



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 6.

De zeeschilderkunst in de kunstkritiek.

Inleiding

In de 19^{de}-eeuwse kunstkritiek zijn de ideeën over het genre uit de reeds besproken laat 18^{de}-eeuwse kunsttheoretische verhandelingen terug te vinden. In vervolg hierop zijn daarom de kunstkritieken gebruikt als de belangrijkste bron voor de theoretische denkbeelden over de zeeschilderkunst in de 19^{de} eeuw. Voor dit onderzoek zijn de publicaties bestudeerd van kunstrecensenten, die verslag deden van de *Tentoonstelling van Levende Meesters* in Amsterdam en Den Haag tussen 1808 en 1900.³⁷³

Vanaf de aanvang van de *Tentoonstelling van Levende Meesters* in 1808, werden in verschillende periodieken zonder onderbreking artikelen gepubliceerd over wat er te zien was. De stukken waren in eerste instantie bedoeld om te informeren en te prikkelen tot een bezoek aan de expositiezalen. Via diverse culturele tijdschriften kreeg men een helpende hand toegestoken bij het kijken naar de ‘nieuwe’ kunst. De publicaties boden aan een tamelijk gevarieerd gezelschap auteurs de gelegenheid te reageren op de eigentijdse kunstproductie. Onder anderen overheidsambtenaren, dichters, schrijvers, kunstliefhebbers en kunstverzamelaars zonden hun op schrift gestelde meningen in. Hoewel het aantal bezoekers van de tentoonstellingen veel groter was dan de groep die de kunstkritieken daadwerkelijk las, waren de kritieken medebepalend voor de toen heersende opvattingen over kunst. De lezers behoorden namelijk tot het deel van het publiek dat een actieve rol speelde in de kunstwereld: de in kunst geïnteresseerden, waaronder de kunstenaars zelf, en de kunst kopende bovenlaag van de bevolking.³⁷⁴

Voor het terugvinden van de zeeschilderkunst in de recensies zijn, naast de namen van de zeeschilders op de *Referentielijst van zeeschilders* (zie Bijlage 1), de aanduidingen van het genre gebruikt, bijvoorbeeld: “Zeegezigten” (1808), “Zeestukken” (1817), “het Zeeschilderen” (1834) en “marine” (1861), en van de beoefenaren ervan, zoals “Schilders van Zeeën en Waters” (1814), “Zeeschilder” (1816) en “scheepsschilder” (1828).³⁷⁵ Toonaangevende recensenten waren onder

³⁷³ Over de tentoonstellingen die werden georganiseerd door de kunsthandel en de kunstenaarsverenigingen, verschenen vrijwel geen recensies. De weinige aangetroffen recensies bleken, op een enkele uitzondering na, geen nieuwe informatie te bevatten.

³⁷⁴ Ouwerkerk 2003, p. 22, 36-37, 92, 116, 152.

Voor de organisatie en opzet van de *Tentoonstelling van Levende Meesters* in het begin van de 19^{de} eeuw, zie: hoofdstuk 3.

³⁷⁵ [anoniem], ‘Ten-toon stelling der Schilderyen...’, 1808, p. 295.

A. 1817, p. 310.

X. 1834, p. 190.

[anoniem], *De tentoonstelling van kunstwerken...* 1861, p. 14.

anderen Jeronimo de Vries, Josephus Albertus Alberdingk Thijm (1820-1889), Tobias van Westrheene (1825-1871) en Jacques van Santen Kolff (1848-1896). Veel andere auteurs zijn echter niet te identificeren, omdat de recensies niet of slechts met een enkele letter, bijvoorbeeld een X., of alleen een voornaam werden ondertekend. In deze gevallen kon daardoor geen informatie worden gevonden over hun achtergrond.

De recensies van De Vries verschenen in *Vaderlandsche letteroefeningen*, een gerenommeerd letterkundig tijdschrift, dat bestond tussen 1760-1876, waarin ook artikelen over kunst en kunstenaars te vinden waren.³⁷⁶ Alberdingk Thijm werkte voor het culturele tijdschrift *De Spektator*, waarvan hij één van de oprichters was, en dat tussen 1843 en 1850 onder verschillende titels werd uitgegeven. Daarna schreef hij voor de *Kunstkronijk*, dat het enige tijdschrift was tussen 1850 en 1875 waarin tentoonstellingsrecensies werden gepubliceerd. De *Kunstkronijk* was een veelgelezen tijdschrift voor een breed publiek, dat werd uitgegeven tussen 1840 en 1910.³⁷⁷ In de jaren 1857-1870 verschenen hierin ook stukken over de tentoonstellingen die waren ondertekend met de initialen W., v. W. Wz. en T. v. W. Deze auteur is hoogstwaarschijnlijk Tobias van Westrheene Wz., die zich sinds 1850 onder andere in de kring rond *De Spektator* bewoog.³⁷⁸

De kunstkritieken zijn vanwege hun regelmatige verschijning gedurende de hele periode een waardevolle bron voor dit onderzoek. De zeeschilderkunst was bovendien goed vertegenwoordigd op de *Tentoonstelling van Levende Meesters*, waardoor de ontwikkelingen in het genre door de kunstcritici op de voet konden worden gevolgd. Naar de tentoonstellingen in Amsterdam en Den Haag, destijds de belangrijkste kunstcentra van het land, en Rotterdam stuurden 77 van de 110 zeeschilders hun schilderijen in voor expositie. Het grootste deel van de 19^{de}-eeuwse zeeschilders draaide dus mee in dit tentoonstellingencircuit (zie Bijlage 2. *Zeeschilders op de Tentoonstelling van Levende Meesters en in de kunstkritiek*). In de periode van 1810 tot en met 1899 bedroeg het gemiddelde aandeel van hun werk 4,5% van het totaal aan inzendingen.³⁷⁹

B. 1814, p. 348.

J.H.S. 1816, p. 776.

Weiland 1828, p. 42.

Dit zijn uitsluitend de eerste plaatsen in de recensies waarop deze aanduidingen zijn aangetroffen.

³⁷⁶ Ouwerkerk 2003, p. 126-127.

³⁷⁷ Ibidem, p. 77, 134-137.

³⁷⁸ Aa 1852/1877.

³⁷⁹ Berekening van het percentuele aandeel van de zeeschilders op basis van een steekproef van 46 catalogi van de *Tentoonstelling van Levende Meesters* in hoofdzakelijk Amsterdam en Den Haag, over de periode van 1810, het jaar waarin de eerste catalogus werd uitgegeven met vermelding van de namen van de kunstenaars, tot 1899. Voor enkele jaren is de catalogus van de Rotterdamse tentoonstelling (vanaf 1832) gebruikt als een Haagse of Amsterdamse catalogus ontbrak. Per decennium zijn gemiddeld vijf catalogi onderzocht.

Opgesplitst in de drie tijdvakken ziet dit er uit als volgt:

Tussen 1808-1838 bedroeg het aandeel van de zeeschilders in de *Tentoonstelling van Levende Meesters* circa 4,1 % van de inzendingen. Berekening op basis van een steekproef van negentien tentoonstellingscatalogi uit Amsterdam, Den Haag en Rotterdam.

Gezien dit geringe percentage is het opmerkelijk dat aan de zeeschilderkunst altijd aandacht werd besteed. Bijna de helft van de exposerende zeeschilders, 37 van de 77, werd in de recensies genoemd.³⁸⁰ In de periode 1808-1838 waren de meest besproken zeeschilders Nicolaas Baur, Martinus Schouman en Johannes Schotel. Tussen 1839-1869 behoorde Martinus Schouman nog steeds tot de grote namen, naast Louis Meijer en Willem van Deventer. Vanaf 1870 tot het einde van de 19^{de} eeuw was Willem Mesdag de enige vertegenwoordiger van het genre die er volgens de kunstcritici nog toe deed. Dit beeld komt voor een deel overeen met de canon van 19^{de}-eeuwse zeeschilders in de kunsthistorische literatuur, die grofweg bestaat uit het driemanschap Schotel-Meijer-Mesdag. Er werden in de recensies echter veel meer zeeschilders genoemd dan die tegenwoordig nog naamsbekendheid genieten. Van niet alle 37 van wie de naam voorkomt in de kunstkritiek werd, in positieve dan wel negatieve zin, ook het werk besproken. Er kan desondanks worden gesteld dat er in de 19^{de} eeuw meer zeeschilders succesvol werkzaam waren dan in de huidige kunsthistorische literatuur wordt voorgespiegeld.³⁸¹

Toch kan aan de contemporaine kunstkritiek niet eenduidig worden afgelezen hoe de zeeschilderkunst ervoor stond. Als bijvoorbeeld de geringe aandacht voor de zeeschilderkunst tegen 1900 in de recensies van de *Tentoonstelling van Levende Meesters* als maatstaf wordt genomen, dan lijkt het genre aan het einde van de eeuw door nog slechts een enkeling te worden beoefend en als schildersspecialisme ten onder te zijn gegaan. Tussen 1870 en 1900 zijn echter nog steeds 63 zeeschilders in leven en zond bijna de helft (28) van hen werk in naar de *Tentoonstelling van Levende*

Tussen 1839-1870 was hun aandeel circa 5,8 % van de inzendingen. Berekening op basis van een steekproef van vijftien tentoonstellingscatalogi, periode 1839-1869, uit Amsterdam, Den Haag en Rotterdam.

Tussen 1870-1900 vormde hun aandeel circa 2,8 % van de inzendingen. Berekening op basis van een steekproef van twaalf tentoonstellingscatalogi, periode 1870-1900, uit Amsterdam, Den Haag en Rotterdam.

³⁸⁰ Opgesplitst in de drie tijdvakken ziet dit er uit als volgt:

Tussen 1808-1838 exposeerden minimaal 31 zeeschilders en werden 13 genoemd in de kunstkritiek: (in volgorde van geboortjaar) Nicolaas Baur, Martinus Schouman, Jan van Ouwerkerk, Johannes Boshamer, Johannes Hermanus Koekkoek, Johannes Schotel, Christiaan Dreiholtz, Casparus Morel, Frans van den Blijk, Petrus Schotel, Pieter Dyxhoorn, Hendrik van den Helm, Petrus Schiedges (I).

Tussen 1839-1870 exposeerden minimaal 56 zeeschilders en werden 28 genoemd in de kunstkritiek: (in volgorde van geboortjaar) Martinus Schouman, Johannes Hermanus Koekkoek, Christiaan Dreiholtz, Charles de Florimont, Anthonie Waldorp, Frans van den Blijk, George Opdenhoff, Petrus Schotel, Louis Meijer, Hendrik Vettewinkel, Ary Pleijsier, Christiaan Kannemans, Petrus Schiedges (II), Abraham Hulk (I), Hermanus Koekkoek (I), Willem Gruyter jr., Everhardus Koster, Maurits Verveer, Willem Mittelholzer, Frans Breuhaus de Groot, Willem van Deventer, Eduard van Heemskerck van Beest, Maurits de Haas, George Hoffmann, Hermanus Koekkoek (II), Johannes Hilverdink, Adrianus Hilleveld, George Kiers.

Tussen 1870-1900 exposeerden minimaal 28 zeeschilders en werd zeven genoemd in de kunstkritiek: (in volgorde van geboortjaar) Willem van Deventer, Nicolaas Riegen, Eduard van Heemskerck van Beest, Willem Mesdag, Hermanus Koekkoek (I) of (II), Johannes Hilverdink, Hendrik Veder.

Mij is geen onderzoek bekend waarin is geanalyseerd hoeveel overige schilders per genre in de recensies werden genoemd ten opzichte van het aantal exposanten in het betreffende genre.

³⁸¹ Zie: de inleiding van dit proefschrift en hoofdstuk 3.

Meesters.³⁸² Dit bewijst dat aan het einde van de 19^{de} eeuw de zeeschilderkunst als specialisme onder schilders nog intact was en dat er een zekere vraag bestond naar deze schilderijen. Eveneens wordt hiermee een effect zichtbaar van de kunstkritiek op de canon van de beeldende kunst: als er niet over je wordt geschreven, besta je niet. Gesteld kan echter worden dat de zeeschilder zich klaarblijkelijk wist te handhaven, waarschijnlijk juist door zijn specifieke kennis van de weergave van schepen en, niet in de laatste plaats, dankzij de Nederlandse nationale vereenzelviging met scheepvaart en de zee.³⁸³

Om te bestuderen hoe de kunsttheoretische denkbeelden ten aanzien van de zeeschilderkunst in de kunstkritiek tot uiting kwamen, zijn drie aspecten uit de eerder besproken kunsttheoretische literatuur als leidraad genomen: de belangstelling voor de 17^{de}-eeuwse schilderkunst, de uitdrukking van het natuurlijke element de zee/het water en de opvatting van het zeestuk als historieschilderkunst van de tweede soort. Elk aspect wordt hierna chronologisch behandeld in een aparte paragraaf, die opent met een korte inleiding op het betreffende aspect.

Navolging van de 17^{de}-eeuwse zeeschilderkunst

Diverse Europese denkers, schrijvers en kunstliefhebbers hebben zich in de 18^{de} en het begin van de 19^{de} eeuw in woord en geschrift beziggehouden met de beschouwing van de Hollandse smaak en kunstbeoefening. De reeds genoemde nationalistische uitingen van Ploos van Amstel, Otten Husly, Van der Willigen en Feith ten aanzien van de zeeschilderkunst, bevinden zich dan ook in een veel groter netwerk van overtuigingen en opvattingen, waarin relaties worden gelegd tussen de eigen en lokale kunstproductie en onder meer de volksaard, klimatologische omstandigheden, landschap en politieke onafhankelijkheid. Deze publicaties zijn van grote invloed geweest op de ideeën over de 17^{de}-eeuwse schilderkunst en de navolging ervan in de eigentijdse kunstbeoefening, zoals die vooral in de vroege 19^{de}-eeuwse kunstkritiek zijn terug te vinden. Ze hebben onder meer geleid tot de karakterisering van het naturalisme als de schilderijstijl van de traditionele Hollandse schildersschool, waarin landschap en genre als de belangrijkste onderwerpen worden gezien. In lijn met de veronderstelde nuchtere en ijverige volksaard van de Hollander, wordt deze stijl gekenmerkt door een waarheidsgetrouwe weergave van de natuur en een onderwerpkeuze uit eenvoudige taferelen

³⁸² Telling van het aantal levende zeeschilders op basis van mijn *Referentielijst van zeeschilders* (Bijlage 1): 63 zeeschilders zijn geboren voor 1880 en gestorven na 1900.

³⁸³ Het specialisme van de zeeschilderkunst wordt in Nederland tot op de dag van vandaag beoefend. Rond 1950 werd de Nederlandse Vereniging van Zeeschilders (NVZ) opgericht (<http://www.zeeschilders.com>). Tegenwoordig zijn ook maritiem geïnspireerde beeldhouwers, keramisten en grafici in het ledenbestand opgenomen. De NVZ organiseert over de hele wereld exposities van het werk van de leden.

in en rond het huis en de nabije omgeving. De sfeer op deze schilderijen is kalm en bekoorlijk en wekt een aangenaam, vaderlandslievend, gevoel op.³⁸⁴

Illustratief voor het idee van de verwantschap tussen het land en de kunstbeoefening, zoals uit dit gedachtengoed naar voren komt, is de reactie van een zekere B. op de inzendingen van de zeeschilders naar de Amsterdamse tentoonstelling van 1816. De recensent vond de zeestukken in de zalen in kwantitatief opzicht tegenvallen en hij klaagde: “Wanneer men de waterrijkheid van ons Vaderland (bijzonder der Noordelijke Provinciën) in aanmerking neemt, moet men zich intusschen verwonderen, dat dit vak zo schraal bezet is.” Over de kwaliteit van de stukken was hij wel tevreden: “In Zee- en Watergezigten is deze Expositie niet rijk, maar de weinige voortbrengsels in dit vak zijn daarom niet te versmaden.”³⁸⁵ Zes jaar later verbaasde hij zich er opnieuw over dat de zeeschilderkunst “in ons aan en als in zee gelegen vaderland, niet meer beoefenaars vindt.”³⁸⁶

De opmerkingen van de recensent benadrukken de positie van de zeeschilderkunst als een zelfstandig en onlosmakelijk verbonden onderdeel van de traditionele Hollandse schildersschool. Hoe zagen de kunstrecensenten de navolging van het 17^{de}-eeuwse naturalisme voor de eigentijdse zeeschilderkunst? Welke criteria werden aan het genre gesteld en welk belang werd daaraan gehecht binnen het kader van het nationalisme?

De zeeschilders zijn inderdaad met zeer weinigen vertegenwoordigd wanneer in 1808 de eerste *Tentoonstelling van Levende Meesters* van start gaat, maar zij maken vanaf het begin deel uit van de inzenders. Hun werk wordt besproken in de kritieken dankzij de sterke positie van de zeeschilderkunst als een karakteristiek Hollands genre, dat bovendien herinnerde aan glorieuze tijden van de 17^{de} eeuw. De opvatting van de zeeschilderkunst die in de periode 1808-1838 uit de kunstkritieken naar voor komt, loopt in de pas met de heersende kunsttheoretische denkbeelden uit de laatste decennia van de 18^{de} eeuw en met het nationale kunstbeleid van de overheid dat werd opgezet onder koning Lodewijk Napoleon in het begin van de 19^{de} eeuw. De eigentijdse zeeschilderkunst wordt tijdens de primeur van het kunstevenement door de overheid doelbewust

³⁸⁴ Over de beeldvorming van de 17^{de}-eeuwse Noord-Nederlandse schilderkunst is uitvoerig gepubliceerd door onder anderen Eveline Koolhaas-Grosfeld (1992). Hier worden bijvoorbeeld genoemd: Montesquieu, *De l'esprit des lois*, 1748, over het verband tussen volksaard, klimaat en regeringsvorm; W.A. Ockerse, *Ontwerp tot eene algemeene characterkunde*, 1788-1797, over de volksaard en kunstbeleving en -beoefening. En door Dedalo Carasso (1998). Hier wordt bijvoorbeeld genoemd: Roger de Piles, *Du gout, et sa diversité, par rapport au différentes Nations*, 1699; J.B. Du Bos, 1719, over de invloed van het klimaat op de nationale kunst.

³⁸⁵ B. 1816, p. 264-265.

Lijst der kunstwerken..., Amsterdam 1816. De catalogus bevat 213 schilderijen, waaronder acht schilderijen van vier zeeschilders (Nicolaas Baur, Johannes Hendrik Boshamer, Martinus Schouman en Johannes Hermanus Koekkoek).

³⁸⁶ B. 1822, p. 379.

gebruikt voor het aankweken van een nationaal besef, zoals blijkt uit de verslaggeving en de aankoop van bepaalde zeestukken.

De keuze van de locatie van de eerste *Tentoonstelling van Levende Meesters*, het net opgerichte Koninklijk Museum (1808), het huidige Amsterdamse paleis op de Dam, berustte evenmin op toeval. Onder één dak met de tentoonstelling werden in de museumzalen de schilderijen met episodes uit zeeslagen geëxposeerd van onder anderen Ludolf Bakhuizen, Willem van de Velde (I) en Jan van de Cappelle (1626-1679). Ook hingen er meerdere admiraalsportretten, van onder anderen Aert van Nes.³⁸⁷ De schilderijen getuigden van de belangrijke rol van de scheepvaart in de nationale geschiedenis.

De recensie van de allereerste *Tentoonstelling van Levende Meesters* bestond uit het verslag van Johan Meerman (1753-1815) en was ter informatie voor de koning bestemd. Meerman bekleedde de functie van Directeur-Generaal van het onder Lodewijk Napoleon opgerichte Koninklijk Instituut van Wetenschappen, Letterkunde en Schoone Kunsten. De afdeling de Vierde Klasse van dit instituut was, zoals reeds gemeld, verantwoordelijk voor de organisatie van de tentoonstelling. De *Algemeene konst- en letterbode* publiceerde dit verslag van de overheid, zodat het publiek er ook kennis van kon nemen. Een kritische bespreking van de kunstwerken kwam hierin niet voor.³⁸⁸ Meerman was een bereisde en een internationaal georiënteerde kunstliefhebber. In zijn ogen diende de grondslag van de eigentijdse nationale kunst te worden gevormd door het Italiaans-Franse academische classicisme. Hij was weliswaar van mening dat de oude Hollandse meesters in ere moesten worden gehouden, maar de traditioneel Hollandse genres waren hem eigenlijk niet verheven genoeg. Als culturele topambtenaar werd hij echter uiteraard geacht het kunstbeleid, dat gericht was op het stimuleren van de eigen kunstproductie, volledig uit te dragen.³⁸⁹

Overeenkomstig het gevoerde beleid bracht Meerman in zijn rapportage de nationale invalshoek op de kunst dan ook nauwgezet onder de aandacht. De zeeschilderkunst introduceerde hij als “die stukken, die onze Natie door eene meerder dagelyksche ondervinding eigener zyn”. Uit deze formulering blijkt de invloed van Rhijnvis Feith, die in 1791 de bijzondere band van het Nederlandse volk met de zee beschreven had. Meerman stelde vast dat de bezoekers tevreden waren over het niveau van de getoonde zeestukken. Eén werk in het bijzonder kreeg veel aandacht van de

³⁸⁷ Dit blijkt uit de verschillende gepubliceerde aankooplijsten en ontvangstbewijzen met betrekking tot het Koninklijk Museum, daterend voor 15 september 1808, de openingsdatum van de tentoonstelling, zie: Moes 1909, p. 111-117. Onder de admiraalsportretten was dat van Aert van Nes en van zijn echtgenote Geertruida den Dubbelde, geschilderd door Bartholomeus van der Helst (1613-1670),. Op beide schilderijen zijn schepen op de achtergrond te zien, geschilderd door Ludolf Bakhuizen. Bij de admiraal is een zeeslag afgebeeld, bij zijn echtgenote een haven. Collectie RMA, inventarisnummer SK-A-140 en SK-A-141.

³⁸⁸ Ouwerkerk 2003, p. 37.

³⁸⁹ Koolhaas-Grosfeld 1982, p. 620-621.

Bergvelt 2005/2006, p. 258-260.

Burg 2013.

bezoekers, volgens Meerman omdat dit niet onderdeel was voor de schilderijen van de 17^{de}-eeuwse meesters. Plichtsgetrouw besloot hij met een herhaling van de doelstelling van het kunstbeleid: “het herstel namelijk van den ouden luister der Hollandsche Meesters”.³⁹⁰

Het schilderij dat zo in de smaak viel bij de bezoekers van de tentoonstelling werd bekroond door de jury, waarin Meerman ook zitting had, en in opdracht van de koning aangekocht voor de collectie van het Koninklijk Museum. De maker van dit zeestuk was Nicolaas Baur. Hij ontving voor zijn schilderij van een zeilend jacht en een driemaster in de achtergrond op een stormachtige zee, de prijs die was gereserveerd voor het beste beeldhouwwerk, maar die door het ontbreken van geschikte inzendingen niet kon worden uitgereikt.³⁹¹ In een brief aan Johan Meerman naar aanleiding van de prijstoekenning, meldt Baur dat hij “alles zal aanwenden om mij verder te perfectioneeren [...] om de Hollandse school weeder in haar oude luister te herstellen [...]”.³⁹²

Baur was duidelijk goed op de hoogte van het kunstbeleid en hij voldeed met zijn schilderij kennelijk aan de criteria voor het winnen van de wedstrijd. De koning had het hoogste prijzengeld beschikbaar gesteld voor de beeldhouwwerken en de historiestukken. Het feit dat deze beloning werd uitgereikt aan een zeeschilder wijst op het respect en de speciale belangstelling voor het genre, als tenminste was voldaan aan de navolging van de 17^{de}-eeuwse schilders, zowel wat betreft de schilderijstijl als de onderwerpkeuze. Maar wat hielden die criteria in?

In de voordracht voor de aankoop van een schilderij van Martinus Schouman, dat op dezelfde tentoonstelling te zien was, duidt Meerman één van de gewenste stijlelementen aan: het water diende transparant te zijn. Schoumans schilderij vond hij van een mindere kwaliteit dan dat van Baur, maar hij stelde voor om het als een pendant aan te schaffen. Weliswaar was het water volgens Meerman niet voldoende helder geschilderd, maar dit kon zijns inziens niet als kritiek worden geopperd omdat Schouman “een ander soort van water” had weergegeven.³⁹³ Deze aanduiding wordt verder niet toegelicht, maar wellicht doelde hij op het ondoorzichtige, schuimende water van

³⁹⁰ [Meerman] 1808, p. 292-295; 307-311.

Lijst der schilderstukken..., Amsterdam 1808. Catalogusnummer 73, *Een dito [woelend water] met een zeilend Jacht, een Driemast Schip in het verschiet, benevens eenige Boten*. Zonder naamsvermelding [Nicolaas Baur]. Huidige verblijfplaats onbekend.

³⁹¹ Bergvelt 2005/2006, p. 273.

NA, toegangsnummer 2.01.12, inventarisnummer 901, concept van het verslag over de aankopen op de *Tentoonstelling van Levende Meesters* in 1808, voor Lodewijk Napoleon door J. Meerman, 24-11-1808.

NHA, toegangsnummer 175, inventarisnummer 141, Notulen IVe Klasse, 1808-1816, p. 24-26, Extra Vergadering op 7 en 8-11-1808 en p. 29-31 Extra Vergadering op 17-11-1808.

³⁹² NA, toegangsnummer 2.01.12, inventarisnummer 908, brief van N. Baur aan J. Meerman, dd. 12-12-1808.

³⁹³ NA, toegangsnummer 2.01.12, inventarisnummer 901, concept van het verslag over de aankopen op de *Tentoonstelling van Levende Meesters* in 1808, met voordracht van overige aankopen, voor Lodewijk Napoleon door J. Meerman, 24-11-1808.

Lijst der schilderstukken..., Amsterdam 1808. Catalogusnummer 72, *Een woelend Water, met een zeilend Kopjacht en een Driemast Schip, voerende Americaansche vlag*. Zonder naamsvermelding [Martinus Schouman]. Huidige verblijfplaats onbekend.

een woelige zee. Opmerkelijk is dat Schouman op dat moment zo'n hoge status heeft, dat zijn falen op dit punt door Meerman wordt goedgepraat. Omdat hij als enige zeeschilder op de overheidslijst van belangrijke kunstenaars stond, mocht Schouman niet ontbreken in het Koninklijk Museum.³⁹⁴

Naast de stijl, was ook het onderwerp van de zeestukken een criterium van belang binnen de planmatige opzet van het nationale kunstbeleid en er werden passende aankopen gedaan. Begin 1808 waren van Baur 's *Lands fregat 'Rotterdam' op de Maas voor Rotterdam* en *Het oorlogsschip 'Amsterdam' voor de Westerlaag op IJ voor Amsterdam* verworven (zie AFB. 34). Op de twee nieuwste aanwinsten van de tentoonstelling aan het einde van hetzelfde jaar waren twee driemasters afgebeeld, hoogstwaarschijnlijk koopvaardij schepen. De schilderijen vormden daarmee in thematisch opzicht een bewuste aanvulling op de eerder verworven doeken met marineschepen.³⁹⁵ Dergelijke zeestukken, die verwezen naar de koopvaarders van de 17^{de} eeuw, waren vanwege de nationalistische lading voor het museum interessanter dan een zeegezicht met alledaagse kleine scheepvaart.

Na het vertrek van Lodewijk Napoleon in 1810, wordt de organisatie van de *Tentoonstelling van Levende Meesters* voortgezet met hetzelfde doel: het stimuleren van de eigentijdse kunstproductie en de ontwikkeling van de smaak van het publiek. Vanaf het aantreden van Willem I in 1813 zijn meerdere recensenten actief.³⁹⁶ In de loop van de periode ontvouwt zich een uitgebreider stelsel van stijlcriteria voor de zeestukken. Leidend hierin is nog steeds de gelijkenis met de 17^{de}-eeuwse schilderkunst in de behandeling van de natuurlijke elementen. Die wordt uitvoerig besproken en beoordeeld. Behalve de al genoemde transparantie van het wateroppervlak, zijn de kleuren van de lucht, horizon en wolken, de vorm van de golven en de harmonieuze samenhang tussen lucht en water onderwerp van de beschouwingen. Daarnaast is zowel de correcte weergave, als ook een voldoende aantal schepen op de schilderijen van belang. De specifieke benoeming van sloopstypen in de schilderijtitels, die door de zeeschilders werden aangeleverd voor de catalogus, wordt overigens niet overgenomen door de recensenten. Hun interesse ging op de eerste plaats uit naar de stijl en techniek van de zeestukken en niet naar de nautische details. Ook uit deze recensies

³⁹⁴ Voor de lijst van kunstenaars die in 1806 was opgesteld door Desprès voor koning Lodewijk Napoleon, zie: hoofdstuk 2.

³⁹⁵ Over de aankopen voor het Koninklijk Museum, zie: Bergvelt 2005/2006, p. 266-274: hier wordt beweerd dat de aankoop van de zeestukken van Baur en Schouman door Lodewijk Napoleon in 1808, willekeurige keuzes waren, vallend in de categorie landschappen en op niet meer gebaseerd dan de artistieke kwaliteit van de schilderijen.

NA, toegangsnummer 2.01.12, inventarisnummer 908, brief van N. Baur aan J. Meerman, 12-12-1808, naar aanleiding van onder andere de aankoop van twee schilderijen voor het Koninklijk Museum, begin 1808. Deze twee schilderijen zijn in de collectie van het Rijksmuseum: 's *Lands fregat 'Rotterdam' op de Maas voor Rotterdam*, 1807, olieverf op doek, 80 x 106 cm., SK-A-1004 en *Het oorlogsschip 'Amsterdam' voor de Westerlaag op IJ voor Amsterdam*, 1807, olieverf op doek, 82 x 103 cm., SK-A-1005.

³⁹⁶ Ouwerkerk 2003, p. 22-26.

spreekt een gevoel van verbondenheid van het water en de scheepvaart met de zeeschilderkunst, waardoor het wordt ervaren als 'eigen aan de natie'. Het nationalistische gevoel bij het zeestuk wordt versterkt door het historiserende effect van de 17^{de}-eeuwse stijlnavolging.

De belangrijkste pleitbezorger van de navolging van de 17^{de}-eeuwse schilderschool was Jeronimo de Vries, een belezen kunstkenner, die onder verschillende pseudoniemen publiceerde in *Vaderlandsche letteroefeningen*. De Vries ondersteunde het officiële overheidsbeleid, dat gericht was op het behoud van het traditionele karakter van de Nederlandse schilderkunst. Hij was betrokken bij de organisatie van de *Tentoonstelling van Levende Meesters* in Amsterdam, die hij zag als een belangrijke manier om de eigentijdse kunst te bevorderen. Via zijn kritieken was De Vries bewust bezig met de beïnvloeding van de smaak van het publiek en hij stelde zich teweer tegen alles wat niet 'typisch Hollands' was.³⁹⁷

In 1816 begon De Vries, onder het pseudoniem J.H.S., met het schrijven van recensies.³⁹⁸ In zijn eerste publicatie stelde hij de 17^{de}-eeuwse zeeschilder Ludolf Bakhuizen ten voorbeeld. Zoals reeds besproken, werd het werk van Bakhuizen in de kringen van kunsttheoretici en kunstkenners al sinds het einde van de 18^{de} eeuw als een ijkpunt voor kwaliteit gebruikt. De Vries was hiervan ongetwijfeld op de hoogte. De stijl van de Hollandse schilderschool was voor hem een bepalend criterium en in de bespreking van de zeeschilderkunst, door hem aangeduid als "dit waarlijk moeilijk vak", weidde hij dan ook het meest uit over de aspecten als coloriet, toon, uitvoering en compositie.

Enige jaren later voerde hij naast Ludolf Bakhuizen ook Willem van de Velde (II) op als ijkpunt (zie bijvoorbeeld AFB. 4 en 25).³⁹⁹ Door de vergelijking met de meer ingetogen stijl en composities van het werk van Van de Velde (II) werden de criteria toegespitst: een naturalistische weergave van water en lucht, die de gemoederen in beweging bracht, maar niet teveel, in een stilistische navolging van de 17^{de}-eeuwse zeeschilders en met een correcte weergave van de nautische aspecten. De Vries keert zich hiermee af van de ideeën over de zee als drager van emoties, zoals die door de laat-18^{de}-eeuwse kunsttheoretici naar voren waren gebracht en onder invloed van de romantische stroming weer terrein wonnen in het begin van de 19^{de} eeuw. Dat andere recensenten hier wel in geïnteresseerd waren, zal blijken in de hiernavolgende paragraaf *Natuuruitdrukking*.

De zienswijze van De Vries vinden we grotendeels terug bij Jacobus Andries Weiland (1784-1869), een jurist met een actieve interesse in de teken- en schilderkunst en grafische technieken, die uitgebreide artikelen publiceerde in het gespecialiseerde kunsttijdschrift *Magazijn voor schilder- en*

³⁹⁷ Ibidem, p. 44-45.

Koolhaas 1992, p. 132-134.

Koolhaas-Grosfeld 1982, p. 622-627.

³⁹⁸ J.H.S. 1816, p. 761-781.

³⁹⁹ Vries 1823, p. 131-132.

toonkunst. In 1828 plaatste hij zijn recensie, met een omvang van maar liefst 53 pagina's, over de tentoonstelling in Den Haag van 1827. Uitvoerig verdedigde hij Johannes Schotel die volgens een andere criticus, een zekere "R.P., Kunstliefhebber" uit Rotterdam, te weinig schepen zou afbeelden in vergelijking met Willem van de Velde en Ludolf Bakhuizen.⁴⁰⁰ Weiland wees erop dat Schotel wel degelijk in de geest werkte van deze 17^{de}-eeuwse zeeschilders, want die plaatsten ook niet veel schepen in hun stormen. Bovendien getuigde het volgens hem juist van een groter artistiek vakmanschap om minder vaartuigen te schilderen in een gecompliceerd perspectief in hoge golven, dan een groot aantal schepen op een vlakke zee. Schotel was namelijk in staat om de schepen en tuigage vanuit de vreemdste hoeken nog altijd correct weer te geven (AFB. 33).⁴⁰¹



33. Johannes Christiaan Schotel, *Schepen op een onstuimige zee*, 1826, olieverf op doek,

159,6 x 220,2 cm.

Collectie Rijksmuseum, inventarisnummer SK-A-1131.

⁴⁰⁰ Weiland 1828, p. 1-53.

R.P. 1827, p. 7. "R.P., *Kunstliefhebber*" is een niet te identificeren recensent uit Rotterdam, die zijn mening over de tentoongestelde werken in Den Haag kenbaar maakte via een pamflet, dat tegen betaling van 15 cent te koop was.

Lijst der schilderwerken..., Den Haag 1827. De exposerende zeeschilders waren Petrus Paulus Schiedges (I), Martinus Schouman, Johannes Hermanus Koekoek, Johannes Christiaan Schotel en Petrus Johannes Schotel.

⁴⁰¹ Weiland 1828, p. 41-42.

In Weiland's beschouwing zijn de criteria voor een goed zeestuk terug te vinden: het werk moet een vergelijking met de 17^{de}-eeuwse meesters van de zeeschilderkunst kunnen doorstaan, schildertechnisch dienen compositie, verhoudingen en kleurgebruik in orde te zijn en het water moet er vloeiend en doorschijnend uitzien. Waarschijnlijk las men elkaars recensies, want in deze voorwaarden valt de invloed van de mening van Jeronimo de Vries te bespeuren en ze zijn dus niet nieuw. Weiland gebruikt echter voor de eerste keer in de bespreking van een zeestuk de term *scheepsschilder* en dit geeft precies zijn opvatting van het genre weer: hij verlangt feilloos herkenbare kenmerken van het scheepstype en correcte nautische details, zoals de manier waarop een schip in de golven ligt. De schepen zijn dus de hoofdzaak en de zee en de lucht vormen daarbij de achtergrond. Zijn belangstelling voor en kennis van schepen werd op zo'n specifiek niveau niet door andere kunstrecensenten gedeeld, maar ligt wel in één lijn met de opvatting van de zeeschilders van hun vak.

In de jaren 30 was de kunst en cultuur van de 17^{de}-eeuwse Republiek beeldbepalend en dienden de zeeschilders zich nauwkeurig te voegen naar het voorbeeld van de traditionele zeeschilderkunst van de Noordelijke Nederlanden. Ingegeven door nationalistische motieven werd, nu door zekere recensenten X. en A., Johannes Schotel opnieuw vermanend toegesproken; de zeeschilder die volgens de kunstcritici notabene de standaard voor het genre had gezet waaraan alle zeeschilders werden afgemeten.⁴⁰² Wederom was zijn zuinige gebruik van schepen een punt van aandacht. In tegenstelling tot de schilderijen van Willem van de Velde, Ludolf Bakhuizen en Simon de Vlieger, die "een rijkdom van ordonnantie in schepen van verschillende aard tentoonspreidden, zijn thans over het algemeen de tafereelen [van Schotel] hiermede spaarzaam, en soms arm, gestoffeerd", zo werd gemeld.⁴⁰³ Aan de na te volgen meesters, Van de Velde (II) en Bakhuizen, is de naam van Simon de Vlieger toegevoegd. Dit duidt op de toegenomen belangstelling voor de 17^{de} eeuw en een uitbreiding van de kennis van de toenmalige zeeschilderkunst. De Vlieger was bovendien de leermeester van Willem van de Velde (II) geweest en hun werk vertoont enige overeenkomsten. Waarschijnlijk viel hij daarom in de smaak.

De gerichtheid op de eigen geschiedenis wordt ook als verstikkend ervaren en zelfs belachelijk gemaakt. In de kunstkritiek is dit waarneembaar in een recensie die verscheen onder de titel *Wenken en gevoelens over de jongste tentoonstelling van schilderijen te Amsterdam 1834*

⁴⁰² X. 1832, p. 205.

X. 1834, p. 190.

X. 1835, p. 333.

⁴⁰³ A. 1833, p. 300.

X. 1836, p. 174.

(medegedeeld in gesprekken).⁴⁰⁴ De jonge schrijver en criticus Everhardus Johannes Potgieter (1808-1877) publiceerde het stuk in de vorm van een geanimeerd gesprek. Hiermee sloot hij aan bij voorbeelden uit de 18^{de}-eeuwse Franse en Italiaanse romantische literatuur. De dialoog of het gesprek waren geliefde stijlvormen, omdat de lezer daarmee op een natuurlijke manier meegenomen kon worden in het verhaal en de meningen van de gesprekspartners. Ieder van de gespreksgenoten vertegenwoordigde een bepaald deel van de tentoonstellingsbezoekers en van de critici van die tijd.⁴⁰⁵ De ik-figuur (Potgieter), zijn vriend en kunstliefhebber Willem en diens spontane zus Maria, bediscussiëren de kunstwerken tijdens een rondgang door de zalen van de tentoonstelling. Een vierde persoon, een breedsprakige dichter, voegt zich bij hen terwijl ze theedrinken met de heer en mevrouw F., die geen verstand van kunst hebben maar zich graag in de culturele kringen ophouden.⁴⁰⁶

Potgieter gebruikt op een inventieve wijze de passage over de zeestukken om, over de rug van de dichter, zijn kritiek op de eigentijdse kunst te spuien. De dichter werd gevraagd naar zijn mening over de tentoongestelde werken. Potgieter laat hem allerlei nationalistische clichés bezigen, waarna hij zelf op een subtiele wijze over de zeestukken begint:

‘Dan geeft gij zeker aan zeestukken de voorkeur, Mijnheer’ vroeg ik op belangstellenden toon om mijn vroeger stilzwijgen te vergoelijken. ‘Ons Vaderland is aan de zee ontwoekerd, zingen onze dichters’ - ik zag dat de allusie hem streelde en vervolgde in zijnen stijl- ‘onze glorierijkste herinneringen zijn aan het pekelsog verknocht.’ ‘Pekelsog, mon Dieu! quel mot! Mijnheer!’ riep Mevrouw F. ‘Eene veel gebezigde uitdrukking, Mevrouw! ik durf mij op Mijnheer beroepen.’ Hij knikte. Ik hernam. ‘En dus hebben de voortreffelijke zeeën, die Schotel ook weder op deze tentoonstelling leverde, u bijzonder bevallen? Er is iets echt-Hollandsch in, gaarne water te zien - water regt lief te hebben. In goeden ernst, die meesterlijke woelende zee - dat heerlijk gezigt op de reede van Texel, boeide u?’⁴⁰⁷

⁴⁰⁴ Potgieter 1834-1835, p. 175-185; 244-267.

⁴⁰⁵ Ouwerkerk 2003, p. 65-66, 94.

⁴⁰⁶ Potgieter presenteert zich in deze recensie, die één van zijn eerste publicaties is, meer als een internationaal beleden letterkundige dan als een kunstcriticus. Door zijn belangstelling voor de Engelse en Franse romantische dichtkunst en literatuur, was hij ongetwijfeld bekend met *Gesprek op den Drachenfels* van Jacob Geel, dat in 1835 werd gepubliceerd. Hierin wordt de op dat moment belangrijke culturele kwestie van de romantische stroming in de letterkunde behandeld door middel van een gesprek tussen drie vrienden. De drie hoofdpersonen die Potgieter in zijn recensie opvoert, de natuurlijke Maria, de kunstliefhebber Willem en de neutrale ik-figuur, zouden zoals bij Geel respectievelijk de Romantiek, het neoclassicisme en de buitenstaander met de open blik kunnen vertegenwoordigen, maar hiervan zijn geen specifieke aanwijzingen in de tekst aanwezig.

⁴⁰⁷ Potgieter 1834-1835, p. 257-258.

Uit de ironische wijze waarop Potgieter de draak steekt met de dichter, blijkt hoe hij dacht over de hang naar het verleden die op dat moment de kunstwereld beheerste. Refererend aan Rhijnvis Feith, beschimpt hij de historische verbondenheid van Nederland met het water die in die nationalistische visie wordt aangehaald. Het is opmerkelijk dat Potgieter het nationalisme als vanzelfsprekend aan de zeeschilderkunst verbindt. De zeeschilderkunst als vehikel voor de vaderlandsliefde moet het daarbij echter ontgelden, wat de rol van het genre binnen de zoektocht naar de nationale identiteit onderstreept.

Na de dood van Johannes Christiaan Schotel in 1838 moeten de kunstrecensenten zich herpakken. Schotels werk, dat geënt was op de naturalistische stijl van de 17^{de}-eeuwse Hollandse school, had tot dan gefunctioneerd als een duidelijk kwaliteitscriterium voor de kunstkritiek. Naar aanleiding van de tentoonstelling in Den Haag van 1839 wordt in het tijdschrift *De Beeldende Kunsten* dan ook de balans opgemaakt van de stand van zaken rond de zeeschilderkunst. De anonieme recensent constateert dat de tijden waarin de 17^{de}-eeuwse zeeschilders hun vak beoefenden voorbij waren. Er werden geen zeeslagen meer uitgevochten en er was geen terugkomst van de vloot om vast te leggen. Maar, stelt hij, “is wat het water thans te schetsen aanbiedt, minder rijk en trotsch dan vroeger, en behoeften wij, om hiervan overtuigd te zijn, niet eens een’ blik in de Tentoonstellingzaal te werpen, de Zee is toch altijd de Zee gebleven”.⁴⁰⁸

Bracht de dood van Schotel verandering in de criteria voor de zeeschilderkunst? Niet direct, want voor deze recensent blijft de voorbeeldfunctie van Schotel onverminderd van kracht. De ingezonden zeestukken worden allemaal vergeleken met zijn werk en in één geval met Willem van de Velde (II). De expliciete opmerking over dat wat zich op dat moment op het water afspeelt minder interessant zou zijn voor de huidige zeeschilder, is geen vergoelijking van de minder geslaagde zeestukken. Integendeel, hij zag het nu als opdracht voor de zeeschilders om de zee naar waarheid op het doek te zetten en daarmee te “woekeren”, zoals Schotel dat volgens hem deed. Het kost de kunstkritiek dus moeite om het voorbeeld van de 17^{de}-eeuwse zeeschilderkunst daadwerkelijk los te laten, zoals blijkt uit de aanbeveling tot navolging van Schotel. Tegelijkertijd roept de recensent op tot een zekere mate van originaliteit en hij doet een poging om de zeeschilderkunst meer in de eigen tijd te plaatsen door erop te wijzen dat de roemrijke 17^{de} eeuw voorbij is. Ook Potgieter stelt dit aan de orde in zijn recensie uit 1835. Daarmee slaat de kunstkritiek dus een nieuwe weg in de beoordeling van de zeeschilderkunst.

⁴⁰⁸ [anoniem] ‘Tentoonstelling te ’s Gravenhage’ 1839-1840, p. 138-141.

Deze reacties passen in een ontwikkeling van de eisen aan de schilderkunst in het algemeen, die gedurende de jaren 40 in de kunstkritiek werden bediscussieerd. Met betrekking tot bijvoorbeeld de landschapschilderkunst waren niet langer een waarheidsgetrouwe weergave en eenvoud de belangrijkste criteria, maar kregen ook eigen vinding en het gevoel dat een landschap kon oproepen de aandacht van de recensenten. Het aspect van de natuurbeleving werd mede gevoed door de invloed van de internationale literaire romantische beweging, waarmee de letterkundig onderlegde recensenten bekend waren. Daarnaast vormde de uitdijende *Tentoonstelling van Levende Meesters* een artistieke impuls tot aanpassing aan de eigentijdse kunst. Schilders moesten door middel van opvallend werk ervoor zorgen dat ze niet ten onder gingen in de massa, zodat ze voor de recensenten interessant genoeg bleven om te worden besproken. Er moest bovendien geconcurrereerd worden met de inzendingen van met name Franse landschapschilders, die geïnspireerd door de traditionele Hollandse landschapschilderkunst studiereizen naar Holland ondernamen. Door hen werden varianten op de 17^{de}-eeuwse thema's geproduceerd, die vanaf 1839 ook op de Nederlandse tentoonstellingen werden aangeboden.⁴⁰⁹

In de beoordeling van de zeeschilderkunst is de stijlnavolging van de 17^{de}-eeuwse zeeschilderkunst dus niet langer de absolute standaard en er ontstaat enige ruimte voor eigentijdse invloeden en eigen inventie. Hierbij is het opmerkelijk dat er ook nog stevig werd vastgehouden aan de traditionele criteria voor het genre. Dit is op meerdere punten aanwijsbaar. Allereerst werd vanwege een te grote eenvormigheid in de ijverige navolging van hun meester, de manier waarop de voormalige leerlingen van Johannes Schotel werkten niet langer op prijs gesteld.⁴¹⁰ Tegelijkertijd werd door sommige kunstcritici de traditionele schilderijstijl van Schotel nog steeds gewaardeerd. In de gevallen waarin het werk van de oude Schotel als een kwaliteitscriterium werd toegepast, betrof het een bespreking van de schilderijen van zijn zoon Petrus Schotel, die altijd is blijven werken in de stijl van zijn vader. Zijn schilderijen vond men echter saai: "twee schepen met golven, en golven met twee schepen", zo werd vastgesteld door een zekere recensent R., een pseudoniem waarachter mogelijk Alberdingk Thijm schuilging. Teleurgesteld werd geconcludeerd dat hij geen waardige opvolger bleek te zijn van zijn vader en dat hij wat betreft de eigen inventie tekortschoot.⁴¹¹

Ten tweede valt dit ook af te lezen aan de wijze waarop kunstcritici in die periode omgaan met de schilderijen van stoomschepen. Hoewel er al vanaf het eerste decennium van de 19^{de} eeuw

⁴⁰⁹ Reynaerts 2019, p. 132-136.

Loos 1997, p. 74-76.

⁴¹⁰ [anoniem] 'Tentoonstelling te 's Gravenhage' 1843, p. 78 en 80.

[anoniem] 'Tentoonstelling van schilder- en kunstwerken van levende meesters, te Rotterdam.' 1844-1845, p. 8.

⁴¹¹ R. 1851, p. 68.

A.N.P.G. 1852, p. 83.

stoomschepen op de Nederlandse wateren in vracht- en veerdiensten voeren en ze op schilderijen in de *Tentoonstellingen van Levende Meesters* te zien waren, komen ze in de kunstkritiek dan niet voor.⁴¹² De verklaring voor het negeren moet worden gezocht in de afwijkende verschijning van het stoomschip ten opzichte van de traditionele zeilvaart. Alles wat niet voldeed aan het beeld dat was geënt op de scheepstypen van de 17^{de} eeuw, was in de ogen van een aantal anonieme recensenten een onwenselijke dwaling. Voor het moderne leven was er wat hen betrof geen plaats in de zeeschilderkunst.⁴¹³

Het stoomschip werd pas rond 1850 in de kunstkritiek geaccepteerd als één van de gebruikelijke scheepstypen op de schilderijen van zeeschilders. Dit blijkt bijvoorbeeld uit een klacht van een zekere recensent R. over de onderwerpkeuze van de zeeschilders: “Men schildert maar altijd een effen of woelend water, bij storm of bij stilte, bij ochtend of avondstond, met een loodsboot of een kof, een pink of een jol, een stoomboot of een fregat.”⁴¹⁴ In deze opmerking wordt het stoomschip in één adem genoemd met traditionele scheepstypen. De moderne stoomvaartuigen worden dan weliswaar gezien als een thema of motief in de zeeschilderkunst, maar ze krijgen door de recensenten geen centrale rol toebedeeld. Illustratief hiervoor is het gegeven dat geen aandacht wordt besteed aan de eigenschappen of het uiterlijk van de stoomvaart, noch in positieve noch in negatieve zin. Desalniettemin kan het noemen van de stoomschepen in de recensies rond 1850

⁴¹² De vaststelling dat schilderijen met stoomschepen op de *Tentoonstelling van Levende Meesters* te zien waren, is gebaseerd op de vermelding van het woord ‘stoom-’ in de titels van de door de zeeschilders ingezonden werken in de catalogi, periode 1808-1839. Bijvoorbeeld:

Lijst der kunstwerken..., Amsterdam 1826. Catalogusnummer 375, Joseph Sipkes, *Gezigt op het Y met eene Stoomboot*.

Lijst der kunstwerken..., Rotterdam 1836. Catalogusnummer 131, Joseph Sipkes, *Een Stil Water aan het IJ bij Pampus, met eene Stoomboot en andere Vaartuigen*.

Lijst der schilder- en kunstwerken..., Den Haag 1837. Catalogusnummer 82, Pieter Arnout Dyxhoorn, *Het ontschepen van eenige passagiers uit eene stoomboot aan het havenhoofd van eene zeestad*

⁴¹³ [anoniem] ‘Tentoonstelling te Amsterdam. 1848’ 1848, p. 79. De recensent vermeldde wel de titel waarin het stoomschip voorkwam, maar hij besprak verder slechts de toon van het werk, die hij wat grijsachtig vond, en hij wijdde geen woord aan het stoomschip. Het betreft hier: *Lijst der voortbrengselen...*, Amsterdam 1848. Catalogusnummer 503, Louis Meijer, *Een Stoomboot voor Anker liggende, bij een opkomende Storm, aan de Fransche Kust*.

[anoniem] [bespreking...] 1839-1840, p. 1-4. Een schilderij met een stoomschip waarover de kunstkritiek wel een mening had, was *Het stranden der stoomboot Willem I op het koraalrif van Lucipara* van Louis Meijer uit 1837. De recensent hield zich echter voornamelijk bezig met een beoordeling van het werk als een historiestuk en hij liet de afbeelding van het stoomschip buiten de bespreking. Zie voor dit schilderij: RMA, Louis Meijer, *Zelfportret*, 1838, inventarisnummer SK-A-1406. Zelfportret van Louis Meijer, zittend achter een ezel waarop het schilderij *Het stranden der stoomboot Willem I op het koraalrif van Lucipara* staat. Het schilderij zelf is verloren gegaan bij een brand in het Koninklijk Tehuis voor Oud-Militairen Bronbeek, Arnhem, in 1958.

⁴¹⁴ R. 1850, p. 56.

W. Wz. 1861, p. 48. In deze recensie werd voor de eerste keer een stoomschip genoemd in de beschrijving van een schilderij: “de breede fiksche schildering van de redding brengende stoomboot”. Het betreft: *Catalogus der schilder- en kunstwerken...*, Rotterdam 1860. Catalogusnummer 210, Louis Meijer, *Hollandsche bark op de kust van het eiland Jersey gestrand. De equipage wordt door de Fransche Stoompacket “de Komeet” gered*.

worden beschouwd als een versoepeling van de traditionele criteria die aan de zeeschilderkunst worden gesteld.

Ten derde wordt na 1850 nog slechts een enkele keer een rechtstreekse vergelijking gemaakt met de 17^{de}-eeuwse zeeschilders Bakhuizen en Van de Velde (II). Het waren Louis Meijer en Anthonie Waldorp die in een recensie over de Amsterdamse tentoonstelling deze eer te beurt viel.⁴¹⁵ Dat er ondanks de vergelijking met de 17^{de}-eeuwse Hollandse zeeschilderkunst wel degelijk nieuwe ijkpunten bij de beoordeling in de kunstkritiek werden gehanteerd, blijkt uit de uitvoerige toelichting. De kunstenaars waren zich volgens de anonieme recensent aan het losmaken van de voorschriften en de tradities in de schilderkunst en ze namen tegenwoordig hun individuele vrijheid bij de opvatting en uitvoering van hun onderwerp. De kunstkritiek zou daarom ook, onafhankelijk van de academische wetten en conventies, de kunstwerken moeten beoordelen naar de indruk die ze maakten. Er school wel gevaar in deze individualistische kunstrichting, die kon ontaarden in “manier”, maar zolang de natuur als leidraad werd genomen, zou er niets misgaan. Hij vervolgde zijn verhandeling met een afweging of de schoonheid van de kunst bepaald werd door de mate waarin gevoelens, hartstochten en aandoeningen van het gemoed werden uitgedrukt, waarvoor de zee een perfect onderwerp zou zijn, of dat het realisme en de stoffelijke uitdrukking zouden leiden tot de hoogste vorm van schoonheid. Voorlopig koos hij voor de middenweg, aangeduid met de term *juste milieu*, waarbij hij tevens wees op het belang van de juiste keuze van de kunstvorm voor het uitdrukken van heftige gevoelens. Voor dit laatste achtte de auteur overigens de dichtkunst meer geschikt dan de schilderkunst.⁴¹⁶

Deze recensent toont met zijn reactie dat hij op de hoogte is van de Parijse kunstwereld en de discussie rond de acceptatie van de romantische stroming in de classicistisch georiënteerde kringen van de Parijse Salon. Ook de term *juste milieu* ontleent hij aan de Franse kunst, een aanduiding die gebruikt werd voor een goed in de markt liggende categorie van schilderijen in een stijl die het midden hield tussen de kunststromingen in.⁴¹⁷ Uit zijn bespreking van het werk van Meijer en Waldorp, blijkt dat hij van mening was dat dit voldeed aan de norm van het *juste milieu*, door de passende, ingehouden, wijze waarop de emoties werden aangesproken en de zorgvuldige en ambachtelijke uitvoering van hun schilderijen. Daarmee erkent hij de invloed van de Franse romantiek op de Nederlandse zeeschilderkunst, iets wat tot dusver voor velen ondenkbaar was geweest. Tegelijkertijd weet hij de onwrikbare basis van de 17^{de}-eeuwse Hollandse school te behouden, die niet alleen voor de kunstkritiek, maar, zoals eerder is uiteengezet, ook voor de

⁴¹⁵ [anoniem] ‘De Rotterdamsche expositie...’ 1859, p. 38.

[anoniem] ‘De tentoonstellingen te Amsterdam...’ 1859, p. 70.

⁴¹⁶ [anoniem] ‘De tentoonstellingen te Amsterdam...’ 1859, p. 73.

Voor de ontwikkeling en waardering van de kunst van het *juste milieu* in Parijs, zie: Adang 1999, p. 136-137.

⁴¹⁷ Adang 1999, p. 134-136.

zeeschilders zelf van groot belang was. In de volgende paragraaf zal blijken hoe de aanpassing aan de traditionele eisen die lange tijd aan het genre werden gesteld, uiteindelijk zal leiden tot een diepe kloof tussen de zeeschilders en de kunstkritiek.

Natuuruitdrukking

Hoewel natuurnabootsing evenals bij een landschap bij het thema van de zee aan de orde is, wordt de zeeschilderkunst, in navolging van kunsttheoretici, in de kunstkritiek beschouwd als een zelfstandig genre en niet als een onderdeel van de landschapschilderkunst. Aan de theoretische aanwijzingen voor de landschapschilderkunst, zoals de selectie van de fraaiste onderdelen uit de natuur bij de samenstelling van de compositie, wordt nooit direct gerefereerd. Een enkele keer worden de schilderijen van zeeschilders bij de landschappen behandeld, maar dan nog worden de zeestukken op de eigen merites beoordeeld. Zoals reeds is vastgesteld, nam binnen de waardering voor de Nederlandse schilderschool de zeeschilderkunst een bijzondere plaats in vanwege de historische verbondenheid van de natie met de zee en de succesvolle zeevaartgeschiedenis. Het genre was bovendien dankzij de afbeelding van de zee in staat tot het opwekken van heftige en diepgaande gevoelens, in een meer uitgesproken vorm dan het vlakke Nederlandse landschap die kon teweegbrengen. Kunsttheoretici als Ploos van Amstel en Otten Husly hadden grote waardering voor de emotionele impact van een schilderij met schepen in stormachtig weer, zoals zij dat van Ludolf Bakhuizen kenden. De intense natuurbeleving behoorde tot de kenmerken van de internationale Romantiek, maar de weergave van een kolkende zee werd in de jaren 80 van de 18^{de} eeuw volledig op de traditionele Hollandse school betrokken, zoals in hoofdstuk 2 is uiteengezet. De artistieke capaciteit om dit natuurelement op een overtuigende wijze te schilderen, plaatste de Hollandse zeeschilderkunst hoog in de hiërarchie van genres.

Met betrekking tot de zeeschilderkunst is de zee of het water, het van Nederland onvervreembare natuurlijke element, onder kunstrecensenten een veelbesproken aspect. In de kunstkritiek vindt doorlopend de afweging plaats van het gehalte aan “waarheid” en “natuur” op de schilderijen, begrippen die nauw samenhangen met de herkenbaarheid van de natuurlijke omgeving in de voorstelling. De gewenste navolging van de 17^{de}-eeuwse zeeschilderkunst die in de 18^{de}-eeuwse kunsttheorie helder en eenduidig lijkt te zijn, blijkt in de 19^{de}-eeuwse kunstpraktijk door de invloed van de Franse en Duitse romantische esthetiek een lastig punt voor de kunstrecensenten. Want hoe beoordeelt men de weergave van de zee in een naturalistische stijl die wel indrukwekkend maar niet overdreven mocht zijn? Wanneer komt de herkenbaarheid van het Nederlandse water in het gedrang? En weten de zeeschilders in de laatste decennia van de 19^{de} eeuw tegemoet te komen aan de roep van de kunstkritiek om een puur persoonlijke natuuruitdrukking?

Tegelijkertijd met de aanprijzing van de navolging van de 17^{de}-eeuwse schilderschool voor de zeeschilderkunst, was er al meteen een ander geluid te horen in de kunstkritiek van de vroege 19^{de} eeuw. Door een enkeling werden voorzichtige pogingen ondernomen om de eigentijdse zeeschilderkunst te moderniseren. Een voorbeeld is het verslag van de Amsterdamse tentoonstelling uit 1813 van een zekere recensent B., die meldde dat het makkelijk zou zijn om de aanwezige werken te vergelijken met die van de oude meesters. Hij wilde dat echter niet doen om te voorkomen dat hij kunstenaars zou ontmoedigen. Bij zijn beschouwing zou hij zich richten op het gehalte aan “waarheid en natuur”.⁴¹⁸ Aangekomen bij een schilderij van Nicolaas Baur (AFB. 34) dacht hij ongewild toch aan Ludolf Bakhuizen. Hij corrigeerde zichzelf onmiddellijk, bracht zijn zelfopgelegde criteria in herinnering, en hij constateerde dat Baur vanwege de waarheidsgetrouwheid van het tafereel vaak ooggetuige moet zijn geweest van schepen in nood op een woeste zee, “dit schrikwekkend natuurtooneel”. In een bewonderende beschrijving geeft hij een opsomming van de transparantie van het water, het stuiven van de toppen van de golven, de zwaarbewolkte en zwarte lucht met een doorbrekend enkel licht en zelfs een regenboog. Het volk staat op het havenhoofd om te hulp te schieten. De schepen worden niet nader gespecificeerd, behalve door middel van de aanduiding “een rank vaartuig tegen eene golf opworstelende”.⁴¹⁹

Ondanks dat de recensent Bakhuizen toch noemt, wiens stormen van meet af aan als voorbeeld dienen, kan het schilderij door de eigen kwaliteit een vergelijking met de meester doorstaan. Het voldoet aan zijn criteria van natuur en waarheid en hij stelt: “dat wij tegenwoordig de beste kunst van de achttiende Eeuw reeds vooruit zijn, en waardig zijn in de kunst met de zeventiende Eeuw te wedijveren”.⁴²⁰

⁴¹⁸ B. 1813, p. 297-304, 299.

⁴¹⁹ B. 1813, p. 303.

Lijst der kunstwerken..., Amsterdam 1813. Catalogusnummer 12, Nicolaas Baur, *Een hevige Storm*.

⁴²⁰ B. 1813, p. 299.



34. Nicolaas Baur, 's Lands oorlogsschip 'Amsterdam' voor de Westerlaag op het IJ voor Amsterdam, 1807, olieverf op doek, 81,6 × 103,5 cm.

Collectie Rijksmuseum, inventarisnummer SK-A-1005.

Hoewel het referentiekader van recensent B. is gebaseerd op de 17^{de}-eeuwse zeeschilderkunst, pleit hij ook voor een opvatting van de zeeschilderkunst waarin het genre boven de eenvoudige realiteitsweergave wordt uitgetild. Dit blijkt opnieuw uit zijn verslag over de Amsterdamse tentoonstelling van 1820, waarin niet meer Nicolaas Baur, die dat jaar stierf, maar Johannes Schotel wordt vergeleken met Ludolf Bakhuizen. B. spreekt zijn waardering uit voor de werking van het woeste zeestuk op het gemoed en hij beschrijft de hoge eisen die de zeeschilderkunst stelt aan de artistieke capaciteiten van de schilder: "Ik beken gaarne, dat hetzelfde [de zeeschilderkunst] niet gemakkelijk te beoefenen valt, maar het is niet ondankbaar; onwillekeurig boeit ons, hoe we 'er van terugdeinzen, een zware storm op zee met levendige verwen afgemaald; en dezelve behoort juist onder die onderwerpen, welke aan het genie en scheppend vernuft moet behagen."⁴²¹

⁴²¹ B. 1820, p. 287.

Johannes Schotel zond twee schilderijen in naar de tentoonstelling, beide stormen:

B.'s gevoelvolle beschrijving van de schilderijen is rechtstreeks terug te voeren op de laat 18^{de}-eeuwse redevoeringen van Otten Husly en Ploos van Amstel, die getuigen van een ontluikend romantisch kunstbesef met stevige wortels in de neoclassicistische traditie, zoals eerder is beschreven. Met zijn selectieve aanprijzing van het stormachtige zeestuk, toont de recensent zowel de voorkeur voor de navolging van de 17^{de}-eeuwse schilderschool als zijn belangstelling voor het geweld van de zee, passend bij de beleving van de natuur in de Romantiek. Hij onderschrijft nadrukkelijk de hoge artistieke status van dit type zeeschilderkunst, die zoals we hebben gezien voor kunsttheoretici voldeed aan de criteria van het verhevene en "Poëzy", met een dubbele aanduiding van de benodigde capaciteiten: genie èn scheppend vernuft. Deze eigenschappen werden in de Romantiek van belang geacht bij de expressie van de persoonlijke verbeeldingskracht van de kunstenaar.

Tegenover B. kan de dichter en schrijver Willem Hendrik Warnsinck (1782-1857) worden geplaatst. Hij droeg de meer conventionele kunsttheoretische ideeën uit waarin uitdrukkelijk werd gewezen op het nationale karakter van de schilderkunst. Hoewel ook hij ontzag koesterde voor de van Holland onvervreembare zee, maande Warnsinck juist tot kalmte, in overeenstemming met de eenvoud en vreedzaamheid van de eigen Nederlandse natuurlijke omgeving. Hieruit blijkt wederom de invloed van Rhijnvis Feith, zoals eerder gemeld. Warnsinck had een uitgesproken mening over welke onderwerpen geschikt waren voor de zeeschilderkunst. In 1817 verwoordde hij die in een gedicht dat hij voordroeg voor het departement van tekenkunde bij Felix Meritis, een genootschap voor kunst, cultuur en wetenschap in Amsterdam. Niet het woeden van een orkaan op zee en het schip in nood, "die felbestookte kiel, die, spel der woeste golven, haast (zoo niet de Almagt redt) in d'afgrond wordt bedolven", waren de juiste onderwerpen voor de zeeschilders meende hij, maar zij moesten zich bezighouden met het schilderen van de terugkeer van volgeladen koopvaarders naar het vaderland en rustig deinende visserspinken in het maanlicht voor de kust.⁴²²

Met hun verschillende zienswijzen op de zeeschilderkunst vertegenwoordigen recensent B. en Willem Warnsinck twee eerder genoemde belangrijke kenmerken van de Romantiek: de intense beleving van de natuur en een besef van de geschiedenis van het eigen land. Ieder ziet dit echter anders vormgegeven, maar beiden vinden vanwege de uitvoering in de stijl van de traditionele Hollandse school en de representatie van het vaderland iets van hun gading in het genre van de zeeschilderkunst. Deze 'verdeelde overeenstemming' toont de zoektocht naar en de behoefte aan de ontwikkeling van een nieuwe nationale schilderkunst, waar ook recensent Jeronimo de Vries zich

Lijst der kunstwerken..., Amsterdam 1820. Catalogusnummer 344, J.C. Schotel, *Een gezigt op het havenhoofd te Vlissingen, bij onstuimige zee*.

Lijst der kunstwerken..., Amsterdam 1820. Catalogusnummer 345, J.C. Schotel, *Een woelend water*.

⁴²² Warnsinck 1818, p. 16-18.

sterk voor maakte. Tekenend voor de situatie is de conclusie van Adriaan van der Hoop jr. (1802-1841), dichter en literair criticus, in een lezing uit 1834. In zijn *Redevoering over de verplichting des schilders, om in zijne voorstellingen te streven naar waarheid* zette hij uiteen dat schilders in tegenstelling tot de dichter, zich verre van romantische effecten moesten houden en strikt de weergave van de waarheid dienden na te streven. Schotel deed dat zijns inziens goed in zijn “trotsche watergezichten” en daarom hing zijn werk dan ook in de musea.⁴²³ Van der Hoop legde als criticus in die jaren menig dichter langs de romantische meetlat.⁴²⁴ In zijn lezing doet hij dat ook met schilders en Johannes Schotel komt hieruit naar voren als een ideale navolger van de 17^{de}-eeuwse naturalistische school, overeenkomstig het gewenste nationale karakter van de schilderkunst. Waar recensent B. juist warmliep voor de romantische intensiteit van het natuurgeweld op Schotels werk, ziet Adriaan van der Hoop de schilderijen als traditioneel Hollands.

Hoe lang weet de kunstkritiek bij beoordeling van de nationale zeeschilderkunst de invloed te negeren van de romantische beweging? Het blijkt dat in de recensies van de zeeschilderkunst langzaam maar zeker, zij het marginaal en zonder dit in directe zin te benoemen, de Romantiek toch haar intrede doet. Hoe dit in zijn werk is gegaan, kan gevolgd en geïllustreerd worden met behulp van de schilderijen met het thema van de schipbreuk, ofwel een schip onder zware omstandigheden in een storm op zee.

⁴²³ Hoop 1834, p. 339-342.

Voor het oordeel van de kunstkritiek op de invloed van de romantische stroming op de Nederlandse schilderkunst, zie bijvoorbeeld: Sillevis 2007, p. 39.

⁴²⁴ Mathijssen 2004, p. 53-59.



35. Christiaan Lodewijk Willem Dreiholtz, *Een schipbreuk op de Engelse kust*, 1839, olieverf op doek, 118 x 160,5 cm.

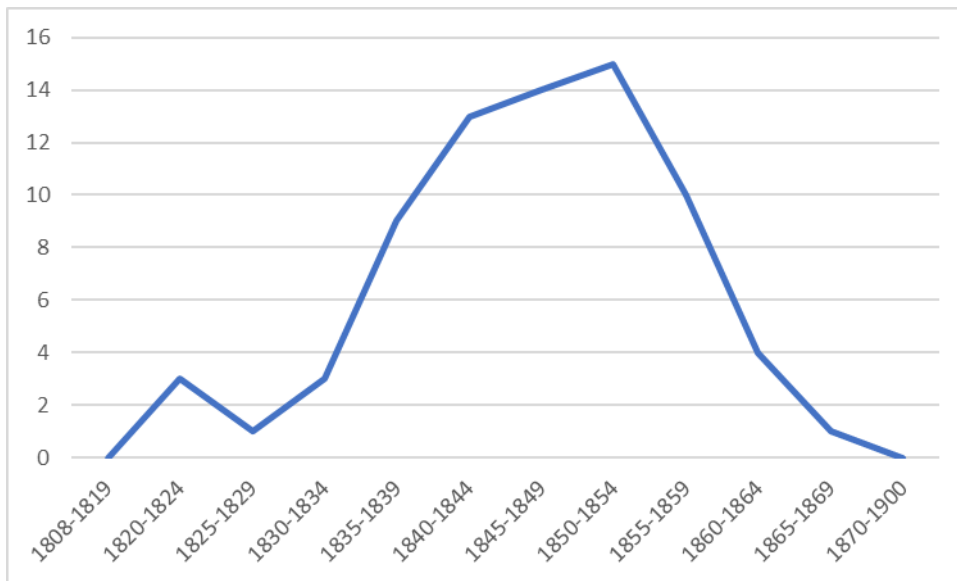
Collectie Teylers Museum, inventarisnummer KS 047.

Vanaf 1820 zijn regelmatig schilderijen met schipbreuken, strandingen en reddingen op de *Tentoonstelling van Levende Meesters* te zien geweest, die op een enkele uitzondering na, bijvoorbeeld van Andreas Schelfhout en Wijnand Nuijen (1813-1839), allemaal door zeeschilders waren vervaardigd.⁴²⁵ Alle exposerende zeeschilders stuurden gezamenlijk circa 90 van dit type schilderijen in gedurende de gehele 19^{de} eeuw. Tussen circa 1835 en 1860 werden door hen zo goed als jaarlijks meerdere werken met scheepsrampen ingezonden. Het betreft in deze periode een aantal van circa 60 schilderijen, vervaardigd door onder anderen Louis Meijer, Ary Pleijsier, Christiaan Kannemans, Abraham Hulk (I) en Christiaan Dreiholtz, allen zeeschilders wiens werk of naam in de recensies genoemd of besproken werden (AFB. 35).⁴²⁶

⁴²⁵ Een schipbreuk van bijvoorbeeld Wijnand Nuijen: RMA, *Schipbreuk op rotsachtige kust*, circa 1837, olieverf op doek, 154 x 206 cm., inventarisnummer SK-A-4644.

⁴²⁶ Het zwaartepunt van inzendingen door zeeschilders van de geschilderde scheepsramp lag tussen 1835-1860. De zeeschilders wiens werk of naam in de recensies werden genoemd, zonden acht van dit type schilderijen in tussen 1820-1834 en vijf tussen 1860-1900 (totaal circa 74 schilderijen).

RKD-explore/excerpts/domein: levende meesters, geraadpleegd op 3-5-2017.



Figuur 6. Minimum aantal schilderijen met in de titel de vermelding van een stranding, redding en/of schipbreuk op de Tentoonstelling van Levende Meesters, ingezonden door zeeschilders, 1808-1900.

Er was dus duidelijk een aanbod van schilderijen met dit aangrijpende thema op de *Tentoonstelling van Levende Meesters*. Tot 1844 verwoordt naar aanleiding hiervan, op een enkeling na zoals voornoemde recensent B. in de jaren 1813 en 1820, echter niemand in de Nederlandse kunstkritiek de emotionele intensiteit van het aanschouwen van schepen die ten onder dreigen te gaan in een kolkende zee. De schilderijen worden vrijwel uitsluitend op de technische aspecten beoordeeld en afgemeten aan de stilistische kenmerken van de Hollandse school.

Pas in 1844, na de expositie van het schilderij *Het vergaan van het Engelsch Transportschip de Snelheid, 25 October 1832* van Louis Meijer, worden het onderwerp en het effect ervan op het gemoed van de beschouwer voor de eerste keer besproken. In de anonieme recensie over de Amsterdamse tentoonstelling waar het schilderij te zien was geweest, wordt het werk door de auteur zelfs aangeduid als een topstuk. Van het schip is weinig meer te bespeuren dan het bovenste deel van de mast, maar dat stoort hem helemaal niet want hij stelt bij het zien van het schilderij aangedaan vast:

Ziet, dat is grootsch, dat is verheven! We moeten ronduit verklaren, dat we de zee nog nimmer zoo wáár, zoo dichtertlijk-natuurlijk hebben zien afgemaald. Zij is hier niet de

blauwe hemelspiegel, de zacht-schitterende sluier, van spelende kreukels bewogen, die de schepen draagt als vercierselen, en heur witte franjes af en aan doet fladderen, tegen 't welriekende strand: neen, 't is de eenzame, de ontembare, de vernielende oceaen; het vreeslijk element met zijn eindelooze waterbergen en zijn peillooze afgronden, *le grand mystère*, de wereld midden in de onze en het drie vierde deel der onze, en waarvan we toch alleen maar de oppervlakte kennen!

Huiverend verlaat de recensent de zaal, zo meldt hij, en nog lang na zijn bezoek heeft hij een gedicht van George Gordon Byron (Lord Byron) (1788-1824) in zijn hoofd, dat hij voor de lezer in een Nederlandse vertaling toevoegt aan het slot van zijn bespreking van de zeestukken.⁴²⁷ Tussen 1830 en 1840 kwam in de Nederlandse literaire wereld de romantiek en het realisme tot ontwikkeling onder invloed van de internationale literatuur. Het werk van Byron werd bestudeerd, vertaald en nagevolgd.⁴²⁸ De auteur van de recensie, mogelijk een letterkundige, had zich voor zijn beschouwing klaarblijkelijk hierdoor laten inspireren. Hij was op de hoogte van het begrip *the sublime*, het verhevene, en hij begreep hoe dit in de beeldende kunst tot uitdrukking kon worden gebracht. Deze ontwikkeling was op dat moment bijvoorbeeld in de Duitsland zichtbaar in het werk van Caspar David Friedrich, die zijn inspiratie vond in berglandschappen.

⁴²⁷ *Lijst van voortbrengselen...* Amsterdam 1844. Catalogusnummer 604, Louis Meijer, *Het vergaan van het Engelsch Transportschip de Snelheid, 25 October 1832*. [anoniem] 'De tentoonstelling te Amsterdam. Voor den jare 1844. Een blik op de nagezonden stukken' 1844-1845, p. 60.

Het door de recensent bedoelde gedicht: George Gordon Byron (Lord Byron), *Childe Harold's Pilgrimage*, tweede zang, CLXXIX, 1812:

*Roll on, thou deep and dark blue Ocean—roll!
Ten thousand fleets sweep over thee in vain;
Man marks the earth with ruin—his control
Stops with the shore; —upon the watery plain
The wrecks are all thy deed, nor doth remain
A shadow of man's ravage, save his own,
When for a moment, like a drop of rain,
He sinks into thy depths with bubbling groan,
Without a grave, unknelled, uncoffined, and unknown.*

Het in de recensie geciteerde fragment is afkomstig uit een vertaling van het gedicht, gemaakt door dichter en dominee Jan Jacob Lodewijk ten Kate (1819-1889), *Childe Harold aan de zee*, 1840:

“Rolt voort, gij diepe en donkerblauwe stroomen!
Tien duizend vloten klieven u om niet.
De mensch verwoest deze aarde; bij uw zoomen
Endt zijn regering! Op het golfgebied
Werkt *gij* het verderf. Des stervelings vernieling
Laat daar geen schaduw, - dan uw eigne, als hij
Op eens, gelijk een druppel, in uw wieling
Van doodsangst spartlend nederzinkt, waar gij
Hem graf noch lijkist geeft, in eeuwige woestenij.”

⁴²⁸ Mathijsen 2004, p. 25-31.

Terwijl tussen 1844 en 1855 een toename in het aantal inzendingen van schilderijen met scheepsrampen op de tentoonstellingen te zien is, duurt het tot 1859 voordat de lezer in een anonieme recensie opnieuw wordt meegenomen in de beleving van een dramatische reddingspoging: “ziet ge wel hoe ginds in het verre verschiet de vreeselijkste catastrophie plaats grijpt, welke de menschelijke verbeelding zich voorstellen kan? Een brandend schip, - water en vuur, niet met elkander worstelend, maar met elkander zaamgezworen tot het verderf van de vermetelen, die meenden de elementen ongestraft te kunnen trotseren”.⁴²⁹ Deze keer betrof het weer een schilderij van Louis Meijer, getiteld *Een reddingsboot ter hulp gaande van een brandend schip*, dat in 1858 op de Amsterdamse tentoonstelling te zien was.⁴³⁰

Hoewel dit type zeeschilderkunst bepaald niet ontbrak op de tentoonstellingen, is het dus uitzonderlijk dat dergelijke taferelen in de kunstkritiek op een emotioneel aansprekende wijze werden behandeld. Een mogelijke verklaring hiervoor is dat in de jaren 40 de toon van de Nederlandse kunstkritiek werd aangegeven door een neoclassicistisch georiënteerde opvatting van de zeeschilderkunst, wat erop duidt dat men in de kunstwereld buiten de eigen landsgrenzen keek, met name naar Frankrijk. Het ging de recensenten, waaronder zich de belangrijkste schrijvers en dichters van die tijd bevonden, om een verheven uitdrukking van de zee en niet om de rauwe emoties bij het zien van een schip in nood. Maar hoe beoordeelde men een verheven uitdrukking van de zee? Welke criteria werden hierbij gehanteerd en hoe verhield dit zich tot “natuurwaarheid”, dat nog altijd de basis van de Nederlandse schilderkunst vormde?

Een exemplarisch voorbeeld zijn de kritische overwegingen over de zeeschilderkunst, met en zonder stormachtige taferelen, van schrijver en kunstliefhebber Josephus Albertus Alberdingk Thijm. Hij publiceerde regelmatig tentoonstellingsrecensies onder het semi-Franse pseudoniem Pauwels Foreestier, daarmee wijzend op zijn oriëntatie op Parijs, destijds het belangrijkste culturele centrum van Europa.⁴³¹ In Frankrijk waren de toelatingscommissie en critici van de Parijse *Salon* al sinds de jaren 20 bezig met de bespreking van en het gewenningsproces rond het aanbod van de moderne romantische werken. De tweejaarlijkse tentoonstelling in de *Salon* van het werk van levende kunstenaars werd georganiseerd door de Académie des Beaux-Arts, een elitair bolwerk van klassieke kunst en cultuur. Vanuit de academische kunstbeschouwing druisten de heftige emoties, de losse, kleurige schilderijstijl en de persoonlijke uitwerking van niet-klassieke onderwerpen van de schilderijen in tegen de goede smaak. Toch werd de romantische schilderkunst uiteindelijk

⁴²⁹ [anoniem] ‘De tentoonstellingen te Amsterdam...’ 1859, p. 71.

⁴³⁰ *Tentoonstelling van schilder- en andere werken...* Amsterdam 1858. Catalogusnummer 323, Louis Meijer, *Een reddingsboot ter hulp gaande van een brandend schip*.

⁴³¹ In zijn kritieken voerde Alberdingk Thijm soms een Fransman en een meneer Frans op als gespreksgenoten, die in de discussies in de tentoonstellingszaal de verdediging op zich namen van de romantische schilderijstijl tegenover de Nederlandse school.

geaccepteerd door de *Salon* en de kunstkritiek en kreeg het een plaats naast de gevestigde kunst. Men had gezien dat de kunstenaars aan de eisen van de klassieke kunst konden voldoen, maar dat zij bezig waren met een artistieke ontwikkeling die een nieuw publiek aansprak.⁴³²

In Nederland was in de jaren 40 ook in de zeeschilderkunst voorzichtig een vernieuwing op gang aan het komen, hoewel dit naar de smaak van Alberdingk Thijm niet snel genoeg ging. In 1843 leidde hij, net als de recensent in 1844 had gedaan, de bespreking van de zeestukken in met een interpretatie van enkele regels uit hetzelfde gedicht van Lord Byron. Alberdingk Thijm concludeerde met spijt dat de zeeschilders er niet in waren geslaagd om “het beeld der Eeuwigheid”, waarvan in het gedicht sprake is, weer te geven. Helaas, “De meeste schilders in dit vak bleven stilstaan.”⁴³³ In de kunstkritiek werd op dat moment opgeroepen tot afwijking van de tradities van de Hollandse school en de schilder werd met een dichter vergeleken: “De waarachtige schilder, is waarachtig dichter. De kunst is geen daguerotype der natuur. De onsterfelijke gedachte moet de penseel beroeren en louteren.”⁴³⁴

Erudiete kunstcritici zoals Alberdingk Thijm, zochten in de schilderijen naar de zeggingskracht van de dichtkunst en de universele uitdrukking van een idee, in plaats van de realistische weergave van de natuur. Hiermee wordt teruggerepen op de denkbeelden van Ploos van Amstel en Otten Husly, maar met het belangrijke verschil dat nu een kunstbesef wordt vormgegeven zonder referentie aan de 17^{de} eeuw. Een mechanische nabootsing van de werkelijkheid, waarnaar verwezen wordt met het noemen van de daguerreotypie, de vroege fotografie die dan enkele jaren bestaat, was uit den boze. Er diende een innerlijke loutering plaats te vinden bij de schilder en een rijping van een poëtisch beeld, voordat een schilderij tot stand kon komen. Deze zienswijze is ontleend aan het idee uit de klassieke oudheid *ut pictura poesis*, waarin de dichtkunst en de schilderkunst aan elkaar worden gespiegeld: een gedicht wordt beschouwd als een verwoord schilderij en een schilderij als een visueel gedicht. Opmerkelijk is dat naast het beeld ook ruimte was voor emotie.

Tegen deze achtergrond ontving de Franse zeeschilder Théodore Gudin waardering van onder anderen Alberdingk Thijm, omdat hij erin slaagde deze “schat van diep gevoel” tot uitdrukking te brengen in zijn werk op de tentoonstelling van 1843. Ondanks dat Alberdingk Thijm vele aanmerkingen had op de slordige uitvoering van het schilderij, typeerde hij Gudin toch als een genie.⁴³⁵ In 1844 had hij alle lof voor een werk van Abraham Hulk (I), want hier zag hij “Niets slechts

⁴³² Adang 1999, p. 133-136.

⁴³³ [Alberdingk Thijm, S.J. van den Bergh] 1843, p. 43-44.

Het in de recensie geciteerde fragment van *Childe Harold's Pilgrimage*, tweede zang, CLXXIX, van Byron is afkomstig uit een vertaling (en interpretatie) van het gedicht door dichter Adriaan van der Hoop jr. (1802-1841). Van der Hoop publiceerde het onder de titel *Ode aan de zee* in zijn dichtbundel *Poëzy* in 1830.

⁴³⁴ [anoniem] ‘De tentoonstelling te Amsterdam. Voor den jare 1844’ 1844-1845, p. 16.

⁴³⁵ [Alberdingk Thijm, S.J. van den Bergh] 1843, p. 44.

water, schip, en lucht – maar kleureffekt – nieuwheid – gedachte - poëzij.” Ook het schilderij van Louis Meijer uit hetzelfde jaar beviel hem goed, want: “één denkbeeld spiegelt alles af”. Gudin maakte opnieuw indruk, maar hij vond dat deze schilder nu te veel fantaseerde.⁴³⁶ In 1845 won zijn waardering voor Gudin het echter weer van zijn scepsis, want: “Zie twintig schilderijen van hem – en gij vindt twintig verschillende opvattingen der zee – twintig onderscheidene gedachten.” Dat het heldere water een vrije interpretatie was van het water van de Schelde, dat in werkelijkheid niet transparant was, gaf nu niet meer. “Dat eeuwige afbeelden!” werd er afkeurend verzucht, want de schilderkunst mocht geen letterlijke nabootsing zijn van de natuur.⁴³⁷

Hoezeer Alberdingk Thijm zoekend was naar nieuwe criteria, terwijl de naturalistische stijl van de Hollandse school eveneens een rol blijft spelen, blijkt uit de voorwaarde dat de beschouwer zich moest kunnen verbeelden dat men ter plekke aan de waterkant stond. Bij een schilderij van Anthonie Waldorp werd hij op aangename wijze meegenomen in de voorstelling: “Gij hoort het flap-flap-flap van het om haar boeg spelend element. ’t Is of gij meê vaart en de wind u om de ooren waait.” Tegelijkertijd verwees hij meerdere zeeschilders terug naar hun schetsboek als de kleuren niet met de werkelijkheid overeenkwamen. Ze kregen de vermaning om meer studies te maken voordat ze gingen schilderen, vooral wat betreft de menselijke figuur. Maar ook de schepen werden beoordeeld op een nauwkeurige en accurate weergave.⁴³⁸

Uit het bovenstaande wordt duidelijk dat Alberdingk Thijm in de loop van de jaren zijn uitgangspunt bijstelde dat een schilderij een gedachte of een idee moesten uitdrukken. “De geest is meer dan het stof; de genie is meer dan de techniek; de conceptie is iets zonder de uitvoering – de uitvoering is niets zonder de conceptie”, zo luidde in 1843 zijn beginselverklaring ter toelichting op zijn tentoonstellingskritieken.⁴³⁹ Vijf jaar later beseft hij dat een schilder niet evenveel betekenis in zijn werk kan leggen als een dichter. Het ontbreekt de schilder binnen zijn medium eenvoudig aan middelen daarvoor, hoe compleet en juist een afbeelding ook is. Zijn waardering voor de nauwkeurige naturalistische stijl en de schildertechnische kwaliteit van de Nederlandse schilderkunst neemt dan ook gaandeweg toe.⁴⁴⁰

Alberdingk Thijm was niet de enige recensent die het genie van Gudin bewonderde. Hoe ver gaat de Nederlandse kunstkritiek hierin? De populariteit van Théodore Gudin, die van 1839 tot en met 1846 regelmatig op de Haagse, Rotterdamse en Amsterdamse *Tentoonstelling van Levende*

⁴³⁶ Foreestier 1844, p. 184, 187-188, 194.

⁴³⁷ R. 1845, p. 245-246.

⁴³⁸ R. 1845, p. 219-221, 259, 325.

Foreestier 1847, p. 53.

⁴³⁹ [Alberdingk Thijm, S.J. van den Bergh] 1843, p. 26.

⁴⁴⁰ Rijswijck 2009, p. 176.

Zie: Streng 1995-a, p. 269-270, over de loskoppeling van de schilderkunst en de dichtkunst in de kunstkritiek.

Meesters exposeerde, blijkt groot te zijn geweest. Vanaf het begin werden zijn schilderijen opgemerkt en lovend besproken in de recensies. Hij woonde en werkte in die periode een aantal jaren in onder andere Scheveningen en Vlissingen en hij bewoog zich in kringen van vooraanstaande kunstenaars, notabelen en van het hof. In 1842 werd hij voor zijn artistieke verdiensten door koning Willem II onderscheiden tot Ridder in de Orde van de Nederlandse Leeuw. Toch behielden de kunstrecensenten hun enigszins gereserveerde houding tegenover “de admiraal der Fransche zeeschilders, zoo als de Fransche dagbladen den Heer Gudin betitelen” en zij volgden hem kritisch, met de criteria voor de traditionele Hollandse zeeschilderkunst in de aanslag. In 1846 werd geconstateerd dat Breuhaus de Groot, Van Deventer, Dreiholtz, Meijer, Petrus Schotel, Brondgeest, Waldorp, en Johannes Hermanus Koekkoek niets van Gudin te duchten hadden.⁴⁴¹ De kunstkritiek geeft de zeeschilderkunst dus niet uit handen aan een Fransman. Zoals ook in de volgende paragraaf (Historieschilderkunst van de tweede soort) zal blijken, vormen de nationalistische gevoelens waarmee het genre gepaard ging hiervoor de basis.

Meerdere recensenten stonden pal voor de Nederlandse zeeschilders. Klaarblijkelijk was de herkenbaarheid van het Nederlandse water in het gedrang gekomen, want men preees wederom de waarheidsgetrouwe voorstelling van water en lucht, en vooral een zorgvuldige tekening van schepen, zeilen en tuigage en zelfs de navolging van de 17^{de}-eeuwse meesters.⁴⁴² Degenen die hierin slaagden, voldeden aan de criteria van goede zeeschilderkunst en Louis Meijer beheerste deze aspecten van het vak als geen ander. Hij werd gezien als de onbetwiste meester, die zich een ware Nederlandse zeeschilder toonde door zijn schilderijen netjes en overwogen uit te voeren. In een vergelijking met Gudin werd hij als de trots van het vaderland gepresenteerd: waar de Fransman naar de zin van de recensent te vaak moest overdrijven, overtuigde Meijer met zijn fenomenale weergave van het water en het gebruik van de juiste kleuren, die de beschouwer zonder moeite meezogen in de taferelen op zijn schilderijen.⁴⁴³

⁴⁴¹ [anoniem] ‘Tentoonstelling te ’s Gravenhage’ 1839-1840, p. 139-140.

[anoniem] ‘Gudin’ 1842-1843, p. 19.

[anoniem] ‘Het driemanschap’ 1843-1844, p. 16.

[anoniem] ‘Kunstberigten’ 1844-1845, p. 16.

[anoniem] ‘De tentoonstelling van ’s Gravenhage in 1845’ 1845-1846, p. 1-2.

Gudin werd in 1830 door de Franse regering benoemd tot *Peintre de la Marine*, een officiële titel die tot op heden wordt toegekend aan beeldende kunstenaars die zich wijden aan de weergave van de zee en de activiteiten van de marine. Hij was, samen met Louis Philippe Crépin (1772-1851), de eerste schilder die de titel ontving. Zie: https://fr.wikipedia.org/wiki/Peintre_officiel_de_la_Marine.

⁴⁴² [anoniem] ‘Amsterdamsche tentoonstelling’ 1840-1841, p. 31.

D. 1847, p. 55.

[anoniem] ‘Tentoonstelling te Amsterdam. 1848’ 1848, p. 79.

[anoniem] ‘Tentoonstelling te ’s Gravenhage’ 1849, p. 60-61.

R. 1850, p. 64-65.

⁴⁴³ [anoniem] ‘Tentoonstelling te ’s Gravenhage’ 1849, p. 60.

R. 1851, p. 66-68.

Meeslepemde, verheven, zeestukken waren dus wel degelijk aan de kunstkritiek besteed, mits deze in de juiste, naturalistische Nederlandse stijl waren geschilderd. Uit de tijdelijke erkenning van Gudin als meester-zeeschilder, spreekt desalniettemin een invloed van de romantische stroming op de criteria voor de zeeschilderkunst bij de recensenten. Juist in deze periode exposeerden ook andere buitenlandse romantische zeeschilders als Eugène Isabey en Andreas Aschenbach hun schilderijen met stormachtige zeeën op de *Tentoonstelling van Levende Meesters*. Het “romanticisme” wordt niet letterlijk benoemd in de bespreking van de zeestukken in het algemeen, en van de scheepsrampen in het bijzonder, maar een gevoeligheid voor de thema’s en de atmosfeer blijkt zeker aanwezig te zijn geweest. De discussie over de criteria voor de zeeschilderkunst tussen de aanhangers van de romantische richting, het neoclassicisme en het naturalisme, werd echter beslecht door de verankering van het genre in de traditionele Hollandse schilderschool.

In de loop van de jaren 50 blijkt dat zelfs de faam van Louis Meijer aan slijtage onderhevig was. Iedereen presteerde weliswaar minder goed dan hij, maar zijn werk bracht recensenten niet zonder meer nog in vervoering.⁴⁴⁴ Door het behoudende deel van de kunstrecensenten werd Meijer desondanks tot aan het einde van zijn leven als de “primus onzer zeeschilders” lof toegezwaaid.⁴⁴⁵ Jaren na zijn dood in 1866 bleef de navolging van zijn manier van werken een nastrevenswaardig doel. Door in zijn stijl te werken, konden de zeeschilders bewijzen dat zij begrepen hadden waar het om draaide in de zeeschilderkunst.⁴⁴⁶

Tegelijkertijd was al rond 1850 in de kunstkritiek een toename zichtbaar van de waardering voor een realistische schilderijstijl, die in een hardere behandeling van het licht en scherpere contouren afweek van het naturalisme. Gedurende deze decennia werd in de kunst- en literatuurbeschuwing uitvoerig gediscussieerd over het realistische gehalte van de schilderkunst. Voorstanders bepleitten een vrijere onderwerpkeuze en een persoonlijke inbreng van de kunstenaar in de uitvoering van de schilderijen. Daartegenover stond de vroegere opvatting van de idealisering van de compositie door selectie, ordening en kleurgebruik, zoals bijvoorbeeld Alberdingk Thijm jarenlang verdedigd had.⁴⁴⁷ Een duidelijke aanwijzing dat het realisme in de zeeschilderkunst aan terrein wint, is het gegeven dat Willem van Deventer, die bijna twintig jaar jonger was dan Meijer,

A.N.P.G. 1852, p. 82-83.

⁴⁴⁴ [anoniem] 1857, p. 33.

Johan 1857, p. 71.

⁴⁴⁵ [anoniem] ‘De tentoonstellingen te Amsterdam...’ 1859, p. 71.

[anoniem] 1860, p. 64.

[anoniem] 1861, p. 15.

W. 1864, p. 43.

⁴⁴⁶ [anoniem] 1869, p. 90.

⁴⁴⁷ Voor de hantering van de term realisme in de kunstkritiek, zie: Streng 1995-a, p. 259-262, 271-273 en Streng 1995-b.

Stolwijk 1998, p. 55-56.

dan al door kunstrecensenten wordt gezien als één van Hollands' meest verdienstelijke zeeschilders.⁴⁴⁸ Van Deventers ontwikkeling werd nauwlettend gevolgd en hij werd geprezen om zijn persoonlijke en vernieuwende stijl, aangeduid met een "frischheid van opvatting". In een vergelijking met Meijer sloeg de balans gunstig voor hem uit.⁴⁴⁹ Onder invloed van de romantische beweging en daarna de realistische schilderkunst in Frankrijk, veranderde de betekenis van het waarheidsgetrouw afbeelden van de natuur. 'Waarheid' was niet langer de op directe observatie gebaseerde, eenvoudige en herkenbare weergave van de omgeving. Belangrijker werd het gevoel dat de schilder had bij de natuur en de manier waarop hij dit wist over te brengen op de beschouwer. Waarheid en natuur werden een persoonlijke creatie van de schilder.⁴⁵⁰

In de jaren 60 zet de vermenging van oude en nieuwe criteria zich voort: naast dat volgens de traditie de tekening van de schepen in orde moet zijn, het water er bij voorkeur transparant uitziet en de kleuren overeenstemmen met de werkelijkheid, wordt er opnieuw bewondering uitgesproken voor de hiervan afwijkende behandeling door Van Deventer. Zijn werk "schittert er en tintelt er van licht", schreef Tobias van Westrheene, een letterkundige die ook als schilder was opgeleid. (AFB. 36).⁴⁵¹ Dat werd door hem geaccepteerd als een natuurlijke en ware weergave omdat Van Deventer zijn persoonlijke gevoel had weten over te brengen.

⁴⁴⁸ [anoniem] 'Tentoonstelling te 's Gravenhage' 1849, p. 60.
R. 1850, p. 64.

⁴⁴⁹ R. 1851, p. 67.

⁴⁵⁰ Reynaerts 2019, p. 132-136, 152.

⁴⁵¹ W. Wz. 1861, p. 45-48. Tobias van Westrheene Wz., redacteur bij de *Kunstkroniek*, ondertekende zijn recensies over de tentoonstellingen met de initialen v. W. Wz., T. v. W. of W.
Aa 1852/1877.



36. Willem Anthonie van Deventer, *Na de storm*, circa 1860, olieverf op doek, 67,5 x 99,2 cm.

Collectie Teylers Museum, inventarisnummer KS 099.

In deze jaren wordt in de kunstkritiek een beslissende stap gezet in de richting van een nieuwe “natuurwaarheid” omdat schilderijen lossier van de conventies worden bekeken. Bij de zeeschilderkunst blijkt dit bijvoorbeeld uit het gegeven dat meerdere recensenten het vermogen waarderen van Van Deventer en anderen, om het water een blinkend “licht-effect” mee te geven en op een realistische manier in heldere kleuren een weidse ruimte op het doek te zetten.⁴⁵² Waar voorheen een precieze tekening van de details van schepen en een nauwgezette vergelijking met de werkelijke kleuren worden besproken, gaat het nu om het licht en de atmosfeer in een zeestuk. Tobias van Westrheene ziet in de schilderkunst inmiddels een bevestiging van “ons gevoelen dat de tijd van conventie voorbij is; dat de gedachte is ontwaakt, de opvatting verruimd, de uitvoering zich heeft vrij gemaakt van routine en recepten. Waarheid, waarheid bovenal!”⁴⁵³ Hoewel gedurende de hele 19^{de} eeuw de schilderkunst door kunstrecensenten wordt afgemeten aan de maatstaf

⁴⁵² X. 1863, p. 43.

W. 1864, p. 58.

[anoniem] 1865, p. 44-48.

[anoniem] 1867, p. 63.

[anoniem] 1869, p. 91.

⁴⁵³ W. 1864, p. 41-42.

‘waarheid’, blijkt die geenszins aan betekenis in te boeten. Van Westrheene past het begrip trefzeker toe als criterium bij de grote vernieuwing die in de tweede helft van de eeuw onder invloed van de School van Barbizon tot stand kwam. Ook al was deze waarheid niet de correcte weergave van de materiële werkelijkheid, maar op de eerste plaats de invoelbare emotie van de schilder bij de afgebeelde natuur.

De zeeschilderkunst maakt in de laatste decennia van de 19^{de} eeuw geen slechte start in de kunstkritiek. Er wordt positieve aandacht besteed aan meerdere zeeschilders die zich buigen over de buitenlandse realistische schilderstroming, zoals Willem Mesdag, Willem van Deventer en Eduard van Heemskerck van Beest. Weten de zeeschilders, die een status te verdedigen hadden als specialisten in de weergave van water, zich werkelijk los te maken van de sterke conventies van hun genre, die zo lang bepaald werden door de traditionele Hollandse schildersschool? Het zal blijken dat in de ogen van de nieuwe generatie kritische en ter zake deskundige schilders-kunstreconsenten, Mesdag al spoedig de enige zeeschilder is die kan voldoen aan de nieuwe norm van een persoonlijke natuuruitdrukking.

Over de Haagse tentoonstelling van 1875 schreef Jacques van Santen Kolff, een kunstcriticus en schilder, tevens een enthousiaste aanhanger van het “oog- en hartverkwikkenden” realisme, een uitvoerige recensie. In de zeeschilderkunst, een “nationaal-oorspronkelijk” genre, presenteerde hij Mesdag als een voorbeeld van een kunstenaar die de nieuwe stijl zijns inziens geheel naar behoren uitvoerde (AFB. 37). Ter verduidelijking plaatste hij diens werk in contrast met Meijer, Gudin en Schotel, die overigens geen van allen meer leefden op dat moment.⁴⁵⁴ Zij vertegenwoordigden voor Van Santen Kolff de conventionele stijl, die wat hem betrof volledig passé was.

⁴⁵⁴ K. 1875, p. 158-192.



37. Hendrik Willem Mesdag, *Pinken in de branding*, 1875-1885, olieverf op doek, 90 x 181 cm.

Collectie Rijksmuseum, inventarisnummer SK-A-2670.

Van Santen Kolff neemt dus uitdrukkelijk afstand van de traditionele uitvoering van zeestukken die geënt waren op de 17^{de}-eeuwse zeeschilderkunst. In 1880 werd ook door een andere, anonieme, recensent vastgesteld: "Onder de zeeschilders is Mesdag de baas."⁴⁵⁵ In deze kunstopvatting verliest de zeeschilderkunst aan betekenis als een thematisch specialisme, een ontwikkeling die bij de kunstenaarsverenigingen ook gaande was, zoals eerder uiteengezet is. Waar tot dan toe door de kunstkritiek werd gewezen op de specialistische vaardigheden van zeeschilders, als een vereiste voor onder meer het schilderen van natuurgetrouwe golven, staat nu de deur open voor iedere schilder die aan de zee een puur persoonlijke uitdrukking weet te geven.

Vanwege zijn voorliefde voor de nieuwe schilderkunst en zijn analytische uiteenzettingen in zijn recensies, wordt Van Santen Kolff als een voorloper gezien van een nieuwe generatie van kunst- en literatuurcritici die in de jaren 80 naar voren trad. In de kritische verslagen van deze groep van onder anderen literatoren en schilders, zoals Jan Veth (1864-1925) en Willem Witsen (1860-1923), werd de traditionele schilderkunst verguisd en moesten de oude recensenten het ontgelden. Zij werden neergezet als amateurs, omdat zij geen schilders waren, die zonder verstand van zaken onleesbare, nietszeggende oordelen aan de lezer voorschotelden. De jonge kunstrecensenten legden zich erop toe om in een deskundige analyse het wezen van de vernieuwende schilderkunst te doorgronden en aan de lezer uit te leggen. Men hield zich nauwelijks bezig met het onderwerp van de schilderijen, maar vooral met hun persoonlijke ervaring van het tafereel, de vermoedelijke

⁴⁵⁵ [anoniem] 1880, p. 307.

gemoedstoestand van de schilder en hoe die tot uiting was gebracht.⁴⁵⁶ Een zekere P. geeft in 1885 in zijn recensie een definiëring: “een schilderij dat werkelijk een kunstwerk is, bestaat uit een ontvangen indruk, een gedachte, een begrip, harmonisch uitgedrukt, op een wijze, eigen aan één persoon, die bewijst, dat die kunstenaar een persoonlijke indruk kreeg van de natuur, en niet door eens anders oogen zag.” Temidden van “een modderzee van ziel- en begriplooze doeken”, schitterden enkele ware kunstwerken van schilders die “geheel oorspronkelijk, persoonlijk en meester van hun techniek” waren. Naast bijvoorbeeld Bernardus Johannes Blommers (1845-1914), Anton Mauve (1838-1888) en Jozef Israëls (1824-1911), werd Mesdag genoemd.⁴⁵⁷ Vanaf 1886 is hij de enige zeeschilder die nog in de kritieken van de *Tentoonstelling van Levende Meesters* voorkomt.

Toch blijkt uiteindelijk ook Mesdag zich niet staande te kunnen houden binnen de stormachtige ontwikkeling van de schilderkunst. Voor de kunstkritiek speelt de zeeschilderkunst binnen de nieuwste ontwikkelingen in de schilderkunst, waarin het kunstwerk wordt gezien als een autonoom product van de kunstenaar, geen rol van betekenis meer. De concentratie op de persoonlijke ervaring van het kunstwerk en de weergave van het gevoel van de kunstenaar, leidt tot een subjectieve en uiterst kritische wijze van recenseren, die vernietigend kan uitpakken. Schilders die succes hebben, omdat zij beschikken over een respectievelijk “goddelijk” dan wel “aristocratisch talent” voor de weergave van licht en sfeer, zijn bijvoorbeeld Willem Maris (1844-1910) en Jacob Maris (1837-1899). De zeeschilderkunst die wordt beoefend door de gespecialiseerde zeeschilders, wordt nu opgevat als een geschikt genre voor behoudende kunstkoopers.⁴⁵⁸ In 1890 velde schilder-criticus Joseph Jacob Isaacson (1859-1942) het definitieve oordeel over het werk van Mesdag. Er was “Geen spoor van natuurindruk, geen zweem van gevoel voor ‘t er-op-aan-komende van zoo’n stramkouden dag met veel wind en volle wolkenkoppen.” Mesdag leverde zijns inziens een “niets zeggende, niets gevende, niets nemende, niets beduidende voorstelling”. Alleen de weergave van de schepen kwam er goed van af. Niet omdat deze waren geschilderd in de moderne stijl, maar

⁴⁵⁶ Tibbe 2014, p. 31-34, 37-39.

Tempel 1998, p. 32-40.

Blotkamp 1991, p. 75-87.

Jan Veth, een literator en schilder, wordt gezien als de toonaangevende figuur in de vernieuwing van de Nederlandse kunstkritiek. De internationaal georiënteerde Veth publiceerde zijn recensies in het tijdschrift *De Nieuwe Gids*, dat in 1885 werd opgericht. De recensies gaan voornamelijk over de tentoonstellingen op de kunstenaarsverenigingen en in de kunsthandel en in een enkel geval over de *Tentoonstelling van Levende Meesters*. De schilders Willem Witsen en Maurits van der Valk (1857-1935) schreven ook kunstkritieken voor *De Nieuwe Gids*. Tussen 1885 en 1900 wordt de zeeschilderkunst niet behandeld in *De Nieuwe Gids*. Slechts Mesdag wordt een enkele keer genoemd, maar zijn werk wordt niet besproken.

⁴⁵⁷ P. 1885, p. 172. De overige schilders die de recensent in dit verband noemde zijn: de broers Jacob (1837-1899) en Willem Maris (1844-1910) en Albert Neuhuys (1844-1914).

⁴⁵⁸ Reyding 1886, p. 501. Deze recensent meldde dat de twee doeken van Mesdag hem “buitengewoon koud” lieten.

N. 1889, p. 292. Voor deze recensent was “de persoonlijkheid des schilders” niet altijd even navoelbaar in de schilderijen van Mesdag.

vanwege hun betekenis voor de “industriekunst”.⁴⁵⁹ Daarmee geeft Isaacson een uiterst bedenkelijk compliment, want met industriekunst werd immers de conventionele, “glad-gepenseelde” schilderkunst bedoeld.

Schilders als Jacob Maris en Jan Hendrik Weissenbruch, die beiden ook de kust en de zee als onderwerp schilderden, werkten in navolging van de School van Barbizon met een zichtbare, brede penseelstreek, weinig details en natuurlijke kleuren in dicht bij elkaar liggende tonen. Door de gespecialiseerde zeeschilders werden de onderdelen van schepen vaak nog steeds gedetailleerd uitgewerkt en bleven kleuriger en gladdere oppervlakken deel uitmaken van hun stijl. Daardoor ontstond een gapende kloof tussen de zeeschilderkunst en kunstrecensenten. Terwijl tussen 1875 en 1900 zoals gemeld nog 28 zeeschilders hun werk inzonden naar de *Tentoonstelling van Levende Meesters*, werd niemand meer besproken in de kunstkritiek. Dit wijst erop dat zij de conventies van hun specialisme niet konden loslaten (zie ook hoofdstuk 5). Hoewel zeeschilders als Mesdag, Schütz, Van Heemskerck van Beest en Carlebur zich inspanden om hun stijl te moderniseren, verhinderde hun liefde voor schepen uiteindelijk een werkelijke aansluiting bij de nieuwe schilderkunst.

Historieschilderkunst van de tweede soort

Het derde aspect dat uit de kunsttheoretische literatuur naar voren komt, is de kwalificatie van de zeeschilderkunst als een sub-genre van de historieschilderkunst. De vanzelfsprekende associatie van de zeeschilderkunst met het verleden, zonder dat hiervoor een historisch onderwerp nodig was, roept echter de vraag op of deze variant, die Adriaan van der Willigen in 1809 had geopperd in zijn verhandeling over de Hollandse historieschilderkunst, feitelijk overbodig was. Het ligt voor de hand dat de zeeschilderkunst als zogenoemde tweede vorm van historieschilderkunst, hetzelfde lot beschoren zou zijn als de hooggewaardeerde eerste vorm.

Het genre van de historieschilderkunst, dat het meeste aanzien genoot in de academische rangorde van de schilderkunst, kende in Nederland in de 19^{de} eeuw namelijk geen grote en langdurige bloei. Onder meer vanwege de vaak grote en kostbare formaten van de schilderijen en door een gebrek aan opdrachtgevers die ze konden betalen en ophangen, leidden de historieschilderkunst en haar beoefenaren een kwijnend bestaan. Vaak hadden de schilderijen geen mythologisch of bijbels thema, maar een gebeurtenis uit het leven van een vaderlandse held als onderwerp. De ontwikkeling van dit type historiestukken was in de 18^{de} eeuw in Frankrijk, Engeland en Duitsland ingezet en werd in Nederland nagevolgd. Door middel van dergelijke historiestukken werd getracht bij het publiek een vorm van nationaal besef op te wekken. Voor een goed begrip en

⁴⁵⁹ I. 1890, p. 116.

Blotkamp 1991, p. 81. Blotkamp identificeert de recensent die met J.J.I. zijn stukken ondertekende als Joseph Jacob Isaacson.

juist effect op de beschouwer was echter een gedetailleerde kennis van de vaderlandse geschiedenis noodzakelijk.⁴⁶⁰

Een gevolg van de moeizame en daardoor lage productie van de historieschilderkunst was, dat in vergelijking met de zeeschilderkunst dit type schilderijen in kwantitatief opzicht minder zichtbaar was. Werken met historische voorstellingen werden bijvoorbeeld veel minder vaak ingezonden naar de *Tentoonstelling van Levende Meesters*, dan schilderijen in de categorie “marines”. Ter indicatie, het aandeel van de schilderijen met het onderwerp “historie” bedroeg tussen 1858-1896 slechts 2 %, tegenover 8 % “marines”.⁴⁶¹ Vier keer zo veel zeestukken als historiestukken vonden in die periode dus hun weg naar de goed bezochte tentoonstellingszalen en mogelijk ook naar kopers. De zeeschilderkunst, waarmee men dus vaker in aanraking kwam, riep door het vertrouwde beeld van alledaagse scheepvaart op een eenvoudige en veel toegankelijker wijze de liefde voor het vaderland op dan de historieschilderkunst.

Op min of meer dezelfde wijze vervulde ook de landschapschilderkunst een rol bij de vorming van een nationaal besef. Het traditionele Hollandse genre stond door de verbeelding van de herkenbare, onmiddellijke omgeving dichtbij de beschouwer.⁴⁶² De landschapschilderkunst was in de 19^{de} eeuw bovendien het meest beoefende genre in Nederland en het behoorde op de *Tentoonstelling van Levende Meesters* tot de grootste categorie (circa 34 %) van inzendingen.⁴⁶³ In de kunstkritiek werd de landschapschilderkunst evenals de zeeschilderkunst, herhaaldelijk in verband gebracht met de oorspronkelijke Hollandse schilderschool en werd een navolging van de 17^{de}-eeuwse schilders in gelijke mate als prijzenswaardig beoordeeld. Met betrekking tot de prikkeling van de vaderlandsliefde bestaat er echter een belangrijk verschil. In tegenstelling tot de landschapschilderkunst beschikten de zeegezichten met schepen over een extra betekenislaag, die de beschouwer rechtstreeks in verbinding bracht met de glorieuze nationale maritieme geschiedenis. In de kunstkritiek zijn meerdere voorbeelden aanwijsbaar van het gemis van deze historische sensatie bij de landschapschilderkunst, terwijl deze specifieke eigenschap wel wordt gemeld in de bespreking van de zeestukken.⁴⁶⁴

⁴⁶⁰ Tentoonstellingscatalogus, *Het vaderlandsch gevoel* 1978, p. 12-35.

⁴⁶¹ Stolwijk 1998, p. 154, Tabel 6: Aanbod van Nederlandse eigentijdse kunst op Tentoonstellingen van Levende Meesters 1858-1896, naar voorstelling, aantallen (n) en percentages (%).

Een vergelijkend onderzoek naar de verspreiding van historietaferelen en zeestukken in de vorm van prenten en reproducties van schilderijen, valt buiten het kader van mijn proefschrift. Voor de reproductie en verspreiding van afbeeldingen van schilderijen in de 19^{de} eeuw, zie bijvoorbeeld: Verhoogt 2010.

⁴⁶² Reynaerts 2019, p. 132.

⁴⁶³ Voor het aandeel van het landschap op de *Tentoonstelling van Levende Meesters* in de eerste helft van de 19^{de} eeuw, zie: Loos 1997, p. 87. Voor de tweede helft van de 19^{de} eeuw, zie: Stolwijk 1998, p. 154, Tabel 6: Aanbod van Nederlandse eigentijdse kunst op Tentoonstellingen van Levende Meesters 1858-1896, naar voorstelling, aantallen (n) en percentages (%).

⁴⁶⁴ [Meerman] 1808, p. 292-295; 307-311.

Zoals we hebben gezien, wierp een aantal zeeschilders zich op als ware maritieme documentaristen. Sommigen bleven tot laat in de 19^{de} eeuw schilderijen vervaardigen met passende thema's uit de vroegere en actuele geschiedenis van de scheepvaart. Maar hoe belangrijk was de historische inhoud van dergelijke zeestukken voor de kunstrecensenten en aan welke voorwaarden moesten ze voldoen om te worden gezien als historieschilderkunst van de tweede soort?

In overeenstemming met de laat 18^{de}-eeuwse kunsttheoretische literatuur, en zoals ook door Meerman in 1808 in zijn rapportage was uitgedragen, bestond in 1818 in de kunstkritiek nog steeds de zienswijze dat de zeeschilderkunst beantwoordde aan een gevoel van nationale saamhorigheid. In dat jaar zond Nicolaas Baur één van zijn schilderijen van het bombardement van Algiers naar de *Tentoonstelling van Levende Meesters*. Baur had, zoals reeds is gemeld, al meerdere werken met dit onderwerp aan het Koninklijk Kabinet van Schilderijen verkocht (AFB. 38). In de recensie van de tentoonstelling werd het schilderij niet bij de zeestukken, maar bij de historiestukken besproken in de categorie "Helden ter Zee".⁴⁶⁵ Het maakte indruk vanwege de hoge moeilijkheidsgraad van de weergave van de beschietingen bij nacht, maar vooral omdat het volgens een marineofficier onder de bezoekers van de tentoonstelling geheel overeenkomstig de werkelijke gebeurtenissen was geschilderd. De recensent beval het schilderij dan ook aan vanwege de geslaagde poging "om Neêrlands herlevenden Zeeroem te vereeren", waaruit blijkt dat het inderdaad functioneerde als historieschilderkunst van de tweede soort. De criteria die uit de goedkeuring van de recensent kunnen worden afgeleid, zijn een juiste weergave van het tafereel, in een kwalitatief hoogstaande

Potgieter 1834-1835, p. 258-264. Bij de landschappen wordt uitsluitend aan de 17^{de}-eeuwse schilderkunst gerefereerd door middel van het noemen van landschapschilders als Jacob van Ruisdael en Meindert Hobbema (1638-1709).

R. 1850, p. 62-65. Niet de landschapschilders, maar de zeeschilders worden door de recensent het meest capabel geacht voor het schilderen van de nationale geschiedenis. In een uitvoerige behandeling van de zeestukken verwijst de recensent naar Ludolf Bakhuizen en "de dagen van de Ruijter en Tromp". Er wordt stilgestaan bij de eeuwige roem die zij hadden vergaard en die zowel de zeeschilder Bakhuizen, die hun daden vastlegde, als de zeehelden onsterfelijk had gemaakt. Aan de bespreking van de landschapschilderijen wordt slechts het predicaat "echt Hollandsche schilderstukken" toegevoegd, zonder referentie aan de vaderlandse geschiedenis

⁴⁶⁵ *Lijst der kunstwerken...*, Amsterdam 1818. Catalogusnummer 26, Nicolaas Baur, *Het bombardement van Algiers door de Engelsche en Hollandsche eskaders in 1816*.

B. 1818, p. 344-345, 357.

Beste 1818, p. 710. Jeronimo de Vries, onder het pseudoniem Ten Beste, besprak het schilderij van Baur ook als een historiestuk van de tweede soort, dat hem "als vaderlander en als liefhebber van de schilderkunst" diep had getroffen.

Berge-Dijkstra 1993, p. 12-14. Volgens Berge-Dijkstra vervaardigde Baur zeven schilderijen van het bombardement van Algiers. Hieraan kan een achtste schilderij worden toegevoegd: HSM, gedateerd 1818, olieverf op paneel, 51.5 x 73.5 cm., inventarisnummer A.3167.

uitvoering, die wat betreft de stijl en compositie associaties oproept met de 17^{de}-eeuwse zeeschilderkunst.



38. Nicolaas Baur, *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. Collectie Rijksmuseum, inventarisnummer SK-A-1378.

Een volgende gedenkwaardige maritieme gebeurtenis vond plaats naar aanleiding van het uitbreken van de Opstand van België, waarin Van Speijk zijn kanonneerboot opblies. Zijn daad bracht een enorme productie op gang van prenten en schilderijen, voornamelijk van de hand van historieschilders, die werden geëxposeerd op de *Tentoonstellingen van Levende Meesters*.⁴⁶⁶ De schilderijen die door zeeschilders werden gemaakt bleven in de kunstkritiek echter zo goed als onopgemerkt.

Van het opblazen van het schip waren in 1833 drie schilderijen van Petrus Schotel te zien in Den Haag en in 1834 één schilderij van Martinus Schouman in Amsterdam (AFB. 39). In 1835 sloot

⁴⁶⁶ Voor de productie van beeldende kunst naar aanleiding van de Belgische Opstand in 1830-1831, zie: Wal 1980. Wal noemt van de zeeschilders alleen Petrus Johannes Schotel, naast een aantal historieschilders.

Louis Meijer in Utrecht de reeks met een weergave van de lijkvaart van Van Speijk over het Amsterdamse IJ, een werk dat in 1832 ook al te zien was geweest in Amsterdam.⁴⁶⁷ Vanwege het afwijkende karakter van de manier waarop de ontploffing op het schip was afgebeeld, er waren bijvoorbeeld geen zeilende fregatten bij deze gebeurtenis betrokken, riepen de schilderijen geen associatie op met de 17^{de}-eeuwse zeeschilderkunst. Daarmee voldeden ze niet aan de eisen die aan historieschilderkunst van de tweede soort werden gesteld, maar blijkt de historische inhoud dus ook van ondergeschikt belang te zijn. In de kunstkritiek werden wel de schilderijen besproken waarop de hoofdrolspeler op het kritieke moment van zijn beslissing heldhaftig vereeuwigd is. Deze uitvoering in de klassieke traditie van de historieschilderkunst ‘van de eerste soort’, werd verkozen boven de interpretatie van het exploderende schip door de zeeschilders. De recensent van de *Algemeene Konst- en Letterbode*, een zekere A., besprak de drie schilderijen van Schotel op de Haagse tentoonstelling van “het geval van Van Speyk”, slechts summier en niet bepaald positief in de categorie zeeschilderkunst.⁴⁶⁸ Schoumans schilderij wordt in een recensie over de Amsterdamse tentoonstelling helemaal niet genoemd.⁴⁶⁹

⁴⁶⁷ *Lijst der Kunstwerken...*, Amsterdam 1832. Catalogusnummer 231, Louis Meijer, *Een Gezicht aan het Y, ter gelegenheid der begrafenis van den Luitenant ter Zee J.C.J. van Speijk*.

Lijst der schilder- en kunstwerken..., Den Haag 1833. Catalogusnummer 239, P.J. Schotel, *Een gezicht op Antwerpen, tijdens het beschieten dezer stad door de Citadel, van de Schelde genomen*; 240, *De daad van den onsterfelijken zeeheld J.C.J. van Speijk, zijnde het oogenblik der vijandelijke aanval van de Belgen*; 241, *Het in de lucht springen der kanonneerboot van Van Speijk*. Deze drie schilderijen zijn in: MMR, inventarisnummer P1860, en in MM, inventarisnummers KIM/0455 SK en KIM/0273 SK.

In 1831 ontving Petrus Schotel van koning Willem I de opdracht om het springen van de kanonneerboot van J.C.J. van Speijk op twee schilderijen vast te leggen. Schotel reisde af naar Antwerpen en verbleef daar wekenlang om de situatie ter plekke op de Schelde te bestuderen. De marine bood hem onderdak en men verleende hem alle medewerking bij zijn onderzoek. Dagelijks werd hij door de Nederlandse matrozen naar het wrak van het geëxplodeerde schip geroeid, waar hij onder grote belangstelling zijn tekeningen maakte. Zie: Schotel 1866, p. 11-12. De koning schonk de schilderijen aan de marineleiding. Zie: Elphick 2000, p 236.

Lijst der Kunstwerken..., Amsterdam 1834. Catalogusnummer 403, Martinus Schouman, *Het springen der kanonneerboot no. 2 voor Antwerpen onder bevel van luitenant Van Speijk*. Twee exemplaren bekend: HSM, inventarisnummer A.0793, en RMA, inventarisnummer SK-C-226.

Catalogus en uitlegging... Utrecht 1835. Catalogusnummer 74, Louis Meijer, *Een vaderlandsch Tafereel voorstellende de plegtige lijkstatie van den Luit. J.C.J. van Speyk, welke plaats heeft gehad den 4 mei 1832 op het IJ te Amsterdam*.

Meer dan de voornoemde schilderijen van de zelfmoordactie van Van Speijk zijn bij mij niet bekend.

⁴⁶⁸ A. 1833, p. 300.

⁴⁶⁹ Potgieter 1834-1835, p. 259. Zijn verzuchting “de beide Van Speijks vooral zal ik nimmer vergeten.”, verwijst niet naar het werk van Martinus Schouman, maar naar de twee schilderijen door Jacobus Schoemaker Doyer (1792-1867) van de daad van Van Speijk, die op de tentoonstelling te zien waren (catalogusnummers 117 en 118).

Dat de werken van de zeeschilders niet als historieschilderkunst van de tweede soort werden gewaardeerd, kan eveneens worden afgeleid uit het gegeven dat het schilderij van Martinus Schouman (RMA, SK-C-226) niet direct werd aangekocht voor de nationale collectie. Pas 50 jaar later zou het worden verworven door middel van een bruikleen.



39. Martinus Schouman, *De ontploffing voor Antwerpen van Kanonneerboot nr. 2 onder commando van Jan van Speijk, 5 februari 1831, 1832, olieverf op paneel, 53 x 76 cm.*

Collectie Rijksmuseum, inventarisnummer SK-C-226.

De Belgische afscheiding bood in de jaren 30 een impuls aan de zeeschilders om hun oeuvre uit te breiden met taferelen uit de scheepvaartgeschiedenis van de Noordelijke Nederlanden. Het nationale gevoel had een deuk opgelopen en moest worden hersteld. Afgemeten aan het aantal inzendingen van dit type schilderijen naar de *Tentoonstellingen van Levende Meesters*, hebben zij hieraan zeer weinig bijgedragen. De slechts twee zeehistoriestukken, te zien in 1833 en 1834, waren beide inzendingen van Hendrik Vettewinkel die een episode uit de Tachtigjarige Oorlog had geschilderd van een aanval van de watergeuzen op Spaanse schepen.⁴⁷⁰ De schilderijen kunnen niet

⁴⁷⁰ Telling op basis van mijn definitie van een zeehistoriestuk: schilderijen waarop een specifieke gebeurtenis is weergegeven uit de zeevaartgeschiedenis van voorgaande eeuwen. De voorstelling is historisch te plaatsen aan de hand van de titel, waarin naam, periode en gebeurtenis zijn beschreven (en/of door middel van de vaststelling van de scheepstypen en identificatie van de deelnemende partijen door de spiegelversiering en de vlagvoering, als het schilderij voorhanden is), zie ook: Bijlage 4, *De onderwerpen van de zeeschilders. Lijst der schilder- en kunstwerken...*, Den Haag 1833. Catalogusnummer 282, Hendrik Vettewinkel, *Het overvallen der Spaansche Schepen onder den Graaf van Bossu, door de Watergeuzen op den 8 april 1572 (van Meteren, B.4.º. 64)*, en *Lijst der Kunstwerken...*, Amsterdam 1834. Catalogusnummer 466, Hendrik Vettewinkel, *Een Zeegezicht, waarin de Watergeuzen de Vaartuigen der Spanjaarden in brand steken enz. (van Meteren, Ned. Hist., Boek IV, fol. 64.b.)*. Mogelijk gaat het hier om hetzelfde schilderij dat Vettewinkel twee keer heeft ingezonden. De literatuurverwijzing betreft het geschiedkundige werk van Emanuel van Meteren (1535-1612),

meer worden achterhaald, maar hoogstwaarschijnlijk waren ook deze werken uitgevoerd in een stijl en compositie die ontleend waren aan de 17^{de}-eeuwse zeeschilderkunst. Evenmin als met de historische inhoud bleek ook hiermee geen belangstelling te kunnen worden opgewekt bij de kunstrecensenten. Er werd geen woord besteed aan de werken van Vettewinkel, een zeeschilder uit het middensegment, wellicht omdat ze van een zodanig lage kwaliteit waren dat de critici er liever over zwegen.

Na de politieke en economische crisis die het debacle van de Belgische afscheiding met zich mee had gebracht, herstelde in de loop van de jaren 40 weer het zelfvertrouwen van de natie. Mede dankzij de inkomsten uit de kolonies in de Oost trok het economische verkeer aan. Men ging zich opnieuw richten op de gedachte om weer een eersterangs mogendheid te worden zoals in de welvarende 17^{de} eeuw.⁴⁷¹ Een van de gevolgen hiervan was dat de zeeschilders in de kunstkritiek, net als in de kunsttheoretische kringen rond 1800, daadwerkelijk werden aangemoedigd om zich bezig te houden met de maritieme geschiedenis. De schrijver Potgieter, bijvoorbeeld, deed dat in zijn artikel *Het Rijks-Museum*, dat in 1844 verscheen. Hierin propageerde hij zijn ideeën over een passende beeldende kunst bij dit nieuwe vaderlandse gevoel, zoals die in een nationaal museum getoond zou moeten worden. In de schilderkunst zag hij een combinatie voor zich van de 17^{de}-eeuwse traditionele Hollandse school met een volle inzet van het historiestuk, waarin niet de mythen of de Bijbelse geschiedenis, maar de meest onversaagde taferelen uit de vaderlandse geschiedenis dienden te worden uitgebeeld.⁴⁷² Het ging hem om de bezielende uitwerking die een nationale schilderkunst op de Nederlandse identiteit kon bewerkstelligen. Meerdere keren wijst hij daarbij op heldhaftige kopstukken uit de zeevaartgeschiedenis. De wapenfeiten uit de walvisvaart, de ontdekkingsreizen en de oorlogen op zee, uit de tijd “dat de Hollandsche vlag werd begroet als de meesteres der zee”, waren wat hem betreft zeer geschikte onderwerpen.

Maar zorgde dit nieuwe nationale zelfvertrouwen ook voor meer aandacht voor een rol van de zeeschilderkunst als historieschilderkunst van de tweede soort? In 1850 wendde een zekere recensent R. zich rechtstreeks tot de zeeschilders. Hij vroeg zich af waarom de zeeschilders zelf niet op het idee kwamen om “de bloei onzer geschiedenis” vast te leggen. Hij maande met name Waldorp, Meijer, Van Deventer en Hulk om zijn suggestie ter harte te nemen. De recensent was van

Nederlantsche historien ofte geschiedenissen, inhoudende den gantzen staet, handel soo van oorlogen als vrede – handels in onsen tyden begin ende eynde: mede vervattende eenige haerder gebueren handelinge, een publicatie die tot het einde van de 18de eeuw heruitgaven beleefde.

⁴⁷¹ Manning 1982, p. 204-210.

⁴⁷² Potgieter 1844.

Voor de overige onderwerpen in de historieschilderkunst in deze periode, zie: Tentoonstellingscatalogus, *Het vaderlandsch gevoel* 1978, p. 20-30 (inleiding).

mening dat de zeeschilders een nuttige dienst konden bewijzen, met het op een aanschouwelijke wijze toegankelijk maken van de nationale geschiedschrijving, voor hen die niet bekend waren met “Wagenaar” en “Kok”. Met deze namen bedoelde hij de historicus Jan Wagenaar (1709-1773) en zijn 24-delige uitgave *Vaderlandsche Historie* uit 1749, en de geschiedkundige publicaties van Jacobus Kok (? – 1788), een boekhandelaar en historicus.⁴⁷³

Rond 1850 was inderdaad een toename zichtbaar in de inzending van schilderijen met de heldendaden van de historische marine. Sinds de jaren 30 waren slechts twee van zulke zeehistoriestukken te zien geweest op de *Tentoonstelling van Levende Meesters*, die beide door Hendrik Vettewinkel waren vervaardigd. In 1849, 1851 en 1853 stuurde Aegidius Schönstedt drie zeehistoriestukken naar de Haagse tentoonstelling van de Engels-Nederlandse zeeoorlogen. Op deze schilderijen waren achtereenvolgens de slag bij Kamperduin uit 1797, de slag bij Solebay uit 1672, waarbij hij de portretten van vier bevelvoerders in medaillons in de lijst had verwerkt, en de Vierdaagse zeeslag uit 1666 afgebeeld.⁴⁷⁴ Maar terwijl van andere historiestukken de taferelen uit de vaderlandse geschiedenis in de kunstkritiek worden gewikt en gewogen en Michiel de Ruijter en andere commandeurs in deze periode populaire zeehelden waren, toont de kunstkritiek geen interesse voor deze afbeeldingen van de zeesgeschiedenis. Het blijkt dat aan de historische inhoud van deze schilderijen volledig wordt voorbijgegaan en dat er uitsluitend schildertechnische aspecten worden besproken. In de ogen van sommige recensenten zijn de schilderijen van een te matige kwaliteit. Zoals eerder is beschreven, is eind jaren 60 de navolging van de 17^{de}-eeuwse zeeschilderkunst niet langer een standaardcriterium, terwijl deze schilderijen hoogstwaarschijnlijk in die stijl waren uitgevoerd. Het zeehistoriestuk wordt in die jaren voornamelijk nog gewaardeerd in conventionele kunstkringen, waar het bijvoorbeeld een plaats krijgt in een historische galerij.

⁴⁷³ R. 1850, p. 56.

Over Jan Wagenaar en de betekenis van zijn werk voor de Nederlandse geschiedschrijving, zie: Mathijssen 2013, p. 98-103.

Aa 1852/1877.

⁴⁷⁴ *Lijst der schilder- en kunstwerken...*, Den Haag 1849. Catalogusnummer 517, E.C.A. Schönstedt, *De laatste oogenblikken van den zeeslag bij Kamperduin, tusschen de Bataafsche vloot onder bevel van den Vice-admiraal de Winter, en die der Engelschen onder het bevel van den Admiraal Duncan, op den 11 October 1797. (Zie verder voor de bijzonderheden “De Jonge”, Geschiedenis van het Nederlandsche zeewezen 6e deel, II^{de} stuk, bl. 242, en volg.)*.

Met “De Jonge” wordt verwezen naar *Geschiedenis van het Nederlandsche zeewezen* door de historicus J. C. de Jonge.

Lijst der schilder- en kunstwerken..., Den Haag 1851. Catalogusnummer 445, E.C.A. Schönstedt, *Een tafereel uit den slag van Solebaj (7 Junij 1672), met de portretten van de luitt. Adms. M.A. de Ruijter, van Ghent en Banckers, en van den Kapn. Jan van Brakel*. Na de schilderijtitel volgt een uitvoerige toelichting op de gebeurtenissen, met een verwijzing naar *Geschiedenis van het Nederlandsche zeewezen* van J.C. de Jonge.

Tentoonstelling van schilder- en kunstwerken..., Den Haag 1853. Catalogusnummer 439, E.C.A. Schönstedt *Het ontzet van het schip van Tromp en van eenige schepen van zijn eskader, door het eskader van de Ruiters, op den 2den dag van den Vierdaagschen Zeeslag. Ao 1666. Zie Mr. J.C. de Jonge, Ned. Zeewezen. 2de Dl. St. 271.*

Twee van de genoemde schilderijen van Schönstedt werden dan ook genegeerd in de kunstkritiek rond 1850. Het derde schilderij, met de portretten van de zeehelden op de lijst, had tot grote verontwaardiging van recensent R. een goede plaats gekregen in de tentoonstellingszaal. De herinnering aan de admiralen Michiel de Ruijter en Adriaen Banckert dwong gepaste eerbied af, maar voor het schilderij zelf dat hij aanduidde met “liefhebbers-knutselarij”, had hij geen goed woord over.⁴⁷⁵ Dezelfde kritische behandeling trof Willem Gruyter jr., die in 1865, 1867, 1868 en 1870 zijn zeehistoriestukken inzonder naar de tentoonstellingen in Amsterdam en Rotterdam.⁴⁷⁶ Naar aanleiding van de inzending voor de Amsterdamse tentoonstelling van 1868, een schilderij van de krijgsraad aan boord van de ‘Zeven Provinciën’ bij De Ruyter, meldt de anonieme recensent laatdunkend: “de kleurtjes, het atelier-achtige in dat andere stuk, met die vergulde sloopspiegels, waarvoor natuurlijk een historisch onderwerp is gevonden”.⁴⁷⁷

⁴⁷⁵ R. 1851, p. 67.

⁴⁷⁶ *Tentoonstelling van schilder- en andere werken...*, Amsterdam 1865. Catalogusnummer 178, W. Gruyter jr., *Het schip de Zeven Provinciën komt op den 11den October 1665 met een jagt en drie buiskonvooiers bij de vloot en ontvangt het eerste bezoek van den Luitenant-Admiraal M.A. de Ruijter*. Na de schilderijtitel volgt een uitvoerig citaat als toelichting op het schilderij, met een verwijzing naar “De Jonge” en “Brand”.

Met “Brand[t]” wordt verwezen naar de biografie van De Ruijter door Gerard Brandt, *Het leeven en bedryf van den Heere Michiel de Ruyter*, uit 1687.

Catalogus der schilder- en kunstwerken..., Rotterdam 1867. Catalogusnummer 159, W. Gruyter jr., *11 October 1655*. Ook hier volgt na de schilderijtitel een uitvoerig citaat als toelichting op het schilderij, met een verwijzing naar “De Jonge” en “Brandt”. N.B. het jaartal 1655 in de titel is niet correct. Het schip ‘De Zeven Provinciën’ is gebouwd door de Rotterdamse admiraliteit in 1665.

Tentoonstelling van schilder- en andere werken..., Amsterdam 1868. Catalogusnummer 201, W. Gruyter jr., *Het schip de Zeven Provinciën, gevoerd door den vice-admiraal Van Nes, voegt zich op den 11den October 1665 met het jacht van P. Wijnbergen en drie buiskonvooiers onder de kapiteins J.A. Loffer, A.L. Poort en P.J. Klein, bij den luitenant-admiraal De Ruyter*.

Catalogus der schilder- en kunstwerken..., Rotterdam 1870. Catalogusnummer 163, W. Gruyter jr., *Het vereenigen van de vloot op 11 October 1665*.

Mogelijk gaat het hier om minder dan vier verschillende schilderijen en stuurde Gruyter jr. hetzelfde schilderij het ene jaar naar de Amsterdamse en het volgende jaar naar de Rotterdamse tentoonstelling.

⁴⁷⁷ [anoniem] 1869, p. 89.

Voorbeelden van zeehistoriestukken uit de jaren 60 en 70 zijn:

Tentoonstelling van schilder- en andere werken..., Amsterdam 1860. Catalogusnummer 232, Everhardus Koster, *De Heeren Pieter van Lodesteijn en David de Wild, Secretarissen der Admiraliteiten van Rotterdam en Amsterdam, als gecommiteerden van zijne Hoogheid Prins Willem III en Hunne Hoog Mogenden, komen in 's lands vloot, 30 mei 1673, ten anker liggend op Schooneveld, ten einde aan boord van de Zeven Provinciën, gevoerd door den Luitenant-Admiraal-Generaal De Ruyter, krijgsraad te beleggen; waarna den 7den Junij daarop volgende, de beroemde zeeslag bij de bank van Schooneveld, geleverd werd tegen de vereenigde vloot der Engelscher en Franschen. “Den 7den Junij 1673, verjaardag van den in het vorige jaar geleverden zeeslag van Solebay, was de gewichtige dag, waarbij het al of niet bestaan van ons Vaderland beslist werd.”* De vermelding bevat naast de titel, een citaat en literatuurverwijzingen naar Brandt en De Jonge. Nauwkeurig wordt het belang voor het vaderland aangeduid van dit historische moment uit de Derde Engels-Nederlandse zeeoorlog.

Tentoonstelling van kunstwerken... Den Haag 1872. Catalogusnummer 131, Eduard van Heemskerck van Beest, *Laatste dag van den Vierdaagschen Zeeslag tusschen de Hollanders en de Engelschen, in Junij 1666*, [gevolgd door een uitvoerige toelichting op de afbeelding].

De betekenis van de zeeschilderkunst als historieschilderkunst van de tweede soort zoals die rond 1800 was ingezet, ontleent rond het midden van de eeuw voor de kunstkritiek dus niet langer zijn waarde aan een historische inhoud. Het is opmerkelijk dat zeeschilders min of meer gelijktijdig het thema van de contemporaine scheepsramp als een historiestuk presenteren. Zoals eerder is beschreven, werd in 1838 het initiatief hiertoe genomen door Louis Meijer met zijn schilderij *Het stranden der stoomboot Willem I op het koraalrif van Lucipara* (AFB. 40), dat in de kunstkritiek zeer kritisch werd ontvangen. Meijer had het schilderij verkocht aan Paviljoen Welgelegen in Haarlem, waar het op zaal was gehangen.⁴⁷⁸ De recensent beoordeelde het werk inderdaad volgens de criteria van een historiestuk, maar hij was niet bepaald tevreden over het resultaat. Hoewel hij het lovenswaardig achtte dat Meijer zich probeerde te ontwikkelen, vond hij dat de zeeschilder te hoog gegrepen had met een onderwerp dat zijns inziens meer geschikt was voor een historieschilder. Zo had de zeeschilder de verkeerde keuze gemaakt uit de gebeurtenissen en niet het cruciale moment van de scheepsramp op het doek gezet. De anonieme recensent was van mening dat niet de zee en de storm de belangrijkste onderdelen waren van dit tafereel, maar dat het lot van de schipbreukelingen op de rots het hoofdthema vormde. Samen met aanwijzingen voor een juiste compositie kreeg Meijer de nadrukkelijke vermaning om zich bij zijn eigen vak te houden.

⁴⁷⁸ [anoniem] [bespreking...] 1839-1840, p. 1-4.

RMA, Louis Meijer, *Zelfportret*, 1838, inventarisnummer SK-A-1406. Zelfportret van Louis Meijer, zittend achter een ezel waarop het schilderij *Het stranden der stoomboot Willem I op het koraalrif van Lucipara* staat. Het schilderij zelf is verloren gegaan bij een brand in het Koninklijk Tehuis voor Oud-Militairen Bronbeek, Arnhem, in 1958.



40. Louis Meijer, detail uit zijn zelfportret, 1838, olieverf op doek, 136 x 120 cm., met *Het stranden der stoomboot Willem I op het koraalrif van Lucipara* op de ezel. Het schilderij zelf is verloren gegaan.

Collectie Rijksmuseum, inventarisnummer SK-A-1406.

In tegenstelling tot deze recensent zag men dit tien jaar later, in 1850, heel anders. Zoals we hebben gezien, maakten de kunstrecensenten in deze periode zich sterk voor een verdediging van de Nederlandse zeeschilders tegenover hun Franse en Duitse vakgenoten. Het was dus passend om de uitvoering door de eigen meesters van dit traditioneel Hollandse thema van schepen in noodweer te stimuleren. Net als bij de zeeschilders in hun keuze en opvatting van dit thema, speelden nationalistische motieven ook voor de kunstkritiek een rol. Recensent R. die in 1850 zeeschilders

opriep om de nationale geschiedenis te schilderen ter opvoeding van het volk, beval in hetzelfde artikel ook de actuele scheepsramp aan als een geschikt onderwerp.⁴⁷⁹

Als de thema's van de historische marine voor de kunstkritiek hebben afgedaan en de contemporaine schipbreuk werd geaccepteerd als een geschikt onderwerp, welke betekenis heeft de zeeschilderkunst als historieschilderkunst van de tweede soort na Van Speyk nog bij de verslaglegging van maritieme gebeurtenissen die plaatsvonden in de eigen tijd? Het blijkt dat de activiteiten van de Koninklijke Marine in Europese wateren, die slechts bestonden uit oefenreizen met eskaders hoofdzakelijk naar de Middellandse Zee, beduidend meer aandacht van de kunstkritiek trokken dan het echte werk in de Indische Archipel. De reden hiervoor was dat de schilderijen met dit onderwerp, die in de jaren 40 en 50 op de *Tentoonstelling van Levende Meesters* verschenen, met het vorstenhuis in verband stonden.

Prins Willem Frederik Hendrik van Oranje-Nassau, de derde zoon van koning Willem II, voer met een aantal van deze oefenreizen mee op de oorlogsfregatten 'Rijn' en de 'Prins van Oranje', in de functie van commandant en later van eskadercommandant. Hij volbracht als eerste lid van het koninklijk huis een langdurige carrière in dienst bij de marine, wat hem de bijnaam 'de zeevaarder' opleverde. Waarschijnlijk vanuit propagandistische overwegingen, kwam de minister van Marine J.C. Rijk met het plan om kunstenaars op het schip van de prins mee te laten reizen tijdens de oefeningen. Het was al eeuwenlang gebruikelijk om te tekenen aan boord van schepen, zowel voor navigatiedoeleinden als ter ontspanning, door marinepersoneel, beroepstekenaars en overige bemanning, amateurs en kunstenaars. Minister Rijk had ook zelf getekend tijdens zijn diensttijd op de landingsvloot van Napoleon in 1806 en hij bemoeide zich persoonlijk met de keuze van de kunstenaars.⁴⁸⁰

Koning Willem II gaf in 1843 Théodore Gudin de opdracht voor het schilderen van het uitzeeilen van prins Hendrik vanuit Vlissingen. In de *Kunstkronijk* werd verontwaardigd gereageerd op

⁴⁷⁹ R. 1850, p. 56.

Daarbij wees de recensent op een schilderij van Ary Pleijsier van de schipbreuk op de Sint Paulusrots in 1845, dat hij had gezien op de tentoonstelling bij Arti et Amicitiae, Amsterdam, in 1850. In 1851 was het werk op de tentoonstelling in Den Haag, zie: *Lijst der schilder- en kunstwerken...*, Den Haag 1851. Catalogusnummer 390, A. Pleijsier, *De schipbreukelingen van den St.-Paulus rots (Zie B. ter Haar bl. 56)* "Nog strekken zij naar 't schip hunne armen, Als smeekten die voor 't laatst: "Ai Heer! Of is er redding en ontfermen Voor ons bij God noch menschen meer!"

⁴⁸⁰ Daalder 1999, p. 64-65.

Over het tekenen aan boord van schepen, zie: Daalder 1999, p. 20-35, 105.

Het idee om zeeschilders met de eskaderoefeningen mee te nemen kreeg ongetwijfeld bijval van de koning, die een groot kunstliefhebber was. Voor koning Willem II en zijn kunstcollectie, zie: Paarlberg 2014.

Reichwein 1995, p. 70-71, *Overzicht van schilders in de collectie van Fodor en in andere negentiende eeuwse verzamelingen*. In zijn uitgebreide kunstverzameling was de top van de eigentijdse zeeschilderkunst vertegenwoordigd, met onder meer acht schilderijen van Johannes Schotel en negen schilderijen van Théodore Gudin. Ter vergelijking met de overige genres: van slechts één kunstenaar, de landschapsschilder Barend Koekkoek (1803-1862), had de koning meer schilderijen in zijn bezit, namelijk elf stuks.

de toekenning van de eervolle opdracht voor een schilderij van zo'n nationaal onderwerp aan een Fransman. Men pleitte voor de Nederlandse zeeschilders, omdat volgens de anonieme recensent "de gave niet is uitgestorven om dat element waarin en waardoor wij als 't ware leven en zijn, in al deszelfs nuances en toestanden op het doek te tooveren", zoals bewezen werd op bijna elke tentoonstelling van vaderlandse kunst.⁴⁸¹ Om de gemoederen te sussen na deze pijnlijke misstap van de vorst, verstrekte men aan Ary Pleijsier, die connecties had met minister Rijk, een vergelijkbare opdracht als aan Gudin. Pleijsier werd gevraagd om het vertrek te schilderen van Prins Hendrik, die in 1845 vanuit Vlissingen uitvoer voor een oefenreis over de Atlantische Oceaan naar Schotland, IJsland en New Foundland.⁴⁸²

Vier Nederlandse zeeschilders werden uitgenodigd om mee te varen met de prins en de activiteiten van het eskader vast te leggen. In 1843 stapten Petrus Schotel en Albertus van Beest aan boord van de 'Rijn'. In 1844 voer Van Beest opnieuw mee, nu samen met Willem Anthonie van Deventer. Louis Meijer was in 1846-1847 te gast, als enige kunstenaar, op de 'Prins van Oranje'.⁴⁸³ Schotel had op de Haagse tentoonstelling al in 1839 een schilderij geëxposeerd van de activiteiten van prins Hendrik bij de marine.⁴⁸⁴ Wellicht vormde dat schilderij voor minister Rijk een aanleiding om hem en de andere zeeschilders mee te sturen met de prins. Tussen 1845 en 1852 exposeerden Schotel, Van Deventer en Meijer een aantal van de schilderijen die zij tijdens of na de reizen maakten, op de *Tentoonstelling van Levende Meesters* in Amsterdam en Den Haag (AFB. 41).⁴⁸⁵

⁴⁸¹ MMR, Théodore Gudin, *Koning Willem II bezoekt het eskader te Vlissingen op 13 juli 1843*, 1844, olieverf op doek, 127 x 201,5 cm., inventarisnummer P1180.

[anoniem] 'Kunstberigten' 1843-1844, p. 6.

⁴⁸² RPKA, autobiografie Ary Pleijsier, 8-6-1847.

MMR, Ary Pleijsier, *Vertrek van Prins Hendrik op het fregat 'Rhijn' en van gouverneur-generaal van Nederlands-Indië Rochussen op het fregat Jason, op de rede van Vlissingen op 2 juni 1845, in aanwezigheid van Koning Willem II*, 1845, olieverf op doek, 136,8 x 199,2 cm, inventarisnummer P2205.

⁴⁸³ Daalder 1999, p. 65-66.

RPKA, brief van L. Meijer aan C. Immerzeel, 1-7-1847.

⁴⁸⁴ *Lijst der schilder- en kunstwerken...*, Den Haag 1839. Catalogusnummer 364, P.J. Schotel, *Z.M. schip de Zeeuw, aan boord hebbende Z.K.H. Prins Hendrik, begeleid door Z.M. brik de Snelheid, in de noordzee, den 27n Mei 1834, op reis naar Rusland, voorgesteld op het oogenblik, dat bij stormweder, van de Zeeuw een man was over boord gevallen, en den Snelheid afhield, om denzelfen zoo mogelijk te redden.*

⁴⁸⁵ Schilderijen tussen 1845-1852 met een titel die refereert aan prins Hendrik of het exercitiekader, bijvoorbeeld (deze opsomming is niet volledig):

P.J. Schotel: *Lijst der schilder- en kunstwerken...*, Den Haag 1845. Catalogusnummer 313, *De komst van Z.M. den Koning ter reede van Vlissingen, in den morgen van den 14den Julij 1843, ter inspectie van Z.Ms. eskader*; catalogusnummer 314, *Het binnenkomen van een linesschip in de haven van Mahon, na een onweder*; catalogusnummer 315, *Een gezigt op de Afrikaansche kust uit de baai van Gibraltar* en bij de nagekomen stukken catalogusnummer 441, *Z.M. exercitie eskader, gekommandeerd door Z.K.H. Prins Hendrik der Nederlanden, bijleggende voor stormweder in het Kanaal, bij Beachy Head, den 11 October 1843 terugkomende uit de Middellandsche zee*. Dit schilderij is in de collectie van HSM, inventarisnummer S.0984(01).

Louis Meijer: *Lijst der schilder- en kunstwerken...*, Den Haag 1847. Catalogusnummer 281, *Een zeegezig. Op den 5 Augustus 1846, Zr.MS. Eskader onder bevel van Z.K.H. Prins Hendrik der Nederlanden, Gibraltar verlaten hebbende en koers stellende naar Maltha, viel een der matrozen van boord 's Konings fregat 'de Prins van Oranje' van de fokkeraa in zee. Z.K.H. liet onmiddellijk bijdraaien, deed sein aan de korvet Juno, en gaf order*



41. Louis Meijer, *Man overboord tijdens een eskaderreis*, 1847, olieverf op doek, 129 x 198 cm.

Collectie Het Scheepvaartmuseum, inventarisnummer S.0984(03).

Gelijktijdig met de schilderijen van Schotel over de reis van 1843, werd in 1845 ook Gudins weergave van het vertrek van de prins gepresenteerd. De meningen over het schilderij van Gudin waren verdeeld.⁴⁸⁶ De recensenten geven echter geen blijk van enige interesse in de inspanningen van Prins Hendrik en van de marine, ondanks de eerdere verontwaardiging over het verlenen van de opdracht aan Gudin voor zo'n "nationaal onderwerp". De beoordelingen behelzen vooral het eerder besproken debat in de kunstkritiek over de eis van de waarheidsgetrouwe weergave en het meegevoerd willen worden in de voorstelling.

aan de sloepen van de twee schepen om de drenkeling op te zoeken. Maar helaas; de pogingen waren vruchteloos, en niet dan met zeer veel moeite en gevaar kwamen de sloepen eindelijk weder aan boord. [Dit schilderij is in HSM, met de titel *Man overboord tijdens een eskaderreis*, inventarisnummer S.0984(03)] ; catalogusnummer 282, *Herinnering van eene zeereis, gedaan in 1846 aan boord van Zr.Ms. Fregat 'de Prins van Oranje' onder bevel van Z.K.H. Prins Hendrik der Nederlanden*; catalogusnummer 283, *Zr.Ms. Eskader, onder bevel van Z.K.H. Prins Hendrik der Nederlanden, zeilende met gereefde marszeilen.*

W.A. van Deventer: *Tentoonstelling van schilder- en andere werken...*, Amsterdam 1852. Catalogusnummer 94, *Z.M. Fregatschip de Rijn voor het eiland Pantelaria, (Middellandsche Zee).*

⁴⁸⁶ *Lijst der schilder- en kunstwerken...*, Den Haag 1845. Catalogusnummer 120, T. Gudin, *Z.M. Eskader te Vlissingen, in Julij 1843.*

[anoniem] 'Kunstberigten', 1844-1845, p. 16.

R. 1845, p. 245-246, 259.

Foreestier 1847, p. 54.

Vanaf 1858 waren op de *Tentoonstelling van Levende Meesters* ook de schilderijen te zien van de krijgsverrichtingen van de Nederlandse marine in de Oost. Een voorbeeld hiervan is het werk dat Eduard van Heemskerck van Beest in zond in 1865, getiteld *Zeeroovers in de Indische zee door een Nederlandsch oorlogsschip vervolgd wordende*, op de Amsterdamse tentoonstelling (AFB. 42).⁴⁸⁷ De behandeling van deze schilderijen is in de kunstkritiek zeer summier. Hoewel het hier gaat om een werkelijke actie van de marine, acht een zekere recensent B. de inhoud niet van belang en worden de werken uitsluitend besproken op stijl en uitvoering.⁴⁸⁸



42. Jacob Eduard van Heemskerck van Beest, *Tabelloresche roversprauwen vluchtend voor een naderend Nederlands oorlogsschip*, 1864, olieverf op doek, 67 x 107 cm.

Collectie Het Scheepvaartmuseum, inventarisnummer A.4902(01).

Terwijl enkele zeeschilders zich nog bezighouden met de weergave van de activiteiten van de eigentijdse en de historische marine, bestaat in de kunstkritiek dus geen belangstelling meer voor de zeeschilderkunst als historieschilderkunst van de tweede soort met deze onderwerpen. Dit subgenre,

⁴⁸⁷ *Tentoonstelling van schilder- en andere werken...*, Amsterdam 1865. Catalogusnummer 199. In de catalogus staat de naam C. van Heemskerck, maar gezien de titel van het schilderij en de woonplaats Utrecht, is de kunstenaar hoogstwaarschijnlijk Jacob Eduard van Heemskerck van Beest.

Dit schilderij is onder een andere titel in: HSM, *Tabelloresche roversprauwen vluchtend voor een naderend Nederlands oorlogsschip*, 1864, olieverf op doek, 67 x 107 cm., inventarisnummer A.4902(01).

⁴⁸⁸ B. 1866, p. 80. Slechts het schilderij van Van Heemskerck van Beest wordt becommentarieerd: "krachtig en breed geschilderd".

dat zo hoopvol door Adriaan van Willigen was gelanceerd met de bedoeling om nationale gevoelens aan te wakkeren, lijkt een nog moeizamer bestaan te hebben geleid dan de historieschilderkunst zelf.

In overeenstemming met de houding van de kunstrecensenten, constateerde ook Jacob van Lennep dat de zeeschilderkunst als historieschilderkunst haar beste tijd beleefde in de 17^{de} eeuw. In 1853 sprak hij een huldeblijk uit ter nagedachtenis van Jan Willem Pieneman, één van de oprichters van de Amsterdamse kunstenaarsvereniging *Arti et Amicitiae* en bij leven een gelauwerd historieschilder. Voor de verzamelde vereniging gaf Van Lennep een korte terugblik op het verleden, waarin hij de teloorgang van de historieschilderkunst verklaarde door een gebrek aan grootse vaderlandse wapenfeiten. Als de laatste goede voorbeelden van deze in zijn ogen hoogstaande vorm van schilderkunst, wees hij, refererend aan Willem van de Velde (I), op de 17^{de}-eeuwse zeeschilders:

Alleen de zeeschilders - en hoe kon dit anders, toen het tooneel van Hollands roem op den oceaan verplaatst was? – maakten nog een loffelijken uitzondering op den algemeenen regel: en hunne voorstellingen van die tochten en zeeslagen, welke zij niet schroomden persoonlijk bij te wonen, leveren nog de schoonste bladzijden op, waar, in dat tijdperk, zich de Nederlandsche kunst op mocht verheffen. Dan, onze zeetriomfen namen een einde, en, met hen, voor langen tijd althands, de bekwaamheid onzer zeeschilders.⁴⁸⁹

Ondanks dat deze historieschilderkunst van de tweede soort na een zeer korte bloeitijd in het begin van de 19^{de} eeuw in de kunstkritiek steeds minder waardering ondervond, bleef de nationale betekenis van de zeeschilderkunst zelf intact.

⁴⁸⁹ AAA, doos 56, *Hulde aan de nagedachtenis van Jan Willem Pieneman, uitgesproken in de Maatschappij Arti et Amicitiae, den 21 april 1853, door Mr. J. van Lennep.*