

Eclecticisme

'Kleptomanie' als positieve stijl

E. BECKER

Het begrip 'eclecticisme' is te allen tijde opgevat als een nogal beladen term voor het samenrapen van verschillende heterogene elementen. In de kunstgeschiedenis wordt hiermee specifiek bedoeld het 'jatten' van diverse stijlen en technieken uit vroeger tijden of het 'mixen' van verscheidene ingrediënten teneinde hiermee een nieuwe esthetica te bereiken. Het zich nadrukkelijk oriënteren op stijlelementen uit het verleden of het combineren van uiteenlopende karakteristieken werd en wordt in het algemeen echter niet alleen beschouwd als achterhaald, maar zou ook getuigen van gebrek aan vitaliteit. Wellicht juist vanwege de vele negatieve connotaties wordt het begrip eclecticisme meestal vermeden in de kunstgeschiedenis-literatuur.

Historisme & stijlpluralisme

Eclecticisme wordt nog het meest geassocieerd met de negentiende-eeuwse architectuur (en interieurkunst), in het bijzonder die van het Historisme. Dat is ook begrijpelijk: hier zijn de afzonderlijke onderdelen, afkomstig uit diverse stijlperiodes, het gemakkelijkst te herleiden en te benoemen. Door de herwaardering van andere stijlen dan alleen de Grieks-Romeinse, zoals de middeleeuwse, renaissancistische of zelfs oosterse, kon de romantische instelling uitdrukking vinden om de meest verschillende tijdperken en de meest uiteenlopende beschavingen te doen herleven en te versmelten. Vanzelfsprekend vormde deze herwaardering van talrijke vergeten stijlrichtingen, die steeds meer gepaard ging met een grondige wetenschappelijke bestudering van die stijlen,¹ een rijke voedingsbodem voor de enorme boom van het Historisme in de jaren zeventig van de vorige eeuw. Al naar gelang de functie en de symboolwaarde van het gebouw koos men passende stijlen of elementen daaruit. Een van de meest markante voorbeelden daarvan is wel de Weense Ringstraße: het Parlement van architect Theophil Hansen (afb. 1), dat, compleet met reusachtige, polychrome Pallas Athena werd opgetrokken in neoklassieke stijl, refererend aan het oude Griekenland, de bakermat van de democratie, en het stadhuis (afb. 2), een



Afb. 1 (boven): Parlement, 1874-83, Wenen.

Afb. 2 (onder): Rathaus, 1872-83, Wenen.

ontwerp van Friedrich von Schmidt, dat stilistisch verwijst naar de laatgotische Vlaamse architectuur, waarmee het tot symbool wordt van de nieuwe klasse van een zelfbewuste bourgeoisie.²

Natuurlijk maakt een deel van de historistische architectuur gebruik van barokke praalzucht, neoclassicistische grandeur of imposante neogotiek ter meerdere eer en glorie van de opdrachtgevers, vanwege politieke aspiraties, of als verwezenlijking van de grillige fantasieën van de bouwheer, zoals het fameuze Schloss Neuschwanstein van Ludwig II, dat misschien wel het toppunt van protserige, eclectische, bouwkunst genoemd kan worden. En inderdaad, de opkomende burgerij wilde zich maar al te graag spiegelen aan de koningshuizen of hoge adel en greep de nieuwe technische bouw-mogelijkheden aan om hun theaters (de Opéra in Parijs, het Burgtheater in Wenen), warenhuizen en hotels, als uiterst representatieve, paleisachtige ruimtes in te richten om zo hun eigen positie te onderstrepen. Zelfs in de steeds groter wordende huurwoningen probeerde men een romantische kasteel-atmosfeer te scheppen, waarvoor de handwerkslieden de meest precieze voorwerpen en accessoires leverden.³

Maar het Historisme werd niet alleen aangewend vanwege die pronk- en behaagzucht. Otto Wagner, in Wenen het voorbeeld van een moderne architect, die vanuit de historistische vormtaal naar een nieuwe, strakke stijl was geëvolueerd, had goed gezien, dat de nieuwe, opkomende, liberale bourgeoisie-klasse nog zoekende was naar een eigen identiteit. Alsof ze bezig waren met een inhaalmanoeuvre probeerden ze in razendsnel tempo de meest uiteenlopende stijlrichtingen. 'Das Durchpeitschen aller Stilrichtungen' noemde Otto Wagner dat.⁴ Deze fragmentatie en differentiatie, dit stijlpluralisme, was, achteraf gezien, nodig als voorfase van de moderne architectuur. Door keuzes te maken uit het veelzijdige materiaal, door de historische stijlen zo gedetailleerd mogelijk te ontleden en te zoeken naar voor hen bruikbaar materiaal, kwam er einde aan 'één vanzelfsprekende stijl': het was een voorbode van de pluriformiteit aan stijlen en stromingen van de twintigste eeuw. De nieuwe maatschappelijke sociale lagen en structuren, ontstaan door de oprukkende industrialisering, vonden hun identiteit in het stijlpluralisme van het Historisme, dat niet werd gebruikt als een slaafse kopieerstijl, maar waarmee men kritisch omging, al naar gelang de functie en de achterliggende idee, die men ermee wilde uitdrukken.⁵

De gulden middenweg

In de schilderkunst is het eclecticisme minder nadrukkelijk aanwijsbaar. In feite treedt hier hetzelfde probleem op als bij het begrip Historisme, dat eveneens, wat betreft de negentiende-eeuwse schilderkunst, slechts vaag te definiëren is, waardoor een heldere of eenduidige interpretatie ontbreekt. Graag neem ik dan ook de uitdaging aan om dit onontgonnen gebied in een beknopte uiteenzetting te verkennen.

De term eclecticisme duikt voor het eerst op in 1763, in Winckelmanns

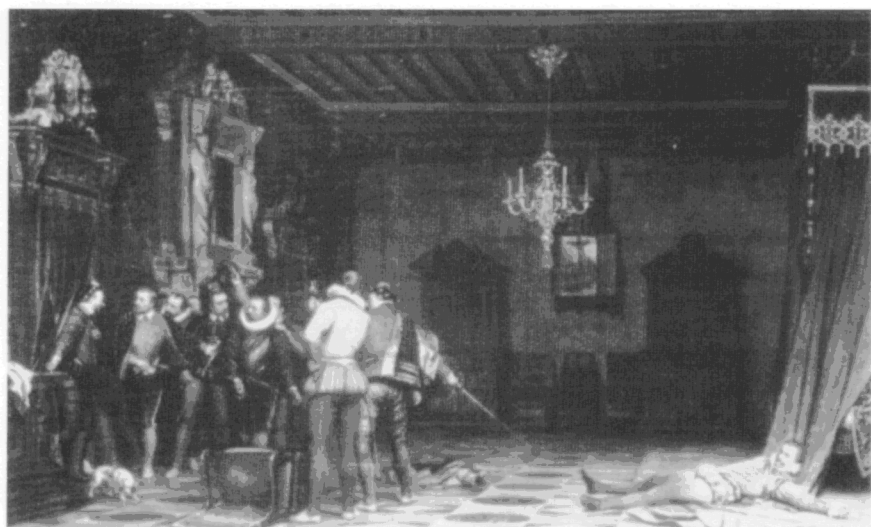
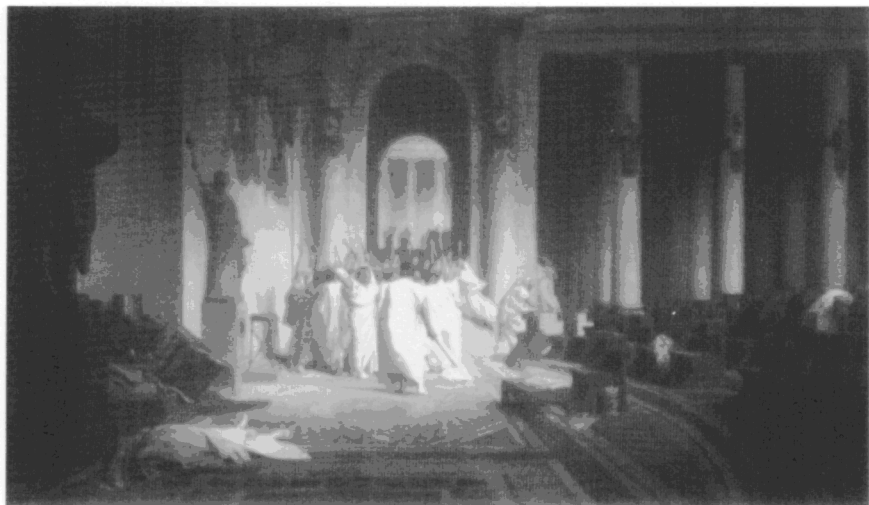


Afb. 3: Ary Scheffer, *Augustinus en Monica*, 1855, Dordrechts Museum.

publicatie over de gebroeders Carracci, waarin hij de stijl van de twee Italiaanse kunstenaars, Agostino en Annibale, als eclectisch betitelt.⁶ Het zou de broers gelukt zijn om rond 1600 de belangrijkste kunstrichtingen, de harmonie van Rafaël, de verheven kunst van Michelangelo, Correggio's bevalligheid en de natuurlijke stijl van Titiaan, te verenigen. De zienswijze van Winckelmann heeft een duidelijk classicistische, dat wil zeggen op de klassieken gebaseerde, achtergrond. Volgens deze theorieën bestond de opdracht van de kunstenaar er eigenlijk in om uit talrijke modellen uit de natuur de beste elementen te kiezen en er een ideaal model mee samen te stellen.

Maar nog veel prominenter komt het begrip eclecticisme naar voren in de verhandeling *Du vrai, du beau et du bien* van 1837, geschreven door de Franse filosoof Victor Cousin.⁷ Hierin weerspiegelt zich de visie van de 'juste milieu'-politiek van de Franse monarch Louis Philippe, die tussen 1830 en 1848 een beleid uitstippelde, dat noch republikeins, noch katholiek, noch protestant, noch liberaal te noemen is: dus het eclecticisme kwam tegemoet aan al deze voorwaarden.⁸ Aansluitend bij deze filosofie, kwam Cousin tot de conclusie dat er voor wat betreft de schilderkunst een vereniging plaats moest vinden van de romantische stijl en het academische classicisme. De ietwat droge, precieze tekenstijl van David (neoclassicisme) werd gecombineerd met een levendige toets zoals die bij Delacroix (romantiek) voorkwam, een antieke gratie kon goed samengaan met een natuurlijke pose, en een idealistische verbeelding sloot een realistische, empirische benadering niet uit. Dat leverde volgens Delacroix een kunst op, die ernaar streefde om de extremen met elkaar te verzoenen: een beetje realisme, een beetje allegorie; voor elk wat wils ('Il faudrait là une idée féconde qui n'eût pas trop de réalité, pas trop d'allégorie, enfin qu'il y en eût pour tous les goûts').⁹ Door uitspraken als deze wordt duidelijk, dat Delacroix positief stond tegenover het begrip 'eclecticisme': belangrijker dan de stilistische elementen op zich was juist de manier waarop deze tot een nieuwe stijl werden gesmeed. 'On pourrait dire que l'éclecticisme est la bannière française par excellence dans les arts du dessin et dans la musique [...] Dans la musique, dans la peinture, ils viennent après toutes les autres écoles, apportant à petites doses dans leurs oeuvres une somme de qualités qui s'excluent chez les autres, mais qui s'allient chez eux grâce à leur tempérament.'¹⁰ Maar er was ook tegengas: schrijver en kunstcriticus Charles Baudelaire zette zich fel af tegen de eclectici. In 1846 nam hij Ary Scheffers schilderij *Augustinus en Monica* (zie afb. 3) onder de loep, dat in datzelfde jaar op de Salon werd geëxposeerd.¹¹ Baudelaire nam Scheffers schilderij als voorbeeld van het 'desastreuze' moderne eclecticisme, zoals hij dat letterlijk betitelde. Scheffer zou eerst Delacroix hebben geïmiteerd, daarna de coloristen hebben nageaapt, vervolgens de Franse tekenaars en de neochristelijke school van Overbeck (de Nazareners), en hij nam nu zijn toevlucht tot de poëzie.¹²

Het was juist die mengeling van invloeden en stijlen die de kunst van



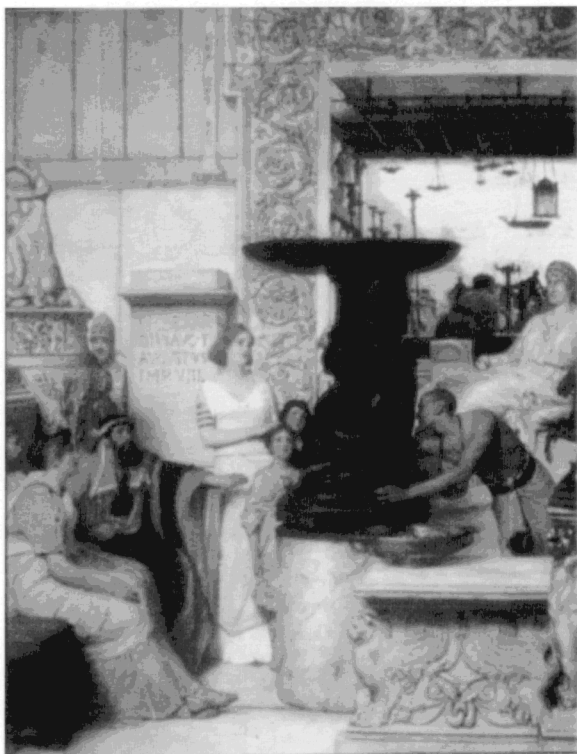
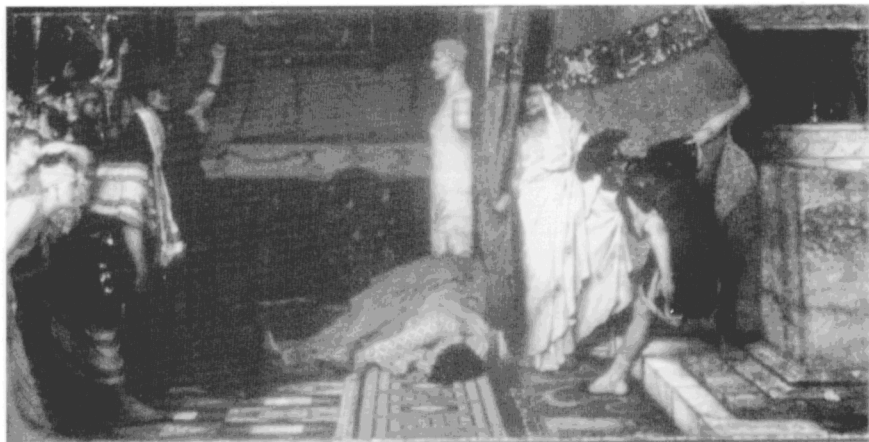
Afb. 4 (boven): Jean-Léon Gérôme, *De dood van Caesar*, 1867, Walters Art Gallery, Baltimore.
 Afb. 5 (onder): Paul Delaroche, *De moord op de hertog van Guise*, 1855, Musée Condé, Chantilly.

schilders als Ary Scheffer, Thomas Couture, Horace Vernet of Paul Delaroché, om enkele kunstenaars te noemen die gerekend worden tot het 'juste milieu', zo populair maakten bij een breed publiek. 'The artists of the juste milieu, with their instinctive appreciation of popular feeling, recreated familiar historical scenes by combining archaeological exactitude with a modernizing psychology.'¹³ Met andere woorden, de toegankelijkheid van hun kunst was groot en hun onderwerpen gingen alle kanten uit: dan weer in de richting van verheven kunst ('high art'), dan afdalend naar het populaire genre, nu eens een draai naar rechts richting solide academië-kunst, dan eens naar de linkervleugel van de avant-garde, of het heden combinerend met het verleden, zonder overigens actuele gebeurtenissen uit het oog te verliezen.¹⁴ De kunsthistorici Rosen en Zerner beweren zelfs in hun essay over de 'juste-milieu' kunstenaars, dat de schilderkunst van bijvoorbeeld Delaroché en Vernet niet zozeer de middenweg bewandelde tussen geavanceerde en traditionele kunst, of tussen romantische en classicistische, maar in de eerste plaats tussen verheven kunst ('high art') en populaire kunst ('low art').¹⁵

Grensvervaging tussen high en low art

De combinatie van archeologische, of in bredere zin historische, accuratesse en een zogenaamde eigentijdse psychologische diepgang (hoewel vaak sentimenteel), trad niet alleen regelmatig bij de 'juste milieu'-schilders op, maar was eveneens typerend voor twee bewegingen, die vanaf het midden van de negentiende eeuw in Frankrijk en Groot-Brittannië opkwamen: respectievelijk de groep kunstenaars aangeduid als *néo-Grecs* en de *English Classical Revival*.

De Franse *néo-Grecs*, zoals de schrijver Claude Vignon hen in 1852 noemde, behandelden klassieke thema's in de stijl van Paul Delaroché.¹⁶ Zo toont het schilderij *De dood van Caesar* (1867, Walters Art Gallery, Baltimore, afb. 4) van de eclectische *néo-Grec*-kunstenaar Jean-Léon Gérôme, een opmerkelijke overeenkomst met Delaroché's *Moord op de hertog van Guise* (1855, Musée Condé, Chantilly, afb. 5). Gérôme's *De dood van Caesar* was een uitgewerkte versie van het schilderij dat hij enkele jaren daarvoor had vervaardigd, in 1859 om precies te zijn, als pendant van het werk van Delaroché. Meteen valt op dat de twee composities met hun aanpak van de ruimte en de tweedeling tussen een geïsoleerde hoofdfiguur als slachtoffer en een compacte, druk gebarende groep moordenaars, overeenkomen. Maar niet alleen compositorisch zijn er parallellen, ook wat betreft het gebruik van het perfecte realistische detail, waardoor het historische (klassieke) onderwerp direct toegankelijk werd voor de beschouwer. Nietzsche noemde dat een 'antiquarisch historisme': een bijna manische obsessie om alle details extreem geforceerd uit te werken.¹⁷ Zo wordt Delaroché's bloedige episode uit de zestiende-eeuwse geschiedenis meer dan een puur verhalend historisch werk met een diepgaande studie van inte-



Afb. 6 (boven): Lawrence Alma-Tadema, *Een Romeinse keizer*, 1871, Walters Art Gallery, Baltimore.

Afb. 7 (onder): Lawrence Alma-Tadema, *De beeldengalerie*, 1875, Memorial Art Gallery, Rochester University, New York.

rieurobjecten en kostuums. Bovenal wordt er door de uitgekiende compositie een spanning opgeroepen tussen de moordenaars rechts en het vermoorde slachtoffer links, geïsoleerd geplaatst in een lege ruimte. Deze emotionele, menselijke benadering van een historische gebeurtenis sprak tot de verbeelding van de beschouwer: op deze manier kon men zich gemakkelijk identificeren met de afgebeelde personages. Delaroche zei daarover het volgende: 'Il faut que le spectateur qui arrive indifférent, croie tout d'abord à ce qu'il voit, si vous voulez l'émouvoir profondément.'¹⁸

Het is nu juist deze benadering van het onderwerp die dergelijke kunstwerken tot 'low art' (populaire kunst) zou bestempelen. Weliswaar betrof het in beide gevallen een belangrijke historische gebeurtenis, maar elke vorm van verheerlijking of waardigheid ontbreekt. Het is de veelzijdige mix van genre, anekdote, historische onderwerpen, realistische schildertechniek met veel aandacht voor details, plus een flinke dosis sentiment, waardoor juist dit type schilderijen, aangeduid als 'genre historique', later zo verguisd werden.

Als we de lijn van Delaroche en Gérôme voortzetten is de volgende schakel het werk van Sir Lawrence Alma-Tadema, die eveneens klassieke onderwerpen op een genre-achtige manier benaderde en een eigentijdse aanpak van historische onderwerpen hanteerde. Hij leunde sterk op de kunstenaars van de zogenaamde English Classical Revival (te dateren tussen 1860 en 1890), maar was meer gecharmeerd van pittoreske, decadente onderwerpen uit de klassieke oudheid, dan de idealistische, verheven decoratieve esthetiek van schilders als Lord Leighton. Waren het aanvankelijk Merovingische thema's (onder andere de *Opvoeding van de kinderen van Clovis*, 1861, particuliere collectie) en Egyptische onderwerpen, zoals *De dood van de eerstgeborene* (1872, Rijksmuseum, Amsterdam), later schilderde Tadema vooral scènes uit de klassieke oudheid. Maar niet de glorieuze heldendaden of de bekende roemruchte gebeurtenissen uit het oude Rome of Griekenland trokken hem aan. Tadema was juist geobsedeerd door het alledaagse leven van de gewone burgers, hun gebruiken en maniertjes, die, zoals hij zelf zei, niet wezenlijk verschilden van zijn eigen tijd.¹⁹ Hij schilderde dus in feite eigentijdse genre-taferelen in een klassiek jasje, bovendien gelardeerd met een behoorlijke hoeveelheid ondeugend erotische of algemeen symbolische verwijzingen. Die genre-achtige aanpak was hem overigens ook in zijn beginperiode niet vreemd: al in 1868 schilderde hij een 'moderne' versie van een Hollands zeventiende-eeuws interieur, een parafraze op het oeuvre van kunstenaars als Pieter de Hoogh.

Uit 1871 dateert Tademas *Een Romeinse keizer* (Walters Art Gallery, Baltimore, afb. 6), dat in de lijn ligt van de eerder besproken schilderijen van Delaroche en Gérôme. Het is een onorthodoxe aanpak van de uitroeping van Claudius tot keizer. Enerzijds zijn er talrijke details, die Tadema heeft overgenomen uit klassieke geschriften of van opgegraven artefacten, anderzijds een opmerkelijke compositie, die indruist tegen de toenmalige waardige aanpak van een historisch onderwerp, uit de categorie verheven kunst,

'high art'. Evenals bij Delaroche en Gérôme is er een enorm sterke aandacht voor details, een scherpe tweedeling tussen de rumoerige groep plunderslaars/moordenaars en de hoofdfiguur, en een bijna hyperrealistische techniek, waardoor de personages levensecht overkomen en identificatie verstevigd wordt. De geraffineerde compositie is bovendien een element dat het snapshot-achtige karakter van de voorstelling versterkt: alsof de camera even stil stond. De rol van de fotografie is dan ook een niet te onderschatten aspect van Tadema's composities. Dit bewust uitbuiten van afsnijdingen, overlappingsen en verkortingen bindt hem tevens met de impressionisten: het is een heel moderne kijk, letterlijk en figuurlijk, op een klassiek, historisch onderwerp. Mede daardoor kreeg het schilderij van Tadema ook zo'n hevige kritiek toen het in de Royal Academy in Londen werd geëxposeerd: 'marmer en mozaïek, al wordt het tot in een onwaarschijnlijke perfectie weergegeven, kunnen nooit de waarde en waardigheid van historische kunst hebben', schamperde een criticus.²⁰ Maar niet alleen in Engeland hadden de officiële critici van gevestigde instituten als de Royal Academy maar weinig op met Alma-Tadema's eclectische schilderkunst, ook in diens thuisland Nederland waar de historische schilderkunst überhaupt niet werd gewaardeerd, en in Frankrijk waar ook geen echte markt voor historieschilderkunst was, kreeg zijn werk forse kritiek te verduren. De criticus Paul Mantz verwoordde deze algemene afkeer van te veel aandacht voor details toen hij naar aanleiding van Tadema's *Koningin Fredegonda aq̃n het sterfbed van bisschop Praetextatus* (1864, Fries Museum, Leeuwarden) schreef: 'Er is derhalve sprake van een drama in het schilderij van M. Alma-Tadema, maar wel een drama dat verstikt en verdwijnt in vakkundig bij elkaar geraapte details van Merovingische "bric à brac".'²¹

Nergens anders komt de vereniging van 'high' en 'low' art zo nadrukkelijk naar voren als bij Tadema's *De beeldengalerie* (1875, Memorial Art Gallery, Rochester University, New York, afb. 7). Het is een bewust combineren van simpele, alledaagse gebruiksgoederen, te zien op de achtergrond van het schilderij, met gerenommeerde klassieke sculptuur, afgebeeld op de voorgrond. Bovendien zijn de beelden zelf ook een eclectische verzameling: niet alleen zijn er sculpturen uit verschillende periodes bij elkaar geplaatst, maar ook gaf Tadema zo zijn eigen interpretatie van bepaalde kunstwerken; bijvoorbeeld door een zelfbedachte marmeren versie van een bekend bronzen beeld. Het is, kortom, een continu spel met bronnenmateriaal, gedeeltelijk nog te reconstrueren en voor het overige bedacht.²² Bovendien, en dat verwijst naar het symbolisme van het fin-de-siècle, hebben de details bij Tadema veelal niet louter een decoratieve functie als rekvisieten, maar krijgen ze ook een symbolische betekenis. Dat verklaart tevens de eclectische keuze van de kunstenaar, die juist die objecten uit het verleden pakt, die passen binnen het door hem bedachte concept. Dit populaire, genre-achtige classicisme, gekoppeld aan de obsessieve aandacht voor het detail, maakten de schilderijen van Alma-Tadema bij een groot (kopers-) publiek geliefd.

Nog recent fulmineerden Gerbert en Marianne Frodl in hun essay van de tentoonstellingscatalogus over het Europese Historisme tegen deze vorm van popularisering: 'Inhaltlicher Verflachung [...] steht die Hypertrophie des Dekorativen in nahezu fanatischer Detailmalerei gegenüber. Die Personen geben sich inaktiv und ausdruckslos, sind nichts anderes als Versatzstücke in einer überbewerteten, zum Selbstzweck gewordenen historischen Dekoration.'²³ Toch zien ze daarbij Tadema's verborgen betekenissen en vernieuwende compositieschema's over het hoofd, elementen die juist konden ontstaan door een bewust gecalculeerde, zij het dan eclectische, keuze uit zowel antiek-historisch bronnenmateriaal als eigentijdse genres.

Brachten de *néo-Grecs* en kunstenaars als Tadema de verheven historisch-schilderkunst op een nieuwe, populaire en genre-achtige wijze, Hans Makart, dé leidende figuur van het Historisme in Wenen, deed in zijn portretkunst nu net het tegenovergestelde. In plaats van historische figuren met eigentijdse menselijke trekjes schilderde hij veelal personen uit de high society met verwijzingen naar het verleden. Nota bene Dora Fournier-Gabillon (afb. 8), met wie hij bevriend was, beeldde hij af als een Madonna van Bellini, in vuurrode kleuren, die verwijzen naar de Venetiaanse Renaissance en met een vaantje, een hoogwaardigheidssymbool, dat was ontleend aan een schilderij van Titiaan.²⁴

Makarts portretten pogen zich juist aan de realiteit te onttrekken door al deze historische referenties, wat versterkt wordt door het feit, dat het lichaam zo porseleinachtig geschilderd is. Maar schildert de Weense kunstenaarsvorst daarentegen een historisch onderwerp, zoals de monumentale *Intocht van Karel V in Antwerpen* (1878, Hamburger Kunsthalle, afb. 9), dan geeft hij zijn personages zo spontaan en levensecht weer, dat hij bestookt wordt met brieven, waarin men fel ageert tegen het vrouwelijk naakt dat zo schaamteloos zou zijn afgebeeld.²⁵ Net zoals bij Tadema's *Venus Esquilina* (1877, particuliere collectie), hanteert de kunstenaar hier een erotische, sensuele benadering van een historisch motief. Daardoor ontstaat een zeker voyeurisme: de moderne mens wordt in volle glorie tentoongesteld op levensgroot formaat en de geschiedenis dient nog maar als dekmantel! 'Wenn man alle diese modernen Gesichter und Menschen in mittelalterlichen Prachtgewändern sieht, dann könnte man als Wiener glauben, Karl V. halte nicht seinen Einzug in Antwerpen, sondern auf einem unserer Kostumbälle während des Faschings.'²⁶ De geschiedenis diende om het leven gestalte te geven, men gebruikte het als een naslagwerk, zonder zich rekenschap te geven over de onderlinge samenhang.²⁷

Bij Hans Makart speelt de vermenging van fictie en werkelijkheid, of beter gezegd, de vlucht uit de realiteit een belangrijke rol. Blijkbaar was de liberale burgerlijke moraal toch te streng en te eng geworden en poogde men via de kunst daaraan te ontsnappen in het rijk van de fantasie en de droom. Door een agglomeratie, een opeenhoping van aspecten die verwijzen naar begrippen als roes, uitzinnigheid, overdaad en erotiek ontstaat



Afb. 8: Hans Makart, *Dora Fournier-Gabillon*, 1879-80, Historisches Museum der Stadt Wien, Wien.



Afb. 9 (boven): Hans Makart, *De intocht van Karel V in Antwerpen*, 1878, Hamburger Kunsthalle, Hamburg.

Afb. 10 (onder): Rotonde in het Palais des Beaux-Arts tijdens de Wereldtentoonstelling, Parijs, 1889.



Afb. 11 (boven): Atelier van Hans Makart, ca. 1880.
Afb. 12 (onder): Franz von Lenbachs atelier, ca. 1880.

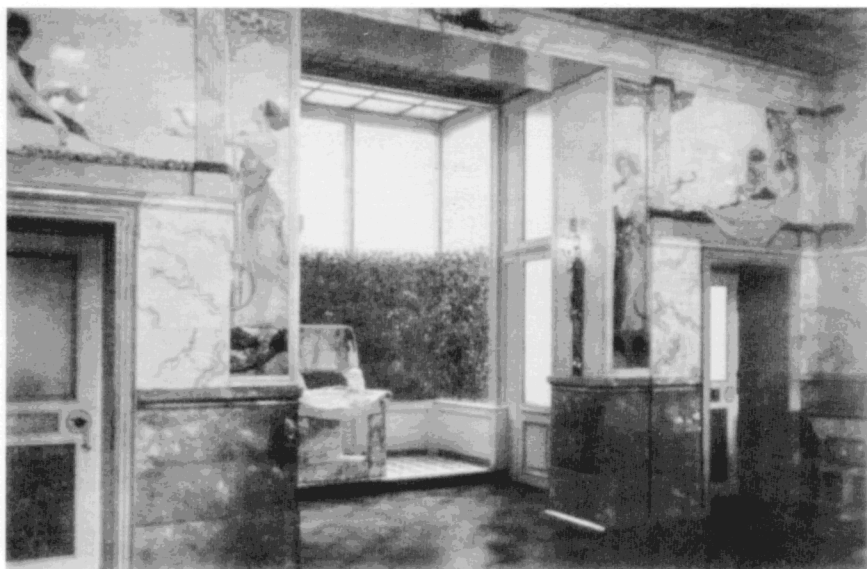
een 'Kunst der Feste', zoals Nietzsche dat noemde. Langzamerhand sluipt aan het einde van de negentiende eeuw het Dionysische in de kunsten. Omdat men geen duidelijk beeld voor ogen heeft hoe die droomwereld eruit zou moeten zien, raapt men eclectisch verschillende stijlelementen bij elkaar om zo een eigen (en met name dat persoonlijke wordt steeds belangrijker) wereld te creëren.

Kunstenaarsateliers als eclectische showcase of spiegel der ziel

De kunstenaars zelf realiseerden die nieuwe realiteit niet alleen op het doek, maar ook in hun eigen ateliers, die vol stonden met de meest uiteenlopende curiositeiten. Deze objecten en accessoires werden verzameld, mede onder invloed van de imposante wereldtentoonstellingen (zie afb. 10), waar naast kunst in diverse categorieën, ook handwerksproducten uit alle delen van de wereld te zien waren. Bovenal ontstond er een ware exotisme-rage: met name het Japonisme was enorm in trek. In elk interieur kwamen wel oosterse tapijten, Japans-geïnspireerde kamerschermen of quasi-Chinees porselein voor, waarvan de decoratieve motieven hun effect op de schilderkunst beslist niet hebben gemist. Voordat de Franse Nabis-schilders, of de Art-Nouveau-kunstenaars die exotische motieven tot een nieuwe stijl zouden verweven en in abstracte patronen zouden vertalen, waren er in de tweede helft van de negentiende eeuw talrijke kunstenaars, die deze elementen ofwel bijna slaafs kopieerden, ofwel de talrijke snuisterijen eenvoudig opnamen als rekvisieten in de geschilderde interieurs.

Makarts imposante werkruimte in Wenen (afb. 11) was een werkelijke overdaad aan objecten: 'Da begegnet man auf reich ornamentierter, deutscher Renaissancetruhe, einem chinesischen Idol oder einem hellenistischen Anathema in Terracotta; unter einem Baldachin, getragen von zwei spätromisch gewundenden Säulen, der Armatur eines Geharnischten; in einem Spinde altitalienischer Arbeit prunkt eine Kollektion gold- und perlenbesetzter orientalischer Hauben [...] Und auf Boulemöbeln oder Intarsiengestühl sitzend, umgeben von Büsten, Tierskeletten, Mumien, Oleanerbäumen und Musikinstrumenten, kommt man erst allgemach dazu, in der scheinbar wüst durcheinander wogenden Herrlichkeit die künstlerischen Einklänge zu entdecken. Denn zu welch wunderfein zusammengestimmten Gruppen gliederte sich nicht, in welche Farben- und Linienharmonien ergoß sich nicht dies Chaos!'²⁸

Evenals het atelier van Makart, had ook dat van de Münchener kunstenaarsvorst Franz von Lenbach (afb. 12) een hoog eclectisch gehalte. Misschien minder een 'asiatische Trödlerbude' ('oosterse bazaar'), zoals de schilder Feuerbach Makarts studio eens betitelde,²⁹ was zijn atelier toch een evenzo bonte mengeling van stijlen, kopieën en pastiches. In zijn renaissancistische villa hing Lenbach net zo makkelijk een origineel schilderij van Titiaan naast eigen kopieën naar de Italiaanse meester of plaatste hij met evenveel aandacht een gipsen afgietsel van een Italiaanse Renais-



Afb. 13 (boven): Interieur van Nikolaus Dumba's werkkamer, 1871.
 Afb. 14 (onder): Interieur van Dumba's eetkamer, 1897.

sance-buste op een oorspronkelijke Florentijnse kist. 'In dem er gleichsam die Welt der Kunst in sein Atelier hereinholte, konnte er sich fühlbar ihrer Inspiration aussetzen und gleichzeitig den durch ihn Porträtierten das erhebende Gefühl vermitteln, im gemalten Bild nun auch selbst in dieser Welt gesteigerten Lebens präsent zu sein.'³⁰ Iets wat niet alleen voor Lenbach gold, maar zoals we gezien hebben bij het portret van Dora Fournier-Gabillon, net zo goed voor Makart.

In de veel-stijlige woning van de Weense industrieel Nikolaus Dumba kunnen we heel treffend volgen hoe de zwaar-gedecoreerde stijl van Hans Makart later geplaatst wordt naast een al even eclecticistische stijl van Franz von Matsch en Gustav Klimt, hoewel die laatste stijl in onze ogen een voorbode is van de moderne stroming.

Nikolaus Dumba, zoon van een Griekse handelaar uit Macedonië, hield zich niet alleen bezig met de handel met het Verre Oosten, maar was ook bankier en textielmagnaat. Hans Makart vervaardigde tussen 1871 en 1873 in de werkkamer van zijn Weense woning (afb. 13) decoratieve schilderijen met een warme Venetiaanse gloed, die als allegorieën waren bedoeld voor de diverse takken van handel, dus verwijzend naar de carrière van de opdrachtgever, die door deze apotheose zijn positie als rijke industrieel wilde meten aan die van de Habsburgers.

De kunstenaar Franz von Matsch, die samen met Gustav Klimt de plafond-decoraties van het Weense Burgtheater had geschilderd, viel in 1897 de eer te beurt om Dumba's eetkamer te verfraaien (afb. 14).³¹ In een duidelijk bij Alma-Tadema aanleunende antikiserende stijl werden de negen muzen afgebeeld. De hele inrichting, die als totaal-concept eveneens door Matsch werd verzorgd, wijkt duidelijk af van de propvolle werkkamer van Makart, en ademt, mede door het gebruik van grote marmervlakken, een lichtheid en ruimtelijkheid. Toch is Matsch-stijl niet minder eclecticisch, hier is een classicistische stijl, streng tectonisch gebonden, gecombineerd met een individuele karakterisering van de negen muzen, die als femmes fatales of femmes fragiles de toeschouwer gade slaan, die hun erotische gevoelens de vrije loop laten en getuigen van de invloed van de symbolistische gedachtewereld. Misschien wel het hoogtepunt van het eclecticisme van Franz von Matsch, die overigens net zo makkelijk een realistisch portret met Jugendstil elementen vermengde of een impressionistische sfeerschildering van een Italiaanse badplaats gaf, is de fontein in een nis van Dumba's eetkamer: deze Levensbron, zoals hij genoemd werd, die in 1900 onderscheiden was op de Wereldtentoonstelling van Parijs, is een curieuze mix van classicisme, zoals de klassieke mannenbuste aan de rechterzijde laat zien; een moderne interpretatie van de vier werelddelen, gesymboliseerd door vier verleidelijke vrouwen; een sierlijk bekken met golvende Jugendstil-lijnen en gestileerde bloemmotieven in Secession-stijl.

Tegelijkertijd werkte Gustav Klimt, die zou uitgroeien tot dé moderne Weense kunstenaar aan het begin van de twintigste eeuw, aan zijn supra-porta-schilderijen *Muziek* en *Schubert aan de piano* voor Dumba's muziek-

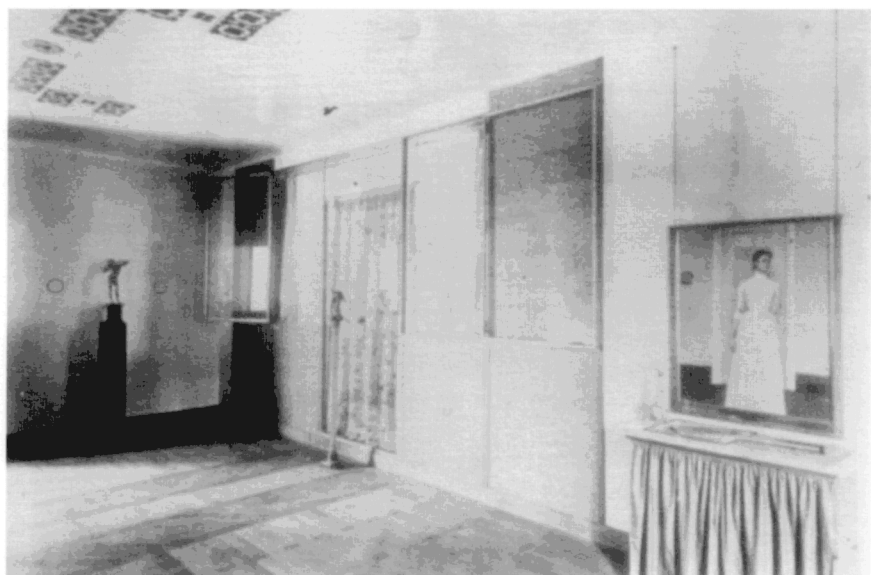
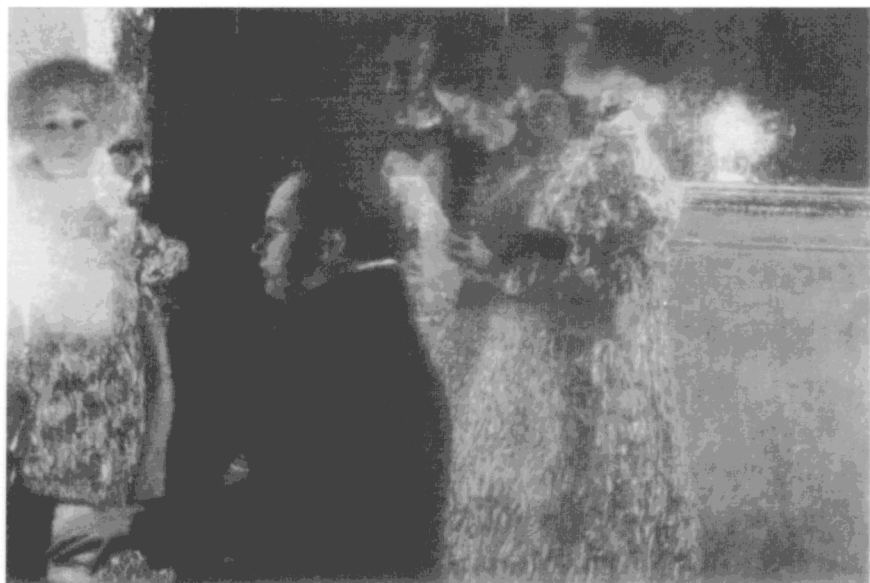


Afb. 15: Interieur van Dumba's muziekkamer met linksboven Klimts *Muziek*, 1898.

kamer (afb. 15). Mythologie en realiteit worden door deze twee werken met elkaar geconfronteerd: het is tevens een symbool voor de confrontatie van de oude met de nieuwe wereld. De vrouw in het helaas verloren gegane werk *Muziek* – half femme-fatale, half muze – speelt de lier, het instrument van Apollo. Een heel scala aan antiek vocabularium wordt door Klimt ingezet om ons niet alleen van het Apollonische, maar ook van het Dionysische bewust te maken. Het Dionysische wordt gesymboliseerd door de Sileen-kop links onderaan, tevens een verwijzing naar de menselijke oerdriften. Helemaal rechts staat een sfinx, het grote wereldraadsel, dat wellicht door de muziek ontrafeld kan worden: de muziek, die al het wereldse overstijgt.³² Van geheel andere orde is Klimts *Schubert aan de piano* (afb. 16), symbool voor het verloren paradijs van een periode uit het verleden, in dit geval het Biedermeier-geluk, een ongecompliceerd leven, zonder de duistere kanten van *Muziek*. Hier ontbreekt ook de vroeg-klassieke, Myceense stileren; een luchtige, impressionistische toets met prachtige lichteffecten, geeft het delicate werk een sfeervolle ambiance. Beide aspecten, een impressionistische toets, en een op de antieken gebaseerde stileren, zou Klimt later samenvoegen tot zijn zo eigen decoratieve Secession-stijl.

Tot slot zou ik willen wijzen op het kunstenaarsatelier dat de symbolistisch-narcistische kunstenaar Fernand Khnopff aan het begin van deze eeuw inrichtte (afb. 17). In de zogenaamde blauwe kamer, dat een spaarzame decoratie kent van Japonistische motieven, prijkte het lievelingsschilderij van de kunstenaar, een portret van zijn zus Marguerite (1887, Koning Boudewijnstichting, Brussel), opgenomen in een eigentijdse versie van een altaar.³³ Verwijst het portret zelf naar de tere fijnschilderkunst van de Vlaamse Primitieven, de hieratische houding en het altaar-idee benadrukken het sacrale karakter. Het relikwie heeft echter geen religieuze connotatie: het is een tennisracket, dat welbewust op de schrijn is neergelegd. Is dit niet een hoogtepunt van eclecticisme: een portret à la Van Eyck, duidelijk met behulp van de moderne fotografie ontstaan, fungerend als altaarstuk, gecombineerd met een eigentijds attribuut. Ofwel een vermenging van heden en verleden, van sacrale en wereldse associaties. Maar bovenal is het een superindividualistische keuze, zonder traditionele allegorische of symbolische verwijzingen. Het eclecticisme fungeert hier niet meer als een rijk gevulde showcase, zoals bij Lenbach en Makart, maar als een spiegel van de ziel. De verwijzingen zijn puur persoonlijk en kunnen niet sec worden herleid. Het is enkel een suggereren, zonder concreet te beschrijven. Daarmee is de kunst weer omhooggetild tot het niveau van verheven kunst, echter niet de 'high' art omwille van politieke of sociale doeleinden, zoals aan het begin van de negentiende eeuw, maar puur vanuit een individualistisch gezichtspunt van de kunstenaar, die zich afsluit van de wereldse banaliteit.

Concluderend kunnen we stellen, dat het eclecticisme, zoals zich dat in de loop van de negentiende eeuw manifesteerde, een natuurlijke tegenhan-



Afb. 16 (boven): Gustav Klimt, *Schubert aan de piano*, 1898-99, particuliere collectie.
 Afb. 17 (onder): Fernand Khnopffs atelier in Brussel, ca. 1902.

ger van het academisme is. Staat het academisme voor het handhaven van regels, het bewandelen van uitgestippelde wegen, een zekere rechtlijnigheid, het eclecticisme is synoniem met compromissen, het zoeken naar, een vermenging van uiteenlopende stijlen, grenservaging tussen 'high' en 'low' art, een mix van historie en moderne tijd, van sacraal en banaal. Het moge ons nu duidelijk zijn, vertrouwd als we zijn met de post-modernistische visie, dat het eclecticisme in belangrijke mate een positieve bijdrage heeft geleverd aan de ontwikkeling van de negentiende-eeuwse kunst. Het verloor de kunstenaar van een strak keurslijf, aanvankelijk dat van de voorschriften van de academische 'high art', later dat van de benauwde burgerlijke moraal. Het gaf de kunstenaar steeds meer vrijheid om uit het omvangrijke arsenaal aan stijlen en stromingen zijn eigen individuele creatie te scheppen, iets wat in onze ogen nog altijd hoog in het vaandel staat. Bovendien biedt zo'n zienswijze een verfrissender kijk dan de nu achterhaalde methode om de negentiende-eeuwse kunst te zien als een proefstation van de twintigste eeuw, waarin, zoals Robert Rosenblum het zo treffend uitdrukte, alleen die aspecten werden uitgelicht 'that could become voices in the wilderness of eclecticism'.³⁴

Noten

- 1 Kenmerkend voor die wetenschappelijke tendens is onder andere Viollet-le-Ducs tiendelige werk over de middeleeuwse architectuur: Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle* (Parijs 1858-1868).
- 2 Carl E. Schorske, *Fin-de-Siècle Vienna: politics and culture* (New York 1981) 24-115.
- 3 Zie tent. cat. *De Lelijke Tijd: pronkstukken van Nederlandse interieurkunst, 1835-1895* (Amsterdam, Rijksmuseum 1995-96).
- 4 Otto Wagner, 'Moderne Architektur' in: Otto Antonia Graf, *Otto Wagner: das Werk des Architekten* (Wenen 1985) 270.
- 5 Moritz Csáky, 'Geschichtlichkeit und Stilpluralität. Die sozialen und intellektuellen Voraussetzungen des Historismus' in: tent. cat. *Der Traum vom Glück: die Kunst des Historismus in Europa* (Wenen, Künstlerhaus & Akademie der bildenden Künste in Wien 1996-97) 27-31.
- 6 Denis Mahon, 'Eclecticism and the Carracci: further reflections on the validity of a label', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 16 (1953) 303 ev.
- 7 Victor Cousin, *Du vrai, du beau et du bien* (Parijs 1837).
- 8 E. de Mirecourt, *Cousin* (Parijs 1856) 57-58, geciteerd uit: Albert Boime, *Thomas Couture and the eclectic vision* (New Haven & Londen 1980) 26.
- 9 Eugène Delacroix, *Lettres*, ed. Philippe Burty, 2 dln, (Parijs 1880) dl. 1, 230.
- 10 Eugène Delacroix, *Journal*, ed. André Joubin, 3 dln, (Parijs 1950) dl. 3, 50.
- 11 Ary Scheffer, *Augustinus en Monica*, 1845, olieverf op doek, c. 168 x 141 cm, particuliere collectie: een latere versie (1855, olieverf op doek, 145.5 x 117.5 cm) bevindt zich in het Dordrechts Museum. Zie tent. cat. *Ary Scheffer 1795-1858: gevierd romanticus* (Dordrecht, Dordrechts Museum 1995-96) 257-259, cat.no. 64.
- 12 Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes: curiosités esthétiques* (Parijs 1890) 155-156: 'Après avoir imité Delacroix, après avoir singé les coloristes, les dessinateurs français et l'école néo-chrétienne d'Owerbeck [sic], M. Ary Scheffer s'est aperçu, – un peu tard sans doute, – qu'il n'était pas né peintre. Dès lors il fallut recourir à d'autres moyens; et il demanda aide et protection à la poésie.'
- 13 Boime, *op. cit.* (noot 8), 51.
- 14 Charles Rosen en Henri Zerner, *Romanticism and Realism: the mythology of nineteenth century art* (Londen 1984) 122.
- 15 Rosen en Zerner, *op. cit.* (noot 14), 121.
- 16 Claude Vignon, *Salon de 1852* (Parijs 1852) hfdst. 4: 'L'école néo-Grecque', pp. 109-126; zie ook tent. cat. *Sir Lawrence Alma-Tadema 1836-1912* (Amsterdam, Van Gogh Museum & Liverpool, Walker Art Gallery 1996-97) 69-76.
- 17 Gerbert en Marianne Frodl, 'Von der Vergangenheit zur Geschichte: Aspekte der Malerei des Historismus' in: tent. cat. *Der Traum vom Glück, op. cit.* (noot 5), 138.
- 18 Henri Delaborde en Jules Goddé, *Oeuvre de Paul Delaroche* (Paris 1858) 58.
- 19 Frederick Dolman, 'Illustrated interviews, LXVIII: Sir Lawrence Alma-Tadema', *Strand Magazine* 18 (december 1899) 607.
- 20 'The Royal Academy', *Art Journal* n.s. 10 (1 juli 1871) 175.
- 21 Paul Mantz, 'Salon de 1865', *Gazette des Beaux-Arts* 7 (1865), dl. 18, 508, 510.
- 22 Elizabeth Prettejohn, 'Alma-Tadema's composites: de oudheid gefragmenteerd en gereconstrueerd' in: tent. cat. *Sir Lawrence Alma-Tadema 1836-1912, op. cit.* (noot 16), 33-42.
- 23 Frodl en Frodl, *op. cit.* (noot 17), 148.
- 24 tent. cat. *Wenen 1900: portret en interieur* (Amsterdam, Van Gogh Museum 1997), cat.no. 3, 33-37.
- 25 'Feuilleton', *Deutsche Zeitung* 21.1.1883 in: tent. cat. *Hans Makart: Triumph einer schönen Epoche* (Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle 1972) 118.
- 26 'Feuilleton', *Neue Freie Presse* 2.10.1879.
- 27 Gerbert Frodl, *Hans Makart* (Salzburg 1974).
- 28 Robert Stiasny, *Hans Makart und seine bleibende Bedeutung* (Leipzig 1886) 13-14.

- 29 Anselm Feuerbach, *Briefe an seiner Mutter*, red. G.J. Kern en Hermann Uhde-Bernays, 2 dln (Berlijn 1911) dl. 2, 297.
- 30 tent. cat. *Franz von Lenbach, 1836-1904* (München, Städtische Galerie im Lenbachhaus 1986-87) 383.
- 31 Albert Leitch, 'Franz Matsch', *Die Kunst für Alle* 23, no. 12 (15.3.1908), 268-273.
- 32 Gerbert Frodl, *Klimt* (Keulen 1992) 60-61.
- 33 tent. cat. *In Perfect Harmony: picture + frame 1850-1920*, red. Eva Mendgen (Amsterdam, Van Gogh Museum / Wenen, Kunstforum Wien 1995) 200-205.
- 34 Robert Rosenblum en H.W. Janson, *Nineteenth century art: painting and sculpture* (Londen 1984) voorwoord en dank (z.p.).