Ook bij idyllen kan - met en zonder exemplarische ondertoon - van zo'n ruimte los van de tijd, zonder tijdsverloop, worden gesproken, zie dl. I: IV, 2. Op verbeelding verleden in hist. fictie vroege 19<sup>de</sup> eeuw zal ik nog nader ingaan, zie dl. I: IV, 1.

<sup>184</sup> Büttner, 1986, p. 425-426; Geismeier, 1993, p. 172; Meier, p. 77-88.

Chodowiecki's collega Bernhard Rode streefde met zijn historische beelden ogenschijnlijk bewust naar de verbreiding van kennis en opvattingen, naar het vertrouwd maken met visuele voorstellingen van het verleden. Hij liet de opsomming van de daden der heersers varen en breidde de historische belangstelling uit tot alle levensuitingen van een volk. Hij trachtte een samenhang aan te geven tussen historische gebeurtenissen en het leven van mensen in de achttiende eeuw, gericht op het leren uit de geschiedenis, zij het wellicht op een minder simplistische manier dan Chodowiecki's prenten suggereerden. Typerend voor Rodes geschieduitbeelding was bovendien zijn streven - veel evidenter dan bij Chodowiecki - naar correctheid in de uitbeelding van het verleden. Met dit alles was ook zijn visualisering van de geschiedenis in overeenstemming met tendensen in de contemporaine geschiedschrijving.<sup>185</sup>

Rodes verbeelding van het verleden is merendeels niet opvoedend en moraliserend, zijn voorstellingen zijn veeleer informatief, wellicht ook onderhoudend bedoeld. Hij zou met zijn prenten graag juist ongewone, zelfs onbekende motieven in beeld gebracht hebben. Zijn historische schilderijen omvatten behalve de klassieke thema's ook de Brandenburgse en Duitse geschiedenis, van de middeleeuwen tot en met Friedrich II. De motieven van zijn niet-klassieke historische voorstellingen werden voor de schilderkunst echter nog niet geaccepteerd. Als prenten, ook als grote wandprenten, in een weergave die dicht bij het verschijningsbeeld van de boekillustratie bleef, werden ongebruikelijke thema's door het met boeken vertrouwde publiek kennelijk gemakkelijker aanvaard, ook al is niet vast te stellen in welke mate.<sup>186</sup> De gewenning van kunstenaars en van het lezend publiek aan nieuwe historische motieven viel samen met het opklimmen van juist dit publiek tot recipiënten en kopers van grafiek voor de map en de wand en vervolgens ook van schilderijen. Die omstandigheid leidde langzaamaan tot een grotere acceptatie van de uitbeelding van Duitse geschiedenis in de schilderkunst - een uitbeelding die nog zo ongebruikelijk en bevreemdend was geweest toen Rode, zijnerzijds door illustraties geïnspireerd, in de jaren vijftig van de achttiende eeuw was begonnen aan zijn reeks vaderlands-historische schilderijen.<sup>187</sup>

Het waren diezelfde schilderijen, inmiddels meer dan een dozijn voorstellingen uit de Brandenburgse geschiedenis, die Rode in 1786 op de academietentoonstelling in Berlijn presenteerde en die bij zijn dood nog in zijn bezit waren. Deze serie was op de tentoonstelling aangevuld met enkele klassieke thema's, de scène van de 'prinsenroof' en nog een drietal voorstellingen uit de middeleeuwse Duitse geschiedenis die in opdracht waren geschilderd. Dit laatste

---

<sup>185</sup> Jacobs, p. 125-127.

<sup>186</sup> Jacobs, p. 85.

<sup>187</sup> Vgl. 'levelling-up of fashion', parallel verschijnsel in de mode: sociale verschuivingen verplaatsen tendensen, smaak en interessen van stand naar stand, van leeftijdsgroep naar leeftijdsgroep; hier verplaatsten zich beeldverwachtingen van medium naar medium gekoppeld aan beklimmen sociale ladder door de recipiënten. Zie nt. 150: inspiratie door boekillustraties.

bleef echter nog uitzonderlijk: de uitbeelding van de geschiedenis van andere delen van het Duitse Rijk dan het Hohenzollerse Brandenburg werd pas na de 'Freiheitskriege' een vanzelfsprekendheid in de Berlijnse schilderkunst.<sup>188</sup>

\* \* \*

Een tussenspel in de ontwikkeling van de Pruisische geschiedschilderkunst, aldus Börsch-Supan, dat al voor de nederlagen tegen de Fransen afbrak, vormde de zogeheten 'Galerie vaterländisch-historischer Darstellungen' op de academiëntoonstellingen van 1800 en 1802. Deze 'Galerie' was in reactie op een kabinetsorder van koning Friedrich Wilhelm III tot stand gekomen. De koning had daarin de mening uitgesproken, dat men de belangstelling voor kunst bij het publiek niet kon stimuleren met voorstellingen uit de mythologie en klassieke geschiedenis. Dat zou veel eerder gelukken, als men speciaal voor de schilders en tekenaars van geschiedenis onderwerpen zou selecteren uit het vaderlandse verleden, dat rijke stof bood. Gemotiveerd is Friedrich Wilhelms voorkeur voor de vaderlandse geschiedenis ogenschijnlijk alleen door zijn wens om de Pruisische kunst te bevorderen.<sup>189</sup> Een artikel in het tijdschrift *Berlin* (1799), geschreven in reactie op die oproep door de koning, sloot hierbij aan, maar ging nog een stap verder: inderdaad zou het 'volk' door zulke voorstellingen steeds meer belangstelling voor de kunst krijgen en zou de kunst alleen zo het oude niveau kunnen herkrijgen, maar daarenboven zou de uitbeelding van vaderlands-historische thema's een voortreffelijk middel zijn om patriotisme te wekken en gemeenschapszin te bevorderen, want niets leende zich daar beter toe dan de bestudering van de vaderlandse geschiedenis.<sup>190</sup>

---

<sup>188</sup> Börsch-Supan, 1979, p. 87. - De Brandenburgse scènes zouden tussen late jaren 50 en 1786 ontstaan moeten zijn: vgl. p. 79. Cat.ac.Berl., 1786, nr. 5-7: "Der entführte Kaiser Heinrich IV." (als kind) naar Schmidts *Geschichte der Deutschen*; "Bogislav X. Herzog von Pommern." (met braadspies) naar Micraelius' *Geschichte von Pommern* [Johann Micraelius, 1597-1658]; "Die Weiber von Weinsberg" naar Schröckh. "Diese drey letztern Stücke sind für den Herrn Landmarschal von Hahn in Mecklenburg verfertigt."

<sup>189</sup> Tussenspel, vgl. Börsch-Supan, 1988, p. 76: "Diese Bemühungen blieben im Ansatz stecken". Koninkl. kabinets-order aan minister von Heinitz (1799): Börsch-Supan, 1979, p. 79.

<sup>190</sup> J. G. Rhode, "Etwas über Gemälde aus der neuern Geschichte", *Berlin. Eine Zeitschr. f. Freunde d. schönen Künste*, p. 3-14. Dat ook bij kunstenaars en burgerij interesse bestond voor uitbeelding vaderlandse geschiedenis op grotere schaal, blijkt uit brief Chodowiecki aan Graff (Chod., 1921, p. 118: 27-4-1793): "Er [Cunningham], Darbes und der Oberhof Baurath Itzig haben eine Societaet mit Cuningham errichtet um alle Großthaten des Brandenburgschen Hauses zu mahlen und stechen zu lassen ..". Cunningham schilderde hist. thema's en portretten, Darbes vooral portretten. Of van dit plan iets gekomen is, blijkt uit correspondentie niet; er is mij uit andere bronnen niets van bekend. Datzelfde jaar ook in cat.ac.Berl. sprake van wenselijkheid "Geschichten der Vorwelt" uit te beelden, en van "Vaterlandsliebe", voorwoord, p. X: het is periode der Coalitie-oorlogen tegen Frankrijk. - Dat uitbeelding hist. voorstellingen in schilderkunst en betere prentkunst jaren 90 nog ongewoon was, en dit als manco werd ervaren, illustreert ook recensie boekje met plaatjes hist. gebeurtenissen door Berlijnse

De auteur van het voorwoord bij de academiecatalogus van 1800 verwoordde eveneens de opvatting, dat de kunst door uitbeelding van vaderlandse thema's - voor de patriot "der Lieblingsstoff des Nachdenkens" - op grotere erkenning zou kunnen rekenen. Hij refereerde echter ook aan de politieke situatie in Europa en verwees in het bijzonder naar de gevolgen die de Franse expansie voor de kunsten in Italië had gehad. De koning van Brandenburg-Pruisen had door zijn vredelievendheid de kunsten een toevluchtsoord geboden.<sup>191</sup> Onder de toenmalige internationale omstandigheden zou een concrete politieke motivatie voor de uitbeelding van vaderlandse thema's ook heel wel denkbaar zijn: de situatie in Frankrijk zelf en de Franse buitenlandse politiek werden tevens voor Pruisen als bedreigend ervaren, en naar zou blijken terecht. Börsch-Supan meent dat men met behulp van de kunst inderdaad ook de bereidheid van de bevolking tot verdediging der monarchie wilde stimuleren. Speciaal de anekdoten rond de Grote Keurvorst en Friedrich der Große verkregen door prenten ruime bekendheid en bepaalden bij brede lagen van de Pruisische bevolking het positieve beeld dat men zich van deze vorsten maakte.<sup>192</sup>

De 'Galerie vaterländisch-historischer Darstellungen' van 1800 omvatte, naast een allegorie en portretten, een aantal taferelen - schilderijen, prenten en tekeningen - uit de Brandenburgse geschiedenis van de middeleeuwen tot Friedrich der Große evenals enkele 'vaderlandse' landschappen uit Silezië en de Harz. Op de volgende tentoonstelling, in 1802, waren voorstellingen van een zelfde inhoud en strekking te zien, zoals bijvoorbeeld een middeleeuwse scène met burggraaf Friedrich IV van Zollern en de Duitse keizer (afb. 19).<sup>193</sup>

---

tekenaars en graveurs, Nicolai, *Bibliothek* (1794), p. 508: "Bisher hat man in Deutschland fast allein die Kupfer der Taschenbücher zur Darstellung merkwürdiger historischer Begebenheiten gebraucht." En *ibid.* over gevolgen daarvan voor geschieduitbeelding: "Der geringe Umfang und das unbequeme Format derselben legten den Künstlern manch lästige Fessel an, und gaben diesen Kunstwerken überhaupt ein kleinliches und meskines Ansehen." Vgl. bijv. Rodes uitbeelding prinsjesroof voor Schröckh en zijn schilderij van zelfde scène. - In Parijs raakte men er toen juist meer en meer van overtuigd, dat het genrestuk veel beter in staat was om de burger tot genoemde deugden op te voeden dan de historiekunst. Zelfs in heersende kringen vond dit lagere genre daar met oog op volksopvoeding toenemend erkenning, Busch, p. 240-242.

<sup>191</sup> Cat.ac.Berl., 1800, p. VI-VIII: de koning had "einem schönen Berufe die Kunst jüngst zugeführt, dem Berufe vaterländisches Verdienst zu verewigen. [...] Indem die Kunst den erwünschten Befehl Friedrich Wilhelm des Dritten vollzieht, und sich dem Vaterlande weihet, tritt sie dem Herzen eines glücklichen Volks um so näher, und darf um so gewisser auf Anerkennung ihrer Bemühungen rechnen. Der Patriot aber wird in den Hallen der Kunst nicht allein den Lieblingsstoff seines Nachdenkens wieder finden, sondern die Kunst wird ihn auch mit schönen Bildern für die Einsamkeit [!] ausstatten."

<sup>192</sup> Börsch-Supan, *Deutsche Malerei*, p. 270-271, brengt voorkeur voor vaderlandse thema's in direct verband met politieke situatie, in eerdere studie over dit onderwerp (1979) noemt hij alleen overwegingen van cultuur-politieke aard. - Vgl. prenten Dähling: deze studie, p. 106-107.

<sup>193</sup> Börsch-Supan, 1979, p. 85: het is tegenwoordig moeilijk voor te stellen, dat een landschap dat niet zuidelijk en geen ideale compositie was, reeds als "patriotisches Bekenntnis" werd opgevat. *Ibid.*, p. 81: lijst thema's waaruit kunstenaars konden kiezen zou zijn samengesteld

Volgens Börsch-Supan is het geen toeval dat juist op de tentoonstelling van 1800 ook de porseleinen beeldengroep *Ballgruppe* werd gepresenteerd (afb. 20). Deze sculptuur beeldt een ogenschijnlijk vertederende anekdote met Friedrich II en de nog heel jeugdige Friedrich Wilhelm III uit, die stellig juist door dit gevoelselement met succes aan de vaderlandsliefde en afhankelijkheid ten opzichte van de Hohenzollern appelleerde: het genreachtige beeldje was in ieder geval heel populair bij het publiek. De anekdote vertelt hoe het prinsje in de werkkamer van de koning had gespeeld, waarbij zijn pluimbal op diens schrijftafel was beland. Toen de koning de bal eerst behield, had Friedrich Wilhelm hem energiek terugverlangd. De catalogus van de academië-tentoonstelling geeft de volgende uitleg bij de beeldengroep:

"König Friedrich der 2te wird von seinem Großneffen (des jetzt regierenden Königs Majestät) dringend gebeten, ihm den Ball wiederzugeben, welcher auf den Schreibtisch gefallen war. Die Worte, welche der große König sprach, sind allen unvergeßlich."

Als steeds bij anekdoten werd ook hier bij de beschouwer de kennis van het verhaal verondersteld. In dit geval behoorde men te weten wat Friedrich der Große had gezegd, namelijk dat men deze prins Silezië niet meer zou ontnemen.<sup>194</sup>

---

door Friedrich Rambach, rector van Werder'sche gymnasium. - De koning had in genoemde kabinetsorder (nt. 189) aangekondigd dat hij evt. bereid zou zijn voorstellingen van vaderlandse thema's te kopen: onzekere basis voor schilders. Jaar tevoren had hij geen interesse voor Rodes hist. schilderijen die diens weduwe hem te koop had aangeboden, Börsch-Supan, 1975, p. 41. Bij Chodowiecki (1921, p. 188, brief 9-11-1799) dan toch sprake van bestellingen door Heinitz bij enkele kunstenaars, waarvoor bepaald bedrag betaald zou worden, ook als de koning niet tot koop besloot. Aankomende kunstenaars zouden replieken schilderen en tekeningen bijdragen: tot die laatsten behoorde Chodowiecki's leerling Kolbe. Cat.ac.Berl., 1800, o.m. nr. 15-17, scènes met Friedrich II, tekeningen door Carl Hampe; nr. 22, dood Froben, door Kolbe. Ibid., 1802, o.m. nr. 7, Schumann (vgl. nt. 150): "Burggraf Friedrich der Vierte von Zollern überliefert dem Kaiser Ludwig von Baiern den gefangenen Gegenkaiser Friedrich von Österreich, nebst dessen Bruder Heinrich." Vgl. m.b.t. Schumanns schilderij, Koselleck, 1979, p. 48-49, nt. 35, citaat historiograaf Justus Möser: deze schreef, voorwoord Osnabrückse geschiedenis (1768), "daß in der Geschichte, so wie auf einem Gemälde, bloß die Taten reden, und Eindruck, Betrachtung und Urteil jedem Zuschauer eigen bleiben müße." Schumanns werk is nog in overeenstemming met die opvatting, toont volstrekt niet dat hij zelf zich in gebeuren zou hebben ingeleefd en nu een analoge reactie wilde oproepen bij de beschouwer, dat hij die "gleich auf den richtigen Standpunkt" zou hebben willen brengen (vgl. Dählings kunstopvattingen, p. 111, deze studie), zoals dit door andere schilders wel al werd geprobeerd.

<sup>194</sup> Börsch-Supan, 1979, p. 81-82: anekdote met politieke strekking. Verhaal bevat gunstige prognose voor regering Friedrich Wilhelm door niemand minder dan Friedrich II: die eerste zal als koning tradities en prestaties van zijn voorgangers voortzetten. - Börsch-Supan, 1980, p. 281, brengt dit i.v.m. contemp. bedreiging door Franse expansiedrang: beeldje zou om die politieke boodschap zo populair zijn geweest. Gemaakt van biscuit-porselein, gemodelleerd door Joh. Carl Riese, vervaardigd in 'Königliche Porzellan-Manufaktur' die eveneens onder Heinitz ressorteerde. - Scène al door Chodowiecki getekend, later ook als schilderij uitgevoerd, o.m. door Christian Tardieu, 1811 (Aretin, p. 128) en 1814 (Schloß Sanssouci, 'Damenflügel', Potsdam).

\* \* \*

Aan hand van de catalogi der academische tentoonstellingen laten zich bij de vaderlandse geschiedschilderkunst van de late achttiende en vroege negentiende eeuw in Berlijn drie thematische zwaartepunten vaststellen: dit zijn de scènes met de Grote Keurvorst, de genoemde taferelen en anekdoten rond Friedrich der Große en de middeleeuwse geschiedenis van Brandenburg en de Hohenzollern.<sup>195</sup> Van de historische thema's die toen door Pruisische schilders in beeld gebracht werden, gingen vele inhoudelijk terug op Rode of Chodowiecki, terwijl bij de enscenering en compositie ook de invloed van buitenlandse historische prenten een rol kon spelen. Een voorbeeld van dat laatste is het schilderij *Schwerins Tod in der Schlacht bei Prag* (in 1757), door Johann Christoph Frisch, naar het schijnt de enige leerling van Rode. Voor dit werk (1786) had Frisch compositie en idee klaarblijkelijk overgenomen van Benjamin West's schilderij *Death of general Wolfe*, dat door de verspreiding van reproductieprenten internationaal grote bekendheid had verkregen.<sup>196</sup>

Zeker hebben ook deze academische schilderijen, die bovendien in veel gevallen in prent gebracht werden, ertoe bijgedragen een groeiend kunstpubliek vertrouwd te maken met de verbeelding van het vaderlands verleden. De meer onmiddellijke wegbereiders voor het Berlijns historisch genre waren echter de cultuurhistorische prenten en illustraties met de uitbeelding van historische zeden en levensomstandigheden, evenals de historische anekdoten, door Rode, Chodowiecki en anderen, en Chodowiecki's karakteristieke beeldopvatting: met het appèl aan het gevoel van de beschouwer.<sup>197</sup> Al in Chodowiecki's oeuvre vindt men naast elkaar de traditionele thematiek van de geschieduitbeelding, de historische anekdote en historische taferelen met genrekarakter.

Een curieus voorbeeld uit die jaren van een historische anekdote die sterk aan

---

<sup>195</sup> Schilders Pruisische en Duitse geschiedenis uit cat.ac.Berl.: Edward Francis Cuninghame (1740/41-1793), Töpler (cat. 1789, nr. 86), Johann Kimpfel (1750-1805), Johann Frisch (1738-1815), J. Grätsch (werkz. Berlijn 1788-1804), Johann Puhmann (1751-1826), Friedrich Weitsch (1758-1828), Carl Kretschmar (1769-1847), Schumann (leerling van Frisch, 1767-1827) en Ludwig Wolf (1776-1832). Rond 1800 lijkt presentatie vaderlandse geschiedenis op Berl. ac.-tent. gedomineerd door hist. gebeurtenissen en anekdoten uit en rond leven Friedrich II. Wanneer men hist. prenten meerekent, zijn die scènes in de meerderheid: reden zal zijn dat speciaal die thema's geschikt werden geacht voor politieke 'opvoeding' der bevolking en daarom in prent gebracht werden. Gebeurtenissen uit oudere Duitse geschiedenis werden uitgebeeld op initiatief kunstenaar of part. opdrachtgever (cat. tent. Berlijn, 1987, *Ereignisbild*, p. 27). De kwantitatief overigens nog altijd bescheiden vaderlandse geschiedschilderkunst bood thematisch een evenwichtiger beeld dan het geheel der historische prenten.

<sup>196</sup> Vgl. nt. 10. Schwerin: veldmaarschalk van Friedrich II tijdens Zevenjarige Oorlog. Frisch' schilderij (Neues Palais, Potsdam) 1790 door Daniel Berger in prent gebracht, Börsch-Supan, 1980, afb. p. 189. Dat Frisch zich op prent oriënteerde, verklaart spiegelverkeerde overname van de compositie.

<sup>197</sup> Börsch-Supan, 1980, p. 190, spreekt van tijd die "Fähigkeiten des Gefühls" ontwikkelde.

het gevoel, en vermoedelijk ook aan enig genoegen in sensatie, bij de beschouwer appelleerde, was Paul Bardous schilderij *Die tugendhafte Nonne* (1804). Niet alleen heeft Bardou dit meermaals herhaald, het is ook in prent gebracht en sloeg blijkbaar bijzonder aan bij het Pruisisch publiek (afb. 21). Het schilderij verbeeldt een anekdote uit de middeleeuwse geschiedenis van Brandenburg. Poolse en Litouwse krijgslieden waren een nonnenklooster binnengedrongen en een der Litouwers bedreigde een non die door een list niet haar leven, maar haar eer redde. Het verhaal illustreerde zedelijke reinheid en vroomheid, maar ook moed ten overstaan van een buitenlandse vijand.<sup>198</sup> Bardous voorstelling kan men bestempelen als een wonderlijke variant op de helden- en deugdexempla waarbij niettemin een direct en simpel beroep op het gevoel van de beschouwer werd gedaan. Dit element bovenal hebben de vaderlands-historische anekdoten en Chodowiecki's genreachtige taferelen en belerende, kritische voorstellingen uit de Pruisische en Duitse geschiedenis gemeen: het appèl aan het gevoel, aan het zedelijk gevoel én het menselijk medeleven; en daarnaast de naïeviteit van de uitbeelding, de vaagheid van tijd en plaats, de sfeer van sage of legende - kenmerken die Bardous schilderij eveneens toonde.

Chodowiecki's beeldopvatting werkte door in de boekillustraties en schilderkunst van de vroege negentiende eeuw en het was vooral zijn weergave

---

<sup>198</sup> Börsch-Supan, 1979, p. 95; id., 1980, p. 231-232: anekdote speelt 14<sup>de</sup> eeuw, toen Polen en Litouwers mark Brandenburg verwoestten. Non had soldaat doen geloven dat zij hem, als hij haar spaarde, toverformule zou leren die hem voor dodelijke verwondingen immuun zou maken. Zij zou hem de kracht der formule bewijzen: hij moest maar proberen haar het hoofd af te slaan. Zij knielde neer en bad: in manus tuas, domine, commende spiritum meum ... Litouwer hield die woorden voor formule en onthoofdde haar [zie ook Nougaret!]. Cat.ac.Berl.: 1804, nr. 63; 1808, nr. 77; kleinere replek 1814, nr. 37; repr.-tekening door Werner, 1810, nr. 167. Repr.-prent door F.W. Meyer. Volgens Börsch-Supan, 1980, p. 231, kocht koning 1811 kopie, 1836 replek!; id., 1975, p. 95: drie exempl. (repleken en/of kopieën) bewaard. Origineel (1804) zou door koningin Luise zijn gekocht: monogr. D.H., *Journal Kunstsachen* (1810), 2, p. 69. D.H., *ibid.*, p. 69-71, citeerde reactie op Bardous werk die ik geheel weergeef als vb. gevoelsmatige wijze, waarop zo'n voorstelling werd bekeken en beleefd. "Es liesse sich - heisst es in einem beliebten [nicht benannten] Blatte - viel über den Mangel an Handlung, über den kalten Ausdruck im Gesicht des gutmüthigen Mörders, über die verfehltte Wirkung sagen, aber man vergisst es gern über den himmlischen Zügen und der reizenden Gestalt des lebenswürdigen Geschöpfs. Ihr ovales liebliches Köpfchen ist gen Himmel gerichtet, die Züge sind alle voll Harmonie, das schöne Auge glänzt, nicht von Thränen, nur von des Todes Freudigkeit, die Lilienhändchen sind inbrünstig gefaltet, die Kleidung ist nachlässig, und die schönen Füßchen sind bloss. Dazu eben das glänzende Weiss ihres Gewandes, die aufblühenden Rosen ihrer Lippen und Wangen [die] einen schönen Kontrast geben mit dem schwarzbraunen Kosaken (Litouwer) in dunklem Pelze und mit der gothischen Dusterkeit des Klostergebäudes. Im Originale sind die Personen in Lebensgrösse; dies trägt nicht wenig dazu bei, dass das Gemälde [...] den starken Effekt macht, von welchem die Seele des Beschauenden von Gefühlen ganz eigener Art durchdrungen wird." 'Kunstbeschouwing' die duidelijk trekken vertoont van belevings- en gevoelswereld der almanakken; beschrijving non weerspiegelt stilistisch de veelgelezen romanschrijver Claren die Hauff in novelle *Der Mann im Monde* (1826) zo treffend zou parodiëren.

van het verleden die in Pruisen - en daarbuiten - de weg bereidde voor de opkomst en waardering van het historische genretafereel. Maar ook Rodes werk vervulde hier een voorbereidende rol, hij stond aan het begin van de getrouwe en geïnteresseerde uitbeelding van historische culturen. In dit opzicht was hij en niet Chodowiecki een voorbeeld voor jongere schilders: met zijn aandacht voor historische details, voor het bijzondere gebaar, voor de werktuigen, wapenen, de kledij en de architectuur van vroeger tijden (afb. 22). Die cultuurhistorische belangstelling zou tot het einde van de negentiende eeuw in de Duitse landen en Polen ook bij de positieve receptie van het historische genre meespelen.

In de geschiedschrijving van de late achttiende en vroege negentiende eeuw was een geleidelijke verschuiving opgetreden van het verklarende model naar dat van het begrijpen van het verleden, van de mensen en het gebeuren van vroeger tijden. En ook al zijn in de decennia rond 1800 binnen de geschiedschrijving nog beide richtingen naast elkaar werkzaam, het is Herders concept van zich inleven in het verleden dat in die periode doorzet; niet het hermeneutisch concept van verlichte geschiedschrijvers als Schlözer, Gatterer en Schröckh, die zich concentreerden op het herkennen van verbanden, van oorzaken en gevolgen in de geschiedenis. Enkele decennia later zou Wilhelm von Humboldt de geschiedschrijving dichter bij de dichtkunst brengen en de intuïtie, de fantasie en het gevoel nadrukkelijk een plaats toekennen in de werkzaamheid van de historicus. Deze diende zijn bevindingen als onderzoeker zodanig aan zijn lezer te presenteren, aldus Humboldt, dat hij diens 'gemoed' zou aanspreken.<sup>199</sup> - Juist in deze periode krijgt het historisch genretafereel in de schilderkunst vorm, eerst in Berlijn en weinig later in München: een specifieke historische voorstelling die vorm geeft aan een intuïtieve beeldvorming van voorbije tijden, die de gevoelsmatige reactie op het verleden aanspreekt en die ook simpelweg tegemoet komt aan het plezier in kleurrijker tijdperken.

De jonge kunstenaars die in de jaren rond 1800 aan de kunstacademie in Berlijn studeerden, waren met de bovenbeschreven beelden van de vaderlandse geschiedenis vertrouwd - met de geschilderde en getekende middeleeuwen van het Duitse Rijk en de krijgsgedaden van de Hohenzollern, met de historische anekdoten uit de Silezische oorlogen op het doek en in prent, met de historische en cultuurhistorische taferelen in de boekillustratie. Zij kenden zowel de nuchtere uitbeelding van de eigen tijd als de belerende en de sentimentele verbeelding van het verleden door hun leermeesters aan de academie, en zij begonnen een eigen loopbaan veelal met navolging van zulke beelden voor prent- en boekuitgevers.

---

<sup>199</sup> Over de weg om tot begrip van het verleden, van het eigene van vroeger tijden te komen, had Herder in 'Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit' (1774) geschreven: "... *gehe in das Zeitalter*, in die Himmelsgegend, die ganze Geschichte, *fühle dich in alles hinein* ..." (Herder, V, p. 503); cursivering R.K. Humboldt, IV, 'Ueber die Aufgabe des Geschichtsschreibers', p. 36.

## 2. Hampe, Dähling en Kolbe: studie, werk, vorming en vertier

Zoals besproken zijn bij bestudering van de Berlijnse academiecatalogi de namen van drie schilders naar voren gekomen die in de vroege negentiende eeuw zowel eerder als ook frequenter dan anderen een historisch genretafereel tot onderwerp van een ontwerp-tekening of schilderij hadden gemaakt.<sup>200</sup> Ogenscheinlijk waren het deze schilders, Hampe, Dähling en Kolbe, die het historisch genretafereel in de Pruisische schilderkunst introduceerden, en waren zij tijdens de eerste decennia van de negentiende eeuw bovendien de meest uitgesproken exponenten van deze thematiek, in elk geval op de tentoonstellingen van de kunstacademie in Berlijn.

Van deze drie schilders is tot nu toe alleen Carl Kolbe onderwerp van een uitgebreider onderzoek geweest. Over de andere twee is, afgezien van de gebruikelijke 'levensdata', vrij weinig bekend en vooral ontbreken - ook bij Kolbe - de gegevens die hier het meest zouden interesseren, namelijk gegevens over hun opvattingen op het gebied van eigentijdse en historische kunst, van de nationale en algemene geschiedenis en van de contemporaine Duitse literatuur. Daarom is getracht hier allereerst een beeld op te bouwen van de diverse activiteiten en het intellectuele milieu van deze schilders om zo te achterhalen in hoeverre zij met beelden van het verleden - in visuele en verbale vorm - werden geconfronteerd, in welke context zij zich zelf met historische voorstellingen bezighielden en van welke aard deze waren.

De vooraanstaande positie van alle drie schilders, Hampe, Dähling en Kolbe, in de Berlijnse kunstwereld, de waardering voor hun werk en hun kunstoordeel blijkt zowel uit de door hun uitgeoefende functies en de hun verleende opdrachten als uit de commentaren van tijdgenoten. De gevonden gegevens tonen aan dat de drie schilders elkaar door hun werkzaamheden evenals door gemeenschappelijke sociale contacten goed gekend moeten hebben, en dat tussen twee van hen, Kolbe en Dähling, bovendien familiale banden en een

---

<sup>200</sup> Over enkele schilders en tekenaars van hist. genre of van voorstellingen die deze thematiek voorbereidden uit 1789-1830, zoals 'demoiselle' Kolbe, Carl Wilh. Meyer en Margarethe Jonas (1783-1858), zijn geen verdere gegevens gevonden. Joh. Kirchoff (1796-1848), Grothe (gest. 1849) en Nerenz (1804-1871) - beide laatsten van generatie der leerlingen van Kolbe, Hampe en Dähling - presenteerden pas tegen einde der hier bestudeerde periode hist. genre (Nerenz bovendien literair thema) en zijn daarom buiten beschouwing gelaten. De Baux (1790-na 1860) en Louise Henry (1798-1839), qua leeftijd evenals Kirchoff en Carl Schulz (1796-1866) tussen beide generaties in, presenteerden slechts enkel vergelijkbaar specimen (ook Henry 'litteraire' voorstelling): om die reden niet bij deze studie betrokken. Schulz toonde drie zulke hist. scènes, maar twee lijken 'Handlungsporträts', bij derde kan van stoffage sprake zijn (vb. moeilijkheid hist. genre a.h.v. omschrijving te herkennen), terwijl het thema aan literatuur is ontleend. Schulz behoort evenmin tot generatie der initiatoren en presenteerde zijn hist. voorstellingen pas een decennium later: ook hij is hier uitgesloten.

vriendschappelijke of tenminste collegiale relatie bestonden.<sup>201</sup> Een directe beïnvloeding van de een door de ander in de belangstelling voor historisch genre is zeker bij deze laatste beiden denkbaar, maar niet gedocumenteerd.

\* \* \*

Het minst is bekend over de oudste van de drie geselecteerde schilders, *Carl Friedrich Hampe* (1772-1848). Hij was een geboren Berlijner en studeerde aan de kunstacademie van zijn stad waar hij les kreeg van de schilders Niedlich en Frisch. Terwijl de eerste van deze docenten in zijn eigen werk voornamelijk religieuze en mythologische thema's uitbeeldde, schilderde Johann Frisch naast portretten ook vaderlands-historische motieven en reportagestukken. Zelf bracht Hampe omstreeks 1800 eveneens zulke historische onderwerpen in beeld, voor het merendeel historische anekdoten; zo tekende hij een reeks voorstellingen uit de Zevenjarige Oorlog, vooral taferelen met Friedrich der Große en ook een gevechtsscène waarin diens broer prins Heinrich centraal staat. Vier van zulke tekeningen, waaronder de laatstgenoemde, waren door anderen in prent gebracht te zien op de academietoonstelling van 1800, als onderdeel van de zogenaamde 'Gallerie vaterländisch-historischer Darstellungen'.<sup>202</sup>

Hampe toonde zelf belangstelling voor een andere methode van vermenigvuldiging, de destijds nog nieuwe techniek van de steendruk; in 1806 was hij betrokken bij een plaatselijk lithografisch project, de uitgave van 'Polyautographischen Zeichnungen vorzüglicher Berliner Künstler'. Onder leiding van een zekere Wilhelm Reuter, die overigens de Pruisische koningin Luise in schilderen en tekenen had onderwezen, verschenen gedurende een aantal jaren regelmatig collecties lithografieën. Reuter schreef in het voorwoord bij de eerste uitgave, dat de meeste "vorzüglichen Künstler Berlins verschiedener Fächer uneigennützig aus Liebe zur guten Sache" zo goed waren geweest hem te ondersteunen. Van Hampe verschenen in Reuters series een drietal sfeervolle berglandschappen met stoffagefiguren (afb. 23).<sup>203</sup>

---

<sup>201</sup> Contacten en verwantschap, zie vervolg, p. 113, 121-124; nt. 238, 254; cat.ac.Berl., 1814, nr. 75: vb. samenwerking Kolbe en Dähling.

<sup>202</sup> Frisch ontleende ook voorstellingen aan literatuur, bijv. aan Lessings *Nathan der Weise* en Wielands *Oberon*. - Zie cat.ac.Berl., 1798, nr. 423; reproducties naar Hampe, 1800, 1802, 1804. Over 1800 getoonde repro's naar Hampes tekeningen oordeelde J.G. Rhode, uitg. tijdschrift *Berlin*: "Bey dem ersten dieser Stücke ist die Zeichnung schlecht, und die Darstellung aus einem ganz falschen Gesichtspunkt aufgefaßt: so auch die zweyte. Die dritte ist besser, doch auch nicht fehlerfrei", *Berlin* (1800), 'Bemerkungen über die diesjährige Kunstausstellung in den Sälen der Akademie der Künste', p. 71 e.v. Zie bijv. afb. 4, Börsch-Supan, 1979.

<sup>203</sup> Aufseesser, 1897/98, p. 128-131. Ook een C.W. Kolbe was, 1819, bij dit project betrokken. Eggers, 1977, p. 68, noemt (wrschl. naar veilingcat. Berlijn, 1902, nr. 393) lithografie *Waldgegend* als van Carl Kolbe jr.; Winkler echter, p. 129, schrijft dit blad, onder titel *Waldlichtung*, aan Carl Kügelgen toe. Bij C.W. Kolbe sr. (zie nt. 231-32) noemt hij lithografie *Waldlandschaft*, ook 1819, met bij opschrift toevoeging "in Dessau". - Bij door Aufseesser, p.

Als schilder zou Hampe al in 1810 succes gehad hebben. Een stadgenoot, de beeldhouwer Gottfried Schadow, schreef althans in zijn herinneringen:

"... Professor Hampe kommt die Ehre zu, der Erste zu sein, dessen drei Bilder in jener Ausstellung [der Akademie der Künste in 1810] dermassen alle andern übertrafen, dass sie noch heute fürstliche Gemächer zieren."<sup>204</sup>

Voor dit jaar vermeldt de catalogus van de kunstacademie drie schilderijen van Hampe: *Seitenhalle einer Kirche in einem Nonnenkloster*, *Theil eines Kreuzganges in einem Franziskanerkloster* en *Ein Ritter*. De thematiek van deze schilderijen, middeleeuwse architectuur en middeleeuwse figuren, deels als stoffage, keerde bij Hampe ook in de volgende jaren steeds terug, en nam in zijn oeuvre kwantitatief een eerste plaats in, voor de religieuze voorstellingen, genretaferelen en enkele landschappen (afb. 49).<sup>205</sup>

Het duurde nog tot 1816 voordat Hampe werd opgenomen als lid van de kunstacademie. Een aantal jaren later kreeg hij bovendien een aanstelling als professor, als docent in het tekenen, en in 1828 werd hij lid van de academische senaat. Ook bij het Berlijnse kunstleven buiten de academie was hij betrokken, hij was lid van de plaatselijke vereniging van kunstenaars, de 'Künstler-Verein', en hij wordt genoemd in samenhang met de sociale activiteiten van deze vereniging.<sup>206</sup> Tot in het jaar 1828 nam Hampe geregeld deel aan de tentoonstellingen van de academie, hij bracht vanaf 1810 steeds schilderijen en eenmaal een ontwerp-tekening in. De lexicograaf Georg Nagler oordeelde, dat men zijn schilderijen al in 1816 tot "die trefflichen ihrer Art" had kunnen rekenen: in dat jaar had Hampe onder meer zijn schilderij *Eine Fürstin besucht*

---

130, en Dussler, p. 62, aan Hampe toegeschreven *Griechische Familienszene* zou het volgens Winkler, p. 96 en 114, de door Joh. Hummel getekende scène *Eltern Glück* betreffen. Ook Schinkel had interesse voor de techniek, tekende enkele romantische landschappen op steen, cat. tent. Berlijn 1987, *Kunst Berlin*, p. 207-210.

<sup>204</sup> Schadows memoires: *Kunst-Werke*, 1849, p. 111. Schadows jaren later genoteerde memoires schijnen m.b.t. feiten en jaartallen niet steeds nauwkeurig te zijn, vgl. Börsch-Supan, *Museums-Journal*, p. 39: koning bezat inderdaad enkele werken van Hampe, Schadow zou hier echter Hampes 1816 tentoongestelde werken in gedachte gehad hebben. Börsch-Supan baseert zich hierbij op Schasler, 1855/56.

<sup>205</sup> Raczyński, 1836-41, III, p. 43, karakteriseerde Hampe als "Geschichts- und Genremaler" die vaak religieuze thema's schilderde en hist. bouwwerken die hij met figuren stoffeerde. Vgl. nt. 125: als Granet Hampe tot die laatste thematiek stimuleerde, kan dat alleen via reproducties zijn gebeurd. Op prenten had Hampe middeleeuwse architectuur met stoffage minstens sedert jaren 90 ook in Duitse versies kunnen zien; op dat gebied oefenden de Marienburg-prenten in Berlijn wellicht grootste invloed uit, Börsch-Supan, op. cit. (204), p. 40.

<sup>206</sup> Zie voor prestigieuze waarde en betrekkelijke exclusiviteit van titels 'lid van de academie' en 'professor', met of zonder onderwijzende functie, Grossmann, p. 158-160; deze spreekt m.b.t. tot lidmaatschap acad. senaat zelfs van "vollends exklusiv". Voor plaatselijk kunstleven: o.m. cat. tent. Berlijn 1983. N.b. dat een 'Künstler-Verein' andere doelstellingen had dan een 'Kunstverein': in het eerste geval ging het niet allereerst om betere tentoonstellings- en afzetmogelijkheden, maar om gezelligheid, sociale doeleinden, kunstzinnige uitwisseling en wederzijdse stimulans.

die *Grabstätte ihres Gemahls* tentoongesteld, een triest tafereel met een middeleeuwse weduwe (afb. 48). Nagler schreef over zijn schildertrant:

"Er zeichnet sich durch Treue in Darstellung mannichfaltiger Gegenstände und durch Deutlichkeit in Auffassung derselben aus. Sie sind mit Sorgfalt behandelt, frei von Steifheit und Härte, und die Färbung ist gewöhnlich in schönem Einklange."<sup>207</sup>

Bij Hampe kon ook een schijnbaar luchtig historisch genretafereel een ernstiger bijklank hebben: zo toont een van zijn werken hoe een kleine jongen zijn krachten beproeft aan de degen van zijn vader, terwijl uit verschillende beeldelementen is op te maken dat deze zelf reeds overleden is (afb. 24).<sup>208</sup> Meermalen heeft de Reformatie Hampe geïnspireerd: enkele jaren na de Lutherherdenkingen van 1817 schilderde hij een tafereel met Luther en Melanchton, in gesprek in het studeervertrek van die eerste te Wittenberg, en een van zijn laatste tentoongestelde schilderijen, uit 1828, toonde de 'Lutherbrunnen' bij diezelfde stad die door Luther zelf zou zijn aangelegd.<sup>209</sup>

In later jaren schijnen andere verplichtingen Hampe van schilderen en tekenen te hebben afgehouden: hij kreeg in 1829 de leiding over de academische tekenschool en werd bovendien benoemd tot inspecteur en bibliothecaris van de kunstacademie. Welke autoriteit de functie van inspecteur

---

<sup>207</sup> Voor *Fürstin*, zie vervolg. Dit werk op ac.-tent. door koning aangekocht: Schasler, 1855/56; Boetticher, I, p. 454. Schadow bij dit jaar in memoires, *Kunst-Werke*, 1849, p. 158: "Im Genre dagegen und in kleinern Dimensionen zeigte sich ein Fortschritt in den Arbeiten der Maler Kolbe, Hampe [...]. Für diese und einige nicht genannte, von Seiner Majestät angekaufte Kunstgegenstände gingen ein 288 Stück Friedrichsd'or und 12 Dukaten." Hampes opname als acad.-lid, 1816, kan samenhangen met succes op ac.-tent. dat jaar. Repliek *Fürstengruft*: cat.ac.Berl., 1826, nr. 43; Boetticher, I: Mus. Breslau; Schadow, memoires, p. 223, bij 1826: "... unter diesen [Hampes inzendingen] war es die Vorstellung: 'eine Fürstin bei dem Grabmahl ihres Gemahls', welches vielen Beifall fand." - Nagler, V, p. 543-544.

<sup>208</sup> Genoemd bij Raczyński, 1836-41, III, p. 43. Dit werk ca. 1988 door Stiftung Staatl. Schlösser und Gärten uit Berlijnse kunsthandel aangekocht (nu: Schinkelpavillion, Berlijn); zie Börsch-Supan, op. cit. (204) en p. 194-195, deze studie. Vergelijkbare scène later door Pool Kozakiewicz in schilderij *Chłopiec z szablą* (Jongen met sabel, 1868), zie II: II, 9. Werk Georg Rudolf "Karing aus Riga", leerling van Wilh. Hensel, toont eveneens derg. scène, zij het dat van overleden vader geen sprake is. "Sein Gemälde, das Kind eines Ritters darstellend, welches einen Degen aus der Scheide zu ziehen versucht, während der Knappe ihn daran hindern will, [...] für den Senator Janisch [Jenisch] in Hamburg angekauft ...", Raczyński, III, p. 56. (Onder titel *Knappe und Junker* in Berlijn, cat.ac., 1836, nr. 442.) Was dit thema, met en zonder serieuze bijklank, in 19<sup>de</sup> eeuw tot topos geworden? Vgl. ook cat. coll. Sint Petersburg, XV, p. 266, *Jongen met sabel* door Joseph Stieler: dit Münchner werk toont hoe zoontje van Eugène de Beauharnais (zie dl. I: V, p. 242) probeert sabel van zijn vader uit de schede te trekken.

<sup>209</sup> Cat.ac.Berl., 1820, nr. 32: Luther; Boetticher, I, p. 454: coll. Wagener (zie dl. I: VI, 1), nu Nationalgal., Berlijn. Ibid., 1828, nr. 4: hist. toelichting *Brunnen*. Seidel, 1828, p. 232: "Es ist gewiss höchst verdienstlich, Gegenstände die gleich diesen, ein historisches Interesse haben, wahr und doch zugleich poetisch darzustellen, wie der geniale Schöpfer der [...] Fürstengruft es hier gethan hat. Die um den Born gruppierten Figuren sind wohl geordnet [Seidel noemt "Frauen und Mädchen": wrschl. hist. kostuum]. Das Gemäuer ist [...] wahr und schön gemalt".

ook naar buiten toe met zich meebracht, illustreert een door Schadow in zijn memoires meegedeelde anekdote:

"Bei Hofe sollten Tableaux vivants gestellt werden, zu welchen man die Motive aus Gemälden dieser Ausstellung [van de academie in 1830] entnehmen wollte. Der hierzu abgesendete Maler hatte die Weisung erhalten, Zeichnungen nach den ausgewählten Bildern auf der Stelle zu entwerfen, was unser Inspektor Hampe aber sogleich untersagte, indem solches nur mit Zustimmung der Verfertiger jener Bilder zugestanden werden könne ...".<sup>210</sup>

Mogelijk in samenhang met zijn academische functies of ook uit eigen belangstelling heeft Hampe zich op zijn minst in die jaren actief beziggehouden met de geschiedenis van de Pruisische architectuur en schilderkunst. Hij publiceerde in 1828 een artikel in het *Berliner Kunst-Blatt* waarin hij een overzicht gaf over de ontwikkeling van de kunsten in Brandenburg tot in de zestiende eeuw. Citaten uit historische bronnen wijzen op eigen studie op dit terrein.<sup>211</sup> - Na 1828 schijnt Hampe als schilder niet meer naar buiten te zijn getreden, in ieder geval heeft hij nadien geen werk meer gepresenteerd op de tentoonstellingen van de academie.

\* \* \*

Heinrich Anton Dähling (1773-1850), de tweede der geselecteerde Berlijnse

---

<sup>210</sup> Müller, Singer, II, p. 126: inspecteur was titel conservator kunstverzamelingen. Voor werkzaamheden als 'Inspektor', door Hampe vermoedelijk al voor 1829 geheel of gedeeltelijk overgenomen, vgl. Schadow, *Kunst-Werke*, 1849, p. 249. Tot zijn opgaven behoorde wrschl. ook schrijven van necrologieën: in *Berl. Kunstbl.* (1828), p. 361, "Biographische Notiz" over overleden voorganger Eberhard S. Henne, graveur en inspecteur academie, en jaar daarop (*ibid.*, p. 236) een biografische schets van Johann Fr.W. Jury (1763-1829), een Berlijns graveur die veel almanakken en 'Taschenbücher' had geïllustreerd. Schadow, *Kunst-Werke*, p. 250.

<sup>211</sup> *Berl. Kunstbl.* (1828), p. 139-148: 'Beiträge zu einer Kunstgeschichte der Mark Brandenburg'. Enigszins droge opsomming van Brandenburgs bestand aan hist. kunstwerken, van schilderkunst tot boekdrukkunst, 13<sup>de</sup> tot in 16<sup>de</sup> eeuw. In feite zijn vrijwel alle besproken werken 16<sup>de</sup> eeuw ontstaan: voordien, aldus Hampe (*ibid.*, p. 139), waren in Brandenburg naast bouwmeesters hooguit enkele makers van doopvonten en liturgisch vaatwerk actief. De schilders die bewaard gebleven schilderijen maakten, waren merendeels buitenlanders, d.w.z. bijv. Saksen of Italianen. Voor die situatie en late bevordering van binnenlandse schilderkunst (naar toenmalige kunsthist. kennis) gaf Hampe op zijn manier cultuurhist. verklaring: "Die Fürsten hatten noch zu viel für die nothwendigsten Bedürfnisse zu sorgen, Bauten auszuführen, Gotteshäuser mit Taufsteinen und heiligen Gefässen zu versehen, und konnten deshalb diesen Zweig der Kunst [de schilderkunst] erst später begünstigen, nachdem die nothwendigsten Bedürfnisse befriedigt waren. Dazu kam noch, dass die Fürsten sich häufig in anderen Städten ihrer Provinzen befanden. Von Seiten der Einwohner, die mehrentheils in elenden Hütten wohnten und sich mit Ackerbau beschäftigten, war für die Kunst keine Theilnahme zu erwarten." Typerend zijn afwijzend oordeel over hout- en steensculptuur ME die merendeels, naar hij meende, nog geen "Kunstwerth" bezat, terwijl hij de vloeiender lijnen en 'juistere' proporties der vroege renaissance kennelijk als vooruitgang in kunnen beschouwde. Toegezegd vervolgart. met voortzetting tot in 17<sup>de</sup> eeuw en oprichting Berl. academie, is er niet gekomen.

schilders, stamde uit Hannover. Hij had als vijftienjarige lessen in tekenen en miniatuurschilderen genomen bij een plaatselijke tekenleraar en zich later autodidactisch verder ontwikkeld. In 1793 kwam hij naar Berlijn om aan de kunstacademie zijn studies voort te zetten.<sup>212</sup> Een negen jaar later ondernomen studiereis bracht hem naar Parijs, waar hij kennismaakte met de schilderkunst in het Musée Napoléon, en bovendien naar Kassel, Düsseldorf, Amsterdam en Den Haag, waar hij eveneens gelegenheid had de kunstcollecties te bestuderen. De ervaringen van deze studiereis zouden hem ertoe gebracht hebben om ook zelf in olieverf te gaan schilderen.<sup>213</sup>

Tijdens zijn studiejaren was Dähling werkzaam geweest voor boek- en kunsthandelaren en had hij met het schilderen van miniaturen en het tekenen van veelal historische prentontwerpen zijn levensonderhoud verdiend.<sup>214</sup> Al sinds 1798 had hij aan de tentoonstellingen van de Berlijnse academie deelgenomen met tekeningen, gouaches en portretminiaturen, maar pas in 1812, een jaar nadat hij was aangenomen als lid van de academie, bracht hij voor het

---

<sup>212</sup> Grossmann, p. 39, 44: acad.-onderwijs omvatte destijds allereerst geometrie en perspectief, anatomie en proportieleer. Tot hogere vakken behoorden compositieleer en kostuumstudies, kunstgeschiedenis, mythologie en esthetiek en lessen in speciale technieken als de grafische en vormsnijden. Over onderwijs in compositie is voor jaren 1788/1829 voor zover bekend niets vermeld (Grossmann, p. 39, nt. 112: verwijzing naar Werner, 1896, p. 82-83). Studenten hadden mogelijkheid te kopiëren in Koninkl. Slot en de 'Gallerie' te Potsdam, en al was daar sprake van toezicht en enige technische begeleiding door docenten, werkelijk onderwezen in schilderkunst werden zij niet. - De onderwijsateliers die vanaf ca. 1820 in Berlijn ontstonden, waren onder zulke omstandigheden uiteraard van groot belang voor beginnende kunstenaars. Generatie van Dähling, Hampe en Kolbe was wat schilderkunst betreft geheel op eigen proberen a.h.v. vb. in kunstcollecties aangewezen. Studie aan academie of in schildersatelier buitenslands kon voor verdere ontwikkeling en uiteindelijk bereikt schildertechnisch niveau beslissend zijn. Bij geen van deze drie schilders is daar echter sprake van.

<sup>213</sup> Cat. tent. Paris, 1976, p. 33. Becker, 1971, p. 408, nt. 815, citeert uit Dählings "Nachruf", cat.ac.Berl., 1852: "Der Eindruck, welchen 1802 auf einer Reise nach Paris die dorthin geführten Meisterwerke antiker und italienischer Kunst auf ihn machten, führte ihn zur Ölmalerei ...". Volgens Arenhövel, cat. tent. Berlijn 1983, p. 225, zou Dähling tekenen hebben geprefereerd. Nagler, p. 240-242, vermeldt daarentegen, hoe aanstelling aan academie het hem eindelijk mogelijk maakte, zich aan schilderkunst te wijden: "Mit dieser Zeit begann sein eigentliches Künstlerleben.". Volgens *Th-B.* zou Dähling juist later, na 1839, overwegend getekend hebben. Cat.ac.Berl. vermelden voor die jaren inderdaad tekeningen, maar toch ook nog schilderijen. In veel gevallen is de techniek overigens niet aangegeven.

<sup>214</sup> *ADB*, 4, p. 688; Boetticher, I, p. 201. Lemberger, p. 265-266: Dähling zou zo'n 20 jaar lang voor zijn levensonderhoud miniaturen hebben geschilderd, waaronder een aantal zeer goede. "Mancher Miniaturist, der seine Kunst heiß liebte, malte nicht so gut wie dieser Miniaturverächter." - In 1806 tekende hij aankomst tsaar Alexander I in Berlijn en diens afscheid van Pruisisch koningspaar bij sarcofaag Friedrich der Große. Prentontwerp 'Napoleon in grafkelder Hohenzollern' zou hij als tegenhanger hebben getekend. Andere vb. zulke reportagestukken: (niet-historische) ontmoeting Napoleon met Alexander I en Friedrich Wilh. III in Memel en scène met die beide laatste en koningin Luise in Memel in 1802. Dähling zou speciale gunst Friedrich Wilh. III genoten hebben, Börsch-Supan, 1979, p. 95-96.

eerst een olieverfschilderij in, getiteld *Schiffbrüchige*.<sup>215</sup> In de daarop volgende jaren schilderde en tekende hij landschappen, religieuze voorstellingen, portretten, eigentijds genre en tevens een aantal idyllisch-historische taferelen die hij zowel in de middeleeuwen en renaissance situeerde als eenmaal ook in de oudheid.

Ook bij Dähling ging de bekendheid en vertrouwdheid met de weergave van historische gebeurtenissen uit het nationaal verleden aan de inventie en uitvoering van historische genretaferelen vooraf. Hij had in het eerste decennium van de negentiende eeuw een zeker succes behaald met zijn uitbeelding van historische onderwerpen. Daarbij had hij vooral motieven uit de Brandenburg-Pruisische geschiedenis in beeld gebracht, zoals bijvoorbeeld de aankomst van de nog jeugdige Grote Keurvorst in het legerkamp van Frederik Hendrik van Nassau bij Breda. Dit verhaal, een exemplaar van voorbeeldig gedrag van een Hohenzollern en toekomstig Pruisisch legeraanvoerder, beeldde Dähling in een begroetingstafereel uit. Hij richtte zich daarmee nog met een traditioneel visueel recept van de academische historieschilderkunst tot de beschouwer: de reacties van de verschillende personen op het gebeuren leiden naar het visuele en emotionele middelpunt, naar de prinsen die elkaar begroeten op een wijze die een vriendschappelijke band tussen beiden suggereert. Naar deze tekening werd een prent gemaakt: met zulke voorstellingen wilden regerende kringen in het door Napoleon bedreigde Brandenburg-Pruisen leger en bevolking aansporen tot inzet voor de verdediging van hun land.<sup>216</sup>

In dat opzicht zullen twee van Dählings latere tekeningen doeltreffender geweest zijn: deze verbeelden taferelen uit de tijd van de 'Freiheitskriege' en zij illustreren tevens dat de schilder bereid en in staat was om van de academische

---

<sup>215</sup> Volgens Rosenberg, 1879, p. 31, verwierf Dähling juist met *Schiffbrüchige* lidmaatschap academie, dus op zijn vroegst in 1812. Over die voorstelling kan alleen gespeculeerd worden: of die nog aansloot bij stormbeelden van 'Sturm und Drang' of vooruit wees naar die der romantiek (vgl. Hüttinger), of een symbolische voorstelling toonde - wellicht een troostend beeld zoals men van Dähling zou verwachten. Vgl. ook Becker, 1971, p. 51: zondvloed- en schipbreukscènes van Duitse en Franse schilders begin 19<sup>de</sup> eeuw.

<sup>216</sup> *Der Grosse Kurfürst als Prinz im Lager von Breda* (1805): scène met "Tugendheld" (Schoch). Een graaf Von Schwarzenberg - eerste minister van Brandenburgs keurvorst Georg Wilhelm, die in feite echter belangen Duitse keizer behartigde - had plan gehad de jonge prins tijdens Nederlands studieverblijf door luxueus leven aan Haagse hof te verwekelijken, zodat hij ongeschikt zou worden voor opvolging. De prins zou zich hieraan hebben onttrokken door vlucht naar legerkamp van Nassauer Frederik Hendrik die juist Breda belegerde, om daar aan strijd deel te nemen, Börsch-Supan, 1980, p. 226-228. Verhaal niet historisch: het zou de prins in Den Haag uitstekend zijn bevallen, Börsch-Supan, 1979, p. 94-95. Repr. Joh. Claar in kostbare techniek aquatint (afm. 50 x 59 cm), Börsch-Supan, 1980, p. 226-228, afb. 170. Derg. prent niet bestemd voor verspreiding onder brede lagen bevolking; de propagandistische opzet die Börsch-Supan veronderstelt, moet zich tot beter gesitueerd publiek gericht hebben, mogelijk speciaal tot hogere rangen van het leger. Uitkomst veldslagen bij Jena en Auerstedt én argumenten waarmee de Pruisische 'Reformer' 1812/14 algemene dienstplicht invoerden, illustreren de ineffectiviteit van zo'n tot een te beperkte groep gerichte propaganda.

traditie af te wijken. Beide tekeningen, *Abschied zweier freiwilliger Jäger von ihren Eltern* en *Rückkehr aus den Befreiungskriegen* (afb. 25), zijn eveneens in prent gebracht. Het zijn scènes in de trant van de bekende pendants *Abschied* en *Rückkehr eines Landwehrmannes* die de Wener Peter Krafft in 1813 en 1817 schilderde.<sup>217</sup> Zo'n afscheidscène had in beide landen de functie de bevolking aan te sporen tot gewapend verzet tegen de Napoleontische overheersing, terwijl de uitbeelding van de terugkeer, na de gelukkige afloop van de 'Freiheitskriege', de dappere strijd en het offer van het volk herdacht.

Dähling had in 1814 een aanstelling als professor aan de academie verkregen, waar ook hij les gaf in het tekenen.<sup>218</sup> En in datzelfde jaar, zodra hij door zijn nieuwe positie als bezoldigd docent meer vrijheid had om zijn motieven naar eigen goeddunken te kiezen, bracht hij op de academietentoonstelling schilderijen in met een andere thematiek - zoals het schilderij *Der Wettgesang*, een idyllisch tafereel gesitueerd in de Italiaanse middeleeuwen (afb. 51). Dit was het eerste van zijn historische genretaferelen die door de tijdgenoten steeds positief beoordeeld werden. Over dit werk en Carl Kolbes datzelfde jaar tentoongestelde ontwerp *Weinlese-Fest im Mittelalter* schreef Gottfried Schadow in zijn memoires, dat 'deze beide schilderijen' - in 1814 - 'een grote vooruitgang in het genre demonstreerden'.<sup>219</sup>

Dähling werkte ook voor het toneel en de invloed van toneelensceneringen op de thematiek en beeldopvatting van zijn historische genretaferelen is herkenbaar. Zijn medewerking aan 'tableaux vivants' met historisch-literaire motieven kan eveneens tot een wisselwerking tussen deze kunstvorm en zijn schilderijen hebben geleid.<sup>220</sup> Voor zijn schilderij *Käthchen von Heilbronn*

---

<sup>217</sup> Vgl. nt. 84: Sulzer. Prenten naar Dählings tekeningen door Joh. Fr. Jügel, weliswaar ook in aquatint, cat. tent. Berlijn 1953, p. 58-59, p. 168, nr. 244 en 245; jaar van ontstaan niet bekend, zo is niet zeker, of Dähling - althans thematisch - Krafft navolgt. Vgl. ook muziekbijlage, nr. I/1: *Jägerlied*. Vergelijkbaar ook Ludwig Wolfs *Abschied eines preussischen Landwehrmannes von den Seinigen* (ca. 1815), gewassen pentekening, Geismeyer, *Biedermeier*, p. 185, afb. 112. Van deze drie vertolkers van het afscheidsmotief verwijderde Dähling zich met zijn opvatting van het thema het verst van het Homerische en neoclassicistische prototype, Hektors afscheid van Andromache, hij week er in feite volledig van af.

<sup>218</sup> Vgl. nt. 212: docenten schilderkunst waren er nog niet. Voor Dählings acad. functies in latere jaren, zie Schadow, *Kunst-Werke*, 1849, p. 240, 300.

<sup>219</sup> Schadow, *Kunst-Werke*, p. 138; Schadow noteerde dit late jaren 40 toen zulke scènes bijna algemeen als genretaferelen werden betiteld.

<sup>220</sup> Börsch-Supan, 1980, p. 226-228. Joh. Füssli, II, p. 251: 1804 maakte hij bijv. ontwerpen voor uitvoering en beschrijving van groot 'balle masqué', ter ere verjaardag der koningin in het 'Königliche Nationaltheater' gegeven. Iffland, intendant Berlijns 'Schauspielhaus', engageerde Dähling om gebruikte? toneelkostuums in beeld te brengen: Hagen, I, p. 245. Cat. tent. Berlijn, 1981, p. 304: figuren en scènes uit Schillers *Jungfrau von Orleans* (bewaard o.m. prent 'Krönungszug' tegen achtergrond gefantaseerde kathedraal van Reims), kostuums voor sprookje met gezang en een "Ritterschauspiel". Ook illustreerde Dähling tekstuitgaven van toneelstukken, bijv. Goethes *Tasso*, cat. tent. Düsseldorf 1995. Voor 'levende beelden', zie ook p. 123-124.

heeft hij het thema zelfs direct ontleend aan een historisch toneelstuk, aan Kleists gelijknamig 'ridderschouwspel' (afb. 26). Het tafereel is bij Dähling echter idealiserend en met weglating van de materiële details in de regie-aanwijzingen in beeld gebracht; er is geen sprake van een strikt illustratief schilderij en voor enscenering en compositie lijkt Dähling hier te hebben teruggesproken op oudere voorbeelden in de schilderkunst.<sup>221</sup>

Nagler wijdde in zijn lexicon aan Dähling, zijn karakter en zijn werk een vrij uitvoerige bespreking. Hij uitte zich met name enthousiast over een historisch genrestuk uit de jaren dertig, de *Festliche Wasserfahrt* (afb. 55), hij noemde het "meisterhaft in Gruppierung und Haltung, in der Harmonie der Farben, in der durchdachten und correkten Zeichnung", en was van mening dat ook Dählings eerste historische genretafereel *Wettgesang* diezelfde positieve kwaliteiten bezat. Ook de Berlijnse critica Amalie von Helvig beoordeelde in ieder geval een van Dählings historische genretafereelen zeer gunstig, en wel zijn schilderij *Einzug eines Fürsten in eine alte Stadt* (afb. 45) waaraan zij een uitvoerige beschrijving wijdde.<sup>222</sup> Over Dählings werkwijze schreef Nagler in overeenstemming met Helvig:

---

<sup>221</sup> Onderwerp en compositie herinneren bijv. aan Gainsboroughs *Haymaker and Sleeping Girl at a Stile* (ca. 1785), incl. de bij Kleist niet vermelde hond. Dählings tafereel gebaseerd op vierde bedrijf, tweede toneel, van Kleists "historische Ritterschauspiel" (1810), zoals ondertitel van het stuk luidt. Eerste Berlijnse opvoering wordt aangenomen (cat. tent. München, 1985, p. 166-168, cat. tent. Berlijn 1994, p. 116) als datum post quem: dit lijkt geen dwingend argument. Weliswaar is Kleists stuk in Berlijn pas 1824 opgevoerd (Wenen 1810, Bamberg 1811), maar G. Reimer had de tekst daar 1810 al gepubliceerd: Kleist, *Werke*, p. 178-179. Mogelijk is schilderij identiek met Dählings 1814 (cat.ac.Berl., nr. 42) tentoongestelde *Ein Jüngling und ein Mädchen?* Voortekening voor dit werk (Kupferstichkabinett, Berlijn) niet gedateerd. Vgl. Moritz von Schwinds door zelfde toneelscène geïnspireerd schilderij (1826): Schwind heeft Kleists regieaanwijzingen wel gevolgd.

<sup>222</sup> Zie vervolg en *Kunstbl.* (1823), p. 202-203. Enkel punt van kritiek in deze recensie, waar Helvig Dähling "eine Reise nach den reichern Gegenden des südlichen Deutschlands [d.w.z. Beieren, Oostenrijk of ook Zuid-Tirol?] nur darum [wünscht], weil sich ihm dort unzählige Motive zu ähnlichen Darstellungen darbieten würden und er in der Natur selbst unfehlbar das Mittel entdecken würde, dem Ganzen Harmonie und Haltung zu verleihen, ohne nöthig zu haben, wie wir an diesem Werke bemerken müssen, durch einen etwas nebelhaft kalten Ton der Landschaft, die Figuren hervorzuheben; da dieses vielleicht besser und eben so leicht durch bedeutende Massen von Schatten und Licht bewirkt werden konnte, wie sie nur eine Berggegend dem Blick so mannigfaltig zeigt, welches jedoch von den Bewohnern der Ebene unmöglich erfunden werden kann, sondern wirklich angeschaut werden muss." - Amalie von Helvig-von Imhof (1776-1831) had haar jeugd deels in Weimar doorgebracht waar zij van Goethes vriend Heinrich Meyer tekenles had gekregen. Goethe schreef aan Meyer over haar 'gedegen inzichten op het gebied van de schilderkunst'. In 1801 werd zij hofdame bij hertogin van Weimar. Zij leerde Zweed Von Helvig kennen die zij huwde en naar Stockholm volgde. In 1810 terug in Duitsland: zij leefde in Heidelberg waar zij zich intensief met studie Oudduitse kunst bezighield (en waar zich toen coll. der Boissérées bevond). Haar echtgenoot, een militair, trad later in Pruisische dienst, zodat zij sinds 1815 meestal in Berlijn woonde; zij hield een salon die zowel door literatoren der romantiek als door kunstenaars graag werd bezocht (zie Wilhelmy, p. 127-129). Zij publiceerde eigen gedichten en roman; 1812 en 1817 betrokken bij

"Daehling zeigt sich in seinen Werken als correkten Zeichner, und die Nettigkeit des Pinsels und der Schmelz der Farben, ohne Spuren peinlicher Mühe, befriedigen durch sanfte Uebergänge und geschmackvolle Vollendung das Auge. Er überlässt sich oft den Eingebungen seines Genius allein und überträgt sogleich das Bild auf die Leinwand, wie es sich lebendig in seinem Innern gestaltet, ein unbezweifelbarer Beweis von der praktischen Leichtigkeit und glücklichen Einbildungskraft des Künstlers. Viele seiner Bilder athmen ächt romantischen Geist und sind mit so viel Besonnenheit als Wärme ausgeführt; alle zeigen von einem einsichtsvollen Streben nach würdevoller Einfachheit."<sup>223</sup>

Eveneens als romantisch - "ächt romantisch" - karakteriseerde een anonieme kunstcriticus een berglandschap van Dähling, een schilderij dat in 1835 te zien was op de kunsttentoonstelling in Königsberg, en hij deed dat door Dählings landschapsverbeelding te vergelijken met die in een van de meest specifieke werken van de romantische literatuur:

"Wer den trefflichen Roman von Arnim, die Kronenwächter, kennt, wird darin eine Natur, wie die hier gemalte, finden können. Hochstrebende Berge; zwischen tiefen Felsen schäumen die Wasser; mitten zwischen dem starren Gestein und den rastlos stürzenden Wogen stolze Vesten. Eine so in allen Elementen klaren und doch im Effekt mystische Landschaft ..."<sup>224</sup>

Nagler verklaarde de eigen stemming van Dählings schilderijen vanuit diens karakter, diens persoonlijkheid:

"Seine Neigung in der Composition ging von Jugend an weniger auf die eigentliche Historienmalerei, als vielmehr dahin, sich als Mensch vermitteltst der Kunst auszusprechen. Es hat gar vieles dazu beigetragen, ihn auf diesen Weg zu leiten, zunächst seine Seelenstimmung von Kindheit an, die ihn mehr in sich hineinführte, als ihn antrieb, sich mit der Aussenwelt zu beschäftigen, in welcher ihm verschiedene Umstände, Bedürfnisse und Schicksale oft nahe gingen, weshalb der Künstler nur in seinem Innern Ruhe und Trost suchen musste. Was und wie er als Künstler empfunden und gedacht, ist in ihm nach und nach zur Ueberzeugung geworden und mehr oder minder tragen seine Arbeiten das Gepräge derselben."<sup>225</sup>

---

uitg. *Taschenbuch der Sagen und Legenden*, ADB, 11, p. 714-715. Zij leverde als kunstcritica bijdragen aan het *Kunst-Blatt* waarin zij werken besprak die zij op tent. der Berl. academie, bij atelierbezoeken of op reizen had gezien. Zie voor Helvig ook p. 139-140.

<sup>223</sup> Nagler, III, p. 240-242. Overeenkomsten in formulering en woordkeuze tussen Naglers tekst en kritiek van Helvig in *Kunstbl.* (1823), p. 202 en 203, verraden de aard van Naglers bronnen. Dit roept de vraag op in hoeverre zijn tekst inderdaad als zijn mening of - en daarom niet minder interessant - als compilatie van door anderen geuite meningen en oordelen moet worden begrepen. Ernst Förster, 1851-60, V, p. 272: Dähling was "reich an warmer Empfindung, aber beschränkt in künstlerischen Mitteln, suchte in Bildern von mäßigem Umfang (für kleine Zimmerräume) den Ausdruck zu finden für heitere Sentimentalität und für romantische Stimmungen."; Förster noemde in dit verband "der *Romanzensänger*, der *Wettgesang*, die *Kranzwinderinnen*, die *festliche Wasserfahrt*, u.a.m."

<sup>224</sup> Art. in *Königlich Preussische Staats-, Kriegs- und Friedenszeitung* alias *Königsberger Hartung'sche Zeitung*, naar Kelch, p. 24: vijfde kunsttent. in Königsberg.

<sup>225</sup> Nagler, III, p. 241.

Een neerslag van 'wat en hoe Dähling als kunstenaar voelde en dacht' is ook te vinden in een artikel dat de schilder zelf onder de titel 'Künstler und Kritiker' in 1829 in het *Berliner Kunst-Blatt* publiceerde: het is een opstel over de verhouding tussen critici, publiek en schilders, waarin hij ook een en ander van zijn eigen kunstopvatting uiteenzette.<sup>226</sup> Deze tekst is alleen al van belang, omdat dit het enige document is van Dählings denken over kunst en kunstenaars, terwijl van de denkwijze op dat gebied van Hampe en Kolbe, althans in woorden, niets is overgeleverd. Daarom geef ik hieronder die passages uit het opstel vrij uitvoerig weer, die zich niet speciaal vermanend tot de kunstcritici richtten, maar inderdaad Dählings opvattingen verwoordden over de opgave van kunst en kunstenaar.

Dähling richtte zich met zijn artikel 'Künstler und Kritiker' tegen de onkundige en ongefundeerde beoordelingen die naar aanleiding van openbare kunsttentoonstellingen door 'zogenaamde kenners' gepubliceerd werden; hij keerde zich tegen een kunstkritiek die hij vooral schadelijk achtte voor jonge en beginnende kunstenaars en die hij daarom ook als nadelig voor de ontwikkeling van de kunst beschouwde. Hij zette uiteen wat naar zijn mening de criticus bij de beoordeling van een kunstwerk behoorde te bedenken en wat hij van een kunstenaar moest en mocht verlangen. Het is in zijn streven om de criticus de juiste weg te wijzen dat Dähling hier zijn opvattingen formuleerde over het doel van de kunst en de voornaamste vereisten met betrekking tot schilder en kunstwerk.

Hij schetste allereerst het standpunt van de beeldende kunst, opgevat als een vrije geestelijke expressie. Het doel van de beeldende kunst, evenals van geestelijke expressie op andere terreinen, was, en mocht het alleen zijn, om een hogere vorming en ontwikkeling van de mens te bereiken - "die höhere Bildung des Menschengeschlechts". Aan alle vormen van kunstbeoefening moest men in elk geval de eis stellen, aldus Dähling, dat "Tiefe, Bedeutung und klarer Zusammenhang aller Theile" het voornaamste kenmerk zouden vormen; alleen die opvatting was van waarde en zij bepaalde het doel waar de kunstenaar naar streven moest, namelijk "*Wahrheit der Darstellung*".

Deze waarheid bestond niet alleen uit de op zichzelf noodzakelijke "*Naturwahrheit*" van de enkele delen van het werk, het ging erom door juiste keuze van de middelen der kunst een gedachte die in de kunst kon worden uitgedrukt, zo te verbeelden dat die in zijn geheel en zonder verdere uitleg te begrijpen was. Hiervoor was het noodzakelijk dat de kunstenaar zelf zijn onderwerp en de geestelijke inhoud daarvan echt begreep, dat hij helder kon denken en vooral ook dat hij zijn eigen menselijke natuur kende, want zonder

---

<sup>226</sup> *Berl. Kunstbl.* (1829), p. 18-23. Toelken (ibid., voetnt., p. 19) prees opstel om helderheid en oordeelde: "Dem Kundigen wird es nicht entgehen, dass in den nachfolgenden kurzen Andeutungen die Elemente einer wahrhaft philosophischen Kunstlehre verborgen liegen, die nur einer weiteren Entwicklung bedürften, um in ihrer erschöpfenden Gründlichkeit erkannt zu werden."

dat kon hij niet zeker zijn van de juiste aanpak van zijn werk noch van het juiste effect op de beschouwer.

Een hoog niveau van schildertechniek maakte een schilderij niet tot een kunstwerk, de kunstenaar moest de techniek beheersen om des te beter zijn *gedachten* te kunnen *uitdrukken*: hierin lag de waarde van de schilderkunstige vaardigheid die alleen als middel tot het doel mocht worden beschouwd. Voor compositie, tekening en kleur gold evenzo, dat zij op zichzelf de ontwikkelde kunstzin niet konden bevredigen, als zij niet door de gedachte van het werk een speciale betekenis kregen en gemodificeerd werden. Maar, schreef Dähling:

"Diese Theile der Kunst [Composition, Zeichnung und Farbe] stehen [...], ihrer Natur nach, der höheren Ansicht von derselben sehr nahe, denn da allein durch Composition und Zeichnung der Gedanke des Werkes dargestellt, durch Farbe in dem Anschauer die dem Werke analoge Gemüthsstimmung [!] hervorgebracht werden soll, so bestimmt sich dadurch schon ihr tieferes und innigeres Verhältnis zur eigentlichen Kunst."

Dähling was van oordeel dat het bij de redenen voor een juist hanteren van alle middelen der kunst niet om conventie onder de kunstenaars ging, maar dat deze redenen diep in de menselijke natuur gezocht moesten worden.<sup>227</sup> De kunstenaar moest leren bij elk thema de juiste, passende middelen te kiezen; hij moest bij zijn studie tot de overtuiging komen dat de juiste uitvoering van een kunstwerk alleen uit de inhoud kon worden afgeleid, dat in de *gedachte* die aan het werk ten grondslag lag, noodzakelijk ook de regels voor de uitbeelding besloten lagen. De toepassing van de middelen der kunst en de gekozen beeldopvatting moesten erop gericht zijn de gedachte van het kunstwerk duidelijk naar voren te brengen, en zo de beschouwer meteen naar het juiste standpunt te leiden, dat wil zeggen naar het beoogde gezichtspunt, en hem ertoe te bewegen om daar dieper over na te denken.

Van het grootste belang achtte Dähling overeenstemming tussen de inhoud van het kunstwerk en de persoonlijkheid van de kunstenaar. Wil een kunstenaar met zijn kunst succes hebben en datgene bereiken wat bij zijn voltooide werken beslist het geval moet zijn, namelijk "dass sie aus *einem* Guss geschaffen sind", als een geheel geschapen zijn, schreef Dähling,

"... so muss [seine Kunst] mit seiner Individualität vollkommen verzweigt und verwachsen seyn; der Mensch und der Künstler dürfen in ihm nicht getrennt erscheinen, und seine menschliche Eigenthümlichkeit nicht einem allgemeinen Begriffe von der Kunst so sehr hintangesetzt seyn, dass er dieselbe als ein, seinem innersten Wesen beinahe fremdes Geschäft treibe, so wie meistens jedes Handwerk getrieben wird. Die Wahrheit seiner Darstellungen muss tief aus seinem Innern hervorquellen, er muss sich mit Freiheit aller seiner Kräfte bedienen können. Daher müssen seine Kenntnisse sich nicht blos auf diejenigen erstrecken, die für jeden Künstler im Allgemeinen zum Ausdrücken seiner

---

<sup>227</sup> Ook Wilh. von Humboldt kende de kleur deze functie en uitwerking toe, zie p. 300, deze studie. - Conventie versus menselijke natuur, vgl. Bolten, *Schillers Briefe*, p. 45-46 (tweede 'Augustenburger Brief').

Gedanken nothwendig erforderlich sind, er muss vielmehr auch im Besitze seiner *eigenen* Sprache seyn; er muss zu wählen wissen unter den zu bearbeitenden Gegenständen in Bezug auf seine Eigenthümlichkeit, und auch unter den Mitteln dazu, um sich immer auf *seine* Weise mit Wahrheit auszusprechen. Dadurch wird er sich das erwerben, was man allein mit dem Namen *Freiheit der Behandlung* bezeichnen kann."<sup>228</sup>

Dähling sprak zich hier uit voor de eenheid van vorm en inhoud en de daaruit volgende bijzondere 'behandeling' van elk afzonderlijk thema - die in deze periode, zoals bijvoorbeeld bij Carl Kolbe, ook de vorm kon aannemen van oriëntatie op bepaalde kunsthistorische voorbeelden, afhankelijk van het uit te beelden thema. Hij raadde de kunstenaar aan om thematische keuzes te maken die met zijn eigen persoonlijkheid overeenstemden, en hij pleitte met grote nadruk voor recht en noodzaak van de ontplooiing der eigen individualiteit. Dat de kunstenaar naar zijn mening bij inventie en uitvoering van een voorstelling de toekomstige beschouwer in gedachte moest houden, was daarmee niet in tegenspraak; tenslotte, schreef Dähling, koestert een schilder bij openbare tentoonstelling van zijn werk steeds de wens, dat hij begrepen en juist beoordeeld zal worden. Dähling toonde zich voorstander van een hoge mate aan subjectiviteit en individualiteit bij themakeuze en beeldopvatting, niet als doel op zichzelf, maar om zo tot de beste resultaten, tot "Wahrheit der Darstellung", te komen - waarbij de kunstenaar echter gedurig de mogelijkheden van de toekomstige recipiënt in het oog diende te houden.<sup>229</sup>

Dähling was in zijn tijd en in zijn lokale milieu een erkend en gewaardeerd schilder en academiedocent: sinds 1798 al had hij leden van de koninklijke familie geportretteerd, hij speelde een rol in de Berlijnse kunst- en kunstenaarsverenigingen, en gelijktijdig met Hampe werd hij in 1828 door het Koninklijk Ministerium tot lid van de academische senaat benoemd. Ook maakte hij deel uit van de in 1829 opgerichte "Kommission zur Errichtung eines Museums", naast kunstenaars als Rauch, Schinkel en de destijds ook in hof- en adellijke kringen hooggewaardeerde portretschilder Karl Wach.<sup>230</sup>

---

<sup>228</sup> *Berl. Kunstbl.* (1829), p. 18-23. Cursivering in weergegeven passages en citaten waar origineel spatiëring. Vgl. Nagler, "Seine Neigung ... Gepräde derselben.", hiervoor, p. 109. Zie ook Büttner, 1980, p. 65, over de kunstopvatting - rond 1800 - die "sich auf der idealistischen Konzeption auf[baut], daß Wahrheit keineswegs mit der äußeren Wirklichkeit identisch ist, sondern aus der Vorstellung, der Einbildungskraft des Künstlers zur Anschauung gebracht werden muß."; *ibid.*, nt. 12: "Außerhalb der eigentlichen philosophischen Ästhetik formulierte diese Auffassung z.B. Fernow in verschiedenen Schriften [*Römische Briefe* (1793-98)]". Die kunstopvatting van het idealisme (zie p. 300 e.v., deze studie) is ook wat Dähling verwoordde.

<sup>229</sup> Vgl. voor overeenkomstige kunstopvattingen in die periode, Büttner, 1980, p. 18-19, 62, 74-75: begrip 'characteristische Kunst' en accentverschuiving van 'Wirkungsästhetik' (bijv. Chodowiecki; anekdoten-prenten) naar 'Gehaltsästhetik'. - Dähling lijkt, steeds rekening houdend met de beschouwer, beide esthetische opvattingen te verenigen.

<sup>230</sup> Contemporain oordeel over Dählings kwaliteiten als docent: "Daehling hat als vieljähriger Lehrer bei der Akademie entschieden Einfluss gehabt auf die Fortschritte unserer Kunst.

Dähling was getrouwd met een zuster van zijn collega Carl Wilhelm Kolbe junior, een achterneef van de minder in vergetelheid geraakte, gelijknamige tekenleraar en graficus die tot 1835 in Dessau werkzaam was.<sup>231</sup>

\* \* \*

Over deze derde schilder, Carl Wilhelm Kolbe jr. (1781-1850), een geboren Berlijner, zijn in de literatuur meer gegevens te vinden dan over Hampe en Dähling, hetgeen niet in de laatste plaats te danken is aan de monografische studie van Barbara Eggers uit 1977.

Kolbe is opgeleid aan de kunstacademie in Berlijn: deze stond toen onder leiding van Chodowiecki wiens favoriete leerling hij zou zijn geweest. Zijn vader, grootvader en enkele ooms beoefenden het vak van 'Goldsticker' en een van die borduurwerkers Kolbe was verwant en persoonlijk bekend met Chodowiecki. Ik kon echter niet vaststellen, of dit ertoe had geleid dat Carl Kolbe al jong en buiten de academie om met Chodowiecki in contact was gekomen.<sup>232</sup> Zo is ook in het ongewisse gebleven in welke mate en op welke leeftijd - mogelijk al heel vroeg - hij met Chodowiecki's historische prenten vertrouwd raakte, hij moet echter hoe dan ook vele van die zeer verbreide en populaire voorstellingen hebben gekend.

Hij volgde reeds als tienjarige de lessen in de academische tekenklas en stelde sedert 1797 zelfstandig, dus niet als leerling van een der docenten, aan de

---

Vielseitigkeit im Auffassen des Fremden, bei großer Sorgfalt und Genauigkeit in eigenen Arbeiten, machten diesen sinnigen Künstler besonders geeignet, Anfänger zu leiten.", *Berl. Kunstbl.* (1828), p. 261. Wirth, p. 81, omschrijft hem als 'kroniekschilder' van koningin Luises leven: hij portretteerde haar en haar kinderen, beeldde belangrijke gebeurtenissen in haar leven uit en schilderde haar op haar doodsbod, een voorstelling die als lithografie wijd verbreid werd. Dählings benoeming: *Berl. Kunstbl.* (1828), p. 167. Vgl. nt. 206 m.b.t. lidmaatschap academische senaat. 'Kommision Museum': Eggers, 1976, p. 17.

<sup>231</sup> Eggers, 1977, p. 2. Eimer, p. 189, verwacht beiden, wanneer hij m.b.t. Kolbe jr. spreekt van "Kolbe, den [Freiherrn vom] Stein als früheren Angehörigen des dessauischen Kunstkreises und glühenden Demokraten schätzte".

<sup>232</sup> Eggers, 1977, p. 3. - Chodowiecki, 1921, p. 120-128: Ch. noemt in brieven een familielid Kolbe, een goudstikker. In 1793 schreef hij aan Anton Graff, dat deze Kolbe van plan was [met vrouw en zoon] naar Dresden te reizen en hem, Graff, graag zou leren kennen. Graff verzamelde Chodowiecki's prenten, en refererend aan diens wens zijn coll. te completeren, suggereerde de Berlijner een mogelijke bron: "Dieser Verwandte hatt vor diesen auch auf meine Kupferstiche gesammelt, ich weiss nicht ob ers noch thut ...". Vermelde zoon Kolbe zal reeds als kind met Chodowiecki's grafiek vertrouwd zijn geweest, en diens stijl en thematiek hebben gekend incl. de hist. scènes waarin ook tal van riddergestalten en andere middeleeuwse figuren optraden. Helaas is ook bij bestudering van stamboom der Kolbes (Zentralarchiv, St. Museen, Berlijn) niet duidelijk geworden, of Chodowiecki 1793 de vader van Carl Kolbe jr. bedoelde of diens achterneef, de Dessauer graficus, die dat jaar opnieuw in Berlijn verbleef. Füssli, II, p. 640-641, verhaalt dat deze achterneef bij Chodowiecki thuis tekenlessen kreeg, en dat ook zijn vader goudstikker was. De stamboom bevestigt dit. Gegeven van vaderlijk ambacht leidt dus niet tot opheldering van de vraag in welke verhouding Carl Kolbe jr. tot Chodowiecki stond.

academie tentoon. In 1800 presenteerde hij als onderdeel van de 'Galerie vaterländisch-historische Darstellungen' een grote krijttekening van *Frobens Opfertod in der Schlacht bei Fehrbellin* (1675): het onderwerp, een historische anekdote, is een van de achttiende-eeuwse Pruisische exempla van moed en deugd, van opoffering voor vorst en vaderland. Met deze historische compositie won Kolbe dat jaar de eerste prijs van de academie. Zijn eerste werk in olieverf, geschilderd in 1802, zou de uitbeelding van een veldslag zijn geweest, "nach niederländischer Weise gehalten"; dit schilderij is naar Engeland verkocht.<sup>233</sup>

Schilderen konden de academiestudenten destijds alleen leren door kunstwerken in de Berlijnse verzamelingen te bestuderen en te kopiëren. Een omstandigheid die wel verklaren kan, dat Dähling pas tijdens zijn buitenlandse studiereis, geïnspireerd door de kennismaking met in Nederlandse collecties en in Parijs bijeengebrachte kunstwerken, tot het schilderen in olieverf besloot. Dat Kolbe in de 'Königliche Bildergalerie' in Potsdam en in het Koninklijk Slot in Berlijn vooral Nederlandse schilders uit de zeventiende eeuw bestudeerd had, zou te herkennen zijn aan de bruine toon van speciaal zijn historische voorstellingen.<sup>234</sup> De negentiende-eeuwse Berlijnse kunstschilder Adolf Rosenberg wees op de 'theatraal-fantastische' inslag van die schilderijen van Kolbe en vergeleek zijn werk in dit opzicht met het literaire werk van Friedrich Fouqué: steeds meende men door vuurwerk verlichte 'tableaux vivants' voor zich te zien. Het licht van de maan of het gloeiend-rode licht van fakkels zou Kolbe bij voorkeur als effecten hebben ingezet, overigens ook wel eens bij een genretafereel zoals bijvoorbeeld bij *Die Pilger* dat in het vervolg besproken zal worden. Rosenberg noemt het historieschilderij *Die Schlacht bei Antiochia* als voorbeeld van een met deze middelen bereikte dramatiek, die ook Kolbes

---

<sup>233</sup> Werner, 1896, p. 130: lessen en eerste prijs. Cat.ac.Berl., 1780, nr. 22. Rhode, op. cit. (202), p. 85-86, over *Frobens Tod*: "Obgleich dem Künstler nicht viel daran liegt, ob die Gegenstände, welche er darstellt, wahr sind oder nicht; so muss doch der Mahler der die Absicht hat: Scenen der wirklichen Geschichte in seinen Werken aufzustellen, solche wählen, die wirklich geschehen sind, und dies ist bei der hier vorgestellten Begebenheit sehr zweifelhaft. Doch hier nur etwas über diese Zeichnung in Rücksicht der Kunst. Der Gegenstand ist gut aufgefasst. Froben stürzt eben mit seinem Pferde nieder, und der Kuhfürst [sic] sieht ihn nachdenkend an. Das Ganze ist indess für ein Schlachtstück zu ruhig, und einförmig." - Veldslag: volgens Nagler, VII, p. 133-135, 1802; Raczyński, III, p. 61, geeft echter jaar 1804.

<sup>234</sup> Bruine toon bij 17<sup>de</sup>-eeuwse Nederlandse schilderijen veroorzaakt door zog. 'doorgroeien' van donkere schildergronden: bovenste verflagen worden steeds transparanter als gevolg van veroudering bindmiddel, terwijl pigmentdeeltjes van ondergrond zich door verflaag gaan verplaatsen, K. Nicolaus, *Het schilderij: materiaal - techniek - behoud*, 1980, p. 69, 141. Dat deze toon toen als karakteristiek "niederländisch" beschouwd en nagebootst werd, wijst erop dat de oorzaak nog onbekend was. - Welke kunstcoll., behalve beide genoemde, Kolbe in en buiten Berlijn en Potsdam gezien heeft, is niet duidelijk. Zeer wrschl. die in Dresden: tekeningen in schetsboeken (part. bezit, Berlijn) tonen aan, dat hij wel reisde, in elk geval de 'Sächsische Schweiz' kende en zuidwaarts tenminste Vorarlberg bereikte. Italië zou hij echter nooit hebben leren kennen, vgl. handgeschreven notities (toegevoegd aan briefontwerp op één blad, gesign. "Kunstmaler" Felix Eybel), Zentralarchiv, St. Museen, Berlijn, archiefnr. P4/E 3295/1978.

formidabele werk *Kaiser Karl V. auf der Flucht* kenmerkt (afb. 27).<sup>235</sup>

Voor het palet van genretaferelen lijkt Kolbe echter in de meeste gevallen een voorbeeld te hebben genomen aan de lichte, heldere kleuren van Oudduitse en Oudnederlandse schilders, die door toedoen van de broeders Boisserée en andere verzamelaars bekend en in kringen van de romantici populair waren geworden. Barbara Eggers ziet terecht niet alleen in dit kleurgebruik, maar ook in Kolbes zorgvuldige uitvoering van details, zijn lijnvoering en beeldopvatting en zijn duidelijke verdeling van de kleur een oriëntatie op de Oudduitse schilderkunst. Ook de etsen van Dürer hebben kennelijk een voorbeeldfunctie vervuld voor afzonderlijke beeldelementen van zijn genretaferelen.<sup>236</sup>

Kolbe was vanaf 1815 lid van de kunstacademie, maar pas in 1830 zou hij een aanstelling als professor hebben verworven; tevens zou hij in datzelfde jaar naast Schadow en de schilder Begas zijn opgenomen in het comité 'ter beoordeling der kunstwerken' van de academie. In de tussentijd had het Kolbe echter niet aan waardering van hogerhand ontbroken, het grote succes van de transparanten die hij voor het Rafaël-feest in 1820 schilderde, zou ertoe geleid hebben, dat juist hij de opdracht kreeg om glasvensters voor de Pruisische Marienburg te ontwerpen (afb. 28, 29).<sup>237</sup> Deze burcht, de residentie van de middeleeuwse Duitse Orde, werd sedert 1817 gerestaureerd en het was de bedoeling de grote refter van het slot af te sluiten met een reeks glas-in-lood ramen. Op deze ramen wilde men scènes uit de geschiedenis van de Duitse Orde in beeld brengen. Onder leiding van de kroonprins, de latere Friedrich Wilhelm IV, hadden leden van de koninklijke familie gezamenlijk een programma opgesteld voor de uit te beelden thema's; en dit programma was van

---

<sup>235</sup> Rosenberg (1850-1906), 1879, p. 25-27. *Kaiser Karl V. auf der Flucht* (1844; afm. 186,5 x 240 cm) en *Schlacht bei Antiochia*: Alte Nationalgalerie (depot), Berlijn. Zulk gebruik van lichteffecten ook in schilderijtje *Szene bei einer Zauberin* (toegeschreven; Schinkel-Pavillion, Charlottenburg, Berlijn).

<sup>236</sup> *Th-B.*, XXI, p. 227; Eggers, 1977, p. 7-10. Of Kolbe de Boisserée-coll. gezien heeft, is niet bekend. Maar ook lokale verzamelaars, bijv. uitg. Reimer, bezaten Oudduitse en -nederlandse schilderijen, en zulk werk maakte tevens deel uit van Solly-coll. die de Pruisische staat 1821 aankocht. N.a.v. Kolbes *Altdeutsche Straße* formuleert Rosenberg voorzichtig, 1879, p. 27, dat men zou willen aannemen, dat dit "liebenswürdige Bildchen" ontstond o.i.v. door de Boisserées geïnspireerde 'richting, die de studie der Oudduitse meesters tot bloei had gebracht'. Bij dit werk zijn de tinten overigens zo licht dat zij veeleer herinneren aan kleurgebruik rococoschilders. Vgl. i.v.m. Kolbes verschillend kleurgebruik al naar gelang thematiek Białostocki, p. 30-31, over gebruik hist. stijlen als 'modi', bijv. de "altdeutsche Modus".

<sup>237</sup> Eggers, 1977, p. 4. Comité: wrschl. ingesteld i.v.m. niet langer jury-vrije ac.-tent.; vgl. echter Raczyński, III, p. 386: lid beoordelings-comité Verein für Kunstfreunden in Preußen, zie vervolg. Volgens Nagler, VII, p. 135, zou hij al 1819 als professor zijn aangesteld. *Th-B.*, p. 227. Hagen, I, p. 245. Kolbes positie in de Berlijnse kunstwereld blijkt ook uit de wijze waarop Heine in een van zijn 'Briefe aus Berlin' (16-3-1822), *Werke*, 1973, p. 33, tussen berichten over nieuwste werk van Wilh. Schadow en Schinkels momentele bezigheden, ook meedeelt wat Kolbe juist doet: "Kolbe ist beschäftigt mit den Zeichnungen der Glasmalereyen für das Schloss zu Marienburg." Heine noemt de naam Kolbe als vanzelfsprekend bekend.

dien aard, dat hiermee de geschiedenis van het 'Ordensland' in die van de Hohenzollern en de Brandenburg-Pruisische staat werd ingevoegd. Deze glasvensters stonden in Pruisen aan het begin van de 'officiële' geschiedschilderkunst in groot bestek: een geschiedschilderkunst waarmee de overheid zich tot de bevolking richtte, een verbeelding van het verleden die thematisch en naar intentie, naar stemming en wat het appèl aan de beschouwer betreft, een geheel andere functie vervulde dan de geschiedschilderkunst voor de burgerlijke salon of werkkamer, of ook voor de persoonlijke woonvertrekken in de paleizen van Berlijn. Dat Kolbe de opdracht voor de Marienburg nu juist op grond van zijn Rafaël-transparanten had gekregen - wanneer dit terecht wordt aangenomen - duidt erop dat de afstand tussen die beide vormen van geschieduitbeelding voor zijn tijdgenoten geringer was dan nu in onze ogen.<sup>238</sup>

Met de hoofdburcht van de Duitse Orde had Kolbe overigens al vele jaren eerder kennisgemaakt. Niet alleen zal hij stellig op de academietoonstelling van 1795 de al eerder genoemde aquatinten van de burcht hebben gezien, ook kende hij met zekerheid de tekeningen van de jonge architect Friedrich Gilly waarnaar die prenten waren vervaardigd. In 1796 had hij tekenles van Gilly gehad en daarbij ook schetsen nagetekend die zijn docent in de Marienburg gemaakt had - schetsen van de architectuur en een enkele tekening met figuren in middeleeuwse kledij waar ik in het vervolg nog op terug zal komen.<sup>239</sup>

Kolbe had zijn eerste succes als academisch schilder behaald met een inmiddels conventionele historische voorstelling van anekdotisch karakter, Frobens dood, en zijn eerste olieverfschilderijen toonden gebeurtenissen uit de Duitse geschiedenis. Gedurende zijn hele loopbaan schilderde hij zowel zulke werkelijk historische scènes als anekdoten, en ontwierp hij in opdracht van heersende kringen voorstellingen die door medium en thematiek tot de 'officiële' geschiedschilderkunst behoorden. Zijn historische werk werd gewaardeerd, zo blijkt uit opdrachten en kritieken. De kunstcritica Amalie von

---

<sup>238</sup> Vgl. Boockmann 1981, p. 18, m.b.t. kopieën in olieverf: "Betrachtet man die in Berlin aufbewahrten, die einstigen Marienburger Remterfenster repräsentierenden Bilder, so kann man sich auch heute, wo die Kunst des 19. Jahrhunderts ernster genommen wird als noch vor wenigen Jahren, eines Lächelns nur schwer erwehren. Ein abfälliges Urteil, eine Qualifizierung dieser Bilder als Theatermalerei, stellt sich nur allzuleicht ein. Aber ein solches Urteil wäre wohlfeil und würde überdies nicht verdecken, dass diese Historienmalerei von ihren Zeitgenossen hochgeschätzt worden ist, sondern auch verkennen, dass im frühen 19. Jahrhundert Geschichte dort, wo sie nicht [nur?] geschrieben, sondern auch imaginiert wurde, im Grundsatz so oder doch so ähnlich gesehen worden sein muss wie auf diesen Bildern." - Eén raam tenslotte - reden is niet bekend - door Karl Wach ontworpen: "Kaiser Friedrich II. belehnt den Hochmeister des deutschen Ordens Herrmann von Salza mit dem Panier, in welchem im Innern des Kreuzes der deutsche Reichsadler [...], welches die Ritter bis dahin nicht führten" (cat.ac.Berl., 1824, nr. 757). - Wach, Kolbe en Dähling werkten ook gedrieën wel samen: zoals toen zij t.g.v. intocht toekomstige Pruisische kroonprinses, Elisabeth van Beieren, 1823 een 'triumftransparant' schilderden, dat verlicht in ramen der kunstacademie werd opgesteld, cat. tent. Braunschweig, p. 103.

<sup>239</sup> Cat. tent. Berlijn, 1987, *Gilly*, p. 112, 230 en afb. 37.

Helvig verklaarde overtuigd dat ook de ontwerpen voor de Marienburg zouden 'bewijzen, hoe gemakkelijk en succesvol Kolbe zich bewoog op het moeilijke terrein, dat reeds lang geen kunstenaar met uitstekende prestaties had betreden', het terrein van de geschiedschilderkunst.<sup>240</sup>

De Poolse historiograaf van de vroeg negentiende-eeuwse Duitse schilderkunst, Atanazy Raczyński, schreef dat Kolbe zelf zijn schilderij *Otto der Grosse schlägt die Hunnen auf dem Lechfelde* als zijn belangrijkste werk beschouwde; ook dit was een geschiedkundige voorstelling - ditmaal gemaakt in opdracht van een der Pruisische hervormers, nu in retraite, de 'Freiherr' vom Stein (afb. 30).<sup>241</sup> In zijn *Geschichte in Bildern* attendeert Werner Hager op overeenkomsten in compositie tussen Kolbes middeleeuwse veldslag op het 'Lechfeld' en Rafaëls *Slag van Constantijn*. De verering van Rafaël, die Kolbe stellig deelde, was toentertijd groot en algemeen, en zijn werk door grafische reproducties en replieken zonder twijfel ook bekend aan schilders die Rome niet bezocht hadden. Geënt op een nog ouder kunsthistorisch voorbeeld is een tweetal figuren dat Kolbe op de voorgrond, opzij van het strijdgewoel uitbeeldde, namelijk op een van de versies van een hellenistische beeldengroep, de zogenaamde *Pasquino*-sculpturen.<sup>242</sup> Stein bekritiseerde de schilder echter

---

<sup>240</sup> Boetticher, I, p. 733, nr. 47-52: eerste schilderijen. Vgl. Fouqué, 'Anzeiger. Albrecht Achilles. Ein Gemälde von Kolbe.', *Pantheon* (1810), II, p. 429-433, die het nog 1810 nodig achtte te beklemtonen dat Kolbes *Albrecht Achilles* demonstreerde hoe goed het mogelijk was om geschiedenis ME in schilderkunst in beeld te brengen: "Ueberhaupt mag noch hier erwähnt werden, dass der Künstler, neben anderm höhern Erfolge, auch dem modernen Vorurtheil, als liessen sich Ritterschlachten wegen der grossen Eisenmassen nicht pittoresk behandeln, durch die That trefflich entgegen gearbeitet hat. Schon die reinen Formen und der erleuchtende Prunk von Albrechts Harnisch könnte der Rittertracht und Ritterzeit die Freunde der bildenden Kunst versöhnen; und nun dazu der unendliche Reichthum in der verschiedenartigen Bewaffnung der Reisigen und Knechte und der fernen Ritter! Aber freilich braucht es, um diese Vortheile gehörig anzuwenden, eines so liebevollen, treuen und genialen Studiums, als Herr Kolbe der Deutschen Vorwelt oft in allen verschiednen Gestaltungen geweiht hat." Helvig, 'Ueber die Kunstaussstellung vom Herbste 1822 in Berlin', *Kunstbl.* (1823), p. 201.

<sup>241</sup> Raczyński, III, p. 62. Opdracht aan Kolbe schijnt op aanraden Schinkel en Rauch bij bemiddeling van Caroline von Humboldt tot stand te zijn gekomen, Eimer, p. 189, 195, nt. 48, 49 en Hubatsch, p. 184-88: briefwisseling, 1826. Stein woonde toen op slot Cappenberg, Westfalen. Bij verdere gang van zaken rond ontwerp en uitvoering ook Wilh. von Humboldt en gravin Louise von Voß, een Berlijnse salonnière, betrokken; kunsthistoricus Gustav Waagen stelde 1829 als deskundige rapport op over Kolbes toen bijna voltooide schilderij.

<sup>242</sup> Hager, p. 189. Seidel, 1828, p. 213, verwees naar Rafaëls *Kindermoord* als vb. groep vrouwen en kinderen. Kolbe zou zich ook bij *Himmelfahrt Christi* voor Garnisons-Kirche in Potsdam (cat.ac.Berl., 1818, p. 62) op Rafaël hebben georiënteerd: bij die koninklijke opdracht voor religieuze schilderijen, aan hem, Dähling, Hummel, Schumann, e.a., waren geen "eigentliche Copien" verlangd, maar wel dat zij hun thema's "dem Geiste des Meisters entsprechend" in beeld zouden brengen, Grossmann, p. 81. Gezien grote rol tekenen naar gipsfiguren bij academisch onderwijs en voorbeeldfunctie der 'oude' kunst was het niet verwonderlijk als bij uitbeelding van middeleeuwse Duitsers de omtrek van een antieke sculptuur in beeld verscheen, en nog zonder dat dit de tijdgenoten stoorde.

op grond van het hem toegestuurde ontwerp om zijn uitbeelding van de gelaatstreken der hoofdfiguren, ondermeer die van de Duitse keizer. Hij wenste dat Kolbe deze niet aan zijn fantasie, maar aan de werkelijkheid zou ontlene. Als hij wilde idealiseren, diende hij de trekken van Blücher en Gneisenau als voorbeeld te nemen. En Stein spoorde de schilder ook aan tot hernieuwd nalezen van de geschiedkundige boeken en historische teksten.<sup>243</sup>

Voor historische studies konden schilders in de Koninklijke Bibliotheek in Berlijn terecht, waartoe sinds de hervorming van de kunstacademie in 1786 in elk geval de docenten en mogelijk ook studenten toegang hadden.<sup>244</sup> Naar de mate waarin zij van deze mogelijkheid gebruik maakten, zal men veelal alleen aan de hand van de uitgebeelde historische thema's en de wijze van weergave kunnen gissen; zelfs de verklaringen en citaten uit historische werken die in de catalogi der academiëtoonstellingen aan de vermelde titels werden toegevoegd, zouden door anderen geformuleerd of gekozen kunnen zijn. Zo zijn ook geen gegevens omtrent bibliotheekbezoek door Dähling en Hampe gevonden - althans in directe samenhang met hun schilderijen of tekeningen - maar uit de correspondentie van Stein is bekend dat Kolbe inderdaad zelf geschiedkundige boeken en bronnen raadpleegde.<sup>245</sup>

Die eigen bestudering van geschiedwerken door schilders kon echter geheel onverwachte en onbedoelde gevolgen hebben, zoals de verwickelingen rond Kolbes schilderij van de 'Hunnenschlacht' illustreren. Stein had een cyclus van voorstellingen rond de Duitse koning Heinrich I gepland - aanvankelijk in fresco - waarvan een veldslag tegen de Hongaren een onderdeel vormde. De eerdere opdracht voor een fresco-ontwerp, aan een andere schilder, had Stein vergezeld doen gaan van eigenhandige vertalingen uit een middeleeuwse kroniek.<sup>246</sup> De opdracht voor een olieverfschilderij aan Kolbe had hij wellicht minder duidelijk geformuleerd of misschien was deze door Berlijnse tussenpersonen onnauwkeurig overgebracht. De schilder schreef aan Stein:

"Ich habe, soviel es mir möglich war, in älteren und neuere Werke über die von Ew. Exz. mir bezeichnete Schlacht nachgelesen und bei allen Autoren gefunden, dass diese Schlacht unter Otto I. oder Grossen gegen die Magyaren am 10.

---

<sup>243</sup> Eimer, p. 189-190; Stein, VII, p. 377-78, brief aan gravin Voß, 4-7-1828. Voß bemiddelde blijkbaar tussen Stein en Kolbe, of eigenlijk, zij trad op als controlerend tussenpersoon.

<sup>244</sup> Cat. tent. Berlijn, 1987, *Ereignisbild*, p. 37. Volgens Levezow, 1808, p. 36, de docenten; de studenten noemt hij niet.

<sup>245</sup> Rosenberg, 1879, p. 93, deelt echter in nt. mee, zonder bron, dat de academie zich erop beriep, dat cat.teksten a.h.v. opgaven door de kunstenaars werden opgesteld. Onwrschl. dat dit dan niet ook zou gelden voor citaten uit geschiedkundige werken. - Hampe raadpleegde in elk geval bibliotheken voor art. over Brandenburgse kunstgeschiedenis (zie p. 104, deze studie).

<sup>246</sup> Hubatsch, p. 183-184: eerdere opdracht fresco-ontwerp verstrekt aan Heinrich Stilke, toen leerling acad. Düsseldorf en daarvoor, in Berlijn, van Kolbe. Stilke had zelfs al ontwerp voltooid, voordat Stein 1826 van frescotechniek afzag. (Seidel, 1826, p. 56-58: beschrijving en beoordeling Stilkes ontwerp dat volgens hem bestemd was voor stad Merseburg!) Middeleeuwse kroniek: *Widukinds Annalen* waaruit Stein passages in het Duits had vertaald.

August oder am Tage des heiligen Laurentius im Jahre 955 bei Augsburg am Lech (auf dem sog. Lechfeld) und nicht bei Merseburg stattfand, an welchem letzteren Orte zwar auch eine Schlacht vorfiel, aber schon im Jahre 934 unter Heinrich I. dem Vogler."<sup>247</sup>

Deze laatstgenoemde veldslag had Stein nu juist uitgebeeld willen zien: het wordt op grond van deze brief - nota bene het begeleidend schrijven bij het voltooide ontwerp - niet duidelijk hoe Kolbe op de gedachte kwam in plaats van Heinrich I diens zoon Otto I in een twintig jaar latere veldslag in beeld te brengen. Bij deze eigenmachtige wijziging en vermeende correctie door Kolbe heeft Stein zich echter neergelegd om de uitvoering van zijn plannen niet nog meer te vertragen. Hij gaf de schilder nu aanwijzingen omtrent Otto's uiterlijk en de wapenrusting van de tijd - aanwijzingen die Kolbe slechts ten dele heeft opgevolgd, hij verwees naar bronnen in de Berlijnse bibliotheek en verklaarde zich ook bereid zo nodig zelf uittreksels te sturen. Hij attendeerde Kolbe op een passage bij de kroniekschrijver Wittekind waar deze Otto de Grote als 'blond, met een baard, krachtig' beschrijft.

"Sollten Sie die Stelle nicht auffinden können, so werde ich sie Ihnen schicken [...] Die Harnische trug man nicht im X. Jahrhundert, sondern Panzerhemden. So findet es sich wenigstens auf der Tapete von Bayeux aus dem XI. und bei Herdrat von Landenberg ihr Speculum etc. [*Hortus deliciarum*, Herrad von Landsberg]."<sup>248</sup>

De opdrachtgever beschikte in dit geval over grotere geschiedkundige kennis dan de schilder, maar de aangelegenheid toont tevens - de uitkomst daargelaten - welke rol het streven naar een historisch getrouwe uitbeelding en eigen belangstelling voor historische bijzonderheden bij Carl Kolbe speelden. Zo schreef hij in de boven aangehaalde brief bijvoorbeeld ook, zij het om op dat punt door Stein te worden gecorrigeerd:

"Da die Magyaren Nomadenvölker waren und folglich mit Weib und Kind in die Schlacht zogen, so habe ich an der einen Seite des Bildes episodisch eine Gruppe fliehender Weiber angebracht [...] an der anderen Seite aber einen magyarischen Feldherrn dargestellt, welcher seinen tödlich verwundeten Sohn aus der Schlacht trägt ...".<sup>249</sup>

---

<sup>247</sup> Gecit. naar Hubatsch, p. 186. Stilke (zie nt. 246) had geen probleem gezien in uitbeelding veldslag Heinrich I.

<sup>248</sup> Hubatsch, p. 187. - "ten dele": Otto is ondanks Steins aanwijzing toch met harnas uitgebeeld. Citaat: Stein, VII, p. 346-347, brief aan Kolbe, 6-5-1828. Stein verwees Kolbe ook naar plaatwerk over wapenrustingen, *Meyrick, Inquiry into Ancient Armour*: "Es ist ein Kupferstichwerk, das die Rüstungen seit dem 8. Jahrhundert darstellt." In eerdere brief, aan Caroline von Humboldt (14-2-1826), had Stein bovendien 'gelijktijdige' grafstenen als bron voor het hist. kostuum genoemd, *ibid.*, p. 943-44.

<sup>249</sup> Stein hier naar Hubatsch, p. 187: "Die seitliche Gruppe müsste entfernter vom Schlachtgetümmel aufgestellt werden - die Nomadenvölker hätten ihre Weiber und Kinder in der Wagenburg gelassen." Eind 1829 berichtte Stein aan kennis, dat naar oordeel van Humboldt en Waagen Kolbes werk "ein sehr gelungenes Kunstwerk" zou worden: Stein, VII, p. 709, brief dec. 1829. Vgl. voor Kolbes streven naar historische correctheid, Fouqué, op. cit. (240): Kolbe

Juist deze overtuigende geschiedschilder toont zich tevens de meest fantasievolle en productieve inventor van historische genrestukken in het vroeg negentiende-eeuwse Berlijn, juist hij is vermoedelijk degene die - althans in deze stad - als eerste het historische genretafereel vanuit de boekillustratie in het medium van de schilderkunst overnam. Atanazy Raczyński veronderstelde, dat Carl Kolbe "unter allen Deutschen Malern vielleicht zuerst den romantischen Weg eingeschlagen" had. Zijn karakterisering van Kolbes thematiek en stijl is niet alleen raak en treffend voor diens historische genretafereelen, maar ten dele ook voor de eigenlijk-historische schilderijen. Van een breuk in Kolbes oeuvre lijkt geen sprake te zijn waar het gaat om de beeldopvatting en zijn specifieke visuele voorstelling van historische tijden; alleen bij zijn kleurgebruik maakte hij een opvallend onderscheid tussen zijn historische genre en zijn geschiedschilderkunst - de historische voorstellingen "im engeren Sinne".<sup>250</sup> Een uitzondering vormen de ontwerpen voor de Marienburg waarbij Kolbe, mogelijk onder invloed van de bestemming - glas-in-lood ramen in een middeleeuwse burcht - eenzelfde kleurenpalet als bij zijn genretafereelen heeft gebruikt, zij het in feller en donkerder tinten. Raczyński schreef over Kolbes oeuvre:

"Seine Bilder erinnern durch Farbe, Anordnung und Zeichnung an die Miniaturen des Mittelalters. Von Kopf bis zu Fuss gewappnete Helden in Scharlachmänteln, mit Helmen bedeckt, oder bekränzt; sich tummelnde Rosse; schöne Prinzessinnen auf reichgezäumten Zeltern; Falken, Pagen, Knappen, grosses Staatsgefolge: dies sind die Gegenstände, die seinen natürlichen Anlagen besonders zusagen; seine Landschaften und Baulichkeiten haben gleichen Styl mit seinen Figuren."<sup>251</sup>

Volgens een andere tijdgenoot, de lexicograaf Nagler, heeft Kolbe met zijn historische genretafereelen steeds veel lof en bijval geoogst, met zijn *Fürstin, auf die Falkenjagd ziehend* zelfs "vollen Beifall" (afb. 56). Zelf uitte Nagler zich in warme bewoordingen over de positieve eigenschappen van Kolbes schilderkunst:

"Diese Werke [Kolbes oeuvre in zijn geheel] erfreuen durch die Schönheit der Form und die Zierlichkeit der Anordnung. Dabei ist Ausdruck und Stellung immer charakteristisch, überall Freiheit und Reichthum des Gedankens, und die schönste Harmonie der Farben. Kolbe ergreift seinen Gegenstand mit poetischem Gefühle, und sein Fleiss und seine Sorgfalt ermüdet nie. Wir erkennen in seinen Werken einen Künstler, der groß geworden, ohne das Vaterland verlassen zu haben."<sup>252</sup>

---

had Albrecht Achilles uitgebeeld in harnas dat eigendom was van prins Ludwig van Pruisen, broer van de koning, en vroeger toebehoord had aan een markgraaf Von Hohenzollern.

<sup>250</sup> Rosenberg, 1897, p. 25-27; *Th-B.*, p. 227. - Citaat: *Kunstbl.* (1834), p. 90. Auteur vergelijkt hier hist. schilderij, *Kaiser Karl V. an der Furth bei Mühlberg*, met Kolbes *Weinlese-Fest im Mittelalter*.

<sup>251</sup> Raczyński, III, p. 63.

<sup>252</sup> Nagler, VII, p. 134-135.

En ook dit laatste zal als een compliment, misschien wel als bijzondere lof, geïnterpreteerd mogen worden. Amalie von Helvig zag hier eveneens een bewijs in van Kolbe talent, maar zou hem in het vaderland toch wel op reis willen sturen, zoals zij Heinrich Dähling zuidelijker streken wilde laten opzoeken:

"Dass Hr. Kolbe niemals das Ausland besucht hat, liefert einen neuen Beweis dafür, dass ein entschiedenes Talent und die Gluth der Einbildungskraft eine Welt aus sich selbst zu schaffen vermöge; doch kann man sich nicht erwehren zu wünschen: es möge diesem, in seiner besten Kraft stehenden Künstler, die Gelegenheit werden, wenigstens diejenigen Gegenden unsers Vaterlandes zu besuchen, wo sein empfänglicher Geist, sein richtiger Blick, fast bey jedem Schritte neue anregende Gegenstände finden würde, indem er von der Natur dazu bestimmt scheint, die alten rühmlichen Geschichten unserer deutschen Vorzeit durch seinen Pinsel in gediegener Würde darzustellen."<sup>253</sup>

Kolbe werkte soms samen met zijn zwager Dähling, zo heeft deze bij het schilderij *Schlacht an der Katzbach* uit 1814 de gezichten van de prominenten onder de strijders geschilderd. Ook bij de opdracht voor de concertzaal van het nieuwe 'Schauspielhaus' in Berlijn werkten beiden samen aan de cartons voor de wanddecoratie en plafondschilderingen. Van hun persoonlijke goede verstandhouding getuigen ook de tekeningen met landschapsmotieven die Kolbe in de tuin van zijn zwager maakte.<sup>254</sup> Beide schilders kenden elkaars werk stellig goed, en zonder dat over beïnvloeding van de een door de ander uitspraken gedaan kunnen worden, toont hun werk dat zij de belangstelling voor bepaalde voorstellingen van het verleden met elkaar deelden. De Münchner kunsthistoricus Ernst Förster noemt hen beiden "sinnesverwandt", Kolbe echter "reicher an Phantasie und technischer Gewandtheit" dan zijn zwager.<sup>255</sup>

In 1825 behoorde Kolbe, met Wilhelm von Humboldt, Schinkel en nog een aantal vooraanstaande Berlijnse schilders en beeldhouwers, tot de oprichters van de Verein der Kunstfreunde im preußischen Staate, een vereniging die ten

---

<sup>253</sup> Helvig, op. cit. (240), p. 201, 202-203.

<sup>254</sup> Nagler, VII, p. 134. - Zie voor samenwerking bij kleinere of meer informele projecten nt. 238 en p. 123-124: feesten 'Künstler-Verein'. Ook bij illustratie belletrie werkten zij samen: 1829 attendeerde Otto Friedr. Gruppe (zie dl. I: IV, nt. 388) in *Berl. Kunstbl.* de 'kunstkenner en -liefhebbers' op de platen die publicatie van zijn versepos *Alboin, König der Longobarden* zouden begeleiden. Aan dit project, kondigde hij aan, werkten representanten mee van "fast alle Malerschulen des preußischen Staates", uit Düsseldorf en Berlijn, terwijl het geheel onder leiding stond der professoren Dähling en Kolbe: "Hindeutung auf die Kupfer zu dem angekündigten Gedicht ...", *Berl. Kunstbl.*, p. 148. - Tuin: in handgeschreven notities over Kolbes werk (zie nt. 234) is sprake van zulke tekeningen. *Th-B.*, XXI, p. 227: door Dähling getekend portret Kolbe in Dresdner Kupferstichkabinett.

<sup>255</sup> Förster, 1851-60, V, p. 272-273, over Kolbe: "Sinnesverwandt [met Dähling], aber reicher an Phantasie und technischer Gewandtheit [...]. Kolbe's Heimath war die Ritter- und Märchenwelt, seine Phantasie schuf die Ereignisse, die die Hand darzustellen hatte, eine *Wasserfahrt* [wrschl. identiek met *Sängerfahrt*, zie vervolg], eine *Fürstin auf der Jagd* und dergl., doch verschloss er sich der Geschichte nicht."

dele vergelijkbaar was met de Münchner 'Kunstverein'. De Pruisische 'Verein' stelde zich de bevordering van de kunsten in eigen land ten doel, verleende stipendia en kocht op de academietoonstellingen schilderijen aan van jonge kunstenaars, maar ook van reeds erkende schilders, steeds ter verloting onder de leden. In later jaren zijn ook een aantal van Kolbes eigen werken door de vereniging gekocht, en een van zijn historische voorstellingen uit de jaren dertig, een aan de sage ontleende scène met Karel de Grote (afb. 31), schilderde hij in opdracht van de Verein der Kunstfreunde.<sup>256</sup>

Gottfried Schadow gaf in 1826 bij een portret van Kolbe dat hijzelf naar aanleiding van een gezamenlijk uitstapje getekend had, de volgende ironische beschrijving van deze schilder:

"Nicht kugelrund aber rund, von behaglicher Bequemheht, grossaugig und marmottenartiger Natur. Sein Griffel und Palette sind uralte, deshalb stellen diese vor, beinahe von selbst: die Mittelalter-Vorfälle und Ritterstreiche. Danebenst wird auch von Ihm gut geliefert: neugebackene und heidnische Begebenheiten zu Wasser und zu Lande."<sup>257</sup>

Schadows spot met Kolbes thematiek is mild en ook waardering voor zijn kunnen klinkt hier door, zoals hij diens werk in zijn herinneringen eveneens steeds in positieve bewoordingen noemt. Grote verschillen in opvatting, stijl en thematische belangstelling stonden in het Berlijnse kunstenaarsmilieu samenwerking en vriendschappelijke omgang niet in de weg. Zo hadden Schadow en Kolbe ook beiden deel uitgemaakt van het oprichtingscomité van de boven al even genoemde Berlijnse 'Künstler-Verein', een van de eerste van zulke verenigingen van en voor kunstenaars in de Duitse staten.<sup>258</sup>

Van deze in 1814 in het leven geroepen Berlijnse vereniging, die overigens niet alleen kunstenaars maar ook kunstliefhebbers omvatte, waren vanaf het begin ook Carl Hampe en Dähling lid. Ontevredenheid met de academie en haar tentoonstellingsbeleid - zoals elders - was niet de aanleiding tot de oprichting geweest, men richtte zich niet op een hervorming van de academie: de vereniging had een nationaal-opvoedende doelstelling en de initiatoren wilden ertoe bijdragen de kunsten en het kunstleven in Berlijn weer tot bloei te

---

<sup>256</sup> Grossmann, p. 94-100: over activiteiten vereniging. "Ein Kreis vertrauter und gut bekannter Kunstfreunde und Künstler hob 1825 das Unternehmen aus der Taufe", nl. Humboldt [met vrouw Karoline stellig op de achtergrond], de kunstenaars Rauch, Tieck, Schinkel, Wach, Wilh. Schadow, Begas, Kolbe en de notabelen Friebe en Jüngken. "Wilhelm von Humboldt versah in den Reden zu den Jahresversammlungen die Kunstfreunde mit einem idealistischen Programm." Op Humboldts voordrachten zal ik in I: VI, 4, terugkomen. - Zie cat.ac.Berl., 1842, nr. 495; 1844, nr. 506; 1848, nr. 481; Karel de Grote: 1836, nr. 485.

<sup>257</sup> Gecit. naar cat. tent. Berlijn, 1983, p. 74, uit: Schadow, 'Eine Reise-Beschreibung von Freiwilligen des Berliner Künstler-Vereins'. Schadow had deze ironische beschrijving van een uitstapje naar Potsdam door leden van de 'Künstler-Verein' 1826 in kleine oplage laten drukken; bijgevoegd was een lithografie met door hem getekende koppen der deelnemers aan het reisje.

<sup>258</sup> Vgl. Schadow, *Kunst-Werke*, over Kolbe: p. 138, 158, 171, 215, 331-332, 346. Feist, 1986, p. 112; Eggers, 1977, p. 37; cat. tent. Berlijn 1983, p. 152-154.

brengen.<sup>259</sup> Kolbe, Dähling en Hampe namen alle drie actief deel aan de bijeenkomsten en gezamenlijke projecten evenals aan de feesten en uitstapjes van de vereniging. In de avonduren kwam men bijeen. Er werden prenten en tekeningen van de leden besproken, men las elkaar literaire teksten voor en luisterde naar voordrachten. Sommige verenigingsleden hielden lezingen over technische aspecten van de kunst, anderen spraken over historische kunstenaars, ondermeer over Giotto en Cimabue, en men las elkaar ook kunsthistorische boeken voor, zoals in 1815 *Verfall der Kunst* en *Kunst des Mittelalters* van de Göttinger kunsthistoricus Fiorillo. In de jaren twintig hield een van de leden, de kunsthandelaar en amateurschilder Jean Pascal, een reeks voordrachten onder de titel 'Über die Entstehung und den Geist der deutschen Kunst in Zusammenhang mit den älteren politischen Ereignissen'.<sup>260</sup>

De leden brachten regelmatig tekeningen in voor het zogeheten 'Große Buch', dat men aanlegde om de activiteiten van de 'Künstler-Verein' te documenteren en de voornemens op het gebied van de kunsten in beelden vast te houden. Hampes tekening naar Bürgers ballade *Lenore*, een spookverhaal dat zich afspeelt tijdens de Silezische Oorlogen (1740-1763), ontstond waarschijnlijk in reactie op het voorlezen van dit gedicht op een bijeenkomst in 1816 (afb. 32). De gestalte van Hampes bezwijmde Lenore heeft voorlopers in de noordelijke schilderkunst van de vijftiende eeuw, in de figuur van Maria onder het kruis: de tekening is een voorbeeld van de receptie van deze kunst die men juist destijds weer was gaan waarderen. Van Dähling bevindt zich een tekening met het thema 'Einsiedler' (1815) in het verenigingsboek. De kluizenaar was toen een geliefd motief in de kunsten, en dit zal in samenhang met de waardering voor de idylle te zien zijn, als uitdrukking van het verlangen naar harmonie met de natuur die destijds voor de bewoners van een stad als Berlijn al lang geen deel meer uitmaakte van de dagelijkse belevingswereld.<sup>261</sup>

De jaarfeesten van de vereniging werden opgeluisterd met muziek, zang en voordrachten, evenals met transparanten en 'tableaux vivants' waar zowel

---

<sup>259</sup> Cat. tent. Berlijn, 1983, p. 152, 202-203, 220, 225.

<sup>260</sup> Cat. tent. Berlijn, 1983, p. 172: of teksten Pascals voordrachten bewaard zijn, is mij niet bekend. J. Barthélémy Pascal (1774-na 1846) was sinds 1819 erelid academie; zie ook dl. I: IV, p. 171-172. Bij Fiorillo hadden o.m. Wackenroder, Tieck en A.W. Schlegel kunsthistorische colleges gevolgd.

<sup>261</sup> Cat. tent. Berlijn, 1983, p. 220: Hampe; vgl. muziekbijlage, nr. I/2 en I/3. Ibid., p. 158-160: Dähling. - Ost, p. 208, biedt volgende keuzes bij 19<sup>de</sup>-eeuws beeld kluizenaar: "Als Lebensgefühl des Menschen in nach-barocker Zeit wird unter dem Bild des Einsiedlers Einsamkeit, gegenstandslose Sehnsucht, das Rätselhafte der Unendlichkeit oder Ewigkeit, der Wunsch nach dem einfachen Leben in der Idylle oder der Wunsch nach der Ungeschiedenheit von der Natur ausgedrückt." Vgl. H.R. Schittny's art. 'Der Jerusalemer Balsam', *Jhrb. d. Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau*, XXXIII (1992), p. 81-101, waarin sprake van 'niet gering aantal' kluizenaars in Silezische heuvels nog rond midden 19<sup>de</sup> eeuw: "Ein Leben als Einsiedler war damals nichts ungewöhnliches.", p. 82. Vgl. muziekbijlage, nr. I/4: *Einsiedelei*.

Dähling als Hampe en Kolbe aan meewerkten. Gezamenlijk waren zij in 1816 betrokken bij het ontwerpen van transparanten - ter hulding van de dichtkunst - naar Goethes gedicht *Hans Sachsens poetische Sendung*, waarbij de taferelen binnen een groot Oudduits glasraam werden geplaatst (afb. 33). Voor het volgende jaarfeest ontwierpen Hampe en Kolbe opnieuw transparanten waarmee ook ditmaal de dichtkunst gehuldigd werd, nu met scènes uit Ulrich von Huttens leven. Ter hulding van de andere kunsten werden die avond bovendien vier 'tableaux vivants' gesteld, die met muziek en gedichten werden begeleid, terwijl ook hierbij transparanten werden getoond. Dähling had aan deze 'tableaux' met kostuumaanwijzingen bijgedragen.<sup>262</sup> Een passage in Schadows memoires illustreert hoe de presentatie van zulke verlichte transparanten kon verlopen; hij herinnerde zich:

"... ein[en] grosse[n] Transparent[en] von Kolbe, "die heiligen drei Könige" vorstellend, begleitet von einer Cantate, gedichtet vom Bibliothekar Spiker, componirt von Rungenhagen, der auch mehrere der andern Bilder mit Musik begleitet hatte."

Deze jaarfeesten van de 'Künstler-Verein' speelden zich niet in het openbaar af, maar altijd waren ook talrijke niet-leden genodigd, en geenszins alleen uit adel en hofkringen, maar ook uit de burgerij en het culturele leven van Berlijn.<sup>263</sup>

Gestalten, denkbeelden en werken uit de geschiedenis met inbegrip van de kunst- en literatuurgeschiedenis stonden bij de activiteiten van de 'Künstler-Verein' volop in de aandacht. Men kende en bewonderde niet meer alleen de kunsten van de klassieke oudheid, maar ook schilders, beeldhouwers en dichters

---

<sup>262</sup> Cat. tent. Berlijn, 1983, p. 162-165: bij gedicht over Sachs ontworpen transparanten destijds niet gepubliceerd, ondanks Goethes aanmoediging, maar wel tekeningen die Kolbe maakte op grond der eerdere, gezamenlijke ontwerpen. Lithografieën naar die tekeningen, evenals naar Kolbes tekening bij *Künstler-Lied* dat Goethe aan verenigingsfeest van 1817 bijdroeg, 1849 in map bij Schadows *Erläuterungen* opgenomen. - Feest 1818: zie Schadow, *Erläuterungen*, p. 8. Hecker, 1913-18, p. 551-552: componist Carl Zelter, erelid vereniging (cat. tent. Berlijn, 1983, p. 154), stuurde zijn vriend Goethe bericht feestavond waarin hij schreef: "Eine Suite von vier grossen transparenten Gemälden aus Huttens Leben waren höchst geistreich angeordnet [...], und vortheilhaft beleuchtet. Das Verdienstliche an diesen Stücken besteht in der Geschwindigkeit, mit welcher sie hingeworfen und von grosser Derbheit sind. Die beiden Stücke von Kolbe und Herbig haben mir unendlich gefallen, wegen ihrer Wahrheit und Sicherheit." - Teksten voor 'tableaux vivants' bij 'Künstler-Verein' o.m. door schilder/dichter August Kopisch, toneelcriticus en houtgraveur Fr. W. Gubitz en criticus Carl Seidel: Lammel, 1986, 'Lebende Bilder', p. 237.

<sup>263</sup> Schadow, *Kunst-Werke*, 1849, p. 173: notitie bij 1819. Carl Rungenhagen: componist, dir. Berliner Singakademie en muziekdocent; bij hem studeerden o.a. Lortzing en Moniuszko (zie vervolg). Grossmann, p. 172; p. 173: genodigden, burgerij en adel, waren bij deze feesten verenigd en eensgezind met leden - kunstenaars en kunstliefhebbers. Zulke feesten bevorderden contacten met bemiddelde kopers van kunst en verhoogden de status der kunstenaars: in dit opzicht vervulden zij een belangrijke sociale [en economische] functie. Zij fungeerden voor de deelnemers bovendien als 'uitstel van het leven van alledag', aldus Großmann, en maakten voor enige tijd een "illusorische Gegenwelt sinnlich erfahrbar". - Die laatste betekenis zou in de loop der 19<sup>de</sup> eeuw bij de steeds grootser opgezette kunstenaarsfeesten nog toenemen.

uit de Italiaanse en Duitse middeleeuwen en renaissance, en men liet zich zowel door hun werk als door eigen voorstellingen van die historische personen en tijden inspireren. De verenigingsfeesten met hun kunst- en literatuurhistorische thema's bevorderden de vertrouwdheid met de visualisering van het verleden, met inbegrip van historische kostumering. Geschiedenis en kunstgeschiedenis waren zowel in de vorm van platen en de oriëntatie op historische kunstwerken als in eigentijdse verbeeldingen in dit milieu steeds visueel aanwezig.

Daarbij bood de 'Künstler-Verein' ruimte aan oudere en nieuwe denkbelden, aan uiteenlopende opvattingen over eigentijdse en historische kunst. Dit blijkt niet alleen uit de samenstelling van de oprichtingscommissie, en het lidmaatschap en de samenwerking binnen de vereniging van in hun werk zeer verschillende kunstenaars, maar ook uit de thematiek van de tekeningen die men voor het verenigingsboek afstond: naast elkaar zijn traditionele religieuze en historische onderwerpen, portretten, karikaturen en romantische literaire thema's aan te treffen. Gottfried Schadow leverde in 1827 een tekening in van een eigen variant op de 'Walpurgisnacht' waarin hij de spot dreef met de schilder- en dichtkunst van de romantiek. Hij gaf zelf een schriftelijke toelichting waarin te lezen valt:

"Neben dieser [der klassizistischen Kunst] galoppirt mit gleicher Vehemenz die Romantische [Poesie] auf dem fabelhaften Einhorn, von der Musculatur entkleidet und so wenig Irdisch, erregt sein Anblick alleine den nächtlicherweile Knochenschauer, welcher itzt an der Tagesordnung und zur Bildung aller Stände der civilisierten Welt das mehrste beiträgt. Die verwünschte Prinzess mit der Guitarre und die Ritterrüstung mit leerem Raume sprechen sich selbst aus."<sup>264</sup>

Met deze woorden en beelden bespote Schadow de motieven van de romantische literatuur, in het bijzonder van de zogenaamde 'zwarte romantiek' van schrijvers als Fouqué, Brentano en Hoffmann, auteurs die allen in de eerste decennia van de negentiende eeuw in Berlin woonden of hadden gewoond. En het was juist hun werk dat in stemming en beelden verwant en verbonden was met dat van Carl Kolbe, zo zelfs dat Kolbe niet alleen hun teksten illustreerde, maar zijnerzijds ook deze auteurs tot verhalen en gedichten inspireerde.<sup>265</sup>

### 3. *Het historische genretafereel in zakboekjes en almanakken*

Omwille van het levensonderhoud hielden niet alleen tekenaars en graveurs, maar ook jonge of althans beginnende schilders zich bezig met het tekenen van ontwerpen voor prenten en boekillustraties. Dähling had dit al tijdens zijn studietijd gedaan en zowel Hampe als Kolbe werkten tijdens het begin van hun loopbaan, en de laatste ook later nog, als illustrator. De grote vraag naar

---

<sup>264</sup> Gecit. naar cat. tent. Berlijn, 1983, p. 177; p. 182, nt. 9: Schadow zou bij de tekening veel hebben overgenomen van een 'Walpurgisnacht' door schilder Friedrich Weitsch uit 1816.

<sup>265</sup> Kolbes relatie met romantische schrijvers: zie vervolg. Specifiek vb. 'zwarte romantiek' in Kolbes oeuvre is het aan hem toegeschreven *Szene bei einer Zauberin* (zie nt. 235).

afbeeldingen voor de toenmalige vloed van almanakken en 'Taschenbücher' maakte, dat de illustratie van zulke boekjes vooral bij Kolbe en Dähling een belangrijke plaats innam binnen dit deel van hun oeuvre. Anders dan bijvoorbeeld de Hannoveraner J.H. Ramberg (1763-1840), over wie Schadow schreef, dat hij 'om zo te zeggen de gestorven Chodowiecki verving', of de Berlijnse graveur Jury, concentreerden zij zich echter steeds meer op de schilderkunst - met overname van motieven uit de almanak-illustratie.<sup>266</sup>

Ook de generatie van hun leermeesters, van achttiende-eeuwse Berlijnse illustratoren als Chodowiecki en Johann Wilhelm Meil, had behalve luxueuzere uitgaven van literaire of historiografische werken de toen al talrijke kalenders, almanakken en de zogenaamde 'Taschenbücher' - zakboekjes - van afbeeldingen voorzien. Sedert de zeventiende eeuw hadden zich varianten van de oudere kalenderboekjes ontwikkeld zoals de genealogische, de historische of ook de modekalender, waarbij onderhoudende en belerende teksten een steeds groter deel van deze boekjes vormden. Voor kalenderboekjes die hoofdzakelijk uit literaire of ook wetenschappelijke teksten bestonden, kwam de term almanak in zwang. De 'Taschenbücher' hebben met die almanakken het formaat en de aard van de inhoud gemeen, maar bevatten niet altijd een kalenderdeel. Almanakken en zakboekjes waren net als de kalenderboekjes jaarboeken, die steeds in de herfst van een kalenderjaar voor het daarop volgende werden gepubliceerd, bijvoorbeeld als almanak 'voor het jaar 1800'.<sup>267</sup>

Almanakken zijn sinds de jaren zeventig van de achttiende eeuw in ruimen getale op de markt gebracht en bereikten lezers tot in de verste hoeken van het taalgebied. Deze boekjes waren al dikwijls van platen voorzien. In de late achttiende eeuw veranderde de inhoud van deze publicaties en daarmee zou ook de relatie tussen de bijgevoegde platen en de tekst veranderen. Het literaire gedeelte dijde uit en het aantal utilitaire en informatieve bladzijden nam af, ook al hield men vast aan het kalenderdeel. Bij de voor een groter publiek gedachte almanakken en zakboekjes waren de platen veelal onafhankelijk van de tekst,

---

<sup>266</sup> Schadow, *Kunst-Werke*, 1849, p. 222. Ramberg had zich kort na 1800 toegelegd op boek- en almanakillustratie bij welke 'keuze' de druk der economische omstandigheden tijdens Napoleontische oorlogen een rol gespeeld zou hebben, Stuttmann, p. 26. Hampe omschreef Jury (die ook tekeningen van Ramberg in prent bracht) in biogr. schets (vgl. nt. 210) in zekere zin als een opvolger van Chodowiecki: "Seine Hauptbeschäftigung wurde [...] Zeichnungen zu Almanache und Romanen zu entwerfen, die er mehrentheils sehr sauber in Kupfer stach. [...] Als ein grosser Verehrer von Chodowiecki's genialen Arbeiten wählte er diesen zu seinem Vorbilde, doch ohne ihn zu erreichen, was auch wohl so leicht keinem gelingen wird. Seine Arbeiten gefielen dem Publikum [...] daher er auch viel von Buchhändlern beschäftigt wurde, ganz besonders nach D. Chodowiecki's erfolgtem Ableben.", *Berl. Kunstbl.* (1829), p. 236.

<sup>267</sup> Cat. tent. Wolfenbüttel, *Kalender*, 1986, p. 209-210; Lanckoronska, p. 11, 189: "Hier, wie auch sonst, unterscheiden sich Almanach und Taschenbuch insofern von einander als der erstere stets mit dem Kalendarium beginnt und den Kalender-Charakter des Jahrbuches wahr, das zweite aber unter Verzicht auf alles Jahrbetonte lediglich eine Sammlung von Aufsätzen, Erzählungen und Gedichten zur Unterhaltung des Lesers umfasst."

en althans bij almanakken bestemd om in het kalendergedeelte van de uitgave te worden ingebonden. Werkelijke tekstillustraties voegde men vooral toe aan zakboekjes die gewijd waren aan bepaalde vakgebieden, zoals de geschiedenis, geografie of tuinarchitectuur.<sup>268</sup>

In het eerste begin van de negentiende eeuw gingen uitgevers als Cotta en Vieweg er toe over ook literaire almanakken en 'Taschenbücher' met op de tekst gebaseerde afbeeldingen op de markt te brengen.<sup>269</sup> De luxueuzere uitgaven van 'klassieken' uit de wereldliteratuur, van voorheen vaak onbekende teksten uit het nationale verleden zoals de *Nibelungen*, nu toegankelijk dankzij de opbloeiende germanistiek, en die van herontdekte Duitse sprookjes en sagen werden eveneens met illustraties gepubliceerd. Wat de contemporaine belletrise met inbegrip van historische fictie betreft, zou echter juist de triviale literatuur, evenals de periodica waartoe ook de jaarlijks verschijnende almanakken en zakboekjes behoorden, van platen zijn voorzien. De betere literaire werken van eigentijdse auteurs werden in de eerste helft van de eeuw meestal nog zonder platen uitgegeven.<sup>270</sup> Dat dit ook anders kon verlopen, en welke overwegingen daarbij een rol speelden, illustreren de verwickelingen rond de vroege uitgaven van Goethes versidylle *Hermann und Dorothea*, waarvoor enkele van de hier besproken Berlijnse kunstenaars plaatjes zouden tekenen.

Goethes moderne idyllische epos verscheen voor de eerste maal in 1797 bij de uitgever Friedrich Vieweg in Berlijn en wel in de vorm van een geïllustreerde almanak. Enkele uitspraken van Vieweg in de correspondentie die hij tijdens de voorbereiding van die almanak met een tussenpersoon voerde, geven aanwijzingen omtrent de lezers en kopers voor wie de plaatjes bij een dergelijke uitgave waren gedacht. Vieweg hechtte groot belang aan de toevoeging van afbeeldingen, ook al had een dergelijk meesterstuk, zo schreef hij, geen uiterlijke versiering nodig om in de smaak te vallen:

"Niemand kann überzeugter sein als ich, dass der bessere Teil des Publikums bei einem solchen Geschenk [een versepos door Goethe] Kupfer aller Art nicht vermissen würde. Aber dies bessere ist auch das kleinere, und für das grosse Publikum sind Kupfer unentbehrlich."<sup>271</sup>

Juist de goedkopere uitgaven van literaire teksten, de "schlechtere Ausgaben auf gewöhnlichem Papier in einem Bande von Pappe", liet deze uitgever van

---

<sup>268</sup> Cat. tent. Wolfenbüttel, *Kalender*, 1986, p. 164, 174. Timm, 1988, p. 215. Bij uitg. Cotta, toen nog in Tübingen gevestigd, behoorden almanakken tot de eerste boekjes die met "Bildbeigaben", merendeels inderdaad nog onafhankelijk van de tekst, gepubliceerd werden.

<sup>269</sup> Heuer, 1909, p. 292, over de literaire zakboekjes: "... kleine zierliche Bändchen [...] welche die Damen bequem im Strickbeutel in die ästhetische Gesellschaften [salons] mitnehmen konnten. Für diese beliebte Form der literarischen Darbietungen, die bereitwillige Käufer fanden, konnte der Verlagshandel etwas aufwenden."

<sup>270</sup> Timm, 1988, p. 9.

<sup>271</sup> Geciteerd naar Geiger, 1897/98, p. 145: brief aan Goethes toenmalige stadgenoot Carl August Böttiger (zie dl. II: IV, 1), 4-2-1797.

illustraties voorzien, om een ander deel van het publiek tevreden te stellen - en tot kopen te verleiden. De ware lezer van literatuur had genoeg aan de tekst en kon het zonder beelden stellen. Ook andere passages uit Viewegs brieven aan zijn bemiddelaar getuigen van deze opvatting en strategie waarmee hij in de kringen van uitgevers en boekhandelaren geenszins alleen stond:

"Die gewöhnliche Ausgabe des Kalenders auch ganz ohne Kupfer zu liefern, widerrieten mir alle meine Leipziger Tischfreunde und mehrere verständige und erfahrene Buchhändler."

Wanneer de koopman niet alleen het 'betere', maar alle delen van het publiek voor zijn onderneming wilde winnen, aldus Vieweg, zou hij toch tenminste aan de goedkopere uitgave van de almanak afbeeldingen moeten toevoegen.<sup>272</sup> Over de keuze van motieven voor de illustraties bij Goethes epos werd nog herhaaldelijk gecorrespondeerd en enige tijd zag het er naar uit, dat de eerste druk zonder afbeeldingen zou verschijnen. Uiteindelijk zijn in 1797 toch ook de in zijde en leer gebonden drukken met illustraties uitgegeven, en wel met landschapsprenten. De illustrator die Vieweg vanaf het begin, maar zonder succes, graag bij het project zou hebben betrokken, en wel degelijk als tekst-illustrator, was Daniel Chodowiecki: deze maakte het jaar daarop toch drie illustraties van het epos die echter onafhankelijk van de tekst in 1799 door een andere uitgever zijn gepubliceerd. In datzelfde jaar bracht Vieweg een nieuwe uitgave van Goethes idylle op de markt, ditmaal overigens niet in een almanak, met tien de tekst illustrerende 'Kupfer' naar Franz Catel, een tekenaar en schilder wiens vroege stijl overduidelijk door Chodowiecki is gevormd (afb. 34).<sup>273</sup> Ook deze schilder was overigens getrouwd met een zuster van Carl Kolbe, zodat niet alleen persoonlijke contacten tussen deze beiden mogen worden aangenomen, maar zij ook elkaars werk gekend zullen hebben.

Franz Catel (1778-1856) was in deze jaren al niet minder dan Kolbe, Dähling en Hampe door beelden van het Duitse verleden omgeven. Hij had in 1797 een deel van de middeleeuwse stoffage bijgedragen aan de al meermaals genoemde prenten van de Marienburg en enkele van zijn figurenparen en groepen naderen dicht tot het historisch genretafereel. Het meest uitgesproken voorbeeld hiervan is zijn uitbeelding van een feestelijke intocht van de grootmeester en zijn gasten, een scène die is ingevoegd in de weergave van de

---

<sup>272</sup> Weergegeven naar Geiger, 1897/98, p. 146-148; Lanckoronska, p. 50.

<sup>273</sup> Geiger, 1897/98, p. 143, brief Vieweg, 14-11-1796; p. 144, brief Vieweg, 17-12-1796; p. 145: Chodowiecki was echter niet in staat geweest om nog bijtijds illustraties te leveren. Engelmann, 1857, p. 469: uitg. en opdrachtgever van die drie illustraties was Stuttgarter boekhandelaar Joh. Fr. Steinkopf, die ze opnam in *Taschenbuch für Frauenzimmer von Bildung* voor 1799 en 1800. Zij zijn 1799 ook gepubliceerd in uitg. idylle zonder vermelding plaats of uitgever, wrschl. één der toen frequente roofdrukken. - Vgl. Goedeke, IV (3), p. 334: ill. Catel. Dähling kende Catel onder die omstandigheden uiteraard ook en portretteerde hem ca. 1823; portret nu: Neue Nationalgalerie (depot), Berlijn.

grote refter van de burcht (afb. 35).<sup>274</sup> Enkele jaren later tekende hij ondermeer een middeleeuws toernooi voor Viewegs *Taschenbuch für 1802*. In 1803 illustreerde hij de omslag van een almanak met 'naar het leven' getekende middeleeuwse sculpturen, de 'Stifterfiguren' in de dom van Naumburg; als titelprent ontwierp hij een historisch tafereeltje met een luitspelende jongen in 'middeleeuws' kostuum. Voor het titelblad van het kalenderdeel tekende hij bovendien twee kleine in de renaissance gesitueerde tafereeltjes van buitenleven. Hij ontwierp ook platen voor een geschiedenisboekje, één van Johann Campes uitgaven voor de jeugd, in een stijl die ditmaal overigens niet bij zijn voorbeeld Chodowiecki aansloot, maar bij de academische historieschilderkunst.<sup>275</sup>

Zijn zwager Kolbe, als academiestudent Chodowiecki's leerling, heeft meer dan twintig jaar later, in 1822, eveneens een van Viewegs uitgaven van Goethes idylle geïllustreerd. Een vergelijking van Catels zo veel eerdere verbeelding van het verhaal en de tekeningen van Kolbe die deels dezelfde scènes illustreerde, is niet oninteressant: Catels illustraties staan stilistisch dicht bij de plaatjes door Chodowiecki, met de eigentijdse kleding, de enigszins housterige weergave van de figuren en de expressieve gezichten waarvan de uitdrukking correspondeert met handeling en gebeuren. Bij Kolbes platen daarentegen is het de stemming die zijn uitbeelding van de scènes beheerst, terwijl de in Oudduitse kledij gestoken figuren nauwelijks dramatische expressie tonen (afb. 36). In zijn vroege tekeningen zal Kolbes stijl echter dichter bij die van zijn leermeester Chodowiecki hebben gestaan. Ook zijn 'Taschenbuch'-illustraties geven nog

---

<sup>274</sup> Voor Catel, zie ook II: IV, 1. Boockmann, 1982, p. 108-109. - Eerder hadden al Gilly en ook Schinkel zo'n scène in deze refter getekend: bij de eerste ligt accent geheel op architectuur, bij de tweede neemt de optocht belangrijker plaats in. Catels uitbeelding is geënt op eigentijds toneel. Cat. tent. Berlijn 1987, *Gilly*: cat.-nr. 32 en p. 115, Gilly's versie (ca. 1794); cat.-nr. 33 en p. 114, Schinkels versie (1797/98).

<sup>275</sup> Lanckoronska, p. 52: 'Taschenbuch'. - Catel had met Schadow Naumburg bezocht (1802), waar zij de zog. 'Stifterfiguren' tekenden. Schadow, *Kunst-Werke*, 1849, p. 66: "... in Naumburg zeichneten wir im Dome auf derselben Kanzel, wo einst Doctor Martin Luther gepredigt hatte. Auf der Empore hat man Marktbuden aufgeschlagen, was die schöne Ansicht deckt und hemmt. Die grossen schönen Statuen sind durch Natürlichkeit und den einfachen Faltenwurf merkwürdig abweichend von dem papiernen Brüchen-Styl jener Zeit, was die Frage erweckt: wie, wann, wo und wer war jener Meister?" De door of naar Catel gemaakte etsjes ingekleurd gepubl. op omslag Kotzebues *Almanach der Chroniken für das Jahr 1804*, cat. tent. Wolfenbüttel, *Kunst der Illustration*, p. 68. Zie Grote, 1948, afb. 3 en 4: Catels genretafereeltjes voor die almanak; ook afb. omslagprenten. Cat. tent. Wolfenbüttel, *Kunst Illustration*, p. 49: Catel illustreerde ca. 1805 geschiedenisboekje, in 1829 gepubliceerd als *Historisches Bilderbüchlein oder Weltgeschichte*, dl. 15 van J. H. Campes *Sämmtliche Kinder- und Jugendschriften, Neue Gesamtausgabe der letzten Hand*, ed. Braunschweig. Gerijmde tekst oorspr. gedacht ter begeleiding laterna magica-platen, dan echter uitgewerkt tot boekje, opgedragen aan in 1805 jeugdige kroonprins, latere Friedrich Wilhelm IV. - Of Catel aan kunstacademie waar hij tot 1797 studeerde, ook les had van Chodowiecki, is niet duidelijk. Hij kende hem in elk geval persoonlijk, zoals uit diens brieven blijkt, cat. coll. Berlijn 1986, *Gal. Romantik*, p. 20; Chodowiecki, 1921, p. 151 e.v.

blijk van diens invloed in een zekere stijfheid van de figuren en schematisering van de gezichten, met overigens al even weinig van de expressiviteit - althans in de grafische weergave - die Chodowiecki daar desondanks aan kon verlenen.<sup>276</sup>

\* \* \*

De jonge Kolbe had thematisch aangesloten bij tendensen in de verbeelding van het verleden die zich al in de latere achttiende eeuw hadden ontwikkeld en die een overgang vormden naar de geschieduitbeelding van de vroege negentiende eeuw. De academi catalogi vermelden voor 1797 en 1798 een aantal tekeningen en etsen die hij al naar eigen inventie had gemaakt - hij was toen zestien, respectievelijk zeventien jaar. De thema's van deze vroege inzendingen zijn deels historisch. Zo verbeeldt een pastel een door Bernhard Rode geïntroduceerd onderwerp: *Konrad von Kauffungen mit dem geraubten Prinzen im Walde beym Köhler*, terwijl ook een aan Wielands *Geron* ontleend tafereel in het verleden gesitueerd moet zijn geweest, het verhaal speelt in de tijd van koning Arthur. Een tweetal ontwerpen voor boekillustraties toonde een dertiende-eeuwse ridder bij een kluizenaar, naar een verhaal van Carl Cramer, en een harpspeler naar Veit Webers geïllustreerde *Sagen der Vorzeit*, een meerdelige collectie verhalen die zich in de middeleeuwen afspelen.<sup>277</sup>

Kolbes in 1800 bekroonde tekening van Frobens dood voldeed waarschijnlijk aan criteria van de academische historieschilderkunst, maar al in de jaren daarvoor begon hij bij de visualisering van het verleden een eigen genreachtige beeldopvatting te ontwikkelen. Tot de genoemde tekeningen die hij naar schetsen van Gilly maakte, behoorde ook de uitbeelding van een vrouw in Oudduitse dracht, een figuur die Gilly zelf tevens had ingevoegd in een figuurscène die hij in een van de vertrekken van de Marienburg situeerde (afb. 37). Dat Kolbe het niet bij natekenen liet, illustreert een schets op de achterkant van een architectuurtekening: de architectuur is naar Gilly getekend, zoals Kolbe steeds vermeldde, de schets schijnt echter een eigen inventie te zijn. Hier tekende ook hij een genreachtig historisch tafereel, een scène met een aantal edellieden, mannen en vrouwen; zij zijn in middeleeuwse dracht gestoken, ook

---

<sup>276</sup> Kolbes beeldopvatting en eigenzinnige kostuumkeuze waardeerde niet iedereen, vgl. recensie ill. bij *Hermann und Dorothea*, *Kunstbl.* (1822), p. 147. Expressiviteit: bij beoordeling illustraties valt te bedenken dat zulke aspecten van voortekeningen door de graveurs die voor de uitgevers werkten, dikwijls zeer nadelig beïnvloed werden.

<sup>277</sup> Vgl. p. 87-88: Rodes prinsesroof. *Cat.ac.Berl.*, 1797, nrs. 382, 384; 1798, nrs. 107, 108. *Geron der Adelich*, versepos uit 1777. Carl Gottlob Cramers *Haspar a Spada* (1792-93), in navolging Goethes *Götz* geschreven, zou stroom van latere ridderromans tot vb. hebben gediend. Weber (ps. van Leonhard Wächter, 1762-1837) publiceerde 1787/1798 zeven banden met deze 'sagen'. Hij zou een der eersten zijn geweest die trachtten ME in literaire vorm te doen herleven, en als voorloper en inspirator voor de romantici te beschouwen zijn. Voor vijf der eerder verschenen bundels 'sagen' had Chodowiecki al illustraties ontworpen: naar het schijnt trad Kolbe in deze context, met zijn illustratie bij dl. 1 (tweede uitg.?), als diens opvolger op.

een priester is erbij, en Kolbe bracht hen onder in een middeleeuwse ruimte.<sup>278</sup>

In 1806 gaf Kolbe voor het eerst, althans aan de academie, blijk van deze richting van belangstelling met een schilderij: hij presenteerde in dat jaar het 'portret' van een *altdeutsche Befehlshaber vom Jahre 1609* op de tentoonstelling, een werk waarbij hij bovendien een poging had ondernomen, zoals de catalogus vermeldt, om de helderheid van kleur van de Oudduitse schilderkunst te reconstrueren.<sup>279</sup> Enkele schetsboeken uit het eerste decennium van de negentiende eeuw getuigen van Kolbes intensieve studie van historische kostuums in die jaren. Onder die studies en schetsen, in een 1807 gedateerd boekje, bevindt zich eveneens een tekening van een 'compleet' historisch genretafereel: een jongen in middeleeuwse dracht zit op een brede stenen vensterbank voor een romaans boogvenster, hij houdt een grote vogel, waarschijnlijk een jachtvogel, op de vuist en aan zijn gordel hangt een kruithoorn; een kleine hond springt tegen zijn benen op en lijkt de vogel aan te blaffen. Zoals al aan de orde kwam, ontstonden de eerste ontwerpen en tekeningen voor Kolbes schilderijen *Doge und Dogaresse* en *Weinlesefest* (carton 1814) eveneens reeds in deze periode.<sup>280</sup>

Adolf Rosenberg noemde Carl Kolbe de schilder die de schakel vormt tussen de oudere en de nieuwere 'Berliner Malerschule' - tussen de invloedsferen van Chodowiecki en die van jongere Berlijners als Karl Wach en Wilhelm Hensel, die in Parijs en Rome gestudeerd hadden. Een belangrijke factor bij de ontwikkeling van Kolbes eigen richting is zeker zijn kennismaking met Gilly geweest, een tweede invloed stellig de lectuur van ridderverhalen, van Veit Webers 'sagen' bijvoorbeeld, en vermoedelijk ook van geschiedenisboeken. De titelprent die Kolbe in 1808 voor Fouqués toneelspel *Sigurd* ontwierp, was voor Rosenberg aanleiding te constateren dat Kolbe 'toen al zelfstandig' - dat wil zeggen, niet in afhankelijkheid van de erkende schrijvers van de romantiek - 'een volkomen romantische beeldopvatting had ontwikkeld', "eine vollkommen romantische Ausdrucksweise, in der er sich mit Leichtigkeit erging."<sup>281</sup> De relatie met het werk van Fouqué, een naam die in de kunsthistorische overzichts- en naslagwerken in verband met Kolbes thematiek steeds wordt genoemd, was van langere duur. Zo tekende Kolbe ook illustraties bij diens

---

<sup>278</sup> Cat. tent. Berlijn, 1987, *Gilly*: cat.-nr. 7, 35, 36, 37; afb. 35, 36, 37.

<sup>279</sup> Cat.ac.Berl., 1818, nr. 173: nog zo'n 'Versuch' door schilder Wilh. Hensel. Voor of in 1817 had een prof. F.A. Walter te Berlijn een bericht over zijn 'uitvinding van de schilderkunst der ouden' gepubliceerd; *Journal Luxus und Moden* (okt. 1817), p. 679-687, drukte het af onder titel 'Die wiederhergestellten Maler-Kunst der Alten': het betrof een vorm van 'Wachsmalerei'.

<sup>280</sup> Voor schetsboeken, vgl. nt. 234; zie p. 67 en nt. 123: ontwerpen voor beide schilderijen.

<sup>281</sup> *Sigurd, der Schlangentödter. Ein Heldenspiel in sechs Abentheuern*, 1808. Rosenberg, 1879, p. 25-26. *Ibid.*, p. 15-16: "Kolbe hatte sich schon in eine romantische Ausdrucksweise hineingelebt, bevor er die *Musenalmanachs*, *Taschenbücher* und die *Werke der Romantiker* illustrierte. Er war, unabhängig von Tieck und Fouqué, mit Leib und Seele Romantiker geworden."

sprookje *Undine* dat later, als zangspel bewerkt, door E.T.A. Hoffmann op muziek is gezet: deze platen zijn gepubliceerd in een zakboekje, het *Frauentaschenbuch* voor het jaar 1820.

\* \* \*

Aan de illustratie van het aanvankelijk onder leiding van Fouqué uitgegeven *Frauentaschenbuch* (1815-1831) heeft Kolbe vanaf het begin meegewerkt. Voor de eerste uitgave tekende hij in 1814 de titelprent en zette daarmee de toon voor de volgende illustraties van het jaarboekje (afb. 38). De uitleg bij deze prent geeft een verrassend inzicht in de wijze waarop een dergelijke voorstelling kon worden bekeken en die hier zeker ook was bedoeld:

"Eine blühende Jungfrau in altdeutscher Tracht und einen Kranz von Rosen im schönen Haar [...] öfnet ernst und sinnig uns den Garten alter Ritterlichkeit und Poesie. Fröhliche Vögel - Bilder des leichten ätherischen Lebens - umflattern sie; aber im Hintergrund fesselt den Blick ein Bild jener Zeit, wo Ritterthum, Liebe und Dichtkunst noch als heiliger Dreiklang den Grundton des Lebens bildeten, und die im neuerweckten deutschen Rittergeist und Gesang wieder aufzuleben scheint."<sup>282</sup>

Het op het eerste gezicht simpele genretafereel blijkt nog een andere betekenislaag te bevatten en te kunnen worden ontleed in een allegorie - met de jonkvrouw als personificatie der Duitse dichtkunst - en een historisch tafereel dat overigens ook als een synthese van allegorie en symboliek kan worden begrepen. De figuren blijken niet in eenzelfde moment in het verleden, hoe reëel of denkbeeldig ook, te zijn gesitueerd, maar allegorisch verenigd in een oppervlakkig beschouwd toch gesloten visuele voorstelling. Een dergelijke vermenging van allegorie, symboliek, geschiedenis en een fictief verleden treft men in de vroege historische genretafereelen van Berlijnse schilders nog enkele malen vaker aan, zowel bij Kolbe en Dähling als bij Carl Hampe.<sup>283</sup>

Het openen van de 'tuin van oude ridderlijkheid en poëzie' leidde een reeks van literaire 'Taschenbücher' in die tot de uitgesproken romantische specimina van dit genre worden gerekend. Zij werden conform sfeer en inhoud van de teksten steeds met tafereelen uit sagen en spookverhalen, met motieven uit de middeleeuwse kunsten en scènes van ridderbestaan en Oudduits familielevens geïllustreerd. Een tekening door de Dresdner Gustav Naecke (1786-1835) voor de jaargang 1817, de uitbeelding van een bijzonder ingetogen huiselijk tafereel, doet in stijl enigszins aan Kolbes illustraties denken: de beide vrouwenfiguren herinneren aan diens vrouw met de sleutel op het titelblad voor 1815 (afb. 39). Andere illustraties naar Naecke, bij Fouqués verhaal *Die Rheinfahrt*, overigens door andere graveurs in prent gebracht, tonen een vloeiender stijl, met figuren

---

<sup>282</sup> In deze titelprent lijkt de vrouwenfiguur in Oudduits kostuum weer te keren die Kolbe 1796 naar Gilly had getekend. Lanckoronska, p. 76. *Frauentaschenbuch* (1815), geen paginering inl.

<sup>283</sup> Zie p. 142 en dl. I: IV, 3.

in weelderige 'middeleeuwse' dracht, in een spookscène ondermeer en bij het spel op de luit (afb. 40). Ook Johann Ramberg werkte aan dit 'Taschenbuch' mee, een tekening bij Fouqués *Zauberring* is van zijn hand, en de in Wenen werkzame Ludwig Schnorr von Carolsfeld illustreerde een tekst van Calderon, de door de romantici hogelijk bewonderde Spaanse toneelschrijver. Vanuit München droeg Lorenz Quaglio een Oudduits tafereeltje bij: adellijke jagers worden bij een huisje in het bos door een kolenbrander en zijn vrouw op een verfrissing onthaald; een kind en twee toeschietelijke honden completeren het tafereel waarin het rechtschapen, gastvrij en hartelijk toegaat (afb. 41).<sup>284</sup> Ook andere zakboekjes, zoals het *Taschenbuch zum geselligen Vergnügen* en het *Taschenbuch Für das Jahr ... Der Liebe und Freundschaft gewidmet*, publiceerden in die jaren steeds weer afbeeldingen bij verhalen en balladen in deze zelfde sfeer, van een imaginaire historische wereld.

Carl Kolbe mag zijn historische beeldenwereld, zoals Rosenberg meent, dan zelfstandig en niet als illustrator van de romantische literatuur hebben ontwikkeld, het is echter denkbaar, zelfs aan te nemen, dat hij wel is beïnvloed door illustratoren die hem op de weg van het historisch genretafereel in het medium van de boek- en almanak-illustratie zijn voorgegaan. Bij Chodowiecki's historische illustraties kan men niet werkelijk van genretafereelen spreken, ook al zijn de aan het gevoel appellerende beeldopvatting en de sfeer van sage en legende punten van overeenkomst met de illustraties in de literaire zakboekjes. Een meer directe voorganger in dit genre van de historische verbeelding zou Ramberg geweest kunnen zijn die tenminste vanaf 1806 zulke tafereelen tekende voor het *Taschenbuch ... Der Liebe und Freundschaft gewidmet* (afb. 42).<sup>285</sup> Enkele in de middeleeuwen en renaissance gesitueerde tafereeltjes, een genrescène en twee 'Sittenbilder', die Catel voor een almanak tekende, zijn al genoemd. Ook de illustraties bij in de middeleeuwen spelende novellen en toneelstukken zoals bijvoorbeeld Goethes *Götz von Berlichingen* konden op het eerste gezicht genreachtig zijn; de beeldopvatting van Kolbes eigen vroege tekening bij Webers *Sagen der Vorzeit* is mij niet bekend. Het *Taschenbuch der Sagen und Legenden* van 1812, een door Amalie von Helvig en Fouqué gezamenlijk geredigeerde almanak, is geïllustreerd met middeleeuwse scènes en Oudduitse figuren getekend door Peter Cornelius. Een

---

<sup>284</sup> Lanckoronska, p. 75-78; cat. tent. Wolfenbüttel, *Kalender*, p. 85: lit. zakboekjes. Ibid., p. 85, p. 92-93: Naecke, Ramberg, Schnorr; p. 151-153: beeldenwereld van *Frauentaschenbuch* omschreven als "Welt der tapferen Ritter, verschämt-schönen Edelfrauen, wackeren Einsiedler, fabulierenden Ammen, fröhlichen Knaben und munteren Jäger."

<sup>285</sup> Dit *Taschenbuch* verscheen 1801 tot ca. 1839, eerst in Bremen, dan in Frankfurt am Main bij Stephan Stütze. Gezien verbreiding van almanakken en 'Taschenbücher' is aan te nemen dat ook de Berlijnse schilders, en lezers en kunstbeschouwers, Rambergs illustraties, waaronder hist. genretafereelen, kenden; d.w.z. in de stijve reproductie door graveurs die er niet in slaagden de schilderachtige kwaliteiten der oorspr. tekeningen en aquarellen weer te geven, Stuttmann, p. 27. Ramberg werkte al eerder aan dit *Taschenbuch* mee, maar met literaire tafereelen, bij drama's van Schiller, die ik hier buiten beschouwing laat.

deel van Cornelius' bekende illustraties (1811-16) bij Goethes *Faust* heeft, geïsoleerd van de tekst gezien, in nog sterkere mate genrekarakter.<sup>286</sup>

Zo waren zulke beelden uit het verleden, zulke versies van geschiedverbeelding, in de eerste decennia van de negentiende eeuw al voor het verschijnen van het *Frauentaschenbuch* in de directe, persoonlijke omgeving van de Berlijnse schilders, de romantische schrijvers en hun beider recipiënten volop aanwezig. Eerder had Bernhard Rode de materiële cultuur van voorbije tijden al in beelden nabij gebracht en hadden vooral Chodowiecki's prentjes velen vertrouwd gemaakt met de gestalten van middeleeuwse ridders en jonkvrouwen en - in zijn versie - met kostuums, architectuur en gebeurtenissen uit het Duitse verleden. De ridderverhalen en ensceneringen van nationaal-historisch drama hadden eveneens al sedert de late achttiende eeuw de ontvankelijkheid van publiek en kunstenaars voor deze verbeelding van geschiedenis voorbereid. En inmiddels schreven steeds meer literatoren van uiteenlopend niveau met ijver en enthousiasme romans, verhalen en gedichten die in Oudduitse tijden of in een fantastisch Italiaans verleden speelden en een enkele maal zelfs in de oudheid. Hun uitgevers streefden naar een grote omzet en wensten hun publicaties met platen op de markt te brengen, en zo verbreidden zich onder het lezerspubliek ook de genrefaferelen, gesitueerd in een ergens-en-ooit van middeleeuwen en renaissance, waarmee tekenaars als de bovengenoemden zulke verhalen en balladen - imaginaire geschiedenis - illustreerden.

De rol van prenten en illustraties bij de gewenning aan nieuwe visuele voorstellingen, beeldopvattingen en thema's van een groeiend publiek van kunstrecipiënten is al eerder ter sprake gekomen. Naar aanleiding van de tekstverwijzingen die Bernhard Rode aan zijn geschiedenisprenten toevoegde, veronderstelt de kunsthistorica Renate Jacobs (1990), dat de beschouwer geacht werd deze verwijzingen te volgen, de betreffende passages te lezen en daarbij de prenten te bekijken. Met deze geïntendeerde vorm van beeldreceptie kwam Rode tegemoet aan een publiek, dat - zoals reeds besproken - wel al vertrouwd was met literatuur en boekillustraties, dat toenemend ook belang stelde in de kunsten, maar nog weinig oefening had in de directe omgang met beeldende kunst. Jacobs vervolgt met een citaat - een passage uit een artikel van de literatuurhistoricus Mattenklott - dat ik hier om de bijzondere relevantie voor

---

<sup>286</sup> *Götz*: bijv. tekening door Berlijns graveur Daniel Berger (1744-1824): afb. Witkowski, 1897/98, p. 404. Berger kopieerde vaak Chodowiecki's werk voor boek- en almanakillustraties. Hij werd 1778 lid kunstacademie waar hij ook grafische technieken doceerde. - Cornelius: bijv. *Faust und Margarethe in Martha's Garten*. Lanckoronska, p. 88-90. Helvig omschreef Cornelius i.v.m. platen *Taschenbuch* (5-6-1811) als "junger Künstler, der, im deutschen alten Styl ganz eingeweiht, so treffliche als geistreiche Zeichnungen macht ...", Fouqué, *Briefe*, p. 97. Ook aan volgende jrg. (1817) van dit in Berlijn bij Reimer (zie p. 140) uitg. zakboekje werkte Cornelius mee, cat. tent. Braunschweig, nr. 51a. - Onderbreking van vijf jaren tussen beide jrg. was eerder aan Fouqué dan aan Helvig te wijten, hoewel hierbij ook de oorlogsomstandigheden te bedenken zijn: zie brieven Helvig, 12-8-1812 en 15-1-1813, in Fouqué, *Briefe*.

deze studie volledig wil weergeven. Mattenklott meent, dat de toenmalige boekenlezer zijn habitus niet zal hebben kunnen afleggen, als hij sculpturen of schilderijen zag, en dat de beeldend kunstenaar rekening moest houden met lezers als beschouwers.

"Denn vom Buch wie von keinem anderen ästhetischen Medium der Zeit geht die Erweiterung des Kunstpublikums aus. Am Buch ist es als Publikum zuerst selbständig geworden. Die Massstäbe, die es dort entwickeln lernt, überträgt es auf die bildende Kunst und Musik. Der erste Grund dafür ist gewiss, dass mit dem Buch das früheste massenhaft reproduzierbare Kunstmedium entstanden war."<sup>287</sup>

Mattenklott doelt allereerst op de vorming van het esthetische zien en van de verwachtingen ten opzichte van kunstwerken door de teksten in dit 'Medium' - waarbij in de Duitse landen sedert de vroege negentiende eeuw ook de tot een eigen kunstvorm ontwikkelde beschrijving van kunstwerken een niet te verwaarlozen rol gespeeld zal hebben.<sup>288</sup> Mattenklotts observatie kan echter ook betrokken worden op de uitwerking bij de lezer van de al talrijke en gebruikelijke afbeeldingen in boeken en periodica: deze platen moeten het kijken, de receptie van beelden en de visuele verwachtingen, in niet mindere mate en waarschijnlijk meer onmiddellijk beïnvloed hebben dan de verbale beelden in teksten. Juist de steeds toenemende illustratie van boeken, tijdschriften, almanakken en 'Taschenbücher', die zo veel meer mensen bereikte dan de schilderkunst, zal de visuele maatstaven en de visuele voorstellingen - ook van het verleden en historisch leven - in bredere kring hebben gevormd.

En althans een deel van dat lezende publiek, de geschoolde en niet onbemiddelde burgerij en de ontwikkelde lagere adel, kocht niet alleen almanakken en boeken voor zichzelf en voor elkaar, maar kocht - en verzamelde soms - ook al prenten, én begon zich nu in toenemende mate te interesseren voor de aanschaf van schilderkunst.<sup>289</sup>

Carl Kolbe en Dähling lijken degenen te zijn geweest die als eersten in de Duitse kunst historische genrefaferelen vanuit de boek- en almanakillustratie overhevelde naar het hogere en meer kostbare medium van de schilderkunst, terwijl Lorenz Quaglio dat enkele jaren later, in 1817, in München als eerste deed. Naar aanleiding van de Oudduitse taferelen die de jonge Quaglio dat jaar

---

<sup>287</sup> Mattenklott, p. 32.

<sup>288</sup> Vgl. bijv. Helvigs verbale reactie op Dählings *Einzug eines Fürsten*, zie dl. I: IV, 3, haar tekst over Kolbes *Die Pilger*, zie vervolg, nt. 410; evenals Fouqué, op. cit. (240) en Sörtl, zie dl. II: I, nt. 5, deze studie. Zie ook Chr. Schuster, *The Work of Art in German Literature: Methods and Techniques of Description from 1755-1830*, (diss. Columbia University) New York 1948.

<sup>289</sup> Ook voordien had men in die kringen al schilderijen gekocht, maar nu breidde de interesse van deze kopers zich thematisch aanzienlijk uit - van portret tot landschap, genre en zelfs historie, terwijl men zich niet langer tevreden stelde met werk van naïeve en niet-academisch opgeleide schilders en velen zich bij toenemende financiële mogelijkheden ook niet meer beperkten tot aankoop van slechts enkele schilderijen. Geleidelijk aan werden nu ook deze kringen belangrijk en invloedrijk als afnemers van kunstwerken.

in olieverf uitgevoerd aan de Münchner academie tentoonstelde, schreef een Beiers criticus in het *Kunst-Blatt*:

"Die Almanache für 1817 hatten durch die Radiernadel eine vorher nie gesehene Menge Darstellungen aus alter Ritterzeit geliefert, aber die sinnige Gemüthlichkeit *dieser* Gemähde fand sich bey den Wenigsten."<sup>290</sup>

De weergave van zulke historische taferelen in het hogere medium van het olieverfschilderij was voor deze criticus blijkbaar een vanzelfsprekend en door hem gewaardeerd verschijnsel, dat hij zonder voorbehoud accepteerde. Ook de Berlijnse kunstschrijver en -theoreticus Carl Seidel die een aantal jaren later Kolbes schilderij *Fürstin auf die Falkenjagd ziehend* bekritiseerde, deed dit allerminst om de keuze van het onderwerp dat hem heel wel beviel:

"Es ist wohl ein ansprechender Gedanke, uns diese Scene aus den Zeiten des Ritterwesens in einem Werke der Kunst vor den Sinn zu führen ...",

het was de uitvoering die naar zijn mening niet voldeed aan de eisen die hij gezien het kunstzinnig niveau van de zo "sinnige Farbendichter" meende te mogen stellen.<sup>291</sup> Amalie von Helvig beoordeelde ditzelfde schilderij overigens geheel anders: zij was van mening, dat 'wel geen andere veldslagenschilder dan Kolbe op zo gelukkige wijze zijn grote penseel voor dat van de miniatuurschilder had kunnen verwisselen en dat de bijzonderheid van zijn talent hier heel duidelijk tot uiting kwam'. Over de thematiek als zodanig had zij zich al eerder in niet minder prijzende bewoordingen uitgelaten, waarbij zij

---

<sup>290</sup> Voor Kolbes *Weinlesefest* en *Doge und Dogaresse*, zie nt. 123; Arnim beschreef reeds 1812 Kolbes in 1816 gereproduceerde *Sängerfahrt* (zie p. 141 e.v.). Van Dähling is mij geen hist. genre eerder dan 1814 bekend: voortekening voor zijn dat jaar tentoongestelde *Wettgesang* is niet gedateerd. Recensie *Kunstbl.* (1817), p. 185: monogr. "D" [wrschl. Docen, voor persoon, zie dl. I: V, 2]; cursief waar spatiëring origineel.

<sup>291</sup> 'Ueber W. Schadow's Mignon, und über einige andere nachträglich eingesandte Kunstwerke der diessjährigen hiesigen Ausstellung', *Berl. Kunstbl.* (1828), p. 290. Seidel (1788-1844), een geboren Berlijner, had door omstandigheden gymnasium niet kunnen voltooien; toch volgde hij 1812-1816 colleges aan Berlijnse universiteit. In 1816-17 reisde hij door Italië wat hem 'velerlei esthetische inspiratie' bood en tot schrijven bracht. Terug in Berlijn volgden kunsthist. studies onder Toelken, Hegel, Ph.A. Böckh en muziekonderwijs bij Zelter. Hij onderwees diverse schoolvakken, vooral aan meisjes uit goede families; hij was spoedig gevraagd als docent aan beste meisjescholen en als privé-docent. Zijn lessen in esthetiek, psychologie, literatuur en geschiedenis behoorden twee decennia lang bij "schöngestige Damenwelt" van Berlijn tot de goede toon. Schadow vertelt (*Kunst-Werke*, p. 275), dat Seidel bij jaarfeest van 'Künstler-Verein' waarvan hij erelid en secr. was, een "Geschichte der Frauen [gab], welche als Malerinnen berühmt geworden, in Berücksichtigung, dass Frauen an unserm Feste Theil nahmen." Hield openbare voordrachten over genoemde onderwerpen, kreeg 1840 titel professor wegens verdiensten onderwijs. Publiceerde *Schilderungen aus Italien* (1818) evenals novellen, schijnbaar lichte kost, feestliederen, gelegenheidsgedichten. Schreef echter ook talrijke kunsthist., kunstkritische en esthetische artikelen. Zijn hoofdwerk *Charinomos. Beitrag zur allgemeinen Theorie und Geschichte der schönen Künste* (1825-28) bracht hem lovend schrijven van Goethe, gouden "Verdienstmedaille" van hertog van Weimar en grote gouden medaille voor kunst en wetenschap van Friedrich Wilhelm III. *ADB*, 33, p. 621-23. Overzicht Seidels gedrukte werken, zie *Neuer Nekrolog der Deutschen*, XXII (1846).

tevens de relatie met de beeldenwereld van de romantische literatuur had aangesproken:

"Wenn irgend ein neuer bildender Künstler das Element der Romantik durchdrungen und sich deren höheren Sinn angeeignet hat, so dürfte dieß von Hrn. Kolbe gesagt werden, der schon zu vielen Malen uns Gestalten sichtbar hervorgerufen, welche durch die romantischen Dichtungen, geheimnißvoll reizend, hin- und herziehen - das Lieblichste mit räthselhaftem Spuck vermählend."<sup>292</sup>

En ook andere tijdgenoten omschreven historische genretaferelen in welwillende termen zonder enige bevreemding tegenover een dergelijke thematiek in de schilderkunst te uiten. De kunsthistoricus Ernst Toelken bijvoorbeeld, die in het *Berliner Kunst-Blatt* verschillende van zulke taferelen van Dählings hand beoordeelde, hanteerde formuleringen als: "ein elegantes Bild" dat de beschouwer verplaatst (!) naar het "glänzende Leben der Ritterzeit", een charmant schilderij, een "in sich abgeschlossene reizende Handlung"; en hij besprak de uitvoering van die voorstellingen zonder een woord van verwondering over de onderwerpskeuze.<sup>293</sup>

Zo is het ook heel wel denkbaar, dat Kolbe en Dähling zelfs in reactie op wensen vanuit het kunstpubliek, in opdracht, voor het eerst zo'n taferel als schilderij hadden uitgevoerd. Het eerste historische genretafereel dat Carl Kolbe aan de academie tentoonstelde, een uitgewerkt ontwerp in de vorm van een

---

<sup>292</sup> Helvig, 'Über die Kunstausstellung zu Berlin im Oktober 1828', *Kunstbl.* (1829), p. 54. Vgl. haar beschrijving *Falkenjagd*, *ibid.*: "Ein besonders liebliches Bild [...] zeigt uns eine jugendliche Fürstin, von hoher Burg zum Eichwald hinabreitend; der Edelknabe, welcher den Zügel des schön geschmückten Zelters hält, trägt den Falken auf der andern Hand; auf seinem Waffenrocke prangt der Adler, und die Beziehung wird uns durch den Rahmen des Gemäldes ferner kund, welcher zwischen zwey schmalen Goldstäben in rings umherlaufendem Bild eine anmuthige Idylle enthält. Des Rahmens unterster Theil zeigt uns das Kellergeschoß eines alterthümlichen Schlosses, vor dem zwey wackre Knappen auf das Wohl des hohen Paares anstoßen, dessen Wappen am weinübereckten Gemäuer hinter den Sitzenden sichtbar wird. Dienende Mundschenken fehlen nicht [...]; links über die gezackten Zinnen, wo Gewappnete Wacht halten, erblickt man längs blauen Bergen eine weite Stromansicht, [...] zur Rechten aber, hinter dem, am offenen Söller die Zither spielenden Knaben, ein freundliches Thal, das vom klaren Fluß durchschlängelt, von grünen Höhen begränzt, jeden an die schönen Saalgründe mahnet, welcher je von Orlamünde bis Jena, längs der von Ruinen und Lustschlössern gekrönten Hügel hingezogen, deren eines hier im morgendlichen Lichte, wie ein ferner, heller Stern uns bedeutsam anlacht." Citaat in tekst: Helvig, *Kunstbl.* (1823), p. 199, n.a.v. Kolbes *Die Pilger*.

<sup>293</sup> Toelken, *op. cit.* (6), p. 262. Kwalificatie "glänzendes Leben" (m.b.t. *Romanzen-Sänger*, zie dl. I: IV, 3) herinnert aan de woorden waarmee Novalis *Die Christenheit oder Europa* (1826) inleidde: "Es waren schöne glänzende Zeiten ...". Toelken schreef over verplaatsten beschouwer naar hist. leefwereld: op dit 'verplaatst' of overgebracht worden naar het verleden, een der toenmalige formuleringen voor beleving van geschiedenis, zal ik in I: IV, 1 terugkomen. Rosenberg, 1887-1889, p. 462, hanteert voor z.i. wel zeer sentimenteel hist. genrestuk (Begas, 1838) omschrijving "Gebiet der Almanachromantik": hij associeerde derg. voorstellingen blijkbaar direct met illustratie, en wellicht ook met de literaire inhoud, van almanakken.

carton uit 1814, is een aanzienlijk complexere compositie dan de illustratie van een almanak veroorloofde. De schilder had de feestelijke viering van een wijnoogst uitgebeeld zoals zich dat naar zijn voorstelling kon hebben afgespeeld in de Italiaanse renaissance of, naar toenmalig spraakgebruik, de Italiaanse 'middeleeuwen': dergelijke scènes zijn 'in geuren en kleuren' in de romantische, historische fictie van zijn tijd aan te treffen. Zijn ontwerptekening *Hof eines Wirthshauses* uit 1820 (afb. 43), een tafereel met historische figuren in een inscenering zoals ook bij Fouqué te vinden is, heeft hij nadien inderdaad in opdracht als schilderij uitgevoerd. Anderzijds lijkt het ook te zijn voorgekomen dat hij een historisch genretafereel pas heel veel later in olieverf kon uitvoeren of het tenminste pas vele jaren na het eerste ontwerp als schilderij tentoonstelde. Zo was in 1834 opnieuw een 'feest van de wijnoogst' van zijn hand bij de academie te zien, nu in olieverf uitgevoerd; drie jaar later werd dit werk bij de kunstvereniging in Poznań tentoongesteld.<sup>294</sup>

Kolbes historische thematiek kon in combinatie met zijn specifieke beeldopvatting zozeer worden geassocieerd met Fouqués *Frauentaschenbuch* en met diens eigen literaire werk dat Kolbe soms illustreerde, dat Franz Kugler - in een artikel in het *Kunst-Blatt* (1848) - deze tendens in zijn oeuvre omschreef als de "Fouqué'sche Bahn". Toch zou het, zoals al ter sprake kwam, niet Fouqué zijn geweest die de schilder tot de uitbeelding van zulke motieven had gebracht, veeleer was Kolbe degene die zijnerzijds schrijvers tot verhalen en gedichten inspireerde - bijvoorbeeld tot twee maal toe E.T.A. Hoffmann en ook Clemens Brentano.<sup>295</sup> Of Kolbe met deze beide laatsten overigens ooit een meer dan incidenteel persoonlijk contact heeft gehad, of er ooit sprake was van een vriendschappelijke of collegiale omgang, heb ik niet kunnen achterhalen.

Friedrich Fouqué had de schilder in ieder geval in 1810 - schijnbaar met een zekere regelmaat - in diens atelier bezocht zoals hij zelf indirect ter sprake

---

<sup>294</sup> Zie cat.ac.Berl.: tekening *Hof* 1820, nr. 41, schilderij *Hof* 1824, nr. 55; carton 'wijnoogst' 1814, nr. 74, schilderij 1834, nr. 340 (mogelijk dat Kolbe 1834 een replek of variant van dit tafereel tentoonstelde en het ook eerder al als schilderij uitvoerde). Zie voor bespreking *Weinlesefest* I: IV, 3, p. 201. Warkoczewska, 1991, p. 59; zie ook II: II, 3.

<sup>295</sup> Kugler, 1853/54, III, p. 660-661: "Gewiss entsinnen Sie sich noch der schönen alten Zeit, da Kolbe in der Kunst der Romantiker des Nordens war, wie Fouqué in der Poesie; ja, er muss seinen Ruhm schon vor dem Dichter erworben haben, denn ich weiss, dass Fouqué hoch erfreut gewesen ist, als sein Sigurd mit einem Holzschnitt nach einer Zeichnung des berühmten Kolbe versehen ward. Und welche Jahre liegen dazwischen und zwischen der späteren Zeit, da Hoffmann seine Novellen zu Kolbe'schen Bildern schrieb! Kolbe hatte in seiner Art zu malen fortgefahren [...]. Kugler, *ibid.*, omschreef Kolbes "eigenthümliche Richtung" dan toch als "alte, etwas ausgetretene Fouqué'sche Bahn". - Inspiratie schrijvers: Eggers, 1977, p. 5, Rosenberg, 1879, p. 25-29. - Zuid-Duits schilder Carl Philip Fohr (zie dl. I: V, 2, p. 243 e.v.) liet zich ca. 1816 wel direct door Fouqués roman *Der Zauberring* inspireren. Ook bij Kolbes hist. genre valt sterke verwantschap met door Fouqué met verbale middelen opgeroepen beelden te constateren, maar omgekeerd geldt dit evenzeer; er lijkt bij Kolbe van 'illustratieve' schilderijen werkelijk geen sprake te zijn, of tenminste is hierover niets bekend.

bracht in een bespreking van Kolbes historieschilderij *Albrecht Achilles*.<sup>296</sup> De culturele kringen en de kunstwereld van Berlijn omvatten in die jaren nog zo geringe aantallen mensen, dat enige vorm van persoonlijke bekendheid tussen de hier bestudeerde schilders van historische genretaferelen en de Berlijnse recipiënten van hun werk, zoals de in deze studie aangehaalde literatoren en kunstcritici, wel heel waarschijnlijk is. Het was geenszins ongebruikelijk kunstenaars in hun atelier te bezoeken om daar hun werk te bekijken, en onder de gasten die bij de feesten van de 'Kunstler-Verein' werden uitgenodigd, bevonden zich immers steeds ook prominenten uit de overige segmenten van het culturele milieu, zoals schrijvers, musici en toneelspelers.

Andere plaatsen waar beeldend kunstenaars en literatoren elkaar in deze jaren ontmoetten, en waar zij met wetenschappers en andere 'Gebildeten' van alle standen ongedwongen konden verkeren, waren de salons van Berlijn. In een aantal van die salons behoorden zowel de eigentijdse kunst als de literatuur van de romantici - naast de nationale geschiedenis en literatuurgeschiedenis - tot de onderwerpen die intensief en met groot enthousiasme besproken werden.<sup>297</sup> Ook Amalie von Helvig die sedert 1815 in Berlijn woonde, hield daar een salon, waar naast de romantische literatoren, wetenschappers als de filoloog Karl Lachmann - die als eerste een wetenschappelijke editie van het *Nibelungenlied* zou uitgeven - en publicisten als Ernst Moritz Arndt ook een aantal kunstenaars verkeerden. In deze salon werd over de Franse, Pruisische en Russische politiek, over romantische literatuur, sagen en spookverhalen en over de middeleeuwen gesproken. Men maakte gezamenlijk muziek, bekeek prenten en tekeningen en las elkaar voor. Toen Helvig in 1826 de Zweedse *Frithjofsaga* had vertaald, werd ook dit 'historische' versepos in haar salon voorgelezen: scènes uit deze 'saga' zijn in de volgende jaren door diverse kunstenaars in beeld gebracht. Dat deze kunstcritica en salonnière in ieder geval persoonlijke contacten met schilders onderhield, blijkt uit een van haar recensies in het *Kunst-Blatt* (1823) waarin zij bericht van een bezoek aan Kolbes atelier.<sup>298</sup>

Speciaal Helvigs salon, maar ook die van Elisabeth von Staegemann en Rahel Varnhagen zouden in verband met de daar gekoesterde kunstopvattingen en historische interessen voor deze studie relevant kunnen zijn, evenals de kring

---

<sup>296</sup> Fouqué, op. cit. (240), p. 430: "... als der Verfasser dieses Aufsatzes es [das Gemälde] zum letztenmale sah ..."; schilderij was 1812 pas op ac.tent.Berl. te zien.

<sup>297</sup> Voor de hier volgende gegevens omtrent Berlijnse salons, salonnières en salonbezoekers baseer ik mij, waar niet anders vermeld, op Wilhelmy's gedegen overzicht. Van de al meermaals genoemde schilder Karl Wach bijv. en ook van Gottfried Schadow, Schinkel en de schilders Johann Hummel en Wilhelm Hensel is bekend, dat zij in zulke salons verkeerden.

<sup>298</sup> Deze 'saga' (door Esaias Tegnér, 1825) zal hier stellig in Helvigs eigen vertaling zijn voorgelezen, Wilhelmy, p. 129. - Zie cat.ac.Berl.: bijv. 1832, nr. 305, door Isaac Jacob, en nr. 726, J. Westphal; 1836, nr. 992, Wilhelm Volkhart en nr. 1354, G. Berger. - Bezoek bij Kolbe: Helvig, op. cit. (240), p. 201.

van bezoekers bij de uitgever en kunstverzamelaar Georg Reimer.<sup>299</sup> Juist in de periode van het biedermeier, tijdens het tweede en derde decennium van de negentiende eeuw, wonnen de beeldende kunsten in het kader van het gezellig verkeer in de salons aan betekenis. De romantische schrijvers, zoals Fouqué, Brentano, Arnim, Tieck en Chamisso, schilders als Hensel en Wach, en ook de architect en schilder Karl Schinkel bezochten de salons van Helvig, Varnhagen en Staegemann. Een aantal vooraanstaande toneelspelers, de intendant Iffland, hoge militairen als Gneisenau en de eerder genoemde diplomaat en kunstverzamelaar Atanazy Raczyński behoorden daar eveneens tot de vaste bezoekers. Ook Eichendorff en E.T.A. Hoffmann, de componisten Zelter en Mendelsohn, Wilhelm en Caroline von Humboldt en de historici Raumer en Friedrich Förster verkeerden in deze kringen. Stellig mag men juist in dit milieu ook voorstanders en zelfs bewonderaars van het historisch genretafereel vermoeden, naast Helvig zelf die zich in haar kunstbesprekingen over zulke voorstellingen door Dähling en Kolbe steeds lovend uitliet.<sup>300</sup>

Over directe relaties van de drie schilders Hampe, Kolbe en Dähling met zulke salons en hun bezoekers zijn echter geen gegevens gevonden - met uitzondering van enkele vermeldingen van Kolbes beroepsmatige contacten met Helvig en Fouqué en zijn, naar het schijnt, collegiale en kameraadschappelijke contact met Schinkel en de Arnims.<sup>301</sup> Ook Clemens Brentano heeft Kolbe persoonlijk ontmoet, hij schijnt hem in zijn atelier te hebben bezocht en bij die gelegenheid een schets te hebben gezien van een van zijn idyllisch-historische

---

<sup>299</sup> Reimer verzamelde kunstwerken en organiseerde ook tent., Schadow, *Kunst-Werke*, 1849, p. 336, en II: IV, 1, deze studie. Ook *Kunstbl.* (1826), p. 349f.: tent. ten bate Grieken bij Reimer waar o.a. Oudduitse en -nederlandse kunst te zien was. Reimer demonstreerde als uitg. interesse voor Oudduitse literatuur: o.m. publ. van Lachmanns wetenschappelijke *Nibelungenlied*-editie (1826), Wilhelmy, p. 129; 1812 opdracht Nibelungen-illustraties aan Peter Cornelius. Tevens gaf hij *Taschenbuch der Sagen und Legenden* van Helvig en Fouqué uit.

<sup>300</sup> Ook bij Fanny Mendelsohn, 1829 getrouwd met schilder Wilh. Hensel, kwamen jaren 20/30 gasten uit hele Berlijnse kunstwereld, waaronder schilders, samen met politici, wetenschappers en schrijvers als bijv. Franz Kugler en Paul Heyse. Vanaf jaren 20 werden in die kringen werken van Scott en Byron gelezen, vooral in salon Elise von Hohenhausen, die deze schrijvers zelf vertaalde, Wilhelmy, p. 130-132. Over culturele contacten, activiteiten en vooral kunstopvattingen in zulke salons en 'gezellige kringen' zal in de vele gepubliceerde memoires uit dit milieu meer informatie te vinden zijn: van lectuur van die duizenden pagina's is vooralsnog afgezien, met enkele uitzonderingen. Voor karakterisering genoemde salons en namen bezoekers: Wilhelmy, p. 127-133 en 'Register der Salonnières', *ibid.*, p. 577-887. Ik noem hier slechts enkele meest relevante namen uit veelheid door Wilhelmy bijeengebrachte gegevens. - Voor Helvigs kunstbesprekingen, zie tenminste *Kunstbl.* 1822-1829.

<sup>301</sup> Arnim, 1894, I, brieven d.d. 23-10-1812, 25-8-1814: atelierbezoeken bij Kolbe. Arnim, 1961, II, brief 29-1-1825, Bettina aan Arnim: "Meine Zeichnung hat eine abermalige Korrektur erlebt; Kolbe war so gut, eine halbe Stunde zu korrigieren, Du kannst denken, wie gewischt wurde ..."; ook 10-5-1825; eadem, 18-7-1830: "Schinkel war bei Kolbe ...". Dähling verkeerde als tekenleraar, maar ook als gast bij uitg. Parthey waar Schinkel en Wilh. von Humboldt eveneens aan huis kwamen, zie II: IV, 1.

taferelen. Het was waarschijnlijk op Brentano's initiatief dat deze voorstelling gekozen is voor de titelprent van een literair 'Taschenbuch', dat enkele jaren na de 'Freiheitskriege' werd gepubliceerd. Kolbes tafereel is niet alleen als titelblad - in de vorm van een contourreproductie - aan dit zakboekje toegevoegd, maar fungeerde ook als leidraad voor het concept en leverde de titel, namelijk *Die Sängereinfahrt* (afb. 44). Het was de boven al even genoemde historicus Friedrich Förster die in 1815-16 het plan voor de uitgave van een 'Taschenbuch' of almanak had opgevat en in wiens redactie dit zakboekje is uitgekomen.<sup>302</sup>

Förster had na zijn terugkeer uit de 'Freiheitskriege' in Berlijn al spoedig toegang gevonden tot de salon van Elisabeth Staegemann waar hij met religieus en vaderlands gezinde literatoren in aanraking kwam. Hij leerde daar ook Brentano kennen wiens medewerking aan zijn geplande 'Taschenbuch' voor de uiteindelijke inhoud bepalend werd, terwijl anderen uit deze kring daar eveneens eigen teksten, verhalen en gedichten aan bijdroegen. Kolbes voorstelling zou ook bij de indeling van het boekje zijn gevolgd: als waren zij deelnemers aan de boottocht op de titelprent, zo vertellen en reciteren de auteurs, ieder op hun beurt, naar vermeend middeleeuws genre, hun heel verschillende verhalen en gedichten.<sup>303</sup> Förster leidde zelf het 'Taschenbuch' in met een bespreking van Kolbes *Sängereinfahrt*:

"Wie fern und fremd und verschieden auch die Männer und Frauen uns scheinen, die auf dem grünumlaubten Schiffe sich zusammenfanden, sie mögen wohl zu einander gehören. Und wie wir sie *so traulich und sicher* dahingleiten sehen, bleiben wir *nicht ohne Sehnsucht* am Ufer stehen, doch fürchten wir sie zu

---

<sup>302</sup> S. Sudhof, in: Förster, 1818, p. 3-5, 14, nawoord reprint. *ADB*, VII, p. 187-188: Förster (1791-1868), broer van Ernst Förster, was 1815 in Parijs betrokken bij retourneren geroofde kunstschaten; *ibid.*: "... nicht nur die politische Bedeutung der Erhebung des deutschen Volkes beschäftigte seinen Geist; mit gleicher Wärme hatte er auch die [an der Erhebung] mitwirkenden poetischen Kräfte beachtet und in Verfolgung des Planes denselben ein bleibendes Denkmal zu stiften, die Gleichgesinnten zu einer gemeinsamen "Sängereinfahrt" vereinigt ...". Förster sprak zich openlijk uit tegen politieke restauratie, met gevolg dat hij uitgesloten bleef van universitaire loopbaan. Wijdde zich als historicus aan geschiedenis Pruisen, schreef studies over recente militaire geschiedenis, over Friedrich II en Wallenstein. In 1827 richtte hij in Berlijn 'Wissenschaftliche Kunstverein' op, vanaf 1829 was hij 'Kustos' bij de 'Königliche Kunstammer'. Zijn talrijke gedichten door tijdgenoten Zelter, Reichardt, Loewe, e.a. op muziek gezet; ludiek vb. *Der alte Goethe*, muziekbijlage nr. I/5. - Titelprent *Sängereinfahrt* toont jaartal 1816.

<sup>303</sup> Sudhof, op. cit. (302), p. 3-5, 13. Vorm en inhoud van Försters *Sängereinfahrt* worden als typerend beschouwd voor kunstopvattingen der Berlijnse romantici in eerste jaren na de oorlog. Boekje bevat naast gedichten, verhalen, proza- en dramafragmenten van auteurs die merendeels tot bezoekers bij Staegemann behoorden, twee kunsthistorische beschouwingen: een bespreking van bijzonderheden en waarden der Oudduitse schilderkunst a.h.v. coll. Boisserées door Helmina von Chezy, eveneens vaste bezoeker Staegemann, en anonieme tekst over Memlings Danziger drieluid *Das Jüngste Gericht* dat zich, uit Parijs teruggehaald, enige tijd in Berlijn bevond. Die tweede tekst begeleidde reeks lithografieën naar Memlings *Gericht*. Literaire bijdragen o.m. van Arnim, Brentano (fragment *Aus der Chronika eines fahrenden Schülers*), Ludwig Tieck, Max von Schenkendorf en schilder Wilh. Hensel die ook dichtte.

stören, darum lauschen wir nur von weitem. Eben soll der Gesang beginnen, der rüstige Zitherschläger hat angeschlagen, der gekrönte Meistersänger leitet mit sichrer Behutsamkeit die Stimme der holden Jungfrauen, sie singen ein Lied von dem Glück und der Treue der ersten Liebe; die Eine hat es gedichtet, die Andre, des Gesanges kundiger, gab dem Liede Leben durch die zarte Weise, die sie selbst dazu ersann; nur leise folgt ihnen der Zitherspieler."

Förster gaf hier enkele strofen van een lied dat hij een van de varenden in de mond legde en vervolgde:

"Der Töne Wohllaut führt den Geist immer dahin, wo er am liebsten weilen mag, der weitgereiste, geistige Pilger, der vor sich das spielende Kind sieht, ist wohl bei irgend einem schönen Traume seiner Jugend, die Mutter mit dem Kleinen auf dem Schoosse, wiegt und wägt Vergangenheit und Zukunft in ihrem Herzen. Auch die strengen Ruderer sind nicht gleichgültig geblieben, die Fischlein spielen in den Wellen und der freundliche Delphin kömmt herangezogen. Paradiesvögel fliegen vorauf, dem Schiffe den Weg und uns das Land bezeichnend, wohin die Fahrt gerichtet ist; aber das Steuer führt Einer, der ist nicht von dieser Welt, wohl euch, wenn ihr diesem vertraut, euer Spruch sey: von Gott befohlen!"<sup>304</sup>

Was schrijvers en schilder bekend, dat de dolfijn nog in de oude christelijke kunsten het levensschip vergezelde, als geleide in de eeuwigheid, dat de 'paradijvogel', eigenlijk een phoenix, de onsterfelijkheid symboliseerde en de papaverbol in de hand van het spelende kind de dood? De engel aan het roer kan een beeld zijn van de zielegeleider, een variant van de aartsengel Michaël of ook van de bootsman op de Styx.<sup>305</sup> - De laatste zin van Försters 'beschrijving' zou men zo kunnen opvatten, als zou met het land "wohin die Fahrt gerichtet ist" inderdaad het dodenrijk, of het christelijk paradijs zijn bedoeld. Het is mogelijk dat ook deze voorstelling van Kolbe, althans binnen de context van het 'Taschenbuch', allegorisch werd geïnterpreteerd en dat hier werd gerefereerd aan de gestorven medestanders in de 'Freiheitskriege'. Försters formulering is echter open voor verschillende interpretaties, zoals kenmerkend is voor de romantici, en kan ook als zinspeling op de levensreis naar een doel in deze wereld worden begrepen.<sup>306</sup>

Ook Brentano heeft verbaal, in meer literaire vorm, op Kolbes *Sängerfahrt* gereageerd. Zoals al ter sprake kwam, had hij de voorstelling reeds als schets

---

<sup>304</sup> Fr. Förster, 1818, p. I. Cursivering bij Försters uitleg titelprint, R.K.

<sup>305</sup> Heinz-Mohr, p. 71, 239. Engel aan roer komt in 17<sup>de</sup>/18<sup>de</sup>-eeuwse Franse en Italiaanse kunst voor bij varianten 'Vlucht naar Egypte' waar Hl. Familie scheepgaat voor overtocht naar Egypte, Hall, p. 124 (in 19<sup>de</sup> eeuw nagevolgd door schilders religieuze motieven als Münchner Heinrich Heß). Mogelijkerwijs ook daar associaties met levensschip en geleidende rol van engelen.

<sup>306</sup> Motief levensschip is in de 'Vormärz' - soms gecombineerd met dat der 'Lebensstufen' - vaker uitgebeeld: 1815 in neoclassicistische stijl door Eberhard Wächter, terwijl het ook in Schinkels *Spreuefer bei Stralau* (1817) en Ludwig Richters bekende *Überfahrt am Schreckenstein* (1837) associatief een rol speelt. Analoog gebruik beeld van schip en bootvaart is in de contemporaine dichtkunst aan te treffen: vgl. Hüttinger, p. 226-227, 231, de idyllische boottocht, de 'biedermeierliche' levensreis; zie ook p. 208-209.

gezien, en de herinnering hieraan heeft hij vorm gegeven in een gedicht, dat in het *Taschenbuch* merkwaardigerwijs niet is opgenomen. Hij stuurde "Herrn Mahler Kolbe" een afschrift toe en schreef hem: "In der Erinnerung an ihre Skizze einer Wasserfahrt habe ich diese Zeilen nieder [ge]schrieben. [...] ihr ergebener Clemens Brentano." Enkele regels wil ik hier weergeven, de woorden die Brentano de jonge man die tegen de mast leunt, in de mond legde:

"Mit Reben bedachtet / Den schaukelnden Kahn / Dass Thorheit mir lachet  
Auf ernsthafte Bahn; / Umrauschet, berauschet / Von Wogen und Wein,  
Vom Delphin Belauschet / Gesellig, allein."<sup>307</sup>

Onder Kolbes in de Berlijnse academiencatalogi genoemde werken komt de *Sängerfahrt*, althans herkenbaar betiteld of omschreven, noch als schets noch als schilderij voor. Echter, bij de beschrijving door de Keulse criticus Hermann Becker van een *Sängerfahrt* door Kolbe - een jaartal gaf hij niet - betreft het zonder twijfel deze zelfde voorstelling die hij kennelijk in olieverf uitgevoerd of tenminste als kleurenschets heeft gezien (waarschijnlijk in 1861):

"... [wir sehen] einen mit einer Laube von Weinranken geschmückten Kahn auf ruhigem Meere dahin schweben, in welchem phantastisch costumirte Personen Musik machen; ein Jüngling, in der Mitte stehend, spielt die Laute, Frauen singen dazu, ein Kind plätschert im Wasser, in welchem ein etwas fabelhaft gestalteter Dolphin heranschwimmt, dahinter italienische Küste und darüber tiefblauer Himmel."<sup>308</sup>

Achim von Arnim die Kolbe eveneens persoonlijk kende en hem ook in zijn atelier bezocht, berichtte zijn zwager Brentano in een brief van oktober 1812 over de academiëntoonstelling van dat jaar en ook over de schilderijen en ontwerpschetsen die Kolbe daar presenteerde. Hij vertelde dat diens "Meerfahrt" nog niet tentoongesteld was, maar wel al voltooid, en hij beschreef Brentano hoe Kolbe een van zijn figuren, namelijk de dichter, had uitgebeeld:

"Die Meerfahrt kommt erst in diesen Tagen, er hat sie wunderschön beendigt, und mir zu Liebe aus dem unbestimmt gelassenen Dichter einen Göthe mit dem Lorbeerkrantz gemacht, der den Takt schlägt, was ganz seiner Natur ist, und außerdem ist er recht ähnlich, ohne lächerliche Begeisterung, ein wenig lächelnd über den Gesang - kurz es ist eins der anmuthigsten Bilder."<sup>309</sup>

De door Arnim beeldend beschreven dichterfiguur is ongetwijfeld dezelfde als de bekransde oudere man die op de reproductieprent in het 'Taschenbuch' achter de beide zingende jonge vrouwen is weergegeven en door Förster werd aangeduid als de "gekrönte Meistersänger".

---

<sup>307</sup> Brief naar op. cit. (302), p. 14. *Sängerfahrt (Nach einem Bilde von Kolbe)*, Brentano, 1852, II, p. 359-361.

<sup>308</sup> Becker (voor persoon, zie II: I, nt. 10), 1888, p. 148; Boetticher, I: *Sängerfahrt*, tweede 'Allg. Deutsche und Hist. Kunstausstellung', Keulen, als eig. Frau Fränckel, Berlijn.

<sup>309</sup> Arnim, 1894, I, p. 305, brief 23-10-1812. Arnim vervolgde m.b.t. schilderij, *ibid.*: "... und es schwebt mir darüber etwas nicht aus, sondern zu Göthes Leben vor, das ich nächstens einmal [...] hinschmieren will." Kolbe inspireerde ook Arnim, zo blijkt hier, tot verhaal of tekst van andere aard; of deze zijn idee uitvoerde, liet zich niet vaststellen.

Brentano reageerde in zijn gedicht *Sängerfahrt* evenals Förster allereerst op het 'romantische' element, op de dromerige sfeer van harmonie en weemoed die hij in Kolbes denkbeeldig verleden meende waar te nemen. De schrijver E.T.A. Hoffmann inspireerden de kleurrijke fantasie van Kolbes Italiaanse renaissance en zijn harmonische beelden van een oude Duitse samenleving enkele jaren later tot een tweetal novellen. Zulke visuele en verbale beelden van het verleden in de schilder- en tekenkunst, de bellettristische en triviale literatuur, in reisbeschrijvingen en in de geschiedschrijving vormden in de vroege negentiende eeuw nog een samenhangend complex van voorstellingen; een wereld van vormen en gestalten, gevoelens en ideeën, van klanken en kleuren, die in belangrijke mate intuïtief en gevoelsmatig werd gevormd en beleefd. De fantasie en het inlevend vermogen vulden de witte plekken in de historische kennis in - ook toen werd het zo geformuleerd. Over de verhouding tussen historisch onderzoek, dichtkunst en de geschiedenis schreef Arnim in de inleiding bij zijn roman *Die Kronenwächter*:

"Das Bemühen, diese Zeit in aller Wahrheit der Geschichte aus Quellen kennen zu lernen, entwickelte diese Dichtung, die sich keineswegs für eine geschichtliche Wahrheit giebt, sondern für eine *geahnte Füllung der Lücken in der Geschichte*, für ein *Bild im Namen der Geschichte*."<sup>310</sup>

Het was deze zoekende en empathische omgang met de geschiedenis, een intuïtieve benadering van het verleden en een gevoelsmatige en fantasievolle geschiedbeleving, waarin, zoals ik in het vervolg wil aantonen, de productie en de toestemmende receptie van het idyllisch-historische genretafereel waren ingebed - en niet alleen in Pruisen.

---

<sup>310</sup> Arnim, *Kronenwächter*, p. 9; cursivering R.K. Arnim, 1970, III, p. 203, uitte zich m.b.t. zijn eigen positie terughoudender, toen hij Jacob Grimm, die het oneens was met de wijze waarop hij historische feiten met 'Dichtung' verweefde en hem hierover had geschreven, op die kritiek antwoordde: "... es ist zu allen Zeiten geschehen [d.w.z. in volkssagen] und in sich ganz unschuldig, daß die Leute merkwürdigen Zeiten und Menschen, von denen nichts als die geschichtliche Armuth übrig, ihre liebsten Gefühle, Situationen und Reden angehängt haben, es ist nur dann Lüge, wenn es, wie unsre meisten Geschichtsschreiber thun, kritisch beschönigt, vermimpelt und vermampelt wird ...". Lützel, p. 75, stelt voor *Kronenwächter* aan te duiden als "romantische Kunstsage" of als "Sagen-Roman".