

IV. GESCHIEDBELEVING - HISTORISCHE VERLANGENS EN KUNSTBELEVING

"un moment d'hésitation où la curiosité de l'amateur et la fantaisie
de l'historien précèdent la science et le système"³¹¹

1. Voorstellingen van historisch leven

In het voorgaande hoofdstuk zijn de ontwikkelingen beschreven die geleid hebben tot de introductie van het historische genretafereel in de Duitse schilderkunst - ontwikkelingen op het gebied van de historiografie, de geschiedbeleving en de visualisering van het verleden in de kunsten, terwijl ook de Berlijnse context, waarin die introductie allereerst plaatsvond, behandeld is. Dat op dit nieuwe type voorstellingen in de schilderkunst door kunstcritici en kunstbeschouwers veelal met uitgesproken sympathie werd gereageerd, is in het vorige hoofdstuk al aan de orde gekomen en aan de hand van bronnenmateriaal geïllustreerd. Ik wil het betoog nu verder toespitsen op de factoren die de waardering van tijdgenoten voor deze eerste idyllische varianten van het historisch genre in de hand werkten. Om die factoren te achterhalen dient een drietal vragen beantwoord te worden: welke ideeën en voorstellingen van het verleden zijn in dit idyllisch-historische genre verbeeld, op welke manier recipieerden schilder en beschouwer die voorstellingen en aan wat voor verlangens kwamen juist zulke beelden tegemoet? Of anders gezegd, welke functie vervulde een zo verbeeld en beleefd verleden voor de contemporaine recipiënten van deze taferelen?

Deze vragen vormden ook bij voorgaande delen van dit onderzoek al de leidraad - bij de bespreking van de voorgeschiedenis van het historisch genretafereel in de beeldende kunsten, en bij de beschrijving van de omgang met voorstellingen van het verleden door de bestudeerde schilders zelf en in hun omgeving. Hierbij zijn twee aspecten van de omgang met geschiedenis aangewezen die mijns inziens in de jaren rond 1800 de bodem bereidden voor de introductie van het idyllisch-historische genretafereel: de gevoelsmatige tendens en de cultuurhistorisch georiënteerde interesse voor het verleden die beide zowel in de geschieduitbeelding als, in woord en beeld, bij historische fictie tot uitdrukking kwamen. De tot nu toe beschreven vormen van zien en beleven van het verleden behoren mijns inziens expliciet tot de late achttiende en eerste decennia van de negentiende eeuw, wat niet betekent, dat zij in deze periode gedomineerd zouden hebben: steeds betrof het een of meer specifieke tendensen temidden van nog aanhoudende en nieuw opkomende tendensen van andere aard. Zo is ook de waardering voor het idyllisch-historische genre uitdrukking van één

³¹¹ Pupil, p. 398.

aspect naast andere van de omgang met geschiedenis, van het geheel der 'historische cultuur' in de vroege negentiende eeuw.³¹²

De diverse vormen, motivaties en richtingen van de historische interesse in de decennia rond 1800 zijn niet los te zien van de culturele en maatschappelijke accentverschuivingen noch van de politieke omwentelingen die zich in die periode voltrokken. En in consequentie geldt dit eveneens voor de uitbeelding en de contemporaine beoordeling van historische taferelen van welke aard ook. Dit is echter niet de plaats om een overzicht van deze historische ontwikkelingen te geven, ook al zal ik in het vervolg van deze studie nog herhaaldelijk aan de politieke en culturele situatie refereren. De voor Berlijn en München bestudeerde periode bood van cultuur- en mentaliteitshistorisch standpunt gezien een gemengd beeld: naast elkaar en in mengvormen circuleerden synchroon ideeën van de Verlichting, romantische opvattingen en speciaal in Pruisen de idealen der neohumanisten. Naast het cosmopolitisme van de Duitse 'Klassik' wonnen nu de denkbeelden van een patriottische romantiek aan invloed, die waren voorbereid door de nationale culturele interesses van de achttiende eeuw: die ideeën konden zowel op de staat als op de natie gericht zijn. Daarbij werd in Pruisen de verering voor de eigen vorstendynastie, de Hohenzollern, bij velen overvleugeld of zelfs verdrongen door het gevoel van verbondenheid met de Duitse cultuurnatie.³¹³ En vooral was er in Pruisen en weinige jaren later ook in Beieren in wijdere kring verzet tegen wat men ervoer als een dominantie van het rationele, van verstand en rede, in verhouding tot de rechten van het gevoel en de fantasie.

Het gevoel van onbehagen ten opzichte van de eigen tijd omvatte ook de ervaring van politieke en maatschappelijke onzekerheid en ontworteling bij grote delen van de burgerij en adel in deze periode, en dit gaf inhoud aan één aspect van de waardering voor idyllisch-historische genretaferelen: aan hun functie als tegenbeeld of zelfs als anticiperend beeld van harmonie. De waardering voor deze taferelen omvatte echter ook affirmatieve interesses, en in het bijzonder een levendige historische belangstelling, en kan mijns inziens niet uitsluitend worden toegeschreven aan een antithetische beleving. Ik zal nu allereerst die vormen van geschiedbeleving en richtingen van historisch interesse schetsen - en die 'soorten van historie' in aansluiting bij Nietzsche - die naar mijn oordeel direct deel uitmaken van het complex van vormgeving en receptie van het idyllisch-historische genretaferaal in de onderzochte periode. Van de drie vormen van historie die de mens volgens Nietzsche nodig heeft, conform zijn verschillende behoeften aan geschiedenis en in onderscheid van de eigenlijke historische

³¹² Hardtwig, 1990, p. 8: "Die Gesamtheit der Formen in denen Geschichtswissen in einer Gesellschaft präsent ist, läßt sich in dem Begriff der *Geschichtskultur* zusammenfassen."

³¹³ Wilhelmy, p. 89: vgl. bijv. mening van Berlijns componist Reichardt (1752-1814), al 1797, dat trots op de Duitse cultuurnatie "bessrer Natur" was dan de trots van diegenen wier patriotisme slechts "Fridericianismus" was.

interesse, namelijk de monumentale, de antiquarische en de kritische vorm, zijn de beide eerste ook hier in het geding.³¹⁴

De bestudeerde schilderijen en tekeningen geven *in combinatie* met directe commentaren en gedocumenteerde reacties op deze werken eerste en vooral de meest directe aanwijzingen voor de factoren die bij de receptie een rol speelden. Daarnaast is echter ook gebruik gemaakt van aan andere contexten ontleende schriftelijke aanwijzingen, van 'indices' die uit contemporaine teksten van diverse aard en functie bijeengebracht zijn, steeds met de bestudeerde historische taferelen in gedachte, om deze aan aspecten van de toenmalige geschiedbeleving te kunnen relateren. Het ontbreken van direct relevante hedendaagse studies over de meer verbreide, niet noodzakelijkerwijs wetenschappelijk aanvaarde voorstellingen van het verleden dwong tot een deels intuïtieve aanpak bij de selectie van zulke teksten. De receptie van historiografie van verschillend gehalte in bredere kring, de geschiedbeleving van de historisch geïnteresseerde leek en de samenhang tussen die aspecten van de 'historische cultuur' enerzijds en de historische wetenschappen anderzijds zijn in Duitsland voor de vroege negentiende eeuw nog te weinig onderzocht.³¹⁵ Zodoende stonden hier wat de meer gangbare en populaire geschiedopvattingen betreft en de hier bestudeerde visualisering van geschiedenis die dikwijls juist daarmee samenhang, bijna alleen schriftelijke bronnen ter beschikking, terwijl ook een enkele moderne studie over historische fictie relevant was.

Zoals in het voorgaande hoofdstuk is besproken, was er in de vroege negentiende eeuw sprake van een sterke samenhang en wisselwerking tussen diverse vormen van omgang met het verleden binnen het geheel van de geschiedcultuur, en dit geldt evenzo voor de hier relevante tendensen in de

³¹⁴ Voor afbakening werkelijke historische interesse, zie Tollebeek, Verschaffel, p. 34-36. Nietzsche, 1874, p. 254: "daß das Leben aber den Dienst der Historie brauche, muß eben so deutlich begriffen werden als der Satz [...] daß ein Uebermass der Historie dem Lebendigen schade. In dreierlei Hinsicht gehört die Historie dem Lebendigen: sie gehört ihm als dem Thätigen und Strebenden, ihm als dem Bewahrenden und Verehrenden, ihm als dem Leidenden und der Befreiung Bedürftigen. Dieser Dreiheit von Beziehungen entspricht eine Dreiheit von Arten der Historie: sofern es erlaubt ist eine *monumentalische*, eine *antiquarische* und eine *kritische* Art der Historie zu unterscheiden." Cursivering R.K. Expressie kritische 'vorm van geschiedenis' zou met het idyllische strijdig zijn en speelt bij het hier behandelde vroege hist. genre geen rol. Bij later hist. genre door Duitse schilders komt hooguit in ironische vorm enige culturele of sociale kritiek voor; bij Poolse varianten kan ook sprake zijn van politieke kritiek t.o.v. verleden: zulke taferelen zullen in dl. II, hfdst. II, behandeld worden.

³¹⁵ Vierhaus, 1977, p. 111, gaf hier evenzeer relevante richtlijnen voor bestudering van die samenhang: "... dann ist es notwendig, methodische Ansätze und ideelle Konzeptionen nicht nur zu unterscheiden, die Einflüsse [...] religiöser Traditionen oder politischer Ideologien nicht nur auseinanderzuhalten, sondern gerade auch ihr Zusammenlaufen, ihre Symbiosen und deren Folgen zu untersuchen. Dabei lassen sich gewohnte Periodisierungen und Klassifizierungen nicht en bloc halten: weder diejenigen zwischen Aufklärung und Romantik noch die andere zwischen liberalem Nations- und konservativem Volkstumsdenken oder [...] diejenigen zwischen wissenschaftlicher und populärer Historie oder [...] Historiographie und Literatur."

geschiedbeleving. De in het volgende beschreven aspecten van de geschiedverbeelding en geschiedbeleving in de decennia rond 1800 behoren tot een complex van gevoelsmatige omgang met geschiedenis dat het kader vormt waarbinnen het historisch genre in de schilderkunst kon ontstaan, en waarbinnen deze taferelen werden geaccepteerd en genoten.³¹⁶ De cultuur- en mentaliteitshistorische plaatsbepaling van het idyllisch-historische genre die ik in dit eerste deel van deze studie onderneem, is te beschouwen als een poging het gevonden bronnenmateriaal in een grotere samenhang te brengen en allereerst op basis van contemporaine gegevens en aanwijzingen tot antwoord op de gestelde vragen te komen - waar mogelijk wel bij toetsing aan secundaire geschiedkundige, literatuurhistorische en kunsthistorische studies.

* * *

Het idyllisch-historisch genre heeft vorm gekregen in een periode van overgang en accentverschuivingen op het gebied van de geschiedwetenschap en de historische beleving evenals op het terrein van de esthetiek en de kunstbeschouwing. Deze nieuwe thematiek in de schilderkunst ontstond tijdens de overgangsfase van de opvoedende tendens in de verlichte historische wetenschappen naar de empathische geschiedbeleving van een romantisch-historistische geschiedschrijving. In deze zelfde periode vond binnen de kunsten een accentverschuiving plaats van de 'Wirkungsästhetik' der Verlichting die aan het verstand appelleerde, naar die van de 'Empfindsamkeit' die ook het gevoel wilde aanspreken, en in een volgende stap naar de 'Bildungs-' en 'Versöhnungsästhetik' van de neohumanisten.³¹⁷ De kunstbeleving vertoonde in deze periode een kwalitatieve analogie met de aanschouwelijke beleving van het verleden. Deze analogie, maar bovenal de emotionele kwaliteit en de oriëntatie van de geschiedbeleving als zodanig, zal ik in de volgende passages bespreken aan de hand van voorbeelden op het terrein van geschiedschrijving, historische fictie en kunstbesprekingen uit de decennia rond 1800.

Al in de latere achttiende eeuw had men in de geschiedenis niet alleen een voorfase van het heden, stappen in de "Erziehung des Menschengeschlechts" gezien, maar ook een in sommige opzichten positief tegenbeeld voor een eigen tijd die niet voldeed, en men had de tijdgenoten voorstellingen van historische tijden als mogelijke levensvorm voorgehouden.³¹⁸ Toen Veit Weber in 1788 de

³¹⁶ Zie in dit verband Vierhaus, 1977, p. 112: de historische interesse ontplooidde zich toentertijd vooral juist buiten de nog prille universitaire vormen der geschiedwetenschappen.

³¹⁷ Voor 'Wirkungsästhetik' en overgang naar aanspreken gevoel, zie bijv. nt. 84: Sulzer. 'Bildungsästhetik' en 'Versöhnungsästhetik' worden in dl. I: VI, 1, p. 299 e.v. nader besproken.

³¹⁸ Vgl. Plaul, p. 196, over Justus Möser: "Mit seiner Hinwendung zu vorabsolutistischen Zuständen, die sich damals in einigen Winkeln Deutschlands in geringen Resten noch erhalten hatten, gab er nicht nur den Blick frei auf das deutsche Mittelalter, auf die Zeit der Ritter und

minder verfijnde elementen van zijn *Sagen der Vorzeit* tegenover geschrokken lezers verdedigde, beriep hij zich op een passage bij Wieland. Een tiental jaren eerder had Wieland de middeleeuwen van de Duitse natie - een 'tijd van ruwe, maar vrije en grootse toestanden', aldus Weber - als volgt gekarakteriseerd in een indirecte kritiek op de contemporaine omstandigheden van de ontwikkelde burgerij in de Duitse staten:

"Wo die Sicherheit mehr das Werk unsrer eigenen Städte und persönlichen Verbindungen als der Gesetze ist; wo Fürsten und Könige nur Primi inter Pares sind; wo jeder gilt was er werth ist, jeder wagt was er sich auszuführen getraut; jeder so Gut oder Böse syn darf als ihn lüstet; und wo also das Leben eines Mannes das Leben eines Kämpfers ist, eine fortgehende Kette von Abentheuern, ein ewiges Drama, gedrungen voll von Handlung, und Zufällen, und Wagstücken, und widereinander rennenden oder sich aneinander reibenden Leidenschaften, wo der Knoten meistens mit dem Schwerdt aufgelöst wird, und die Katastrophe immer die Wurzel neuer Verwirrungen ist."

Van zulke tijden, meende Weber, kon men werkelijk geen schilderijen in de trant van Poussin, Giulio Romano of Titiaan maken; als hier de waarheid aan de schildersezel stond, kon zij alleen op de manier van de "Höllensbreughel", van Pieter Breughel de Jonge, schilderen.³¹⁹ Weber zelf schijnt deze tijden getrouw en zonder idealiseren te hebben willen verbeelden, hij wilde zijn lezers informeren en voorzag zijn tekst van voetnoten waarin hij de ingevoegde 'couleur locale' van middeleeuwse gewoontes, uitdrukkingen en voorwerpen toelichtte. In hoeverre de jonge Carl Kolbe erin geslaagd was met zijn bovengenoemde

des Faustrechts, sondern indem er sie den gesellschaftlichen Verhältnissen seiner Zeit als Vorbild gegenüberstellte, hat er auch den Zugang zu ihrer moralischen Bewertung geöffnet."

³¹⁹ "Vorzeit": onder 'voortijd' verstond men de eeuwen voor 1500, de geschiedenis voor begin 'nieuwe tijd'. Tot de 'neuere' of 'neue Zeit', na 1500, rekende men in de hier voor deel I bestudeerde periode ook de eigen tijd. Gebruik termen middeleeuwen en renaissance kan tot misverstanden leiden. Die aanduidingen hanteer ikzelf in dl. I alleen waar duidelijk sprake is van de tijdperken die men tegenwoordig zo benoemt. Onder 'Mittelalter' kon in vroege 19^{de} eeuw ook de Duitse renaissance worden begrepen; term renaissance werd toentertijd nog niet gebruikt, wel de omschrijving als tijd der 'Wiederauflebung' van cultuur en wetenschappen. Ik hanteer hier ook de toenmalige termen 'altitalienisch' en 'altdeutsch'. Van 'altitalienisch' sprak men m.b.t. Italiaanse geschiedenis en kunsten der 14^{de} en 15^{de} eeuw, terwijl men onder het Oudduitse behalve de Duitse kunst en historie der 15^{de} en 16^{de} eeuw, soms ook nog die der 14^{de} subsumeerde, waarbij in de andere richting een uitloper tot in vroege 17^{de} eeuw mogelijk was. - Weber, II, eerste verhaal, eerste p., voetnt.; ibid. citaat naar Wieland, in *Der Deutsche Merkur* (1777), maartnr., p. 211-212. Vgl. voor derg. 'antagonisme van virulentie en decadentie', Behler, p. 51. Overeenkomsten verbale beelden in literatuur en visuele in beeldende kunst werden ook in volgende jaren, al of niet terecht, steeds weer gezien en als vanzelfsprekend uitgesproken. Vgl. anon., 'Übersicht der Taschenbücher', *Journal des Luxus* (1817), p. 155-159: auteur omschreef verhaal 'Des Minnesängers Rheinfahrt' (C.H.F. Posselt, *Taschenbuch der Liebe ...* (1817), p. 273-301) als waardig pendant van Fouqués 'Rheinfahrt', *Frauentaschenbuch* (1817). "Giebt sie [die Erzählung] uns auch nicht hervorleuchtende Situationen, und kühne Bilder, den Rembrandtschen ähnlich - so erinnert sie dagegen an den Charakter der Gemälde Holbein's durch einfache und meisterhafte Bearbeitung des sinnig gewählten Stoffes, welcher durchgehends in Harmonie mit der Darstellung bleibt." Cursief waar origineel spatiëring.

tekening (1798) naar een van Webers *Sagen* aan diens voorstellingen tegemoet te komen, was helaas niet te achterhalen.³²⁰ De eerste uitgave van Webers verhalen was van titelprenten voorzien door Chodowiecki, die zich van Breughel ver verwijderd hield, maar hier toch in de weergave van de architectuur en kostuums enig streven illustreerde om de scènes historiegetrouw uit te beelden.

Al na Goethes *Götz von Berlichingen* (1773) waren de toneelstukken en vertellingen uit de 'voortijd' in aantal gedurig toegenomen.³²¹ De grote populariteit van de ridderroman vond bij de tijdgenoten echter geenszins alleen instemming. In Nicolai's *Allgemeine deutsche Bibliothek* werd in 1794 een essay besproken dat de vraag behandeld had, of de huidige modelectuur, de lectuur van de ridderromans, meer schade aanrichtte of meer van nut was. De recensent die zelf kennelijk andere literaire voorkeuren had, was het er met de schrijver van het essay over eens, dat zulke lectuur de lezer toch in elk geval met kennis over de tijd van de voorouders 'verrijkte' en dat de ridderromans "zu unvermerkter Verbreitung historischer Kenntnisse aus dem Mittelalter ganz bequem" waren.³²² Bij het gehalte van die zo verworven kennis kan men weliswaar vraagtekens plaatsen, ook naar de mogelijkheden van de tijd, maar Webers *Sagen der Vorzeit* zullen meer dan vele andere ridderverhalen aan deze verwachting voldaan hebben. Weber was behalve pedagoog en theoloog levenslang historicus naar roeping.³²³ Ook andere historici, serieuze en professionele geschiedschrijvers, achtten het tot in de negentiende eeuw nog volstrekt niet in strijd met hun wetenschappelijke waardigheid om tevens historische fictie, verhalen en toneelstukken, te schrijven en te publiceren.

³²⁰ Weber had zijn sagen geschreven in mengstijl van passages in briefvorm, lange gesprekken en korte beschrijvende passages: een literaire techniek waarbij het verleden niet a.h.w. terugkijkend beschreven, maar als onmiddelijk tegenwoordig werd gepresenteerd. - Voor Kolbes tekening naar Webers *Sagen*, zie p. 130.

³²¹ Ilgner, p. 34, schrijft m.b.t. deze periode over "descent from the fantastic to the merely historic past", ook al in ridderepos rococo. Voordien was het verleden in die teksten gebruikt als materiaal voor de fantasie zonder dat men zich had willen inleven in historische tijd. Ridderverhalen uit jaren 80 en 90 tonen nieuwe houding t.a.v. het verleden: ook al bleven zij mengsel van fantasie, legende en historie, zo werd de hist. tijd toch nader bepaald en werd aan hist. personen en omstandigheden gerefereerd. Ook rococo-epen, aldus Ilgner, droegen met hun fantastisch-historische thematiek bij aan toenemende belangstelling voor middeleeuwen en renaissance. Grote sympathie der romantici voor middeleeuwse cultuur evenals voor Cervantes en Shakespeare was volgens Ilgner niet los te zien van Wielands 'liefde' voor die cultuur en die auteurs, p. 18, 96 en 101. - Zowel Kolbe als Dähling hebben teksten van Wieland geïllustreerd, zie cat.ac.Berl., 1797, nr. 384: Kolbe; uitg. Wieland bij Vieweg (1797): Dähling.

³²² Nicolai (1794), p. 547-548: anon. recensie van *Versuch einer Beantwortung der Frage: ob die jetzige Modelectüre, die Lektüre der Ritterromane, mehr Schaden oder Nutzen nach sich ziehe?*, essay geschreven door monogr. L.C. en uitg. in Wittenberg 1791.

³²³ Weber studeerde in Göttingen theologie, maar hield zich daar ook met geschiedenis bezig waarvoor hij al sedert kinderjaren interesse had. Later in Hamburg werkzaam als pedagoog. Daarnaast schreef hij zowel historische fictie als geschiedkundige werken, *ADB*, 40, p. 428-431.

De historicus Reinhart Koselleck attendeert erop (1979) dat in deze periode eisen van de geschiedschrijving en de poëtica in elkaar grepen, dat beide op elkaar inwerkten, en hij interpreteert het als een duidelijke graadmeter voor de verbreiding van een nieuw 'geschiedkundig realiteitsbewustzijn' dat men toen ook verhalen en romans dikwijls presenteerde als 'ware geschiedenis'; en niet meer als 'romance' of, waar het historische fictie betrof, als 'sagen', zoals nog Weber deed.³²⁴ Binnen het oeuvre van historici echter kon een interferentie van dichtkunst en geschiedschrijving in tweeërlei vorm plaatsvinden. Eisen aangaande literaire vormgeving waren van invloed op de narratieve geschiedschrijving, maar daar bleef het niet bij: een overschot aan historische fantasie en eigen voorstellingen van het verleden, dat wetenschappers binnen het kader van hun serieuze op bronnen gebaseerde geschiedschrijving niet konden uitleven, sloeg neer in historische fictie, in de verhalen en dichtwerken die menig historicus naast zijn historiografisch werk produceerde.

Zo'n fabulerend historicus was bijvoorbeeld de Rijnlander Niklas Vogt (1756-1836): in Nicolai's *Allgemeine deutsche Bibliothek* besprak een recensent zijn balladenverzameling *Rheinische Bilder* (1792) waarin middeleeuwse sagen en verhalen verwerkt waren, en omschreef hem als een 'voortreffelijk filosofisch geschiedschrijver' die ook voor de "Poesie mehr als gemeine Talente besitzt".

"Nur dem Dichter von wahrem Talent kann es, so wie hier dem Verf.[asser] gelingen, den Leser so ganz in die Zeit und unter die Personen der Vorwelt, die er schildert, zu versetzen."³²⁵

Vogt doceerde tot de Franse bezetting geschiedenis aan de universiteit van Mainz en vanaf 1807 was hij in Frankfurt werkzaam als hoofdinspecteur van het onderwijs in die stad. Hij publiceerde naast zijn historische en staatkundige studies in het begin van de negentiende eeuw ook een tweetal werken van historische fictie, die zich in verschillende perioden van de middeleeuwen afspeelden. Het zijn beide dramatische teksten waarin hij zowel historische gegevens als sagenmotieven had verwerkt.³²⁶ Op dit punt wil ik nadrukkelijk

³²⁴ Koselleck, 1979, p. 52-53. Voor interferentie van geschiedkunde en poëtica, zie ook Jauss, p. 183-192.

³²⁵ Nicolai (1793), p. 181-183: recensent niet met name genoemd. Cursivering R.K.

³²⁶ Vogt was bevriend met de Brentano's en had in Frankfurt geschiedenis onderwezen aan Bettina, latere echtgenote van Arnim: Arnim, 1961, II, p. 983; Keim, p. 135; zie voor die relatie ook Arnim, 1970. Vogt had voordien leiding gehad over kunstonderwijs in Aschaffenburg waar hij ook bibliothecaris en museumcurator was geweest. Hij tekende en lithografeerde zelf, zie Dussler, p. 278-279, en Arnim, 1961, p. 76. Vogt redigeerde enkele jaren politiek tijdschrift, *Europäische Staatsrelationen* (1804-1809), was 1810-1814 mederedacteur van *Rheinisches Archiv für Geschichte und Literatur* en tevens betrokken bij eerste planning *Monumenta Germaniae Historica*, Stargardter, p. 37, 43. Drama's: onder verzameltitel *Die Ruinen am Rhein* 1809 gepubliceerd; eerdere versies afzonderlijk al 1792 uitg.: toneelstuk *Die Brüder*, bewerking Rijnlandse riddersage, en *Der Färberhof oder die Buchdruckerei in Mainz*, dramatisch fragment rond 15^{de}-eeuws boekdrukker in burgerlijk milieu in Mainz, waarin Vogt het Faust-motief varieerde, Keim, p. 135, Stargardter, p. 131.

wijzen op de in het kader van dit onderzoek niet nader bestudeerde ensceneringen van het toenmalig historisch drama, in het bijzonder die van vaderlands-historische toneelstukken, waarvan vele eenzelfde inhoud en gehalte presenteren als de ridderromans. Het was immers in de schouwburg dat men - althans waar al van het 'tijdkostuum' gebruik gemaakt werd - de meest directe en plastische visualisering van het verleden ontmoette, en de meest levendige voorstelling geboden kreeg van imaginaire mensen in dat verleden.³²⁷ De geschiedverbeelding op het toneel zal niet alleen door de historisch geïnteresseerde leek met inbegrip van beeldend kunstenaars, maar ook door historici zijn gerecipieerd, ook door hen die zelf geen fictie schreven, en zal zo weer hebben teruggewerkt op de verbale visualisering van het verleden in de geschiedschrijving.

Een passage uit een van Niklas Vogts historiografische werken kan illustreren, dat hij althans ook in zijn geschiedkundige teksten een beeldende (en niet onpartijdige) stijl hanteerde. In zijn boek over de Zweedse koning Gustav Adolph (1790) beschreef Vogt een kapel in de Weense Hofburg:

"Im Schlosse zu Wien war eine düstere Kapelle, worinn die kaiserliche Familie ihre Beichte und heilige Übungen zu verrichten pflegte. [...] Das Sonnenlicht stahl sich nur abgeprellt oder gebrochen durch bunte gemalte Fensterchen herein. Die Bilder und alle Gegenstände umher mussten zur Furcht und Fanatismus begeistern. [...] In dieser Kapelle stellten die schlaue Geistlichen ein Kruzifix auf ..."³²⁸

Door het gebruik van zulke beelden maakte Vogt plaats en gebeuren voor de lezer gevoelsmatig toegankelijk - wezenlijk is hier de beschrijving van het zonlicht (overigens zullen deze beelden de receptie van de historische feitelijkheden stellig ook in andere zin beïnvloed hebben). En Vogt stond met zijn plastische stijl in de geschiedschrijving van zijn tijd allerminst alleen.

Mijns inziens omvatte de door Koselleck gesignaleerde interferentie en vervlechting van geschiedschrijving en dichtkunst niet alleen de historische fantasie en de literaire vorm, maar ook het gebruik van verbale beelden. Dit leidde tot kwalitatief en niet zelden ook inhoudelijk overeenkomende beelden in de geschiedschrijving, de dichtkunst én de beeldende kunsten. De visualisering van het verleden vond in de verschillende media plaats in beelden van overeenkomstig karakter, van eenzelfde beeldopvatting. De verbeelding van geschiedenis in de literatuur - in dichtkunst en drama - beïnvloedde die in de geschiedschrijving en vice versa. Die verbale verbeelding dirigeerde de

³²⁷ Rehm, p. 59: bij eerste opvoering drama over de Medici door Joh. Brandes (1775) droegen de acteurs "altwelsche Tracht"; het stuk had toen geen enkel succes, pas bij uitvoering in eigentijds kostuum oogstte het bijval. In volgende jaren raakte het toneelpubliek geleidelijk gewend aan historische kostuums.

³²⁸ *Gustav Adolph, II*, p. 154 e.v., hier naar Berg, p. 35. Volledige titel: *Gustav Adolph. König in Schweden. Als Nachtrag zur europäischen Republik*, 2 dln., Frankfurt am Main 1790. Vogts "schlaue Geistlichen": de Jezuïten.

visualisering van geschiedenis in de beeldende kunsten - en des te meer waar voor een historisch gebeuren geen beeldtraditie bestond - evenals die op het toneel, waarbij wederom een wisselwerking tussen die beide laatste media kon plaatsvinden.³²⁹

In de jaren negentig van de achttiende eeuw publiceerde de historicus Ludwig von Baczko, historiograaf van het eigenlijke Pruisenland, die als zodanig geschiedopvattingen van de Verlichting representeerde, een tweedelige bundel middeleeuwen-verhalen onder de titel *Der Ehrentisch oder Erzählungen aus den Ritterzeiten*. Deze verhalen spelen tijdens de heerschappij van de Duitse Orde en zijn in de Marienburg gesitueerd: de titel van de bundel doet levendig denken aan één van Friedrich Gilly's al eerder ter sprake gekomen tekeningen.³³⁰ Diens tafereeltje met 'middeleeuwse' figuren die in een vertrek van de Marienburg rond een tafel zitten, was eveneens in de jaren negentig ontstaan (afb. 37). Gilly tekende zelfs op een plattegrond van de burcht (1794), in een schetsje langs de rand, een ridder te paard. Schijnbaar stonden dergelijke historische figuren de jonge architect bij zijn bestudering van de Marienburg steeds voor ogen. Het is heel wel denkbaar, dat hij zulke beelden en speciaal het genretafereeltje had ontleend aan de recent verschenen ridderverhalen van Baczko, van wie hij op zijn minst het historiografisch werk gekend zal hebben.³³¹

Over het algemeen zal een kennismaking met de verbale verbeelding van het verleden, en de 'bevolking' van historische plaatsen als de Marienburg, in de narratieve geschiedschrijving en de historische fictie voorafgegaan zijn aan de visualisering van dergelijke taferelen door tekenaars en schilders. Vooral de gewraakte ridderromans die hun lezers immers met de 'gewone' mensen van vroeger tijden confronteerden, hoe fantastisch ook, zullen zulke beelden als de door Gilly getekende figuren en scènes hebben opgeroepen, terwijl ook de ridderdrama's al sedert de vroege jaren tachtig bijna uitsluitend de 'daden en belevenissen, leed en vreugde van de enkeling' ten tonele voerden.³³² Dat voor zulke ridderdrama's inmiddels ook bijpassende historiserende decors ontworpen werden, bijvoorbeeld door de vader van Lorenz en Dominik Quaglio (dl. I: V, 2), kwam al ter sprake. Juist dergelijke literaire producten werden het meest gelezen en zulke toneelstukken het meest frequent opgevoerd. Zij werden bovendien in

³²⁹ Vgl. Deneke, p. 121, m.b.t. mogelijkheden interferentie van dichtkunst en (populaire) geschiedschrijving bij overdracht cultuurhistorische kennis.

³³⁰ Baczko (1756-1823) schreef en doceerde geschiedenis, ondanks blindheid; sinds 1799 professor 'Artillerie-Akademie' in Königsberg. Dln. verhalenbundel *Der Ehrentisch* in 1793/95 uitgegeven. - Gilly's tekening, zie p. 130.

³³¹ Voor veronderstelling dat bij Gilly's tafereel in de burcht sprake moet zijn van bijzondere gelegenheid, zie cat. tent. Berlijn 1987, p. 113-114: met de vrouw die voorwerp naar de tafel brengt, kan gezien haar kledij geen dienaar bedoeld zijn. Randtekening: bewijs van Gilly's "lebhaftige Empfindungen und historische Phantasie", Reelfs, in *ibid.*, cat.-nr. 36, p. 104, 114. Voor sedertdien aanhoudende stroom literaire fictie rond de Marienburg, zie Pompecki, 1913.

³³² Plaul, p. 197.

breder kring gereciperd dan zelfs Goethes *Götz von Berlichingen*, de eerste vaderlands-historische opera's of de iets latere romans van heden ten dage nog erkende literatoren als bijvoorbeeld Arnims *Kronenwächter*, laat staan de drama's van de Duitse 'Klassik'. Lezers van uiteenlopend intellectueel niveau die niet alleen behoefte voelden aan het verre in tijd en plaats, maar ook aan sensatie en avontuur, kozen veeleer romans, verhalen en novellen in het genre van de griezelroman, de rovers- of de ridderroman: zoals *Haspar a Spada* van Carl Cramer waarbij Kolbe een illustratie tekende.³³³ Zoals reeds uiteengezet is, waren het juist zulke historische verhalen en novellen evenals balladen en gedichten die leidden tot de plaatjes met historische genretaferelen in almanakken en zakboekjes, die op hun beurt zouden worden overgenomen in de schilderkunst.

Geschiedenis in de vorm van historische scènes en genretaferelen beleefde men, terwijl men las en als men naar de schouwburg ging. Deze historische beleving werd ook op de werkelijke omgeving geprojecteerd, en zelfs gezocht in het landschap, in burchten en oude steden. Wat Gert Mattenklott schrijft over de waarneming van de natuur in de achttiende eeuw - dat deze steeds werd ervaren via de bemiddeling van beeld en schrift, van boek, kennis en wetenschap - behield voor een deel van de negentiende eeuw eveneens nog geldigheid en mag hier zeker ook betrokken worden op de nu intensief gezochte beleving van het veel minder direct toegankelijke verleden.

"Darauf wird die Wahrnehmung eingeschworen, dass sie das Rohe, Stoffliche, das factum brutum der natürlichen Welt stets im Rahmen des Bildes, im Satzspiegel des Buches, im Licht der Wissenschaft anschaut ...".³³⁴

Dat men zich daar destijds heel wel van bewust was, lijkt een ironische passage bij de schrijver Jean Paul te illustreren, waarin deze verhaalt van een landgoedeigenaar die op een open plek in de heuvels een muur met een graamkozijn had laten opstellen, om hierdoorheen van het mooie uitzicht te genieten.³³⁵ Ook op afbeeldingen zag men heden en verleden steeds letterlijk omraamd en in de schouwburg al evenzo - in de omlijsting van de toneelgordijnen.

Gelezen en geënceneerde literatuur en illustraties beïnvloedden bij velen de waarneming - of vormden die zelfs - van de reële omgeving, van geografische verten en verre tijden. Men keek naar landschappen en naar historische

³³³ Seybold, p. 86; Thomas, p. 210-211. Populaire auteurs historische fictie waren behalve Cramer (1758-1817) o.m. Christian Heinrich Spiess (1755-1799), Christian August Vulpius (1762-1827), Carl Franz van der Velde (1779-1824) en Carl Spindler (1796-1855). Veelgelezen ook Benedikte Naubert (1756-1819), die met romantiek van 'fictieve voorgrond- en historische achtergrondhandeling' Scott beïnvloed zou hebben, Plaul, p. 202-203. - Zulke nu minder gewaardeerde auteurs werden geenszins alleen door minder ontwikkelden gelezen, waarbij uiteraard de receptie meer of minder serieus was, naar gelang het onderscheidend vermogen van de lezer. Hetzelfde geldt voor het soortgelijk toneel.

³³⁴ Mattenklott, p. 33.

³³⁵ Naar monogr. B., 'Wirklichkeit und Bild', p. 412, *Kunstbl.* (1828), p. 410-412. Aan welke tekst van Jean Paul de anekdote is ontleend, is mij niet bekend.

bouwwerken met verwachtingen die gewekt waren door afbeeldingen en lectuur, door 'beeld en schrift'.³³⁶ Het is typerend, dat in deze zelfde periode, de decennia rond de eeuwwisseling, de wens toenam naar verhaalde stoffering van historische oorden waar men heen reisde, naar de bevolking van landschap en architectuur met historische of pseudo-historische gestalten. Bij de bestudering van achttiende-eeuwse reisberichten over het Silezische Riesengebirge constateerde Brigitte Bönisch voor de jaren negentig van die eeuw een groeiende aandacht voor verhalen, veelal sagen, rond middeleeuwse 'gebeurtenissen', die verbonden waren aan de bezochte plaatsen. Het Riesengebirge was voor Pruisen en Saksen die een berglandschap wilden beleven, een voordelige vervanging voor een reis naar Zwitserland. De belezen reizigers wilden toenemend "Geschichte und Geschichten" beleven, zij wilden zich op de plek van het gebeuren in die verhalen inleven, en de auteurs van reisliteratuur namen steeds vaker niet alleen informatie over de lokale geschiedenis, maar ook relevante sagen in hun teksten op.³³⁷ Wat Silezië betreft, aldus Bönisch, waren zulke verhalen "poetisch aufbereitete Sagenstoffe die dem bürgerlichen Geschmack entsprechen" - verhalen met een echte of vermeende historische kern die ter plekke een excursie mogelijk maakten in een heroïsch of avontuurlijk verleden voor een authentiek decor.³³⁸

Geschiedkundige kennis en historische fictie van soms meer, soms minder fantastisch gehalte begeleidden reizigers, zowel middels de reisgidsen in hun bagage als in hun herinnering, op hun tochten in binnen- en buitenland, langs bergen, burchten en steden. Zulk plezier in de historische fantasie en de kennismaking met als bijzonder historisch ervaren plaatsen konden het verlangen oproepen om monumenten van het verleden te behouden, te herstellen of zelfs te bezitten: zo zou ook de jonge Beierse kroonprins Maximilian zijn kasteel Hohenschwangau, dat in het vervolg nog uitvoerig ter sprake zal komen, tijdens een voettocht door de bergen 'ontdekken'. Dergelijke gevoelens en gewaarwordingen konden tevens een basis leggen voor een meer serieus zoeken naar het verleden: dit was het geval geweest bij Friedrich Gilly die de Pruisische Marienburg vanuit architectuurhistorisch standpunt had bestudeerd, en zo was het

³³⁶ Vgl. Waetzoldt, 1927, p. 147, m.b.t. Italië: 'het esthetisch-literaire mee- en navoelen van de ontwikkelde leek, die zich op historische grond waarlijk thuis voelde...'

³³⁷ Schmid, p. 362-363: reisberichten en -gidsen bevatten van oudsher ook historische wetenswaardigheden; achttiende-eeuwse auteurs voegden, naast lokale geschiedenis en dan ook sagen, beschouwingen van allerlei aard in, ook zulke die uiting gaven aan de 'patriottische herwaardering der nationale geografie en sociale levensvormen'. Auteur noemt type der 'historiserende' reisbeschrijving, dat sedert de 'gothic revival' bestond, en geeft als vb. teksten door Georg Forster en schouwburgintendant Iffland. Ook Wackenroder bijv. had reisverhaal, het *Reisetagebuch* van een Johann Füssel (1787-1791), als gids gebruikt, toen hij 1793 met Tieck door Franken trok en Neurenberg bezocht. Vogt schreef eveneens zo'n historiserende reisbeschrijving: *Ansichten des Rheins* (1804), vermengd met historiografische passages en anekdoten, Stargardter, p. 37, 129.

³³⁸ Bönisch, p. 240, 247.

ook bij Johannes Voigt gegaan, de historicus die een studie schreef over de geschiedenis van ditzelfde burchtcomplex en haar bewoners.³³⁹

Voigt vertelde in het voorwoord bij zijn *Geschichte der Marienburg* (1824) hoe al in zijn kinderjaren een middeleeuwse burcht een bijzondere aantrekkingskracht op hem uitgeoefend had. Het was een bergkasteel temidden van de Thüringse bossen, waar een vriend hem de oude riddersagen van de streek had verteld, en zo de stille, lege ruïne steeds opnieuw met leven had gevuld. Zijn geloof in die "Wunderwelt", in dat "uralte Zauberleben", had hij echter verloren, toen hij in een historisch werkje over de burcht van die verhalen niets had teruggevonden. Daarop had hij de ruïne jarenlang niet meer bezocht, schreef hij,

"... da die schöne Ritterwelt [mir] aus ihnen ganz entrissen war. Ich wollte für die leergewordenen Mauern nun erst eine neue schaffen [...] Es erwachte in mir der Gedanke einer Geschichte einer alten Ritterburg mit allem dem Leben und Treiben, welches auf ihr gespielt hatte."

Tot de uitvoering van dit plan was het destijds niet gekomen, maar het denkbeeld als zodanig, om een geschiedenis van het leven in een middeleeuwse burcht te schrijven, had hij vastgehouden. Niet elke burcht of ruïne leende zich echter als object om die dierbare gedachte uit zijn jeugd te verwerklijken; daartoe, meende hij, had hij 'de mensen nodig die het door hem gewenste leven in de oude muren zouden kunnen brengen'. Jaren later maakte Voigt kennis met de Marienburg, en naarmate hij een helderder beeld van dit bewonderde burchtcomplex verkreeg, groeide zijn verlangen naar inzicht in 'het leven, dat ooit in deze muren had geheerst'. Ditmaal kon hij zijn wens in vervulling laten gaan: documenten in het huisarchief van de Orde leverden zo'n rijkdom aan gegevens op, dat, zoals hij schreef,

"ins ganze Haus gleichsam neues Leben [zurückkehrte]; die todte Einsamkeit verschwand und die lebendige Erinnerung alles dessen, was vor Zeiten hier an diesem Fürstenhofe gelebt und gewebt hatte, verscheuchte die bisherige unheimliche Stille und Erödung aus dem Hause hinweg, denn es setzte die Geschichte die alten ritterlichen Bewohner mit ihrem ganzen Wirken und Treiben in die lange verlassene Burg wie von neuem wieder ein."³⁴⁰

Telkenmale benadrukte Voigt, dat het de *historische mensen* waren, die hij wilde leren kennen, die hij in de historische ruimtes in hun bezigheden wilde *zien*, en waar hij enthousiast beschreef hoe het bronnenonderzoek dit historisch leven opnieuw zichtbaar maakte, sprak hij van 'beelden', in algemene, maar ook in directe zin:

"Dort ist das Gemälde ein glanzreiches Prachtstück des Fürsten und des Kriegers im vollsten Colorit; hier ein niederländisches Hausbild des Bruders mit dem Bruder, des Hauswirths mit den Gästen in einfacher Natürlichkeit."³⁴¹

³³⁹ Voor Voigt, zie ook p. 28-29.

³⁴⁰ Voigt, 1824, p. V-X.

³⁴¹ Op. cit. (340), p. X-XII.

Uit onvermoeibaar onderzoek en het meest zorgvuldige gebruik van de bronnen, aldus Voigt, resulteerde een geheel nieuwe schepping van een leven dat, eeuwen geleden ondergegaan, nauwelijks sporen van zijn bestaan had nagelaten, maar daarom, 'nieuw gevonden', des te aanlokkelijker en aantrekkelijker was. Dat men ook leren kon uit deze geschiedenis, vergat hij echter niet en hij besloot het voorwoord met een aansporing aan zijn lezers:

"... was damals bürgerliche Ordnung geschaffen, was Menschenglück begründet, was sittliche Bildung gefördert ..."

en wat dit alles vernietigde of verhinderde, dat moge men leren, aldus Voigt, om vast te houden aan het positieve dat die tijden ons hebben gebracht.³⁴² Zijn geschiedenis is de geschiedenis van mensen in het verleden, en zo, in hun menselijk zijn en handelen, beschreef hij hen allen, van grootmeester tot speelman, die hij in deze periode van de Pruisische geschiedenis had ontmoet.

Het aantrekkelijke en het vormende, 'bildende', waren de beide aspecten die de studie van geschiedenis aan de wetenschapper en zijn lezers aanbevalen. Een advertentie in het *Journal des Luxus und der Moden* wierf voor een geschiedkundig werk dat speciaal voor vrouwen was geschreven door professor Johann Genersich (1761-1823) en in 1817 in Leipzig verscheen: een wereldgeschiedenis voor de ontwikkelde vrouw waarin - zo beloofde de titel - bijzondere aandacht was besteed aan de zeden der volkeren en aan beroemde vrouwen uit het verleden.³⁴³ Sedert geruime tijd was het leren kennen van de geschiedenis immers al tot een aangename en nuttige bezigheid geworden van 'onze verstandige, ernstige vrouwen en dochters' die de wens hadden om zich te ontwikkelen. In dit werk, zo schreef naar het schijnt Genersich zelf,

"zieht die alte Zeit in allen ihren *anziehenden Bildern und Gestalten*, und die neuere in allen ihren geschichtlichen Begebenheiten, bis auf die neuesten Zeiten vorüber. Es ist Alles so leicht und fliegend vorgetragen, und das *Nützliche mit dem Schönen* so gut zusammengestellt, dass sich hoffen lässt, die Leserinnen werden darüber manchen Roman vergessen. Auch Wissbegierigen, die es verstehen, dass die Welt[-], das ist die Menschengeschichte, *Bildung* und *Menschenkenntnis* gewährt, ist das Buch höchlich zu empfehlen."³⁴⁴

Zonder al te veel achter de formuleringen van een advertentie te willen zoeken, valt toch wel op, dat het de oude tijd was die in aantrekkelijke beelden en gestalten aan de lezer van dit werk voorbijtrok, terwijl er bij de nieuwere tijd sprake was van de historische gebeurtenissen. De kernwoorden zijn hier nuttig en

³⁴² Op. cit. (340), p. XVIII.

³⁴³ Genersich had in Jena gestudeerd, hij onderwees geschiedenis en filosofie aan lyceum tot benoeming als professor aan nieuwe protestants-theologische faculteit in Wenen waar hij o.m. kerkgeschiedenis en kerkelijk recht doceerde: *ADB*, VIII, p. 566.

³⁴⁴ 'Allgemeiner typographischer Monats-Bericht für Teutschland' (1817), nr. XIX, p. 195, bijlage *Journal des Luxus* (1817). Cursivering R.K. - Ook Vogt schreef geschiedenisboek voor vrouwelijke lezers die hij, zoals althans de titel doet vermoeden, niet als autonome lezers aansprak, maar als doorgeefluik van kennis aan de (vrouwelijke?) jeugd: zijn *Abriss einer Geschichte der Deutschen für Mütter und Lehrerinnen* (1810).

mooi, "Bildung" en "Menschenkenntnis". De bestudering van de geschiedenis, en dat hield in de 'geschiedenis van de mens', bracht zowel "Bildung" - ontwikkeling en beschaving - als mensenkennis. Daarnaast, naast deze pedagogische resultaten, kon geschiedenis aangenaam bezig houden, en kon zij zelfs boeiender zijn dan menige roman!³⁴⁵ Schijnbaar was juist dit laatste als aanbeveling bij de vrouwelijke lezers gedacht die toch op de lectuur van literaire fictie geenszins een monopolie hadden.

Evenals deze historicus vestigde ook Amalie von Helvig de aandacht op beroemde vrouwen uit de geschiedenis, of toch op één van hen, en wel toen zij schilders van historische taferelen stof voor aantrekkelijke beelden wilde aanreiken. Toen zij Dählings schilderij *Einzug in eine alte Stadt* (afb. 45) bekeek, had zij moeten denken aan de 'schilderingen' waarmee Niklas Vogt in zijn Rijnlandse geschiedenis de lezers 'zo levendig terugbracht' naar de tijden van Karel de Grote en de Ottonen.³⁴⁶ Zij refereerde hier stellig aan Vogts *Rheinische Sagen und Geschichten* waarvan drie delen in 1817 verschenen waren. Ondanks de 'sagen en geschiedenissen' in de titel betreft het hier een serieus historiografisch werk dat de Rijnlandse geschiedenis van de Romeinse tijd tot omstreeks 1500 behandelt.³⁴⁷ Helvig suggereerde de schilders:

"Wie anziehend würde sich, auf gleiche Art [wie obengenannten *Einzug*] behandelt, z.B. der festliche Einzug der schönen griechischen Theophania [Fussnote: Gemahlin Otto II.] abbilden lassen, welche, die rheinischen Städte im Triumph nach einander besuchend, sowohl durch ihre Schönheit als die Eigenthümlichkeit der byzantinischen Tracht dort fast als eine Gottheit angestaunt

³⁴⁵ Vgl. contemp. formulering m.b.t. geschiedenis: "Bildung für Herz und Verstand", p. 63. Gedachte dat historische studies vormend op de studerende inwerken en niet zozeer belerend, zoals verlichte historici voorop gesteld hadden, zou speciaal in Wilhelm von Humboldts opvatting van de zin der geschiedwetenschap centraal staan die hij verwoordde in *Ueber die Aufgabe des Geschichtsschreibers* (1821). - Vgl. ook Vierhaus, 1976, p. 417-419: over lezen van historiografische werken als "bildungsrelevante" belletrise.

³⁴⁶ Helvig: "... zurückführte in die Zeiten Karls des Großen und jener Ottonen.", op. cit. (222), p. 203. Helvig noemde hier een historicus "N. Voigt": haar omschrijving der thematiek, de vermoedelijke tijd van uitgave van bedoeld geschiedwerk en het ontbreken van een in het beeld passend historicus Voigt met voorletter N leidde naar Niklas Vogt als de bedoelde. - Arnim schreef in brief aan zijn vrouw, Arnim, 1961, II, p. 773, over 'Voigt in Frankfurt', waar hij volgens uitg. correspondentie eveneens Vogt bedoelde, zoals blijkt uit context en uit hetgeen over contact met Vogt bekend is; overigens ging ook Bettina in later jaren over op 'Voigt': *ibid.*, p. 905.

³⁴⁷ Vogts eigen streven als historiograaf was, zoals hij schreef in voorwoord *Rheinische Geschichte*, II, p. II, "zusammenhängende und dramatisch dargestellte Geschichte": inderdaad is zijn stijl levendig vertellend en soms ook heel beeldend. Over de waarde die hij aan sagen en balladen toekende, uitte hij zich, voorwoord dl. I, p. V, als volgt: "Dabei liess ich die alten Volkslieder und Volkssagen nicht unbenutzt; sie klären öfters die Urkunden auf, und geben uns ein treues Bild von dem Geiste unserer Väter. Denn der Geschichtschreiber verfehlt seinen Zweck sehr, welcher den Geist verflossener Jahrhunderte, wo alles auf Grundeigenthum und Gefühl angelegt war, mit den Farben unseres Zeitalters schildern wollte, wo die Staaten und Völker nach Geldeswerth und statistischen Berechnungen geschätzt und regiert werden."

wurde. - Ich glaube behaupten zu dürfen, daß dergleichen Gegenstände sich stets mit Glück der Geschichte anzuschließen berufen sind - und [...] daß ein grosser Teil des Reizes, den [solche Darstellungen] für den Beschauer haben, eben darin besteht, daß man eine wirkliche Begebenheit erblickt, bey welcher sowohl Gegend als Personen das Gepräge der Wahrheit an sich tragen."³⁴⁸

Zulke taferelen wilde Helvig klaarblijkelijk met een sterk accent op cultuurhistorische aspecten - zoals de historische dracht, de historische omgeving en de reacties der historische personen - door schilders laten uitvoeren. Het zijn juist deze elementen van Dählings *Einzug eines Fürsten* die zij in haar uitvoerige, gedetailleerde beschrijving met waardering en genoeg vermeldde. De vele figuren in de voorstelling trachtte zij niet alleen uiterlijk te karakteriseren, maar vooral ook, met empathie en wellicht ook enige fantasie, in hun reactie op het feestelijke en niet alledaagse schouwspel van de vorstelijke intocht. En samenvattend meende zij, dat

"die Thürme und Giebel der nicht großen, aber doch augenscheinlich darum nicht unwichtigen Stadt, uns ein *ergötzliches Bild freyen bürgerlichen Lebens* [bieten]: denn überall sehen wir Bewegung und Antheil an der Begebenheit, die keinen Einwohner derselben gleichgültig läßt."³⁴⁹

Met haar voorkeur voor die aspecten van de geschiedenis en voor historische taferelen van die aard sloot Helvig aan bij een sterke stroming in de historische belangstelling van de vroege negentiende eeuw - en wellicht in het bijzonder van de populair-wetenschappelijke interesse? - die zich speciaal op de cultuur en mentaliteit van vroeger tijden richtte. Het is vooral deze belangstelling waar het historische genrefaferel aan tegemoet kwam, en die, omgekeerd, stellig ook tot de uitbeelding van deze taferelen in de schilderkunst had gestimuleerd.

De cultuurgeschiedenis was in de achttiende eeuw opgebloeid als tegenwicht voor de politieke geschiedenis die zich met staten en dynastieën bezighield en

³⁴⁸ Helvig, op. cit. (222), p. 201-202. Vogts beschrijving van Theophania's tocht langs steden van het Rijnland, I, p. 273-274, biedt inderdaad kleurrijk beeld. - Kunstschrijver Carl Büchner kwam bij opsomming thema's voor geschiedschilderkunst na zeven Heinrichs en de Ottonen tenslotte eveneens uit bij de grote vrouwen uit de Duitse geschiedenis: "Wollt ihr euch an milderen Strahlen, an feineren Gestalten ergötzen [...], so thut sich das Gebiet der Frauen auf; nicht blos an Mondscheinsblüthen unserer modernen Poesie, an dünnegezerrten, flachsdrathenen Puppen haben wir in dieser Hinsicht die Pflicht der Abkonterfeigung übernommen, sondern wirkliche, wahre Gestalten als wunderbare Erscheinungen treten uns entgegen. Fastrada, Bertha, Gisela, Thephania [sic], Mechtild mögen sich jenen männlichen Kaisernamen zur Seite stellen; gehen wir höher hinauf, so finden wir Velleda, Jetta [Jutta], Thusnelda; steigen wir tiefer hinab, so kann uns auch dort eine Fülle von Namen nicht entgehen.", Büchner, 'Ueber Mahlerey, ihre Bedeutung, ihren Zweck, ihre Mittel. (Fortsetzung.)', p. 258-259, *Kunstbl.* (1828), p. 257-259. Uit praktijk Duitse zog. *werkelijke* geschiedschilderkunst - te onderscheiden van historisch genre - is mij toch slechts één scène bekend waarin vrouwenfiguur anders dan dan in dienende rol ('Weiber von Weinsberg') of benarde positie (Thusnelda) is uitgebeeld: nl. markgravin Matilda van Toscanië die een goed woord doet voor de in Canossa aangekomen Heinrich IV, een scène door bijv. Carl Begas in beeld gebracht, cat.ac.Berl., 1836, nr. 1461.

³⁴⁹ Helvig, op. cit. (222), p. 203.

waarin het leven van de onderdanen weinig aandacht had gekregen. De opvatting van de cultuurgeschiedenis als 'oppositiewetenschap' tegenover die politieke en militaire geschiedenis, of zelfs als de eigenlijke geschiedenis, zou men weliswaar als een van auteur naar auteur doorgegeven formule kunnen interpreteren, meent Bernward Deneke (1977), maar in elk geval reikt het onderscheid tussen de geschiedenis der feiten en die der structuren, die zich op de historische omstandigheden richt, tot in de tijd van de Verlichting terug.³⁵⁰ Het begrip cultuur werd hierbij vaag en nu eens ruimer, dan weer nauwer geïnterpreteerd. Volgens de historicus Thomas Nipperdey kan men voor de negentiende-eeuwse cultuurgeschiedenis een universeel cultuurbegrip onderscheiden, dat de hele menselijke wereld omvatte, en een enger begrip dat de terreinen van het menselijk leven buiten het verband van staat en kerk inhield.³⁵¹ Ik wil dit onderscheid voor deze studie zo niet overnemen: het is belangstelling voor de 'mens in de geschiedenis' per se, voor vorst en bedelman, die uit de gebruikte bronnen blijkt, en die hier relevant is. Die interesse gold evenzeer de persoonlijke beleving van het beroepsleven als die van de vrije tijdsbesteding in het verleden.

Helvigs reactie op de *Fürstliche Einzug* van Dähling illustreerde al, dat de cultuurhistorische interesse in de vroege negentiende eeuw niet beperkt bleef tot de omstandigheden, het 'historisch leven', van burgerij en adel. Ook voor de middeleeuwse vorsten had men belangstelling, vooral voor de koningen en keizers van het opgeheven Duitse Rijk, en niet pas na het verschijnen van Raumers *Geschichte der Hohenstaufen* in 1823/25.³⁵² De auteurs van populaire historische fictie hadden de geschiedenis al in de jaren tachtig van de voorgaande eeuw thematisch uitgebreid: keizers, koningen en hun gevolg hadden zich toen bij de ridders gevoegd, aldus de literatuurhistoricus Plaul (1983). Aanvankelijk werd dergelijke fictie nog vooral in de middeleeuwen gesitueerd, maar de schrijvers van dit genre breidden hun terrein spoedig uit tot de hele Germaanse en Duitse geschiedenis, ook tot het recente verleden, en uiteindelijk zelfs tot in de geschiedenis van andere landen.³⁵³ Die maatschappelijke en temporele verruiming van de historische thematiek in de literatuur weerspiegelt het idyllisch-historische genre van de vroege negentiende eeuw echter slechts ten dele: een oorzaak is stellig gelegen in de behoefte aan het idyllische aspect, dat er toe leidde deze scènes steeds te situeren in globaal positief beoordeelde

³⁵⁰ Nipperdey, 1973, p. 233, bijv.: "Die Kulturgeschichte verstand sich seit Voltaire als Oppositionswissenschaft zur politischen Geschichte, zur Kirchen- und zur Rechtsgeschichte." Deneke echter, p. 118-120, oordeelt kritisch dat cultuurgeschiedenis tot zelfs jaren 50/60 19^{de} eeuw nwl. was uitgekomen boven stadium van verzamelen van oudheidkundige objecten of, op hoger niveau, boven streven naar aanschouwelijke beelden van culturele omstandigheden.

³⁵¹ Op. cit. (350), p. 233.

³⁵² Waarbij ook een vorst, behalve als middelpunt van 'couleur locale', als mens interesseerde, evenzo waar het zijn optreden bij officiële handelingen zoals intochten of audiënties betrof. Vgl. bijv. Voigts *Stilleben*.

³⁵³ Eerste aanzet tot die ontwikkeling toont werk Benedikte Naubert (zie nt. 333), Plaul, p. 199.

historische tijdperken, milieus en culturen. De geschiedenis van de Hohenstaufen bijvoorbeeld werd zelfs na het verschijnen van Raumers geschiedwerk nog niet in een zo gunstig, of tenminste aangenaam-poëtisch, licht gezien, dat de leden van die dynastie het onderwerp van een 'poetische Erfindung' konden worden.³⁵⁴

Toch was al in 1810 op verrukte toon een werk over de burcht van keizer Friedrich Barbarossa in Gelnhausen aangekondigd in het culturele tijdschrift *Pantheon*, door de maker van die uitgave zelf:

"Einzig, wie das Lied der Nibelungen, ohnegleichen wie Erwins von Steinbach Münsterthurm, und einfach groß wie der Sinn der hochgebildeten Menschen, von denen sie zeugen, fand ich diese Ruinen der edelsten Vorzeit vor Jahren auf."

De auteur, de bouwkundige Bernhard Hundeshagen, schreef dat hij zich gedrongen voelde aan zijn tekeningen van de burcht, de kern van het werk, de levensbeschrijving van de bouwheer van Gelnhausen en het "Sittengemälde" van diens tijd toe te voegen. Zo zou het werk uit drie delen bestaan en het derde zou gaan over "die schöne Bildung dieser Zeit. Von dem Adel, Geburt, Erziehung, Kleidung, Wehrmachung, Wohnung, Sitten, Gottesdienst, Thaten, Vergnügungen, Hochzeiten, Krönungen, Reichstagen, Kriegen, Wanderungen, Heldenthaten, Schicksalen, Tod, Begräbniss."³⁵⁵ Enerzijds demonstreert Hundeshagens advertentie zijn belangstelling voor de middeleeuwse cultuur, en speelt daarmee op die bij anderen in, anderzijds suggereert zijn opsomming een strikt informatief verhaal, een zedengeschiedenis in de trant van de achttiende eeuw: de intense beleving van het verleden, het 'zich verplaatsen' naar een vroegere tijd, wordt niet bereikt met een beschrijving van objecten en gebruiken. Deze geschiedbeleving is gebonden aan de narratieve geschiedschrijving en de historische fictie, in het bijzonder aan de verhalen rond individuele mensen in hun eigen milieu en tijd zoals de ridderverhalen van Weber en Baczko. Ook Johannes Voigt had ervaren, zoals hierboven al ter sprake kwam, dat hij de mensen uit het verleden nodig had om de geschiedenis 'nieuw' te kunnen 'scheppen', om een historische plek opnieuw met leven te vullen.³⁵⁶

Hierbij gaat het niet om identificatie met de mensen uit een vroeger tijdperk, maar om de mogelijkheid zich het beschreven verleden visueel en empathisch

³⁵⁴ Vgl. p. 170: het was een Italiaanse vorst, geen Hohenstauffer, die jaren 40 figureerde in aan Raumer ontleend anekdotisch-historisch tafereel door Kolbe.

³⁵⁵ 'Ankündigung', *Pantheon* (1810), II, p. 440-41. Volledige titel: *Kaiser Friedrichs I., Barbarossa, Pallast in der Burg zu Gelnhausen. Eine architektonische Urkunde vom Adel der von Hohenstaufen, so wie der schönen Bildung ihrer Zeit. Aufgenommen, gezeichnet, restaurirt; mit historischen und artistischen Anmerkungen, dem Leben Friedrichs und einem Sittengemälde seiner Zeit begleitet und herausgegeben.* Zie Goedeke, XIII, p. 326, voor problematische publicatie. Hundeshagen (1784-1858) was jurist, bibliothecaris, docent bouwkunst en, zoals hij in zijn 'aankondiging' niet onvermeld liet, "wirkliches Mitglied der Wetterauer Gesellschaft für die gesammte Naturkunde", "auswärtiges Mitglied der Académie celtique zu Paris", en erelid "Frankfurter Museum für Kunst und Wissenschaft".

³⁵⁶ Op. cit. (340), p. VII.

voor te stellen, om zich te kunnen inleven: deze mogelijkheid stoelt allereerst op de presentatie van historische figuren als mensen, in hun omgang met elkaar en met hun materiële omgeving, en daarnaast op de schildering van het historisch milieu waarin zij leefden. Voigt verwoordde in zijn inleiding bij het eerder geciteerde *Stilleben des Hochmeisters* op bijzonder expressieve wijze wat de geschiedschrijving naar zijn mening moest presteren; tegelijkertijd kwam de aard van zijn eigen historische interesse, zijn emotionele behoefte aan historische kennis - eigenlijk aan historisch beleven - tot uitdrukking in dat wat hij bij zijn studie van de middeleeuwen zocht en miste. Voigt schreef: "Es ist die größte Aufgabe des Geschichtsschreibers, nicht daß man die Geschichte der Zeiten nur lese, sondern daß man sie sehe." Het was echter niet mogelijk - hij beriep zich hier op Johannes von Müller - om de geschiedenis van de middeleeuwen helder zichtbaar te maken, als gevolg van de geringe kennis omtrent deze tijden. Voigts dan volgende uitingen acht ik zo karakteristiek voor de hier relevante vormen van de historische interesse in de vroege negentiende eeuw, dat ik deze ontroerende passage in haar geheel weergeef:

"Daher das wehmüthige Gefühl und die unstillbare Sehnsucht, die so oft den Geschichtschreiber des Mittelalters überfällt, wenn es nur kaum noch erkennbare Schattenzeichnungen, nur flüchtige Umrisse sind, die ihm zum Bilde einer Zeit geboten werden, wenn es in den Quellen an allen Farben und lebenvollen Zügen mangelt, die ihm zur lebendigen Zeichnung einer grossen Erscheinung und zum lichtvollen und treuen Gemälde der Ereignisse einer Zeit oder des Lebens eines Mannes unumgänglich nöthig sind. Wer die geschichtliche Darstellung gleichsam nur geniesset, ohne die Mühe der Forschung zu kennen, und wer das gegebene Bild nur betrachtet, ohne selbst je die geschichtliche Zeichnung einer Erscheinung unternommen zu haben, mag den Mangel der Farben und die Armuth an Leben in dem hingestellten Gemälde wohl allerdings auch mit empfinden; aber er hat nicht mit der niederdrückenden Trauer über diesen Mangel und mit dem Schmerzgeföhle über diese Armuth selbst gerungen und gekämpft, wie der Geschichtschreiber in der Schöpfung [!] selbst; indem dieser es tiefer wie jeglicher andere und schmerzlicher fühlt, wie vieles eitel Stückwerk und blosse Dämmerung ist, was uns von dieser und jener grossen Erscheinung [...] des Menschenlebens überblieben ist."

Het door Voigt onderzochte huisarchief van de Marienburg had hem echter in staat gesteld nu toch eens zo'n levendig en getrouw beeld van het leven in een vroegere tijd te schilderen.

"Um so mehr auch erzeugt es ein Freudengeföhle in der Seele des Geschichtschreibers, wenn es ihm möglich wird, das Bild einer Erscheinung in seiner Darstellung mit lebendigen Farben und charaktervollen Zügen ausmalen und das Leben der Vergangenheit in dieser oder jener Richtung nicht bloss nacherzählen, sondern nachzeichnen zu können. Wie es aber den *Wanderer im Gebiete des geschichtlichen Lebens* erfreut und belehrt, wenn er in Kriegsstürmen des Helden Muth und Tapferkeit und des Bürgers glühende Liebe zum Vaterlande bewundert, oder in der Fortbildung des Staates die gedeihliche Entwicklung dieses und jenes wichtigen Instituts, die fortschreitende

Vervollkommnung dieser oder jener politisch-bürgerlichen Verfassung, wenn er Handel und Wandel in reger Tätigkeit und überhaupt das Leben in seinen grossen Momenten im Fortschreiten zu höherer Ausbildung begriffen sieht, so ergötzt und belehrt es ihn nicht minder, wenn er *auf seiner Wanderung durch das geschichtliche Leben in die Hofburg und in die Wohngemache des Fürsten* [des Hochmeisters des Deutschen Ordens] *eintreten darf*, unter dessen Leitung und väterliche Sorge das Leben eines Volkes sich bewegt, und wenn er hier wahrnimmt, wie das Stilleben des Regenten beschaffen ist, wie in häuslicher Ruhe das Haupt des Landes handelt und wandelt, und wenn er statt des Fürsten im glänzenden Schmucke *den Menschen in seiner eigenen, einfachen Lebensweise* erkennen kann. *Das Reinmenschliche behält ewig seinen eigenen Reiz und seinen hohen Zauber im Buche der Geschichte.*³⁵⁷

Deze tekst illustreert drie aspecten van de omgang met geschiedenis die wezenlijk deel uitmaken van het complex van romantisch historisme waarin het ontstaan en de positieve receptie van het historisch genretafereel zijn ingebed. De gevoelsmatige en zoekende benadering van geschiedenis, het verlangen naar visualisering van het verleden en de cultuurhistorische belangstelling die de mens in de geschiedenis - niet de mensheid, maar de enkeling - in zijn persoonlijke omgeving wil gadeslaan. Voigts omschrijving van hetgeen in de geschiedenis vreugde bereidt en beleert, verwoordde tevens wat de lezer en de historicus in het verleden zochten - dat zij in het verleden vooral zochten wat zij konden bewonderen en waarderen. Dit verhinderde Voigt zelf geenszins om zijn schildering op consciëntieus en kritisch bronnenonderzoek op te bouwen en een zo getrouw mogelijk beeld van het verleden te willen geven. Hij was een volstrekt serieus historicus, ook als zijn historisch beleven zich tot de schriftelijke bronnen uitstreckte, zodat hij de handschriften met bewogenheid benaderde.

De bronnen deelden echter niet altijd zoveel mee als men nodig had om de geschiedenis in een narratieve vorm te kunnen presenteren. Aan het eind van het vorige hoofdstuk is Achim von Arnim geciteerd: in de inleiding bij zijn *Kronenwächter* schreef hij dat hij de open plekken tussen de gegevens 'ahnend' had opgevuld, zonder te willen pretenderen dat zijn roman historisch waar zou zijn, meer dan een 'beeld' van geschiedenis. Over de verhouding tussen dit 'ahnen' van het verleden en het gebruik van aan bronnen ontleende historische gegevens heeft Wilhelm von Humboldt zich in zijn opstel *Ueber die Aufgabe des Historikers* (1821) nader uitgesproken en daarbij de historische intuïtie een onontbeerlijke rol toegewezen.³⁵⁸

Humboldt meende, dat de geschiedschrijver aan het "Stückwerk" van het waarneembare dat deel van de geschiedenis moet toevoegen dat niet uit de

³⁵⁷ Voigt, 1830, p. 169-172. Cursivering R.K. Voigts beeld van 'rondwandelen' in de hist. tijd schijnt zijn formule te zijn voor Herders historisch concept van het begrijpen, van zich inleven.

³⁵⁸ Humboldt, IV, p. 438: opmerking Schiller dat de geschiedschrijver net als de literator de gerecipieerde stof vanuit zichzelf moest herscheppen, was voornaamste aanleiding tot dit opstel geweest.

feitelijke gegevens bekend is, dat onzichtbaar is, en dit moet door hem "empfunden, geschlossen, errathen" worden. Zo gezien is de historicus zelf actief, en zelfs creatief: niet in die zin dat hij zou produceren wat er niet was, maar doordat hij wat werkelijk was, alleen voor hem niet zintuigelijk waarneembaar, op eigen kracht vorm geeft.³⁵⁹ Net als de dichter, hoewel op andere wijze, moet hij niet-samenhangende gegevens tot een geheel verwerken. Dit aanvullen en verbinden van onvolledige, losse gegevens tot historische waarheid kan hij alleen door middel van de fantasie. Anders dan de dichter echter onderwerpt hij die fantasie aan de ervaring en de analyse van de werkelijkheid: daarom is het beter om te spreken van "Ahndungsvermögen" en "Verknüpfungsgabe", aldus Humboldt.³⁶⁰ Een deel van de historische waarheid liet zich vinden door het kritisch onderzoek van historische bronnen, en met die gegevens diende ook het anders gevondene, het 'geahnte' deel, in overeenstemming te zijn. Voor Humboldt dienden beide methoden met elkaar in evenwicht te zijn, beide wegen tegelijk door de historicus gevolgd te worden, alleen zo kon de innerlijke samenhang van het verleden herkend en de historische waarheid werkelijk gevonden worden.³⁶¹

Niet voor ieder echter was historische waarheid noodzakelijkerwijs gebonden aan dit evenwicht tussen beide methoden en aan de overeenstemming van het 'geahnte' verleden met de beschikbare bronnen. Men zocht de geschiedbeleving, wilde geschiedenis ervaren die men als waar kon aanvoelen, kon nabeleven, en die historische waarheid kon fictie eveneens bieden - in een schijnbaar ware schildering van voorbije tijden. De dichter Friedrich Rückert, bezig met een uitgave van Fouqués verzameld werk, schreef hem over zijn "Novelle vom Ritter Georg" hoezeer dit verhaal bij hemzelf in de smaak was gevallen, en hij meende:

³⁵⁹ Vgl. Voigt, 1824, die weliswaar meest frequent van "Darstellung" sprak, maar toch ook, p. XIV, expliciet het woord "Schöpfung" gebruikte.

³⁶⁰ Humboldt, IV, p. 37. Vgl. ook Humboldt, VI/2, 'Über Schiller und den Gang seiner Geistesentwicklung' (1830), p. 515, waar hij, in passage over Schillers historiografisch werk, de relatie tussen dichtkunst en geschiedschrijving behoedzamer omschrijft en verklaart: "Das Talent des Geschichtschreibers ist dem poetischen und philosophischen nahe verwandt, und bei dem, welcher keinen Funken dieser beiden in sich trüge, möchte es sehr bedenklich um den Beruf zum Historiker aussehen. Dies gilt aber nicht bloss von der Geschichtschreibung, sondern auch von der Geschichtsforschung. Schiller pflegte zu behaupten, dass der Geschichtschreiber, wenn er alles Factische durch genaues und gründliches Studium der Quellen in sich aufgenommen habe, nun dennoch den so gesammelten Stoff erst wieder aus sich heraus zur Geschichte construieren müsse [...]. Eine Thatsache lässt sich ebensowenig zu einer Geschichte, wie die Gesichtszüge eines Menschen zu einem Bildniss bloss abschreiben. Wie in dem organischen Bau und dem Seelenausdruck der Gestalt, giebt es in dem Zusammenhange selbst eine lebendige Einheit, und nur von diesem Mittelpunkt aus lässt sie sich auffassen und darstellen. Auch tritt, man möge es wollen oder nicht, unvermeidlich zwischen die Ereignisse und die Darstellung die Auffassung des Geschichtschreibers, und der wahre Zusammenhang der Begebenheiten wird am sichersten von demjenigen erkannt werden, der seinen Blick an philosophischer und poetischer Nothwendigkeit geübt hat. Denn auch hier steht die Wirklichkeit mit dem Geist in geheimnissvollem Bunde."

³⁶¹ Humboldt, IV, p. 35-38.

"Das ist nichts gedichtetes, sondern ein Stück lebendige Geschichte; ich wollte drauf schwören, daß alles so geschehen ist, und die Chronikenschreiber es nur vergessen haben aufzuschreiben, weswegen es nun hat Ihnen eingegeben werden müssen, das verlorene herzustellen, und die Geschichte zu ergänzen."³⁶²

Wat Rückert hier als historisch 'echt' beleefde, koppelde hij niet aan het herkennen van feiten, maar aan wat hem als historisch waar *voorkwam*. Die historische waarheid, analoog aan de 'hogere waarheid' in de kunsten, biedt geen naturalistische weergave, geen getrouwe schildering van een 'stuk geschiedenis' op grond van de gegevens, maar een synthese van hetgeen waar zou kunnen zijn - eigenlijk wat waar had moeten zijn - in "Überhöhung der Wirklichkeit". Reinhart Koselleck verwijst naar de redenering dat de "innere Wahrscheinlichkeit" meer overtuigt dan de werkelijkheid, een redenering die sinds Aristoteles de dichtkunst boven de geschiedenis had verheven. Hij haalt in diezelfde tekst ook Leibniz' omschrijving van twee waarheden aan, die van de feiten waarvan steeds het tegendeel denkbaar blijft en die van het verstand die geen tegenspraak duldt.³⁶³ Mijns inziens betreft het hier, bij Rückert, toch niet zozeer die waarheid van het verstand als wel een waarheid van het gevoel en de intuïtie.³⁶⁴

Het was destijds een geaccepteerde opvatting, dat men door verhalen die werkelijk uit oude tijden stamden, de 'geest' van een tijdperk eerder en beter kon kennen dan door reeksen historische feiten: elk tijdperk, zo meende men, sprak zich immers uit in zijn kunstwerken. Zo had bijvoorbeeld Wackenroder aan Vasari's kunstenaarslevens een waarheid sui generis toegekend die niet naar de maatstaven van bronnenkritiek te meten was: herhaaldelijk behandelde hij in zijn *Herzensergiessungen* de kwestie van het waarheidsgehalte van diens verhalen.³⁶⁵ Waarheidsvinding was in dat geval het resultaat van de romantisch gestemde herlezing van een oud boek, waarbij men de 'geest' van de tijd intuïtief wilde

³⁶² Fouqué, *Briefe*, p. 343-44: Rückert aan Fouqué, 3-7-1816. Die novelle kon ik helaas niet achterhalen.

³⁶³ Koselleck, 'Zufall als Motivationsrest', in id., *Vergangene Zukunft*, p. 166, nt. 20; p. 173.

³⁶⁴ Vierhaus, 1976, p. 425-427, noemt de machtiging van het gevoel als 'orgaan van universeel inzicht in de geschiedenis' als één van de aspecten, waardoor het geschiedwerk van Johannes von Müller dat ook Voigt zeer respecteerde, zo'n belangrijke invloed had verworven, naast diens epische stijl van vertellen. Müllers historiografische werken behoorden met die van Schiller tot de geschiedwerken die de voorstelling van verwantschap tussen poëzie en geschiedschrijving het meest gestimuleerd hadden; indeling geschiedschrijving bij de kunsten gedurende hele 19^{de} eeuw ook door historici onderschreven en als aanmaning tot vormgeving opgevat.

³⁶⁵ Wackenroder, p. 13, bijv.: "Die entartete Nachkommenschaft [der Maler der Renaissance] bezweifelt oder belacht so manche bewährte Geschichte aus diesen Zeiten als Märchen, weil der göttliche Funken ganz aus ihrer Seele gewichen ist. Eine der merkwürdigsten Geschichten dieser Art, die ich nie ohne Staunen habe lesen können, und bei der mein Herz doch nie in Versuchung zu zweifeln geführt ward [...] ist die Geschichte von dem Tode des uralten Malers Francesco Francia ...".

herkennen, en niet uit dode feiten reconstrueren.³⁶⁶ Wackenroder was zelf in zijn eigen opstellen nog verder gegaan en had dit onbevungen uitgesproken in zijn 'Schilderung, wie die alten deutschen Künstler gelebt haben' (1799). Hij vond het een mooie zaak, als men een lang geleden gestorven kunstenaar aan de hand van diens werken in de fantasie kon 'herscheppen'. De voorstelling die zo ontstond noemde hij - terecht - een "Gedicht unserer Einbildungskraft" en nog mooier was het, als men zich die kunstenaar als uit vlees en bloed, als mens, als vriend en broeder kon voorstellen. Wackenroder beschreef hier een proces van projectie en van creatieve productie (schepping) van geschiedenis waarbij de weegschaal toch wel in de richting van de fantasie lijkt te zijn doorgeslagen.³⁶⁷

Waar het om de geschiedbeleving ging, sloeg men in deze periode de poëtische waarheid, de waarheid van dichtkunst en intuïtie, tenminste even hoog aan als de historische feiten - die immers niet altijd boden wat men zocht. Binnen het complex van romantisch historicisme was het niet de kwalitatieve beleving van het verleden, waarin zich fictie en geschiedkundig werk onderscheidde, en evenmin het karakter van de visualisering van dat verleden. De wetenschappelijk onderzoeker bouwde zijn beeld echter zorgvuldig op rond de gegevens in de bronnen en vermeed het om daarmee in tegenspraak te raken. Daarbij vond soms ook bij geschiedschrijvers, zoals al aan de orde was, een teveel aan historische fantasie, dat de serieuze onderzoeker niet aan zijn gegevens vermocht te koppelen, een neerslag in historische fictie. De schrijver Novalis meende zelfs - nadrukkelijker als literator dan Humboldt - dat elke geschiedschrijver ook dichter zou moeten zijn, omdat de opeenhoping van jaartallen en feiten, die historici over het algemeen ijverig bedreven, het wetenswaardigste deed vergeten, datgene wat geschiedenis tot een aangenaam en leerrijk geheel verbond.³⁶⁸

Rückerts uitspraak over de novelle 'Ritter Georg' lijkt nog een stap verder te gaan. Het was een dichter die de meest 'historische' geschiedenis schreef, die

³⁶⁶ Kemper, 'Litterärhistorie - romantische Utopie - kunstgeschichtliche Poesie: drei Modelle der Renaissancerezeption, dargestellt anhand von gedruckter und ungedruckter Vasari-Übersetzungen 1778-1832', p. 128, in: Vietta, p. 116-139. Bijna 30 jaar later schreef Karl Fr. von Rumohr, meer gedistantieerd, dat de charme van Vasari's verhalen juist gelegen was in versmelting geschiedenis en fictie (voorwoord *Italienische Novellen von historischem Interesse* (1823), naar Kemper, p. 135). Hij vergeleek de 'Viten' met Italiaanse renaissance-novellen, die z.i. als hulpbron voor hist. onderzoek beschouwd mochten worden, omdat de novellist, anders dan geschiedschrijvers, de vrijheid had gehad om m.b.v. fictieve handeling bepaalde eigenaardigheden van mensen, streken of zijn eigen tijd, van zeden en karakters uit te beelden. M.a.w.: de moderne historicus kon die verhalen benutten als mentaliteitshistorische bronnen. Vgl. Vogts sagenopvatting: nt. 347, hiervoor.

³⁶⁷ Behler, 'Gesellschaftskritische Motive in der romantischen Zuwendung zum Mittelalter', p. 49. Vgl. bijv. Wackenroders reactie op Dürers werk, p. 52: "Mich dünkt, ich sehe euch, wie ihr nachdenkend vor eurem angefangenen Bilde steht ...". Eerste publ. opstel 'Schilderung, wie ... gelebt haben' als openingstekst in Wackenroder/Tieck, *Phantasien über die Kunst*, 1799; 1814 in nieuwe uitg. *Herzensergiessungen*.

³⁶⁸ Novalis in *Heinrich von Ofterdingen*, naar Koselleck, op. cit. (363), p. 174. Vgl. nt. 364.

geschiedenis die de kroniekschrijver slechts had vergeten te noteren. In dit geval was er geen sprake van fictie die zich pretentief als 'ware geschiedenis' presenteert, zoals boven beschreven, deze novelle gaf historische waarheid - zo althans had Rückert het verhaal ervaren. Bij een dergelijke ervaring van waarheid ging het om de herkende beleving van de *veronderstelde* mentaliteit, van de verwachte of gezochte 'geest' van de betreffende historische periode, en was Humboldts postulaat van harmonie tussen waargenomen feiten en 'ahnen' naar de achtergrond verdrongen. Hier voldeed een poëtische schepping van geschiedenis aan subjectieve verwachtingen van geschiedbeleving.

Humboldts theoretisch betoog over de taak van de wetenschappelijk historicus daarentegen stuurde aan op het begrijpen van de daadwerkelijke individualiteit van historische tijdperken, met inbegrip van *de* mens in de geschiedenis en in zijn algemeenheid; waar zijn historische belangstelling zich ook op de individuele mens in de geschiedenis richtte, zag hij het individu als medium, als een weg tot beter begrip van historische tijden. Hij schreef naar aanleiding van de historische sculpturen die Lenoir in Parijs bijeengebracht had:

"... wer in der Geschichte gern der Bildung [des Menschen] Geistes und seines Charakters nachspürt, und die Gesetze aufsucht, nach welchem in ihren einzelnen Verschiedenheiten allgemeine Aehnlichkeit, in ihren Fortschritten zusammenhängende Folge ist, in dem muss der Wunsch, einen lebendigen Blick in entfernte Jahrhunderte zu werfen, oft bis zur quälenden Sehnsucht steigen. [...] Ist es nun unmöglich einen lebendigen Blick in die Vorzeit zu werfen, so führt uns die bildende Kunst wenigstens einzelne bedeutende Gestalten zurück. Die Einbildungskraft heftet sich an ihnen fest, und findet wenigstens so eine Anleitung, das Bild jener Jahrhunderte zu zeichnen. Es ist nicht, dass man gerade dadurch neue Angaben empfienge, vorher unbekante Seiten kennen lernte; aber man lernt besser verstehen und vollständiger zusammenfügen, was der todte Buchstabe der Geschichte nur unvollkommen zu liefern vermag."³⁶⁹

Anderen dachten minder aan grote lijnen en verbanden: de meeste auteurs van de hier bestudeerde teksten streefden ook, of zelfs vooral, naar aanschouwelijkheid van de geschiedenis. Bij hen lag het accent van de historische belangstelling, en het verlangen om het verleden te herkennen en te begrijpen, niet alleen speciaal bij de geschiedenis van cultuur en mentaliteit, gerepresenteerd door *de mens* in de geschiedenis, maar richtte die interesse zich daarbij juist op het leven van *individuele mensen* in hun historisch milieu - en op het 'zien' van dat leven.³⁷⁰ Zo

³⁶⁹ Humboldt, II, 'Musée des petits Augustins.' (aan Goethe, 1799), p. 345-346. Eerste hier aangehaalde zin in handschrift doorgestreept, door uitg. Humboldts *Werke* in nt. bijgevoegd.

³⁷⁰ Wel werden individuen veelal tegelijkertijd - in zekere nabuurschap met Humboldts denken - geïnterpreteerd als belichaming vermeende kwaliteiten van betreffend historisch tijdperk; vgl. p. 85-87, 688 en dl. II: nt. 44. - Vgl. p. 117-119: zelfs Stein had voor zijn hist. cyclus in 1826 nog thema's van meer cultuurhistorisch karakter gepland, zoals middeleeuwse stedenbouw en gevechtsoefeningen van ruitery of een toernooi; tevens raadde hij Julius Schnorr von Carolsfeld, die voor Cappenberg Barbarossa's dood zou schilderen, met nadruk de lectuur aan

had Wackenroder zijn gids in een grafelijk slot vol oude kunst, in het verhaal 'Die Malerchronik', de woorden in de mond gelegd:

"... wenn du die mit ganz trockenen Worten erzählten Geschichten [Vasari's] *mit dem rechten, innigen Gefühle fassst*, so wird eine herrliche Erscheinung, nämlich der Künstlercharakter vor dir aufsteigen ...",

de historische kunstenaar als individu, de mens die eens die kunstwerken produceerde. Het was vooral de mens die men in het verleden wilde herkennen, die steeds zijn eigen aantrekkingskracht behield, zoals Voigt het verwoordde, "sein hoher Zauber" in het boek van de geschiedenis.³⁷¹

Deze benadering van het verleden waarbij de individuele mens in zijn beleving van het historisch milieu centraal stond, is ook bij de Berlijnse historicus Franz Kugler te vinden. In een artikel over een middeleeuws handschrift beschreef hij de omstandigheden rond de totstandkoming van dit manuscript, omstandigheden die hij zich schijnbaar in concrete genrebeelden voorstelde en zo aan de lezer presenteerde:

"Ich führe dich in die einsame Zelle eines oberbairischen Benediktiner-Klosters. Ein reicher Mann hat bei dem Kloster, wie dergleichen oft geschah, eine Abschrift der Eneid (Aeneide) des Heinrich von Veldek [sic] bestellt; er wünscht dieselbe, zur eignen Ergötzung und Erbauung, reich mit Darstellungen und Verbildlichungen des Inhalts ausgeschmückt zu sehen. Ein wohlgeübter Bruder Schreiber ist vom Prior mit der Abschrift beauftragt, der Bruder Maler versucht sein Glück an den Bildern. [...] Zunächst finden wir, wenn wir in sein buntes Buch hineinschauen, dass er von seinem einsamen Fensterlein aus sich die reiche Fülle der Erscheinungen gar sorglich beschaut und seinem Gedächtnisse eingepägt hat. Wir finden Burgen und Schiffe dargestellt, Bäume und Thiere, Zelte und Häuser, Geräthe aller Art und Leute allen Standes und Geschlechtes in mannigfachen Beschäftigungen."³⁷²

Kugler schreef deze passage in de jaren dertig: al sedert de jaren twintig echter was een andere ervaring van het verleden doende dit directe 'zich verplaatsen' naar oude tijden terug te dringen. Ik wil hier kort vooruitlopen op het vervolg van deze studie en de kwalitatieve wijziging kenschetsen van de hier relevante geschiedbeleving, een verandering die ook de receptie van het historische genretafereel zou beïnvloeden. De gevoelsmatige en intuïtieve geschiedbeleving die hier boven is signaleerd en geïllustreerd aan de hand van contemporaine teksten - dit 'rondwandelen' in een vroegere tijd - lijkt in de loop van de volgende decennia geleidelijk aan te veranderen in een terugkijken van verre dat wijst op het bewaren van een afstand tot het verleden. Het is deze meer gedistantieerde omgang met de geschiedenis die men vindt bij de geschiedschrijvers van het historisme, in de latere historische romans en eerder al, buiten de context van de Duitse cultuur, bij Walter Scott. Bij vergelijking van de historische fictie door

van bepaald historiografisch werk, omdat juist dit boek hem in staat zou stellen zich in de hist. personen en hun situatie *in te leven*, Hubatsch, 1975, p. 184-185; Stein, VII, p. 591-592.

³⁷¹ Wackenroder, p. 95. Voigt, zie p. 163.

³⁷² Kugler, 1853/54, 'Die Bilderhandschrift der Eneid (1834)', I, p. 39.

vroeg negentiende-eeuwse Duitse auteurs en de romans van Scott kwam de Britse literatuurhistoricus Lawrence Price (1961) tot de slotsom, dat beide vormen van historische belletrise twee verschillende fasen van de 'Europese romantische richting' representeren. Terwijl Scott het kleurrijke verleden voor zijn lezers deed herleven, brachten de Duitse romantici hun lezers in verwarring, doordat zij niet alleen probeerden een historisch gezichtspunt te verbeelden, maar ook trachtten zich dit standpunt eigen te maken - zij gingen als het ware het verleden binnen. Scott echter zag voorbij de tijden met de ogen van een geïnteresseerde waarnemer op afstand, een modern waarnemer staande in zijn eigen tijd.³⁷³

Price omschrijft de omgang met de geschiedenis door Duitse romantici hier toch enigszins eenzijdig, in ieder geval zijn tussen die positie en Scotts strategie tal van tussenstappen mogelijk. Een voorbeeld van de door Price bedoelde Duitse benadering is een romance die in 1835 verscheen onder de titel *Hildebold von Schwangau. Romantisches Gemälde aus dem Mittelalter*, een kleine historische roman rond de minnezanger Hildebold die voor een deel op slot Hohenschwangau in Zuid-Beieren speelt, een kasteel dat in het vervolg nog uitvoerig ter sprake zal komen (zie hfdstk. V, 4). De schrijver van deze romance, Von Hoven, verplaatste de lezer geheel naar het verleden dat hij sfeervol, compleet met weers- en natuurbeschrijvingen, in scène zette. Anders dan Walter Scott placht te doen (wie het ook in Beieren niet aan bewonderaars ontbrak), nam Hoven tijdens de vertelling inderdaad geen enkele maal afstand tot de verhaalde gebeurtenissen. Pas als de romance is afgerond, doet hij dit nadrukkelijk wel en eindigt hij met een bespiegeling waarin hij terugblijkt op het verhaal:

"Der Vorhang rauscht nieder vor das Gemälde, die Geschichte ist geendet; - sechs Jahrhunderte fliegen vor dem freundlichen Leser vorüber, und er steht wieder in der Gegenwart. Die schöne romantische Zeit mit ihren kräftigen Männern, mit ihren Burgen und Schlössern liegt wieder weit hinter ihm in nebeldüsterer Ferne und nur, wie schwache Traumgestalten, wandeln die Schatten der Vergangenheit an seinem Geiste vorüber. Das Geschlecht der edlen von Schwangau ist längst ausgestorben, aber heute noch steht das Schloss auf seinem stolzen Hügel und überragt eine reizende Gegend voll romantischer Pracht [...] und wenn wir hinaufsteigen unter schattigen Bäume zur Burg [...], dann ist es, als wenn die zarten Töne des liederreichen Sängers durch die Bäume zitterten [...], da ist es, als tauche die Vergangenheit wieder auf vor der schwärmerischen Seele, mit ihren lieblichen bezaubernden Gestalten, mit ihren verwegenen Helden, mit ihren Pilgern und Mönchen, und zurückgeworfen in den Spiegel der Phantasie, verwebt sich alles dieses in lebendige Bilder."

Tot slot uitte Hoven de wens, dat de strenge kritiek zijn streven om aan de eisen van de kunst te voldoen in het verhaal zou herkennen.³⁷⁴

³⁷³ Price, p. 339-340. Geïnteresseerd waarnemer: vgl. inventie en receptie 'archeologisch' genre, zie dl. II: IV, 3, 4.

³⁷⁴ Von Hoven, 1853, p. 178 en 179.

Een positie tussen Scott en de Duitse romantici namen de contemporaine historici in. Ook Friedrich von Raumer bijvoorbeeld verenigde in zijn *Geschichte der Hohenstaufen und ihrer Zeit* (1823/25) met een zorgvuldige omgang met de bronnen het vermogen om zich gevoelsmatig in te leven in het verleden, terwijl zijn "Geschichtserzählung", zoals hij zijn werk zelf betitelde, bovendien verhalend en beeldend van stijl is en doorspekt met anekdotische scènes. Merkwaardigerwijs is het gegeven dat Carl Kolbe in de jaren veertig aan Raumer ontleende: Ezzelino di Monaco bij de monniken in het klooster, bij de historicus nu juist alleen kort vermeld. Kolbe schijnt het thema, als hij tenminste niet ook andere bronnen heeft gebruikt, in zijn eigen fantasie beeldend te hebben uitgebreid tot het anekdotische tafereel dat in de Berlijnse academiecatalagus is omschreven, en dit dus inderdaad geheel en al 'poetisch' te hebben 'erfunden'.³⁷⁵

* * *

Ook Raumers jongere tijdgenoot Kugler nam met zijn beeldende kunstbeschrijvingen nog zo'n tussenpositie in - zoals hierboven bedoeld - tussen empathie, poëtische visualisering en geïnteresseerde distantie ten opzichte van het verleden, een standpunt waarvan hij zich als historicus wel rekenschap zal hebben gegeven. Zo schreef hij in de late jaren twintig over zijn eigen belangstelling voor de middeleeuwse beeldende kunst:

"... das kunstgeschichtliche Interesse war einerseits noch von dem poetisch-historischen, andererseits von der Freude an der vielgestaltigen Ornamentik des Mittelalters abhängig."³⁷⁶

Die bijzondere historische interesse illustreerde ook zijn commentaar op de restauratie van een middeleeuwse domkerk, een decennium later. Hij schreef in verband hiermee over de verschillende eisen die van de kant der *esthetiek*, de *geschiedenis* en de *poëzie* aan zo'n onderneming gesteld behoorden te worden, en uitte zijn grote teleurstelling over het uiteindelijk resultaat van deze restauratie:

"Aber jenes magische Helldunkel, welches wie eine schöne fromme Sage vergangener Zeiten zu uns spricht und die Brust mit einer stillen Sehnsucht füllt und welches gleichsam ein Schatten ist der heiligen, märtyrerglühenden Fensterbilder, - jener geschichtliche Zauber ist geraubt."³⁷⁷

³⁷⁵ Zie cat.ac.Berl., 1842, nr. 498 en 1844, nr. 506: ontlening aan Raumer daar vermeld, zij het zonder pag.nr.; Kolbe, of evt. een opdrachtgever, moet hebben aangeknoopt bij dl. III, zevende boek, p. 648, waar niet anders te lezen valt dan: "Ezzelin II [?] wurde des weltlichen Treibens überdrüssig, zog sich in ein Kloster zurück und theilte seine Besitzungen im Jahre 1223 unter seine Söhne Ezzelin und Alberich." Burckhardts reactie op dit werk, op. cit. (100), p. 6: "Wer wird den Mönch, der nachsinnend unter einer Rebenlaube sitzt, während ein anderer verstohlen eine Traube pflückt, für Ezzelino il Monaco halten?"

³⁷⁶ Kugler, 1853/54, I, p. 101.

³⁷⁷ Kugler, 1853/54, I, 'Reiseblätter vom Jahr 1832', p. 125-126: muren betreffende kerk, dom in Magdeburg, waren bij restauratie wit geverfd. Kugler vervolgde hier: "Wir erinnern uns nun vielleicht an irgend einen Vortrag, den wir einmal über altdeutsche Architektur gehört haben,

Deze benadering gold niet alleen bouwwerken. Alle soorten kunstwerken uit het verleden vatte men destijds op als monumenten van een vroegere tijd, zoals vanzelfsprekend volgt uit de toen gangbare opvatting dat een tijd zich in haar kunsten uitdrukte, een tijd en een volk. Zo was dit bijvoorbeeld in een artikel in het *Kunstblatt* te lezen: "Die Kunst ist das Resultat und der Reflex des nationalen Lebens, der herrschenden Ideen und Gefühle eines Volks." Juist de kunsten, zowel de beeldende kunst en de architectuur, als de literatuur en de muziek, zag men als wezenlijk en expressief element van de cultuur van een tijdperk.³⁷⁸ Ook in kringen van kunstenaars en kunstliefhebbers was vaak een levendige belangstelling voor het geheel van historische culturen aan te treffen, en dit was in München bijvoorbeeld tot uitdrukking gekomen in de oprichting van de Gesellschaft der Drei Schilden die zich daarbij echter strikt tot de Duitse cultuur beperkte. De ruimere historische interessen die bij de leden van de Berlijnse Künstlerverein gehoor vonden, kwamen al aan de orde. Eén van die leden, de dilettant en kunsthandelaar Jean Pascal, stelde in de jaren twintig aan de academie een tweetal schilderijen ten toon, zogenaamde historische landschappen, die illustreren dat er in Berlijn evenzeer belangstelling bestond voor de Ouditaliaanse als voor de Oudduitse cultuur. Pascal presenteerde beide werken op twee achtereenvolgende tentoonstellingen en volgens de catalogustekst waren zij als pendants gedacht. De tweede 'Duitse' pendant kreeg geen titel mee, maar werd in plaats daarvan als volgt beschreven:

"Eine componirte Landschaft, welche Deutschland bezeichnet, und ein Seitenstück zu der früher ausgestellten Landschaft, Italien abgeben soll. Der Eichwald, der Buchenhain, die weite ebene Flur, von fernen Gebirgszügen begränzt, sollen die heimische Natur bezeichnen. Deutsche Kunst in schönster Blütthe aber [soll] sich

wir nehmen den Messstock zur Hand, freuen uns über die vortreffliche Verhältnisse des Ganzen, gehen über einzelne geringere Missstände mit schuldiger Nachsicht für den damaligen kindlichen Zustand der Kunst hinweg, und sind, im Ganzen genommen, *künstlerisch sehr erbaut*, - ob aber auch, was man etwa so nennen dürfte, *menschlich*?" Cursivering R.K.

³⁷⁸ Citaat uit art. 'Deutsche Kunst in Genf', p. 109, *Kunstbl.* (1830), p. 109-112: gedeeltelijke weergave voordrachten door Christian Müller. - Ook Ernst Förster, 1851-60, IV, p. 170: "... das Kunstwerk, wie es ist, ist der feinste Ausdruck des Geistes der Zeit." En opstel over belang verzamelen hist. houtsneden, *Journal Kunst und Kunstsachen* (1810), II (p. 197-203), p. 202: "Da die Kunstwerke eines Volkes und Zeitalters, und, in Ermangelung der Originale, ihre Abbildungen *zuverlässige Quellen und Belege der Geschichte des Zeitgeistes und der Sitten, des Costüms und selbst der Welt- und Staatsbegebenheiten* abgeben: so verdienen die zahlreiche Holzschnitte des sechzehnten Jahrhunderts, auch ohne alle Rücksicht auf artistischen Werth, schon in dieser Beziehung von der Nachwelt beachtet und mehr benutzt zu werden, als es bisher geschehen ist." Cursivering, R.K. Vgl. nt. 347 en 366, hiervoor, voor overeenkomstige opvattingen t.a.v. literaire werken uit het verleden. Ook andere cultuurvormen dan alleen de kunsten, "objectivierte Lebensäußerungen" (Nipperdey, 1973, p. 234), werden gezien als 'uitdrukking van de tijd': a.h.v. cultuurvormen meende men inzicht te verkrijgen in karakter historische tijdperken met inbegrip der mensen. Zo gevormde voorstellingen werden weer op de geschiedenis geprojecteerd en op hun beurt geobjectiveerd in ficties omtrent het verleden. - Ook, verweven met retrospectieve verlangens, in historische genretaferelen.

in den mächtigen Riesendomen zeigen. Auf ihren ersten rohen Anfang, als die Deutschen die Wälder verliessen, deuten die Burgruinen."³⁷⁹

Een nadere omschrijving van dit type voorstelling gaf de Berlijnse kunsthistoricus Gustav Waagen in zijn biografie van Schinkel (1844) die enigszins vergelijkbare landschappen had geschilderd. Dit 'hoogst eigenaardige' genre, schreef Waagen, onderscheidt zich hierin van het tot nu toe bekende landschap, dat het voor ons het volledige en getrouwe beeld van de natuur en de kunst- en levensvormen in de meest diverse streken en tijdperken van onze aarde aanschouwelijk maakt in fraaie, kunstzinnige vorm. De grote rol die bouwwerken en andere monumenten van kunst in het landschap spelen, is specifiek voor dit genre, dat alleen kon ontstaan op grond van de zo enorm toegenomen kennis van de wereld, "eine vorher nicht geahnte Kenntniss der Erde".³⁸⁰ Zoals Waagen het historisch landschap omschreef, was er sprake van een kunst die bij schilder en beschouwer kennis veronderstelde; tegelijkertijd werd zo'n landschapsinventie als in hoge mate poëtisch ervaren en kon men zo'n schilderij ook zonder wetenschappelijke kennis als zodanig beleven op grond van de bereikte 'ästhetische Stimmung'. Voor Carl Seidel waren de historische landschappen van Schinkel, "ein wahrer Naturdichter", het lichtend voorbeeld van "poetische Erfindung" op het gebied van de landschapskunst.³⁸¹

Dat ook de directe ontmoeting met historische kunst als poëtisch beleefd en als een poëtische ervaring verwoord kon worden, bleek al bij Kuglers kunstbeschrijvingen. Steeds gebruikte en combineerde Kugler daar de woorden "malerisch", "Geschichte und Poesie", "märchengleich", "ehrwürdig", "ernste geschichtliche Farbe" (patina) en "Sehnsucht".³⁸² Een anoniem kunstcriticus schreef over de waarde en betekenis van oude kunstwerken in het *Berliner Kunstblatt*:

"Der Werth alter Kunstleistungen ist, ganz abgesehen von ihrem eigentlichen künstlerischen Verdienst, gegen neuere immer ein unendlich grosser, in sofern

³⁷⁹ Cat.ac.Berl., 1828, nr. 55. In 1826, cat.-nr. 69, stelde Pascal ten toon: "Landschaft mit der Inschrift: Kennst du das Land wo die Zitronen blühen x. Staffage darauf: der Harfenspieler und Mignon. Eigene Komposition." Zie Seidel, 1826, p. 117-119, en 1828, p. 236-238, voor beschrijvingen beide landschappen door Pascal. Vgl. ook cat.ac.Berl., 1830, nr. 208-210: Carl Hasenpflug (1802-1858) stelde reeks drie schilderijen ten toon, die in drie bouwwerken de ontwikkeling der Duitse middeleeuwse architectuur in beeld brachten, een ontwikkeling die hij door keuze der "Beleuchtung" karakteriseerde als analoog aan het verloop van de dag.

³⁸⁰ Waagen, 1844, p. 333-337, omschreef deze vorm van landschapschilderkunst nadrukkelijk als resultaat van toegenomen kennis, zoals bij wetenschappen als etnologie en geografie (vgl. bijv. bekendheid Noord-Italiaanse meren, p. 210), en wees bij bespreking van Schinkels 'middeleeuwse' landschappen ook op overeenkomsten van dit genre met de historische roman.

³⁸¹ Seidel, 1826, p. 115-116.

³⁸² Vgl. Kugler, 1853/54, I, p. 120: "Durch Brandenburg [...] kamen wir in der Nacht; ich sah nur, als ich den Kopf zum Wagenfenster hinaus steckte, den grossen Roland vor dem Rathhause stehen; das über sein Haupt gewachsene Schlingkraut ward im Winde auf und nieder bewegt, er schien in der Dämmerung traumhaft zu nicken."

jene Zeiten, welche das Interesse der Welt einmal auf sich gezogen, unwiderbringlich sind [...] Dazu kommt, dass die *Erzeugnisse alter Kunst* [...] einen *Zuwachs an poetischer Wirkung*, die jedem neueren Bilde abgehen muss, *dadurch für das Gemüth erhalten, dass sie der Empfindung entschwundener Menschenalter angehören*. [...] Gerade die ungemessene und unumschränkte Schätzung dessen, was vor Jahrhunderten aus den Tiefen künstlerischer Empfindung kam, ist [...] der stärkste und der reinste Sporn für die Lebenden: aber überhaupt ist die *Gegenwart leer, gehaltlos und hoffnungslos ohne eine solche tiefe Anerkennung der Vergangenheit*, ohne eine solche Ehrfurcht vor derselben."³⁸³

Bij een dergelijke receptie van historische kunstwerken ligt het accent niet op een zuiver esthetische kunstbeschouwing, een grotere rol speelt hier de gedachte aan de gevoelswereld van de oude kunstenaars, aan het verre historische leven dat zo onherroepelijk voorbij is, terwijl ook het *verlangen* naar geschiedenis in deze passage doorklinkt.

Aan de studie van die geschiedenis, de historie van de mensheid, had Schiller een geestverruimende invloed toegekend die het mogelijk maakte om zichzelf als deel van een continuüm in de tijd te ervaren en als deel van de mensheid in verleden en toekomst. In de inaugurale rede waarmee hij zich in Jena tot zijn studenten had gericht - in 1789 - had hij die gedachte zo verwoord:

"Indem sie [die Universalgeschichte] den Menschen gewöhnt, sich mit der ganzen Vergangenheit zusammen zu fassen, und mit seinen Schlüssen in die ferne Zukunft voraus zu eilen: so verbirgt sie die Grenzen von Geburt und Tod, die das Leben des Menschen so eng und drückend umschliessen, so breitet sie optisch täuschend sein kurzes Dasein in einen unendlichen Raum aus, und führt das Individuum unvermerkt in die Gattung hinüber."³⁸⁴

Sedert deze rede was er echter veel veranderd. De politieke en militaire gebeurtenissen in Frankrijk en Duitsland, de technische ontwikkelingen en de verstedelijking, het versnelde tempo waarin veranderingen op elk gebied zich voltrokken: dit alles had in de vroege negentiende eeuw juist geleid tot de gevoelsmatige ervaring van een breuk in het historisch continuüm. Het was die ervaring die de behoefte aan continuïteit in de geschiedenis in deze periode zo dringend maakte. Voor Schiller die in zijn geschiedopvatting bij het denken van de Verlichting aansloot, omvatte de ervaring van continuïteit de 'verre' toekomst niet minder dan het verleden, maar bij anderen zou het verlangen naar geschiedbeleving eerder retrospectieve vormen aannemen. De 'Universalgeschichte', de studie van de universele geschiedenis, die het geschiedbewustzijn bij het individu versterkte en de emotionele ervaring van

³⁸³ Monogr. "Gr" (stellig Gruppe), 'Ueber den sächsischen Kunstverein und den Kunstverein für die Rheinlande und Westphalen', *Berl. Kunstbl.* (1829), p. 231-232. Cursivering R.K. Voor Gruppe, zie nt. 388, hierna. Vgl. ook gevoelsvolle, genietende beschrijving van Oudduitse en -nederlandse schilderijen in Helmina von Chezy's opstel 'Ueber die Gemähldeammlung der Herren Boisseree und Bertram', in Förster, *Sängerfahrt*, 1818.

³⁸⁴ Schiller, (1789) 1982, p. 28.

historische continuïteit verdiepte, richtte zich ook op de historische kunsten.³⁸⁵ Een enkel specimen van historische kunst kon die geschiedbeleving, die ervaring van continuïteit, al oproepen, en een bouwwerk schijnbaar in het bijzonder. De recensent van Dominik Quaglio's (zie dl. I: I, 3) lithografische 'collectie' van middeleeuwse bouwwerken, vermoedelijk de Münchner Balthasar Speth, bracht dit zo onder woorden:

"[Baudenkmale] sind für die Geschichte der Menschheit gleichsam was die Felsen und die Berge für die Geschichte der Natur; *wir werden bey ihrem Anblick über den Wechsel und die Veränderlichkeit des Lebens erhoben*; das Herz erweitert sich, und wie wir dort inne werden, dass die Erde nicht von gestern, nicht für heute und morgen geschaffen ist, so fühlen wir uns hier in der Zuversicht gestärkt, dass der Mensch über seine kurzen Tage hinaus für die ferneren Nachkommen zu wirken vermag."

Over de stoffagefiguren die Quaglio aan de historische architectuur had toegevoegd en die, naar de hier gegeven beschrijvingen, in veel gevallen het historische genretafereel dicht benaderen, schreef deze criticus:

"Der Künstler [...] belebt seine Bilder durch Figuren, die er meist aus den älteren Zeiten wählt und sehr sinnreich in eine dem Gegenstand angemessene Handlung zu setzen weiss, so, dass wir ohne Abbruch der Wahrheit *eine Anschauung von der Gegenwart und Vergangenheit zugleich* erhalten."³⁸⁶

Zulke voorstellingen spraken het gemoed aan: zij riepen bij de beschouwer het geruststellende gevoel op ingebed te zijn in het verloop van de geschiedenis, en deel uit te maken van een groter geheel, en daarmee boden zij compensatie voor de toenmalige ervaring van een historische breuk.

In Kuglers benadering van historische architectuur en kunst klinkt daarenboven nog een echo van de romantische literatoren, en tevens klinkt bij hem de kunstopvatting door die poëzie en, zoals men zei, "poetische Erfindung" verlangde, en die in veel gevallen uitmondde in het idyllische - het waren toch vooral idyllische voorstellingen die men zowel in de geschiedenis zocht als in de historische kunsten. Beelden waarbij men zich al kijkend een ogenblik in een aangename wereld kon wanen. De wijze van kijken naar kunstwerken uit het verleden, de beleving van historische voorstellingen in de kunst, en de vormgeving van beelden uit de geschiedenis voor het geestesoog en in woorden grepen in elkaar, en vielen zelfs samen. Ook de eigen werkelijkheid kon object

³⁸⁵ Zie p. 187, deze studie, voor Vogts beeld van twee werelden voor en na de eeuwwisseling; evenzo p. 309, voor Nietzsches omschrijving der 'antiquarische' vorm van geschiedenis.

³⁸⁶ Monogr. S.B. [Speth, Balthasar?], 'Sammlung denkwürdiger Gebäude des Mittelalters in Deutschland, aufgenommen und auf Stein gezeichnet von Domenicus Quaglio,' *Kunstbl.* (1820), p. 165. N.a.v. een van die lithografieën meende auteur, p. 169, dat men 'de wens niet onderdrukken kon, de voorstelling in olieverf uitgevoerd te zien'. Cursivering R.K. Vgl. ook afb. 4, deze studie. Voor persoon Speth, zie nt. 570.

worden van diezelfde beeldopvatting en dat selectieve kijken, zoals Kuglers reisbeschrijvingen keer op keer illustreerden.³⁸⁷

De empathische *beleving van het verleden* zoals die door de tijdgenoten werd gezocht en verwoord, kan in samenhang met de contemporaine *kunstbeleving* worden gezien - of tenminste analoog daaraan - in zoverre in beide gevallen met betrekking tot de verbaal of in beelden gepresenteerde taferelen en locaties expressis verbis werd gesproken van een betreden daarvan, een daarin verplaatst worden of een 'sich hineinschauen'; en tevens in zoverre in beide gevallen de mogelijkheid tot die empathische beleving nadrukkelijk werd gezocht, de ervaren mogelijkheid daartoe werd beschouwd als positieve kwaliteit van een geschiedkundig werk of kunstwerk en het scheppen van die mogelijkheid van geschiedschrijver en kunstenaar ook werd verlangd. Deze kwalitatief overeenstemmende wijze van kunstbeschouwing en geschiedbeleving is niet los te zien van de eisen van idealisering en poëtische beeldopvatting die aan de schilderkunst werden gesteld, noch van het verlangen naar idyllische beelden, ook in de geschiedenis. Voor de duur van de kunstbeleving, van het kijken of lezen, wilde men het gevoel hebben te zijn overgebracht naar een plezieriger wereld dan de werkelijke, alledaagse omgeving - zoals bijvoorbeeld naar een kleurrijker, harmonischer en natuurlijker leven in een voorbije tijd.

De kunstschrijver en filosoof Otto Friedrich Gruppe (1804-1876) schreef in het *Berliner Kunstblatt*, in een artikel over de illusie in de schilderkunst, over deze vorm van kunstbeschouwing :

"... der Maler solle so malen, dass sich die Phantasie der Schauenden leichter und tiefer in die Handlung und Gegend *hineinversetzen, hineindenken, hineinempfinden könne*. Er kann und soll selbst dann, wenn sein Vorwurf nicht unmittelbar aus der Natur entlehnt ist, so weit in der Wahrheit gehn, dass für den Beschauer eine *poetische Gegenwart* aufs Höchste begünstigt wird, dass sein Gemüth angeregt wird, als ob er sich selbst vor der dargestellten Handlung befände und ihr geistig nahe wäre, nicht aber als ob er in räumlicher Nähe sich lauschend und störend verhielte."³⁸⁸

³⁸⁷ Bijv. volgend reisbericht: "Ein frischer Septembermorgen empfing mich [...] wie mit neuen Farben blickten alle Gegenstände mich an. [...] Vor mir Wimpfen am Berge mit seinen spitzen Kirchthürmen, auf dem hohen, jenseitigen Neckarufer; zur Rechten einzelne Ansiedlungen, die sich bis zum Flusse niederzogen; Gärten, Waldsaum, hinter mir, in einiger Ferne, eine grosse Ruine; zur Linken Wimpfen im Thal, nur wenig hervorragend aus den hohen, grünen Bäumen [...]. Die Lerchen, welche ringsumher in der Luft schwebten, wirbelten fröhlich in die Morgenluft hinein, und auch ich schritt singend zum Neckar hinab. Bald hatte ich die Fähre erreicht; ich liess mich übersetzen und ging nach der Bergstadt hinauf, wohin viele Leute benachbarter Orte, des Rosenkranzfestes wegen, zogen." Kugler, 'Deutsche Kirchen und ihre Denkmäler (I), Wimpfen (Tagebuchblätter vom Jahr 1827.)', 1853/54, I, p. 96.

³⁸⁸ Gruppe, 'Nachträge zu dem Aufsatz über die malerische Illusion', p. 169, *Berl. Kunstbl.* (1829), p. 167-176. "Illusion": auteur behandelde technieken waarmee schilders ruimte en diepte kunnen suggereren. Cursivering waar in origineel spatiëring. Gruppe was medewerker Pruisische staatskrant en *Berl. Kunstbl.*, en publiceerde kunstberichten in *Deutsche Reform* (1852) en *Neue preußische Zeitung* (1856-62). Hij had succes met aantal hist. epen, zie dl. I: III,

Grappes omschrijving van kunstbeleving komt overeen met Johannes Voigts formulering van het rondwandelen in de historische tijd: van rondwandelen, kijken en meevoelen. Van een identificatie met de visueel of verbaal uitgebeelde personen was over het algemeen geen sprake, wel van een zich inleven in de gevoelens van de gadeslagen figuren.³⁸⁹ Waarbij men zich op de achtergrond hield om niet te storen - zoals ook Friedrich Förster in zijn beschrijving van Kolbes *Sängerfahrt* had geschreven, dat hij liever aan de oever bleef staan en zich alleen in gedachten, meevoelend en meelevend, in het bootje begaf. Seidel, de kunstcriticus, schreef over de schilder Karl Wach, naar aanleiding van enkele van diens portretten, dat hij niet slechts de vorm van zijn objecten, maar karakter en ziel uitbeeldde, en dat hij zo werken had geschilderd "in die ich Tage lang *hineinschauen* könnte, und sähe mich nicht satt." Door een van Wachs werken, het destijds gevierde schilderij van een jonge vrouw in Italiaanse dracht, *Die Velletrinerin*, had hij zich zelfs tot een novelle laten inspireren. Seidel beval de kunstbeschouwer aan om zich in schilderijen, in voorstellingen in te leven en het schone te genieten.³⁹⁰ Een schilderij van een grote eikeboom - veeleer een oeroude linde, meende Seidel - sprak hem zozeer aan, dat hij zich graag in het uitgebeelde landschap had willen bevinden, waarbij hij zichzelf merkwaardigerwijs als stoffage aan de voorstelling toevoegde:

"Man möchte wohl unter solchem Riesen als Staffage ruhen, und schwelgend im Dufte, träumen von jener grauen Vorwelt, wo dieser Stamm als zartes Reis dem Schoosse der Erde entspross."³⁹¹

Het is een idyllische situatie waarin Seidel zichzelf hier voorstelde, rustend in de vrije natuur, geborgen onder een grote, geurende boom; en op die plek, een locus amoenus, wilde hij dromen van oude tijden: geschiedbewustzijn en de ervaring van idylle gingen hier hand in hand.

2, nt. 254. Zijn filosofisch en filologisch werk niet van hoog gehalte; als filosoof empirist en tegenstander van Hegels speculatieve systeem, *ADB*.

³⁸⁹ Vgl. bespreking van schilderij door Catel: "... ein Capuziner-Kloster auf der Insel Capri, von dessen Säulengänge ein schwermüthiger Mönch in das mondhelle Element [das Meer] hinaussieht. [...] Es sind nicht bloß leere Licht- und Schatteneffekte, sondern man glaubt die wohlthätige Wirkung des Mondes [zu] fühlen; man sieht mit dem Mönche aufs Meer hinaus, man will errathen, was er denkt und fühlt, man sieht die Lichtfunken im Meere blinken, man glaubt sein Rauschen zu vernehmen ...". Anon., 'Kunstaustellungen in Rom (Aus einem an Herrn Dr. Förster gerichteten Schreiben eines Freundes.)', p. 24, *Berl. Kunstbl.* (1828), p. 23-32.

³⁹⁰ Seidel, 1826, p. 61, 71; p. 95, n.a.v. enkele "Genre-Bilder": "... es sind mehrere derselben wiederum so vielsagend, so ächt mahlerisch-poetisch aufgefasst, dass ich, wie sonst wohl schon geschehen ist, gern einige Novellen dazu liefern möchte". Seidel verwees in voetnt. naar zijn novelle *Die Velletrinerin*, "zu einem Bilde von Wach" (cat.ac.Berl., 1820, nr. 73: "Das Bildniss einer Velletrinerin, in der Landestracht"), gepubliceerd in tijdschrift *Gesellschafter* (1820), nr. 169 e.v. Afb. cat. tent. Neurenberg, 1991, p. 473.

³⁹¹ Seidel, 1828, p. 239: Maximilian von Meuron schilderde deze boom, cat.ac.Berl., nr. 54: "Eine grosse Eiche". Vgl. Wackenroder, p. 74: "Sie [die Werke herrlicher Künstler] sind nicht dazu da, daß das Auge sie sehe; sondern darum, daß man mit entgegenkommendem Herzen in sie hineingehe, und in ihnen lebe und atme."

2. Idyllische taferelen in de historische tijd.

Voordat ik in zal gaan op de historische milieus, tijdperken en landstreken, waarin men idyllisch-historische taferelen tot in de jaren dertig van de negentiende eeuw bij voorkeur situeerde, wil ik hier in het kort schetsen onder welke omstandigheden de koppeling van idylle en geschiedenis mogelijk en wenselijk werd. Daarnaast komen hieronder enkele minder voor de hand liggende aspecten van de idylle en het idyllische tafereel aan de orde, die ook een rol speelden bij de receptie van het idyllisch-historische genre. De constitutieve kwaliteiten van het idyllische tafereel in de schilderkunst van de vroege negentiende eeuw zijn bij de afbakening van het voor deel I bestudeerde historische genre al besproken. Omdat de hedendaagse literatuur over de idylle in de beeldende kunst schaars is, zag ik mij genoodzaakt om naast de visuele en verbale bronnen, allereerst literatuurhistorische vakliteratuur te raadplegen. De beelden waarin het idyllische in literatuur en beeldende kunst gestalte kreeg, kwamen contemporain echter zozeer overeen dat oriëntatie op resultaten van literatuurhistorici mijns inziens gerechtvaardigd is.³⁹²

De traditionele arcadische idylle speelt zich af in een ideale leefwereld, een toestand van oorspronkelijkheid die onveranderlijk is. In de latere achttiende eeuw werd deze idylle vanuit fictieve arcadische oorden, die niet onderworpen waren aan de historische ontwikkelingen in de tijd, overgebracht naar de realiteit van inventor en recipiënt. Steeds vaker situeerden eerst schrijvers en dan ook beeldend kunstenaars de idylle in een contemporaine ambiance of in een historisch milieu dat nog een ruimere mate aan fantasie toeliet. Die verandering in het genre van de idylle voltrok zich in de achttiende eeuw, in dezelfde periode van groeiend historisch bewustzijn, en intensivering en verbreiding van de geschiedbeleving, als de ontwikkelingen in de historiografie en de visualisering van het verleden die hiervoor (hfdstk. III, 1) zijn besproken.

De ontwikkeling van het historisch denken in de achttiende eeuw kon ook aan de idylle een nieuw aspect toevoegen, en wel een aspect dat de idylle meer gewicht verleende dan de functie als tegenbeeld. Het inzicht dat de geschiedenis door de mens beïnvloed wordt, als consequentie van menselijk denken en handelen, leidde in samenhang met het historisch vooruitgangskoncept tot de projectie van idyllische voorstellingen op de toekomst: als na te streven mogelijkheid. De gedachte, dat de idyllische oorspronkelijkheid en harmonie weliswaar verloren waren, maar mogelijkerwijze herwonnen konden worden, kon de idylle een utopisch gehalte verlenen.³⁹³ Des te meer was de discrepantie, de

³⁹² Vgl. bijv. voor 'beeldwereld' van literatoren der romantiek, Hillmann, *Bildlichkeit der deutschen Romantik*. Voor idyllische genretafereelen in 19^{de}-eeuwse literatuur, zie Seybold.

³⁹³ Schütz, p. 102: ook literaire utopieën - tot in 18^{de} eeuw in een fictief heden, ergens buiten de bekende wereld gesitueerd - werden toen o.i.v. de veranderende historische ervaring op de toekomst geprojecteerd, werden 'tijd-utopieën' i.p.v. 'ruimte-utopieën'. Waar bij idyllen sprake was van utopisch karakter of utopische aspecten, hield dit uitsluitend in, dat een element van hoop

inhoudelijke afstand, tussen de idyllische wenswereld en de eigen leefwereld dan aan grenzen gebonden: de idyllische herderswereld waarin de tijd stilstaat, waarin de geschiedenis niet voortschrijdt, werd al te nadrukkelijk als onmogelijkheid ervaren om als utopisch wensbeeld te kunnen fungeren. Het zou deze omstandigheid zijn geweest die in de latere achttiende eeuw zowel in de literatuur als in de schilderkunst de koppeling van de idylle met een zekere mate aan contemporaine of historische realiteit in de hand werkte.³⁹⁴

Die verbinding bracht de idyllische scène waar het de verbeelde situaties, de stemming en de gevoelswaarde betreft in de nabijheid van het genretafereel. Zo schrijft ook Eisenbeiss, over de idyllische novelle van het biedermeier, dat de daarin verbeelde idyllische wenswereld het 'genre-realisme' toeliet door elementaire gebeurtenissen van alledag op te nemen, en dat de idylle daarbij bovendien aan tastbare concreetheid en aan overtuigingskracht won.³⁹⁵ Die literaire beelden van een idyllische wereld correspondeerden met de geïdealiseerde genretafereelen in de beeldende kunst, en Eisenbeiss' observatie kan men zowel op contemporaine als op historische idyllische taferelen betrekken. Vooral bij een aantal historische taferelen van Carl Kolbe, die van de drie hier bestudeerde Berlijnse schilders het meest tot eigenlijk genre neigde, is zo'n grotere directheid en levensechtheid bemerkbaar, vaker dan bij de idyllische, soms 'ideale' beelden van Dähling en Hampe.

Idylle en genre - het steeds geïdealiseerde genre van deze periode - konden samenvallen, wanneer de idylle in de herkenbare werkelijkheid was gesitueerd, zoals bijvoorbeeld het geval was met de 'burgerlijke' idylle *Luise* door Johann Heinrich Voss, of ook met Goethes meer complexe versepos *Hermann und Dorothea*. Maar ook de taferelen van zo'n 'realistische' idylle waren, aldus Klaus Bernhard (1977), onderworpen aan de omvattende antithese van verlies en

meespeelde, de gedachte aan mogelijkheid in de toekomst. - Bij 'oorspronkelijkheid' kan men ook denken aan voorstellingen uit oude Germaanse tijden zoals late 18^{de}/vroeg 19^{de} eeuw in beeld gebracht werden, evenals aan schilderijen - en liederen - naar MacPhersons *Songs of Ossian* (muziekbijlage nr. I/6). Voor Berlijnse vb. van beide, zie cat.ac.Berl., 1795, nr. 209, 226; 1798, nr. 321 (afb. cat. tent. Berlijn 1996, p. 166); 1802, nr. 39; 1804, nr. 68, en 1818, nr. 244, waar beschrijving een politieke, tegen de Fransen gerichte lading suggereert. Ook Kuhbeil (zie ook nt. 394) schilderde scène naar *Ossian*, *ibid.*, 1810, nr. 48: Fingal. - Denkbeeld gemeenschappelijke oorsprong van geschiedenis en religie van Germanen en Kelten reikte terug tot in tijd humanisten (o.a. Celtis: 1459-1508) en hield stand tot in 18^{de} eeuw; zonder dat idee zouden verbreiding 'Ossianisme' en 'Bardendichtung' nwl. denkbaar zijn geweest, Von See, 1970, p. 18. Voor Germaanse en Keltische taferelen gold echter hetzelfde als voor arcadische idyllen: afstand tot de eigen tijd was zo groot dat zij niet als tegenbeeld konden functioneren. Ook werd deze 'Vorwelt' tijdens Verlichting niet altijd positief beoordeeld. Wel functioneerden zulke beelden destijds als tegenhanger der klassieke wereld, de wereld van het Homerisch epos: zij dienden de idealisering van een nationaal verleden en het 'stichten' van Germaanse identiteit.

³⁹⁴ Wedewer, p. 21, 25-27, Schütz, p. 103. Dit betekent niet, dat arcadische idyllen in 19^{de} eeuw niet meer werden geschilderd, vgl. bijv. Kuhbeils *Heiliger Hain*: Alte Nationalgalerie, Berlijn.

³⁹⁵ Eisenbeiss, p. 19.

herwinning, en werden als ideaal, als beelden van verlangen opgevat.³⁹⁶ In Voss' epos stonden die beelden daarbij zo dicht bij de eigen leefwereld van auteur en lezer, dat hier de idee van mogelijkheid, van uiteindelijke bereikbaarheid van de idylle, kon bestaan.

Naar aanleiding van een prijsvraag voor verschillende poëtische genres gaf Friedrich Brockhaus in 1816 in het door hem uitgegeven zakboekje *Urania* een definitie van de literaire idylle. Hij omschreef deze dichtvorm als de 'poëtische schildering van onschuldige en gelukkige mensen, of zij nu zuiver ideaal of min of meer aan de werkelijkheid is ontleend'.³⁹⁷ Ook de werkelijkheid kon in de dichtkunst vanzelfsprekend als idylle worden gepresenteerd, als zij poëtisch verbeeld werd en een beetje geïdealiseerd, en dat gold eveneens voor de beeldende kunsten. De schilderijen of tekeningen die Carl Kolbe op de tentoonstellingen van de Berlijnse kunstacademie onder de titel *Idylle* presenteerde, kon ik niet achterhalen.³⁹⁸ Wel is er een lithografie bewaard naar een tekening of schilderij van Kolbe die een uitgesproken idyllisch tafereel toont: *Die lauschenden Mädchen* (1833). Eigentijdse jonge mensen, twee meisjes en een jongen in landelijke dracht, zijn gesitueerd in een omgeving en een situatie die kenmerken van de locus amoenus en de arcadische idylle combineren: de schaduwrijke bomen die de figuren in intieme beslotenheid omgeven, het fluitspel van de jongen, de genoeglijke onderlinge relaties die zijn uitgedrukt in gebaren en blikken, en de bron waar de meisjes juist water hebben gehaald.³⁹⁹

Ook activiteiten die verder gingen dan waterhalen, werkzaamheden die het elementaire levensonderhoud dienden, konden in de idylle voorkomen. Niet altijd verpoosde men zich, in de schaduw gezeten, met muziek en dichtkunst en kozen, niet altijd werden de dagen zonder zichtbare inspanning doorgebracht. Dählings *Gärtner* (1820, afb. 46) en Kolbes gelijknamige voorstelling van een jonge boomkweker, voor zonnige heuvels en in zuidelijke dracht - in een lithografie bewaard - tonen en suggereren werkzaamheden die al bij de literatoren van de oudheid in het idyllisch bereik denkbaar waren, de werkzaamheden van de tuinman en de planter. Renate Böschstein schrijft hierover:

"Gärtnerei und Baumzucht sind ja die beiden Arbeitsbereiche, die generell in dieser Idyllenwelt zur Darstellung zugelassen sind. Denn ihnen beiden haftet noch

³⁹⁶ Klusmann, p. 61: Goethes epos (1797) vond evenals Voss' *Luise* veel respons bij contemp. lezers die idyllen in zo'n eigentijdse vorm kennelijk juist zeer waardeerden. - *Luise* is gesitueerd in en rond pastorie op het land: een oord van 'broederlijke vereniging der standen, met de domineesfamilie verzoenend en bemiddelend tussen de landbevolking en hun adellijke heren', waar zich tal van genreferelen afspelen, zowel binnenshuis als in de vrije natuur, Garber, 'Arkadien und Gesellschaft', in Voßkamp, II, p. 37-81: p. 73-74. - Bernhard, p. 220.

³⁹⁷ Vermelding prijsvraag en Brockhaus' definitie, voorwoord *Urania. Taschenbuch für Damen auf das Jahr 1817*, p. V: naar Lanckoronska, p. 84-85. Ook Klusmann, 'Idylle als Glücksmärchen in Romantik und Biedermeierzeit. Bemerkungen zu Erzählungen und Taschenbuchnovellen Ludwig Tiecks', p. 49, in Seeber, p. 41-59.

³⁹⁸ Kolbe, cat.ac.Berl., 1808, nr. 138; 1818, nr. 43; 1832, nr. 356.

³⁹⁹ Lithografie Albert Remy, exempl. Märkisches Mus., Berlijn.

ein Abglanz des Sakralen an - dem Garten als dem Abbild des Paradieses, der Baumkultur als einer antiken Form des Verkehrs mit den Göttern."⁴⁰⁰

Juist deze bezigheden met hun "Zwischencharakter zwischen Arbeit und Muße", waarbij de mens bovendien in harmonie met de natuur ageert, had ook Gessner in zijn literaire arcadische idyllen opgenomen; en 'Maler' Müller en Johann Voss, die hun idyllen definitief in de meestal contemporaine realiteit situeerden, sloten uit de beschreven milieus zelfs de harde arbeid van knechten en dagloners niet uit.⁴⁰¹ Bij het idyllische genretafereel in de vroeg negentiende-eeuwse schilderkunst echter, waarbij alle indrukken in een enkel beeld moesten worden samengevat, speelt werkelijk zware arbeid zich meestal daarbuiten af (de voorstelling kan er naar verwijzen) en zijn de wel weergegeven werkzaamheden - die veel tijd overlaten om te praten en te kijken - in een idealiserende beeldopvatting ingebed. Een sprekend voorbeeld van dit laatste is Kolbes schilderij van een *Böttcherwerkstatt*, een idyllisch-historisch genretafereel dat hij situeerde in een Duits stadsburgerlijk milieu van de zestiende eeuw (afb. 58).

Voor de schrijver Jean Paul die in zijn *Vorschule der Ästhetik* (1804/1813) ook een paragraaf aan de idylle wijdde, maakte het geen verschil waar een idylle zich afspeelt. Alleen aan een enkele voorwaarde moest zijn voldaan, meende hij, namelijk aan die van wat hij noemde "Beschränkung". Hij omschreef de idylle, dat wil zeggen de literaire idylle, als een "epische Darstellung des *Vollglücks* in der *Beschränkung*". Die beperking, die bescheidenheid van de omstandigheden, kon betrekking hebben op het vermogen, de opvattingen, de stand of op alles tegelijk. Hij gaf voorbeelden van ogenblikken en levenssituaties die men als idylle kon weergeven, en als idylle kon beleven:

"Ihr könnt die Geh-Fahrt eines Fuhrmanns bei gutem Wetter und gutem Strassenbau und bei seinen kostbaren Mahlzeiten zur Idylle erheben und ihm - es ist aber Überfluss - im Gasthofe gar seine Braut anbieten. So kann z.B. die Ferienzeit eines gedruckten Schulmannes [...] sogar der erste Tag, an welchem eine von Hoffesten mattgehetzte Fürsten-Braut endlich mit ihrem Fürsten ganz allein (das Gefolge kommt sehr spät nach) in eine volle blühende Einsiedelei hinausfährt - kurz alle diese Tage können Idyllen werden und können singen: auch wir waren in Arkadien."

Jean Paul kwam nogmaals terug op de maatschappelijke stand van de 'medespelers' in de idylle, hij was volstrekt niet van mening dat een idylle zich noodzakelijkerwijze buiten de zogenaamde burgerlijke maatschappij zou moeten afspelen, en die opvatting komt overeen met de sociale en geografische variëteit

⁴⁰⁰ Böschenstein-Schäfer, 1981, p. 19. Kolbes boomkweker: lithografie door zijn leerling Adolph Eybel, exempl. Kupferstichkabinett, Berlijn. Bij Dählings *Gärtner; eine Idylle* (cat.ac.Berl., 1820, nr. 28, nu: Mus. Kunst Palast, Düsseldorf) zouden ook associaties met symboliek der generaties en van planten als beeld levenscyclus mee kunnen spelen: cat. tent. Berlijn 1987, *Kunst Berlin*, p. 267. Omkijken van een der huiswaarts kerende jonge vrouwen in achtergrond voegt bescheiden novellistisch element toe. Voor dit meeklinken van verschillende betekenissen, en deze openheid voor diverse interpretaties, zie p. 209.

⁴⁰¹ Böschenstein-Schäfer, 1981, p. 19, 23.

die zich in de 'Vormärz' bij het idyllisch tafereel in de schilderkunst zou ontwikkelen. Jean Paul schreef over locatie en stand:

"So wie übrigens für die Idylle der *Schauplatz gleichgültig* ist, ob Alpe, Trift, Otaheiti, ob Pfarrstube oder Fischerkahn - denn die Idylle ist ein blauer Himmel, und es bauet sich derselbe Himmel über die Felsenspitze und über das Gartenbeet, und über die schwedische Winter- und über die italienische Sommernacht herüber -: ebenso steht die Wahl des Standes der Mitspieler frei, sobald nur dadurch nicht die *Bedingung des Vollglücks in »Beschränkung«* verliert. Folglich *unrichtig* oder unnütz ist in den Definitionen der Zusatz, *dass sie ihre Blumen ausserhalb der bürgerlichen Gesellschaft anbaue*. [...] Höchstens dies kann man verstehen, dass die Idylle als ein Vollglück [in] der Beschränkung die Menge der Mitspieler und die Gewalt der grossen Staatsräder ausschliesse; und dass nur ein *umzäuntes Gartenleben* für die Idyllen-Seligen passe, die sich aus dem Buch der Seligen ein Blatt gerissen ...".⁴⁰²

Jean Paul verzette zich hier tegen de opvatting dat men een idylle alleen in een arcadisch oord zou kunnen lokaliseren, maar sprak geen voorkeur uit voor andere passende, al of niet historische tijdperken. Bij de keuze voor een historische context kreeg zo'n "umzäuntes Gartenleben" vorm in de literaire historische idylle of, in de schilderkunst, in een idyllisch-historisch genretafereel. Binnen het oeuvre van de geselecteerde schilders uit Berlijn en München die in deel I behandeld worden, komen zowel zulke historische als eigentijdse idyllen voor: enkele contemporaine voorbeelden zijn hierboven al besproken.

Het specifieke toneel van de idylle - dat de literatuurhistoricus Thüsen omschrijft (1986) als de steeds beschuttende en omhullende 'idylle-ruimte' - zoals het priëel, de open plek in het bos, de hut of de boot, kon zowel in het verleden, als in geïdealiseerde versies van de eigentijdse werkelijkheid worden gelokaliseerd: bijvoorbeeld in landstreken die, veraf of dichtbij, in onderscheid van de directe, dagelijkse omgeving als reisdoel en object van verlangen fungeerden (afb. 2), of ergens buiten in de vrije en groene, ongerepte natuur.⁴⁰³

⁴⁰² Jean Paul, *Vorschule*, p. 258-259, 261. Cursivering R.K. - De idylle zoals Jean Paul die omschreef, lijkt veeleer een beeld te bieden van - wat Thüsen noemt - 'het is bereikt', en geen tegenbeeld. Thüsen, p. 167, meent dat de idylle, als zij "Bilder unentfremdeten Lebens vorführt, deren Widerspruch zum gesellschaftlichen Ganzen nicht faßbar wird, [...] quietistische und vielfach affirmative Züge [zeigt]."

⁴⁰³ Thüsen, p. 172: zulke ruimtes vertonen z.i. evident uterine structuur. Zo komen in traditionele, arcadische idyllen geen moeders in persona voor, pas in burgerlijke idyllen worden zij toegelaten; als idyllen nog geheel in de ongerepte natuur gesitueerd zijn, is het moederlijke opgenomen in de ruimte zelf, "dort erscheint es als die gewährende und bergende Natur, in deren Pulsschlag und Zeitrhythmus das menschliche Leben eingestimmt ist." Ook in de schilderkunst - nog tweede helft 19^{de} eeuw - kon dit tot uitdrukking komen: illustratief vb. is tafereeltje met in het bos ingeslapen kinderen door Münchner August Riedel (*Die Geschwister*, 1865; nu: MN Poznań). Vgl. daarentegen Toelkens kritiek (zie nt. 50) op wat hij noemde 'religieuze idyllen', die ook stevast in de natuur zijn gesitueerd: scènes met kinderen en beschermengelen. Hij meende dat zo'n engel daar bevreedend overkwam, ook al wilde hij die niet onvoorwaardelijk uit zulke tafereeltjes verwijderen; de vrije natuur beschouwde hij echter evenmin als voldoende "gewährend und

Voor het plezier dat men aan de idylle kan beleven, gebruikte Jean Paul het beeld van schommelen, een beeld dat nu door de psychoanalyse aan de prenatale ervaring wordt gekoppeld. De schrijver zelf bracht de ervaring van idylle in verband met de beleving van geluk in de kinderjaren waaraan de volwassene 'de betovering van zijn herinnering en zijn hogere poëtische opvatting' toevoegde. Wat was het in de idylle, vroeg hij retorisch, dat ons bij een zo geringe inzet van geest en hart van de spelers

"so froh bewegt und zwar nicht hinreisst, doch schaukelt? Die Antwort liegt fast in dem letzten Bilde von der körperlichen Schaukel; auf dieser wiegt ihr euch in kleinen Bogen auf und nieder - ohne Mühe fliegend und fallend - ohne Stösse Luft vor euch mit Luft hinter euch vertauschend. So euer Freude mit einem Freudigen im Hirtengedicht. Sie ist ohne Eigennutz, ohne Wunsch und ohne Stoss, denn den unschuldigen sinnlichen kleinen Freudenkreis des Schäfers umspannt ihr konzentrisch mit euerem höheren Freudenkreise. Ja ihr leihet dem *idyllisch dargestellten Vollglück*, das immer ein *Widerschein* eures früheren *kindlichen* oder sonst *sinnlich engen* ist, jetzo zugleich die *Zauber eurer Erinnerung* und eurer *höheren poetischen Ansicht*; und die weiche Apfelblüte und die feste Apfelfrucht, die sonst ein schwarzer welcher Blüten-Rest bekrönt, begegnen und schmücken einander wunderbar."

Wel wilde Jean Paul enige milde, verfrissende regenwolken in de idylle toelaten, maar daarbij moest tegelijkertijd ook de zonneshijn op heuvels en velden zichtbaar zijn.⁴⁰⁴ Een voorbeeld van zo'n mild wolkje geeft wellicht Schinkels onderschrift bij zijn lithografie van een gothische kerk in een eikenbos (1810), waarin hij verwoordde dat hij met zijn tekening een bepaald gevoel op de beschouwer wilde overbrengen:

"Versuch die lieblich sehnsuchtsvolle Wehmuth auszudrücken welche das Herz beim Klange des Gottesdienstes aus der Kirche herschallend erfüllt ...".⁴⁰⁵

Op de mogelijke bijmenging van weemoed in de *beleving* van de idylle, die volgt uit de gewaarwording van verlies, ging Jean Paul in zijn *Vorschule der Ästhetik* niet in. Hier is Schillers opvatting relevant over de relatie tussen het elegische en de idylle - wanneer men de vermeende harmonie van historische situaties substitueert voor natuur. Schiller schreef in zijn opstel over naïeve en 'sentimentalische' dichtkunst:

"Setzt der Dichter die Natur der Kunst und das Ideal der Wirklichkeit so entgegen, dass die Darstellung des ersten überwiegt und das Wohlgefallen an demselben herrschende Empfindung wird, so nenne ich ihn elegisch. [...] diese Gattung hat [...] zwei Klassen unter sich. Entweder ist die Natur und das Ideal ein Gegenstand der Trauer, wenn jene als verloren, dieses als unerreicht dargestellt

bergend" voor kinderen. Hij oordeelde nuchter, dat schilders bij zulke scènes toch liever de moeder, of desnoods een ouder zusje, zouden moeten afbeelden - "der eigentliche Schutzengel der Kinder ist die mütterliche Liebe", op. cit. (6, 50), p. 258. Aan Toelkens wens voldeed Friedrich Ed. Meyerheim met zijn idyllische genrescène *Auf der Bleiche* (1846; nu: MN Poznań).

⁴⁰⁴ Jean Paul, 1804/13, *Vorschule*, p. 260.

⁴⁰⁵ Exmpl.: o.m. Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Berlijn.

wird. Oder beide sind ein *Gegenstand der Freude*, indem sie als *wirklich vorgestellt* werden. Das erste gibt die Elegie in engerer, das andere die *Idylle in weitester Bedeutung*."

In een uitvoerige voetnoot verklaarde Schiller vervolgens waarom hij ook de idylle tot het genre van de elegie rekende. Hij herinnerde eraan, dat hij het in dit opstel alleen had over de idylle die als tegenbeeld was geïntendeerd, die een vorm was van 'sentimentalische' dichtkunst, daardoor gekenmerkt

"... dass die Natur der Kunst und das Ideal der Wirklichkeit *entgegengesetzt* werde. Geschieht dies auch nicht ausdrücklich von dem Dichter, und stellt er das Gemälde der unverdorbenen Natur oder des erfüllten Ideales rein und selbständig vor unsere Augen, so ist jener Gegensatz doch in seinem Herzen und wird sich auch ohne seinen Willen in jedem Pinselstrich verraten. Ja wäre dies nicht [...] *unser eigenes Herz* würde jenem Bilde der reinen Natur die Erfahrung der Verderbnis *gegenüberstellen* und so die *Empfindungsart*, wenn auch der Dichter es nicht darauf angelegt hätte, in uns *elegisch machen*."⁴⁰⁶

Zo kon zowel bij de creatie als bij de receptie van een idyllisch tafereel, ook als dit in de geschiedenis was gesitueerd, een "sehnsuchtsvolle Wehmuth" meespelen, een weemoed die bij het idyllisch-historische genretafereel niet de al zo verre natuur, maar wel de geïdealiseerde waarden van het verleden gold, ook al lijkt het plezier in deze tafereelen te hebben overwogen.⁴⁰⁷

Weemoed en droefheid komen echter ook in de idyllische teksten en beelden zelf voor en kunnen in de schilderkunst direct in beeld zijn zonder dat zij met het idyllische in tegenspraak raken. Carl Hampe beeldde op zijn schilderij *Ritterburg im Mondschein* (afb. 47) een jong meisje zo uit, dat zij van een licht-weemoedige stemming vervuld lijkt te zijn, en de schilder zal met zijn inscenering en met de weergave van deze ene figuur stellig juist die stemming op de beschouwer hebben willen overbrengen. Ook bij de vele 'middeleeuwse' afscheidscènes door Münchner schilders moet die weemoed in beeld zijn gekomen.⁴⁰⁸

Zelfs de dood kon in de idylle optreden, weliswaar in bepaalde milde vormen en zonder dramatisch geweld. De literatuurhistoricus Friedrich Sengle spreekt (1961) van het 'schijnbaar paradoxe fenomeen' van de "Todesidyllik" in de literatuur van het biedermeier, en hij meent dat het juist christelijk denken was, dat destijds de verbeelding van een 'zalige dood', een harmonisch sterven, bevorderde; waarbij dit niet uitsloot, dat een auteur die idyllische, zachte dood in voorchristelijke tijden situeerde. Sengle geeft het voorbeeld van een versepos door Fouqué, *Die Lieder vom König Sebastian* (1814), waarin zowel de dood als de begrafenis van die koning worden verhaald, terwijl de auteur dit werk

⁴⁰⁶ Schiller (1795), ed. 1993, p. 45-46. Cursivering (m.u.v. die bij "entgegengesetzt") R.K.

⁴⁰⁷ Vgl. p. 212-213: Helvig over Dählings *Einzug*. Op dit meespelen van gevoelens van verlies bij de beleving van idyllische tafereelen kom ik in het vervolg nog terug, p. 312.

⁴⁰⁸ Van die uit bronnen bekende Münchner afscheidstaferelen (zie nt. 646) zijn mij slechts enkele in natura bekend: een reliefontwerp door Schwanthaler (zie *ibid.*) en tafereelen in Hohenschwangau, nl. één uit de reeks 'Ritterleben' en de hist. schildering 'Konradins afscheid van zijn moeder' in het 'Ortsgeschichtenzimmer'.

desondanks de ondertitel "Idylle" meegaf.⁴⁰⁹ Het zijn de omstandigheden van het sterven die de dood in de idylle mogelijk maken en die de schijnbare paradoxie opheffen; evenzo is het de wijze waarop smart beleefd wordt, getemperd en ingehouden, die de uitbeelding ervan in een idyllisch tafereel toelaat. Bij twee van Hampes historische genretafereelen, *Die Fürstengruft* (afb. 48) en zijn *Altdeutsche Szene* (afb. 24) speelt de gedachte aan de dood een rol, en bovendien aan een gewelddadige dood, in de strijd tegen de Franse bezetters. Toch wil ik ook bij deze tafereelen van idyllisch-historisch genre spreken: er is hier geen spoor van heroïsche dramatiek, of van smart in een hevigheid die met het idyllische in tegenspraak zou zijn. Hampe heeft sterven en dood in beide tafereelen zelfs alleen door middel van verwijzende motieven tot uitdrukking gebracht, in het beeld van het graf en in de houding en handelingen van de nabestaanden.

Van een "geheimnisvolle Trauer" sprak Amalie von Helvig in haar beschrijving van Kolbes kennelijk verontrustende schilderij *Die Pilger*, een voorstelling van twee pelgrims - een oudere man en een jong meisje - in een stormnacht, een tafereel dat echter nauwelijks bij het *idyllisch*-historische genre kan worden ingedeeld.⁴¹⁰ Dit tafereel zou men haast als een tegenbeeld kunnen

⁴⁰⁹ Sengle, II, p. 783, spreekt van "biedermeierlich-christliche Grundhaltung" die voorstelling van zo harmonisch mogelijke, 'zalige' dood begunstigde, en attendeert in dit verband op veelvuldige samenhang tussen religie en idylle in deze periode. - Zie ook Eisenbeiss, p. 94-95: smart en dood in idyllische novelle. Id., p. 94: theorie van de idylle laat opname van menselijk lijden toe; volgens definitie idylle in de kunsttheorieën der 'Empfindsamkeit' dienen heroïsche, hevig ontroerende en andere dan persoonlijke situaties van smart echter te worden uitgesloten: dit wordt door de praktijk van het idyllisch proza bevestigd.

⁴¹⁰ Helvig, *Kunstbl.* (1823), p. 199. "Lebhafte Theilnahme erregte ein kleines Gemälde [nt. *ibid.*: Jetzt im Besitz der Mad. Fränkel, und zum Zweytenmale für Se. Hoheit dem Kronprinzen etwas grösser ausgeführt.] zwey Pilger vorstellend, die bey einbrechender Dämmerung in einsamer Gegend gegen den Nachtwind kämpfen, welcher [...] das dichte schwere Gewölk von der linken Seite her vor sich hin zu treiben scheint, indeß noch rechts in der Ferne jener gelbweiße Schimmer am Horizonte sichtbar wird, welcher des Tages letzte Spur, durch dunkle Streifen unterbrochen, zeigt, die, noch schwach mit mattem Roth umsäumt, genau die Abendstunde angeben. Noch erglänzt der ferne Fluß im letzten bläulichen Lichtschimmer, und der Kirchthurm eines kleinen Ortes deutet, auf den hellen Grund gezeichnet, nur mehr die Einsamkeit der Gegend an, wo keine andere menschliche Wohnung sich rings in der weiten Ebene zum Schutz gegen den Regen darbietet, welcher schon über jene hellere Gegend des Hintergrundes in einzelnen schrägen Streifen sich ergießt. Eben schreitet der Pilgers-Mann von dem gothischen halbversunkenen Kirchenportal daher, welches ganz lichtlos, im Halbdunkel des Mittelgrundes, gleichsam schon der Nacht angehört, wie es einsam der Verödung preisgegeben dasteht. - Neben den rüstig fortschreitenden Greis drängt sich eine schlank aufgeschossene Mädchen-Gestalt, seinen Arm krampfhaft fassend, und vom Schein der Laterne, die er trägt, von unten erleuchtet, erhält die zarte Bildung ihrer Züge einen ergreifenden Ausdruck, da sie eben mit weit geöffneten Augen, entsetzt nach der Seite [...] hinstarrt, wo aus morsch verwittertem Eichenstamme Eulen scheu schreyend aufflattern, die der unwillkommene Schein der Leuchte stört. [...] Vortrefflich [...] ist die Wirkung des Lichtes behandelt, wie es, jetzt aus dem gelöcherten Obertheile der Laterne, in einzelnen scharfen Strahlen hervorbrechend, des Pilgers vorwärts wehenden, rotbraunen Mantel und gelblichtes Unterkleid fleckigt erhellt, dann auf den Boden fallend, die unbestimmten, wunderlichen Schatten der

opvatten van die aangename voorstellingen die - in Schillers woorden - natuur en ideaal als werkelijk uitbeelden: namelijk als beeld van één der gewaarwordingen in de eigentijdse werkelijkheid waarvoor men compensatie zocht en vond in idyllische taferelen. Toch vermoedde Helvig ook hier de uitdrukking van een troostende gedachte - het zegevieren van de bezonnen, sterke wil tegenover het geweld van de natuur. Zij zag in dit werk van Kolbe nadrukkelijk niet alleen het individuele, zichtbare tafereel, maar de verbeelding van een idee, en het is typerend dat zij die idee in eerste instantie uit de 'esthetische stemming' afleidde, ook al twijfelde zij uiteindelijk wat de schilder bedoeld zou hebben:

"Die geheimnisvolle Trauer einer selbstgewählten, mit Beschwerden und Gefahr verbundenen Einsamkeit, weht über diesem Bilde und spricht, wie mir deucht, die beugende Betrachtung aus: wie hilflos schwach der Mensch im Kampf der Elemente dasteht, die so oft in feindselig riesenhafter Uebermacht sich uns entgegen stemmen. Vielleicht wollte der Künstler jedoch hier den Sieg besonnen kräftigen Willens gegen die todte Natur ausdrücken; und allerdings sieht man es diesem Pilger an, daß er [...] schon vielen Stürmen entschlossen entgegentrat."⁴¹¹

Maar, zoals Helvigs "theilnehmende Blick" meteen de oneffenheid van het wilde pad bemerkte, waar de tere voet van de jeugdige vrouwelijke pelgrim moest gaan, zo vroeg zij zich tevens deelnemend af, of ook dit slank opgeschoten boompje de storm zou kunnen weerstaan. Naar haar gewoonte wisselde Helvig bij haar bespreking van dit schilderij tussen diverse vormen van receptie: zij ging in op de kunstzinnige aspecten en kwaliteiten van het werk, beschreef empathisch en meevoelend wat zich in de voorstelling afspeelt, en begaf zich dan weer op afstand om intellectueel de uitgedrukte idee te herkennen en te benoemen. Zij combineerde de oudere kunstbeschouwing van de 'Empfindsamkeit' met die van een contemporaine 'idealische' kunstopvatting.⁴¹²

Voor ander werkelijk idyllisch genre, zowel voor opgewekte als eerder weemoedige taferelen, geldt evenzeer, dat steeds een idee aan de voorstelling ten grondslag ligt - of door de kunstcriticus werd gelegd - hoe de individuele beschouwer zo'n tafereel ook zou willen beleven. Die idee kan eenvoudig genoeg zijn. Bij de idylle en het idyllische tafereel in de beeldende kunst is doorgaans sprake van de uitbeelding van een toestand of situatie, die uitdrukking geeft aan de harmonie van mens en natuur of tussen individu en samenleving. Hierbij zou het idyllische tafereel als beeld van verlangen, als anticiperend wensbeeld, of naar het oordeel van menig onderzoeker zelfs als utopische voorstelling gefungeerd kunnen hebben. Die laatste opvatting kwam hiervoor al kort ter

Gestalten lang gedehnt hinzeichnet ...". Voor volledige beschrijving en commentaar, zie *ibid.*, p. 199. Voor optische indruk, bij benadering, van Kolbes verdwenen schilderij, vgl. bijv. Ludwig Richters wel aanzienlijk minder dramatische *Teich im Riesengebirge* (1839; nu: Gal. Romantik, Berlijn). Tekening in schetsboek Kolbe (part. bezit, Berlijn) laat zich a.h.v. Helvigs beschrijving identificeren als studieschets voor *Die Pilger*.

⁴¹¹ Op begrip 'esthetische stemming' ga ik in vervolg nog nader in: p. 300 en 307. Helvig, *Kunstblatt* (1823), p. 199.

⁴¹² Op. cit. (411), p. 199. Zie I: VI, 1, p. 298 e.v., voor uiteenzetting genoemde kunstopvattingen.

sprake: de gedachte dat de wens om aan de idylle een utopisch gehalte toe te voegen, ten grondslag zou liggen aan de koppeling van de idylle en de historische realiteit. Het zou mijn inziens echter te ver gaan die koppeling, die in de latere achttiende eeuw doorzette, uitsluitend met dit utopische element te willen verklaren. Een onoverbrugbare afstand tot de werkelijkheid was immers ook niet wenselijk, wanneer een auteur, tekenaar of schilder met de idylle niet meer dan een aangenaam en verheffend tegenbeeld wilde creëren: de mogelijkheid van empathie of zelfs maar sympathie, conform de esthetiek van de 'Empfindsamkeit', zou dan toch nauwelijks gegeven zijn. De utopische interpretatie van de literaire idylle is omstreden, en de gevonden besprekingen van idyllische taferelen in de schilderkunst geven in elk geval geen enkele indicatie in deze richting.⁴¹³ Wel verwoorden die commentaren keer op keer hoe als idyllisch ervaren taferelen ten opzichte van de beschouwer functioneerden: dat zij voor emotioneel gemis en de ervaring van verlies compensatie boden, dat zij het gemoed een adempauze verschaften en aangenaam elegisch of eenvoudigweg blij stemden.

Eerder dan van utopische beelden zou hier sprake kunnen zijn van Schillers in de toekomst gedachte, elyseïsche idylle in de zin van de verzoeningsesthetiek. Het menselijk streven moest volgens Schiller gericht zijn op herstel van de verloren ideale omstandigheden die niet alleen voor het begin van de cultuur bestonden, maar die ook het laatste doel van de cultuur zouden moeten zijn. Het ideaal van de idylle, een toestand waarbij de mens in harmonie leeft met zichzelf en de wereld rondom, verplaatste Schiller vanuit een arcadische voortijd vooruit naar de toekomst: de idylledichter moest ons niet terug voeren naar de kindertijd, maar voorwaarts leiden naar de volwassenheid, naar een Elysium, en niet naar een onherroepelijk verloren arcadië, waarheen men niet terug kon of zelfs maar zou willen.⁴¹⁴ Op welke wijze Schillers idylle-opvatting in de kunstbeschuwing van de vroege negentiende eeuw doorwerkte, zal in het vervolg nog ter sprake komen (dl. I: VI, 1). Ik wil mij hier echter niet bezighouden met interpretaties van de idylle als zodanig die geen aantoonbare rol speelden bij de receptie van het idyllisch-historische genretafereel, en zal mij beperken tot hetgeen de bestudeerde voorstellingen en commentaren naar mijn mening direct of indirect verbeelden respectievelijk verwoorden. Geen van de bestudeerde kunstbesprekingen geeft uitdrukking aan utopische ideeën of suggereert zelfs

⁴¹³ Voor kritische beoordeling mogelijkheid om utopie en idylle te identificeren, en strikte afbakening van beide voorstellingen, zie Böschstein-Schäfer, 1981, p. 9, en id., 1986, p. 30. Vgl. vooral ook Hansen, p. 572-573. - Volgens Eisenbeiss, p. 19, was ook bij idyllische voorstellingen in de vroeg 19^{de}-eeuwse literatuur alleen nog sprake van tegenbeelden, van alternatieven voor dagelijks milieu der lezers. In die tegenbeelden - Eisenbeiss spreekt van "Gegenwelt" - projecteerde men eigen verlangens naar vrede, rust en harmonie: de idyllische 'tegenwereld' bood *beelden van verlangen* waarin men zich kon inleven, ongeacht of nog enigerlei utopische verwachting meespeelde.

⁴¹⁴ Schiller (1795), ed. 1993, p. 67-68, 73. Voor verzoeningsesthetiek, zie p. 304 e.v.

maar de gedachte aan een *anticiperend* tegenbeeld.⁴¹⁵ Veeleer lijkt hier een emotionele behoefte relevant die de literatuurhistoricus Klaus Hansen omschrijft (1983) als de retrospectieve mentaliteit.

Hansen constateert als 'nabuurtraditie' van die der utopie een retrospectieve mentaliteit die zich in de literatuur manifesteert als continuïteit van een 'Grundmodell idyllisch-nostalgischer Formen'. Met het begrip retrospectieve *mentaliteit* wil hij tot uitdrukking brengen, dat het hier gaat om een houding ten opzichte van het verschijnsel der historische verandering. Sedert de achttiende eeuw staat de idylle, met inbegrip van de arcadische en pastorale varianten, in dienst van die mentaliteit, meent Hansen.⁴¹⁶ Aan de idyllisch-nostalgische en de utopische werken in de literatuur lagen verschillende historische voorstellingen ten grondslag, die tot uiteenlopende tegenbeelden leidden. De retrospectieve mentaliteit is gekoppeld aan een 'degressistische' geschiedopvatting en vindt, zoals Hansen het formuleert, "ihr Paradies im Schoss des Gewesenen." Hij stelt vast dat het karakteristiek is voor een retrospectieve benadering van de geschiedenis, dat de individuele mens een plaats in een groter geheel zou willen innemen, en dat hij niet in staat is om zichzelf positief op te vatten als degene die het eigen lot bepaalt.⁴¹⁷ Zijn observatie sluit aan bij de ervaring en gevoelens van onzekerheid, van het niet langer ingebonden zijn in traditie en samenleving, die door hedendaagse historici aangewezen worden als kenmerkend voor de vroege negentiende eeuw, en die ook toentertijd expliciet werden verwoord. Zo schreef Niklas Vogt bijvoorbeeld, enkele jaren na de eeuwwisseling van 1800, terugkijkend en het verleden idealiserend, over het gevoel in twee verschillende werelden te hebben geleefd:

"Ich wenigstens erinnere mich noch genau, in meiner Jugend ganz andere Sitten, Gebräuche, Verfassungen, Manieren und Denkkungsarten gesehen zu haben, als jetzt üblich sind. Damals galt noch Religion und herrlicher Kultus, Beharrlichkeit

⁴¹⁵ Schiller, op. cit. (414), p. 23, ziet verwantschap tussen verlangen naar natuur en het natuurlijke en weemoed om de vervlogen kinderjaren: "... das Gefühl, womit wir an der Natur hangen, [ist] dem Gefühle so nahe verwandt, womit wir das entflozene Alter der Kindheit und der kindlichen Unschuld beklagen. Unsre Kindheit ist die einzige unverstümmelte Natur, die wir in der kultivierten Menschheit noch antreffen, daher es kein Wunder ist, wenn uns jede Fusstapfe der Natur ausser uns auf unsre Kindheit zurückführt." (Zie Bernhard, p. 42-44, m.b.t. utopisch aspect der idylle bij Schiller.) Ook Jean Paul noemt i.v.m. idylle de herinnering aan geluksbeleving in de kinderjaren, zie p. 182, hiervoor.

⁴¹⁶ Hansen, p. 570, 573; p. 576: idylle 'in dienst' der retrospectieve mentaliteit. Id., p. 592: "Der Begriff Mentalität beinhaltet ein Geschichtsmodell mit dazugehörendem Ideenpotential." en "Das Geschichtsbild der Mentalität, das pro- oder degressive, bildet einen intellektuellen Kern, um den sich als konzentrischer Kreis ein Bündel logischer Konsequenzen legt. Dieser Kreis beinhaltet und umschließt all jene Denkmöglichkeiten, die ohne logischen Bruch aus der Prämisse resultieren."

⁴¹⁷ Hansen, p. 572-573, p. 592. Vgl. Schiller (1795), ed. 1993, p. 22: "... wenn wir [zijn tijdgenoten i.t.t. oude Grieken] in gewissen moralischen Stimmungen des Gemüts wünschen können, den Vorzug unserer Willensfreiheit, der uns so vielem Streit mit uns selbst, so viele Unruhen und Verirrungen aussetzt, gegen die wahllose, aber ruhige Notwendigkeit des Vernunftlosen hinzugeben ...".

auf altem Gesetz und Herkommen, Anhänglichkeit am väterlichen Boden, und Liebe zu seinen Landsleuten, öffentliche Gerechtigkeit und häusliche Vertraulichkeit. [...] Jetzt geht alles ins Grosse, Flache, Allgemeine. Daher verlor auch alles seinen festen tiefen Sinn. Religion wie Staatsverfassungen, Altäre wie Thronen, Universitäten wie Zünfte, Städte wie Dörfer wechseln, schwanken, fallen und gehen unter."⁴¹⁸

Voor dit gevoel van een historische breuk, van ontworteling en verlies, boden *idyllische* taferelen tegenbeelden en compensatie: met de enscenering van een overzichtelijk bestaan, waarin mensen zich met onbevangen vanzelfsprekendheid aan plezier en schoonheid overgaven; met de voorstelling van een harmonische samenleving, waarin de mens zich van zijn plaats, in eigen werkzaamheid en in intacte menselijke relaties, positief bewust was, een kleine wereld waarin dingen en bezigheden alle hun zin hadden.⁴¹⁹ En juist *historische genretaferelen* boden de individuele beschouwer de ervaring van continuïteit, van een band met het verleden, en het gevoel te zijn opgenomen in de stroom der historische tijd: de wijze waarop deze taferelen die ervaring opriepen, zal nog besproken worden.

Hansen onderscheidt bij de retrospectieve mentaliteit drie verschillende ideaaltypische 'manifestaties' van het degressieve historische model: de idealiserende reconstructie van een verleden dat ook feitelijk historisch kan zijn, een natuurtoestand die is teruggedrongen door de civilisatie, en een geestelijke instelling - hij noemt hier ondermeer 'burgerlijkheid' en ook de katholieke geloofsovertuiging. Bij de bespreking van de tijdperken en milieus waarin het idyllisch-historische genre van de vroege negentiende eeuw werd gesitueerd, zal blijken dat hier de eerste en de derde manifestatie van dit historische model in mengvormen en naast elkaar in het spel zijn.⁴²⁰

In 'dienst' - zoals Hansen het formuleert - van de retrospectieve mentaliteit bestond de eigenlijke idylle, nu vooral gesitueerd in de eigen tijd of in de historie, als genre in de literatuur en vooral in de beeldende kunst ook in de negentiende eeuw nog voort. Veel talrijker echter waren al in de 'Vormärz' de in literaire en dramatische teksten ingevoegde taferelen en oorden van idyllisch karakter evenals de genretaferelen en andere voorstellingen in de beeldende kunst waarbij idyllische elementen zijn aan te wijzen. Het was de idee 'idylle' die in de negentiende eeuw in velerlei vormen een neerslag vond, en dit gold zowel voor de literatuur als voor de schilderkunst. De literatuurhistoricus Klussmann

⁴¹⁸ Zie bijv. Nipperdey, 1983, p. 265-266, 504. - Vogt, *Europäische Staats-Relationen* (6/1806), p. 79, hier naar Berg, p. 11. Vgl. Hansen, p. 586-587, over wat hij noemt 'retrospectieve ontevredenheid' met de "Istzustand".

⁴¹⁹ Wedewer, p. 22-24: 'de volledige vanzelfsprekendheid van dat leven, zonder aanleiding na te denken over de zin ervan'; de 'omsloten kleine ruimtes, de begrensde, overzichtelijke en begrijpelijke wereld waarbuiten niets is'.

⁴²⁰ Hansen, p. 584. Geestelijke instelling: hier kan ook Poolse idealisering adelsleven genoemd worden, zie dl. II: II. N.b. dat die retrospectieve mentaliteit geenszins noodzakelijkerwijs gepaard ging met politiek conservatisme, zie Hansen, p. 590-592.

suggereert, dat de idylle in de literatuur van het biedermeier als het ware heerste als een dominerende "Textidee, deren Potenz dann allenthalben Idyllisches" deed ontstaan. In de literaire zakboekjes - die naar Klusmanns oordeel overheersende tendensen van die jaren het duidelijkst representeren - was dit idyllische rijkelijk vertegenwoordigd, en het was verdeeld over bijna alle genres die deze boekjes konden opnemen.⁴²¹

Willi Geismeier haalt bij zijn bespreking van het karakter der zakboekjes - in zijn studie over het biedermeier - een vers aan, dat naar zijn mening de toonaangevende mentaliteit en het doorsnee niveau van deze algemeen geliefde boekjes treffend karakteriseert. Ik herhaal het hier om de wijze waarop ook het verleden ter sprake komt:

"Dein Leben sei ein Quell, / Der, von Gebüsch umkränzt, / Stets ruhig, immer hell,
/ Obwohl im Schatten, glänzt. / Es taugt nicht für ein sterblich Wesen, / Klar in der
Zukunft Reich zu lesen, / Der Gegenwart sich freun, / *Gedenken der
Vergangenheit, / Sofern sie Angenehmes beut, / Vor allem Andern schliessen
seinen Blick / Nur das bringt wahres ungetrübtes Glück!*"

Geismeier is van oordeel - en het geciteerde vers lijkt dat te illustreren - dat in de almanakken en zakboekjes over het algemeen "Flucht- und Rückzugspositionen" tegenover de realiteit overheersten, standpunten die correspondeerden met de illusie door moraliseren en door individuele vervolmaking de onaangename aspecten en narigheden van de werkelijkheid het hoofd te kunnen bieden.⁴²² Hij mag in deze beoordeling voor een deel gelijk hebben, hoewel de zakboekjes ook dichtkunst en proza van ander literair niveau en intellectueel gehalte publiceerden. Toch was een vlucht uit de eigentijdse realiteit niet de positie van de ontwikkelde burgerij en adel die hier als recipiënten van de beeldende kunsten het meest relevant zijn, en die evenzeer tot de consumenten van de zakboekjes en almanakken behoorden.

Dat in almanakken en zakboekjes ook de historische fictie rijk vertegenwoordigd was, is hiervoor (hfdstk. III, 3) al ter sprake gekomen, en tevens dat mijns inziens de illustratie van deze verhalen de basis legde voor het idyllisch-historische genre in de schilderkunst. In al die verhalen, balladen en gedichten die in het verleden waren gesitueerd, waren idyllische taferelen en

⁴²¹ Klusmann, op. cit. (397), p. 47-48.

⁴²² Geismeier, *Biedermeier*, p. 65-66 (vers naar Zuber, *Die deutschen Musenalmanache*). Geismeiers beoordeling 'Bildungsästhetik'? - Inderdaad zijn in contemp. teksten formuleringen aan te treffen die op vluchtgedrag duiden. Vb.: "Wenn uns die Gegenwart drückt und engt, wenn der Unmuth sich unserer bemeistert über die Erscheinungen des Tages, dann ist es Zeit, die Vergangenheit hervor zu rufen, und in der Erinnerung großer Männer den niedergedrückten Geist wieder zu erheben, und *der Vergangenheit lebend, die Gegenwart hinter sich zurück zu lassen.*" Grote man in dit geval Rafaël: 'alleen de kunst doet ons vergeten waaraan wij vaak zo smartelijk worden herinnerd', aldus F.W. Goedicke, 'Erinnerung an Rafael', *Journal Kunst Kunstsachen*, 4, (1811), p. 12-23. Cursivering in tekst en nt. R.K. Vgl. ook art. 'Kunstliteratur', *Kunstbl.* (1821), p. 228. Toch lijken zulke uitspraken eerder zeldzaam, veel vaker was er sprake van dat men uit verleden moed en kracht wilde putten, aan hist. vb. inspiratie wilde opdoen.

oorden even prominent aanwezig als in belletristische teksten die in de eigen tijd of ook in een fictieve wereld buiten de tijd speelden; en de illustraties weerspiegelden dit, zij vormden de visuele weerklank van al dat idyllische. Van de plaatjes die Johann Ramberg tekende voor het *Taschenbuch der Liebe und Freundschaft gewidmet* zijn er vele uitgesproken idyllisch, ook van zijn historische scènes. Een sprekend voorbeeld is ook een van de illustraties die Lorenz Quaglio voor het *Frauentaschenbuch* van 1822 tekende, een historisch tafereel met specifieke kenmerken van de idylle, de voorstelling is al eerder genoemd: het onthaal van de adellijke jagers (afb. 41). De scène speelt zich af op een open plek in het bos, bij een huisje van eenvoudige mensen; de jagers zijn de idylle binnengetreden, waar zij hartelijk ontvangen en onthaald worden door de bewoners van het idyllische oord.⁴²³ Quaglio heeft het historische uitgedrukt in de kledij en de verhouding van de figuranten, terwijl het idyllische is vervat in de topoi van de open plek in het beschuttende bos en het gastvrij onthaal: geschiedenis en idylle zijn hier plezierig harmoniërend in beeld gebracht. Zonder twijfel is ook de thematiek van het idyllisch-historische genre uit die periode onderworpen aan het gegeven dat een selectieve benadering van het verleden, "sofern sie Angenehmes beut", het meeste genoegen bereidde. Hierbij betrof het echter geenszins een al het andere uitsluitende waarneming van verleden en heden, maar een bewuste keuze voor de mogelijkheid zich in het 'aangename' in te leven, een voor ogenblikken gezochte concentratie op blij momenten.

3. Berlijn - de verkozen geschiedenis verbeeld en beleefd

Een verleden dat men met genoegen en niet met onsteltenis wil beleven, dient zorgvuldig te worden uitgekozen. Zeker zullen ook de genietters van het historische genre zich het verleden niet zo hebben voorgesteld als de idyllisch-historische genretafereelen het presenteerden: de historische kennis van die tijd omvatte uiteraard ook volop conflicten en gewelddadigheden. Bij de vriendelijke beelden van het vroeg negentiende-eeuwse historische genretafereel is er sprake van een selectie om aan bepaalde emotionele behoeften tegemoet te komen, en van deze selecterende benadering van de geschiedenis was men zich terdege bewust. Tekenend voor die preferentie, die richting van voorkeur, zijn enkele van Amalie von Helvigs uitspraken tegenover Friedrich Fouqué. Zij was enthousiast geweest over Cornelius' tekeningen bij *Faust*, maar tegen een van diens illustraties bij de *Nibelungen* had zij bezwaren en wel zulke die de beeldopvatting betroffen.⁴²⁴ Zij zag in deze tekening, zo

⁴²³ Ook dit een motief dat in romantische en biedermeier-literatuur veel voorkomt: gastvrij onthaal van voorname, machtige personen door eenvoudige lieden, een topos uit volkssprookjes terugreikend tot in de klassieke literatuur waar Philemon en Baucis goden onthalen.

⁴²⁴ Volgens Büttner, 1980, p. 32, blijkt uit Cornelius' keuze der verbeelde scènes, dat niet Faust, maar Gretchen centrale figuur van zijn illustraties is. Zij zou eigenschappen als trouw, 'Gemüt' en zuiverheid belichamen, eigenschappen die Cornelius het nationaal karakter wilde toedichten.

schreef zij aan Fouqué, een neiging tot het huiveringwekkend grootse, die Cornelius 'beroorde van de fijnzinnige gratie die zijn diepvoelende ziel eigen was en haar schoonste kroon'. Aan deze kritiek op Cornelius' tekening verbond zij een waarschuwing aan Fouqué zelf - schijnbaar naar aanleiding van diens *Alboin* - om zijn rijke gevoel niet in die wereld van gruwelijkheden in bloed te verdrinken. Hij zou in een noordse chaos een intens en bloeiend leven verstikken, terwijl hij toch in de ontwikkeling en weergave van zuiver-menselijke gevoelens evenveel, zo niet meer, kon presteren.⁴²⁵ Die verbeelding van gevoelens, innemend en fijngevoelig in uitwerking en weergave, wenste Helvig bij verhalen en beelden aan te treffen, ook als die in het verleden waren gesitueerd. Juist dit "Gemüthvolle" of, zoals zij het omschreef, die "Sinnigkeit" en "Innigkeit" stelde zij hoger dan Fouqués bovenmenselijke, trotse ridders en hooggestemde edelvrouwen. En immers, men had blijmoedige gedachten nodig om de levensmoed te bewaren, om de moeilijke levensweg tot het einde toe getroost te volbrengen.⁴²⁶

Waar vond men toen zo'n sympathiek verleden, innig en gevoelig? Het was de Oudduitse en Ouditaliaanse geschiedenis, de 'oude tijd' met haar aantrekkelijke beelden en gestalten die het gewenste verleden, of toch tenminste een geschikt milieu voor idyllische taferelen, aan de historische beleving presenteerde - de "kindliche Zeit" toen alles nog veel gezelliger was. Zo had de oudheidkundige Johann Büsching (1783-1829) die historische tijden omschreven, als

"... jene kindliche Zeit, wo ein *geselligeres* und *gesellschaftlicheres* *Verhältniss* herrschte als jetzt, weil einsame Beschäftigung und Erheiterung nur wenigen erlaubt war."⁴²⁷

Het verleden dat voor het vroege historische genretafereel door Berlijnse schilders werd verkozen, omvatte ook de middeleeuwen, maar bovenal die perioden uit de cultuurgeschiedenis die, naar men meende, het begin vormden van het eigen historische tijdperk, de 'neue Zeit': de vijftiende en zestiende eeuw en, waar het Italië betrof, ook wel de veertiende eeuw. Dit was het tijdperk van de 'Wiederauflebung' van wetenschap en kunsten, toen men zich weer had georiënteerd op het ideale voorbeeld van de klassieke oudheid, zoals dat sedert

Vgl. zijn keuze van motieven uit *Faust* met die van componist Conradin Kreutzer die Gretchen niet minder plaats inruimde in zijn *Gesänge aus Goethes Faust* (1820): muziekbijlage nr. 1/7.

⁴²⁵ Fouqué, *Briefe*, p. 113-114; Helvig, 15-1-1813.

⁴²⁶ Fouqué, *Briefe*, p. 116: 13-11-1826. In diezelfde zin sprak Humboldt zich uit, toen hij m.b.t. beeldende kunst zijn verwachtingen omtrent de uitwerking van kunstwerken op de beschouwer formuleerde, zie p. 305, deze studie.

⁴²⁷ Büsching, 'Bruchstück aus dem armen Heinrich, einer Altdeutschen Erzählung', p. 310, *Pantheon* (1810), p. 309-328. Cursivering R.K. Vgl. ook theorie van 'freie Geselligkeit' die in praktijk der Berlijnse salons, in samenhang met ideeën over 'Bildung' der *gehele* mens, een belangrijke rol speelde, Dann, p. 117-118: bijv. Schleiermachers *Versuch einer Theorie des geselligen Betragens* (1798). - Joh. Gustav Büsching stamde uit Berlijn, studeerde in Halle en Erlangen, werd 1823 professor oudheidkunde aan universiteit Breslau; talrijke studies op gebied Duitse oudheidkunde, kunstgeschiedenis (ook in *Kunstblatt*) en literatuurhistorie.

de achttiende eeuw opnieuw het geval was.⁴²⁸ Het idyllisch-historische genre uit de hier voor deel I bestudeerde periode werd overwegend in die Oudduitse en Ouditaliaanse tijden gesitueerd. De Berlijnse schilders van deze taferelen plaatsten hun 'poetische Erfindungen', hun eigen historische voorstellingen, in de steden en heuvelandschappen van de Duitse landen, in de stadstaten van Italië en een enkele maal in het oude Griekenland, terwijl hun Münchner collega's vaderlandse bergen en kastelen prefereerden. Bij Heinrich Dähling kwamen alle drie voornoemde locaties voor, terwijl Kolbe zich aan de Duitse landen en Noord-Italië hield. Carl Hampe bleef met zijn historische genretaferelen op één keer na in het vaderlands verleden; niet alleen met voorstellingen die aan de 'Freiheitskriege' refereerden, ook met zijn Luther-taferelen en een luchtiger werk, de uitbeelding van een *Wasserfahrt*, die zich in het 'oude Berlijn' afspeelde.⁴²⁹

Pas sedert de late jaren dertig zou het historische genre in de Duitse schilderkunst geleidelijk aan in grotere omvang ook andere tijdperken en andere landen gaan omvatten - in wisselwerking met ontwikkelingen in de historische kennis en interesse en met veranderingen op het terrein van kunst en cultuur.

* * *

De interesse voor de historische cultuur van zowel de eigen staat als het geheel van de Duitse natie was, zoals reeds aan de orde kwam, sedert de achttiende eeuw in ontwikkelde kringen gestaag toegenomen. De achtergronden van die ontwikkeling, de emotioneel geladen intensivering van deze interesse in de situatie van overheersing en oorlog, en de bijzondere belangstelling voor de vijftiende en speciaal de zestiende eeuw als het begin van de 'neuere Zeit' zijn in ruime mate bestudeerd en beschreven, en het zal overbodig zijn dit alles hier nog nader te bespreken.⁴³⁰ Een enkele exemplarische uitspraak uit de vroege negentiende eeuw geef ik hier ter illustratie van die historische interesse:

"Das sechzehnte Jahrhundert war unstreitig und bleibt bis jetzt die wichtigste Periode der Culturgeschichte Deutschlands, wo der deutsche Genius in den Künsten ebenso rasche Fortschritte machte, wie in den Wissenschaften und der Denkfreiheit."⁴³¹

Het was allereerst dit gevoel van sympathie, of zelfs bewondering, en van verbondenheid met het cultureel verleden van de eigen natie, dat een rol speelde

⁴²⁸ Vgl. Rehm, p. 16: gedachte als zouden deze eeuwen de opmaat vormen voor gecultiveerde eigen tijdperk reikte tot in vroege 18^{de} eeuw terug; Voltaire maakte dit denkbeeld tot 'gemeengoed van de menselijke kennis'.

⁴²⁹ Zie cat.ac.Berl.: Hampes Luther-scènes, 1820, nr. 32 en 1828, nr. 4; *Wasserfahrt*, ibid., 1826, nr. 42: om welk tijdperk het daar ging, is mij onbekend.

⁴³⁰ Voor beknopte, heldere uiteenzetting van samenhang tussen de politieke en culturele situatie en interesse voor de 'voortijden' der eigen natie in de jaren van Franse dreiging en overheersing, zie bijv. (toegespitst op literatuur): Kozielek, 1977 (inl.) en 1986.

⁴³¹ Op. cit. (378), *Journal Kunstsachen*, p. 200.

bij de inventie en receptie van het historisch genre en dat in deze taferelen zichtbaar werd. De bijkomende politieke stimulans voor die interesse in de conflictsituatie met Frankrijk werkte in dit genre slechts hier en daar direct en herkenbaar door. Zo zijn in enkele schilderijen van Hampe, waarop ik in het vervolg nader in zal gaan, werken die kort na de 'Freiheitskriege' ontstonden, inderdaad verwijzingen naar de oorlogsjaren aan te treffen.⁴³² Wat de patriottische tendens binnen de omgang met het 'nationale' verleden betreft, wil ik hier eveneens volstaan met enkele citaten uit de vroege negentiende eeuw, uitspraken van schrijvers en wetenschappers die verwoordden, hoe zij hun eigen tijd, afgezet tegen de Duitse middeleeuwen, beleefden. Deze uitspraken illustreren tevens welke intenties en gevoelens een rol speelden bij de bestudering en publicatie van 'monumenten' van het vaderlands cultureel verleden. Zo schreef bijvoorbeeld August Wilhelm Schlegel in 1806 aan Fouqué:

"Unsere Zeit krankt [...] an Schlawheit, Unbestimmtheit, Gleichgültigkeit, Zerstücklung des Lebens in kleinliche Zerstreungen und an Unfähigkeit zu grossen Bedürfnissen, an einem allgemeinen mit-dem-Strom-Schwimmen, in welche Sümpfe des Elends und der Schande er auch hinunter treiben mag."⁴³³

Daarom hadden de Duitsers een 'directe, energieke en speciaal een patriottische dichtkunst' nodig, en hij moedigde Fouqué aan om thema's uit de vaderlandse geschiedenis te bewerken: de schrijver gaf hieraan gevolg met zijn heroïsch drama *Sigurd*, waarvoor Kolbe de titelprent tekende (1808). Friedrich von der Hagen schreef in de inleiding bij zijn *Nibelungen*-uitgave over de 'actieve liefde voor de taal en dichtkunst van de voorouders', en dat 'het scheen als zocht men in verleden en poëzie wat in het heden smartelijk onderging'. En Wilhelm Grimm uitte zich, hoewel meer ingehouden, toch ook over het "Drückende jener Zeiten" en over zijn hoop dat die nationale tendens in de literaire belangstelling iets zou kunnen bijdragen tot de terugkeer van een andere tijd.⁴³⁴ Ook een representant

⁴³² Ondanks feit dat moeilijke financiële situatie van schilders en kunstkopers evenals actieve deelname aan 'Freiheitskriege' van veel Pruisische kunstenaars in eerste decennia 19^{de} eeuw duidelijk wordt gereflecteerd in omvang der Berlijnse ac.-tent. (aantal per tent. gepresenteerde werken vertoont bij globaal stijgende tendens dieptepunten in oorlogsjaren 1808 en 1814 evenals in 1816) lijken die omstandigheden niet van invloed te zijn geweest op ontwikkeling hist. genre. Nog 1814 werden immers de eerste dezer taferelen, als carton resp. schilderij uitgevoerd, op de tent. Berl. academie gepresenteerd.

⁴³³ Fouqué, *Briefe*, p. 358-359: 12-3-1806.

⁴³⁴ Kozielek, 1977, p. 10, omschrijft ME als "wirksames Antidotum" tegen de kwalen en narigheden der tijd. Hagen en Grimm hier naar Kozielek, 1986, p. 124, 128; *ibid.*, p. 127-128: Görres' formulering "die chronisch-krankhafte Geist der Zeit" (1807) en Jakob Grimms omschrijving "das eintönige Grau der Schmach und Erniedrigung" dat "schwer über Deutschlands Himmel hing". - Wel heel kras is contrast met Schillers visie, toen deze nog geen 20 jaar voordien in inaugurele rede (1789) zijn eigen tijd met het verleden vergeleek: "Lassen Sie mich einen Augenblick bei dem Zeitalter stille stehen, worin wir leben, bei der gegenwärtigen Gestalt der Welt, die wir bewohnen. [...] Ein heitrer Himmel steht jetzt über Germaniens Wäldern, welche die starke Menschenhand zerriß und dem Sonnenstrahl auftrat, und in den Wellen des Rheins spiegeln sich Asiens Reben. An seine Ufern erheben sich

van de geschiedwetenschap, Heinrich Luden, professor aan de universiteit van Jena, gaf terugblikkend een analoge verklaring voor de aard en intensiteit van de historische belangstelling bij veel Duitsers in de jaren die voorafgingen aan de 'Freiheitskriege', toen hij onverbloemd schreef:

"Die Unerträglichkeit der Gegenwart trieb in die Vergangenheit. [Man] suchte Linderung in dem Gedanken, dass wir nicht Sprösslinge eines faulen Stammes seien, sondern die Nachkommen eines tüchtigen, starken edelen Geschlechtes."⁴³⁵

Van de drie bestudeerde Berlijnse schilders is Carl Hampe degene wiens werk met dit denken, met deze beleving van de oude tijden, de meeste verwantschap toont, ook al kwam dit voor zover bekend pas na de oorlog zichtbaar tot uitdrukking. Een hier relevant werk van zijn hand kwam al meermaals even ter sprake, het schilderij *Altdeutsche Szene* uit 1817 (afb. 24). Hampe verwees hier met verschillende elementen van het tafereel naar de recente 'Freiheitskriege'. De graven beneden in de binnenhof herinneren aan de gevallen strijders, de figuur van de hl. Joris in de boogtracering zinspeelt op de strijd voor het goede, op de overwinning van het kwaad. Die beide beeldelementen verwijzen tevens naar de familie vader die kennelijk in de strijd is gevallen: zowel de droefheid van de

volkreiche Städte, die Genuß und Arbeit in munterm Leben durchschwärmen." Geciteerd naar Hardtwig, 1990, *Über das Studium*, p. 25-26.

⁴³⁵ Luden, *Geschichte des teutschen Volkes* (1825), naar Pandel, p. 316, nt. 510. Luden was bijna twintig jaar tevoren in Jena leermeester van Joh. Voigt. - Ook Ernst Förster, 1851-60, IV, p. 159, liet zich in deze zin uit: "Das gedrückte Gemüth sah sich nach Hülfe um, oder nach Trost, oder überhaupt nach einem Ausweg. [...] So wandte man sich, um der kranken und schwachen Gegenwart aufzuhelfen, zu den Quellen der Kraft im eigenen Volke, zurück zu der Zeit, wo es gross und herrlich dastand und der Träger der Geschichte war, zu dem *Mittelalter* und seinen grossen Kaisern, seinen kampfmutigen Rittern und starken Bürgern, wie zu der langverklungenen Heldensage der Vorzeit." Zulke stoere hist. herinneringen had men tot in de 'Freiheitskriege' inderdaad nodig gehad om op de 'massa' in te werken, zo schreef Willibald Alexis, zelf auteur hist. romans, in recensie over Fouqués werk; en juist aan die behoefte, dat verlangen naar 'monumentale geschiedenis', voldeed deze schrijver: "Das that der Dichter Fouqué mit allen den Geistern, welche das deutsche Volk zum Selbstbewußtsein, zur Erstarkung in dem gesunkenen Muth [...] aufriefen ...". Alexis' recensie over ed. Fouqués *Ausgewählte Werke*, Halle 1841, in *Blätter für literarische Unterhaltung* (1842), nr. 323 en 324; hier naar inl. bij Fouqué, *Briefe*, p. 12. [Vgl. p. 146-147, deze studie: Nietzsches vormen van geschiedenis.] Fouqué ging echter ook na oorlog op zelfde weg voort, terwijl de literatuur in richting 'sociale element' koerste, tot zij zich "in deutscher Gemüthlichkeit und Sentimentalität" weer op het zuiver burgerlijke wierp (analoog aan opmars genreschilderkunst en Düsseldorfse richting bij hist. genre). Fouqué vond dan ook steeds minder erkenning, want, aldus Alexis (ibid.), "... die stolzen Ritter mit ihren Wappenschilden und die hohen blauäugigen Frauen paßten mit ihrer Uebermenschlichkeit so gar nicht unter die niederen Dächer." De gemoedelijke edellieden van het hist. genre uit de 'Vormärz' daarentegen pasten daar heel wel, evenals de jonge edelman uit Uhlands ballade *Goldschmieds Töchterlein* die nog voor midden 19^{de} eeuw in wol en kruissteek haardschermen zou tooien, terwijl men met het 'dochtertje' kon meeleven als men luisterde naar Carl Loewes toonzetting van het gedicht (muziekbijlage, nr. I/8).

aanwezige volwassenen als de handeling van de kleine jongen, die een groot zwaard hanteert, stellig het zwaard van de vader, drukken dit uit.⁴³⁶

Dat droefheid en een elegische stemming niet noodzakelijkerwijs in tegenspraak zijn met het idyllische, dat hier gestalte krijgt in de kennelijke saamhorigheid van de figuren en de omsluitende ruimte, is hiervoor al besproken. Ook Hampes meest bewonderde werk, dat hij een jaar eerder op de academietentoonstelling presenteerde en tien jaar later nogmaals uitvoerde, toont een in feite trieste scène.⁴³⁷ Dit schilderij, getiteld *Eine Fürstin besucht die Grabstätte ihres Gemahls*, verbeeldt een tafereel dat eveneens in Oudduitse tijden is gesitueerd: een adellijke vrouw bezoekt de graftombe van haar echtgenoot, zij betreedt, vergezeld van haar kinderen, de zijkapel die vol is van het roze licht van ochtend of avond (afb. 48). Net als bij de *Altdeutsche Szene* is hier sprake van een samenzijn van familieleden, een samen beleven van de situatie, evenals van een omhullende, bergende ruimte, terwijl de tint van het daar binnenvallende licht een aangenaam-elegische stemming uitdrukt en oproept. De ring aan de hand van de vrouw toont het Eiserne Kreuz, het ereteken voor dapperheid in de 'Freiheitskriege'. Met deze zinspeling op de eigentijdse strijd voor het Pruisische vaderland - die suggereert dat ook hier de echtgenoot bij de verdediging van dat vaderland is gevallen - voegde Hampe een actueel element in de historische voorstelling in, hij verbrak de schijnbare eenheid van tijd en ontsloot de scène voor een allegorische lezing. Aan beide schilderijen is overigens ook Hampes belangstelling voor de oude vaderlandse architectuur af te lezen.

Om de uitdrukking van een elegische stemming per se scheen het hem te gaan bij een derde 'middeleeuws' tafereel, zijn *Ritterburg im Mondschein* (1816, afb. 47). De aan een toneeldecor herinnerende begrenzing van de verte die Hampe zowel hier, bij de maanverlichte watervlakte, heeft toegepast als bij zijn schilderij *Der Felspfad* (1824, afb. 49), doet denken aan schilderijen van Schinkel. Bij dat tweede tafereel, een pelgrim bij avond op een smal pad door de bergen, verwijst het motief van de verlichte kerk in de donkere verte bovendien, bij alle naïviteit van de inventie, naar de symboliek van zijn tijdgenoot Caspar David Friedrich.⁴³⁸

⁴³⁶ Börsch-Supan, 1988, *Journal*, p. 40-41; id. herkent in zwart en wit van ekster de nationale kleuren van Pruisen. Het kind lijkt rol van zijn vader als verdediger van het goede te zullen gaan overnemen: vgl. Okoń, 1992, *Sztuki siostrzane*, p. 61, die uitdrukking denkbeeld van historisch continuüm en zelfs van goede tekenen voor een gelukkige toekomst expliciet koppelt aan uitbeelding huiselijk of gezinsleven in vroeger tijden. Schilderij nu: Schinkel-Pavillion, Berlijn.

⁴³⁷ Voor relatie dood en idylle, zie Sengle, II, p. 783-785. Enkele mogelijke varianten van deze relatie: christelijke idylliek ('verklärtes Sterben') en esthetische idyllisering (bijv. kerkhof met bloemen: beeld ideaal van absolute rust): Böschenstein-Schäfer, 1986, p. 36.

⁴³⁸ Op eerste gezicht is *Felspfad* een stemmingsbeeld, en de sfeer is sterk genoeg om de voorstelling te dragen; het thema, de idee, lijkt eenzaamheid van reiziger bij het vallen der nacht in onherbergzaam landschap. Toch voegde Hampe ook hier, gebruikmakend van traditionele en eigentijdse symboliek, nog betekenislaag toe: het staat de beschouwer vrij om die te recipiëren of te negeren. Door combinatie van motieven als pelgrim met hoed en staf, verlichte kerk,

Nachttijd en maanlicht zijn minder gebruikelijke elementen bij het historisch genre, zij behoren veeleer tot het repertoire van de romantische literatuur en de contemporaine landschapschilderkunst. De nachtsènes bij de romantici zijn over het algemeen positief op te vatten, in het bijzonder bij Brentano en Eichendorff, en niet als nachtstukken in de zin van de 'zwarte romantiek'. De literatuurhistoricus Leopoldseder spreekt (1973) van de "stille, heilige, wonderbare, zauberische, aber auch lockende Nacht" die vooral bij Eichendorff steeds weer de achtergrond van zijn verhalen vormt. De nacht brengt bevrijding, een loskomen of uitbreken van onbewuste zielerorselen. Een dergelijke nacht- en maanlichtinterpretatie is heel goed denkbaar bij Hampes *Ritterburg*, met het mijmerende meisje voor het maanverlichte rotslandschap.⁴³⁹

Zowel in verband met de *Ritterburg* als met Hampes beide schilderijen, *Altdeutsche Szene* en *Fürstin an der Grabstätte*, wil ik hier wijzen op de specifieke waardering voor de ridder bij de burgerij in de Duitse landen. Geheel anders dan bijvoorbeeld in Frankrijk, schrijft de literatuurhistoricus Christoph Schmid (1979), vormde de ridderromantiek hier een bijzonder en typerend bestanddeel van het maatschappelijk bewustzijn. Juist de ridder kon hier als identificatiefiguur dienen, op grond van zijn positie tussen burgerij en hofadel, om zijn oppositionele en individualistische houding, en om de traditonele ridderlijke waarden van eer, trouw, dapperheid en vroomheid.⁴⁴⁰ De herinnering

'Bildstock' en het smalle pad langs en tussen rotsen dat zinspelend op de levensweg suggereert, heeft Hampe dit werk tevens religieuze lading gegeven. *Felspfad*: Alte Nationalgalerie Berlijn.

⁴³⁹ Leopoldseder, p. 78-80. Vgl. voor positieve beleving van nacht en maanlicht, nt. 389, hiervoor. De nwls. te onderscheiden bladerkrans aan voeten van meisje lijkt opnieuw Hampes neiging te representeren - ook al weet ik dit motief hier niet te duiden - om m.b.v. enkele beeldelementen zijn voorstelling nog een bijkomende, 'überhöhende' betekenislaag te verlenen. Schilderij: coll. Wagener, nu Nationalgal. Berlijn. Vgl. muziekbijlage, nr. I/9: *Nachthelle*.

⁴⁴⁰ Schmid, p. 206. Vgl. Fouqué, op. cit. (240), en cat.ac.Berl., 1800, scènes met markgraaf Albrecht Achilles, o.m. nr. 13, *Albrecht Achilles in Gräffenberg*, door J. Grätsch, als volgt vermeld: "Der Kurfürst Albrecht Achilles stellt das vollständige Bild eines vollendeten Ritters seiner Zeit dar. Unternehmend, prachtliebend, stolz, war er ein Muster eines Fürsten seiner Tage." Op grond van die omschrijving meent Börsch-Supan, 1979, p. 85, dat in die scène toenmalig enthousiasme voor middeleeuws ridderwezen een uitlaat vond. Aantrekkingskracht van de ridder signaleert Ilgner, p. 10-11, ook bij ridder-epen rococo, waar deze figuur als 'symbool der alzijdig ontwikkelde persoonlijkheid' zou zijn opgevat. - Vroege 19^{de} eeuw kwam vooral in Pruisen de nabijheid tussen lage adel en delen der burgerij zowel in het reële culturele leven tot uitdrukking (bijv. in salons, aan universiteiten en in leger, speciaal tijdens de oorlogsjaren) als in de literatuur. Twee uiteenlopende vb. van dit laatste: Uhlands *Goldschmieds Töchterlein* illustreert mogelijkheid toenadering tussen standen in persoonlijke relaties; krijgspoëzie als door Max von Schenkendorf en Theodor Körner gaf uiting aan idealisering van ridderlijke levensvormen. Omstandigheden tijdens Franse overheersing en 'Freiheitskriege' werkten in Pruisen de beginnende nivellering tussen beide standen in de hand, ook al was dat in die mate nog niet van blijvende aard. Die waardering voor de ridderstand of tenminste het ontbreken van antagonisme t.o.v. de adel dient ook bedacht te worden bij enkele werken van Dähling en Kolbe die in een adellijk milieu zijn gesitueerd. - De sympathie die Münchner

aan de traditionele rol van de ridderstand als verdediger van land en staat tegen buitenlandse vijanden versterkte tijdens de oorlogsjaren de positieve houding ten opzichte van de adel, die in de literatuur van die jaren, ook in de belletrise van de almanakken en zakboekjes, veelvuldig doorklonk. Het was die toen actuele waardering voor de ridderstand - veeleer dan reminiscenties aan de populaire ridderromans - die ook in Harnes slechts enkele jaren na de 'Freiheitskriege' voltooid schilderijen tot uitdrukking kwam.

* * *

Onder de politieke en culturele omstandigheden van de vroege negentiende eeuw is het mijns inziens verrassend dat de interesse voor Oudduitse tijden bijna geëvenaard werd door die voor het oude Italië: het was een genietende belangstelling die bij de historische genretaferelen en in de historische fictie tijdens de gehele voor deel I bestudeerde periode, ook tijdens de jaren van occupatie en oorlog, tot uiting kwam. Die belangstelling vormde een opvallend contrast met de instelling van hen die de zogenaamde 'neu-patriotische' richting in de kunsten bepleiten. De literatuurhistoricus Vietta (1994) wijst erop dat die laatste niet alleen middeleeuwen en renaissance zonder onderscheid subsumeerden onder de term 'Mittelalter', maar daarbij bovendien het Italiaanse aandeel aan de renaissance van de kunsten schrapten. Goethes medestander Heinrich Meyer dateerde deze tendens als beginnend in de jaren 1806-1808, toen men kon 'zien', zoals hij schreef, 'hoe in heel Duitsland, bij alle lagen van de bevolking, de voorkeur voor het "Alt-nationale" zich uitbreidde en tijdens de Franse overheersing nog des te meer toenam'.⁴⁴¹ Een reflectie van deze uitsluitende preferentie voor het Duitse valt bij de thematiek van het idyllisch-historische genre in Berlijn echter niet te constateren. Wel domineerde de keuze voor de Duitse geschiedenis, maar twee van de hier bestudeerde schilders hebben toch ook genretaferelen uit het Italiaanse verleden verbeeld. En zelfs hebben zowel Dähling als Kolbe nu juist voor de eerste historische genretaferelen die zij als schilderij uitvoerden, een locatie in Italië gekozen.

De motieven voor deze keuze zou men op strikt kunstzinnig terrein kunnen vermoeden, zij zouden echter ook door de historische en cultuurhistorische interesse in het milieu van de Berlijnse schilders en hun recipiënten ingegeven kunnen zijn. In het bijzonder bij kunstenaars en kunstliefhebbers zou het voor de hand liggen om de gelijktijdige en evenwaardige belangstelling voor de Oudduitse en Ouditaliaanse geschiedenis te zien als uitvloeisel van de toenmalige, ook in Berlijn levendige interesse voor de historische kunst van beide

schilders vroege 19^{de} eeuw voor ridders koesterden, had politiek en maatschappelijk een andere context, zie dl. I: V, 2-5.

⁴⁴¹ Meyer gaf dit oordeel in zijn strijdschrift *Neu-deutsche religiös-patriotische Kunst* (1817), hier naar Vietta, p. 161. Geschrift werd aanleiding tot zog. Meyer-Docen-Streit tussen Meyer en Münchner B. Docen (zie dl. I: V, 1) als bewonderaar Oudduitse kunst, zie Neumeyer, p. 78.

landen.⁴⁴² De waardering voor de kunsten van de Duitse en Italiaanse renaissance maakte zonder twijfel deel uit van het hier besproken complex van gevoelsmatige historische interesse, en dit kwam bij de Berlijnse schilders incidenteel in hun werk tot uiting. Toch vormde oriëntatie op de 'oude' kunsten of ook bewonderde kunstenaars uit het verleden niet de bron voor de thema's van het vroege historische genre.⁴⁴³ Die oriëntatie op historische kunstwerken was er op gericht om langs die weg in de praktijk van de vroeg negentiende-eeuwse schilderkunst een vernieuwing en opleving te bereiken. In samenhang met het historische genretafereel dient men de overname en verwerking van vormen en beelden uit de kunstgeschiedenis door schilders, evenals het advies daartoe van kunsttheoretici, zorgvuldig te onderscheiden van de zoveel meer omvattende cultuurhistorische belangstelling voor de middeleeuwen en renaissance van beide landen, voor de levensvormen van die historische tijden. Het was die laatste, bredere en diepergaande historische interesse - die de Berlijnse schilders deelden met de recipiënten van hun werk, of waar zij tenminste op inspeelden, een interesse die allereerst in en door literatuur tot ontwikkeling was gekomen - die in deze periode de oorzakelijke achtergrond van het historisch genre vormde, en niet een thematisch, formeel en iconografisch aansluiten bij de 'oude kunsten'.

De vroege historische genretafereelen lijken allereerst ingegeven door de eigen historische fantasie van de schilders, zoals die gestimuleerd en gevoed werd door de aanschouwelijke verwoording van historisch leven in de geschiedschrijving en historische fictie van hun tijd.⁴⁴⁴ Hierbij valt binnen de bestudeerde groep tafereelen in de Berlijnse schilderkunst - nogmaals - geen bijzonder overwicht van in Duitse landen gesitueerde thema's te constateren, ondanks de door tijdgenoten gesignaleerde accentverschuiving in de historische en cultuurhistorische

⁴⁴² Vgl. Wackenroder (1796/97), p. 57-59, die zelfs nog behoefte had gevoeld te beklemtonen dat Dürers kunstenaarschap weliswaar anders was - hij was tenslotte Duitser - maar beslist gelijkwaardig aan dat van zijn bewonderde Italiaanse collega's.

⁴⁴³ Zelfs bij de 'religieuze richting', bij Overbeck c.s., is die oriëntatie op oude kunstenaars niet alleen-bepalend voor de thematiek, vgl. Börsch-Supan, 1988, *Deutsche Malerei*, p. 273: "Es wurden nun hauptsächlich mit biblischen Stoffen menschliche Situationen überwiegend freundlicher Natur dargestellt, in die sich der Betrachter leicht einfühlen konnte." - Gezien de toenmalige intense bewondering voor Italiaanse renaissancekunst zou bij hist. genre zelfs een overwicht van Italiaanse scènes denkbaar zijn geweest, wanneer juist *kunsthistorische* interesse de keuze van thema's uit de Italiaanse geschiedenis gestimuleerd zou hebben. Maar geen hist. genretafereel der geselecteerde Berlijners verwijst in meer dan details naar vb. 'altitalienische' kunst. Dähling voegde in *Käthchen von Heilbronn* zuidelijke costumekleuren en classicistische contouren toe aan 'middeleeuws'-Duits tafereel; en waar bij Kolbe inderdaad thematische invloed vanuit oudere kunst kan worden geconstateerd, heeft hij teruggerepen op Hollandse vb. uit 16^{de} en 17^{de} eeuw (cat.ac.Berl. 1812, nr. 94; 1838, nr. 437) of op Dürers tijdgenoten.

⁴⁴⁴ Voor het merendeel zijn thema's van hist. genre in deze periode, voorzover ik kon nagaan, niet direct aan literaire teksten ontleend; in een enkel geval waar dat ook bij de hier geselecteerde schilders wel werd geconstateerd (bijv. bij Dählings *Romanzensänger*, zie p. 206), omvat die ontlening toch niet het geheel, niet alle elementen der voorstelling, in die zin dat er sprake zou zijn van zuiver illustratieve schilderijen of tekeningen.

interessen naar het nationale verleden. De uitbeelding van Italiaanse taferelen stond bij deze schilders in samenhang met hun cultuurhistorische belangstelling voor Italië en was niet in de eerste plaats gebaseerd op sympathie voor de vroege Italiaanse kunst; en hetzelfde geldt voor hun omgang met de Oudduitse kunst en hun uitbeelding van thema's uit de 'voortijd' van de Duitse landen, ook al grepen de bewondering voor historische kunstenaars en de belangstelling voor hun tijd en milieu uiteraard in elkaar. Zo had bijvoorbeeld ook Wackenroder zijn lof voor Rafaël en Dürer in verhalende vormen, in milieuschilderingen, verwerkt.⁴⁴⁵

Soms werd de Duitse cultuur gezien als antithese, en wel als positieve tegenhanger, van de Italiaanse cultuur en kunst, de 'welsche' cultuur - een woord dat een geringschattende klank kon hebben; maar over het algemeen was er toch sprake van de voorstelling van een synthese, en juist van een verrijking van het specifiek Duitse door bepaalde elementen van het Italiaanse. Dit denkbeeld lijkt in Wackenroders droombeeld van de vriendschappelijke ontmoeting tussen Rafaël en Dürer in die beide schilders gepersonifieerd te zijn uitgedrukt. Ook elders benadrukte Wackenroder, dat hij tussen beide culturen geen tegenstelling, geen onoverkomelijke barrière zag, en hij wendde zich retorisch tot zijn lezers:

"... ihr, die ihr überall Grenzen sehet, wo keine sind! Liegt Rom und Deutschland nicht auf *einer* Erde [...] Sind die Alpen unübersteiglich? - Nun so muss auch mehr als *eine* Liebe in der Brust des Menschen wohnen können."⁴⁴⁶

De eerder genoemde oudheidkundige Büsching beschreef in een artikel over Dürer niet alleen diens persoonlijke en specifiek Duitse positieve eigenschappen, maar gaf ook aan, dat een 'vleug' Italiaans al die goede kwaliteiten toch nog kon verrijken. Hij omschreef Dürers aard als "dieses wahrhaft Deutsche Gemüth" en zijn fantasie als "belebt von einem glühenden südlichen Hauche, mit nordischer Kraft gepaart ...".⁴⁴⁷ Ook in een artikel over 'oude' literatuur sprak Büsching zich positief uit over Italiaanse invloeden op de Duitse cultuur, toen hij met kennelijk genoegen in de grote samenhang de relaties uiteenzette tussen de oriëntaalse culturen, de Provençaalse troubadours, minnezangers en de Duitse Meistersänger evenals tussen de verhalen van Boccaccio en latere Duitse novellen.⁴⁴⁸ Eenzelfde als het ware gekoppelde en evenwaardige belangstelling voor de geschiedenis van beide landen vindt men bij historici - zoals toen Schiller in zijn inaugurele rede de opkomst van de steden "in Italien und Deutschland" ter sprake had gebracht, terwijl de samenhang tussen noord en zuid in Raumers *Geschichte der*

⁴⁴⁵ Wackenroders *Herzensergiessungen* (1796/97) vormden bron zog. hist. kunstenaarsgenre: in feite hist. anekdoten die ik als zodanig niet bij dit onderzoek heb betrokken.

⁴⁴⁶ Wackenroder (1796/97), p. 50: 'Ehrengedächtniss'. Cursivering in origineel.

⁴⁴⁷ Büsching, p. 76, 'Albrecht Dürer', *Pantheon* (1810), p. 75-91. Vervolg Büschings karakteristiek, *ibid.*: "diese Heiligkeit und Züchtigkeit, dieser frohe Scherz und dennoch wieder tiefe Ernst, dieser unermüdliche Fleiss, diese duldsame Beharrlichkeit, dies ruhige, gesetzte Fortschreiten, ausgeprägt in seiner ganzen Gesichtsbildung und dargestellt von ihm selbst in allen seinen Werken, erhebt ihn hoch unter unserer Nation ...".

⁴⁴⁸ Büsching, *op. cit.* (427), p. 309-310.

Hohenstaufen uiteraard ook inhoudelijk al was gegeven. Verschillende passages uit Raumers werk hebben, overigens pas vanaf de late jaren dertig, aanleiding gegeven tot beeldinventies in de eigenlijke geschiedschilderkunst, waarvan sommige in Italië, andere in Duitsland gesitueerd waren.⁴⁴⁹

Ook Carl Kolbe heeft toen, zoals al eerder besproken, uit Raumers boek geput, maar zijn interesse voor de Italiaanse cultuurgeschiedenis ging verder terug: in een van zijn vroege schetsboekjes (1807) bevinden zich aanwijzingen dat hij zich heeft beziggehouden met Benvenuto Cellini, de Florentijnse goudsmid.⁴⁵⁰ Enkele jaren tevoren had Goethe zijn vertaling van Cellini's autobiografie gepubliceerd, waarmee hij in belangrijke mate zou hebben bijgedragen aan het vroeg negentiende-eeuwse beeld van de Italiaanse renaissance, aan de voorstelling die men zich toen maakte van de 'altitalienische' tijden. Dit beeld van Italië, zo meent Wilhelm Waetzoldt zelfs (1927), plaatste zich voor dat van het klassieke Italië dat Winckelmann meegevormd had.⁴⁵¹ Goethe had in een annex bij zijn vertaling een korte schets van de geschiedenis van Florence en karakterisering van de Medici gegeven. Het was Lorenzo de Medici die hij in het bijzonder waardeerde, die hij beschreef als 'door geleerden, filosofen en dichters huiselijk omgeven'. Hij sprak van een "grosses, schönes, heiteres Leben" en "heitere Lebensleichtigkeit". Goethes opvatting van Italië was apollinisch, aldus Ernst Rehm (1924), hoewel hem dionysische aspecten bij zijn vertaling van Cellini's levensverhaal toch niet ontgaan konden zijn.⁴⁵² Het lijkt Goethes visie op de Italiaanse renaissance te zijn geweest, of toch die van een esthetisch leven met dichtkunst en muziek, ingebed in arcadische landschappen en omgeven door marmeren priëlen, die Kolbes zwager Dähling in diverse van zijn idyllisch-historische taferelen verbeeldde - in zijn *Wettgesang*, de *Romanzensänger* en ook, zij het meer aards-gezellig, bij zijn latere *Festliche Wasserfahrt*.

Die esthetische sfeer, die heersende stemming, had Goethe als wezenlijk voor de renaissance gezien, aldus Rehm, en de culturele verfijning aan het hof van Lorenzo de Medici, het 'feestelijk vrolijke levensgevoel' en de zin voor schoonheid en heldere vormen had hij als specifiek voor deze periode beschouwd.⁴⁵³ Een van Lorenzo's opvolgers, Cosimo de Medici (1514-1574), die

⁴⁴⁹ Schiller (1789), 1982, p. 18. Ook Rankes *Geschichte der romanischen und germanischen Völker* (1825), waarin deze zich concentreerde op enkele decennia rond 1500, juist die periode die toentertijd als begin van de 'nieuwe tijd', het eigen historisch tijdperk, werd gezien, zou door schilders als bron gebruikt worden. Vb. scènes naar Raumer: cat.ac.Berl., 1838, nr. 479; 1840, nr. 466; 1844, nr. 476, naar Raumer, VII, hfstk. 21 en nr. 1842 naar Raumer, I, p. 311. Geen dezer scènes heeft thematisch genrekarakter: het zijn specimina van geschiedschilderkunst.

⁴⁵⁰ Kolbes tafereel naar Raumer: zie nt. 375. Schetsboekje: part. bezit, Berlijn.

⁴⁵¹ Waetzoldt, 1927, p. 24.

⁴⁵² Goethe, *Benvenuto Cellini*, in: *Gedenkausgabe*, XV: *Übertragungen*, p. 892-893 (Anhang zur Lebensbeschreibung). Rehm, p. 78, 114-118.

⁴⁵³ Rehm, p. 114-117. Goethes Lorenzo de Medici, "der Prächtige" (il Magnifico), leefde 1448-1492.

vele jaren werkgever van Cellini was, vormde het middelpunt van één van Kolbes vroegste historische genretaferelen, een figurenrijke voorstelling van de viering van de wijnoogst. In 1814 stelde Kolbe zijn schilderij-ontwerp *Weinlesefest im Mittelalter* aan de Berlijnse academie ten toon, een voorstelling waaraan hij volgens Raczyński al in 1806 gewerkt zou hebben. Jaren later beschreef een contemporaine beschouwer de nu verdwenen schildering in detail:

"Unter einer hohen, von schlanken Säulen getragenen, mit einem Weinlaubgitter bedachten Laube sitzt an runder Marmortafel, woraus eine Fontaine springt, der Vater von Florenz, Cosmos von Medicis, im Hermelinmantel, mit dem Federbarett, neben ihm seine Gemahlin im grünen silbergeschmückten Gewande, ein Diadem im schwarzen Haar [...]."

Jonge edellieden, muzikanten en drinkebroers zijn bij het feest aanwezig, ook een edelknaap die een valk op de vuist houdt, een groep kinderen danst, de troubadour ontbreekt niet en een dichter zit met de pen in de hand. Een lange stoet wijnbouwers daalt van de heuvels af, de eersten hebben het vorstenpaar bereikt en bieden hun gaven aan. Vanuit de verte nadert een jachtstoet 'onder de klanken van de hoorn': ook deze kunstbeschouwer leefde zich in de voorstelling in en scheen de jachthoorn zelf te horen. Tot slot beschreef hij de landschappelijke situatie:

"Im Hintergrund Florenz mit seinen Thürmen und Kuppeln und der Arno zwischen den mit Villen geschmückten Bergen und ein duftiger italienischer Himmel."⁴⁵⁴

De uitgesproken idealiserende belangstelling voor de Ouditaliaanse cultuur

⁴⁵⁴ Zie nt. 123: 1806. Cat.ac.Berl., 1814, nr. 74. Anon., 'Mittheilungen aus Berlin', p. 90, *Kunstbl.* (1834), p. 89-91: "... ein florentinisches Weinfest. Unter einer hohen [...] Laube [...] Cosmos von Medicis [...]; hinter [seiner Gemahlin] steht ein schmucker Edelknaabe, den Falken auf der Faust; zur Seite an der Tafel sitzen junge, bekränzte Damen; gegenüber bei seiner Geliebten, die ihn einen Kranz aufsetzt, ein Troubadour. Ein kleines Mädchen nähert sich ihm sachte mit einem Teller Trauben. Links im Bilde liegen im Vordergrund ein paar Zecher fröhlich hingestreckt, Weinlaub um die Schläfe, Becher in der Hand. Über ihnen eine Erhöhung, mit Tuch beschlagen, worauf die Musikanten spielen; darunter, etwas tiefer im Bild, eine Gruppe tanzender Mädchen in anmuthigen Wendungen. Auch vor der Tafel haben sich drei blühende Kinder an den Händen gefaßt und tanzen. Rechts im Vordergrund unweit dem Troubadour sitzt ein Dichter, die Feder in der Hand, aufmerksam nach dem Herzog herüberblickend; neben ihm steht der Sänger Ariost, Lorbeer im Haar, eine Rolle in der Hand, im Purpurmantel; an seiner Seite bringt ein junger Ritter, im Ringelharnisch, des Mediceers Gesundheit aus. Vor diesem sind eben die Winzer angekommen, die man im langen, dichten Zug von der Höhe herabwimmeln sieht mit den üppigen Gaben des Herbstes, um sie ihrem edeln Herrn darzubringen. Zunächst vor ihm stehen zwei kräftige Burschen, an Stangen eine Traubenbütte tragend, auf welcher ein nackter Kleiner, bekränzt, als ein junger Bacchus steht und jungen Wein in Cosmos' dargehaltenen Becher zu gießen strebt. Von den Höhen der entgegengesetzten Seite, mehr ferne, bewegt sich ein Jagdzug unter Hörnertönen herab [...]" - In handgeschreven notities op blad met onderschrift 'Kunstmaler' Felix Eybel, 'Zentralarchiv', Berlijn (zie nt. 234) is sprake van wijnoogstfeest van dit hertogspaar, met groot gevolg, in renaissancekostuums, waarbij vele figuren portretten van tijdgenoten zijn, ondermeer van Gisela von Arnim (dochter van Achim en Bettina). Zie ook p. 137-138 en nt. 294, deze studie.

evenals voor de zuidelijke natuur en het landschap van Italië reikt terug tot in de achttiende eeuw. Wilhelm Waetzoldt heeft beschreven welke ontwikkeling en veranderingen de interesse voor Italië in de loop der eeuwen onderging, en hij benoemde een drietal basisvormen van de betekenis die dit land in de negentiende eeuw voor de noordelijke mens kon hebben. Alle drie vormen lijken mij ook hier relevant te zijn: die van kleurrijke bron van motieven en thematiek, van ideale vorm op het gebied van de zuivere lijn en het zuidelijk licht, en die van "seelische Gehalt", op grond van de bijzondere ervaring van levensvormen en geschiedbeleving die Italië bieden kan.⁴⁵⁵

Tegen het einde van de achttiende eeuw had de reis naar Italië een nieuw aspect gekregen dat uitging boven de voornamelijk archeologische en kunsthistorische interesse van voorheen: de 'empfindsame' natuurbeleving van die periode versmolt met het verlangen naar de klassieke oudheid en haar architectuur en kunst. Het beleven van de schilderachtige verwevenheid van de klassieke ruïnes met de woekerende natuur in het zuidelijk landschap werd, aldus Waetzoldt, ervaren en beschreven als gelukbrengend, als bevrijdend. Reizen in Italië werd een poëtische ervaring en er ontstond een vloed van reisgedichten en reisromans. Ook Heinses bellettristische werk *Ardinghello, und die glückseligen Inseln* (1787) dat zich in de renaissance afspeelt, rekent Waetzoldt tot die reisromans. Wanneer de interesse voor Italië in de achttiende eeuw niet de oudheid gold, maar zoals bij Heinse allereerst de renaissance, was die bovenal gericht op de cultuurvormen van dat tijdperk, op bouwkunst, beeldende kunsten en literatuur.⁴⁵⁶ En ook in *Ardinghello* komen deze cultuurvormen uitgebreid aan bod, maar tevens de ongebonden levensvormen en -opvattingen die voor Rehm aanleiding zijn om Heinses renaissancebeeld als dionysisch te omschrijven. Heinses roman werd in zijn tijd niet onverdeeld gunstig ontvangen, Goethe bijvoorbeeld stond het boek tegen, omdat de auteur volgens hem 'probeerde om zinnelijkheid en warrige gedachten te veredelen en te verfraaien door middel van de beeldende kunsten'.⁴⁵⁷ Ongeacht wat Heinses eigen opzet geweest mag zijn en wat Goethe afschrikte, laat *Ardinghello* zich - voor een deel - toch ook naïever lezen, in onschuldig genieten van de esthetiek der beschrijvende passages. Op deze wijze lijkt Carl Seidel de tekst te hebben gereciperd; bij de bespreking van een panorama, een schildering van de Golf van Napels, citeerde hij uit dit werk. Degene voor wie dit panorama zich uitstrekt, meende hij,

⁴⁵⁵ Waetzoldt, 1927, p. 4-5.

⁴⁵⁶ Waetzoldt, 1927, p. 18-19, 59. Volledige titel Heinses in 16^{de} eeuw spelende roman: *Ardinghello, und die glückseligen Inseln. Eine italienische Geschichte aus dem sechzehnten Jahrhundert*. Rehm, p. 22: Joh. Meinhard publiceerde 1763/64 studie over Italiaanse dichtkunst die nog jarenlang enige Duitstalige toegang tot deze literaire cultuur zou blijven, zijn *Versuch über den Charakter und die Werke der besten italienischen Dichter*. Voor deze auteur waren de Italianen degenen geweest die na de donkere ME alle kunsten tot nieuw leven hadden gewekt.

⁴⁵⁷ Rehm, p. 78; Goethe: naar Rehm, p. 99. Heinse behoorde in zijn Mainzer jaren tot kringen rond historicus Niklas Vogt en diens broer welke laatste een soort salon hield: Berg, p. 20.

"ahnet hier deutlich all jene Herrlichkeit von der Heinse sagt: '[...] Welch ein Gedüft! welche milde Luft! - Feigen und blühender Rosmarin, Citronen- und Pomeranzenbäume, und darunter die grosse Agave aus der neuen Welt, und der Flor von Duft, der fast sichtbar darauf schwebt, geben diesem Gebirge das Ansehn eines Göttergartens. Dem Fuss des Wandelnden schwilt die Erdbeer entgegen, und über ihn beugen sich die saftigsten Limonen nieder. Welch ein blühendes Enna, während bei Euch erstarrender Frost und Reif und Schnee herrscht, und todtes Eis die nakte Flur deckt! Das allgemeine Leben, welches hier vom Halm bis zum Käfer, und vom gauckelnden Mückentanze bis zu den Chören der neubekränzten Mädchen, überall wirkt und jubelt, ladet jede Menschenseel ein, wie die bunten Schmetterlinge in dem Wollustmeere sich umherwiegen zu lassen, unbekümmert beim Niedergang der Sonne, was der Morgen bringen werde."⁴⁵⁸

Seidel wenste die kunsten voorspoed die zoals dit panorama de geest van de beschouwer, ver weg van de ruwere werkelijkheid des levens, "ahnend hineinschauen lassen in ein schöneres Wunderland". Zijn beleving van Italië is natuur en schoonheid, lieflijkheid en zuiverheid.

Een sprekend voorbeeld van die opvatting van Italië, verwant met Goethes visie, is ook Amalie von Helvigs uiting tegenover Fouqué, naar aanleiding van diens vertaling van een Zweedse mysticus. Zij schreef over een "trostloses Capitel", dat daar "wo die Citronen blühen" geheel onbekend was, en meende:

"Daher auch unser ewiges Sehnen nach dem tiefblauen Himmel, unter dem sich die Fratzen niemals bilden, die unter den Wolkenzügen und Nebeln des Nordens ihre verzerrten Larven uns entgegen strecken."⁴⁵⁹

Ook voor Helvig was Italië het land van blauwe luchten en verten, zon en warmte, waar de gedachten licht en helder zijn. Wilhelm von Humboldt ervoer de tegenstelling tussen noorden en zuiden net zo. In een brief aan Goethe vergeleek hij wat hij noemde 'deze en onze streken':

"... die unseren [treiben] uns immer entweder aus uns hinaus ins Ungestüme oder in uns hinein ins Düstere, [machen] immer unruhig oder schwermütig, also empfindlich. Hier (in der römischen Campagna) löst sich alles in Ruhe und Heiterkeit auf. Man bleibt immer klar, immer gleichmässig, immer objektiv gestimmt."⁴⁶⁰

⁴⁵⁸ Seidel, 'Ueber Panoramen, Dioramen und Neoramen', *Berl. Kunstbl.* (1828), p. 59-70.

⁴⁵⁹ Fouqué, *Briefe*, p. 116: 13-11-1826. Vgl. Helvigs vermaning aan Fouqué, zie hiervoor, p. 190-191.

⁴⁶⁰ Humboldt, 1804, naar Waetzoldt, 1927, p. 203. Evenzo Humboldt, *ibid.*, p. 202-203: "... das lebendige Sehnsuchtsgefühl aus dem Kalten zum Warmen, aus dem Trüben zum Heiteren [...] Dies Verlangen ist ein geschichtliches Faktum, genau so seiend, so gerecht oder so ungerecht wie irgendein historisches Tun." En id. p. 232: "Am Ende ist es doch dieser Genuss des Lichtes, der den elementaren Kern des Südglückes ausmacht. [...] Dabei ist es nicht das absolute Mass an Lichtfülle, nicht der strahlende Sonnenglanz, der die Länder des Südens für nordische Augen so begehrenswert macht, sondern die Helligkeit und Heiterkeit der Luft. Diese kristallene Atmosphäre umspielt die Dinge wie ein liches Bad, sie nimmt ihnen die Schwere und das Trübe, sie macht sie bestimmt und leicht."

Voor Fouqué daarentegen zou Italië veeleer een land van in het verderf stortende verleidingen zijn geweest, zoals hij het in diverse verhalen en novellen schilderde, bijvoorbeeld in *Galgenmännlein* en in het verhaal *Der unbekante Kranke* over een jonge schilder die in het zuiden op het slechte pad was geraakt.

Nog een verontrustend, deels duister en geheimzinnig, deels kleurrijk aspect van de noordelijke voorstellingen van Italië, van het populaire beeld van dit land, was de zogeheten 'roversromantiek'. Een themacomplex dat met de lotgevallen van edele en slechte bandieten sedert de late achttiende eeuw vooral in de triviale literatuur een grote rol speelde, dat in de schilderkunst echter pas in de late jaren twintig van de negentiende eeuw tot een eigen genre uitgroeide.⁴⁶¹ Juist deze thematiek, waarbij de eerste van Waetzoldts bovengenoemde vormen van Italië-waarneming domineerde: Italië als bron van kleurrijke thema's en motieven, beschouwt Rehm als representatief voor het bij een Duits publiek populaire beeld van dit land in de decennia rond 1800. De voorkeur voor Italiaanse berglandschappen als plaats van handeling voor roversromans brengt Rehm overigens ook in verband met de nieuwe natuurbeleving van de latere achttiende eeuw die Waetzoldt eveneens in het geding bracht.⁴⁶²

Van dit duistere, geheimzinnige Italië scheen iets door in Kolbes schilderij *Doge und Dogaresse* (afb. 50). E.T.A. Hoffmann heeft zich door deze moeilijk te duiden voorstelling tot een novelle laten inspireren, een fictieve plot gesitueerd in het historisch milieu van het veertiende-eeuwse Venetië: emotionele verwickelingen in een geheimzinnig en kleurrijk milieu. In de eerste passages van zijn novelle, die hij eveneens *Doge und Dogaresse* betitelde, beriep Hoffmann zich nadrukkelijk op Kolbes schilderij, dat hij op de tentoonstelling van de Berlijnse academie had gezien, en hij begon met een beschrijving van diens tafereel:

"Ein Doge in reichen prächtigen Kleidern schreitet, die eben so reich geschmückte Dogaresse an der Seite, auf einer Balustrade hervor, er ein Greis mit grauem Bart [...] sie ein junges Weib [...] Im Hintergrund breitet sich das mit hundert und aber hundert Segeln bedeckte Meer aus, und man erblickt die Thürme und Paläste des prächtigen Venedig, das aus den Fluten emporsteigt."

Hoffmann introduceert dan een verteller die meent, dat 'Kolbe wellicht nog niet weet, dat hij op het schilderij niemand anders heeft uitgebeeld dan de doge Falieri en zijn echtgenote'. In de jaren twintig liet de Verein der Kunstfreunde im preußischen Staate een reproductie van Kolbes schilderij vervaardigen, en nog in

⁴⁶¹ Grote exponent van deze thematiek was Zwitser Léopold Robert wiens roversgenre ook bij Duitse kunstenaars veel navolging vond, o.m. bij Lessing en Hildebrandt.

⁴⁶² Rehm, p. 25, 84-95. Ook Wielands Italië, het 'oude romantische land', 'toverachtig en fantastisch' werkte volgens Rehm in triviale literatuur door. M.b.t. renaissancebeeld dat lezer in die literatuur ontmoette, schrijft Rehm: "Renaissance bleibt blosser Rohstoff, der in entstellter und entgeistigter Form dargeboten wird. [...] Das Renaissancebild des Bürgertums [entpuppt sich] als ein sentimental-romantisches," waarbij "pseudo-historische" roman belangrijke rol vervulde, p. 84; rol van natuurgevoel, id., p. 89-90.

het begin van de twintigste eeuw werd een afbeelding van zijn werk aan een uitgave van Hoffmanns verhaal toegevoegd, als betrof het een tekstillustratie.⁴⁶³

Een ander, niet minder getrivialiseerd Italië moet echter evenzeer, als keerzijde wellicht, van de fictie van dit land deel hebben uitgemaakt: het idyllische Italië van lieflijke heuvellandschappen, kalme meren, boottochten en romances waarover in de almanakken werd verteld en dat in begeleidende illustraties werd uitgebeeld. Hier is Italië materie, kleur, vorm, de couleur locale is hier geen toevoegsel, maar wezenlijk bestanddeel van de verhalen en beelden.

Terwijl bij Kolbes *Weinlesefest* het genrekarakter, in een veelheid van taferelen, lijkt te hebben overwogen, en hij met zijn *Doge und Dogaresse* uitdrukking gaf aan de kleurrijke geheimzinnigheid van een triviaal Venetië-beeld, ligt bij Dählings in het oude Italië gesitueerde taferelen, zoals in zijn bovengenoemde idyllische verbeeldingen van muziek en zang, het accent op de esthetische levensvorm. Waagen schreef over een van Schinkels historische landschappen (1815) dat dit de beschouwer het "schöne und gemächliche Leben" van een Italiaanse vorst, uit de tijd van Ariosto ongeveer, voor ogen voerde. De beeldopvatting ervoer hij als idyllisch:

"Das durchwaltende Gefühl ist das eines schönen und edlen Daseins, womit die abendliche Ruhe in der Natur harmonisch zusammenklingt."⁴⁶⁴

Ook Dähling situeerde zijn Ouditaliaanse taferelen onder de vrije hemel, maar zij spelen zich niet als bij Schinkel in een wijd landschap af; zijn voorstellingen zijn meer besloten, de enscenering is toneelmatig. Dat zal samenhangen met zijn andere activiteiten: zijn werkzaamheden voor het Schauspielhaus in Berlijn en zijn illustraties bij drama's zoals ondermeer bij Goethes *Torquato Tasso*. Het eerste historische en tegelijkertijd eerste in Italië gesitueerde genrefaerel dat Dähling op de tentoonstelling van de Berlijnse academie presenteerde, was zijn schilderij *Wettgesang* (1814, afb. 51).⁴⁶⁵ Wedstrijd-zingen was een veel voorkomend en traditioneel motief van de arcadische idyllen in de literatuur, dat de schilder hier echter in de renaissance situeerde, in een burgerlijk of adellijk gezelschap, dat ergens buiten in een heuvelandschap is neergestreken.

⁴⁶³ *Doge* in bezit 'Landrath' Weyhe in Quedlinburg, Boetticher, I. Hoffmann in *Taschenbuch für das Jahr 1819 der Liebe und Freundschaft gewidmet*, p. 221-222, p. 224. Maassen, in Hoffmann, *Werke*, VI, p. XLIV-LI: over relatie Hoffmann en Kolbe, die elkaar wrschl. n.a.v. novelle ook persoonlijk leerden kennen. Hoffmann heeft zich nog tweede maal door schilderij van Kolbe laten inspireren, zijnerzijds tekende Kolbe minstens eenmaal illustratie bij verhaal van Hoffmann. Repr. naar *Doge* (afb. 50, deze studie) toont in voorstelling jaartal 1807; idem dito bij afb. in Hoffmann, *Werke*, VI, voor p. 121: deze weergave volgens Maassen, *ibid.*, p. 403-404, ca. 1912 gemaakt naar foto schilderij (erfgenamen Weyhe). Evt. huidige verblijfplaats schilderij onbekend.

⁴⁶⁴ Waagen, 1844, p. 337. Waagens beschrijving van dit verloren werk zou vergeleken moeten worden met, weliswaar zeer vluchtige, schets door Kolbe (schetsboek part. bezit, Berlijn).

⁴⁶⁵ Boetticher, I, 201: part. eig. Kaehne, Berlijn; 1996 gesignaleerd in Moskau: mondelinge mededeling Gerd Bartoschek, Potsdam. Cat.ac.Berl. 1836, nr. 1267: repr. Joh. Samuel Otto.

Er is een fragment bewaard van een ontwerp-tekening voor dit schilderij die het rechter deel van de voorstelling toont (afb. 52). Op deze tekening is in de achtergrond tussen de bomen een aangesproken picnictafel te zien en een half liggende figuur die nog met een wijnkan bezig is. In vergelijking met het schilderij vertonen de personen op de voorgrond hier nog meer onderlinge relaties, uitgedrukt in blikcontacten, die de concentratie op de centrale figuur, de jonge zangeres, doorbreken. Dähling heeft bij de uiteindelijke versie een grotere eenheid en concentratie bereikt. Typerend is echter vooral, dat hij een aanvankelijk ingebracht genremotief heeft laten varen ten gunste van een arcadische invulling die hij blijkbaar beter vond passen bij zijn idyllische beeldopvatting: de vrolijke drinker in de achtergrond is vervangen door enkele grazende schaaapjes. Een interessant detail vormt de herder met de hond, links op de voorgrond: deze figuur, die zich naar stand onderscheidt van de overige luisteraars, vormt vermoedelijk een verwijzing naar Gottlieb Schicks *Apoll unter den Hirten* (1809), dat Dähling minstens van prentreproducties gekend kan hebben, en waar deze zelfde figuur op dezelfde plaats in de compositie is uitgebeeld. Ook dit motief, een citaat naar een schilderij dat verbeeldt hoe Apollo de kunsten onder de mensen bracht, duidt erop, dat de schilder meer dan een idyllisch tafereel wilde uitbeelden.⁴⁶⁶ Stellig heeft Dähling in zijn voorstelling, in navolging van Schick, ook het denkbeeld van de beschavende betekenis van poëzie en muziek voor de mens mee opgenomen.

Eenzelfde evenwichtige, harmonische enscenering toont zijn latere werk *Romanzensänger* uit 1824 (afb. 53), dat met ditmaal een jongeman in het middelpunt, een zanger die zichzelf op de luit begeleidt, als pendant van het *Wettgesang* gezien kan worden. Ook dit tafereel is in Italië gesitueerd zoals speciaal aan de architectuur herkenbaar is. Het eigenlijke gegeven zou echter teruggaan op Goethes ballade *Der Sänger* waarin van een zuidelijk milieu niet expliciet sprake is; een aantal details van de voorstelling komen inderdaad met in dit lied verwoorde motieven overeen. Dählings *Romanzensänger* behoorde tot de allereerste werken die de Pruisische Verein der Kunstfreunde voor verloting onder haar leden aankocht.⁴⁶⁷

⁴⁶⁶ Schick voegde jager met hond aan luisterende herders toe; zijn schilderij veraanschouwelijkt denkbeelden der 'Bildungsästhetik' van het Duitse idealisme. Dähling kende mogelijkwerwijs uitvoering van deze compositie in bezit van Humboldt, zie vervolg, p. 300. - Joh. Seegemund publ. (onder ps. 'Gottwalt') gedicht in *Frauentaschenbuch* (1817): "kunstvolle Variation auf Dählings Bild; der Wettgesang", *Morgenblatt* (1817), bijlage *Literatur-Blatt*, nr. 1, p. 3.

⁴⁶⁷ Voor *Tasso*-illustraties, zie cat. tent. Düsseldorf, 1995, p. 38. Verwijzing naar ballade: Humboldt, V, p. 252, nt. red. Eerste publicatie ballade, zonder titel, in *Wilhelm Meisters Theatralische Sendung* (Goethe, *Gedenkausgabe*, VIII, p. 738-739): op grond daarvan ca. 1783 gedateerd; met titel ook gepubl. buiten die context. Op muziek gezet door Schubert (1815), Conradin Kreutzer: muziekbijlage nr. I/10, Schumann (1841), Hugo Wolf (1888). Ook literatuur en toneel van minder niveau kunnen als inspiratiebron in aanmerking komen, de vele nu vergeten teksten die vaak grotere bekendheid en populariteit genoten dan werk der tegenwoordig erkende literatoren. Zo zou bijv. K.L. Kannegiessers toneelspel *Der Minnesänger*

Overigens correspondeerden zulke historische taferelen inhoudelijk in zoverre met de eigen tijd en leefwereld, dat het samen zingen in gezellig gezelschap veel en graag beoefend werd. Ook in de salons van Berlijn, waar wellicht tevens de gedachte aan de 'literaire academies' in de Italiaanse renaissance een rol speelde, zodat men zich in beelden als die van Dähling met des te meer genoegen inleefde.⁴⁶⁸ Anders dan de politieke geschiedenis, zo schrijft de literatuurhistorica Hannelore Schlaffer (1975), vertoont de geschiedenis van historische culturen - cultuurgeschiedenis - als gevolg van de structurele parallel in het dagelijks leven overeenkomsten met het leven van de burgerij. Juist in de cultuurgeschiedenis komt het historische - het vreemde, het andere - samen met wat overeenkomstig is in de eigen tijd. De 'burgerlijke' voorliefde voor cultuurgeschiedenis in de late achttiende en vroege negentiende eeuw verklaart Schlaffer met het verlangen om in de geschiedenis terug te vinden wat tot dan toe niet als maatschappelijke werkelijkheid was erkend, namelijk het persoonlijk leven.⁴⁶⁹ Welk accent men

Dähling - die immers ook voor het toneel werkte - bij zijn verbeelding der ballade beïnvloed kunnen hebben (Kannegiesser (1781-1861) was filoloog, literatuurhistoricus, vertaler, o.m. van Dante, en doctor filosofie, werkz. in Berlijn en Breslau. Samen met Büsching gaf hij tijdschrift *Pantheon* uit. *Journal Kunst und Kunstsachen* (1810), 'Liter. Anzeiger', nr. 1, vermeldde dat Kannegiessers *Minnesänger* met succes in privé-theaters in Berlijn was opgevoerd.). - Humboldt, V, 'Kunstvereinsbericht', 29-1-1826, p. 251-252: "Die beiden hier [tijdens ledenvergadering] aufgestellten Gemälde des Herrn Professors Dähling und [...] sind dem Publicum schon aus frühern Ausstellungen bekannt, und haben sich mit Recht des Beifalls der Kenner und Liebhaber erfreut." De Pruisische Verein liet 1826 repr. *Romanzensänger* vervaardigen waarvan afdrukken aan leden werden uitgedeeld; origineel viel bij verloting toe aan 'Stadrath' Knoblauch, Boetticher, I; nu verdwenen. Geheel i.t.t. Humboldts lovende woorden, en onjuist, uitte Bettina von Arnim zich over dit werk, toen zij haar echtgenoot schreef, dat stad Berlijn als huwelijksgeschenk voor prinses Luise [dochter Friedrich Wilhelm III, huwde Frederik van Oranje-Nassau] Kolbes *Albrecht Achilles* had gekocht "nebst mehrerem andern *Schund* [...], als da ist der *Minnesänger von Dähling ...*": 10-5-1825, Arnim, 1961, II, p. 530. Toelken daarentegen, op. cit. (6), p. 262: "... das elegante Bild des Minnesängers versetzt uns in das glänzende Leben der Ritterzeit." Cat.ac.Berl., 1826, nr. 779: "Von der Königlichen Porzellan-Manufaktur. Ein Tableau, nach Dähling, *den Troubadour* vorstellend, gemalt von Heimer dem ältern."

⁴⁶⁸ Cat. tent. Wolfenbüttel, 1986, *Kalender*, p. 92, n.a.v. liederen in zakboekjes en almanakken: "Von den Autoren der Spätaufklärung und der Klassik [o.a. Goethe] wurde das gesellige Lied als ein eigenes poetisches Genre angesehen und erfreute sich großer Beliebtheit. In vielen Tafel- und Trinkliedern kamen die zeitgenössischen Vorstellungen von einer aufgeklärt-bürgerlichen Geselligkeit und Gesittung exemplarisch zum Ausdruck." (vgl. muziekbijlage, nr. I/11). - I.M. Battafarone, 'Ludwig Tiecks Spätroman »Vittoria Accorombona«', p. 206, nt. 22, in: Vietta, p. 196-215. "Die civil conversazione als gebildete Unterhaltung- und Gesprächsform unter Gleichgesinnten im Zeichen der Poesie und der Bildung unabhängig von Stand und Geschlecht entstand mit der Kultur der Renaissance und wurde Bestandteil des kulturellen Lebens in der frühzeitlichen Romania." Tot in 18^{de} eeuw bestond deze vorm van 'gesprek': Goethe berichtte in *Italienische Reise* met waardering over zo'n bijeenkomst in 1786.

⁴⁶⁹ Schlaffer, p. 29-30. "Kultur ist das Gestaltschema, nach dem die Geschichte zu schreiben ist und mit dessen Hilfe das Fremde dem eigenen Bewußtsein zugänglich wird." - Overigens mag

hier ook wil plaatsen, de mogelijkheid van een *affirmatief herkennen* van situatie en bezigheden lijkt ook bij de themakeuze van het idyllisch-historische genre een belangrijke rol te spelen: de uitbeelding van zulke met eigentijdse activiteiten corresponderende tafereelen als musiceren, gezamenlijk het glas heffen of ook varen - dit laatste zal nog ter sprake komen - vormt in het bijzonder in deze periode een wezenlijk bestanddeel van het geheel van de thematiek.

Van gezamenlijk musiceren is geen sprake op Hampes schilderij *Springbrunnen in einem Garten* (1820, afb. 54), maar wel wordt ook in dit tafereel muziek gemaakt: een speelman die op respectvolle afstand bij de bron staat, bespeelt hier de luit voor een voornaam paar dat op de binnenplaats van een kasteel, omgeven door bedienden, de maaltijd gebruikt. Dit schilderij van een genoeglijk zomers tafereel in adellijke kringen is het enige waarbij Hampe een historisch genretafereel in een overigens onbestemd zuiden situeerde.⁴⁷⁰

In deze zelfde context, het cultiveren van muziek, dichtkunst en gezelligheid, mag ook aan Kolbes reeds besproken *Sängerfahrt* gedacht worden, en tevens aan Hampes *Wasserfahrt* (1826) die een familie met kinderen toonde bij een boottochtje op de Spree: terwijl de kinderen hun aandacht richten op de zwanen om hen heen, amuseren de volwassenen zich met muziek en zang. Beide tafereelen combineren de bovengenoemde motieven van het gezamenlijk musiceren en het gezamenlijk varen.⁴⁷¹ Enthousiasme voor deze activiteiten is ook evident bij de varenden op een schilderij dat weliswaar naar het jaar van tentoonstelling - 1834 - juist buiten de voor Berlijn bestudeerde periode valt, maar naar thematiek en beeldopvatting tot het idyllisch-historische genre gerekend moet worden: *Dählings Festliche Wasserfahrt* (1832, afb. 55).⁴⁷² Dähling heeft dit tafereel

men bij grootste deel adelijk-burgerlijke ontwikkelde elite in deze periode zo'n "bürgerliches Leben" veronderstellen: de kwalificatie is hier niet op te vatten als afbakening 'derde stand'.

⁴⁷⁰ De fantastische pinakel of fiaal op gebeeldhouwde 'bron' suggereert denkbeeld van ontstaan gotiek uit plantaardige vormen, terwijl de reliëfs rondom bekken op renaissancetijdperk duiden. Kostuums en licht wijzen op voorstelling Zuid-Europese locatie; aanwezigheid Moor suggereert in combinatie met beroemdheid Alhambra, "Pallast der maurischen Könige zu Granada" (Baczko, Ueber einige Werke der Baukunst aus den Zeiten des deutschen Ordens, in: *Preußisches Archiv* 8 (1797), p. 681 e.v., naar Boockmann, 1982, p. 134), en Hampes eigen interesse voor oude architectuur de gedachte aan Spanje. Schilderij: coll. Wagener, nu Nationalgalerie Berlijn.

⁴⁷¹ Cat.ac.Berl., 1826, nr. 43. Monogr. H. (Helvig?), 'Kunstaussstellung in Berlin 1826', *Kunstbl.* (1826), p. 146: "Viel Lob verdienen in dieser Art auch die Gemälde von Prof. Hampe; [...] Die Wasserfahrt einer Familie bey Sang und Saitenspiel auf der Spree in dem alten [!] Berlin, ist noch mehr belebt durch das Spiel der Kinder mit den friedlich schwimmenden Schwänen: nur dünkt uns die Färbung etwas zu bleich." - Voor bootvaarten geldt hetzelfde als voor musiceren: dat boottochten ook in werkelijkheid 19^{de} eeuw populair waren, zoals contemp. genre in de schilderkunst eveneens toont. Zo ondernam bijv. Niklas Vogt, toen hij 1808 met de Brentano's in de Rheingau verbleef, met Bettina een boottocht op de Rijn, Keim, p. 135. Blume, p. 373-374, m.b.t. late 18^{de} eeuw: de idyllische wereld (in de literatuur) spiegelt "Haltungen" die zeer reëel waren, immers, ook in werkelijkheid kwam men in priëlen bijeen, musiceerde, dichtte en zong; leven en poëzie kwamen in deze dingen overeen.

⁴⁷² Schilderij nu: Neues Palais (depot), Potsdam.

eveneens in een zuidelijke omgeving en door de kledij van de personen in de Italiaanse renaissance gesitueerd. Het is de voorstelling van een feestelijke boottocht op een door heuvels omsloten meer, tegen de achtergrond van een parklandschap. De landschappelijke inscenering doet vooral denken aan de meren in Lombardije. Een jong paar is in de boot onder een baldakijn gezeten, en schijnbaar wordt hun juist een 'lang leven' toegeroepen en toegezongen bij de klanken van de trompetters voorin. De oranjebloesem in de hand van de vrouw duidt erop dat hier een bruiloftvaart is uitgebeeld. De groep medevarenden is uit representanten van diverse leeftijden en beroepen samengesteld: een oude man in kluzenaarsdracht, een krijgsman die aan het roer zit, een monnik, een hofnar, een groep jonge mensen - mannen en vrouwen - allen in uitgelaten stemming, en een vissend jongetje, op de boeg van de boot, dat net beet heeft. De diversiteit der figuranten herinnert aan die bij Kolbes *Sängerfahrt* en lijkt niet willekeurig: de vertegenwoordiging van zo uiteenlopende leeftijden en standen suggereert de verwerking van motieven van een symbolische vaart, van het thema van de levensboot.

Voor dergelijke thema's lanceerde de Poolse kunsthistoricus Jan Białostocki de term 'Rahmenthemen' (tematy ramowe), en zijn observaties met betrekking tot het negentiende-eeuws gebruik van zulke beelden zijn ook hier relevant. Białostocki beschouwt de verwereldlijking van oorspronkelijk religieuze thema's, zoals hier het levenschip, als de belangrijkste ontwikkeling in de negentiende-eeuwse iconografie. Hij wijst bovendien op een gelijktijdige ontwikkeling waarbij symbolen, allegorieën en attributen tot beelden voor stemmingen werden, en veranderden in middelen van expressie. Van de oude iconografische betekenissen bleven dikwijls alleen de voornaamste elementen over, en speciaal die elementen die beantwoordden aan het voor de negentiende-eeuwse kunst typerende streven naar stemming en sfeer.⁴⁷³ De associatie met de oude betekenis van thema's, symbolen en attributen was in de werken van negentiende-eeuwse kunstenaars nog in sterke mate inbegrepen, maar aan de beschouwer werd intussen een aanzienlijk grotere vrijheid gegund bij de interpretatie van zulke beelden. Ook Kolbes in het derde hoofdstuk besproken *Sängerfahrt* is een illustratief voorbeeld van Białostocki's stelling: met de al besproken vermenging van symbolen en attributen die binnen het geheel van de voorstelling evenzeer als beelden van kleur en sfeer beleefd kunnen worden, en met de openheid voor diverse interpretaties.⁴⁷⁴

⁴⁷³ Vgl. Ilgner, p. 102, over Ludwig Tieck: "Die Stimmungskunst ersetzt geradezu die Einheit des Gedankens".

⁴⁷⁴ Białostocki, p. 220-221; idem bij Blume, p. 356, m.b.t. dichtkunst. Zo zou bij Dählings *Wasserfahrt* evenzeer sprake kunnen zijn van het postulaat van 'Abwechslung', van variëteit binnen het geheel van een groep personen, een zuiver kunstzinnig argument zonder symbolische lading. Juist die ambivalentie is typerend voor de kunst van deze periode en geenszins als onbedoeld manco op te vatten: de voorstelling bood ruimte aan een subjectieve, associatieve receptie en die ruimte werd als aangenaam ervaren.

Dähling volgde met de vermoedelijke locatie van zijn *Festliche Wasserfahrt* een destijds populaire route. Ook Schinkel bijvoorbeeld heeft herhaalde malen boottochten in deze regio uitgebeeld of althans daar gesitueerd. In een van zijn vroege olieverfschilderingen verbeeldde hij een boottocht met figuren in historische dracht op het Lago Maggiore. Een tekening van een andere hand naar een van zijn verdwenen schilderijen toont een meer in een berglandschap: op het water een aantal plezierboten met historische geklede figuren onder baldakijntjes, zoals bij Dähling, en op de achtergrond in de heuvels een kasteel. Dit was een fantasievolle, italianiserende weergave van zijn herinnering aan meren in het Oostenrijkse Salzkammergut. De catalogus van een negentiende-eeuwse particuliere collectie (consul Wagener) vermeldt een kopie van een vergelijkbare voorstelling door Schinkel, van een meer omgeven door bergen, en een kasteel dat ditmaal op een eiland in het midden is gelegen:

"Der See ist mit prächtigen, fürstlichen Gondeln erfüllt, denen Musikchöre und dgl. folgen ...".⁴⁷⁵

De Noord-Italiaanse meren en speciaal het Lago Maggiore met zijn eilanden vormden volgens Waetzoldt nog tegen het einde van de achttiende eeuw hooggeprezen landschappelijke bezienswaardigheden, "eines der Sehnsuchtsziele der Italienreisenden". Tal van schrijvers hadden de oevers van dit door grafische veduten en reisbeschrijvingen bekend geworden meer en het daarin gelegen Isola Bella beschreven, zoals Jean Paul, zonder er ooit te zijn geweest, dat deed in de roman *Titan* in sprankelende zinnen, en ook Goethe in zijn *Wilhelm Meister*.⁴⁷⁶

De bootvaarten van de idyllisch-historische taferelen spelen zich af op rustige, door heuvels omgeven meren of op een bedaarde rivier als de Spree. In de late achttiende eeuw was de vaart over de grenzenloze, open zee althans uit de dichtkunst vrijwel verdwenen en vervangen door een tochtje over het meer of op de rivier.⁴⁷⁷ Een parallel verschijnsel lijkt zich in de schilderkunst te hebben voorgedaan. Bij genretaferelen op het water zijn de watervlakten steeds begrensd, omgeven door heuvels of beboste oevers, het water is kalm, het weer goed en de boten zijn klein en handelbaar. Aan die boten kent de literatuurhistoricus Blume

⁴⁷⁵ Cat. coll. Berlijn, 1990, p. 54: olieverf op papier, nu Schinkel-Pavillion, Berlijn. Ibid., p. 49: tekening naar Schinkel, getiteld *Schloss am See*, door Karl Blechen, Schinkel-Pavillion, Berlijn; verdwenen schilderij was 1814 gedateerd. Thema en titel herinneren aan beschrijving schilderij Kolbe, 'Mittheilungen aus Berlin', *Kunstbl.* (1834), p. 90: auteur zag verschillende 'romantische' schilderijen in Kolbes atelier, waaronder voorstelling van een "malerisches Jagdschloß am See, dem sich eine zierliche Barke mit lustfahrenden edlen Jägern und Damen nähert". Citaat: cat. coll. Berlijn, 1861, p. 113; kopie naar Schinkel in coll. Wagener, 1823, door Wilh. Ahlborn die meer van Schinkels werken kopieerde. Voor kunstverzamelaar consul Wagener, zie p. 297-298, deze studie. Vgl. ook Waagen, 1844, p. 350: muurschildering Schinkel van zuidelijk landschap met meer dat auteur aan Como-meer deed denken.

⁴⁷⁶ Waetzoldt, 1927, p. 36-38: vooral beschrijvingen door Keyssler in diens *Neueste Reisen* zouden door literatoren als bron zijn gebruikt. Bedoelde passage *Titan* (1800-1803) in 'Erste Jobelperiode', *Werke*, III, p. 22.

⁴⁷⁷ Hüttinger, p. 226-227; Blume, p. 375.

(1957) nog een specifieke kwaliteit toe, namelijk dat zij de varende omgeven, dat zij hen omsluiten en omhullen. Blume wijst op de formele overeenkomst die de romp van een boot in dit opzicht vertoont met bijvoorbeeld een grot, een gewelf of een prieel.⁴⁷⁸ Zulke omsluitende vormen komen inderdaad in diverse gedaanten frequent voor bij idyllische taferelen, als de globale vorm van een locatie of van een wezenlijk onderdeel van een tafereel, zowel in de literatuur als in de beeldende kunst. Het zijn de eerder al genoemde vormen en beelden van de 'idylle-ruimte'. De emotionele functie van deze vormen is al besproken. Het groene prieel, aldus Blume, is de gedaante waarin 'het huis de terugkeer naar de natuur voltrekt', en deze omhulling of overwelving - tevens een beeld van harmonie met de natuur - kan samengaan met het motief van de boot, zoals dit bij Kolbes *Sängerfahrt* het geval is. Ook de baldakijn bij Dählings *Wasserfahrt* verhoogt de omhullende, beschuttende kwaliteit die de boot op zich al heeft.⁴⁷⁹

Het Italiaanse verleden van het idyllisch-historische genre omvatte in de vroege negentiende eeuw alleen de renaissance, en toonde die in beelden van een harmonieus, esthetisch leven en vrolijk levensplezier, een enkele maal ook van een donkerder stemming, in een intrigerend geheimzinnig en niet minder kleurrijk milieu. De Berlijnse schilders presenteerden het Ouditaliaanse verleden aan kunstbeschouwers in hun eigen 'poëtische inventies', in weldadige taferelen - de kleurrijke geschiedenis, het landschap vol zuidelijk licht, de overgave aan muziek en dichtkunst. In de volgende decennia zou, zoals reeds aan de orde kwam, nog weer een ander historisch Italië, dat van het middeleeuwse keizerrijk en de Hohenstaufen, in de Duitse schilderkunst worden uitgebeeld.

* * *

Terwijl bij historische genretaferelen uit de Italiaanse geschiedenis in hoofdzaak culturele aspecten in engere zin in beeld gebracht werden, vormen van een esthetisch leven, concentreerden schilders zich bij in het Duitse verleden gesitueerde taferelen op andere aspecten van het verkozen tijdperk. Daarbij domineerden in Pruisen binnen de belangstelling voor de Duitse geschiedenis tendensen die ertoe leidden, dat zulke taferelen overwegend, hoewel niet

⁴⁷⁸ Blume, p. 357, waar hij in dit verband ook kranen, cirkels en andere ronde en omsluitende vormen noemt. Id., p. 376, m.b.t. ervaring van bootvaren: "Unverkennbar ist in vielen dieser Kahnfahrten die verlangsamte Bewegung: all dies Wiegen, Gleiten und Ruhen heißt doch eigentlich, daß man nicht von der Stelle will." Vgl. Jean Paul, p. 182, deze studie, en ook Leopold zu Stolbergs (1750-1819) door Schubert verklankte gedicht, muziekbijlage nr. I/12.

⁴⁷⁹ Blume, p. 358: "Schiff, Laube und Grotte: jedes ein schützender und geschützter Ort liebender Begegnung, friedlicher Besinnung, geselliger Festlichkeit. Das kann so weit gehen, das Schiff und Laube in eins zusammenfallen, und dass aus der Vereinigung beider die wahrhaft ideale Behausung hirtenhafter Lebensfreude entsteht". - Overigens kunnen m.b.t. baldakijn op Dählings boot nog andere associaties meegespeeld hebben: oudere symboliek van de baldakijn, de herinnering aan traditionele functie bij het hofceremonieel en daarvan afgeleid, bij de huwelijksplechtigheid. Vgl. afb. 50, deze studie: Kolbes *Doge und Dogaresse*.

uitsluitend, in een niet-adellijk milieu gesitueerd werden. Zo tonen die Oudduitse taferelen bijvoorbeeld de saamhorigheid van de meester en zijn gezellen, of in de kring van de 'Großfamilie', de betrokkenheid van allen bij gebeurtenissen die de gemeenschap aangaan, de ambachtelijke autarkie van de burgersteden, of ook een in het openbaar gedeelde gezelligheid in minder fijn besnaarde, maar goedgemutste vormen - met bierkruiken en doedelzakspelers, op straat of in een boomkruin, in plaats van met wijnkannen en minnezangers in marmeren priëlen.

Een van die vermeende aspecten van historisch Duits leven, de betrokkenheid bij de gemeenschap, zag Amalie von Helvig verbeeld in Dählings *Fürstlicher Einzug* (afb. 45), een tafereel waarbij de aandacht gelijkelijk tussen adel en burgerij is verdeeld, met een klein overwicht voor de burgers. De relevante passage uit haar uitvoerige, beschrijvende bespreking is hierboven al aangehaald, de passage waar zij de voorstelling omschreef als een kostelijk beeld van "freyes bürgerliches Leben". De intocht van een vorst, in feite een traditioneel gegeven in de schilderkunst, is hier gesitueerd in een heuvellandschap, dat Helvig aan zuidwestelijke streken van Duitsland deed denken. Evenals sommige van Kolbes werken herinnert de voorstelling door thema en uitbeelding aan de verbaal geschilderde 'middeleeuwse' taferelen van Fouqué, maar meer nog aan de vorstelijke intochten die door vroeg negentiende-eeuwse geschiedschrijvers als Johannes Voigt, Raumer en ook Niklas Vogt zo kleurrijk zijn beschreven.⁴⁸⁰ Helvig gaf in haar bespreking een gedetailleerd beeld van de locatie, maar vooral ook van de rijk uitgedoste figuren van de vorstelijke stoet en van de talrijke toeschouwers, "das helle bunte Gewimmel neugierig froher Zuschauer", waarmee Dähling de voorstelling "anmuthig" en afwisselend had verlevendigd. Vele van de kijklustigen karakteriseerde zij in hun reactie op het gebeuren: de verschillende groepen, zoals de "in froher Erwartung, doch in bürgerlichem Anstande ehrbarlich harrenden Menge", maar ook individuele toeschouwers, waaronder een ambitieuze, maar overigens "liebliche" knaap, en steeds scheen zij de gemoedstemming van elk van hen nauwkeurig te kennen. Via een groepje nieuwsgierigen aan de overzijde van de stadsgracht kwam zij te spreken op een klein, licht prieel, dat

"sich an die alternde Mauer heiter auf Stufen hinaufbaut, [...] mit Sonnenblumen und andern blühenden Pflanzungen umgeben...".

Het was naar aanleiding van dit prieel dat Helvig nog een ander positief aspect van de hier verbeelde historische tijd ter sprake bracht, dat eveneens een rol gespeeld lijkt te hebben bij de receptie van het historische genretafereel, bij het kennelijk plezier in deze voorstellingen. En dat aspect was de ruimte die het historische milieu, in tegenstelling tot haar eigen tijd, nog geboden had aan de fantasie, een ruimte die de empathische beschouwer in deze taferelen voor

⁴⁸⁰ Zulke intochten behoorden bij deze historici steeds tot de meest beeldend beschreven gebeurtenissen.

ogenblikken kon hervinden. Helvig beschreef het prieel bij de stadsmuur als een van die

"reizende Zufälligkeiten [...], deren der aufmerksame Beobachter so viele um jene alten Gemäuer wahrnimmt, welche, zärtlich nachsichtigen Großältern vergleichbar, die Grillen und Wünsche ihrer Enkelchen schützend hegen und begünstigen; dahingegen bey unsern neuern, streng geregelten Bauten, auch kein armes Plätzchen zum Schmollwinkel der Phantasie übrig bleibt."⁴⁸¹

Afgezien van deze ene toch wel wat weemoedige vergelijking van verleden en heden is Helvigs beschrijving bijzonder opgewekt van toon. Ook haar geamuseerde vermelding hoe een van de kinderen van de eigenaar wel tweehonderdentachtig figuren had geteld, wijst op het genoeglijk karakter van haar tegelijkertijd toch serieus meelevende beschouwing van deze historische voorstelling.⁴⁸² Naar de stemming van het tafereel te oordelen was er bij Dähling al evenmin sprake van de nationaal-ideologisch georiënteerde beleving van historische voorstellingen die hij met zijn keuze voor de Oudduitse geschiedenis geïntendeerd zou kunnen hebben. Veeleer demonstreren schilder en critica beiden een affirmatieve geschiedinteresse en plezier in de kleurrijkheid en levendigheid van het historisch milieu - vermengd, althans bij Helvig, met een vleug weemoed om verloren levenskwaliteiten.

Ook Kolbe heeft enkele malen adellijke figuren in zijn historische genretafereelen uitgebeeld, maar anders dan in Hampes elegische voorstellingen heerst er in zijn ridderlijke of vorstelijke tafereelen een blijmoedige stemming, en is er bovendien, althans direct in beeld, geen sprake van zinspelingen op de 'Freiheitskriege'. Zijn door Amalie von Helvig hogelijk gewaardeerde *Fürstin auf der Falkenjagd* (1828) kwam al even ter sprake (afb. 56). De gesneden, gothiserende lijst van dit schilderij bevatte smalle verticale en horizontale schilderijen van genretafereeltjes - Helvig vatte deze samen onder de noemer "anmuthige Idylle" - met toestende schenkers en een speelman, die zich afspelen in een Oudduits adellijk milieu. De centrale voorstelling, een "besonders liebliches Bild", aldus Helvig, toont in sprookjesachtige onwaarschijnlijkheid, hoe een jonge edelvrouw, schijnbaar uitsluitend door ondergeschikten te voet begeleid, op een wit paard gezeten en met een kroontje op het hoofd, uitrijdt ter jacht. In de verte ziet men temidden van beboste heuvels het zoëven verlaten slot. Het is wellicht niet verbazend dat dit tafereel juist bij de Pruisische prinsessen

⁴⁸¹ Zie Helvig, op. cit. (240), p. 201-202, voor volledige tekst van haar zeer gedetailleerde en sympathiserende beschrijving.

⁴⁸² Helvig, op. cit. (240), p. 202. Voor die weemoed, vgl. Eissenbeis, p. 92, m.b.t. idyllische teksten uit *biedermeier*: "Die Hinwendung zur Gestaltung naiven Lebens enthält schon im Keim ein empfindsames Element, insofern dem Dichter der Kontrast zur Realität deutlich ist und so eine zur Harmonie drängende 'Dissonanz' vorliegt. Aus diesem dem Dichter und dem Leser präsenten Gegensatz erklärt die Theorie des Naiven die rührende Wirkung desselben." Schilderij was bezit bankier Anton Bendemann, Berlijn, die ook hist. tafereelen van Friedr. Lessing en Wilh. Nerenz zou verwerven, naast landschappen en Italiaans volksgenre (zie cat.ac.Berl.); nu Alte Nationalgalerie, Berlijn.

bijzonder in de smaak viel: stellig was ook daarbij de behoefte aan herkenning van het eigene in een geïdealiseerd verleden in het spel, de vorm van geschiedbehoefte die Schlaffer als specifiek 'burgerlijk' definieert.⁴⁸³

Van een tweede 'ridderlijke' scène die althans aan Kolbe wordt toegeschreven, is momenteel alleen nog een fotografie bekend (afb. 57). Dit tafereel toont een ruiterspaar in middeleeuwse dracht, samen op een paard dat rustig voortstapt door een besneeuwd landschap; een bakstenen kerkje met enkele grafkruisjes ervoor is juist gepasseerd. Voorzover de reproductie conclusies toelaat, heerst ook hier, in weerwil van de sombere natuur, bij de beide ruiters een vergenoegde stemming, en is er eerder sprake van een plezierrit dan van een meer dramatische situatie. Een derde althans ten dele adellijk tafereel toonde enkele jagers die zich op een terras wijn laten serveren: van dit schilderij, *Jäger in der Laube*, kan men zich alleen aan de hand van beschrijvingen nog een voorstelling maken. Eén daarvan stamt eveneens van Amalie von Helvig:

"Sehr anmutig ist von derselben Hand [von Kolbe] eine Gesellschaft von ritterlichen Jägern auf einem hohen laubigen Söller sich beym Mahl und Saitenspiel erquickend; ein Mädchen, die [sic] eine Kanne mit Wein und Becher achtsam die Treppe hinaufträgt, ist besonders lieblich, und scheint auch den Dudelsackspieler auf dem Baum aus dem Takt zu bringen."⁴⁸⁴

Het merendeel van zijn historische genretaferelen echter situeerde Kolbe niet alleen in een Duits, maar ook in een burgerlijk of tenminste niet-adellijk milieu. Een aantal van die 'burgerlijke' taferelen is verdwenen, slechts drie ervan zijn, voorzover momenteel bekend, in origineel of reproductie bewaard gebleven. Zo is het schilderij *Böttcherwerkstatt* uit 1818 alleen nog van reproductieprenten bekend (afb. 58). Ook dit tafereel van Kolbe heeft E.T.A. Hoffmann tot een novelle geïnspireerd: het zal allicht ook hier het 'open' karakter van de scène zijn geweest - een eigenschap die de beslotenheid van de idylle doorbreekt - dat Hoffmanns fantasie aan het werk zette. Hij lokaliseerde zijn verhaal: *Meister Martin, der Kufner, und seine Gesellen*, in het oude Neurenberg, het oerbeeld van een 'altdeutsche' stad sedert Wackenroder en ook Tieck Dürers vaderstad zo

⁴⁸³ Helvig, op. cit. (292), p. 54; recensie *Falkenjagd*, *ibid.* M.b.t. appreciërende termen die Helvig hier hanteerde: "lieblich", "eine anmuthige Idylle" en "dieses Anmuthige Bild", zie Eisenbeiss, p. 50, nt. 32, die erop attendeert dat men met adjectief 'anmuthig' destijds dikwijls "Idyllisches" aangaf. Het lijkt niet mis te verstaan dat Helvig dit schilderij als uitgesproken idyllisch beleefde. Ook bij Kolbes *Jäger in einer Laube* gebruikte zij de kwalificatie "sehr anmuthig": 'Kunstaussstellung in Berlin 1826', *Kunstbl.* (1826), p. 146. Vgl. voor minder gunstige beoordeling *Falkenjagd*, Seidel, *Berl. Kunstbl.* (1828), p. 290: n.b., diens kritiek betreft elementen der uitvoering, geenszins de poëtische inventie. Voor genoemde interpretatie van verlangen naar geschiedenis bij burgerij, zie p. 207, deze studie. Dit schilderij bij verloting gewonnen door 'jongere prinses Wilhelm' [Augusta], echtgenote latere keizer Wilhelm I, waarop 'oudere prinses Wilhelm' [Marie Anna], gehuwd met prins Wilhelm, broer Friedrich Wilhelm III, prompt replek bij Kolbe bestelde, Nagler, VII, p. 133-135.

⁴⁸⁴ Cat.ac.Berl., 1826, nr. 52. Monogr. "H", (stellig Helvig), 'Kunstaussstellung in Berlin 1826', *Kunstbl.* (1827), p. 146.

bloemrijk beschreven hadden.⁴⁸⁵ Neurenberg vormde als het ware een synthese van al het goede der Oudduitse tijden, een representatief hoogtepunt. De stad representeerde evenzeer de Oudduitse architectuur, de beeldende kunst en de dichtkunst als de levensvormen van de autonome stedelijke burgerij van de vijftiende en zestiende eeuw. Deze periode, literair vertegenwoordigd door Hans Sachs, was al in de latere achttiende eeuw ook vanwege deze dichter opgewaardeerd en door Wackenroder geïdealiseerd als een tijd van eenvoud en trouwhartigheid. De burgers van steden als Neurenberg - Dürers portretten brachten hen nabij - hadden, zo leek het, nog Duitse deugden bezeten als nijverheid, eenvoud, ernst en oprechtheid.⁴⁸⁶ Het cultuurhistorisch 'aangezicht' van Neurenberg - zoals Waetzoldt het omschrijft - dat door Wackenroder, Tieck en Hoffmann meer intuïtief gevoeld dan bewust herkend zal zijn, kreeg in de negentiende eeuw geleidelijk kleur en vorm, bijvoorbeeld in August Hagens verhalenbundel *Norika, das sind Nürnbergsche Novellen aus alter Zeit* (1829). Deze historische verhalen van de kunsthistoricus Hagen die in de stijl van oude kronieken en zogenaamd naar oude handschriften geschreven zijn, behoren, aldus

⁴⁸⁵ Gravure door H. Schmidt, lithografie door Ludwig Heine, *Th.-B. Hoffmanns novelle met Schmidts prent* gepubl. in *Taschenbuch zum geselligen Vergnügen* (1819). Contemp. receptie novelle was denkbaar gunstig, aldus Maassen, in Hoffmann, *Werke*, VI, p. LIV-LV; hij illustreert dit met citaten die ik hier ten dele weergeef, omdat deze commentaren evenzeer op taferelen als *Böttcherwerkstatt* of *Altdeutsche Straße* betrokken kunnen worden. Bespreking *Morgenblatt gebildete Stände* (1819), bijlage *Literaturblatt*, nr. 7: "Da wandeln wirklich die Menschen vor uns herum, wie man sich sie denken muß, wenn man noch vor vierzig Jahren ein Nürnberger Bürgerhaus mit seinen ungeheuern Hauserkern, seinen rothgeplasterten Zimmern mit einzeln breiten Fenstern von blankgeputzten runden Scheiben sah [...]. Das Costüm dieser Geschichte, sowol der Sitten wie der Denkart, däucht uns von der höchsten Wahrheit zu seyn. Dabey nirgends Pinseley, weder des Gefühls noch der Frömmigkeit, und doch so zartsinnig und fromm!" Recensent in *Zeitung für die elegante Welt* (1818), 3-11: "... ein höchst freundlich ansprechendes Familiengemälde aus jener gediegenen lebenswarmen Zeit, zu der unsere Generation nicht ganz mit Unrecht sehnsuchtsvoll zurückschaut, da der grosse Scheidekünstler Verstand jetzt so viel von jenem Lebensgeiste verflüchtigt hat, dass man gern sich wenigstens an seinem Bilde ergötzt, wenn es mit Treue und Wahrheit, wie hier, aufgefrischt wird." Cursivering R.K.

⁴⁸⁶ Sachs: Seybold, p. 215, over Goethes rol hierbij. Veraanschouwelijking gedicht *Hans Sachsens poetische Sendung* (1776), zie p. 124, deze studie. Rehm, p. 24-25: samen met Goethe en Herder had ook Wieland bijgedragen aan herwaarding Duitse 16^{de} eeuw, speciaal met art. in *Teutsche Merkur*. In dit blad had Wieland overigens ook steeds berichten van allerlei aard over Italië gebracht. Vgl. Schlaffer, p. 59, voor minder gunstige lezing van Wackenroder/Tiecks Dürer- en Neurenberg-beeld in *Herzenergiessungen*. - Volgens Schmid, p. 371, kreeg bloeiperiode van Neurenbergs burgerij bij Wackenroder nadrukkelijk kenmerken van gouden tijdperk. Vgl. R. Littlejohns, 'Der Rutsch in die Fiktion', in Vietta, p. 169-170, m.b.t. Wackenroder/Tiecks met Neurenberg verweven Dürer-beeld (*Herzenergiessungen* en Tiecks *Franz Sternbalds Wanderungen*): nostalgisch wensbeeld van 'flinke, onbedorven handwerker in gezonde, voor-kapitalistische maatschappij'; auteur interpreteert zulke voorstellingen als "in die Vergangenheit rückprojizierte Wunschbilder der romantischen Generation, die einem ideologischen Zweck dienen, in diesem Fall dem wachsenden deutschen Nationalbewußtsein."

Waetzoldt, tot het gebied waar de grenzen van wetenschap en literaire fictie vervloeien.⁴⁸⁷

Dat Kolbe in zijn schilderij van de *Böttcherwerkstatt* een werkplaats uitbeeldde, en dat hier inderdaad een van de figuren aan het werk is, zoals ook in andere van zijn historische genretaferelen voorkomt, is, zoals al besproken, op zichzelf niet in strijd met de kenmerken van een idyllische situatie. Wanneer in deze idyllisch-historische taferelen in de schilderkunst een werksituatie is uitgebeeld, ligt dit werk over het algemeen juist even stil en neemt men tijd voor een goede slok, voor handel of een vriendengesprek - hier schijnt dit weliswaar alleen voor de meester te gelden - of het betreft werkzaamheden die in een ander licht dan zwoegen gezien kunnen worden. De bezigheid van een schenkster bijvoorbeeld kan men zien als het onthalen van gasten - zoals bij Quaglio de jagers onthaald werden, ook al is het bij Kolbe steeds een dienstster die de verpozenden een dronk brengt: in de 'tuin van de poëzie', bij de *Jäger in der Laube* en in zijn *Hof eines Wirthshauses* (afb. 43). En de inspanning van een beroepsmuzikant brengt tenslotte muziek en algemeen genoeg voort. Op Kolbes schilderij van een *Altdeutsche Straße* (afb. 59) zijn zulke muzikanten uitgebeeld en er is een speelman actief bij de *Jäger in der Laube*. Het verschijnsel werk is geneutraliseerd of overstemd door prettige dingen. Niet de in beeld nauwelijks of in bescheiden mate plaats vindende werkzaamheden vormen het eigenlijke thema van deze taferelen, maar de onderlinge relaties tussen mensen, het directe menselijke contact waartoe dit historisch milieu van ambachtelijk, burgerlijk leven nog tijd en ruimte liet, en de mogelijkheden schiep. Het is Büschings "kindliche" tijd.

Speciaal dit laatste aspect, van menselijke contacten, verbeeldt ook Kolbes tekening *Märchenerzählerin* (afb. 60), hier in de vorm van het samenzijn in de familie en het intens beleven van eenvoudige, naïeve genoegens. De tekening toont hoe verschillende generaties van een familie bijeen zijn en samen luisteren naar de toch wel griezelige sprookjes van de grootmoeder. De scène speelt zich af in een kleine woonkamer, een 'idyller ruimte', met een brandend haardvuur in de schouw. De kledij en de ornamenten op de schoorsteenmantel verwijzen naar de Duitse renaissance, maar van een stadsburgerlijk milieu is ditmaal geen sprake: door het raam zijn onder de maansikkel de toppen van een berglandschap zichtbaar.

In zijn beide schilderijen *Böttcherwerkstatt* en *Altdeutsche Straße* daarentegen lijkt Kolbe te hebben verbeeld wat de historicus Schmid interpreteert als de kern van Wackenroders historische Neurenberg: hij spreekt van diens 'wensbeeld van kleinburgerlijke autarkie en zekerheid', dat bij hem bovendien een verbinding aanging met de historische voorstelling van de vroegere eenheid en grootheid van

⁴⁸⁷ Waetzoldt, 1936, p. 129. Hagen (1797-1880) was eerste kunsthistoricus die doceerde aan universiteit Königsberg, waar hij prentenkabinet en stedelijk museum oprichtte. In jonge jaren publ. gedichten; 1840 studie over Leonardo da Vinci, 1854 toneelgeschiedenis Pruisen - Ook Joh. Voigt wijdde, jaren later weliswaar, studie aan bloeiperiode burgerstad Neurenberg (1861).

de Duitse natie. Het stedelijk burgerlijk milieu garandeerde met zijn systeem van persoonlijke relatiemogelijkheden zowel emotionele stabiliteit als het continueren van vakbekwaamheid - althans, zo meent Schmid, in de voorstelling van Wackenroder. De arbeid die hier in Kolbes *Böttcherwerkstatt* - kort stilgelegd - in beeld komt, is ambachtelijk, het is de activiteit van een autonome stadsburger van de Duitse renaissance.⁴⁸⁸ Naar aanleiding van Hoffmanns door Kolbe geïnspireerde *Meister Martin* schreef een recensent in de *Zeitung für die Elegante Welt* in 1818 over

"... jene *gediegene lebenswarme Zeit*, zu der *unsere Generation* nicht ganz mit Unrecht *sehnsuchtsvoll zurückschaut*, da der grosse Scheidekünstler Verstand jetzt so viel von jenem Lebensgeiste verflüchtigt hat, dass *man gern sich wenigstens an seinem Bilde ergötzt ...*".⁴⁸⁹

In de woorden van een twintigste-eeuws literatuurhistoricus, Dirk Kemper: de renaissance werd gezien als "sehnsuchtsvoll verklärte Frühmoderne". Binnen het verlichte continuïteitsconcept, waar nog Tieck en Wackenroder en andere vroege romantici mee opgegroeid waren, gold de renaissance als de verst verwijderde periode in de geschiedenis die tegelijkertijd toch al tot het eigen historische tijdperk - de 'neue Zeit' - behoorde.⁴⁹⁰ Schiller had dit denkbeeld van historische continuïteit en van samenhang tussen de renaissance en de verlichte achttiende eeuw in de al eerder aangehaalde passage van zijn inaugurele rede als volgt verwoord:

"Wenn dies geschehen sollte [voordat het beschavingsniveau van zijn tijd bereikt kon worden], mussten sich Städte in Italien und Teutschland erheben, dem Fleiss ihre Tore öffnen, die Ketten der Leibeigenschaft zerbrechen, unwissenden Tyrannen den Richterstab aus den Händen ringen, und durch eine kriegerische Hansa sich in Achtung setzen, wenn Gewerbe und Handel blühen, und der Ueberfluss den Künsten der Freude rufen, wenn der Staat den nützlichen Landmann ehren, und in dem *wohlthätigen Mittelstande, dem Schöpfer unsrer ganzen Kultur*, ein dauerhaftes Glück für die Menschheit heranreifen sollte."⁴⁹¹

Het was als gevolg van dit denkbeeld, van dit historisch concept, dat de visie op de renaissance en de receptie van die periode in de decennia rond 1800, als het bewonderde en gerespecteerde begin van een nieuwe historische periode, zich onderscheidde van die van de middeleeuwen die veeleer romantisch geïdealiseerd werden.⁴⁹² Ook in de jaren twintig van de negentiende eeuw werd de renaissance nog zo opgevat - als het begin van de nieuwe, eigen tijd, en hoog geprezen: ditmaal bij gelegenheid van het Berlijnse Dürer-feest in 1828. Terwijl Italië werd geroemd als het land waar in de renaissance, in die 'roemrijke tijd', de schone

⁴⁸⁸ Schmid, p. 372. - Vgl. ook Littlejohns, op. cit. (486), p. 169-170.

⁴⁸⁹ Op. cit. (485).

⁴⁹⁰ Kemper, op. cit. (366), p. 138. Voor aanduiding 'neue Zeit' en toenmalig gebruik hiervan, zie Koselleck, p. 300-321.

⁴⁹¹ Schiller (1789), 1982, p. 18. *Cursivering R.K.*

⁴⁹² Kemper, op. cit. (366), p. 138.

kunsten gebloeid hadden, prees men Duitsland als het land waar in diezelfde periode de geloofsvrijheid was veroverd.⁴⁹³

Deze opvatting van de renaissance lijkt ook bij de inventie en receptie van het idyllisch-historisch genretafereel in de vroege negentiende eeuw tot uitdrukking te komen. Dähling situeerde zowel zijn Duitse als zijn Italiaanse historische genretafereelen steeds in de renaissance. En Kolbe heeft zijn 'burgerlijke' Oudduitse genretafereelen vooral in de zestiende en vroege zeventiende eeuw gesitueerd, zoals niet alleen bij de bewaard gebleven werken uit de voorstelling blijkt, maar ook uit de jaartallen die hij in drie gevallen aan zijn scènes heeft meegegeven. Bij twee van die schilderijen is aan de titel in de tentoonstellingscatalogus van de Berlijnse academie een jaartal toegevoegd: bij de *Bötticherwerkstatt* het jaartal 1568 en bij de *Tiroler Schütze* 1516. Eenmaal heeft Kolbe een jaartal direct in de voorstelling opgenomen, namelijk bij de *Altdeutsche Straße* waar een smeedijzeren wimpel aan een van de huisgevels het jaartal 1608 toont. Het is mij helaas niet duidelijk, of hij met die jaartallen naar bepaalde historische gebeurtenissen heeft willen verwijzen of met willekeurig gekozen jaren alleen het bedoelde tijdperk wilde aanduiden.⁴⁹⁴

Carl Hampes keuze voor de middeleeuwen hield direct verband met de bijzondere richting van de historische interesse die voor en tijdens de 'Freiheitskriege' onder invloed van de politieke omstandigheden opbloeide, terwijl men bij Kolbes middeleeuwse scènes inderdaad kan spreken van een romantisch-fantastische idealisering van die eeuwen. De historische genretafereelen in de vroeg negentiende-eeuwse schilderkunst van Berlijn zijn

⁴⁹³ Toelken, 'Gedächtnisrede bei der Säcularfeier Albrecht Dürers, welche von den Künstlern Berlins und den Mitgliedern der Singakademie am 18ten April 1828 begangen wurde', p. 117, *Berl. Kunstbl.* (1828), p. 116-130: "Das Andenken von Albrecht Dürer führt uns zurück in eine glorreiche Zeit. Wie gestärkt durch den langen Schlaf der Jahrhunderte des Mittelalters voll verworrenere abentheuerlicher Traumgestalten erwacht der menschliche Geist mit männlichem Bewusstseyn und klaren Gedanken. In alle Wissenschaften dringt Licht; die Staatsverwaltung ermannt sich; beide Indien werden entdeckt; das Ritterthum glänzt, vor seinem Untergang, in fleckenloser Herrlichkeit: Gonsalvo, Bayard und Berlichingen leben jetzt; in Italien blühen alle Künste des Schönen in wetteiferndem reizendsten Flor; Deutschland aber erringt die Glaubensfreiheit." - Aan dat laatste gegeven, eigenlijk aan centrale figuur Reformatie, Luther, wijdde Hampe twee schilderijen, waartoe hij door Lutherfeest 1817 mede gestimuleerd zal zijn: tekening voor schilderij *Luthers Zimmer zu Wittenberg* 1819. Decennium later volgde nog schilderij *Luthers Brunnen*, zie p. 103, deze studie.

⁴⁹⁴ Wanneer men Nietzsches (ideale) typen van 'geschiedenis die men nodig heeft' betreft op de vormen van geschiedbeleving die hier een rol spelen, is vermenging te constateren van de monumentale en antiquarische omgang met geschiedenis: een verlangen naar tegenbeelden ging gepaard met affirmatieve interesse voor deze cultuurhistorische perioden. - Voor verdwenen werk *Tiroler Schütze*, zie cat.ac.Berl., 1818, nr. 41. Op schilderij *Die altdeutsche Straße* (nu: Nationalgal., Berlijn) jaartal niet leesbaar, op voortekening duidelijk 1608 (Kupferstichkabinett, Berlijn): jaar der Protestantische Union, toen verbond gesloten werd tussen Duitse protestantse staten en rijkssteden in conflictrijke jaren voor uitbreken Dertigjarige Oorlog; voor Duitse protestanten datum van hist. belang, maar of Kolbe daarop wilde zinspelen, is een open vraag.

echter overwegend gesitueerd in de Duitse en Italiaanse renaissance, in het tijdperk waarmee een adellijk-burgerlijke intelligentsia zich historisch verbonden voelde, waar men de eigen culturele wortels zag, en de levenskwaliteit waarnaar men verlangde - die men als verloren ervoer, maar die toch ooit werkelijkheid was geweest.

* * *

Er is nog een derde historisch tijdperk dat in de eerste helft van de negentiende eeuw een rol speelde bij het idyllisch-historische genre in de Duitse landen - namelijk de klassieke oudheid. Bij de visualisering van dit tijdperk hebben echter slechts enkele schilders in Berlijn voor genrescènes gekozen en dan nog bij hoge uitzondering. Pas na het midden van de eeuw werden scènes uit het dagelijks leven in het oude Italië en Griekenland ook in de Midden-Europese schilderkunst in toenemende mate onderwerp van historische genretaferelen: zulk werk wordt in deel II uitvoerig behandeld.⁴⁹⁵ Een van die weinige Berlijnse schilders die zich al in de 'Vormärz' ook met de niet-mythologische oudheid bezig hielden, was Schinkel. Naast een aantal programmatische, historische landschappen schilderde hij een tafereeltje met herders ergens buiten bij een sarcofaag dat nu onder de titel *Griechische Landschaft mit rastenden Hirten* (1823, afb. 287) bekend is: Gustav Waagen meende, dat dit werk het karakter had van een 'antieke idylle'.⁴⁹⁶

Een werkelijk genretafereel is het ooit aan Gottlieb Schick toegeschreven schilderijtje van een huiselijke scène met een Oudgriekse moeder en haar kind (afb. 61): het is stilistisch duidelijk verwant met het werk van een aantal Franse schilders die rond 1800 voorstellingen uit de Griekse en Romeinse oudheid schilderden.⁴⁹⁷ Hun thematiek zou in de jaren veertig en vijftig een voortzetting vinden in het werk van de zogenaamde 'néo-grecs'. De 'antieke' taferelen van die jongere Franse schilders zijn door Albert Boime, mijns inziens terecht, geïnterpreteerd (1974) als uitdrukking van 'het verlangen om een tijdloze en universele ervaring, met idyllische connotaties, in beeld te brengen'.⁴⁹⁸ Een

⁴⁹⁵ Antiek genre vormt onderwerp van hfdstk. IV, dl. II: daar zullen ook enkele der hieronder genoemde of summier behandelde antieke taferelen nog nader besproken worden.

⁴⁹⁶ Waagen, 1844, p. 335. Schilderij nu: Nationalgalerie, Berlijn.

⁴⁹⁷ Dit anonieme schilderijtje, ca. 1800 gedateerd, staat te boek als *Griechische Mutter* (Gal. Romantik, Berlijn). Jonge moeder en klein kind zijn omgeven door attributen van huisvlijt, zoals spindel, spinrok en naaikistje; stemming bij moeder, kind en hond is dromerig, de beeldopvatting is idyllisch. - Franse schilders: zie ook II: IV, 1.

⁴⁹⁸ Boime, p. 104, schijnt initiatief en eerste belangstelling voor zulke taferelen bij de schilders te plaatsen, die, zo schrijft hij, historisch leven "in its familiar concerns" wilden presenteren. "Whereas traditional classicism required an heroic action and romanticism favoured conditions of unrest and violent movement, the 'Néo-grecs' tried to enter into the details of daily life in antiquity. [...] They accustomed the public to interest itself in persons who did not act with histrionic passion, but as natural human beings of the present. [...] Despite the antique settings [...] they showed ordinary events belonging to a social continuum." Vgl. p. 207-208, deze

zeldzaam vroeg negentiende-eeuws voorbeeld van antiek genre door een Berlijnse schilder, dat Boimes interpretatie bevestigt, is Johann Hummels lithografie *Eltern Glück* (1804, afb. 62): een klein kind doet zijn eerste pasjes.

Van Kolbe is een olieverfschets bewaard, van het binnenbrengen van de wijnoogst, die in eerste instantie naar de oudheid leek te verwijzen: de schets toont een stoet van mannen en vrouwen in zuidelijke dracht, die met ossekarren en manden, beladen en gevuld met druivetrossen, uit de heuvels afdaald, een werk dat momenteel als *Bacchanal* of *Festzug* te boek staat. Inderdaad heeft Kolbe in 1812 onder deze titel een tekening aan de academie tentoongesteld, een bacchanaal is echter niet hetzelfde als een bacchantenoptocht, laat staan als het onschuldig binnenbrengen van de wijnoogst, zodat het twijfelachtig is of het hier diezelfde voorstelling betreft.⁴⁹⁹ De spaarzame kledij van de landlieden geeft geen uitsluitsel over het door Kolbe bedoelde tijdperk. Waarschijnlijker is dat het hier gaat om een studie voor zijn Florentijnse *Weinlese-Fest*: de hierboven aangehaalde beschrijving van dit werk schildert immers ook, hoe de wijnbouwers in een lange stoet van de hoogte afdalen 'met de rijke gaven van de herfst'.⁵⁰⁰

Dählings mij niet bekende *Bacchantin* (1826) heb ik, om het mythologisch element, niet als historische genretafereel opgevat, ook al wijst de beschrijving door Carl Seidel op genreachtige trekken bij de uitbeelding van het thema.⁵⁰¹ De *Kranzwinderinnen* van dezelfde schilder echter (afb. 63) zijn waarschijnlijk wel in de *historische* oudheid gesitueerd, en in elk geval als zodanig gerecipieerd: dit werk werd zowel door Toelken, in het *Berliner Kunstblatt*, als door Seidel met waardering beschreven. Seidel leefde zich, als steeds, helemaal in de voorstelling in en wist precies wat elk van de kransvlechtsters, tot het kleinste meisje toe, op dat moment juist dacht. Het geheel was een "ächttes Farbengedicht" oordeelde hij enthousiast! Ook Toelken uitte zich uitgesproken lovend, hij hanteerde bovendien herhaaldelijk formuleringen die demonstreren, dat hij de voorstelling als een idyllisch tafereel ervoer. Zo schreef hij bijvoorbeeld - het is al eerder geciteerd - over een "in sich abgeschlossene reizende Handlung" waarbij alle figuren door "wechselfeitige Theilnahme" en "schöne Gruppierung innigst verbunden" zijn. Niets ontbreekt en niets is overbodig, aldus Toelken, "wie ein antikes Gedicht sich zu runden pflegt".⁵⁰² Enigszins onverwacht echter, na alle lof voor de

studie, voor samen musiceren en zingen en de boottochten: activiteiten die men zowel in eigen werkelijkheid als in de fictie van het hist. genre beleefde. Op Boimes formulering: 'sociaal continuüm', die een essentiële kwaliteit van het hist. genre aanduidt, zal ik nog terugkomen.

⁴⁹⁹ Zie cat.ac.Berl., 1812, nr. 603. Olieverfstudie, nu: Kupferstichkabinett, Berlijn.

⁵⁰⁰ Zie contemp. beschrijving *Weinlesefest*: nt. 454, hiervoor.

⁵⁰¹ Seidel, 1826, p. 82: "Die Idee ist einfach und schön, die Gruppierung hübsch geordnet, und der ein wenig bange Gesichtsausdruck beim Spiel mit dem mächtigen Thiere höchst anziehend, wie auch die Miene des lächelnd zuschauenden Knaben."

⁵⁰² Seidel, 1828, p. 228-229: "Es erscheint gewiß als eine höchst malerisch-poetische Idee, eine heitere Mädchenschaar, selbst Blumen unter Blumen, Kränze der Freude winden zu lassen, welche diesmal, wie das antike Costüm und die Tempelformen es andeuten, wohl einem

behandeling van dit thema, sprak hij tot slot zijn voorkeur uit voor een vaderlandse encenering van een dergelijk onderwerp, en hij bracht Dählings keuze voor het oude Griekenland in verband met diens leeftijd en generatie:

"Hätte ein jüngerer Künstler denselben Gegenstand behandelt, so würden die Blumen von deutschen Mädchen geflochten, um unseren Sitten gemäß eine Laube, ein Brautgemach, die Bildnisse geliebter Eltern, oder, mit veränderter Bedeutung des ganzen Bildes, den Sarg einer verblichenen Freundin zu schmücken. Dann würden ohne Zweifel der Ausdruck noch wahrer, die Carnationen mannigfaltiger [!], das heitre oder rührende Bild zwar weniger gelehrt, aber der Theilnahme näher sein."⁵⁰³

Hier zou men kunnen denken aan een schilderij door de inderdaad jongere Dresdner schilder Georg Kersting, en wel aan zijn eerder genoemde *Kranzwinderin* (1815), die wellicht meer naar Toelkens smaak zal zijn geweest (afb. 1). Zo prefereerden sommigen, waarschijnlijk zelfs velen, althans bij zulke idyllische genretafereelen toch een Duitse encenering, in verleden of heden.⁵⁰⁴

hellenischen Götterfeste geweiht sind." En Toelken, op. cit. (6), p. 262: "Fünf griechische Frauen und Mädchen sind mit Kranzwinden beschäftigt. Ihre reizende Arbeit ist fast beendet; eine von ihnen eilt mit zwei fertigen Kränzen zu dem auf einer nahen Anhöhe sich erhebenden dorischen Tempel, der zu einem Feste geschmückt werden soll [...]. Die Guirlanden sollen von Säule zu Säule sich winden, mehrere Jünglinge sind mit dem Befestigen derselben beschäftigt, ein bekränzter Priester in Feiertracht scheint alles anzuordnen und wartet jener zum Tempel Hineilenden, da die vorhandenen Blumengewinden so eben alle verbraucht sind. Die Mädchen scheinen unter sich, so emsig sie arbeiten, über die Wahl der Blumen zu kosen, und ein kleineres an der Erde sitzendes Mädchen versucht auch schon, mit spielender Aufmerksamkeit, ein Kränzchen zu flechten." Op dit schilderij zal ik in II: IV, 1, nogmaals ingaan. - Hagen, 1857, I, p. 245: volgens auteur behoorde Dähling tot de schilders "des Mengschen Styls" - zoals zijn *Kranzwinderinnen* toonde - ook al was hij veelzijdiger.

⁵⁰³ Toelken, op. cit. (6), p. 262.

⁵⁰⁴ Georg Fr. Kersting (1785-1847); schilderij nu: Gal. Romantik, Berlijn. - Vgl. ook II: IV, 1, over geringe interesse voor antiek genre in Duitse landen eerste helft 19^{de} eeuw. Desondanks lijkt Waetzoldts oordeel, 1936, p. 128, in dát geval m.b.t. Rafaël, overtrokken en tijdgebonden, nl. dat de gestalte van deze Italiaan in de kunstliteratuur der romantiek steeds meer verbleekt zou zijn tot 'nazareense' bloedeloosheid, terwijl Dürers gestalte vast omlijnd bleef. "Dürer als der Deutsche, Dürers Kunst als 'nordische' Kunst wurden mit wiedererwachtem Nationalstolz Raphael, dem Italiener, und der Kunst des Südens gegenübergestellt."