Universiteit Leiden
The Netherlands

Eigen aan de natie: de Nederlandse zeeschilderkunst in de 19de eeuw.

Bosman, C.M.

Citation
Bosman, C. M. (2021, October 13). *Eigen aan de natie: de Nederlandse zeeschilderkunst in de 19de eeuw*. Retrieved from https://hdl.handle.net/1887/3217130

Version:	Publisher's Version
License:	Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden
Downloaded from:	https://hdl.handle.net/1887/3217130

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

Hoofdstuk 2.

De zeeschilderkunst in de kunsttheorie

Inleiding

Hoewel de zeeschilderkunst een marginaal bestaan lijkt te hebben geleid, bijvoorbeeld ten opzichte van de landschapsschilderkunst dat veel meer beoefenaren kende, was het een gerespecteerd genre. In dit hoofdstuk wordt onderzocht hoe over de zeeschilderkunst werd gedacht in de kringen van kenners en liefhebbers die zich met de theoretische kant van kunstbeoefening bezighielden. Hierdoor wordt duidelijk hoe het mogelijk was dat zo'n klein genre zich staande wist te houden in de Nederlandse kunstwereld van de 19de eeuw.

Om een beeld te verkrijgen van de achtergrond waartegen dit zich afspeelde, wordt als eerste de plaats besproken van de zeeschilderkunst in kunsttheoretische publicaties van voor 1800. Dan volgt een korte schets van de politieke en culturele situatie in Nederland vanaf circa 1750 en in de 19de eeuw, waarna wordt onderzocht in hoeverre die omstandigheden van invloed waren op de opvattingen en de rol en status van de zeeschilderkunst in de kunsttheorie rond 1800. Het hoofdstuk besluit met enkele opmerkingen over het effect van de kunsttheoretische publicaties op de productie van de zeeschilders, gevolgd door enige hiermee samenhangende voorbeelden uit de zeeschilderkunst rond 1800. Of en op welke wijze de denkbeelden over de zeeschilderkunst zoals die bestonden in de laat 18de-eeuwse kunsttheoretische teksten, zich zullen handhaven in de 19de eeuw wordt besproken in hoofdstuk 6 (kunstkritiek).

De plaats van de zeeschilderkunst in de kunsttheorie voor 1800

In de huidige kunsthistorische literatuur over de nationale oriëntatie op de Hollandse schilderschool en de terugblik op de 17de eeuw in de periode rond 1800, komen de landschapschilderkunst en de historieschilderkunst uitvoerig aan bod.[74] De zeeschilderkunst wordt hier en daar wel genoemd, maar blijft verder onderbelicht en wordt door de auteurs niet als een zelfstandig genre besproken. De namen van zeeschilders en de titels van hun schilderijen komen slechts voor als deel van citaten over de landschapschilderkunst. Uit deze studies valt dus niet op te maken welke opvattingen er aan het begin van de 19de eeuw onder kunsttheoretici over de zeeschilderkunst bestonden of welke positie het tussen de andere genres innam met betrekking tot het nationalistische gedachtengoed. De aanduiding landschap wordt in de kunsthistorische literatuur gehanteerd als een verzamelbegrip en daaronder schaart men ook de zee.

[74] Knolle 1992, p. 131 en 134, Koolhaas 1992, p. 116, 120 en 133, Koolhaas-Grosfeld 1986, p. 46.

Uit kunsttheoretische bronnen blijkt echter dat de zeeschilderkunst al ruim voor 1800 als een zelfstandig en vooraanstaand genre werd gezien. Een aanzet hiertoe wordt gegeven door kunstenaar en kunsttheoreticus Karel van Mander (I) (1548-1606) in het *Schilder-Boeck*, zijn kunstenaarsbiografie uit 1604. Hij behandelt het schilderen van water, golven, de reflectie van het licht en de harmonieuze combinatie van zee en lucht, in allerlei verschijningsvormen, als een bijzondere artistieke vaardigheid. Het schilderen van water wordt immers besproken in een apart hoofdstuk, dat voorafgaat aan het hoofdstuk over het landschap, waarin hij weliswaar de zee aanstipt als een voorbeeld van hoe de wind het water kan laten stuiven, maar hij weidt er hier verder niet over uit.[75] Vervolgens beschrijft Van Mander in het biografische deel de capaciteiten van zijn stadsgenoot Hendrik Cornelisz. Vroom (1562-1640), die tegenwoordig als de grondlegger van de Noord-Nederlandse zeeschilderkunst wordt beschouwd, als die van een echte specialist. Niet alleen is deze schilder volgens hem een uitmuntend meester in de weergave van schepen, tuigage en zeilen, maar ook in andere "dingen, die zijn Schepen verselschappen en vercieren". Deze "dingen" zijn bij Van Mander bijvoorbeeld landschappen, klippen en steden, maar ook water, lucht en golven.[76] Vroom, een vooraanstaand Haarlemse kunstenaar, was een van de eerste schilders die zich rond 1600 ging specialiseren en zich toelegde op het zeestuk. Voor Van Mander zal Vrooms status waarschijnlijk de aanleiding zijn geweest om de zeeschilderkunst te beschrijven als een discipline met specifieke kenmerkende compositorische onderdelen en met het schip als het hoofdthema. Hij brengt het zeestuk daarom niet onder in de categorie landschap, maar het staat op zichzelf en het vereist bovendien andere schildervaardigheden dan de landschapschilderkunst.

Toen in 1678 *Inleyding tot de Hooge Schoole der schilderkonst* van de kunstenaar Samuel van Hoogstraten (1627-1678) verscheen, had de zeeschilderkunst in de tussentijd een spectaculaire ontwikkeling doorgemaakt. Het schilderen van de zee met schepen was een florerend specialisme geworden dat deel uitmaakte van de internationale kunstmarkt, mede dankzij de maritieme grootmacht die de Republiek geworden was. Het genre kende verschillende varianten, zoals bijvoorbeeld verstilde kustgezichten met schepen op een kalme zee of in een vliegende storm voor een rotskust, van onder anderen Jan Porcellis (1583-1630) en Simon de Vlieger (1600-1653), koopvaarders en oorlogsschepen op een buitenlandse rede, van onder anderen Adam Willaerts (1577-1664), of juist op het Amsterdamse IJ, van bijvoorbeeld Ludolf Bakhuizen. Een zeeschilder als

[75] Mander 1604, folio 29v (hoofdstuk 7, "Van de Reflecty, Reverberaty, Teghen-glans oft weerschijn") en folio 35r (hoofdstuk 8, "Van het Landtschap").
Voor het Schilder-Boeck, zie: Miedema 1981.
[76] Ibidem, folio 287v-288v.
Voor een monografische studie over Hendrik Vroom, zie: Russell 1983.

Willem van de Velde (II) beheerste als geen ander bijna alle onderwerpen van het genre.[77] Een afspiegeling van deze situatie is terug te vinden bij Van Hoogstraten. Hij besteedt specifieke aandacht aan de zeeschilderkunst door die apart te benoemen en verschillende variaties op het onderwerp te beschrijven. Naast de voorbeelden van op zee gesitueerde mythologische en Bijbelse taferelen, noemt hij ook een storm op zee, een schipbreuk en een zeegevecht. Tevens bespreekt hij de juiste weergave van binnen- en buitenlandse scheepstypen en hij geeft raadgevingen met betrekking tot kleuren en vorm van lucht en water. In de hiërarchie van de genres, zoals die sinds de Renaissance in de Italiaanse kunsttheorie was vastgesteld, plaatst hij de zeeschilderkunst op de tweede trede, samen met de landschappen, direct onder de historieschilderkunst.[78]

Net als Van Hoogstraten bespreekt ook de classicistische kunstenaar en theoreticus Gérard de Lairesse (1641-1711) de zee in een breder verband, dan slechts als een achtergrond voor Bijbelse en mythologische taferelen. In zijn publicatie *Het Groot Schilderboek* uit 1707 noemt hij de onderwerpen uit het dagelijkse bedrijf die de zeeschilder tot zijn beschikking heeft: “een Zeestrand met leggende en vaarende Schepen van Oorlog en Koopvaarders: Gevecht tusschen Koopvaarders en Kaapers, Turkze en Algiersze Roovers: Zeehaavens met handelende Kooplieden: verlossing van Slaaven: Zeetriomfen”.[79] De Lairesse ziet de zeeschilders als een aparte groep en noemt, ingegeven door de eigentijdse maritieme praktijk, de kenmerkende onderwerpen voor deze kunstenaars. Door bovendien in het hoofdstuk “Verhandeling van de landschappen” niets over de zee te melden, brengt hij feitelijk een scheiding aan tussen de zeeschilderkunst en de landschapschilderkunst.

Hoewel de zeeschilderkunst in deze bronnen apart wordt genoemd van de landschapschilderkunst, zijn ze zelden op grote afstand van elkaar te vinden. Dit komt voort uit de klassieke indeling van onderwerpen in de beeldende kunst, waarin de menselijke figuur en zijn of haar handelen het hoofdonderwerp is. De natuurlijke omgeving, zee en landschap, dient hiervoor louter als achtergrond voor de Bijbelse, mythologische en historische taferelen. Door de Hollandse kunsttheoretici wordt het schilderen van de zee met schepen echter al sinds de 17de eeuw gezien als een specialisme, naast het landschap en de historiestukken. De zee, met de scheepvaart en visserij als economische factoren van groot belang, vormde in thematisch en artistiek opzicht een wereld op zich. Men zag dat het schilderen van deze wereld van water, dat altijd in beweging is en eindeloos veel verschijningsvormen heeft, een groot technisch talent vereiste. Het bezit van de capaciteiten om

[77] Voor de ontwikkeling en bloei van de 17de-eeuwse zeeschilderkunst in de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden, zie bijvoorbeeld: Bol 1973, Russell 1983, Keyes 1990, Giltaij/Kelch 1996, Gaschke 2008.
[78] Hoogstraten 1678, p. 77-78, 125, 134-140, 231.
Voor Samuel van Hoogstraten, zie: Weststeijn 2013.
[79] Lairesse 1712, p. 112.
Voor Gerard de Lairesse, zie: Vries 2011.

op een doek een harmonieuze samenhang aan te brengen tussen de zee en de lucht en alles wat zich op het wateroppervlak kon bevinden, stond daarom in hoog aanzien.

Culturele en politieke context van de 19de eeuw

Tussen circa 1750 en 1850 ontwikkelde zich in heel Europa de culturele beweging van de Romantiek. Voor het tot uiting brengen van het romantische gevoel waren de natuur en het verleden belangrijke thema's.[80] De romantische hang naar het verleden leidde ook in het koninkrijk der Nederlanden tot een belangstelling voor de hoogtepunten uit geschiedenis van eigen land en cultuur. Deze zoektocht zou zich door de gehele 19de eeuw voortzetten. Letterkundigen en historici doken in de archieven. Historische bronnen werden ontdekt, bewerkt, soms aangedikt tot mythische proporties, en gepubliceerd. Populaire literaire genres waren in deze tijd het historische dichtstuk en de historische roman, met een auteur als Hendrik Tollens van het prijswinnende *Tafereel van den Vierdaagschen Zeeslag* uit 1807, een dichtstuk over een episode uit de Tweede Engels-Nederlandse zeeoorlog (1666), waarin luitenant-admiraal Michiel de Ruijter schitterde in een hoofdrol als commandeur van de Hollandse vloot. Geschiedkundig onderwijs (1806) deed zijn intrede. Bibliotheken en musea werden opgericht, zoals de Nationale Konstgalerij (1800), dat na verschillende benamingen en onderkomens in 1885 als Rijksmuseum in Amsterdam een eigen gebouw zou krijgen. Gebeurtenissen uit het verleden werden herdacht en gevierd, al dan niet gecombineerd met de onthulling van een nationaal monument of een standbeeld van een vaderlandse held.[81] Zoals we hebben gezien, bestond voor de eigen maritieme geschiedenis een bijzondere interesse.

Op deze voedingsbodem van een groeiend historisch besef kwam, nadat Napoleon Bonaparte (1769-1821) definitief was verslagen in 1815 en koning Willem I aantrad, het nationalisme als politieke ideologie ook in Nederland tot bloei.[82] In 1840 deed koning Willem I afstand van de troon, met achterlating van een enorme staatsschuld, om plaats te maken voor zijn zoon, Willem II, die op zijn beurt in 1849 werd opgevolgd door zijn zoon, Willem III. In de loop van de jaren 40 werd een begin gemaakt met het in orde brengen van de overheidsfinanciën en vond een grote politieke omwenteling plaats. Nadat het conservatieve bewind van een kleine elite met de koning aan het hoofd, in 1848 was vervangen door een liberale regering, die onder meer een nieuwe grondwet had ingevoerd, herstelde het zelfvertrouwen van de natie. Het afschaffen van handelsbelemmeringen bij de in- en uitvoer van goederen bevorderde het economische verkeer. De koloniale gebieden in de

[80] Voor een introductie op de (Nederlandse) Romantiek, zie bijvoorbeeld: Leeuw 2005.
[81] Voor de belangstelling voor het verleden in Nederland in de 19de eeuw, zie bijvoorbeeld: Mathijsen 2013. Voor de belangstelling voor het verleden in Nederland en in de rest van Europa als onderdeel van het nationalisme als politieke ideologie, zie bijvoorbeeld: Leerssen 2017.
Voor de overige voorgangers van het Rijksmuseum, zie: noot 65.
[82] Leerssen 2015, p. 21-25 en Leerssen 1999, p. 76 e.v.

Indische Archipel brachten veel geld op, dat onder andere werd geïnvesteerd in de aanleg van spoorwegen in Nederland. Door de voorspoedige ontwikkelingen ging men zich, net als na de losmaking van Frankrijk in 1813, opnieuw richten op de gedachte om weer een eersterangs mogendheid te worden, zoals de Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden dat was geweest in de 17de eeuw.[83]

De afscheiding van België, de voormalige Zuidelijke Nederlanden, na de Belgische Opstand in 1830-1831, droeg er mede aan bij dat deze glorieuze periode van de Noordelijke Nederlanden beeldbepalend werd voor het historische bewustzijn van Nederland in de 19de eeuw. Naast de uitvoerige studie van de vaderlandse geschiedenis, bestond er een grote belangstelling voor het dagelijks leven, de literatuur en de beeldende kunst van de 17de-eeuwse Republiek.[84] Met de uitgave van bijvoorbeeld *Het land van Rembrandt. Studiën over de Noordnederlandse beschaving in de zeventiende eeuw*, van literatuurcriticus en cultuurdrager Conrad Busken Huet (1826-1886) uit 1882, werd een geïnteresseerd publiek bediend.[85]

De plaats van de zeeschilderkunst in de kunsttheorie rond 1800

In de kunsttheoretische literatuur die werd gepubliceerd in het laatste kwart van de 18e eeuw, is de zelfstandige positie van de zeeschilderkunst ten opzichte van de landschapschilderkunst nog altijd aanwijsbaar. Een groot aantal namen van 17de-eeuwse zeeschilders wordt genoemd als artistieke voorbeelden.[86] Degenen die steevast terugkeren en die daarom als ijkpunten voor kwaliteit en als stijlvoorbeelden gezien moeten worden voor de 19de-eeuwse zeeschilders, zijn Willem van de Velde (I), zijn zoon Willem van de Velde (II) en Ludolf Bakhuizen. De bewondering voor en de status van de 17de -eeuwse zeeschilderkunst kennen dus een voortzetting in de 18de eeuw, zij het gebaseerd op andere denkbeelden en ze blijven, zoals we zullen zien, ook gedurende de 19de eeuw voortbestaan.

Het laat 18de-eeuwse kunsttheoretische gedachtengoed moet worden gezien tegen de culturele en politieke achtergrond van een natie op zoek naar een eigen identiteit, zoals die hierboven kort is geschetst. Binnen de meningen over de wenselijke aard van de vaderlandse

[83] Manning 1982, p. 204-210.
[84] Leerssen 2006, p. 64, 153.
Mathijsen 2004, p. 116-117.
[85] Voor Conrad Busken Huet, zie bijvoorbeeld: Praamstra 2007.
[86] Ploos van Amstel 1785, p. 198, 250, 310-311.
Cornelis Ploos van Amstel bezat meerdere tekeningen, prenten en een penschildering van onder anderen Ludolf Bakhuizen, Willem van de Velde (I) en/of (II), Reinier Nooms (1623-1664), Jan Porcellis, Hendrik Vroom, Cornelis Claesz. van Wieringen (1575-1633) en Jan Claesz. Rietschoof (1652-1719). Zie: *Catalogus der teekeningen, prenten, schilderyen…* 1800.
Eynden 1787.
H. 1787.
Feith 1793.
E. 1798.

schilderkunst, die werden gepubliceerd door verscheidene letterkundigen, schilders en kunstliefhebbers, zijn in grote lijnen twee invalshoeken te onderscheiden. De ene partij zag de traditionele 17de-eeuwse Hollandse genres, zoals landschap, genre en stilleven, zowel inhoudelijk als kwalitatief als de na te volgen voorbeelden. Anderen beschouwden het Franse en Italiaanse neoclassicisme, waarin het historiestuk als het belangrijkste genre gold, als de onontbeerlijke basis voor een hoogstaande Hollandse kunstproductie. Van deze twee overtuigingen bestonden meer en minder genuanceerde mengvormen.[87]

Zowel de aanhangers van de traditionele Hollandse school als de neoclassicisten doen in de bronnen echter opmerkelijk duidelijke uitspraken over de zeeschilderkunst, die alle wijzen op een verband met het nationale denken in deze periode. Illustratief hiervoor, vanuit beide richtingen, zijn publicaties van Roelof van Eynden (1747-1819), Cornelis Ploos van Amstel (1726-1798) en Jacob Otten Husly (1738-1796). In de 19de-eeuw is het werk van de patriottisch gezinde schrijver en dichter Rhijnvis Feith (1753-1824) van grote invloed op onder anderen Adriaan van der Willigen (1766-1841). In de kunsttheoretische literatuur van deze auteurs springen drie aspecten in het oog, die hierna achtereenvolgens in aparte paragrafen worden behandeld: de hoge status van de zeeschilderkunst als traditioneel Hollands genre, de intense beleving van de natuurlijke elementen in het zeestuk en de toekenning van de rol van de zeeschilderkunst als historieschilderkunst van de tweede soort.

De Hollandse schilderschool

In 1782 reageerde Roeland van Eynden, amateurkunstschilder en schrijver, op een prijsvraag van het Teylers Genootschap uit Haarlem over de nationale smaak van de Hollandse school. Zijn inzending werd beloond met de gouden medaille en werd gepubliceerd in 1787.[88] Van Eynden hing de algemeen gebruikelijke, academische neoclassicistisch georiënteerde richting aan, waarin mythologische en religieuze thema's de norm waren. Hij beaamde de ondergeschikte positie van de keuze voor alledaagse onderwerpen in de Hollandse schilderschool, maar hij stelde tegelijkertijd vast dat de 17de-eeuwse schilderkunst op haar eigen terrein de andere Europese scholen zonder meer overtrof. Hoezeer hij de oude meesters bewonderde, blijkt ook uit de manier waarop hij de zeeschilderkunst behandelt. Hij noemt een groot aantal namen van 17de-eeuwse zeeschilders en hij beschrijft verschillende thema's, zoals scheepsrampen, stormachtige zeeën, kustgezichten, zeehavens, oorlogsschepen en "zeeschepen en binnewateren, zo geankert als zeylende …, wanneer

[87] Carasso 1998; Hoogenboom 1992, p. 28-36; Knolle 1992; Koolhaas 1992; Koolhaas-Grosfeld 1982 en 1986; Reynaerts 2001, p. 111-119.

[88] Eynden 1787. De vragen die beantwoord moesten worden, luidden: "In hoe verre de Nationaale Smaak van de Hollandsche School 't doelwit der Teken- en Schilder-kunde bereike, en aan derzelver vereischte beantwoorde? Als mede hoe verre dezelve Smaak, door het bestudeeren van het Antique, en van de werken van Kunstenaars van andere Schoolen, zouwde kunnen verbeterd worden?"

de opkomende maan de kabbelende golfjes verlicht".[89] Daaraan voegt hij in de bijlage "Verbeteringen en byvoegsels" nog een beschrijving toe van de penschildering, een techniek die door onder anderen Willem van de Velde (I) voor maritieme onderwerpen is toegepast.[90] Van de Velde (I) wordt als een bekwame en bovendien als een moedige kunstenaar neergezet, die ter plekke zeeslagen vastlegde en die zich succesvol specialiseerde in een authentiek Hollands product.[91] Met een verwijzing naar de roemrijke zeeslagen en de aanzienlijke opdrachtgevers verleent Van Eynden aan het werk van de zeeschilder een extra betekenis: hij legt een verband met de 17de eeuw én hij stelt de geschiktheid vast van de zeeschilderkunst voor de weergave van belangrijke historische vaderlandse gebeurtenissen.

Over niet-Nederlandse zeeschilders laat hij zich niet of slechts in beperkte mate uit en bovendien bespreekt hij ze zeer kritisch. Zo noemt hij Claude Joseph Vernet (1714-1789) als de belangrijkste zeeschilder van de Franse school, maar hij merkt daarbij op dat deze het schilderen van de lucht en het water onvoldoende beheerste, namelijk niet op het niveau van Ludolf Bakhuizen en Willem van de Velde (II), en dat zijn weergave van schepen niet juist is. Van Eynden wijdt er nog een voetnoot aan om uit te leggen dat Vernet voor de correcte weergave van de scheepsbouwkundige details op zijn schilderijen, afhankelijk was van een niet met name genoemde Hollander. Deze "liefhebber" voorzag hem op verzoek van correcte tekeningen van schepen. Helaas was deze

---

[89] Eynden 1787, p. 15-16, 96, 122, 131-132, 161.
De door Van Eynden genoemde zeeschilders zijn: Hendrik Cornelisz. Vroom, één van zijn zoons Cornelis Hendriksz. (1590-1661) of Frederik (ca. 1600-1667) - beiden maakten zeestukken, Adam Willaerts (1577-1664), Jan Porcellis (1583-1632), Salomon van Ruysdael (1600-1670), Ludolf Bakhuizen, Simon de Vlieger, Reinier Nooms, Lieve Verschuier (1627-1686), Willem van de Velde (I), Willem van de Velde (II), Wigerus Vitringa (1657-1725), een zekere Van der Griend, tekenaar; en de kunstenaars die "zeehavens" schilderden: Nicolaes Berchem (1621-1683), Johannes Lingelbach (1622-1674), Thomas Wijck (1616-1677), Jacobus (1641-1692) of Abraham Storck (1644-1708), Jan Weenix (1640-1719) of Jan Baptist Weenix (1621-1659) – beiden maakten enkele zuidelijke havengezichten.

[90] Ibidem, bijlage *Verbeteringen en byvoegsels*, zonder paginanummering. Het betreft een toevoeging aan p. 132: "Wy hebben ook vier kunstenaaren, die zig hebben toegelegd op de byzondere kunst van op wit geplamuurde paneelen met zwarte oly-verf allerlei voorstellingen van zee-slagen, zee-stormen, groote en kleine visscheryen, binnen-wateren , en schepen, door 't penceel, of met de pen, te schilderen, of te tekenen. Deezen zyn W. van de Velde (de Oude) , Zalm, Witmond en Zilvergieter, Van welken de eerstgenoemde byzonder uitmunt, als hebbende de vermaarde zee-slagen, welken 't vaderland, in de voorige eeuw., zoo veel roem en ontzag deeden verwerven, op hoogen last der Heeren Staaten, zelve afgetekend, en wel op de gevaarlykste plaatsen."
De vier genoemde zeeschilders die penschilderingen maakten, zijn: Willem van de Velde (I), Adriaen van Salm (ca. 1660-1720) of zijn zoon Roelof van Salm (1688-1765) – beiden zeeschilders, en Heerman Witmont (ca. 1602-1684). Van Zilvergieter zijn de overige gegevens onbekend, ook bij Van Eynden, zie: Eynden 1816-1840, p. II (Voorberigt).
Daalder 2013, p. 59.

[91] Van Eynden gebruikte als informatiebron mogelijk *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen* van Arnold Houbraken uit 1718-1721. Zie aldaar: deel 1, p. 354-355. Hierin werd voor de eerste keer in Nederland een levensbeschrijving van Willem van de Velde (I) gepubliceerd, gevolgd door *Levensbeschryvingen der Nederlandsche konst-schilders en konst-schilderessen* va Jacob Campo Weyerman in 1729-1769. Zie: Daalder 2003, p. 15-16.

Hollander gestorven. Vernet moest het dus zonder voorbeelden stellen en dat was, volgens Van Eynden, te zien aan de matige kwaliteit van zijn werk.[92]

Voor het noemen van de namen van de Vlaamse zeeschilders en een beschrijving van hun werk heeft Van Eynden aan één zin genoeg.[93] De zeeschilderkunst van de Engelse school komt zelfs in het geheel niet aan de orde.[94] Ondanks zijn neoclassicistische smaak en zijn streven naar een onpartijdige presentatie van de schilderscholen, springt de bespreking van de Hollandse zeeschilderkunst in vergelijking met die van de overige Europese scholen er duidelijk en bijzonder positief uit. Van Eynden eigent zich de zeeschilderkunst namens de natie volledig toe als een specialisme waarin de Hollanders in de 17de eeuw heer en meester waren. Uitsluitend zijn landgenoten zijn in staat tot het afleveren van kwalitatief hoogwaardige zeeschilderkunst.

Het geduchte element

Net als Roeland van Eynden had ook directielid van de Amsterdamse tekenacademie en kunstverzamelaar Cornelis Ploos van Amstel een voorliefde voor de Hollandse genres. Hij hield in een redevoering voor de tekenacademie in 1781 een pleidooi voor de verwerking van "Poëzy" in de schilderkunst. Door een poëtische behandeling konden zijns inziens alle soorten onderwerpen emoties losmaken, ook de alledaagse en de realistische taferelen van de Hollandse schilders, en zij konden de beschouwer net zozeer behagen als de verheven historiestukken.[95] Naast een veldslag en een nachtelijke stadsbrand, acht Ploos van Amstel het zeestuk eveneens geschikt voor het beroeren van het gemoed. Bij wijze van voorbeeld beschrijft hij tot in detail het drama van een dreigende

[92] Eynden 1787, p. 42-43.
In de voetnoot suggereert Van Eynden dat de fouten in de weergave van de schepen op de prenten naar de schilderijen van Vernet, niet werden veroorzaakt door de slordigheid van de graveurs maar dat deze wel degelijk in het werk van Vernet zelf zaten.
[93] Ibidem, p. 92. Als belangrijkste vertegenwoordigers van de Vlaamse zeeschilderkunst zag Van Eynden Adam Willaerts, die hij overigens ook vermeld bij de Hollandse school, Andries van Eertveld (1590-1652), Casper van Eyck (1613-ca. 1674), Bonaventura Peeters (I) (1614-1652) en Jan Peeters (I) (1624-1678).
[94] Ibidem, p. 70-76. Hoewel Van Eynden opmerkt dat in Engeland door de eeuwen heen vele buitenlandse kunstenaars werkten en hij verscheidene namen noemt, gaat hij voorbij aan de zeeschilders. De kunstenaars die in 17de-eeuws Engeland zeestukken vervaardigden waren voornamelijk Hollands-Vlaamse immigranten. In werkelijkheid ontwikkelden Engelse kunstenaars de zeeschilderkunst in de 18e eeuw tot een bloeiend nationaal genre, dat overigens wel werd gekenmerkt door een trouwe navolging van vooral Willem van de Velde (II). Zie: Taylor 1995, p. 35-43. De in Engeland werkzame Hollandse zeeschilders waren onder anderen Isaac Sailmaker (ca. 1633-1721), wiens eerst bekende Engelse zeestuk dateert van 1657, Adriaen van Diest (1655-1704), die vanaf 1673 in Engeland werkzaam was en vader en zoon Van de Velde die vanaf 1672/1673 aan het Engelse hof in Greenwich werkten.
Welllicht dat het gebrek aan oorspronkelijkheid voor Van Eynden de aanleiding vormde om niet op die Engelse zeeschilderkunst in te gaan. Zie: Taylor 1995, p. 45-51. De eerste professionele Engelse zeeschilders waren Peter Monamy (1681-1749) en Samuel Scott (1702-1772), beiden navolgers van Willem van de Velde (II).
Voor het leven en het schildersbedrijf van de familie van Willem van de Velde (I) in Engeland, zie: Daalder 2013, p. 155-217.
Voor de relatie tussen de Engelse en Nederlandse zeeschilderkunst, zie ook: Quarm 2011.
[95] Ploos van Amstel 1785, p. 197-201.

schipbreuk: de holle, schuimende zee, het stuurloze schip in de zware storm, knetterende bliksemschichten en het menselijke lijden, dat aanschouwelijk wordt uitgemeten: " 't verbysterde Scheepsvolk hangt, met opgerezen en verwaaide hairen, wanhoopig hier en daar, in wand en rondhout".[96] Enkele jaren later komt hij in een redevoering, eveneens voor de tekenacademie, nogmaals terug op de werking van het zeestuk op de emoties. Een stil water kan de verbeelding kalmte en rust brengen, maar een woelig water met stuivende toppen van de golven "tegen een donkere agtergrond van eene onstuimig bewolkte zeelucht", is zelfs in staat om de beschouwer sterker te ontroeren en met meer bewondering te vervullen dan een historiestuk.[97]

Voor Ploos van Amstel is de zee dus het enige onderdeel van de Hollandse natuur waarmee het gevoel diep geraakt kan worden en hij stelt de zeeschilderkunst op minstens gelijke hoogte als de historieschilderkunst. Zijn idee over het aanbrengen van "Poëzy", dat in deze periode in de kern draaide om het meegeven van een dosis aansprekend gevoel aan een kunstwerk, ongeacht het onderwerp, stijl of vorm, lijkt te zijn ontleend aan een neoclassicistische oriëntatie. Hij maakt een vergelijking met het historiestuk en hij doet, zoals in de academische kunsttheorie gebruikelijk was, voorstellen voor de selectie van ideale onderdelen voor de compositie van het zeestuk. Tegelijkertijd is de invloed van de Romantiek duidelijk aanwijsbaar in zijn beschrijving van het angstaanjagende natuurgeweld van de zee.

Mededirecteur van de Amsterdamse tekenacademie, tevens docent in het bouwkundig onderwijs aldaar, en een uitgesproken pleitbezorger van de nationale smaak, was de architect Jacob Otten Husly. Hij publiceerde in 1787 een artikel, waarin hij de Hollandse schilders uit de 17de eeuw verdedigde tegenover de voorstanders van het neoclassicisme.[98] Vooral de grote verscheidenheid aan onderwerpen zag hij als een bewijs van de kwaliteit van de Hollandse schilderkunst, dit in tegenstelling tot de eentonigheid van het werk van de buitenlandse, neoclassicistisch georiënteerde, kunstenaars die aldoor hetzelfde, namelijk de menselijke figuur in historiestukken, schilderden. In een opsomming van onderwerpen en schilders noemt hij de zeeschilderkunst en de beoefenaren ervan als aparte categorie. Vervolgens neemt hij de lezer mee naar een tentoonstellingszaal waar alleen maar schilderijen van Nederlandse meesters hangen en hij schetst het rijkgeschakeerde beeld dat men daar zou aantreffen. Het is opmerkelijk dat de beschrijving van dit "heerlyk tooneel" begint met de zeestukken: "Daar gaat hem een kilkoude schrik over de leden op het zien van een woedende Zee; daar verrukt hem 't zelve onderwerp door eene aangenaame kalmte, waarin de flodderende

[96] Ibidem, p. 201-203.
[97] Ibidem, p. 310-311.
[98] Aa 1852/1877.
H. 1787.
Het artikel werd ondertekend met het initiaal H. De auteur is door Jeronimo de Vries geïdentificeerd als Jacob Otten Husly. Zie: Koolhaas-Grosfeld 1982, p. 612.

zeilen zich in het kabbelend nat spiegelen".[99] Hij weerlegt de bewering dat de historieschilders "kunstiger" zouden zijn, omdat zij in hun voorstellingen beweging uitdrukten, door te wijzen op onder meer de zeeschilderkunst. Ook de Hollanders schilderden beweging, namelijk die van een stormachtige zee, deinende schepen en zwemmende drenkelingen.

Volgens Otten Husly was dus ook het gewenste poëtische gehalte aanwezig in de Hollandse schilderkunst. Als een volmaakt voorbeeld van een voorstelling die het gemoed beroert, presenteert hij een schilderij van Bakhuizen (AFB. 4).

4. Ludolf Bakhuizen, *Schepen tijdens een storm*, circa 1695, olieverf op doek, 150 x 227 cm.
Collectie Rijksmuseum, inventarisnummer SK-A-4856.

Het tafereel van een vliegende storm op zee en wanhopige slachtoffers, die vechtend voor hun leven met de brokstukken van een scheepswrak in de golven ten onder dreigen te gaan, was "verheven en naar waarheid" en kon volgens Otten Husly worden gezien als een visueel gedicht: "Wie der Grieksche Dichteren beschreef zulks ooit beter met den pen, dan Bakhuizen met zyn penceel?"[100]

[99] H. 1787, p. 350-353.
Otten Husly noemt: Willem van de Velde, Ludolf Bakhuizen, Abraham Stork, Wigerus Vitringa (1657-1725), Reinier Nooms en een zekere Griffier. Het is niet duidelijk of hij Willem van de Velde (I) of Willem van de Velde (II) bedoelde. Reinier Nooms wordt aangeduid met Zeeman, zijn alias, en met Griffier bedoelt hij waarschijnlijk Robert Griffier (ca. 1675-na 1726), vanwege de zeestukken in diens oeuvre.
[100] Ibidem, p. 356-357.

Deze visie valt te herleiden tot een reactie op de binnen- en buitenlandse critici die, vanuit een voorkeur voor het neoclassicisme, het naturalisme van de 17de-eeuwse Hollandse genres te weinig verheven vonden.[101] Bij de zeeschilder ziet Otten Husly net als Ploos van Amstel dezelfde intellectuele scheppingsvaardigheden die de dichter en ook de historieschilder bezitten. De uitdrukking van het drama in het zeestuk van Bakhuizen overstijgt zelfs die van de dichtkunst. Daarbij positioneert hij de zeeschilderkunst als een genre dat artistiek gelijkwaardig is aan de historieschilderkunst, vanwege de hoge moeilijkheidsgraad van de weergave van bewegende golven en schepen. Allebei zetten ze de zeeschilderkunst dus op een onderscheidende en een vooraanstaande plaats in de hiërarchie van de genres, op gelijke hoogte met de historieschilderkunst. Daarbij moet worden aangetekend dat het hen vooral te doen was om één specifiek aspect van de zeeschilderkunst, namelijk de dramatiek van storm, hoge golven en schipbreuk. Hoewel zij verschillende richtingen vertegenwoordigden, waren beiden bezig met de emotionele beleving van de kunstwerken.

Het is echter opmerkelijk dat zij deze specifieke ervaring bij de zeeschilderkunst niet benoemden als het sublieme, ofwel *the sublime*. Dit begrip was door de Britse filosoof Edmund Burke (1729-1797) in 1757 voor het eerst omschreven met een expliciete verwijzing naar de overrompelende beleving van natuurfenomenen, in de werkelijkheid of in tekst.[102] De emoties die hiermee gepaard konden gaan, verbazing en afschuw, genot en angst, komen allemaal aan de orde in de redevoeringen van Otten Husly en Ploos van Amstel. Waarom gebruikten zij in hun uitvoerige beschrijving van de gemoedsbewegingen bij het zien van een zeestuk niet de benaming het sublieme, maar woorden als poëtisch en verheven? Hoe paste de zeeschilderkunst in het laat 18de-eeuwse denken over het sublieme in Nederland?[103]

Een aanwijzing hiervoor is te vinden in 'Vertoog over dichterlijke schikking', dat in 1782 was verschenen in het theologische tijdschrift *Vaderlandsche letteroefeningen*, waarin ook over kunst werd geschreven. Dit artikel was een vertaling van een deel uit *Essays on poetry and music* van de Schotse dichter James Baettie (1735-1803) uit 1778. In Beatties originele tekst en in een voetnoot werd direct gerefereerd aan Burkes *sublime*. Predikant en redacteur Petrus Loosjes Azn. (1735-1813) vertaalde dit echter als "het verhevene": het belang van de verbeeldingskracht van de dichter om

---

Voor de betekenis en ontwikkeling van de storm op zee als één van de emblematische en allegorische thema's in de 16de- en 17de-eeuwse Nederlandse beeldende kunst, zie: Russell 1983, p. 63-82, Goedde 1989 en latere publicaties van Goedde in Giltaij 1996 en Gaschke 2008.

[101] Hoogenboom 1993, p. 29-30.
Reynaerts 2001, p. 111-112.

[102] Burke 1757, p. 95-96.
Madelein 2008, p. 103-154.

[103] Ik zal op deze vragen slechts kort ingaan (zie ook hoofdstuk 6). Het valt buiten het bestek van dit proefschrift om de zeeschilderkunst verdergaand te duiden aan de hand van het complexe concept van *the sublime*.
Voor *the sublime*, zie bijvoorbeeld het standaardwerk: Monk 1935.

"verwondering, schrik, en andere gemoedsbeweegingen, met het verhevene gepaard" op te wekken.[104]

De term kwam vroeg in de 18de eeuw in gebruik onder Nederlandse letterkundigen, theologen en filosofen in hun vertalingen van handboeken en verhandelingen over onder meer esthetica, literatuur en dichtkunst, die grotendeels op een classicistische leest waren geschoeid. In de Nederlandse teksten was de betekenis van het verhevene in de decennia rond 1800 overwegend religieus van aard. Die diepgevoelde emotie was een middel tot zelfverheffing van de mens, dat in de natuur gevonden kon worden. De natuur was verheven wanneer zij als een kunstwerk van God werd beschouwd.[105] Aan deze zienswijze lag de fysico-theologie ten grondslag, een 18de-eeuwse experimenteel wetenschappelijke benadering van de natuur, waarin ontdekkingen geïnterpreteerd werden als het bewijs van Gods creatie van de wereld. In de jaren 1777-1779 verscheen de vierdelige *Katechismus der Natuur* van predikant en filosoof Johannes Florentius Martinet (1729-1795), dat in Nederland zou bijdragen aan de verspreiding van een religieuze natuurbeleving.[106]

De gangbare, en letterlijke, vertaling van *the sublime* was op dat moment dus het verhevene. Ploos van Amstel hield zich in zijn redevoering in 1781 echter niet bezig met de religieuze betekenis van het verhevene in de natuur. Hij bracht een ode aan de verbeeldingskracht en het vernuft van de kunstenaar om het denkbeeldige, het poëtische, uit de natuur vorm te geven.[107] Otten Husly herinnerde in 1787 zijn gehoor er wel aan dat "de daaden van den grooten, wijzen en almachtigen Schepper in de natuur veel verhevener zijn dan die der menschen of versierde goden", maar ook hij ging niet verder in op een religieuze beleving van die daden.[108] De overweldigende natuurervaring als een esthetisch concept, zoals we dat nu kennen van de romantische beeldende kunst uit het begin van de 19de eeuw, was in de jaren 80 van de 18de eeuw nog niet geland binnen de Europese schilderkunst. In deze periode was bovendien het nationalisme in opkomst. De Hollandse kunsttheoretici betrokken de beleving van het verhevene bij een stormachtig zeestuk daarom volledig op de eigen 17de-eeuwse schilderschool. De eenvoud van de Hollandse school was haar grootste kwaliteit, die als verheven werd voorgesteld. Deze manier van aanprijzen stond in een classicistische literaire traditie, die op de academies in de 18de eeuw de toon aangaf, terwijl de emotionele aspecten wijzen op een vorm van romantisch kunstbesef. Mogelijk was hier ook sprake van strategisch woordgebruik om de zeeschilderkunst in de hiërarchie van de genres naar een hogere

[104] Beattie 1778, p. 100: "in the description of great objects, a certain degree of obscurity, not in the language, but in de picture or notion presented to the mind, has sometimes a happy effect in producing admiration, terror and other emotions connected with the sublime".
Beattie 1782, p. 197.
[105] Madelein 2008, passim.
[106] Loos 1997, p. 62-64.
[107] Ploos van Amstel 1785, p. 171-179.
[108] H. 1787, p. 355-356.

positie te manoeuvreren. Daarmee werd ingespeeld op de voorkeur voor het neoclassicisme, dat immers domineerde in het internationale kunstdebat.

Geconcludeerd kan worden dat zowel van Van Eynden, Ploos van Amstel als Otten Husly de 17e-eeuwse traditie in de kunsttheorie voortzetten door de zeeschilderkunst als een apart genre te bespreken, dat bovendien voor hen op een overtuigende wijze beantwoordde aan het ontluikende nationale gevoel. In deze periode waren daarom voor kunsttheoretici de traditionele Hollandse genres en niet de historieschilderkunst beeldbepalend. Onder invloed van de romantische stroming werd de beleving van de persoonlijke emotie bij het aanschouwen van een schilderij belangrijker dan de universele betekenis van een Bijbelse of mythologische scene. Voor Van Eynden was dit kennelijk minder van belang, maar Otten Husly en Ploos van Amstel gaan hier wel op in, ieder vanuit hun eigen oriëntatie op de schilderkunst en hun gedeelde vaderlandsliefde. Beiden onderbouwen hun betoog met een aansprekend voorbeeld van het overweldigende, verheven, effect dat een zeestuk kan hebben. Die ijzingwekkende ervaring vonden ze niet in het vlakke Hollandse landschap, of in de andere genres, maar wel in de ontembare zee.

Eigen aan de natie

De band van de Hollandse bevolking met de zee ging echter dieper dan de fascinatie voor een angstaanjagend natuurelement. De dichter Rhijnvis Feith beschreef in 1791 de complexe verhouding van de natie met de zee.[109] In zijn ogen hadden de bewoners van Holland niet alleen hun eigen land gecreëerd, maar zij hadden bovendien het water aan zich weten te onderwerpen en om te vormen tot een bron van welvaart. Elke aanblik van de zee herinnerde hen aan de grootsheid en het succes van de 17de-eeuwse Republiek. Daarom zagen de Hollanders graag “een zeetje van Van de Velde” op een schilderij. Feith typeert de verhouding van het volk tot de zee als afwisselend vijand en vriend, als verwoester en brenger van voorspoed. Het gevoel voor het vaderland hangt vanuit deze invalshoek nauw samen met de economische welvaart in de 17de eeuw, die voortkwam uit de scheepvaart.

Feith opperde in een andere publicatie uit 1792 het voorstel om de geschilderde zeeslag in ere te herstellen. Aan de onderwerpen waarin de Nederlander geïnteresseerd was, had Feith de “heldendaden onzer landgenooten, ter zee, of te lande uitgevoerd” toegevoegd. In eerste instantie doelde hij op bruikbare onderwerpen voor dichtstukken, maar in bredere zin achtte hij dit door het nationale karakter ervan ook toepasbaar in de beeldende kunst.[110]

[109] Feith 1793, p. 20-25.
[110] Ibidem, p. 48.

Deze ideeën van Feith over de verhouding tussen de natie en de zee en over de toepasbaarheid van de zeeschilderkunst bij het aankweken van een nationaal besef, zijn ook in de vroege 19de eeuw terug te vinden in de kunsttheoretische denkbeelden. In de verhandelingen die werden ingezonden naar aanleiding van de prijsvraag van het Teylers Tweede Genootschap in 1809, is Feiths invloed onmiskenbaar aanwezig. Er was een oproep uitgegaan om zich te buigen over de oorzaak van en een remedie tegen het geringe aantal historieschilders in het land. In de drie bekroonde inzendingen spraken de auteurs, ondanks dat ieders voorkeur uitging naar de historieschilderkunst, met gepaste trots over de traditionele Hollandse genres.[111] De zeeschilderkunst komt daarbij specifiek aan de orde. De winnaar van de gouden erepenning, tekenaar en tekenleraar Pieter Kikkert (1775-1855), citeert uitgebreid uit de brief van Rhijnvis Feith uit 1791, waarin de liefde van de Hollander voor het landschap en de zee in de dicht- en schilderkunst werd verklaard.[112] De winnaar van de tweede zilveren erepenning Jacob van Manen Adriaanszoon (1752-1822), kunst- en poëzieliefhebber, roemt de natuurgetrouwheid van de Hollandse zeestukken.[113] Adriaan van der Willigen, die enkele jaren later met Roeland van Eynden een biografisch handboek van Nederlandse kunstenaars zou publiceren, won de eerste zilveren erepenning. Hij plaatst de zeeschilderkunst tussen de genres waarnaar de smaak van de Hollander uitgaat en die goed in de markt liggen, namelijk “de eenvoudige huiselijke onderwerpen, de landschappen, de zeegezigten en de bloemen”.[114]

Van der Willigen gaat dieper in op het nationale belang van de zeeschilderkunst dan de twee andere prijswinnaars. Hij is van mening dat de eigentijdse Hollandse schilders in de historieschilderkunst niet het gewenste niveau zouden kunnen halen, dus adviseert hij om de aandacht te richten op de genres waarin men van oudsher al uitblonk. Als één van die traditionele genres noemt hij de zeeschilderkunst. Als oplossing voor het kwijnende bestaan van de historieschilderkunst stelt hij een variant voor, waarin onderwerpen uit de eigen vaderlandse geschiedenis konden worden uitgebeeld. Deze zogenaamde historiestukken van de tweede soort zouden een even weldadige werking kunnen hebben als de eerste soort. Alle genres leenden zich hiervoor, maar in een voetnoot bij de zeeschilders spreekt Van der Willigen de hoop uit dat er weer

[111] De volledige vraag luidde: ”Wat is de reden, dat de Nederlandschen school, zoowel voorheen ten tijde van haren grootsten bloei, als hedendaags, zoo weinig meesters in het historisch vak heeft opgeleverd; daar zij zoo uitnemend slaagde en nog slaagt in alles wat de eenvoudige navolging der natuur, of de meer beperkte kring van het huisselijk leven het vermogen der kunst aanbiedt: en welke zijn de middelen, om in dit land uitmuntende historieschilders te vormen?”

[112] Kikkert 1809, p. 223-225, in de voetnoot aldaar.

[113] Manen 1809, p. 446.
Zie: http://www.parlementairdocumentatiecentrum.nl/id/vg09llvmsmxi, voor de biografische gegevens van Van Manen.

[114] Willigen 1809, p. 264.
In 1816 verscheen het eerste deel van *Geschiedenis der vaderlandsche schilderkunst*.

eens een oorlog op zee zou worden uitgevochten, “waarin de nationale dapperheid zich doorgaans met zoo veel roem heeft onderscheiden”. Dit ter inspiratie van de eigentijdse zeeschilders voor het vervaardigen van het nieuwe type historiestukken. Want zoals hun 17de-eeuwse voorgangers dat deden, met name Willem van de Velde (II) en Ludolf Bakhuizen, zouden ook zij zich speciaal moeten toeleggen op het schilderen van zeeslagen. De nationalistische gevoelens van de auteur blijken nogmaals uit de laatste zin van zijn verhandeling, waarin hij iedereen oproept om in de barre tijden waarin het vaderland verkeerde, de verplichting op zich te nemen om “alles wat maar eenigzins vaderlandsch is, om zoo te spreken, nog met hand en tand vast te houden”.[115]

Het idee van het verbeelden van het eigen verleden en de actuele geschiedenis in historiestukken van de tweede soort, ontleende Van der Willigen hoogstwaarschijnlijk aan Franse en Engelse kunsttheoretische denkbeelden die na 1750 ontwikkeld werden, eveneens ter ondersteuning van een nationaal besef.[116] Als Nederlander was hij echter van mening dat juist de zeeschilderkunst uitstekend geschikt was ter opvoeding en versterking van de natie. De zeeschilderkunst heeft zich dus in het begin van de 19de eeuw definitief een bijzondere positie en hoge status veroverd ten opzichte van de overige traditioneel Hollandse genres. Het wordt door kunsttheoretici op één lijn gesteld met de historieschilderkunst en het wordt, vanwege de emotionele lading geheel passend binnen de cultuurpolitiek in de Romantische periode en mede dankzij Feith en zijn navolgers, ook zeer geschikt geacht voor de aanwakkering van het nationale gevoel.

In dezelfde verhandeling toonde Adriaan van der Willigen vernuftig hoe de liefde voor de traditionele Hollandse school, meer specifiek de zeeschilderkunst, althans in theorie probleemloos kon samengaan met de immer gevoelde noodzaak van een klassieke basis in de kunst.[117] Hij behandelt de zeeschilderkunst namelijk als een volledig inpasbaar vak binnen een academisch onderwijsprogramma van de “opterigtene Hollandsche Schilder Akademie”, de Amsterdamse academie van beeldende kunsten waarover op dat moment alleen nog maar werd gepraat. Uitvoerig zet hij uiteen hoe de voor een zeeschilder ideale studiereis eruit moest zien, een onderdeel dat volgens de academische traditie binnen de vorming van kunstenaars onmisbaar werd geacht. Van der Willigen adviseert om de kwekeling in de zeeschilderkunst een lange reis te laten maken, die langs de kusten en havensteden van de Noordzee, de Oostzee en de Middellandse Zee voerde. Daarbij beveelt hij aan om nog een verblijf in Rome van enkele weken en in Parijs van enkele maanden in te lassen, onder andere voor het bezoeken van belangrijke buitenlandse verzamelingen. De praktijk was echter weerbarstiger. Zoals we zullen zien, zou de zeeschilderkunst nooit een plaats krijgen in het academisch onderwijs.

---

[115] Willigen 1809, p. 307-309, 311-312, 322 en de voetnoot aldaar, 330.
[116] Tentoonstellingscatalogus, *Het vaderlandsch gevoel* 1978, p. 13-14.
[117] Willigen 1809, p. 321-322, 325-326.

In de Nederlandse kunsttheorie blijkt dus een zekere overeenstemming te bestaan, ondanks de uitersten van enerzijds de classicistische academische traditie, die ook elders in Europa dominant was, en anderzijds de populaire Hollandse schilderschool. Eensgezind weet men de eigen kunstbeoefening op een unieke positie te plaatsen door te wijzen op de hoogwaardige kwaliteit van de 17de-eeuwse schilderkunst, die door kunstkenners internationaal verzameld werd, en deze op een inventieve manier in te zetten binnen de nationale cultuurpolitiek. Het genre van de zeeschilderkunst speelt hierbij een rol van belang. Maar wat was het effect van de kunsttheorie op de productie van de zeeschilders in de praktijk?

De zeeschilders en het nationale gevoel rond 1800

De overtuiging dat de zeeschilderkunst zich goed zou lenen voor het uitdragen van het gevoel van nationale eenheid, zoals dat in de eind 18de-eeuwse kunsttheoretische redevoeringen en literatuur werd geopperd, blijkt opmerkelijk genoeg geen wijdverspreid aanmoedigend effect te hebben gehad op de eigentijdse zeeschilders. Het aantal zeeschilders dat rond 1800 maritieme gebeurtenissen van nationaal belang heeft geschilderd, is namelijk beperkt tot slechts twee kunstenaars: Engel Hoogerheyden (1740-1807) en Martinus Schouman. Hun productie van dergelijke zeestukken, de zogenaamde historieschilderkunst van de tweede soort, was bovendien minimaal.

Nu waren de heroïsche nationale wapenfeiten van de oorlogsvloot ook bijzonder schaars in deze periode. Zoals reeds is beschreven, had in 1781 de slag bij Doggersbank plaatsgevonden. Schout-bij-nacht Zoutman werd in olieverf geportretteerd, maar het zeegevecht zelf is, zover bij mij bekend, slechts één keer geschilderd door een Nederlandse zeeschilder en wel door Engel Hoogerheyden.[118] De opdracht kwam mogelijk van hoge marineofficieren die vanuit persoonlijke motieven hun militaire loopbaan vastgelegd wilden zien. Hoogerheyden heeft meerdere werken gemaakt voor de marine, ook zijn schilderij van de slag bij Doggersbank is waarschijnlijk zo ontstaan.[119]

Een volgende aanleiding voor het schilderen van een gedenkwaardige maritieme gebeurtenis diende zich pas ruim twintig jaar later aan onder de heerschappij van Napoleon Bonaparte. Bij de voorbereiding van een invasie van Engeland, schakelde hij de Bataafse marine in voor het formeren

[118] RMA, Cornelis van Cuylenburgh (II), *Portret van Johan Arnold Zoutman*, 1801, inventarisnummer SK-A-1374. Enthoven 2007, p. 83, *Lijst van werken*, nummer 22: E. Hoogerheyden, *Slag bij Doggersbank, het begin van het gevecht, 5 augustus 1781*, olieverf op doek, 109,8 x 87,6 cm., verblijfplaats onbekend.
Van de slag bij Doggersbank zijn door Engelse zeeschilders meer schilderijen zijn gemaakt. Bijvoorbeeld door Thomas Luny (1759-1837), NMM, inventarisnummer BHC 0434 en Richard Paton (1717-1791), AM, inventarisnummer SA 22832.
Van de zeeslag werden in Nederland meer prenten uitgegeven, onder andere in series van drie of vier stuks, met een gedetailleerde weergave van verschillende fasen in de strijd, zie: Muller 1882, deel 4, p. 233-236, nr. 4422-4459.

[119] Enthoven 2007, p. 31.

van een oorlogsvloot van fregatten, transportschepen en kanonneerboten in Vlissingen. Het lukte de marine om deze schepen te leveren en ze in 1804 zonder veel schade over te brengen van Vlissingen naar Duinkerken. Na een laatste verplaatsing van de vloot van Duinkerken naar Boulogne, zou vervolgens de aanval op Engeland worden ingezet. Tijdens deze tocht ging de Britse marine in de aanval, maar de Bataafse marine wist zich te verweren. Uiteindelijk zou in 1805 Napoleons complete invasievloot bij Trafalgar worden verslagen.[120] Het verzamelen en uitrusten van de vloot in Vlissingen is door Engel Hoogerheyden geschilderd (AFB. 5). Hij woonde niet ver van Vlissingen en hij moet contact hebben gehad met de vele marineofficieren die daar op dat moment waren gestationeerd. Ongetwijfeld waren zij geïnteresseerd in de aankoop van zijn werk, want hij besteedde veel aandacht aan de detaillering van de schepen en de herkenbaarheid van de afgebeelde personen.[121]

[120] Bruijn 2003, p. 193.
[121] Engel Hoogerheyden vervaardigde meerdere werken van de voorbereidingen van de vloot. Andere voorbeelden zijn:
RMA, Engel Hoogerheyden en Jacob Schwartzenbach, *Het bemannen van de vloot in de haven, 1804*, 1804-1805, grisaille op paneel, 41,5 x 52,5 cm., inventarisnummer SK-A-2405.
RMA, Engel Hoogerheyden en Jacob Schwartzenbach, *De vloot verlaat de haven van Vlissingen, 1804*, 1804-1805, grisaille op paneel, 41,5 x 52,5 cm., inventarisnummer SK-A-2406.
Enthoven 2007, p. 27-31.

5. Engel Hoogerheyden, *De Secrete Macht in de haven van Vlissingen*, 1805, olieverf op paneel, 36 x 49 cm.
Collectie Het Scheepvaartmuseum, inventarisnummer A.0074(02).

Ondanks de slechte afloop van de invasie bij Trafalgar, was het weerstaan van de Engelse aanval tijdens de tocht naar Boulogne voor de Bataafse marine een welkom succes. Voor het ministerie van marine was het een reden om in 1806 aan Martinus Schouman de opdracht te geven om het zeegevecht te schilderen (AFB. 6). Het werk werd ondergebracht in de collectie van de marinemodellenkamer in Den Haag.[122]

6. Martinus Schouman, *Het treffen van het Hollandse en Engelse vloot tijdens de tocht van de Hollandse flottielje naar Boulogne in 1805*, 1806, olieverf op doek, 95 x 159 cm.
Collectie Rijksmuseum, inventarisnummer SK-A-1394.

De reden voor het verlenen van de opdracht aan Schouman was dat hij in die periode als de beste zeeschilder werd beschouwd. Hij stond als enige vertegenwoordiger van het genre op een namenlijst, die in 1806 was opgesteld als bijlage bij een rapport over de stand van zaken in de beeldende kunst in Holland. De Fransman Jean-Baptist-Denis Desprès (1752-1832), die met het hof

[122] Obreen 1858, p. 172.
RMA, Martinus Schouman, *Het treffen van het Hollandse en Engelse vloot tijdens de tocht van de Hollandse flottielje naar Boulogne in 1805*, 1806, olieverf op doek, 95 x 159 cm., inventarisnummer SK-A-1394.

van koning Lodewijk Napoleon (1778-1846) was meegekomen, schreef dit verslag ter voorbereiding van de oprichting van een academie en een museum. Hij voegde daaraan een opsomming toe van de belangrijkste kunstenaars van dat moment, per stad geordend.[123] De bevelvoerder over het eskader voor Boulogne, schout-bij-nacht Carel Hendrik VerHuell (1764-1845) die in nauw contact stond met de koning en met het ministerie, beschikte over dezelfde lijst.[124] Bij de rijksoverheid en het ministerie van marine in Den Haag was de associatie met de traditionele Hollandse schilderschool van belang en daarom kon slechts één zeeschilder in aanmerking komen voor de eervolle opdracht: Martinus Schouman.

Het is opvallend dat zowel Hoogerheyden als Schouman bij de marine in de smaak vielen terwijl ze in stilistisch opzicht een zeer verschillende werkwijze hadden. Hoogerheydens schilderijen zijn herkenbaar aan een tekenachtige en documentaire manier van werken. Hieruit blijkt dat marineofficieren niet alleen op basis van stijl hun keuze maakten voor een schilder of een schilderij. Het ging hen om een waarheidsgetrouwe en waarschijnlijk ook heldhaftige uitbeelding van het onderwerp en een correcte weergave van de schepen. De stilistische navolging van de 17de-eeuwse meesters Willem van de Velde (II) en Ludolf Bakhuizen, zoals die in de kunsttheoretische redevoeringen en literatuur werd gepropageerd en door Schouman werd beoefend, was voor het ministerie van marine belangrijk, maar vormde binnen de kleine kring van de marine in Zeeland kennelijk geen bepalend criterium voor de bestelling van een schilderij. Daardoor had ook een zeeschilder als Engel Hoogerheyden een markt voor zijn werk.

De goede uitkomst van de eerder beschreven beschieting van Algiers in 1816, waarbij onder de Nederlanders weinig slachtoffers vielen en vele slaafgemaakte christenen waren bevrijd, was een aanleiding om de gebeurtenis te laten vastleggen. In 1823 ontving opnieuw Schouman van het Departement van Marine de opdracht om het bombardement te schilderen. Het werk werd ondergebracht in de collectie van de marinemodellenkamer, de toonzaal van wapenfeiten van de Nederlandse zeemacht, waar zich ook het al eerder genoemde schilderij van Schouman bevond van de overtocht naar Boulogne uit 1806.[125] Ook werden voor het in 1816 opgerichte Koninklijk Kabinet

[123] Bergvelt 2005/2006, p. 295-297. De lijst van Desprès, is hier gecombineerd met een andere lijst uit 1808 die ook bestemd was voor Lodewijk Napoleon.

[124] NA, collectie 004 Verhuell, toegangsnummer 2.21.004.04, inventarisnummer 475, *Naamlijst der beroemste Schilders, Teekenaars en Graveerders die zich thans in het Koningrijk Holland bevinden*. Dit is een handgeschreven en in het Nederlands vertaalde versie van de lijst van Desprès, die dus niet door Verhuell zelf is opgesteld, zoals Daalder zegt in Enthoven 2007, p. 27.

[125] RMA, Martinus Schouman, *Het bombardement van Algiers, ter ondersteuning van het ultimatum tot vrijlating van blanke slaven, 26-27 augustus 1816*, 1823, olieverf op doek, 95.5 x 159.5 cm., SK-A-1395. Obreen 1858, p. 172.

Voorbeelden van andere zeeschilders die het bombardement van Algiers hebben geschilderd: J.C. Schotel en M. Schouman, die het exposeerden op een tentoonstelling van levende meesters in Dordrecht in 1819, HSM, inventarisnummer S.2016(01). C. Kruyt (werkzaam 1808-1820), *Een zeegevecht voor, en bombardement van Algiers*. Geveild in 1824 (RKD-Hofstede de Groot fiches), verblijfplaats onbekend. Gerardus Laurentius Keultjes,

van Schilderijen in Den Haag, in 1827 vier schilderijen bij Nicolaas Baur (1767-1820) aangeschaft van de verschillende stadia van de beschieting van Algiers(zie AFB. 38), ondanks dat in de aankoopcommissie de meningen verdeeld waren over de artistieke kwaliteit van de schilderijen. De onderbouwing daarbij luidde dat deze historische gebeurtenis niet mocht ontbreken in de collectie.[126] Bovendien was de bevestiging gegeven van de juistheid van het tafereel door ter zake deskundige ooggetuigen, namelijk de marine zelf. Dat was de best denkbare aanprijzing voor een historiestuk van de tweede soort.[127] Voor het nationale museum in Den Haag ging, in dit geval, inhoud dus boven artistieke kwaliteit. Met de opname van Baurs schilderijen in een openbare rijkscollectie vervulde de zeeschilderkunst wederom haar rol in de bevordering van het nationale gevoel.

De aanval van het verenigd Engels-Nederlands eskader op Algiers in 1816, 1817, olieverf op doek, 61 x 86 cm., RMA, inventarisnummer SK-A-1376.

[126] Bergvelt 1984, p.93-94 en 126, noot 101.
RMA, Nicolaas Baur, *De Engels – Nederlandse vloot in de Baai van Algiers ter ondersteuning van het ultimatum tot vrijlating van blanke slaven, 26-27 augustus 1816*, 1818, olieverf op paneel, 55 x 76 cm., SK-A-1377; *De brand op de werven van Algiers, kort na het begin van het bombardement door de Engels-Nederlandse vloot, 27 augustus 1816*, 1816-1820, olieverf op paneel, 55 x 76 cm., SK-A-1378; *Krijgsraad aan boord van de 'Queen Charlotte' van Lord Exmouth voor het bombardement op Algiers, 26 augustus 1816*, 1818, olieverf op paneel, 55 x 76 cm., SK-A-1379; *De Engels-Nederlandse vloot onder Lord Exmouth en vice-admiraal Jonkheer T.F. van Capellen stelt de Algerijnse fortificaties buiten gevecht, 27 augustus 1816*, 1818, olieverf op paneel, 54 x 75 cm., SK-A-1380.

[127] Van Eynden en Van der Willigen 1816-1840, deel III, p. 136.De bevestiging door een ooggetuige, een marineofficier die ter plekke bij het bombardement in Algiers aanwezig was geweest, van de waarheidsgetrouwheid van Baurs weergave, wordt ook door Van Eynden en Van der Willigen als een kwaliteitscriterium vermeld.