



Universiteit
Leiden
The Netherlands

Beelden van historisch leven : historisch genre in de negentiende- eeuwse schilderkunst van Midden-Europa

Krul, R.K.

Citation

Krul, R. K. (2006, June 20). *Beelden van historisch leven : historisch genre in de negentiende-eeuwse schilderkunst van Midden-Europa*. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/4462>

Version: Not Applicable (or Unknown)

License: [Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/4462>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

VI. KUNSTBESCHOUWING - VERWACHTINGEN EN RECEPTIE

Voorstellingen als de hiervoor in hoofdstuk IV kort beschreven antieke taferelen door Berlijnse schilders - hoe uitzonderlijk zij in de Duitse schilderkunst van de vroege negentiende eeuw nog geweest mogen zijn - illustreren voorbeeldig, hoe toentertijd moderne genreachtige en idyllische beeldopvattingen geleidelijk aan ook themagebieden binnendrongen, die voorheen het streng behoeve terrein van de historieschilderkunst hadden gevormd (zie ook II: IV, 1). Themagebieden die daarmee gemakkelijker toegankelijk werden voor een eigentijdse empathische beschouwing. Ook de verwickelingen rond de Dürer-transparenten van Cornelius' leerlingen en hun voorkeur voor het genreachtige tafereel met Dürer op zondagmorgen (zie I: V, 3) kunnen hier genoemd worden. Deze tendens strekte zich zelfs tot bijbelse thema's uit - tot thema's die inhoudelijk allerm minst tot het genre te rekenen waren - en die nu eveneens geënceneerd en verbeeld konden worden als betrof het historisch genre of een idylle. Zo heeft Kolbe zijn uitbeelding van de *Hochzeit zu Kana* een uitgesproken genrekarakter gegeven en achter de tafel met het bruiloftsmaal de gasten in een aantal afzonderlijke 'hollandiserende' genretafereeltjes uitgebeeld. En zijn stadgenoot Julius Hübner vatte het verhaal van Boas en Ruth samen in een idyllisch-historisch genretafereel (1826) dat de bijbeltekst poëtisch verbeeldde. De recensent die in het *Kunstblatt* de Berlijnse academietentoonstelling van dat jaar besprak, vermoedelijk Helvig, prees Hübners uitvoering van dit "anmuthig gedachte Bild" en omschreef het tafereel als een idylle, als

"die schöne *alttestamentliche Idylle*, wie Boas der lieblichen Aehrenleserin Ruth unter einem Baume Früchte darbringt."⁶⁷⁴

Dat streven naar genre en idylle bepaalde zowel de beeldopvatting als de themakeuze bij een niet onbelangrijk deel van de kunstproductie uit de vroege negentiende eeuw. Deels kozen schilders hun onderwerpen zo, dat een dergelijke beeldopvatting al bijna was voorgegeven, deels transformeerden zij bekende thema's zodanig dat het gegeven met een genreachtige of idyllische weergave zou harmoniëren. Zo is het bijvoorbeeld typerend voor die periode dat de jonge Peter Cornelius allereerst die scènes uit *Faust* illustreerde - zijn illustraties bij dat werk zijn al eerder genoemd - waarin sprake is van een intieme sfeer van individuele relaties en gevoelens, en slechts enkele van de meer dramatische scènes.⁶⁷⁵

⁶⁷⁴ Verwickelingen rond Dürer-tafereel, p. 261-263, deze studie. *Hochzeit*, met goud gehoogde gouache, nu: Kupferstichkabinett, Berlijn. Helvig?, op. cit. (484), p. 146 (scène O.T., boek Ruth, 2:14). Cursivering R.K. Vgl. Bernhard, p. 172, 295-298: religieuze idyllen.

⁶⁷⁵ Zie p. 190-191 en nt. 424, deze studie. Ditzelfde wordt ook wel geconstateerd m.b.t. Cornelius' *Nibelungen*-tekeningen, in weerwil van Helvigs bezwaren: vgl. Von See, 1991, p. 55, 60-65, die oordeelt, dat bij deze illustraties eveneens sprake is van intieme en gevoelvolle beelden. Von See brengt vroege verbeelding van scènes uit *Nibelungen*, door Cornelius en ook Fohr en J. Schnorr von Carolsfeld, i.v.m. opvatting van specifiek Duitse burgerlijke deugden die

1. De recipiënten, de receptie en de 'idealische' kunstbeschouwing

Al zulke genreachtige taferelen, geschilderd en getekend in een veelal idyllische, steeds idealiserende beeldopvatting, vormden ongetwijfeld een respons op een behoefte van de tijdgenoten: commentaren en recensies gaven steeds opnieuw uiting aan het genoegen dat men aan zulke scènes beleefde. Bij keuze voor een vroeger tijdperk kwamen dergelijke taferelen tevens tegemoet aan de historische interesse, aan het plezier in beelden van het verleden, waarbij zij ook aanleiding konden geven tot een soms weemoedige vergelijking van dit verleden en de eigen tijd. De contemporaine commentaren vormen de enige basis voor een koppeling van bepaalde toenmalige kunstopvattingen en de thematiek van het idyllisch-historisch genre. Daarbij verwoordden de besprekingen van historische genretaferelen in tijdschriften, laat staan in persoonlijke documenten, doorgaans alleen de subjectieve beleving van de schrijver; een opmerking die de intentie van de schilder of diens eigen omgang met het onderwerp betrof, viel maar hoogst zelden. Er zijn echter geen aanwijzingen dat de interesse en kunstopvattingen van schilders en beschouwers elkaar ver ontlepen, integendeel.⁶⁷⁶

Tot nu toe was hier sprake van *de* recipiënt van het idyllisch-historisch genre, maar wie waren nu in concreto die waarderende beschouwers en kopers? De nadere bepaling van het 'publiek' van bepaalde kunstvormen en richtingen van smaak is bijzonder problematisch, er is over het algemeen geen sprake van een duidelijke samenstelling uit bepaalde maatschappelijke groeperingen. Waar het de deelname aan een bepaalde smaak betreft, is juist de meerderheid sociaal niet homogeen, aldus Mattenklott, veeleer is dat de minderheid.⁶⁷⁷ Weliswaar acht ik het onwaarschijnlijk dat er bij de positieve receptie van het historisch genre al in de vroege of zelfs eerste helft van de negentiende eeuw sprake was van een groter publiek, maar desondanks was het in het kader van dit onderzoek slechts ten dele mogelijk om die welwillende recipiënten te definiëren als leden van bepaalde maatschappelijke groeperingen. Zo bleek uit het schriftelijk bronnenmateriaal, dat zij wat Pruisen betreft in ieder geval te vinden waren in de kringen der romantische literatoren, onder de bezoekers van de 'romantische' salons van Berlijn en bij die leden van het koningshuis die met beide, elkaar overlappende,

al in humanistische Tacitus-receptie werd voorbereid, evenals met een romantisch-christelijke interpretatie van het epos en van de ME in het algemeen. Bij zijn verklaring van de keuze en uitbeelding van onderwerpen uit de *Nibelungen* in vroeg 19^{de}-eeuwse kunst laat hij tendensen in ontwikkeling van de schilderkunst buiten beschouwing.

⁶⁷⁶ Zeldzame documentatie van standpunt van een schilder is Arnims bericht over zijn gesprek met Kolbe n.a.v. diens *Sängerfahrt*: waarbij Arnim zelf en Kolbe kennelijk in hun speelse benadering van het onderwerp overeenstemden, zie p. 143, deze studie. Voor de overeenstemming tussen schilders en recipiënten, zie ook Büttner, 1990, p. 259-260.

⁶⁷⁷ Mattenklott, p. 42; deze verwijst, helaas zonder nadere benoeming, naar (in 1984) recent wetenschappelijk onderzoek, dat duidelijk had gemaakt hoever de smaak van een groter publiek al in de late 18^{de} eeuw verwijderd was geraakt van de 'kunstavantgarden'.

kringen voeling hielden - met andere woorden zij behoorden tot de "adlig-bürgerliche Bildungsschicht" van dit land.⁶⁷⁸ De met betrekking tot het Münchner milieu gevonden gegevens tonen aan dat de sociale samenstelling van het publiek dat het vroege historische genre waardeerde, in Beieren overeenkomstig was. Daar vonden in elk geval de plaatselijke varianten zowel onder de adel en bij leden van het koningshuis weerklink als bij representanten van de burgerstand: onder hen die als dilettant of van beroepswege interesse hadden voor Oudduitse literatuur en kunst, onder de bewonderaars van middeleeuwse architectuur en onder diegenen, intellectuelen en kunstenaars, die - meer gevoelvol of op meer speelse wijze - sympathiseerden met bepaalde historische en speciaal middeleeuwse levensvormen.⁶⁷⁹

De kunsthistoricus Joachim Grossmann waarschuwt in zijn studie over 'leven en werk' van Pruisische schilders (1994) eveneens voor een te strikte scheiding van de sociale groeperingen, waar het de kunstreceptie in de hier bestudeerde periode betreft. In Brandenburg-Prusen stimuleerden de koning, zowel Friedrich Wilhelm III als zijn zoon en opvolger, en regerende kringen de belangstelling voor kunst: zo werden de koninklijke kunstverzamelingen toegankelijk gemaakt en nam men de oprichting van verenigingen als de 'Künstler-Verein' en de Verein für Freunde der Kunst zeer gunstig op. In Beieren ontwikkelde zich sedert de troonsopvolging van Ludwig I langzaamaan een wel strakker gedirigeerde, maar toch vergelijkbare situatie. Bovendien had inmiddels ook de gegoede burgerij, in het bijzonder in Pruisen, als koper en opdrachtgever een toenemend aandeel aan de bevordering van de kunsten, en zij had daarmee een richtinggevende invloed verkregen die traditioneel tot het domein van de vorst en de hofadel had behoord. De belangstelling en smaak op het gebied van de schilderkunst lijken in Pruisen bij adel en burgerij grotendeels te zijn samengevallen, en in Beieren tenminste bij delen van de adel en burgerstand, terwijl verschillen bij de aankoop van kunst vooral te herleiden waren tot uiteenlopende financiële mogelijkheden.⁶⁸⁰

De keuzes van een professioneel schilder waren voor een belangrijk deel gebonden aan de wensen van het koperspubliek. Zijn ontwerpen bleven over het algemeen binnen de grenzen die de normen van de kunstacademie en, meer nog, de hem bekende of door hem verwachte reacties van potentiële kopers en

⁶⁷⁸ Formulering "adlig-bürgerliche Bildungsschicht": Nipperdey, 1983, p. 31.

⁶⁷⁹ Contemp. recipiënten hist. genre: vgl. positie en stand der in deze studie waar bekend steeds vermelde 19^{de}-eeuwse eigenaren van hier besproken schilderijen. - Deneke, p. 118, wijst erop dat men zich in kader 'historische Vereine' graag verdiepte in de "Erscheinungsformen des Geschichtliche", in het "Zuständliche". Die bijzondere aandacht voor cultuurgeschiedenis zal in omgeving van deze verenigingen, die vanaf jaren 20 in snel toenemenden getale werden opgericht (Geismeyer, *Biedermeier*, p. 58), positieve receptie van hist. genre bevorderd hebben. Vgl. ook Heimpel, 1972, en speciaal p. 60, voor tweede helft 19^{de} eeuw: contacten tussen hist. verenigingen en schilders van historische taferelen.

⁶⁸⁰ Officiële kunstopdrachten dienen onderscheiden te worden van aankopen door leden van vorstenhuizen en koninkl. families van kunstwerken voor eigen woon- en werkvertrekken.

recensenten bepaalden.⁶⁸¹ Eerder is al ter sprake gekomen dat bijvoorbeeld Carl Kolbe dikwijls ontwerptekeningen ten toon stelde, die hij pas in het geval van een opdracht in olieverf uitvoerde, net als veel van zijn tijdgenoten. Zo zou Kolbe zijn tafereel *Die altdeutsche Straße* in opdracht van de Berlijnse kunstverzamelaar Joachim Heinrich Wagener geschilderd hebben.⁶⁸² Geismeyer is van mening dat men zich aan hand van de omvangrijke collectie schilderijen en tekeningen van Wagener een goed beeld kan vormen van de "Geschmackstendenzen" die in de eerste helft van de negentiende eeuw in de Duitse landen overheersten. Wageners verzameling kwam met andere contemporaine collecties overeen en bovendien had de consul ernaar gestreefd dat zijn collectie een overzicht van de kunst van zijn eigen tijd zou geven. Voor schilders als Friedrich, Blechen, Schwind en de Nazareners had hij echter weinig of geen belangstelling gehad. De zogenaamde 'Fachmaler' domineerden in zijn verzameling, weliswaar zonder dat zij exclusief vertegenwoordigd waren: de consul kocht naast landschappen vooral genretaferelen en werken met anekdotisch-historische thema's of aan de literatuur ontleende onderwerpen. Geismeyer omschreef zijn voorkeuren zo:

"Bevorzugt war also alles das, was einerseits Nahes und Vertrautes darstellte, was andererseits das Große und Ferne annäherte und anekdotisch vermittelte."⁶⁸³

Tot dat 'verre' behoorde ook het verleden: ongeveer tien procent van Wageners schilderijen verbeeldten historische anekdoten en historische genretaferelen, zoals blijkt uit de collectiecatalogus die Gustav Waagen in 1861 samenstelde. Die historische voorstellingen vormden binnen het geheel van de verzameling dus wel een relatief bescheiden groep, maar die was toch groot genoeg om nadrukkelijk te demonstreren dat Wagener, behalve voor de gefavoriseerde genres landschap en eigentijds genre, ook voor de geschiedenis belangstelling had. Hij had omstreeks 1815 een begin gemaakt met het bijeenbrengen van zijn collectie: deze representeerde ongetwijfeld de schilderkunst van het 'juste milieu' tijdens de eerste helft van de negentiende eeuw, maar weerspiegelde tevens recentere ontwikkelingen tijdens en na de jaren dertig. Zonder de mogelijkheid om te onderscheiden tussen schilderijen die Wagener in het eerste en in het tweede kwart van die eeuw heeft aangekocht, kan zijn verzameling niet direct bij een beoordeling van de kunstreceptie in de *vroege* negentiende eeuw worden betrokken. Niettemin bevatte zijn collectie in ieder geval bij zijn overlijden in

⁶⁸¹ Grossmann, p. 13.

⁶⁸² Volgens Waagen, in cat. coll. Berlijn, 1861, zou 1824 gedateerde *Altdeutsche Straße* zijn geschilderd voor deze Wagener, consul voor Zweden, in wiens coll. dat werk zich bij zijn dood in ieder geval bevond. Vgl. cat.ac.Berl., 1820, nr. 41 en 1824, nr. 55: tekening en in opdracht uitgevoerd schilderij *Hof eines Wirthshauses* van Kolbe: deze titel suggereert echter veeleer voorstelling van tekening *Wirthshaus* dan *Altdeutsche Straße*. Wagener liet coll. na aan Pruisische staat: zijn verzameling vormde basis voor 1868 opgerichte Berlijnse Nationalgalerie.

⁶⁸³ Geismeyer, *Biedermeier*, p. 108-109. Vgl. Seybold, p. 215: juist genretaferelen brengen het verre verleden nabij, want het typische is "überzeitlich".

1861 een aantal schilderijen van de drie hier bestudeerde Berlijnse schilders, en daaronder waren ook historische genretaferelen: de *Ritterburg* en de *Springbrunnen* van Hampe en Kolbes *Altdeutsche Straße*.

Wageners collectie lijkt inderdaad - evenals een groot deel van graaf Atanazy Raczyński's verzameling - representatief te zijn geweest voor bepaalde vormen van kunstreceptie die voor de late achttiende eeuw wel als typisch 'burgerlijk' worden beschouwd, maar in de negentiende eeuw, afgezien van die kwalificatie, al gemeengoed van adel en burgerij waren geworden. Mattenklott wijst op een dergelijke kunstreceptie in zijn eerder aangehaalde opstel (dl. I: III, 3) 'Die neue Kunst und ihr Publikum'. Naar zijn mening zijn het

"... typisch bürgerliche Rezeptionsweisen von Kunst [...], in denen wir die Tendenz zur Rückbildung des Ästhetischen in Lebensstoff bestätigt finden können. Ihr gewöhnlichstes Modell heisst Identifikation mit dem Dargestellten.

Künste, die dazu nicht einladen, sind von vornherein im Hintertreffen."⁶⁸⁴

Op grond van de mij bekende besprekingen van beeldende kunst uit de vroege negentiende eeuw waarin de auteurs zowel hun eigen kunstbeleving verwoordten als de wijze van kunstbeschouwing die zij van de beschouwer en liefhebber verwachtten of zelfs verlangden, wil ik echter onderscheiden - ik wijs hier nogmaals op - tussen sympathiserende empathie en identificatie. In al die teksten is overwegend sprake van het eerste en niet van een directe identificatie met de uitgebeelde personen noch met de verbeelde situatie, hoewel de empathische beleving van een voorstelling dit laatste soms dicht kan benaderen. Bij vervanging van identificatie door empathie sluit ik mij bij Mattenklott aan.

Ook diens bespreking van Herders opvattingen over wat de kunst bij de beschouwer diende te bewerkstelligen, het 'doel van het esthetische', lijkt mij hier relevant. Herder omschreef dit doel in zijn opstel *Von deutscher Art und Kunst* (1773) als de teweegbrenging van

"eine gewisse Erschütterung des Herzens, die Erregung der Seele in gewissem Maas und von gewissen Seiten, kurz! eine Gattung Illusion ...".

En hij noemde "Geist, Leben, Natur, Wahrheit" als 'elementen' van die 'ontroering'. Met deze opvatting, dat niet de kundige beoordeling aan de hand van regels, maar de "Erschütterung des Herzens" de zekerste maatstaf voor het kunstoordeel zou zijn, toonde Herder zich een erfgenaam van de "empfindsame" kunsttheorie, aldus Mattenklott.⁶⁸⁵ Ook zonder dat het accent te allen tijde zozeer,

⁶⁸⁴ Mattenklott, p. 37. Van deze "bürgerliche" kunstreceptie zijn hogere adel en koningshuis geenszins uit te sluiten; tegenstelling alleen gegeven t.o.v. 'officiële' geschiedschilderkunst en representatieve kunstwerken als bijv. statieportretten. Coll. Wagener: bijv. Th. Hildebrandt, *Krieger mit einem Kinde* (zie dl. II: I, 5), Heinrich Krigar, *Ein schiessender Knabe, neben ihm ein älterer Mann* (zie nt. 7, hiervoor), Cretius, *Ein Wappner* (1839, zie II: I, nt. 75), Ed. de Bièfve, *Eedverbond Nederlandse adel 1566* (1850, zie II: IV, 3), Alois Hunin, *Die Eröffnung eines Testaments* (1846, vgl. II: III, 1).

⁶⁸⁵ Mattenklott, p. 38: "So bezahlt dieser Autor die Öffnung der Kunst für die aufsteigenden mittelständischen Schichten, bezahlt er die empfindsame Demokratisierung der

laat staan uitsluitend, bij het gevoel werd gelegd in plaats van bij schildertechnische of compositorische aspecten, werkte deze achttiende-eeuwse kunstopvatting als onderdeel van de gevoelsesthetiek tot ver in de volgende, negentiende eeuw door in de kunstbeschouwing en kunstreceptie.

De hier bestudeerde kunstcritici uit de vroege negentiende eeuw hanteerden over het algemeen een - niet steeds evenwichtige - combinatie van die beide bovengenoemde maatstaven voor de kwaliteit van kunstwerken. De compositie, de schildertechniek, kleurgebruik en perspectief werden wel degelijk kritisch beoordeeld, maar het zwaarste woog toch inderdaad of de schilder erin slaagde de beschouwer tot meeleven en zich inleven, tot 'navoelen' te bewegen.⁶⁸⁶ Zo schijnt ook de criticus die voor het *Kunstblatt* enkele in Halberstadt tentoongestelde werken van Kolbe besprak, het meeste belang te hebben gehecht aan de steeds "höchst anmuthige poetische Gedanken" van diens idyllen [!]; hij noemde de schildertechnische gebreken pas in tweede instantie en sprak daarbij van "nachsehen müssen". En Carl Seidel zag het evenzo, hij noemde Kolbe een 'ware dichter in de schilderkunst', en ook al zou hij

"in der Ausführung und in der technischen Behandlung von manchen Anderen übertroffen werden, so kommt doch keiner ihm gleich an unerschöpflichem Reichthum sinnvollster dichterischer Erfindung."⁶⁸⁷

Wat was het dat Kolbes tijdgenoten speciaal bij zijn idyllische genretaferelen zozeer charmeerde? Wilhelm von Humboldt heeft in een van zijn toespraken voor de Pruisische Verein der Kunstfreunde een poging ondernomen om die bijzondere kwaliteit van kunstwerken te omschrijven, die het gevoel en de fantasie van de beschouwer aanspreekt. Zijn op het eerste gezicht enigszins cryptische, tastende formuleringen lijken toch een kern te raken, en een element aan te wijzen van datgene wat ook door de boven aangehaalde critici bij Kolbe werd gewaardeerd. Humboldt sprak over hetgeen

Kunstkompetenz, auf die die Tränenprobe gilt, mit der Abwertung des gebildeten Kunstverständs. Kunstzweck ist für Herder ausschliesslich die Erregung des Gemüths, nicht Erkenntnis." Vgl. Plaul die in deze kunstopvatting de wortels der triviale literatuur lokaliseert.

⁶⁸⁶ Verschil tussen kunstbesprekingen door auteurs die nog tot Verlichting te rekenen zijn en zulke uit vroege 19^{de} eeuw is frappant. Als vb. van zo'n oudere kritiek die zich tot technisch kunnen en modus beperkte en aan evt. uitdrukking van stemming geen aandacht besteedde, een bespreking van Kolbes *Tod des Stallmeisters Froben*, cat.ac.Berl., 1800, nr. 22: G. Rhode, 'Bemerkungen über die diesjährige Kunstaussstellung in den Sälen der Akademie der Künste', *Berlin* (1800), p. 85-86: "Obgleich dem Künstler nicht viel daran liegt, ob die Gegenstände, welche er darstellt, wahr sind oder nicht; so muss doch der Mahler der die Absicht hat: Scenen der wirklichen Geschichte in seinen Werken aufzustellen, solche wählen, die wirklich geschehen sind, und dies ist bei der hier vorgestellten Begebenheit sehr zweifelhaft. Doch hier nur etwas über diese Zeichnung in Rücksicht der Kunst. Der Gegenstand ist gut aufgefasst. Froben stürzt eben mit seinem Pferde nieder, und der Kuhfürst [sic] sieht ihn nachdenkend an. Das Ganze ist indess für ein Schlachtstück zu ruhig, und einförmig."

⁶⁸⁷ Monogr. F.G.H., p. 323, 'Bericht über die fünfte Kunstaussstellung zu Halberstadt', *Kunstbl.* (1834): "nachsehn". - Seidel, 1826, p. 95.

"... gestaltlos durch blosse Nuancirung und Gradation, gehalten von den Gesetzen des Rhythmus und der Harmonie, auf die Einbildungskraft zu wirken vermag, und also in letzter Beziehung unmittelbar die Empfindung berührt. [...] darauf beruht die Wirkung der [...] Farbenbehandlung in der Malerei [...] Durch dies, der starren Gestalt entgegengesetzte Gestaltlose wird das Leben in der Kunst hervorgebracht [... das] dem Maler [...] in der Frische und dem Reiz der Farbe freiwilliger entgegenquillt. [...] Auch was man mit einem schwer zu erklärenden, aber ausdrucksvollen Worte *romantisch* nennt, hat hierin seine Wurzel geschlagen."⁶⁸⁸

Wat Humboldt hier trachtte te formuleren, lijkt overeen te komen met hetgeen Heinrich Dähling "Gemüthstimmung" noemde, een kwaliteit die ook hij bereikt zag door de kleurgeving, door het palet van een schilderij. Hier lijkt sprake van de emotionele stemming of sfeer van een voorstelling die men nu als een element van de beeldopvatting zou beschouwen.⁶⁸⁹ Vergelijkbaar met het geheel van die beeldopvatting wederom, zij het abstracter gedacht, is het begrip "*ästhetische Stimmung*" in de kunstopvatting van het idealisme: deze 'stemming', die in het kunstwerk resulteert uit de 'poëtische inventie' door de schilder, moest de analoge stemming in de beschouwer teweeg te brengen, dat zag men als het eerste doel van de kunsten. En het was hierin dat Carl Kolbe met zijn idyllische genretaferelen, ook zonder technische virtuositeit, kennelijk vele malen slaagde.

Het was een centrale gedachte voor de kunstopvattingen van die periode, aldus de literatuurhistorica Petra Maisak, de basis van de "Bildungsästhetik", dat die 'esthetische stemming' bij de beschouwer innerlijke harmonie bewerkstelligde, waardoor de kunst beschavend, "bildend", op de mens zou inwerken. Die beschavende uitwerking van de kunsten had Gottlieb Schick allegorisch in beeld gebracht in zijn schilderij *Apoll unter den Hirten* (1809); een uitvoering van dit schilderij - het is in verband met Dählings *Wettgesang* al ter sprake gekomen - zou in het bezit van Humboldt zijn geweest.⁶⁹⁰ De filosoof Karl Solger, die aan de Berlijnse universiteit filosofie en esthetiek doceerde, bracht het gevoel van innerlijke harmonie in direct verband met de waarneming van schoonheid, zij het gekoppeld aan het "Bewusstsein der höchsten Erkenntniss", waardoor:

"... alles Bedürfniss aufgehoben wird und alle Widersprüche verschwinden. -
Daher die Wirkung der Schönheit, dass sie das Gefühl der Einigkeit mit uns

⁶⁸⁸ Humboldt, VI/1, 'Kunstvereinsbericht' (1828), p. 92-93. Cursivering waar origineel spatiëring.

⁶⁸⁹ Dähling: zie p. 111, deze studie.

⁶⁹⁰ Maisak, p. 223. Karl Fernow formuleerde deze gedachten in populariserende vorm in zijn opstel 'Über die Landschaftsmalerei', gepubliceerd als onderdeel van zijn *Römische Briefe* (1793-98). Humboldts versie *Apoll*: Toelken, 1839, p. 23. Volgens Förster echter, IV, p. 75, zou een Cotta eerste eigenaar zijn geweest, gevolgd door koning van Württemberg (nu: Staatsgal. Stuttgart); ook volgens Raczyński, II, p. 533: "Es gehörte der Familie Cotta, welche es dem Könige von Württemberg abgetreten hat.". Evenzo Reber, 1876, p. 134, die bovendien diverse reproducties vermeldde, evenals schets in bezit van hertog van Weimar.

selbst, der Beruhigung, der vollkommenen Zufriedenheit in uns hervorbringt. Dies ist die höchste Wirkung, die das Schöne auf uns äussern muss, der höchste Gewinn von seiner Betrachtung."⁶⁹¹

Al zulke theoretische opvattingen kunnen retrospectief bezien overgewaardeerd worden, althans waar het hun relatie met het dagelijkse of ook het zondagse leven betreft. Een expliciete theoretische verwerking van die eigentijdse esthetiek is bij de bestudeerde kunstbesprekingen en -kritieken uit de vroege negentiende eeuw niet gevonden. Wel zijn zulke kunsttheoretische denkbeelden kennelijk op een niet-theoretisch niveau in de kunstbeschouwing, de verwachtingen en de receptie van kunst opgenomen en verwerkt, zoals blijkt uit criteria die contemporaine commentatoren hanteerden voor de kunstzinnige kwaliteit van kunstwerken. Joachim Grossmann bekritiseert in zijn studie over negentiende-eeuwse Pruisische schilders de naar zijn mening "einseitig idealistische Funktionbestimmung der Kunst" die bij sommige hedendaagse geschiedschrijvers is aan te treffen. In de negentiende eeuw zou de kunst tot een medium van "Sinnstiftung" zijn geworden en een centrale betekenis in het leven van de burgerij hebben verkregen.⁶⁹² En in de theoretische discussie van een elite werd kunst, geïnterpreteerd als een verbinding van natuur en geest - als "Synthese von ideeller und erscheinender Welt" in Schellings formulering, inderdaad wel opgewaardeerd tot oord van hoogste inzicht. Het is echter de vraag, meent Grossmann, in hoeverre het zich bij deze kunstopvatting destijds om een paradigma handelde, dat het maatschappelijke leven van alledag daadwerkelijk kon beïnvloeden, en hij suggereert - stellig terecht - dat de meeste kunstwerken in de negentiende eeuw profanere opgaven dienden.⁶⁹³

Ook Humboldt dacht praktischer en hij zette zich in voor een grotere verspreiding van 'goede' kunst, voor de aanwezigheid van kunst in de particuliere woning. Hij omschreef de betekenis die een kunstwerk voor het gevoelsleven kon hebben, wanneer het zich maar binnen dagelijks bereik bevond:

"Wenn die Kunst auf das Leben einwirken soll, muss man sie so enge, als möglich, mit dem Leben verbinden, und ein Gemälde wird nirgends so genossen, und so empfunden, als wo es Begleiter und Zeuge des ganzen häuslichen Daseyns ist, wo man in einsamen Momenten und im vertraulichen Gespräch zu

⁶⁹¹ Solger, p. 75-76. Hij doceerde vanaf 1811 in Berlijn, schreef daar *Erwin: vier Gespräche über das Schöne und die Kunst* (1815) waarin hij zijn opvattingen over esthetica verwerkte; voordien doceert zelfde vakken in Frankfurt/Oder. Enzo Büchner, 'Ueber Malerey, ihre Bedeutung, ihren Zweck, ihre Mittel', p. 251, *Kunstbl.* (1828), p. 24 e.v.: "Auf das Schönheitsgefühl des Menschen ist es mit der schönen Kunst abgesehen. Dieses soll angesprochen, gebildet, geläutert, der ganze Mensch hierdurch auf eine höhere Stufe der Sittigung und der Cultur gehoben, Humanität allerwärts verbreitet werden."

⁶⁹² Grossmann, p. 12, p. 18: nt. 35. Nipperdey, 1983, p. 533, 539-540: kunst zou een bijna religieuze functie vervullen, zou zin verlenen, een oriëntatie in de realiteit mogelijk maken.

⁶⁹³ Grossmann, p. 19. Vgl. ook Humboldt, VI/1, 'Kunstvereinsbericht' (5-2-1827), p. 1-3.

seiner Betrachtung zurückkehren, die glückliche und heitere Stimmung bald zu ihm hinbringen, bald dankbar von ihm empfangen kann."⁶⁹⁴

Tegelijkertijd - naast deze functie als weerklink voor het gemoed - kenden Humboldt en de neohumanisten in het algemeen de kunsten die bovengenoemde vormende en beschavende invloed toe: de zuivere beleving van schoonheid en de ervaring van harmonie vervullen hierbij een wezenlijke rol, ook al zou zich dit op een weinig intellectueel niveau afspelen. Op een der vergaderingen van de Verein der Kunstfreunde in Preußen benoemde Humboldt het geestelijk streven en de 'Bildung' van zijn eigen tijd als het "Beförderungsmittel" dat juist toen, naast andere positieve invloeden, de beeldende kunst diende te verheffen en haar karakter moest bepalen. Zijn hooggestemde bewoordingen hadden niet alleen betrekking op de historieschilderkunst, zijn kunstopvatting strekte zich uit tot alle genres, ook tot de zogenaamde lagere, en is niet te verwarren met een intellectualistische opvatting van kunst:

"Was aber die Kunst in unserer Zeit und vorzüglich in Deutschland [...] tragen und heben, was ihr den Charakter aufprägen muss, stammt aus dem Inneren her, und gehört der Ideenentwicklung an. Es ist die Höhe des geistigen Strebens, auf welche unsre Zeit [...] gestellt worden ist, die Bildung, die, reich und fruchtbar [...] und tief und gediegen, aus Mannigfaltigkeit Einheit schafft. Indem sie die ernste Forderung enthält, jede geistige Tätigkeit in ihrer wahren und vollen Natur zu verfolgen, und durch die reine Stimmung der einzelnen alle in den harmonischsten Einklang zu bringen, lenkt sie die Kunst zu ihrem wahren Ziele und setzt sie mit Allem in Wechselwirkung, was das Gemüth von der Welt erfasst und ihr aus seinen Tiefen zurückgiebt."

Humboldt wees vervolgens nadrukkelijk op de functie ten opzichte van de kunstbeschouwer van 'deze alleen naar het doel leidende richting in de kunst' die hij in zijn tijd inderdaad verwezenlijkt achtte. Zijn kunstopvatting is die van het idealisme, is 'Bildungsästhetik':

"Ja, es lässt sich nicht läugnen, dass dieselbe ['die wohlthätige Rückwirkung auf diejenigen, für welche der Künstler arbeitet'] sogar höher als die Kunst selbst steht, da diese, wenn man einen Augenblick vergisst, dass alles Geistige seinen Zweck nur in sich trägt, ihren Werth erst durch ihren Einfluss auf den Menschen und seine allgemeine Bildung erhält."⁶⁹⁵

Volgens Grossmann is het wel denkbaar dat kunst voor sommigen toen inderdaad een zinverlenende functie in een toenemend seculiere wereld vervulde, namelijk door de verheffing van haar thema's tot een *compenserende* tegenwereld. Het karakter van interne ordening en de esthetiserende transformatie van de natuur alleen al, aldus Grossmann, tilde de kunst uit boven de sfeer van het alledaagse.⁶⁹⁶

⁶⁹⁴ Humboldt, VI/2, 'Kunstvereinsbericht' (7-4-1830), p. 487-488.

⁶⁹⁵ Humboldt, VI/1, 'Kunstvereinsbericht' (1828), p. 86-87.

⁶⁹⁶ Grossmann, p. 19. Opgave kunstenaar ging weliswaar verder dan transformatie der natuur, zie volgend citaat naar Humboldt. Vgl. Okoń, 1992, *Sztuki siostrzane*, p. 57-58, over omvorming eigentijdse chaos in kosmos van geordende, door ethische denkbeelden geleide

Ik wil hier nogmaals Humboldt aanhalen als een theoreticus die zelf in direct contact stond met tal van kunstenaars, zoals Schinkel, Gottlieb Schick en Wach, en ook met Carl Kolbe, op zijn minst in het kader van de Verein der Kunstfreunde. En hij moet er mee ingestemd hebben, dat deze vereniging waarin hij een aantal jaren een leidende rol speelde, meermaals historische genretaferelen ter verloting aankocht, waaronder schilderijen van Kolbe en Dähling, en reproductieprenten naar zulk werk in opdracht gaf.⁶⁹⁷ In de reeds aangehaalde rede uit 1828 uitte Humboldt zich als volgt over de relatie tussen de 'kunstzin' van de kunstenaar en die van de beschouwer:

"... es ist der rege und lebendige, Alles in charakteristische und idealische Form verwandelnde Kunstsinn, welcher die Stille der Natur und die Bewegung des Lebens, die Vor- und Mitwelt, die Wirklichkeit und Dichtung in sein Gebiet schöpferisch hinüberzieht. Dieser ächte Sinn, der in jeder rein gestimmten Brust ein entsprechendes Gefühl antrifft, ist es allein, der die Kunst wahrhaft ins Leben einführt, und ein gegenseitig verknüpfendes Band zwischen dem Künstler und seiner Nation schlingt.

Die volle Wahrheit der Naturanschauung mit der rein künstlerischen Idee vermählend [!], regt er dasjenige im Menschen an, woraus die Kunst selbst nur als die zarteste und bewunderungswürdigste Blüthe emporspriesst, das Verlangen nach dem Höheren, Geistigen, *das Streben, die Erhabenheit und Anmuth, welche erst dann aufstrahlt, wann die Phantasie sich der Wirklichkeit bemeistert, in die, ohne jenen begeisternden Einfluss, engen und dunkeln Verhältnisse des Lebens zu bringen.* Wo die Kunst aus dieser Mitte des menschlichen Gemüthes [harmonie van natuur en geest] entspringt, da schreitet sie, vor jedem Irrwege sicher, ewig jugendlich, auf einer Bahn fort, die ihr erlaubt, sich nach allen Seiten hin in unbeschränkter Freiheit zu bewegen. Wo sie eine andre, mehr äusserliche Richtung nimmt oder nicht einzig der *Fülle der Empfindung und der Phantasie* entströmt, da dreht sie sich, selbst bei bedeutender technischer Volkommenheit, bald in einem ewig in sich zurückkehrenden Kreise herum, und wirkt nicht *wohlthätig auf das Gemüth und das Innere des Menschen* zurück."⁶⁹⁸

voorstellingen, een omvorming die hij karakteristiek acht voor mythologiserend denken dat verleden en heden kan betreffen.

⁶⁹⁷ Van Kolbe o.m. in 1828 *Fürstin auf der Falkenjagd* (Nagler), 1838 *Der Knappe und die Spinnerin* (Eggers, 1977, p. 62), 1842 *Wallensteins Reuter in einer Laube* (Boetticher, I) evenals zijn hist. anekdoten *Karl der Große beim Köhler* (1836, Nagler) en *Ezzelino II. il Monaco, im Klostersgarten* (Eggers, ibid., p. 48); van Dähling in 1826 *Der Romanzensänger*. Repr. in opdracht Verein deels naar door bestuur verlore werken: Kolbes *Fürstin auf der Falkenjagd*, *Doge und Dogaresse* en *Karl der Grosse* en Dählings *Sänger*.

⁶⁹⁸ Humboldt, VI/1, 'Kunstvereinsbericht' (30-12-1828), p. 85. Cursivering R.K. - M.b.t. Humboldts formulering "die Wahrheit der Naturanschauung mit der rein künstlerischen Idee vermählend", vgl. bespreking landschapsschilderij door Johann Quandt, 'Nachricht über G.F. Steinkopf's neuere Werke ...', *Kunstbl.* (1821), p. 117-118: "Überhaupt ist diese Composition so *kunstreich und naturgemäß*, daß sie Prospekt zu seyn scheint und doch das glückliche *Erzeugnis der Phantasie*, nur *Benutzung der Natur* ist." Cursivering R.K. De idee is hier, aldus Quandt,

De functie die Humboldt hier aan de kunst toekende, namelijk "Erhabenheit und Anmuth" te brengen in de bekrompen en sombere omstandigheden van het leven, echoot een idee van Amalie von Helvig, haar woorden tegenover Fouqué over de lichte, heldere gedachten die nodig zijn om het leven aan te kunnen.

Humboldt bracht hier op een meer alledaagse noemer wat Schiller had verwoord in zijn brieven over de esthetische opvoeding van de mensheid en in zijn opstel over de idylle in de dichtkunst: zijn denkbeeld van de 'esthetische toestand' van verzoening tussen zinnelijkheid en verstand, en natuur en geest, en tussen individu en gemeenschap, een toestand die de mens alleen in de kunsten kon beleven. Verzoening in de kunsten en door de kunsten: alleen daar was zij mogelijk, maar wie de 'esthetische toestand' van harmonie en vrijheid in de kunst had ervaren, aldus Schiller, zou die verzoening vervolgens kunnen nastreven als een doel, een steeds alleen te benaderen doel in de geschiedenis, en kunnen opvatten als een richtsnoer voor het handelen in de werkelijkheid.⁶⁹⁹

De representatie van die verzoening tussen mens en wereld omschreef de al eerder genoemde historicus Luden als het algemene kenmerk van alle kunsten. Ook volgens hem was de mens een 'dual' wezen, wiens egoïstische "Vereinzelsingstrieb" met zijn sociale soort-eigenschappen in de geschiedenis verzoend moest worden. Naar zijn opvatting hadden de kunsten - en ook de geschiedschrijving behoorde daartoe - de taak om die verzoening *als mogelijk* in beeld te brengen, ofwel de strijd tussen beide elementen te thematiseren, en zo de noodzaak tot verzoening tot uitdrukking te brengen. De 'eeuwige tendens in de geschiedenis tot verzoening' behoorde expliciet onderwerp van elke vorm van schone kunst te zijn.⁷⁰⁰ In zijn *Aufsätze historischen Inhalts* heeft Luden deze opvatting zo verwoord:

"Aber auf eine zwiefache Weise offenbart sich diese Tendenz [zur Versöhnung] in den Werken der Kunst. Entweder zeigen sie die Versöhnung des Einzelnen mit dem Leben vollendet, oder sie zeigen ihn im Streit mit dem Leben dergestalt, dass es offenbar werde, der Einzelne müsse sich entweder dem Leben fügen und seinen Gesetzen oder, falls er sich nicht füge, untergehen. Immer wird der Streit geschlichtet zwischen Mensch und Welt; im ersten Fall zeigt sich der glückliche Zustand des Friedens, im zweiten wird die Notwendigkeit der Versöhnung anschaulich gemacht."⁷⁰¹

"die heitere Naturgröße des Südens". Ook Seidel bijv. zag eigenlijke opgave der schilders in 'vinden' en vervolgens uitbeelden van een *idee*, in de weergave van een 'poëtische inventie' zoals andere, contemp. kunstschrijvers het dikwijls omschreven.

⁶⁹⁹ Wiese, 1968, p. 153-154: Schiller scheidde hierbij niet nauwkeurig tussen vrijheid van het 'als-of', die de fantasie verleent, en daadwerkelijk te bereiken vrijheid van het verstand in de historische realiteit.

⁷⁰⁰ Marks, p. 170-171.

⁷⁰¹ Luden, *Kleine Aufsätze historischen Inhalts*, I, Göttingen 1807-1808, p. 107: hier naar Marks, p. 171.

Het idyllische genretafereel, en elke in de historische tijd gesitueerde idylle, is stellig te zien als exponent van het eerste geval, de verbeelding van de gelukkige toestand waarin die verzoening heeft plaatsgevonden. Van schilders die ervoor kozen om in Ludens zin de 'strijd met het leven' in beeld te brengen, en de 'noodzaak tot verzoening', verwachtten kunstcommentatoren in die jaren doorgaans wel dat zij de beschouwer enige reden gaven tot hoop op een goede uitkomst. Carl Seidel beperkte de functie van de kunst zelfs expliciet tot de verrijking en het mooier maken - in dubbele zin - van het leven, de "Verklärung" van het aardse bestaan, zowel in zijn bekroonde kunsttheoretische geschrift *Charinomos* als in zijn kunstrecensies, en hij stond daarin geenszins alleen.⁷⁰²

In een volgende rede voor de Verein für Freunde der Künste, in 1831, verwoordde Humboldt aspecten van zijn kunstopvatting die mijns inziens nog directer aansluiten bij de kunstbeleving die in kritieken en brieven uit die periode werd verwoord. Humboldt sprak er zijn tevredenheid over uit dat de 'gebeurtenissen van de tijd' (1830!) niet geleid hadden tot minder belangstelling voor de vereniging, en geheel terecht, want de kunst was immers:

"... vorzugsweise geeignet, nicht nur (denn dies wäre bloss eine Täuschung gewährende Unterbrechung) von zu ernsten Begebenheiten zerstreut abziehen, sondern auch dem Geiste gerade die Ruhe und Stärke zu verleihen, deren beider zugleich das glückliche und das wirksame Leben bedürfen. In ihren, der Wirklichkeit fremden Regionen bietet sie dem Gemüth in jedem Augenblick eine sichere Freistätte dar; [...] und obgleich ihr Gebiet nur ein Gebiet der Phantasie ist, so strömt daraus der Seele doch nicht minder, auch für das äussere und thätige Leben, Erhebung, Heiterkeit und Kraft zu."⁷⁰³

Dit is ook de functie van de idylle, bij uitstek zelfs, en evenzeer van het idyllische tafereel in de beeldende kunst. Waar Humboldt bovendien meende, dat de kunst het 'Gemüth' naar het 'hoogste niveau geleidde, waar het toevallige zich scheidt van het wezenlijke en eeuwige in het bestaan van de mensheid', klonk in zijn rede ook Schillers 'idealische' esthetiek door.⁷⁰⁴ De elyseïsche idylle van Schiller heeft

⁷⁰² Seidel, 1825-28, p. 270, in zijn persoonlijke stijl: "Es ist ja das hohe Ziel aller schönen Kunst, unverwelkliche Blüthen des Schönen auf den mühevollen Pfad des Lebens erheiternd und kräftigend hinzustreuen, und, mit dem Guten und Wahren im treuen Bunde, durch die Spende reinsten Freuden mitzuwirken zur Bereicherung und Verschönerung des Lebens, zur Verklärung des irdischen Daseins." Vgl. E. Förster, op. cit. (nt. 32), p. 283: "Es will die Kunst überhaupt auf die Phantasie der Schauenden einwirken, Erinnerungen wecken, Hoffnungen erregen, Stimmungen geben, sie will den Sinn - wie für die Schönheit - so für die Natur erschließen und ausbilden, sie will das Gemüth erfreuen und ergreifen und das Füllhorn des Geistes ausschütten in's innere Leben der Menschen [...]; hij spreekt van de "Hebel" die de kunst "an's beschwerte Menschenherz setzen kann", en meent m.b.t. het passende van thema's en genres in beeldende kunst: "Freude ist einmal das, wonach das Menschengeschlecht die ewige Sehnsucht hat ...". Zie Bernhard, p. 51-52, over Humboldts opvatting idylle: functie als tegenbeeld speelde bij hem, althans in zin van sociaal, politiek of cultureel tegenbeeld, geen rol.

⁷⁰³ Humboldt, VI/2, 'Kunstvereinsbericht' (15-1-1831), p. 555-556.

⁷⁰⁴ Humboldt, op. cit. (nt. 704), p. 556.

weliswaar utopisch karakter, in de idylle zou het na te streven rijk van het ideaal als verwerkelijk zichtbaar moeten worden. Een utopische opvatting van de idylle, met politieke connotaties, het denkbeeld - nogmaals - dat de idylle als richtsnoer voor het handelen in de eigen tijd zou kunnen fungeren, reflecteren de bestudeerde besprekingen van idyllen of idyllische taferelen in de schilderkunst echter niet. Veeleer wijzen de gevonden beschrijvingen en formuleringen op de door Humboldt verwoorde functie ten opzichte van de beschouwer, die meer triviaal is, overigens geenszins in negatieve zin: een vrijplaats te bieden, waar men moed kon putten voor het actieve bestaan, voor het leven van alledag.⁷⁰⁵

Om een 'weldadige uitwerking op het gemoed' en empathisch meegenieten ging het eveneens in Balthasar Speths al eerder aangehaalde bespreking (I: V, 2) van een 'romantische scène uit de middeleeuwen' door Lorenz Quaglio (1820). In Speths beschrijving klonk niet alleen zijn waardering, maar ook zijn eigen beleving van de voorstelling door: hij vond dat alle figuren en de hele voorstelling de beschouwer vriendelijk aanzagen en dat het geheel *uitnodigde* tot '*heilzame ontspanning in verkwikkende rust*'.⁷⁰⁶ Kennelijk bezat Quaglio's schilderij volgens Speth juist die kwaliteit die Humboldt aan de kunsten toekende, namelijk "Erhebung, Heiterkeit und Kraft" te kunnen verlenen. De elementen van de historische idylle, van de vermeende harmonie in vroeger tijden, waren in dit tafereel alle bijeen: het familieleven, vrolijk en gezellig met elkaar, in de mooie natuur, bij muziek en zonder dringende bezigheden. In de vorm van een terras, beschut voor de burcht gelegen en onder een hoge lindeboom, maakte ook het prieel deel uit van dit 'uitnodigend' beeld.⁷⁰⁷

Wie zich in zo'n idyllisch tafereel helemaal inleeft, kan voor de duur van dat inleven een 'esthetische toestand' ervaren, een staat die Schiller zo omschreef:

"Hier allein fühlen wir uns wie aus der Zeit gerissen; und unsre Menschheit äußert sich mit einer Reinheit und Integrität, als hätte sie von der Einwirkung äußerer Kräfte noch keinen Abbruch erfahren."⁷⁰⁸

Schiller beschouwde de idylle als de verbeelding van zo'n 'esthetische toestand'. Aan zijn omschrijving herinnert - getrivialiseerd - Seidels reactie op Kolbes

⁷⁰⁵ M.b.t. kwalificatie 'triviaal': het valt aan te nemen dat Humboldt bij zijn toespraken voor leden van Verein Kunstfreunde rekening hield met zijn toehoorders, met hetgeen hij bij hen wilde bereiken, en dat hij zijn kunsttheoretische beschouwingen met dit oogmerk modificeerde.

⁷⁰⁶ Speth, 'Ueber einige der letzten Werke bayerischer Künstler', p. 329, *Kunstbl.* (1820), p. 329-330. Cursivering R.K.

⁷⁰⁷ Diezelfde elementen - in hartelijke harmonie bijeen zijn in de natuur, beschutte beslotenheid van een tuin, gesprekken 'beveugeld' door muziek - had Kolbe 1814 samengevoegd in titelprent *Frauentaschenbuch* (afb. 38, deze studie); auteur tekst bij die prent somde ze nadrukkelijk op: "In herzlicher Eintracht sitzen Ritter und edle Frauen um eine gastliche Tafel versammelt, [...] der Stoff ihrer Gespräche [...] ist] von Lautenspiel und Gesang beseelt und beflügelt ...", *Frauentaschenbuch* (1815).

⁷⁰⁸ Schiller, (22. Brief ... Erziehung), hier naar Wiese, 1963, p. 87, 95-96.

idyllisch-historische genretafereel *Jäger in der Laube*, waarin hij schreef dat hij zich door deze voorstelling in een vrije poëtische wereld verplaatst voelde:

"Auch dieses Jägerbild *versetzt uns* wieder als ein ächtes Kunstwerk über die gemeine Wirklichkeit hinaus in eine freie poetische Welt: wer möchte wohl da nicht mit sitzen wollen in der hohen Laube, und, horchend auf den munter in sich versunkenen Spielmann im Baume, sich kredenzen lassen die Humpen von der frischen lieblichen Maid."⁷⁰⁹

Zo'n idyllisch genretafereel bood de beschouwer voor de ogenblikken dat men zich in de voorstelling inleefde, zoal niet de ervaring van een 'esthetische toestand', dan toch die van een poëtisch bestaan. En het was de stemming, de sfeer van het tafereel, waarin men zich inleefde; de '*esthetische stemming*' was bij deze voorstellingen het wezenlijke.⁷¹⁰ Vormen uit de natuur, de weergegeven objecten en zelfs levende wezens, dienden de schilder om uitdrukking te geven aan zijn inventie: zij waren ondergeschikt aan de idee die hij wilde verbeelden. Ook bij idyllisch genre was het niet de uitgebeelde situatie als zodanig, die de essentie van het tafereel vormde: de beeldopvatting suggereerde een bepaalde beleving van die situatie door de uitgebeelde personen en daar kwam het op aan. Het karakter van die beleving was de essentie van de voorstelling, was de 'Idee', de 'poetische Erfindung', die aan de beschouwer moest worden meegedeeld. En door middel van de beeldopvatting, de '*esthetische stemming*', kon en moest de schilder het gevoel van de beschouwer aanspreken en zo zijn idee overbrengen in diens 'Gemüth'.⁷¹¹

Speciaal aan de '*esthetische stemming*' van idyllen of tenminste idyllische taferelen en situaties - in de beeldende kunst en literatuur - kenden velen in de vroege 'Vormärz' een weldadige en zelfs heilzame uitwerking op de beschouwer of lezer toe. De twintigste-eeuwse literatuurhistoricus Thüsen wijst eveneens op de helende functie van het idyllische voor de menselijke psyche, en hij refereert daarbij aan een beleving van idyllen die herinnert aan Jean Pauls beschrijving:

"In der Idylle ist etwas von jenem Heilverfahren durch Suggestion aufbewahrt, das über die körperlich-energetische *Einstimmung* - unter scharfer Ablehnung alles Diagnostisch-Aufklärerischen - das psychosomatische Gleichgewicht des Patienten wieder herzustellen vermag."

⁷⁰⁹ Seidel, 1826, p. 95. Cursivering R.K.

⁷¹⁰ Vgl. Busch, p. 239-240: al late 18^{de} eeuw in beeldende kunst verschuiving van inhoudelijke naar formele prioriteit. Voor '*esthetische stemming*', zie hiervoor, p. 300. Overigens reageerden niet alle recipiënten steeds als bedoeld op '*esthetische stemming*' i.p.v. op handeling of objecten in beeld: vgl. anon. in 'Das kunstliebende Publikum', p. 20, *Kunstbl.* (1830), p. 18-20, over kunstreceptie door "mindergebildete Klasse des guten Publikums".

⁷¹¹ Vgl. Seidel, 1826, p. 81: "Ein wahrhaft Schönes entsteht nur, wenn [...] Idee und Form verschmelzen zur innigsten Einheit."; zie ook id., 1828, p. 187-188. Het was die eenheid die volgens Seidel de '*esthetische stemming*' bewerkstelligde, die op gemoed en gevoel van de beschouwer inwerkte. Vgl. ook Helvig, p. 185, deze studie, die bij Kolbes *Pilger* inderdaad veronderstellingen omtrent 'de idee' van de schilder uitsprak; zie tevens nt. 699.

Bij die "Einstimmung" van de psyche - van de kunstbeschouwer in dit geval - kan men ook denken aan Dählings uitspraak over het oproepen van een analoge "Gemüthsstimmung" bij die beschouwer door middel van het kleurenpalet.⁷¹²

Het idyllisch-historische genretafereel heeft echter twee componenten, het idyllische én het historische: beide konden zowel afzonderlijk als ook in verbinding worden gereciperd. De historische situatie kon fungeren als één van de visuele middelen die de kunstenaar bewust inzette, en waarmee hij inspeelde op de historische interesse en verlangens die hij bij zijn beschouwers veronderstelde. Evenzeer kon de historische enscenering zelf onlosmakelijk verbonden zijn met de kern van een poëtische inventie, en daar deel van uitmaken: dit lijkt bij de in deel I behandelde, vroege fase van het historisch genre overwegend het geval te zijn geweest. In latere fases kon die verbinding losser worden, en de betekenis van het historische zelfs slinken tot de kwaliteit van schilderachtigheid.⁷¹³ Alleen voor wie als beschouwer eigen voorstellingen en wensbeelden van het verleden meebracht - niet noodzakelijkerwijs kennis - zal het herkennen van een vroeger tijdperk dimensies hebben toegevoegd aan de beleving van een idyllisch-historisch genretafereel. De beleving van zo'n tafereel als idylle was daar niet aan gebonden, maar wel kon de idyllische beeldopvatting de empathische receptie verdiepen, als de beschouwer inderdaad eigen historische voorstellingen aan zo'n tafereel aandroeg.⁷¹⁴ En dit was zeker het geval bij een groot deel van het toenmalig kunstpubliek, wat uiteraard niet inhield dat die eigen geschiedvoorstellingen steeds in overeenstemming waren met de doorgaans

⁷¹² Thüsen, p. 167 (cursivering in origineel); id., p. 174: "Das Leben in der Idylle gehorcht [dem] homoöstatischen Prinzip. Als psychisches Komplement der situativen Harmonie, in die der Mensch eingebettet ist, bedeutet es seelische Balance, Verzicht auf unerfüllbares Verlangen und relative Triebzähmung."; id., p. 175-176. Vgl. Eisenbeiss, p. 24: ook vele literatoren en literatuurcritici van het biedermeier zagen in de idylle, die harmonie in de zin van Schiller uitbeeldde, het heilmiddel voor een fysiek en geestelijk zieke tijd. Auteurs van het biedermeier en diegenen die nog in die traditie stonden, benadrukten steeds weer de helende functie van het idyllische. Voor Dähling, zie p. 111, deze studie.

⁷¹³ Vgl. Hansen, p. 584, en m.b.t. verlies aan betekenis, p. 588: "Wird aber die Vergangenheit des Paradieses zugegeben und die Idylle also durchsichtig gemacht [en dat is bij hist. genre het geval], dann kann eine spielerische, ironische oder larmoyante Geste resultieren, die gänzlich unpragmatisch mit den Leiden der Gegenwart kokettiert". Op de *vroege*, hier in dl. I behandelde fase van hist. genre acht ik de interpreterende termen "Geste" en 'koketteren' echter nog niet van toepassing; deze taferelen kunnen bovendien bezien in context der 'idealische' kunstopvatting niet onpragmatisch genoemd worden: ook aan een 'doorzichtig' idyllisch tafereel kende men immers een vormende en helende werking op de recipiënt toe. En die functie behield de idylle in de beeldende kunst ook in het vervolg van de negentiende eeuw.

⁷¹⁴ Vgl. Busch, p. 293-294: "... es gibt keine Hierarchie der Bedeutungen und Gegenstände mehr. Das macht das Verhältnis der Bedeutungen und Gegenstände zueinander [...] uneindeutig [...] Die Gegenstände haben dem Betrachter gegenüber eine ungewöhnliche Freiheit gewonnen. Ihr Gewinn allerdings geht auf Kosten der Möglichkeit verbindlicher Sinnstiftung." De beschouwer kan, aldus Busch, objecten en figuren in beeld alleen "subjektiv Sinn" toekennen.

idyllische presentatie van het verleden. Zo tekende Johann Gottfried Schadow eens een tafereeltje waarin zijn spot met zulke geïdealiseerde voorstellingen van historisch leven in een persiflage tot uitdrukking kwam (afb. 108).

De bijzondere aspecten die het idyllisch-historische genretafereel juist aan het historische ontleende, zijn in het voorgaande besproken: de beelden van een kleurrijke tijd die tegemoetkwamen aan het plezier in geschiedenis, de affirmatieve historische interesse; de behoefte aan een monumentale geschiedenis, aan een nationaal verleden dat men zowel politiek als cultureel kon waarderen of zelfs bewonderen; de tegenbeelden die representeerden wat men miste - de kleur en de fantasie, de sociale saamhorigheid, de betrokkenheid bij het geheel van de samenleving. Nog een ander positief aspect, zelfs een momentele compensatie voor de gewaarwording van een historische breuk, was de ervaring van een *sociaal continuüm*, de omschrijving die Albert Boime hanteert met betrekking tot het werk van de 'néo-grecs' in de Franse schilderkunst.⁷¹⁵ Hier was in het spel wat Nietzsche de 'antiquarische vorm' van de geschiedenis noemde:

"Die [...] Empfindung, das Wohlgefühl des Baumes an seinen Wurzeln, das Glück sich nicht ganz willkürlich und zufällig zu wissen, sondern aus einer Vergangenheit als Erbe, Blüthe und Frucht herausgewachsen [...] - dies ist es, was man jetzt mit Vorliebe als den eigentlich historischen Sinn bezeichnet."⁷¹⁶

Historische continuïteit kon beleefd worden als een boven de tijd staan, maar ook als een verbonden zijn met vroegere perioden van cultuur, als ingebed zijn in het verloop der geschiedenis, en het deel uitmaken van een groter geheel.⁷¹⁷ Ook deze laatste vorm van geschiedbeleving - de ervaring van wat Boime noemt een 'sociaal', maar ook een cultureel en een nationaal continuüm - lijkt bij de receptie van het vroege historisch genre in de Duitse landen een voorname rol gespeeld te hebben. De historische genretafereelen boden immers de mogelijkheid om zich voor ogenblikken in een historisch milieu te wanen, een historisch leven van nabij tenminste gade te slaan, in plaats van als het ware vanaf een heuveltop het geheel te overzien. Overigens acht ik het onjuist de reacties op het historische aspect van het idyllisch-historische genretafereel te zeer op de ene of de andere categorie van beleving vast te leggen. Over het algemeen - ook de gevonden besprekingen duiden hierop - zal er sprake zijn geweest van een vlechtwerk van reacties, van empathie en reflectie, van genoeglijk en van weemoedig beleven. De historische enscenering van een idyllisch genretafereel kon op zichzelf interesse wekken en

⁷¹⁵ Boime, p. 104. M.b.t. continuüm vgl. ook Schlaffer: zoeken naar het eigene in de geschiedenis, en uitbeelding van activiteiten die men ook zelf bedreef, zie p. 207-208, deze studie, en nt. 471; vgl. tevens nt. 436: Okoń.

⁷¹⁶ Nietzsche, p. 262-263. Nietzsches verklaring van verlangen naar deze vorm geschiedenis volg ik niet. Hij geeft die in weggelaten deel citaat: als zou deze vorm van geschiedbeleving gevoel teweeg brengen "in seiner Existenz entschuldigt, ja gerechtfertigt" te zijn.

⁷¹⁷ Vgl. Waetzoldt, 1927, p. 148-150, over Goethes beleven van hist. Italië dat hij omschreef als "Erhöhung des Daseinsgefühles", als zou men over afgrond tussen verleden en heden heenstappen.

aan verwachtingen bij de beschouwer tegemoet komen, terwijl de combinatie van een vroeger tijdperk met dat idyllische het genoeg en de belangstelling bij de beschouwer nog kon verdiepen, wanneer thema en beeldopvatting beide harmonieerden met diens geschiedbeleving, diens historische voorstellingen of zelfs verlangens ten aanzien van de geschiedenis.

2. De functie van het verleden - historisch genre in Berlijn en München

Ook al werd het historische genretaferaal in de vroege negentiende eeuw in de Duitse landen over het algemeen nog tot het gebied van de geschiedschilderkunst gerekend, toch maakte men destijds een onderscheid tussen deze taferelen en de 'eigenlijke historie'. Het historische genre vormde van het begin af aan een apart fenomeen binnen het geheel van de geschieduitbeelding, zowel door het genrekarakter der taferelen als door de toen doorgaans idyllische beeldopvatting. Zo was het ook vanuit de tijd zelf gerechtvaardigd om dit type voorstellingen consequent als aparte thematiek te bestuderen, en niet alleen met het oog op onderzoek naar de verdere ontwikkeling van het historische genre, met inbegrip van niet-idyllische en novellistische taferelen, een ontwikkeling waarbij het historische genre zich van de geschiedschilderkunst verwijderde. Hierbij is de mogelijke samenhang met die contemporaine 'serieuze' geschiedschilderkunst echter steeds in het oog gehouden - zoals vooral in hoofdstuk III en IV aan de orde is gekomen - en dit is eveneens gedaan bij de bestudering van het latere historische genretaferaal.

Om het antwoord te vinden op de vraag die aan deze studie ten grondslag ligt: "wat bewoog schilders en kunstbeschouwers tot hun waardering voor historisch genre", heb ik ook de decennia voorafgaand aan de eerste historische genretaferalen in de Duitse schilderkunst bij dit onderzoek betrokken. De mogelijkheid van waardering voor zulke taferelen bleek inderdaad al in die periode *binnen* de geschieduitbeelding voorbereid, onder invloed van de zich wijzigende geschiedopvattingen. De groeiende behoefte aan visualisering der geschiedenis, de bijzondere aandacht voor de cultuurgeschiedenis, voor het leven in vroeger tijden, en de toenemend aan het gevoel appellerende verbeelding van het verleden - of in termen der esthetiek, de convergentie van de gevoelsesthetiek en de historische interesse: al deze ontwikkelingen in de latere achttiende eeuw vormden de basis voor de positieve receptie van het idyllisch-historische genre. In de jaren rond 1800 nam de aandacht voor het individu in de geschiedenis toe, en de wens om de mensen, allerlei typen mensen, uit vroeger tijdperken te leren kennen, convergeerde toen met het denkbeeld, dat men de werkelijkheid van het verleden langs de weg van empathie en intuïtie zou kunnen benaderen. Geschiedkundige en literaire teksten evenals boek- en kunstbesprekingen verwoordden de behoefte aan aanschouwelijkheid van het verleden en het verlangen om zich in te leven in die momenten van de cultuurgeschiedenis die men als positief ervoer. Aan zulke

wensen ten aanzien van de geschiedenis kwamen de vroeg negentiende-eeuwse idyllisch-historische genretaferelen met hun uitbeelding van mensen uit het verleden bij plezierige en sociale bezigheden bij uitstek tegemoet.

De positieve receptie van dit vroege historische genre in de Pruisische en Beierse schilderkunst is complex: de diverse elementen van de waardering voor deze taferelen zijn hiervoor besproken. Waar het de situering in historische tijden betrof, speelden, zoals gebleken is, de volgende aspecten een rol: de behoefte aan, wat Nietzsche noemde, de monumentale en antiquarische vorm van geschiedenis, de affirmatieve historische interesse, het plezier in het kleurrijke van historische culturen, het verlangen naar de ervaring van een historisch continuüm, en naar de vermeende levenskwaliteit van de verkozen historische perioden. Daarbij gold de oudheid slechts een marginale belangstelling, en ook dat alleen in Berlijn. De Münchner verkozen het leven van de middeleeuwse ridders en hun entourage in en rond vaderlandse burchten en kastelen, een historisch leven dat hun vrijer, bonter en soms poëtischer leek te zijn geweest dan het eigene. Ook Berlijners sympathiseerden met de middeleeuwen en brachten er hun versie van in beeld, maar de renaissance in de Duitse landen en Italië genoot in Pruisen toch verre de voorkeur. Dit was de historische cultuur waar die van de eigen tijd begon, waarin men zichzelf herkennen kon, waarin men zich het gemakkelijkst kon inleven, en zich *wilde* inleven - de cultuur van dichtkunst en muziek in het licht van het zuiden, en de ambachtelijkheid, de saamhorigheid en de vaste plaats van de enkeling in de samenleving van de Oudduitse steden.

Deze historische voorstellingen vervulden als resultaat van de idyllische beeldopvatting echter ook de functie van idyllische taferelen als zodanig. Wie naar harmonie verlangde, naar de verzoening van werkelijkheid en ideaal, vond in zulke beelden in de kunsten een ambiance waar die 'esthetische toestand' ervaren kon worden. Weliswaar was niet Schillers verzoeningsesthetiek in haar oorspronkelijke vorm bepalend voor deze kunstopvatting bij schilders en beschouwers, maar een afgeleide daarvan, waarbij het accent lag op de beleving van harmonie *bij achterlating* van de grauwe en deprimerende wereld van alledag.⁷¹⁸ In de voor deze periode bestudeerde kunstkritieken was immers steeds weer sprake van het *binnengaan* van idyllen, van het betreden van idyllische oorden, zo nadrukkelijk en zo plastisch, dat hier toch meer dan een metafoor voor empathische kunstbeschouwing in het geding zal zijn geweest.

⁷¹⁸ Vgl. Büttner, 1990, p. 280: "Der Versöhnungscharakter der Kunst wurde zunehmend [na 1800] stärker betont, und zwar abweichend von Schillers Konzept. Der Akzent wurde nicht mehr auf die Vermittlung von Sinnlichem und Geistigem als Wiederherstellung der zerstörten Totalität gesetzt, sondern auf die Versöhnung von Ideal und Wirklichkeit, im Sinne eines Heraustretens aus der banalen Alltagswelt. Die Entfremungskritik und das utopische Moment, die in Schillers Entwurf der Ästhetik konstitutiv waren, blieben so auf der Strecke."

De literatuurhistoricus Thüsen beoordeelt de idylle als zodanig als een "ausgrenzende Diskurs", die "das Abenteuer der Konfrontation scheut", en hij omschrijft de beleving van de idylle lyrisch, als zouden lezer of beschouwer 'in haar kern verblijven in de groene spiegelingen van hun steeds vervulbare wensen'. Maar deze volmaakte toestand trekt hij vervolgens toch in twijfel:

"Aber sind diese Wünsche wirklich leicht erfüllbar? Die Tatsache, daß der Weg zurück abgeschnitten und daß der Frieden so schwer zu machen ist, gibt auch der Idylle ihr Gewicht. Wenn nämlich Idyllen das Bewußtsein in sich aufnehmen, daß der in ihnen dargestellte Kosmos gefährdet ist oder daß die Bedingungen seiner [Wieder-] Errichtung nur unter großen Mühen durchzusetzen sind, dann schießt auch nicht-idyllisches Bewußtsein in die Idyllen ein und macht sie komplizierter".⁷¹⁹

Voor de idyllisch-historische genretaferelen geldt dit evenzeer als voor contemporaine idyllen. In een enkel beeld kan dit weliswaar niet immanent tot uitdrukking worden gebracht, anders dan in een tekst; dit niet-idyllisch bewustzijn was echter aanwezig in hoofd en hart van de beschouwer van een idyllisch-historisch tafereel die wist dat de uitgebeelde cultuur onherroepelijk voorbij was, en zo kon zich ook weemoed met de beleving van zo'n voorstelling vermengen.⁷²⁰ Amalie von Helvigs observatie, naar aanleiding van Dählings *Fürstlicher Einzug* (p. 191), dat haar eigen tijd in tegenstelling tot vroeger eeuwen geen 'plekje' meer gunde aan de fantasie, is een voorbeeld van die vermenging van historisch plezier en weemoed om het verlorene. De empathische beleving van een idyllisch genretaferel, de ervaring van een 'esthetische toestand', kon noch het besef van verlies noch de onvrede met de eigen tijd opheffen, maar tenminste voor ogenblikken voldoen aan - in Hansens termen - 'idyllisch-nostalgieische verlangens', en zo nieuwe levensmoed geven.

De compensatoire, emotioneel herstel biedende functie van de idylle kwam bij het idyllisch-historisch genre samen met die aspecten van geschiedbeleving die boven nogmaals samenvattend zijn genoemd. De contemporaine waardering voor deze soort voorstellingen was dus ook in dit opzicht complex. Er was sprake van twee momenten van positieve beleving die al naar gelang de beschouwer onafhankelijk van elkaar konden functioneren, maar tevens konden de diverse vormen van historische wensbeelden en interesses, ook plezier in de geschiedenis, werkzaam zijn *in combinatie* met de behoefte aan het idyllische.

Hiermee lijkt voor het eerste deel van deze studie een afdoend antwoord te zijn gevonden op de kernvraag van dit onderzoek: beide momenten van waardering kunnen op zichzelf genomen de welwillende receptie van het vroege historische genre in de Duitse schilderkunst al verklaren, en hun combinatie nog

⁷¹⁹ Thüsen, p. 176; waar hij spreekt van de 'weg terug' doelt hij op de levensfase van het kind; dit 'terug' is echter ook op te vatten als terug naar arcadië, of terug naar vroegere, betere tijden. Vgl. de formulering "kindliche Zeit" bij Büsching, zie p. 191, deze studie.

⁷²⁰ Ook weemoed kan genezend werken, zoals het maanlicht - kan 'de ziel verwijden', vgl. p. 182 en 196, deze studie.

des te meer. Toch kon dit resultaat niet geheel bevredigen. Was er toentertijd wellicht toch ook sprake van een geïntendeerde synthese van historie en genre, of van historie en idylle, een bereik van functioneel samengaan?

De gevonden besprekingen van idyllisch-historische genretaferelen gaven in de regel geen opheldering over een specifieke - als het ware kunst-strategische - functie die de plaatsing in het verleden hierbij mogelijkwerijs vervulde, een functie waarbij de historische en de idyllische genrecomponenten zouden samenwerken of zouden versmelten. Wel is evident dat recensenten en andere 'kunstschrijvers' het wenselijk en belangrijk vonden om geschiedenis uit te beelden, allereerst die van de eigen staat en de eigen cultuurnatie, en dan ook van andere met sympathie bejegende culturen, maar die auteurs hadden daarbij steeds de 'werkelijke' geschiedenis op het oog.⁷²¹ Van de kant van Duitstalige kunsttheoretici of -critici is mij uit de in dit deel behandelde periode slechts één enkele uiteenzetting bekend over de redenen die een schilder toen kon hebben om voor een historische ambiance bij *genretaferelen* te kiezen. Dit is een passage uit een voordracht door Wilhelm von Humboldt. Zijn beoordeling van een bepaald historisch genretafereel, een werk van Theodor Hildebrandt, geeft inzicht in de bijzondere functie van de ruimte waar geschiedenis en idylle elkaar ontmoeten. Humboldt deelde in 1833 in een rede voor de Verein der Kunstfreunde mee, dat het bestuur bij Hildebrandt een schilderij had besteld - waarbij het onderwerp kennelijk vrij was gelaten - en dat de schilder had gekozen voor een huiselijk tafereel uit de zestiende eeuw: het resultaat was het schilderij *Der kranke Ratsherr* (afb. 109).⁷²² Bij een volgende bijeenkomst ging Humboldt in zijn verslag aan de verenigingsleden uitvoerig in op het inmiddels voltooide schilderij. Hierbij gaf hij aan, door vergelijking met het eigentijdse genretafereel en met het portret, wat zijns inziens de specifieke functie was van zo'n historische enscenering, en welke bijzondere mogelijkheden de situering in het verleden zowel schilder als beschouwer kon bieden. Hij was ervan overtuigd dat ieder gevoelig mens Hildebrandts schilderij zou waarderen:

⁷²¹ Van theorievorming m.b.t. historisch genre zou in de Duitse landen pas rond midden 19^{de} eeuw sprake zijn: deze werd daar voornamelijk door kunsttheoretici en schrijvers verwoord. In Polen zouden hist. genretaferelen, anekdotes en cultuurhistorische voorstellingen vaker ook in recensies besproken worden in hun functie van geschieduitbeelding. Zie dl. II: I en II, 3 e.v.

⁷²² Over keuze voor het historische als zodanig werd m.b.t. hist. genre in eerdere commentaren niet gerept. Dit kan samenhangen met gegeven dat hist. genre aanvankelijk nog veelal als vorm van geschiedschilderkunst werd beschouwd, en bij bespreking van zo'n tafereel de situering in het verleden dus niet ter discussie stond. Wrschl. typerend dat de vroegste gevonden beredering van de keuze om zulke scènes in het verleden te situeren (nl. deze door Humboldt) uit de jaren 30 stamt. - Humboldt, VI/2, 'Kunstvereinsbericht' (19-3-1833), p. 586: "Ein kranker Rathsherr betrachtet im Gefühle seines nahen Hinscheidens wehmuthsvoll sein vor ihm stehendes Töchterchen. Das Kind trägt Gebetbuch und Rosenkranz, als wäre es im Begriff in die Kirche zu gehen. Im Hintergrunde erblickt man das Bildniss der schon verstorbenen Mutter." Ondanks thema kan men ook hier van idyllisch hist. tafereel spreken: zachte weemoed, Jean Pauls wolkje, was immers niet van de idylle uitgesloten, vgl. p. 182-183, deze studie.

"Herrn Hildebrandts, auch in den kleinsten Details meisterhaft gelungene Schilderung einer häuslichen Scene dürfen wir im Voraus die Gunst und die Theilnahme jedes gefühlvollen Gemüthes versprechen. Das Bild hat etwas ungemein Rührendes und wehmüthig Bewegendes, und jeder würde ihm gern den Platz anweisen, an dem er sich am liebsten solchen Empfindungen überlässt. Der Künstler hat seinen Gegenstand aus den allgemeinen Ereignissen des menschlichen Daseyns geschöpft, und zu seiner Schilderung eine Stimmung gewählt, di[e], in mehr oder weniger verschiedener Gestalt, öfter im Leben wiederkehrt [...] Er hat diesen Stoff nicht an etwas Geschichtliches angeknüpft [d.w.z. niet aan een bekend historisch gebeuren, of bekende historische figuren], so dass der Beschauer schon eine bestimmte Individualität zu dem Bilde hinzubrächte. Durch diese Beschränkung auf die *eigene* Individualisirung, so wie durch die Natur des aus der allgemeinen Wirklichkeit aufgenommenen Stoffes hat er sich die zwiefach schwierigere Aufgabe vollendeter Naturwahrheit und desjenigen dichterischen Schwunges ["diese, allein aus der inneren Auffassung des Künstlers herrührende Zugabe"] gestellt, den ein Stoff dieser Art [met het gevaar van afglijden in sentimentaliteit] am wenigsten entbehren kann."

Hildebrandts 'raadsheer' onderscheidde zich echter zowel van het genrestuk, dat wil zeggen het eigentijdse, als van het portret, aldus Humboldt:

"Dennoch unterscheidet es sich gewiss von diesen beiden Gattungen. Das Genre-Bild schöpft seinen Stoff *auch* unmittelbar aus dem Leben, schildert aber ganz eigentlich das Leben selbst, und führt daher mehr in die Wirklichkeit hinaus, als in die Seele zurück. Das Porträt unterliegt immer einer Beschränkung durch die Wirklichkeit. Selbst bei der freiesten, schönsten Behandlung des Künstlers ist es sogar seine Absicht zu zeigen, dass er seine Freiheit der gegebenen Individualität unterordnete, und er [der Künstler] erscheint offenbar ganz anders, wenn er eine selbstgewählte Individualität nur als eine Stufe betrachtet, sich in der Ausführung zu etwas Höherem zu erheben."

De ruimte, de vrijheid daartoe bood nu juist de situering in het verleden van een tafereel met personen die aan de beschouwer onbekend waren - anders dan bij de historische anekdote - zodat hij geen 'bepaalde individualiteit aan het beeld zou aandragen', aldus Humboldt. De redacteur van deze uitgave van Humboldts werken vermeldt in een noot bij de laatste, hierboven geciteerde zin:

"Nach 'erheben' gestrichen: 'Das Bild von dem wir hier reden, gehört offenbar, auch der Auffassung des Künstlers nach, zu den historischen. Denn man kann den Begriff derselben nicht bloss auf den zufälligen Umstand beschränken, dass sie sich an etwas wirklich Geschehenen, oder in bekannter Dichtung Dargestellten anlehnen [conform de academische opvatting van de historieschilderkunst]. Was sie charakterisirt, liegt offenbar tiefer in ihrer inneren Natur. Historische Bilder brauchen aber nicht immer episch zu schildern, sie können auch lyrische Empfindungen darstellen und erwecken."

Humboldt vervolgde in dit 'Vereinsbericht', over de mogelijkheden die deze door Hildebrandt benutte 'vrijheid' aan de schilder bood:

"In solcher frei dichtenden Stimmung kann er aber ebensowohl lyrische als epische Gegenstände behandeln, und hier, im Gebiete des Elegischen, müssen wir die Wirkung des vorliegenden Gemäldes suchen."⁷²³

Als een schilder zijn figuren en taferelen vrijelijk bedacht, 'poetisch erfand', als hij die niet aan zijn eigen tijd ontleende en evenmin historische personen en feiten in beeld bracht, was hij niet genoodzaakt om zich te richten naar de waarneembare realiteit noch naar verwachtingen op grond van kennis bij de beschouwer. De schilder die een thema uit het algemeen menselijk bestaan in het verleden situeerde, koos en vormde zelf de individualiteiten die hij uitbeeldde. Hij had ruimte, en bood ruimte, voor de individuele fantasie. Een historische enscenering verlangde wel dat hij schilderde wat men als waar en natuurlijk kon ervaren, natuurwaarheid, en de uitbeelding van een tafereel uit het algemeen menselijk bestaan eveneens; maar toch bood de keuze voor een situatie in het verleden een schilder meer mogelijkheid om vrij fabulerend de door hem beoogde stemming uit te drukken.⁷²⁴ De individualiteiten die hij in beeld bracht, waren dragers van die stemming, van de sfeer en gevoelens die hij zelf in het tafereel tot uitdrukking wilde brengen en die hij de beschouwer wilde aanreiken. En de beschouwer ervoer zijnerzijds eenzelfde vrijheid om die stemmingen op te nemen, en zich in de figuren in te leven, daarbij alleen geleid door de beeldopvatting - de 'esthetische stemming' - en niet gestuurd of zelfs gehinderd door zijn ervaring van de eigentijdse realiteit, door voorkennis van de geschiedenis of van een literair werk. Hierin lag het voordeel van het historische genretafereel ten opzichte van een werkelijk historische voorstelling of een contemporair idyllisch tafereel, en ook van de literaire illustratie. Juist het historische genretafereel bood een vrije ruimte, een vrijplaats voor de fantasie, waar 'beelden van verlangen' en geschiedenis konden samenkomen.

Die vrije ruimte waar geschiedenis en menselijk leven in *algemene* beelden, in typen, in ideale voorstellingen, uitgebeeld konden worden, maakte ook de idylle geloofwaardiger, in een historisch milieu kon de mogelijkheid van harmonie en verzoening *plausibel* verbeeld worden. In deze plausibiliteit convergeerden geschiedenis en idylle, de functie van het verleden was het idyllische als mogelijkheid in een ogenschijnlijke, want immers historische, realiteit in beeld te brengen. De verzoeningsesthetiek van het Duitse idealisme was mede bepalend voor de positieve receptie van het idyllisch-historische genretafereel en kwam hier samen met diverse vormen van verlangen naar

⁷²³ Humboldt, VI/2, 'Kunstvereinsbericht' (1834), p. 594-596. Cursiveringen waar origineel spatiëring. Overigens was de mate waarin *contemporain* genre tijdens de 'Vormärz' "in die Wirklichkeit hinaus" leidde, begrensd: het verbeeldde wel uitsneden uit de eigentijdse werkelijkheid, maar representeerde een zorgvuldige selectie daarvan.

⁷²⁴ M.b.t. 'natuurwaarheid': n.b. dat Humboldt deze beschouwing gaf aan begin der volgende fase in de ontwikkeling van het hist. genre, toen er geen sprake meer was van toevoegen van allegorische betekenislagen of symbolische motieven zoals de drie bestudeerde Berlijners - anders dan hun Münchner collega's overigens - dat nog wel hadden gedaan.

geschiedenis, naar beelden van het verleden en een affirmatieve historische interesse. Welke der hier geconstateerde componenten van de waardering voor het historische genretafereel in de vroege negentiende eeuw eventueel overwoog, zal steeds gevarieerd hebben al naar gelang de verlangens en interessen van individuele beschouwers. De idyllisch-historische genretafereelen waren ingebed in een specifieke, gevoelsmatige, selectieve en aanschouwelijke geschiedbeleving, en beantwoordden tegelijkertijd aan de behoefte aan het idyllische, aan verzoening, aan de harmonie die alleen in de kunst ervaren kon worden. Zo vonden deze taferelen in al hun schijnbare simpelheid of zelfs onbeduidendheid hun eigen plaats in de kunstbeleving van het idealisme en een romantisch-historistische omgang met het verleden.