Voor de zinnen, ’t vernuft en het hart. Leven en werk van de historieschilder en alleskunner Louis Moritz (1771-1850)

“*Geen kunstenaar voldoet aan zijn pligt, die alleen voor de zinnen, en niet te gelijk voor ’t vernuft en voor het hart werkt*.”
[spreuk waarmee Louis Moritz een werk inzond voor de prijsvraag van 1813 van Felix Meritis]

Louis Moritz, *Zelfportret met hond*, z.d. Potlood op papier. Leiden, Universiteitsbibliotheek, PK-T-877.

Masterscriptie Kunstgeschiedenis, Universiteit Utrecht
Bert-Jaap Koops
studentnr. 5171334
16 augustus 2022

scriptiebegeleider: Annemieke Hoogenboom
tweede lezer: Chris Stolwijk

Inhoudsopgave

Afkortingen 4
Samenvatting 5
1. Inleiding 7
1.1. Aanleiding 7
1.2. Historiografisch overzicht 7
1.3. Onderzoeksvragen 9
1.4. Theoretisch kader 10
1.4.1. ‘Oude’ en ‘nieuwe’ kunstgeschiedenis 10
1.4.2. Contemporaine kunsttheorie 11
1.4.3. Methoden 12
1.5. Opzet 13
2. Biografische schets 13
2.1. Afkomst en jeugd (1771-1789) 13
2.2. Den Haag, Amsterdam en Leiden (1789-ca. 1808) 14
2.3. Amsterdam (ca. 1808-1850) 16
3. Historieschilderkunst 18
3.1. Hiërarchie der genres en positie van de historieschilderkunst 19
3.2. Overzicht van Moritz’ historiestukken 20
3.3. Geselecteerde werken 21
3.3.1. Proculeius verhindert Cleopatra zich te doorsteken en De dodelijk gewonde Marcus Antonius bij Cleopatra 21
3.3.2. Kroonprins Willem van Oranje (1792-1849) na zijn verwonding in de Slag bij Waterloo, 18 juni 1815 22
3.3.3. Kruisiging en Kruisafname 23
4. Overig werk 23
4.1. Portretkunst 24
4.1.1. Inleiding 24
4.1.2. Overzicht van Moritz’ portretkunst 24
4.1.3. Geselecteerde werken 25
De acteur Andries Snoek (1766-1829) in de rol van Achilles 25
Portret van Bernard Anton Fallée (1773-1847) en Anthonia Justina Temminck (1778-1849). 26
4.2. Genrekunst 27
4.2.1. Inleiding 27
4.2.2. Overzicht van Moritz’ genrekunst 27
4.2.3. Geselecteerde werken 29
De muziekles 29
Kermis op de Botermarkt 30
4.3. Beeldhouwkunst 30

5. Conclusie ... 31
5.1. Beantwoording van de deelvragen ... 31
5.2. Beantwoording van de hoofdvraag ... 34
5.3. Reflectie en suggesties voor vervolgonderzoek ... 35
Noten ... 36
Bronnenlijst ... 56
Archivalia ... 56
Bibliografie ... 56
Kranten ... 62
Bijlage 1. Afbeeldingen ... 63
Bijlage 2. Oeuvre-overzicht ... 73
2.1. Toelichting ... 73
2.2. Historiestukken ... 73
2.2.1. Mythologie ... 73
2.2.2. Bijbel ... 74
2.2.3. Geschiedenis ... 76
2.2.4. Overig ... 79
2.3. Portretten ... 80
2.3.1. Portretten algemeen ... 80
2.3.2. Zelfportretten ... 89
3.4. Genrestukken ... 90
3.4.1. Algemeen ... 90
3.4.2. Paarden ... 97
3.4.3. Overige dieren ... 99
3.4.4. Bloemen ... 100
2.5. Beelden ... 100
Bijlage 3. Louis Moritz' geboortedatum en doopakte ... 101
Bijlage 4. Transcriptie van brief van B. van Hinke over Louis Moritz ... 104

Afkortingen

AKLB	Algemeene Konst- en Letter-Bode
DBNL	Digitale Bibliotheek voor de Nederlandse Letteren
EL	Erfgoed Leiden en omstreken
GA	Gelders Archief
HGA	Haags Gemeentearchief
HUA	Het Utrechts Archief
KB	Koninklijke Bibliotheek
NHA	Noord-Hollands Archief
RKD	Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis (Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie)
SAA	Stadsarchief Amsterdam
UB	Universiteitsbibliotheek
UvA	Universiteit van Amsterdam
VL	Vaderlandsche Letteroefeningen

Samenvatting

De Nederlandse negentiende-eeuwse schilderkunst bestaat uit meer dan de Haagse School en Van Gogh. Jenny Reynaerts belicht in haar overzichtswerk *Spiegel van de werkelijkheid* talloze kunstenaars die minder bekend maar wel de moeite van het kennen waard zijn. Een van die kunstenaars is Louis Moritz (1771-1850), die in zijn tijd breed werd gewaardeerd als historieschilder en veelzijdig kunstenaar maar nu nog slechts bij enkele specialisten bekend is. Een onderzoek naar Moritz past in het streven de kunstgeschiedenis inclusiever te maken, door grotendeels vergeten kunstenaars te belichten en daarmee het beeld van de schilderkunst te verrijken.

Moritz is interessant omdat hij historieschilder was in een tijdperk waarin dat in Nederland ongebruikelijk was. In de historiografie komt hij naar voren als een verdienstelijk schilder die naast historiekunst in diverse andere genres werkte, 'theatrale' kunst maakte vanwege wortels in de toneelwereld, en bovendien geoefend was in werktuigbouwkunde. De combinatie van deze factoren is intrigerend en biedt aanleiding te onderzoeken hoe Moritz zich, als historieschilder en alleskunner, positioneerde in het kunstveld van zijn tijd.

Dit onderzoek is uitgevoerd op basis van kritisch-historisch bronnenonderzoek en combineert een een klassieke 'leven-en-werk'-studie met inzichten uit de sociale kunstgeschiedenis over het belang van sociaal-economische omstandigheden en Bourdieu's notie van de kunstwereld als een veld waarin kunstenaars zich positioneren ten opzichte van elkaar en van andere actoren.

De scriptie begint met een biografische schets van Moritz, waarin zijn activiteiten in de kunsten en in de werktuigbouwkunde worden gereconstrueerd (hfd. 2). Vervolgens komt Moritz' werk aan bod, zowel zijn historieschilderkunst (hfd. 3) als zijn portretkunst, genrekunst en beeldhouwkunst (hfd. 4). Bij elke kunstvorm passeren steeds Moritz' productie in het algemeen en enkele geselecteerde werken in het bijzonder de revue.

Uit deze bespreking blijkt dat Moritz veel ondernam in het kunstveld. Hij schilderde voor zover bekend bijna vijftig historiestukken, zo'n negentig portretten en tegen de honderd genrestukken, bij elkaar ongeveer 240 schilderijen. Ook zijn er diverse beelden van Moritz bekend en werktuigen als toneelmachines, ledenpoppen en een vroedkundig oefenmodel. Door zijn regelmatige kunstproductie en deelnames aan de Levende Meesters-tentoonstellingen vestigde hij een stevige reputatie in de kunstwereld als schilder en beeldhouwer. Verder was hij actief binnen de twee belangrijkste kunst- en wetenschapsgenootschappen van zijn tijd, Felix Meritis en het Koninklijk Instituut. Ook daarin valt de breedte van zijn werkzaamheden op: hij adviseerde niet alleen over schilderkunstige kwesties, maar ook over architectuur, beeldhouwkunst en uitvindingen.

Moritz' activiteiten op vele vlakken roepen de vraag op hoe zijn opvallende veelzijdigheid als alleskunner zich verhoudt tot zijn historieschilderkunst. Vooral zijn historische panorama's en schilderijen over de vaderlandse geschiedenis hebben Moritz een plaats bezorgd in het collectieve geheugen als historieschilder. Zijn historiekunst vormt dan ook een belangrijk onderdeel van zijn kunstenaarschap. Zijn vele andere activiteiten hielpen daarbij, omdat hij elementen kon oefenen die te pas kwamen bij historiestukken, zoals het schilderen van portretten, paarden (een specialiteit van hem) en complexe composities. Tegelijkertijd zijn sommige portretten, zoals het dubbelportret van acteurs Fallée en Temminck, en genrestukken als *De muziekles* binnen hun genre innovatieve werken die veeleer een doel in zichzelf zijn dan een middel om als historieschilder te kunnen functioneren. Dit illustreert de spreuk die Moritz bij de inzending van een genrestuk meegaf: een kunstenaar moet niet

alleen werken voor de zinnen, maar ook voor het vernuft en het hart. Moritz nam deze plicht als kunstenaar serieus en maakte van zijn genrestukken en portretten, in elk geval de meer ambitieuze, autonome kunstwerken waarin alle faculteiten worden aangesproken. Hij was kortom niet alleen of hoofdzakelijk historieschilder, maar vooral een kunstenaar die van vele markten thuis was, waarbij de historieschilderkunst en de andere onderdelen van zijn kunstenaarschap elkaar wederzijds bevruchtten.

Vanwege zijn toneelachtergrond heb ik ook geanalyseerd welke rol het theater speelde in Moritz' werkzaamheden. Door zijn opleiding, vriendschappen en werk als toneelmeester bij de Amsterdamse schouwburg kende hij de theaterwereld goed, maar zijn uiteindelijke ambities lagen elders: in het kunstenaarschap. Daarbinnen vormde het theater een frequent motief, maar toneelonderwerpen komen te weinig voor om als rode draad binnen zijn oeuvre te kunnen gelden. Wel is vaak iets theatraals te ontdekken in zijn kunst, bijvoorbeeld in een decorachtige setting of dramatische enscenering, maar dat is niet per se specifiek voor Moritz. In vergelijkend vervolgonderzoek zou kunnen worden bestudeerd of Moritz meer dan anderen toneelmatig aandoende voorstellingen vervaardigde.

Al met al valt te concluderen dat Moritz, als veelzijdig schilder, beeldhouwer en werktuigbouwkundige, een stevige positie wist te verwerven in het vroeg-negentiende-eeuwse kunstveld. Hij was bij uitstek een maker: of het nu kunstwerken of werktuigen waren, hij had een uitzonderlijke materiaalbeheersing, die alom werd gewaardeerd. Door actief te zijn als generalist, bereikte hij niet de toppositie binnen één genre die specialisten veroverden, maar stond hij wel alom bekend als een verdienstelijk kunstenaar, die lof verdiende voor zijn voortrekkersrol in de historiekunst. Ondanks zijn stevige positie in het kunstveld, is Moritz daarbinnen wel altijd enigszins een buitenstaander gebleven; hij vervulde bijvoorbeeld geen bestuursfuncties. Misschien bleef hij liever aan de zijlijn omdat hij met zijn niet-aflatende werklust liever in zijn studio dingen maakte dan in de kunstwereld ging netwerken. Maar men kon wel altijd bij hem terecht voor advies of hulp, en vooral voor het maken van kunstwerken en werktuigen die groot vakmanschap vereisten.

1. Inleiding

1.1. Aanleiding

In haar overzichtswerk *Spiegel van de werkelijkheid* bekijkt Jenny Reynaerts de Nederlandse negentiende-eeuwse schilderkunst zoveel mogelijk 'door de ogen van destijds'.[1] Zij bespreekt de schilderkunst uit de eerste helft van de negentiende eeuw vanuit de normen en gebruiken die destijds in zwang waren. Dit levert een verfrissende kijk op, aangezien de schilderkunst uit die periode tot voor enkele decennia – in elk geval in overzichtswerken – vaak als aanloop werd gezien naar de laat-negentiende-eeuwse kunst.[2] Bij zo'n ontwikkelingsperspectief lijkt de vroeg-negentiende-eeuwse kunst al snel minder belangrijk of minder goed, omdat deze slechts een voorloper zou zijn van de Haagse School en Amsterdamse impressionisten.[3]

Door Reynaerts' benadering, met oog voor contemporaine maatstaven, komen ook kunstenaars voor het voetlicht die bij het publiek en vaak ook bij kunsthistorici onbekend zijn, zoals Joannes Echarius Carolus Alberti (1777-ca. 1850) en Henriëtte Knip (1783-1842). Haar overzicht is echter noodgedwongen beperkt, zodat zij de meeste kunstenaars slechts kort behandelt. Er is daarom de nodige ruimte om kunstenaars die nu slechts kortstondig in het voetlicht hebben gestaan, nader te belichten, en daarmee het beeld van de vroeg-negentiende-eeuwse Nederlandse schilderkunst te verrijken.

Een van de kunstenaars die nadere belichting verdienen, is Louis Moritz (1771-1850).[4] Moritz werd in zijn eigen tijd breed gewaardeerd en won verscheidene prijzen. Hij was historieschilder in een tijd waarin de historieschilderkunst, in de woorden van Koolhaas en De Vries, 'een kwijnend bestaan leidde'.[5] Ook innoveerde hij de portretkunst met intieme dubbelportretten. Bovendien was hij opvallend veelzijdig: hij schilderde niet alleen in verschillende genres, maar stond ook bekend als beeldhouwer en werktuigbouwkundige. Dat maakt het opvallend dat geen enkele monografische publicatie over hem voorhanden is: hij figureert slechts kort in overzichtswerken en sporadisch in overige literatuur wanneer een van zijn schilderijen – meestal *De muziekles* – wordt tentoongesteld. Over zijn oeuvre als zodanig ontbreekt elk overzicht. Dit biedt een goede aanleiding een scriptie aan hem te wijden en zijn positie in de vroeg-negentiende-eeuwse kunst te verhelderen.

1.2. Historiografisch overzicht

Wat de kunsthistorische literatuur tot nu toe over Louis Moritz te melden heeft, laat zich samenvatten in een kort historiografisch overzicht. Het eerste overzichtswerk, van Van Eijnden en van der Willigen (1820), is meteen het meest uitgebreid.[6] De auteurs beschrijven hoe Moritz, volgens hen in 1773 geboren te Den Haag, van jongs af aan tekende en beeldjes sneed, terwijl zijn vader hem bestemde voor een carrière in de kerk en vervolgens de krijgsdienst.[7] De auteur schetsen Moritz als iemand die koste wat kost kunstenaar wil worden: de tegenwerking van zijn vader 'maakte onzen jongen MORITZ wel zeer mismoedig, doch hij bleef echter volhouden'.[8] Naast stiekeme lessen bij Dirk van der Aa (1731-1808) leerde Moritz zich ook werktuigbouwkunde aan. Hij ging werken bij de Amsterdamse schouwburg als beheerder van de toneelwerktuigen en decors.

Moritz nam vervolgens ontslag om zich geheel aan de schilderkunst te wijden en trok naar Leiden, waar hij portretten schilderde. Hij vestigde zich uiteindelijk weer in Amsterdam, waar hij 'Familiestukken' en 'Historische Ordonnantiën' schilderde, bij voorkeur met paarden erin.[9] De auteurs

bespreken vervolgens de schilderijen die Moritz inzond bij Felix Meritis en de Tentoonstellingen van Kunstwerken van Levende Meesters en enkele werken in privéverzamelingen, evenals zijn panorama's van de veldslagen bij Nieuwpoort en Waterloo, die veel bekijks trokken.[10] Moritz was lid van het Koninklijk Nederlandsch Instituut en sinds 1818 honorair lid van de Brusselse Akademie. De bespreking eindigt met Moritz' echtgenote, Anna Reijermans, die bekend was als 'eene verdienstelijke Schilderesse van Bloemen en Vruchten'.[11] In 1840 vulden de auteurs hun beschrijving aan met na 1820 tentoongestelde werken en Moritz' lidmaatschap van de Gentse academie.[12]

Latere auteurs volgen Van Eijnden en van der Willigens schets en voegen slechts enkele details toe die het beeld van Moritz nader inkleuren. Immerzeel (1843) neemt de voorgaande schets vrijwel letterlijk – iets ingekort – over. Hij omschrijft Moritz als een 'verdienstelijke portret- en historieschilder […] die nog bestendig de kunst vlijtig blijft beoefenen' en benadrukt dat Moritz bij voorkeur paarden schilderde, 'van welker zamenstel hij grondige kennis bezit'.[13] Kramm (1860) noemt Moritz een 'hoogst-bekwamen kunstenaar'.[14] Hij vult Immerzeel aan met verwijzingen naar Moritz' overlijden, een veiling uit 1841 met 23 schilderijen van Moritz' penseel, en vermelding van enkele gravures naar zijn werk.[15]

Waar deze negentiende-eeuwse auteurs in de traditie staan van kunstenaarsbiografieën die zoveel mogelijk feiten over leven en werk van kunstenaars vermelden, schenken twintigste-eeuwse auteurs meer aandacht aan stijlontwikkeling. In het eerste overzichtswerk van de Nederlandse negentiende eeuw, door Marius (1903/1920), komt Moritz echter niet voor.[16] Moritz was kennelijk niet belangrijk genoeg om te bespreken, of misschien was hij inmiddels zelfs bij een kenner als Marius grotendeels uit beeld geraakt.[17]

Later keert Moritz terug in de overzichten. Knuttel (1938) plaatst hem tegen de achtergrond van het classicistische tijdperk van de vroege negentiende eeuw, waarin een 'vlaag van academisme' oplaaide. Knuttel merkt op dat bitter weinig historiestukken, zoals van Moritz, zijn overgeleverd, met uitzondering van diens *Slag bij Nieuwpoort*. Desondanks blijkt Moritz' 'streng classicistische stijl' uit enkele toneelspelersportretten (afb. 2), terwijl diens genrestukken teruggaan op zeventiende-eeuwse voorbeelden (Wouwerman).[18]

Ook Knoef plaatst in zijn overzichtswerk (1948) Moritz als historieschilder in een tijd waarin het onderwerpengebied, onder invloed van Davids classicisme, verbreedde 'in de richting van het historieel'. Moritz behoorde met zijn prijswinnende inzendingen bij Felix Meritis tot de beoefenaars van het historieel 'met romantiserende neigingen' (waarbij Knoef overigens niet uitlegt waar het romantiserende in zit).[19] Daarnaast karakteriseert Knoef Moritz als een originele portretschilder, die 'de geportretteerde in een levendiger contact met de toeschouwer breng[t] dan de gereserveerdheid van de tijdstijl bij anderen scheen toe te laten'.[20]

Na Knoef duurde het tot 2019 tot een nieuw overzichtswerk van de Nederlandse negentiende-eeuwse schilderkunst verscheen, van Reynaerts. Inmiddels is de benadering in de kunstgeschiedenis verschoven van stijlanalyse en plaatsing binnen stromingen naar een meer contextualiserende beschouwing, waarbij de kunst wordt geplaatst in de sociaal-economische context van haar tijd; ook is er meer oog voor internationale uitwisselingen.[21] Reynaerts plaatst de uitbeeldingen van de recente geschiedenis, waaronder Moritz' Waterloo-panorama, dan ook in de context van de post-Napoleontische natievorming, waaraan de afgebeelde heldenrol van prins Willem bijdroeg.[22] De breedte van Moritz' oeuvre komt tot uiting in Reynaerts karakterisering van hem als 'alleskunner'.[23] Zij benadrukt daarbij het theatrale – Moritz was immers toneelmedewerker geweest – in zowel zijn

genreschilderijen als zijn portretten, met ‘steeds een verrassende enscenering’. Zo schaart Reynaerts Moritz samen met Johannes Jelgerhuis en Bart van Hove onder het kopje ‘theatrale kunst’.[24]

Al met al komt Moritz in de kunsthistorische overzichtswerken naar voren als een over het algemeen gewaardeerd, verdienstelijk schilder die zijn leven aan de kunst wijdde maar ook geoefend was in werktuigbouwkunde en enige tijd als toneelmeester werkte. In zijn kunst volgde hij deels de traditie, maar hij bracht ook eigentijdse elementen en vernieuwingen in. Hoewel tijdgenoten Moritz meestal generiek ‘(kunst)schilder’ noemden, wordt hij vanaf ongeveer 1840 vaak als historieschilder aangeduid, waarbij men vooral verwees naar zijn verbeeldingen van de vaderlandse geschiedenis.[25] Ook in de latere historiografie wordt Moritz vrijwel steeds historieschilder genoemd, soms als enige aanduiding, regelmatig ook in combinatie met een kwalificatie als portretschilder; minder frequent wordt hij ook een genreschilder genoemd, slechts zelden een beeldhouwer.[26]

Opvallend is dat de literatuur hoofdzakelijk, in steeds iets andere bewoordingen met een enkel toegevoegd detail, herhaalt wat de eerste biografen in 1820 meldden. Zijn biografie heeft daardoor een smalle basis en blijft tamelijk oppervlakkig. Ook beperkt de literatuur zich grotendeels tot hetzij algemeenheden over Moritz’ oeuvre, hetzij besprekingen van steeds hetzelfde handvol specifieke werken, waardoor de breedte van zijn oeuvre weinig uit de verf komt. Er is dan ook genoeg ruimte voor een studie die de historieschilder en alleskunner Moritz nader in kaart brengt.

1.3. Onderzoeksvragen

Moritz is interessant om te onderzoeken omdat hij, zoals hierboven (par. 1.1) opgemerkt, historieschilder was in een tijdperk waarin dat in Nederland ongebruikelijk was. Daarnaast springen in de historiografie twee karakteriseringen in het oog, treffend gevat in Reynaerts’ aanduidingen van Moritz als ‘alleskunner’ en als iemand die ‘theatrale kunst’ maakte. De combinatie van deze factoren is intrigerend en biedt aanleiding het leven en werk van Louis Moritz nader te onderzoeken in het licht van zijn bijzondere positie in het Nederlandse kunstveld als historieschilder, zijn opmerkelijke veelzijdigheid en zijn connectie met de theaterwereld. De hoofdvraag luidt daarom: *hoe positioneerde Louis Moritz zich, als historieschilder en alleskunner, in het kunstveld van zijn tijd?*

Deze vraag beantwoord ik aan de hand van drie deelvragen:

1. Hoe hebben Louis Moritz’ kunstproductie en activiteiten binnen genootschappen bijgedragen aan het verkrijgen en behouden van een goede reputatie en concurrentiepositie in het kunstveld?
2. Hoe verhoudt Moritz’ veelzijdigheid zich tot zijn historieschilderkunst?
3. Welke rol speelde het theater in Moritz’ historieschilderkunst en in zijn overige activiteiten?

Deelvraag 1 is deels beschrijvend van aard, om Moritz’ activiteiten in het kunstveld te inventariseren, en deels analytisch, om te onderzoeken hoe hij zich positioneerde ten opzichte van contemporaine kunstenaars. Deelvragen 2 en 3 zijn analytisch van aard en fungeren als lenzen om de beschrijving van Moritz’ activiteiten en de analyse van zijn positionering in het kunstveld scherp te stellen. Bij elkaar dragen de antwoorden op deze deelvragen de bouwstenen aan voor de beantwoording van de hoofdvraag.

1.4. Theoretisch kader

1.4.1. 'Oude' en 'nieuwe' kunstgeschiedenis

Alvorens de methoden ter beantwoording van de onderzoeksvraag te bespreken, is het zinvol dit onderzoek nader te positioneren binnen de verschillende mogelijke kunsthistorische benaderingen. Zoals uit paragraaf 1.2 al bleek, is de focus in de kunsthistorische discipline gaandeweg verschoven. De belangrijkste ontwikkeling sinds de jaren 1970 is de opkomst van diverse kritische benaderingen die zich afzetten tegen (wat werd gezien als) de dominante manier waarop de kunstgeschiedenis tot dan toe werd bedreven. Jonathan Harris hanteert voor deze benaderingen als koepelterm 'nieuwe kunstgeschiedenis'. Hij distantieert zich daarmee van wat hij de 'oude' kunstgeschiedenis noemt, gekenmerkt door 'monographs of mostly "great" male artists, along with […] formal analysis and symbol hunting'.[27]

Hoewel 'oude' en 'nieuwe' kunstgeschiedenis beide heterogene verzamelingen van benaderingen zijn, en de 'nieuwe' kunstgeschiedenis niet zo nieuw is als Harris doet voorkomen, wijst Harris wel op een belangrijk algemeen verschil. De 'oude' kunstgeschiedenis gaat volgens hem epistemologisch uit van de vergaring van objectieve kennis waarbij de wereld zo neutraal mogelijk wordt beschreven.[28] Daarentegen gaat de 'nieuwe' kunstgeschiedenis ervan uit dat kennis altijd samenhangt met het subject van de wetenschapper: '[t]he genesis of all intellectual activity […] is inevitably related to a person's world-view, perspective, and the interests and values associated with it.'[29] Vanuit deze epistemologische basis zijn sinds ongeveer 1970 uiteenlopende benaderingen opgekomen, zoals sociale kunstgeschiedenis, feministische kunstgeschiedenis, semiotiek, psychoanalytische kunstgeschiedenis en postkoloniale kunstgeschiedenis.[30] Het zijn alle kritische benaderingen, in de zin dat ze traditionele – vaak onbewust gehanteerde – aannames tegen het licht houden en oog hebben voor machtsposities en de complexiteit van processen van betekenisgeving. Veel ervan kan ook 'radicale' kunstgeschiedenis worden genoemd, in de zin dat auteurs fundamenten ter discussie stellen en vaak ook expliciet politieke of activistische standpunten innemen.[31]

Deze scriptie hanteert geen radicale benadering maar combineert elementen uit de 'oude' en 'nieuwe' kunstgeschiedenis. Het heeft elementen van een klassieke 'leven-en-werk'-studie van een witte, mannelijke kunstenaar. Moritz behoort echter niet tot de '"great" male artists'. Deze scriptie past in het streven om de kunstgeschiedenis inclusiever te maken, door het verhaal te vertellen van kunstenaars die niet passen in de soms nog dominant lijkende narratieven van kunstenaar-genieën of de negentiende eeuw als een doorlopende ontwikkeling in de richting van het modernisme.

Terwijl ik aansluit bij de traditie van de 'oude' kunstgeschiedenis, gebruik ik ook inzichten uit de 'nieuwe' kunstgeschiedenis, vooral het besef uit de sociale kunstgeschiedenis dat sociaal-economische omstandigheden een belangrijke rol spelen in de kunstwereld.[32] Daarnaast hanteer ik Pierre Bourdieus notie van de kunstwereld als een veld waarin actoren een (machts)spel spelen van posities en positioneringen.[33] De notie van een kunstveld als een netwerk van posities die kunstenaars innemen ten opzichte van elkaar en van andere actoren, biedt een nuttige lens om te onderzoeken hoe Moritz zich positioneerde in de kunstwereld van zijn tijd. Ik beoog in dat licht leven en werk van Moritz te duiden aan de hand van de positie die hij als historieschilder en alleskunner innam in het kunstveld en de keuzes die hij maakte als kunstenaar binnen de context van de kunstopvattingen en kunstpraktijk van zijn tijd.

Een belangrijke uitdaging daarbij is wat Hatt en Klonk het hermeneutische probleem noemen: 'how can one understand something if one does not share the conditions which gave meaning to it'?[34] Men moet zich natuurlijk zo goed mogelijk verdiepen in het te bestuderen tijdvak, maar dat is als zodanig onvoldoende, gezien het epistemologische uitgangspunt uit de 'nieuwe' kunstgeschiedenis – dat ik deel – dat kennis altijd samenhangt met het subject. Een hieraan verwante uitdaging is contextualisering: men is snel geneigd de context als een neutrale omgeving te beschouwen, maar de definitie van een context is ook afhankelijk van degene die contextualiseert. Daarbij is het scheiden van een te bestuderen object en de context daarvan geen triviale exercitie, omdat het object evenzeer afhangt van de gedefinieerde context als de context afhangt van de objectdefinitie.[35]

Voor beide uitdagingen geldt dat er geen pasklare oplossingen zijn, maar dat het belangrijk is zich bewust te zijn van de valkuilen van het begrijpen van een historisch object binnen de desbetreffende context. Bij het schrijven van deze scriptie heb ik dan ook geprobeerd mij bewust te zijn van mijn eigen positie als onderzoeker en een eventuele invloed daarvan op de bevindingen te ondervangen door nuancering of explicitering van aannames. Zo heb ik mij er soms op betrapt onbewust op zoek te zijn naar positieve waarderingen voor Moritz, wat niet alleen zal komen door een voorkeur voor leuke of bewonderenswaardige onderwerpen, maar ook door een kunsthistorische opleiding die – ondanks alle aandacht voor feministische en postkoloniale kritiek – nog steeds grotendeels 'grote' kunstenaars behandelt. Vanuit dit besef probeer ik Moritz niet te presenteren als een onterecht vergeten kunstenaar, laat staan een miskend genie, maar als een verdienstelijk kunstenaar die het waard is om te kennen, met oog voor zowel positieve als negatieve waarderingen voor hem.

1.4.2. Contemporaine kunsttheorie

In het licht van de uitdaging van het hermeneutische probleem om het verleden te kunnen begrijpen, is het belangrijk zich te verdiepen in het desbetreffende tijdvak. Welke normen en praktijken bestonden er rond 1800 toen Moritz zijn schildercarrière begon? Eveline Koolhaas-Grosfeld heeft gereconstrueerd hoe schilders, critici en het publiek aankeken tegen schilderkunst, op basis van achttiende-eeuwse traktaten die nog steeds werden gevolgd, lezingen van gezaghebbende spelers uit de kunstwereld en theoretische publicaties over aanpalende kunsten als literatuur.[36] In deze reconstructie speelt de verhouding van kunstenaars tot de zeventiende-eeuwse kunst een centrale rol.

Terwijl de achttiende-eeuwse kunst(theorie) werd gedomineerd door het classicisme, beleefde de zeventiende-eeuwse Hollandse kunst – die met haar frequente 'gewone' onderwerpen, realisme en voorkeur voor coloriet boven tekening vaak niet voldeed aan classicistische normen – vanaf ongeveer 1780 een herwaardering.[37] Men begon bewust de realistische schilderkunst, en niet de klassieke historiestukken, als voorbeeld te stellen. De achtergrond daarvan was de conclusie die inmiddels was getrokken uit de *Quérelle des Anciens et des Modernes* – het debat over de vraag of de eigentijdse kunst beter of slechter was dan de oude kunst. Deze conclusie hield in dat er zoveel verschillen waren tussen de perioden dat men ze niet goed kon vergelijken, wat ook betekende dat het achttiende-eeuwse idee van universele, classicistische normen moest worden verlaten.[38] Tegelijkertijd kwam, met onder andere Hegel en Winckelmann, een nieuw historisch besef op van een ontwikkeling in de tijd met perioden van groei, bloei en verval. Na de als vervalperiode beschouwde achttiende eeuw wilde men dan ook teruggrijpen op voorbeelden van oudere, 'onbedorven' kunst.[39] Deze vond men bij de antieken, maar vooral ook bij de zeventiende-eeuwse Hollandse school die de antieken niet slaafs maar

met de nodige vrijheidszin had nagevolgd. Invloedrijke stemmen waren die van architect Jacob Otten Husly (1738-1796) en iets later literator Jeronimo de Vries (1776-1853).

Husly verdedigde het colorisme, vanuit het idee dat de kleurrijke wisselingen tussen licht en donker in de natuur esthetisch genot opleveren, en stelde daarbij niet Rembrandt als voorbeeld maar de Hollandse landschap- en genreschilders.[40] Hij vond het idee dat historiestukken meer verheven waren dan genrekunst achterhaald.[41] De Vries vond de zeventiende-eeuwse kunst, evenals de antieken, hoogtepunten vanwege 'het stempel dat alleen ware kunst kenmerkt: dat van de eenvoud.'[42] Hij verdedigde daarbij de gulden middenweg.[43] Zo moest men oude meesters navolgen, maar de eigen inval niet veronachtzamen; niet al te gelikt schilderen maar ook niet Rembrandtesk grof borstelen; niet de historieschilderkunst boven alles verkiezen, maar ook weer niet al te realistische (banale) onderwerpen schilderen.[44]

Hoewel moeilijk te achterhalen valt in hoeverre kunstenaars in de praktijk dergelijke theoretische voorkeuren omarmden, ziet Koolhaas-Grosfeld wel verschuivingen bij schilders, bijvoorbeeld in onderwerpskeuze en stijl, die in lijn zijn met De Vries' opvattingen.[45] Men volgde vanuit het realisme de natuur wel na, maar corrigeerde op basis van classicistische opvattingen gebreken en lelijke aspecten.[46] Men verliet geleidelijk aan de lage onderwerpen van boerenhoeves en taveerne-scènes en probeerde de zeventiende-eeuwse kunst te overtreffen met verhevener onderwerpen; zo kwam 'het in Nederland lang verwaarloosde genre van de historieschilderkunst' weer op, met voorkeur voor 'vooral de intieme ogenblikken uit het leven van Neêrlands helden', oftewel historisch genre.[47] Ook in deze opzichten zocht men dus een middenweg. Koolhaas-Grosfeld concludeert dan ook dat De Vries, met zijn invloedrijke positie in het Amsterdamse cultuurleven, daadwerkelijk invloed heeft uitgeoefend op de toenmalige schilderkunst.[48]

Het is wel belangrijk daarbij te benadrukken dat hij natuurlijk niet de enige factor van invloed was, evenmin als de kunsttheorie zich naadloos vertaalde in kunstpraktijk. Er bestond bijvoorbeeld in de genre-hiërarchie een behoorlijke discrepantie tussen theorie en praktijk (zie nader par. 3.1). De contemporaine kunsttheorie moet dan ook niet worden gezien als een dwingend keurslijf voor schilders, maar eerder als een ideaal dat vrij algemeen als nastrevenswaardig werd beschouwd.

1.4.3. Methoden

Gegeven de doelstelling om Moritz' positie in het kunstveld van zijn tijd te onderzoeken, is kritisch-historisch bronnenonderzoek de meest aangewezen methode. Hieronder versta ik kritische bestudering van contemporaine bronnen en van latere bronnen voor zover deze relevant zijn voor het achterhalen van feiten of voor Moritz' historiografische geschiedenis. Het kritische element bestaat daarbij uit 'close reading' (nauwkeurig lezen wat er staat, hoe het er staat, en wat er niet staat) met inachtneming van de vermoedelijke (on)betrouwbaarheid van de bron en met bewustzijn van de eigen positie als onderzoeker.

De bronnen bestaan uit literatuur en archiefstukken.[49] Het startpunt van literatuuronderzoek was de uitgebreide literatuurlijst op Moritz' RKD-pagina, vanwaaruit ik sneeuwballend verdere literatuur heb verzameld.[50] Daarnaast heb ik in Delpher, DBNL, WorldCat en Google Scholar nadere literatuur gezocht, en veilingcatalogi via Artprice en Art Sales Catalogues Online. Verder heb ik contemporaine kunstkritieken doorgenomen uit een grote collectie ingescande bijdragen in vroeg-negentiende-eeuwse tijdschriften.[51] Dit alles resulteerde in een aanzienlijke hoeveelheid literatuur, van wetenschappelijke, professionele en populaire aard, die bij elkaar veel kleine brokjes informatie opleverde. Van de

literatuur blijven de eerste biografieën – deels gebaseerd op een brief van ene B. van Hinke in het archief-Van der Willigen – een belangrijke bron voor een reconstructie van Moritz' leven, hoewel deze niet altijd betrouwbaar zijn.[52] Voor zover andere beschikbare bronnen de eerste biografieën niet tegenspreken, volg ik deze laatste, waar relevant aangevuld met overige bronnen.

Het archiefonderzoek behelsde onderzoek in diverse RKD-databanken (Hofstede de Groot-fiches; RKD Excerpts; RKD Images; kunstenaarsmappen), RKD-archieven (Van der Willigen), de stadsarchieven van Amsterdam (Stadsschouwburg, Felix Meritis en andere genootschappen), Den Haag en Leiden, en het Noord-Hollands archief, alsook handschriften in de KB, UB te Amsterdam (UvA) en Fondation Custodia.[53] In diverse stads- en regionale archieven heb ik tevens doop-, ondertrouw-, overlijdens- en bevolkingsregisters onderzocht, alsmede notariële archieven.

Bij het bronnenonderzoek heb ik steeds gezocht op "Moritz" en "Morits", aangezien de laatste spelling veelvuldig voorkomt.[54] Verder heb ik bij de belangrijkste potentiële informatiebronnen ook gezocht op andere naamvarianten die soms voorkomen: de voornamen Johannes en Lodewijk en de achternamen Maurits en Mouwerens.[55]

1.5. Opzet

De scriptie begint met een biografische schets van Moritz, waarin ik probeer zijn activiteiten in de kunsten en werktuigbouwkunde zo goed mogelijk te reconstrueren (hfd. 2). Vervolgens komt Moritz' werk aan bod, eerst zijn historieschilderkunst (hfd. 3) en vervolgens zijn overige activiteiten in de kunsten, met name in de portretkunst, genrekunst en beeldhouwkunst (hfd. 4). Bij elke kunstvorm bespreek ik, na enkele inleidende opmerkingen, steeds Moritz' oeuvre in de desbetreffende kunstvorm in het algemeen en vervolgens enkele geselecteerde werken in het bijzonder. In de biografische schets en de oeuvre-overzichten beschrijf ik wat Moritz ondernam in het kunstveld en analyseer ik hoe hij daarmee een reputatie en concurrentiepositie in het kunstveld verwierf (deelvraag 1). Bij de oeuvre-overzichten en vooral bij de geselecteerde werken fungeren de verhouding tussen Moritz' historieschilderkunst en zijn veelzijdigheid (deelvraag 2) en het theater (deelvraag 3) als analytische lenzen, zodat deze onderdelen belangrijke bouwstenen vormen voor de beantwoording van deze deelvragen. In de conclusie (hfd. 5) breng ik alle bevindingen met elkaar in verband om de deelvragen te beantwoorden en op basis daarvan te duiden hoe Moritz zich, als historieschilder en alleskunner, positioneerde in het kunstveld van zijn tijd. Na beantwoording van de hoofdvraag reflecteer ik kort op het uitgevoerde onderzoek en geef ik enkele suggesties voor vervolgonderzoek.

Aangezien deze scriptie de eerste studie vormt over Moritz en zijn oeuvre, heb ik gekozen voor een omvangrijk notenapparaat, teneinde de bronnen zo goed mogelijk te ontsluiten voor vervolgonderzoek. De afbeeldingen waarnaar in de tekst wordt verwezen zijn te vinden in Bijlage 1. Op basis van alle bestudeerde bronnen heb ik geprobeerd Moritz' oeuvre zo goed mogelijk te reconstrueren; Bijlage 2 bevat een overzicht van alle werken waarbij Moritz als maker wordt genoemd in de bestudeerde bronnen.

2. Biografische schets

2.1. Afkomst en jeugd (1771-1789)

Moritz begon al vroeg met knutselen en beeldjes maken: hij oefende zich hierin toen hij vanaf zijn zevende levensjaar bij zijn oom in Duitsland verbleef. Volgens Van Hinke hadden zijn ouders hem

vanuit Den Haag naar Herborn gestuurd, in het graafschap Nassau (in de huidige Duitse deelstaat Hessen), om theologie te studeren.[56] Hij woonde daar een tijdlang de Latijnse school bij, maar het boetseren van beeldjes uit klei – vooral van paarden – lag hem meer dan de droge taalstudie.[57]

Zijn ouders, Johannes Moritz en Elisabeth Boehm, kwamen oorspronkelijk uit Herborn.[58] Het plaatsje ligt naast Dillenburg, waar het familieslot van de Nassaus stond. Louis' vader was in dienst bij de Nassaus als 'Guarde du Corps van zyne Hoogheid den Heere Prinse Erfstadhouder'.[59] Dat verklaart vermoedelijk waarom hij aanstuurde op een religieuze of militaire loopbaan voor zijn oudste zoon: zonen van militairen werden destijds zelden kunstschilder.[60] Moritz' voorliefde voor paarden is wellicht ook aangewakkerd door zijn vaders beroep, aangezien deze tot de cavalerie behoorde.[61] Het is gezien hun herkomst waarschijnlijk dat het gezin thuis Duits sprak, wat kan verklaren waarom Moritz later in zijn brieven een wat Duits-angehauchte spelling hanteerde.[62]

Zijn ouders waren vermoedelijk rond 1770 naar Den Haag gekomen, mogelijk in verband met het werk van Johannes Moritz. Zij gingen daar in ondertrouw op 21 april 1771.[63] De aanleiding voor het huwelijk zal zijn geweest dat Elisabeth Boehm zwanger was, aangezien Louis zo'n zes maanden later werd geboren, vermoedelijk op 11 oktober 1771. Hij gaf zelf deze geboortedatum op toen hij zich inschreef bij de Tekenacademie in Amsterdam.[64] (Dit betekent dat de geboortedatum die tot nu toe, in navolging van Van Hinke, wordt gehanteerd voor Moritz, namelijk 29 oktober 1773, onjuist is.[65]) Op 27 november 1771 werd hij in Den Haag gedoopt als Johannes Lodewijk Moritz.[66] Na hem kregen de ouders nog ten minste vijf kinderen.[67]

Zijn vader, 'ein trockner Militair', vond de kunsten maar niks, zodat hij de kleiende jongen uit Herborn terugriep naar Den Haag voor een militaire opleiding.[68] Dat lag Louis echter even weinig als theologie. Heimelijk oefende hij zich in het maken van beeldjes uit hout, steen en ivoor.[69] Ook leerde een zegelmaker hem kopergravures maken, die de aandacht trokken van de decoratieschilder Dirk van der Aa (1731-1809), die hem vervolgens op zijn atelier schilderlessen gaf.[70] Dit alles moest tersluiks gebeuren, omdat zijn vader Moritz' broers en bedienden had opgedragen alles te vernietigen wat hij aan kunst maakte.[71]

2.2. Den Haag, Amsterdam en Leiden (1789-ca. 1808)

Ondanks de tegenwerking van zijn vader, zette Moritz zijn kunstenaarsambities door. Hij schreef zich in 1789 in bij de Haagse tekenacademie Pictura onder de naam Johannes Moritz.[72] Rond 1792 wisselde Moritz zijn roepnaam Johannes in voor Lodewijk, wat hij vermoedelijk in de Franse tijd veranderde in Louis.[73] Over zijn vroege jaren in Den Haag is verder weinig bekend. Al snel na zijn opleiding gaf hij zelf teken- of schilderlessen: Moritz wordt genoemd als leermeester van Hendrik Jan van Amerom (1777-1833) in Den Haag.[74] Later heeft Moritz overigens voor zover bekend nauwelijks lesgegeven, alleen nog aan Hermina Christina Haages (1800-1881).[75] Moritz legateerde in 1840 zijn ledemannen en mechanische werktuigen aan haar.[76]

Aangezien het schilderen van decoraties en behangsels van zijn leermeester verwantschap heeft met het vervaardigen van toneeldecors, ligt een connectie met de toneelwereld voor de hand.[77] Moritz bezocht regelmatig de Haagse schouwburg en maakte een model van het toneel, dat veel bewondering opriep.[78] Volgens verschillende bronnen heeft hij ook onder of met de toneelschilder Joannes Henricus Albertus Antonius Breckenheijmer (1772-1856) gewerkt.[79] Moritz kende hem van Pictura; op een ranglijst uit 1791 van 36 leerlingen stond Moritz dertiende, Breckenheijmer negentiende.[80] Ze bleven levenslang vrienden.

Moritz verhuisde vervolgens naar Amsterdam, vermoedelijk in 1793. Op 2 oktober 1793 schreef hij zich in bij de Amsterdamse Teken-academie, die hij enkele jaren bezocht om zijn tekenvaardigheid verder te verbeteren.[81] Hij behoorde daar overigens niet tot de prijswinnaars.[82] Eind 1794 werd hij lid van het departement Tekenkunde van de Maatschappij van Verdiensten onder de zinspreuk Felix Meritis.[83] Hij bood dit departement in 1797 een door hem gemaakte ledenman aan, die veel langer zou meegaan dan de krakkemikkige versie die men toen gebruikte, maar het genootschap had er geen honderden guldens voor over. Moritz schreef bij zijn aanbod dat deze ledenman 'waarschynlyk de laatste zal zyn welke ik onderhanden neem'; hij had tot dan toe dus vaker deze werktuigen gemaakt of hersteld.[84]

In Amsterdam kreeg Moritz een baan bij de Amsterdamse schouwburg, wellicht vanwege het verhaal over zijn Haagse-theatermodel.[85] Zijn uitzonderlijke kundigheid in de werktuigbouw, waarin hij zich intussen ook had bekwaamd, moet bekend zijn geweest, zodat de schouwburg hem vermoedelijk eerder hierom aantrok. Naar verluidt heeft men meermalen getracht Moritz van de schilderkunst af te trekken zodat hij zich op de werktuigbouwkunde zou kunnen richten.[86] Moritz kreeg in Amsterdam het beheer over de 'Tooneel-Werktuigen en Versierselen' en werkte dus als toneelmeester en decorbouwer.[87] Hij was vooral goed in machinerieën, zoals een draak in *Medea* waar hij zelf inkroop om zeker te stellen dat alle 'talryke bewegingen, keelopening, tong- en ooggebaerden, stuipen en andere kromme sprongen' goed werkten.[88] In zijn vrije tijd kon hij schilderen.

In 1797 trouwde Moritz met de uit Zevenaar afkomstige Anna Reijerman (ca. 1771?-1835) (afb. 3).[89] Bij hun huwelijk vielen zij in de categorie onvermogend, wat betekent dat ze arm genoeg waren om vrijgesteld te worden van belastingen.[90] Het echtpaar zou kinderloos blijven. Anna Reijerman schilderde bloem-, fruit- en wildstillevens; Moritz en Reijerman hebben ook enkele stukken samen geschilderd.[91] Zij won een (tweede) prijs bij Felix Meritis en haar werk oogstte regelmatig lof, maar verder is er weinig over haar bekend.[92]

Volgens de meeste biografen stopte Moritz bij de schouwburg om zich geheel op de schilderkunst te richten toen hij daar eenmaal van kon leven.[93] Van Hinke geeft echter als reden voor zijn vertrek dat hij het werk niet interessant genoeg vond.[94] Dat lijkt aannemelijker, aangezien Moritz vervolgens nog een betaalde functie blijkt te hebben gehad. Hij verhuisde vermoedelijk tegen 1800 naar Leiden, waar hij van 1800 tot 1805 custos was bij het Kabinet van Naturalia en amanuensis van de hoogleraar in natuurlijke geschiedenis.[95] In deze tijd beijverde hij zich ook 'om nuttige inrigtingen in de Leidsche teekenschool in te voeren.'[96] Ook hielp hij in de Haagse schouwburg als een toneelstuk meer dan gewone decoraties vergde. Hij deelde daarbij vaak ook in de toejuichingen van het publiek.[97] Daarnaast bleef hij werktuigen bouwen, bijvoorbeeld een 'phantome' – een model van een zwanger vrouwenlichaam waarop vroedkundigen konden oefenen.[98]

Het werk lag hem echter minder goed. In 1803 schilderde hij op verzoek van de curator enkele portretten van oude geleerden en eigentijdse hoogleraren.[99] Dat beviel kennelijk zo goed dat Moritz in 1804 verzocht om in plaats van het normale amanuensis-werk voor hetzelfde salaris voortaan alleen nog hooglerarenportretten en wetenschappelijke tekeningen te mogen maken.[100] Waarschijnlijk dateren dan ook twee tekeningen van tulpen uit deze tijd (afb. 4). Op 28 maart 1805 werd Moritz op zijn verzoek eervol ontslagen.[101] Vermoedelijk kon hij vanaf dat moment wel leven van zijn inkomsten uit de kunst (al dan niet aangevuld met werktuigbouwkundige klussen en inkomsten uit Reijermans kunst). Het ging goed met zijn schilderwerk, blijkend uit een prijs die hij dat jaar ontving bij de Leidse Schilder- en Teeken-Academie.[102]

Zijn reputatie was inmiddels dusdanig dat hij in 1806 werd genoemd, als historieschilder te Leiden, op een lijst der "beroemdste Schilders, Teekenaars en Graveerders die zich thans in het Koninkrijk Holland bevinden."[103] In 1808 werd hij gekozen tot lid van de vierde klasse van het nieuw opgerichte Koninklijk Instituut, als enige historieschilder.[104] In die hoedanigheid was hij in 1808 lid van de jury voor de toekenning van prijzen bij de eerste Tentoonstelling van Kunstwerken van Levende Meesters.[105] Opmerking verdient echter wel dat Moritz, als schilder en beeldhouwer, in het instituut werd gekozen 'Voor de Beeldhouwkunde'.[106] Hij stond destijds dus vooral ook bekend om zijn beeldhouwwerk. En aangezien een almanak in 1810 bij zijn lidmaatschap 'Peintre et Mécanicien' vermeldde, werden ook zijn werkzaamheden als werktuigbouwkundige belangrijk gevonden.[107] Zo profileerde hij zich dus niet alleen als (historie)schilder, maar ook als alleskunner.

2.3. Amsterdam (ca. 1808-1850)

Ergens rond 1808 verhuisde Moritz terug naar Amsterdam, waar hij de rest van zijn leven hoofdzakelijk zou wonen.[108] Wellicht speelde mee dat zijn – mogelijk beste – vriend, de dichter en toneelspeler Marten Westerman (1775-1852), in 1808 naar Amsterdam terugkeerde.[109]

Al in zijn Leidse jaren was Moritz succesvol geweest bij het Amsterdamse kunst- en wetenschapsgenootschap Felix Meritis, wat hij voortzette in zijn Amsterdamse tijd; hij won er in totaal vier of vijf eerste prijzen.[110] Het moet een bijzonder gezicht zijn geweest toen Moritz en Reijerman in 1816 samen als prijswinnaars het podium betraden bij Felix Meritis: 'een paar Echtgenooten, die, te gelijk bekroond, beide in den eersten rang der schilders staan'.[111] Hij was ook behoorlijk actief in dit genootschap in de jaren 1810-1830. Zo bezocht hij regelmatig de vergaderingen van werkende leden en werd hij benoemd tot kiezer in 1810, 1811 en 1815, tot steller in 1821 en tot beoordelaar van ingekomen stukken in 1828-1830. Hij vervulde hiermee verantwoordelijke functies.[112] Hij zal er ook lezingen hebben bijgewoond, mogelijk samen met Reijerman.[113] Tevens was hij aanspreekpunt voor de modellen.[114] In 1824 kreeg Moritz de voorkeur boven Abraham Johannes Ruytenschildt om gepolst te worden voor de functie van lector (die toezicht zou houden bij activiteiten), aangezien hij 'vlijtiger' de werkzaamheden bijwoonde dan laatstgenoemde.[115] In 1827 was hij lid van de commissie van de afdeling Tekenkunde die het feest voor het 50-jarig bestaan van Felix Meritis voorbereidde en ontwierp hij de tekening voor het vignet voor de bijbehorende uitgave.[116] Moritz won in deze periode verder nog enkele prijzen bij andere genootschappen.[117] Ook werd hij in 1817 benoemd tot buitengewoon honorair lid van een vergelijkbaar genootschap, de Kunst en Wetenschap Bevorderende Maatschappij V.W.[118]

In deze jaren was hij ook actief bij het Koninklijk Instituut. Zo was hij vanuit de Vierde Klasse lid van de commissie die in 1814 adviseerde over een monument ter ere van de heldendaden van de kroonprins in de slagen bij Quatre Bras en Waterloo en betrokken bij de ontwerpen van diverse medailles (1814, 1818 en 1834).[119] Hij zat in beoordelingscommissies, bijvoorbeeld van een boek over het perspectief (1828) en van inzendingen op een architectuurprijsvraag voor een Museum van Oudheden (1836).[120] Ook zijn werktuigbouwkundige kennis kwam te pas: met enkele componisten onderzocht Moritz een nieuw uitgevonden metronoom in 1817 en een verbeterde versie van het 'Muzijk-Instrument genaamd *Aeolodicon*' in 1820.[121]

Naast deze Noord-Nederlandse instellingen was Moritz ook (ere)lid van de academies in Antwerpen, Brussel en Gent.[122] Hij zal daar minder actief zijn geweest, maar hij behaalde wel een eerste prijs voor zijn *Slag bij Nieuwpoort* op de Gentse tentoonstelling in 1820.[123] Zijn werk en ook

zijn persoon vielen in de smaak in de zuidelijke Nederlanden: zijn vriend Jacob Lodewijk Kesteloot schreef een in memoriam dat, in de woorden van Kramm, blijkt geeft van 'de vereering, onzen kunstenaar in *België* te beurt gevallen'.[124]

In Nederland nam Moritz tussen 1808 en 1850 veertien keer deel aan de tentoonstellingen van Levende Meesters, meestal in Amsterdam, met in totaal 52 schilderijen en één pleisterbeeld.[125] Hij had in 1810 al een gevestigde reputatie en kreeg in de jaren daarna veel positieve kritieken.[126] In die tijd waren de kritieken overigens standaard positief getoonzet, maar Moritz behoorde zeker tot de meer geprezen kunstenaars. Zijn gevestigde positie blijkt ook uit het feit dat critici hem noemden in rijtjes van goede kunstenaars die zij misten op bepaalde tentoonstellingen.[127] Toen echter door de grote toename in tentoongestelde werken de recensies eind jaren 1820 kritischer werden, kreeg Moritz regelmatig negatievere kritieken, mede omdat men gezien zijn staat van dienst beter had verwacht.[128] Het omgekeerde kwam overigens ook voor, namelijk dat Moritz een criticus positief verraste.[129] Dat de koning Moritz, naast anderen, in 1828 nog een premie van 500 gulden toekende 'als blijken van Z.M. tevredenheid over de wijze, waarop deze Kunstenaars tot den roem en veredeling van de moderne Nederlandsche Kunstschool medewerken', geeft aan dat zijn werk toen nog steeds aansprak.[130] De koning had eerder al twee werken van Moritz aangekocht voor de koninklijke verzameling.[131]

In de jaren 1830 keerde het tij voor Moritz. In 1832 nam hij nog met zes werken deel aan de Levende Meesters, daarna niet meer tot 1839. Het is moeilijk te achterhalen wat er precies gebeurde, maar hij had in deze jaren een dip in zijn productie.[132] Mogelijk had dit te maken met veranderingen in de markt rond 1830, met een sterke toename in aantallen kunstenaars en ingezonden schilderijen op tentoonstellingen.[133] Wellicht had hij last van de toenemende concurrentie van jongere generaties: hij moest zijn geld met portretten en genrestukken verdienen (zie par. 3.1), die inmiddels door velen bij de vleet werden geproduceerd.

Vermoedelijk speelden ook privéomstandigheden een rol. Anna Reijerman overleed in 1835. Zijn karakter neigde in het algemeen al naar depressiviteit. Volgens zijn vriend, de arts Kesteloot, was Moritz 'doorgaens onopgeruimd, mismoedig, ontevreden, ja, als ter neêr geslagen; met een woord, in een staet van werkeloosheid van ligchaem en gemoed die nu en dan aen ziekte en verbystering grensde.'[134] Het is dan ook voorstelbaar dat het verlies van zijn echtgenote mede bijdroeg aan de dip in zijn productiviteit.

In 1839 worstelde hij ergens mee, waarover hij zijn oude studiegenoot en vriend Breckenheijmer consulteerde ('Gij hebt bijna Hant an Hant mit mij door het kruepel hout gestruikeld, alleen gij zijn de mann die ik hooren moet').[135] Wat er speelde valt niet goed te reconstrueren, maar het had iets te maken met de verkoop van zijn huis, waarover hij erg inzat.[136] Vermoedelijk leverde die verkoop wel geld op, want iets later gaf hij aan de schilder Jan Eduard de Vries een lening van 5000 gulden met hypotheek op diens woning, die de Vries vermoedelijk medio 1840 afloste.[137] Deze privéperikelen kunnen hebben meegespeeld in Moritz 'zoo langdurige werkeloosheid'.[138]

Rond 1840 pakte Moritz het penseel weer op. Naast paardenschilderijen voor de markt, verscheen hij in 1840 weer op de Levende Meesters met een historiestuk, portretten en genrestukken. In 1847 en 1850 volgden nog een historiestuk, een portret en drie genrestukken.[139] Deze werken werden echter in de kritiek nauwelijks opgemerkt.[140] Toch genoot hij nog steeds een goede reputatie.[141] Moritz werd honorair lid van het in 1839 opgerichte kunstgenootschap Arti et Amicitiae en maakte in de kunstzaal aldaar indruk met een *Leda*.[142] Bij een feestmaal in 1840 (waar de wijn rijkelijk vloeide, gezien de vele

toasten) bracht kunstbroeder Klijn een toast uit ‘aan den Nestor onzer levende historieschilders, Moritz, die sinds vijftig jaren in de kunst schittert, den vervaardiger van den slag van Nieuwpoort’.[143]

Tot op hoge leeftijd bleef Moritz, ondanks een afnemende gezondheid, actief. Tussen ‘vlagen van mismoedigheid’ door had hij een niet-aflatende werklust, nauwelijks de tijd nemend om te eten.[144] Zo had hij in 1847-1848 nog een belangrijk aandeel bij het bronzen standbeeld van Willem I door Louis Royer (1793-1868) (zie par. 4.3). Ook zat Moritz in 1849 in de beoordelingscommissie van een beeldhouwkunstwedstrijd bij de Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten, en in 1850 herstelde hij nog het model van het Trippenhuis voor het Koninklijk Instituut.[145] De Kunst en Wetenschap Bevorderende Maatschappij V.W. omschreef Moritz dan ook treffend als ‘een achtingswaardige, nog met jeugdig kunstvuur bezielde grijze’, die zowel in de burgerlijke als in de kunstwereld werd hooggeschat.[146]

Ondanks deze hoogachting en zijn vele activiteiten bij de verschillende genootschappen, lijkt Moritz zich nooit in het centrum van de kunstwereld te hebben willen of kunnen positioneren. Hij heeft, voor zover ik kon achterhalen, nergens bestuursfuncties vervuld. Een anonieme necrologie-schrijver, die Moritz zo te lezen wel relatief goed gekend moet hebben, stelt dat men zich meer bezig hield met Moritz’ ‘zonderling karakter (zoo als men het noemde) […] dan met het zeldzame van zijne talenten. […] Ondertusschen beschouwde men hem als een' zonderling, en hij was in de maatschappij als een vreemdeling’.[147] Het lijkt dan ook geen toeval dat *Don Quichotte* zijn favoriete boek was, dat hij altijd bij zich had.[148] Wanneer de oude Moritz zijn zin niet kreeg, vond hij troost bij Louis Royer.[149]

Moritz was misschien een zonderling maar geen misantroop. Hij onderhield warme vriendschappen met Breckenheijmer en Marten Westerman en telde ook vrienden onder de vele wetenschappers die hij portretteerde.[150] Ook Westermans zoon Gerardus Frederik (1807-1890) was een huisvriend; Moritz vermaakte uiteindelijk zijn ledepoppen, werktuigen en schilderijen aan hem.[151] De vriendschap met deze mede-oprichter van Artis zal de aanleiding zijn geweest voor Moritz om een *Chimpansee* en een *Mandril* te schilderen.[152]

Ook met zijn familie moet hij contact hebben gehouden; hij benoemde hen althans grotendeels tot zijn erfgenamen in testamenten uit 1840.[153] In het testament dat Moritz op 4 november 1850 liet opmaken – mogelijk voorvoelde hij een naderende dood – liet hij echter zijn gehele vermogen na aan Catharina Hartman, vermoedelijk zijn huishoudster.[154] Mogelijk waren al zijn broers en zussen inmiddels overleden, of wellicht was hij gebrouilleerd met overblijvende familieleden.

Moritz overleed op 23 november 1850.[155] Het *Algemeen Handelsblad* meldde het overlijden ‘van den zoo verdienstelijke historie- en portretschilder L. Moritz’ als een gevoelig verlies voor de Nederlandse schilderschool.[156] De eerdergenoemde anonieme necrologieschrijver benadrukte Moritz’ vindingrijkheid, vernuft en opmerkelijke veelzijdigheid.[157]

3. Historieschilderkunst

Ondanks zijn opmerkelijke veelzijdigheid, die uit bovenstaande biografische schets blijkt, wordt Moritz vaak gekarakteriseerd als eerst en vooral een historieschilder, mede omdat hijzelf nadrukkelijk probeerde de historieschilderkunst in de noordelijke Nederlanden van de grond te krijgen. Om Moritz’ positionering als historieschilder nader te duiden, schets ik in dit hoofdstuk eerst de plaats van de historieschilderkunst binnen de contemporaine kunstwereld en kunstmarkt (par. 3.1). Vervolgens bespreek ik Moritz’ werk in dit genre in het algemeen (par. 3.2) en enkele specifieke voorbeelden in het bijzonder (par. 3.3).

3.1. Hiërarchie der genres en positie van de historieschilderkunst

In de traditionele hiërarchie van genres staat de historieschilderkunst bovenaan. 'Dit toch is het ware schilderen,' schreef kunstbestuurder Johan Meerman (1753-1815).[158] Het onderliggende idee daarbij lijkt dat de denkende natuur (de mens) hoger is dan de gevoelige natuur (dieren), die weer hoger is dan de groeiende natuur (landschap). En bij het afbeelden van de mens wordt historieschilderkunst hoger aangeslagen dan portretkunst, omdat daar meer inventie voor nodig is.[159] Vroeg-negentiende-eeuwse tentoonstellingsrecensies reflecteren deze hiërarchie in de volgorde van bespreking. Zo begint Meerman in 1810 zijn verslag van de Levende Meesters-tentoonstelling met een pluim voor Moritz omdat die het historieel probeert te doen herleven.[160] Vervolgens bespreekt hij portretten, *tableaux de genre*, landschappen, bloem- en fruitstukken, zee- en stadsgezichten, miniaturen, aquarellen en gegraveerde platen.[161] Soms varieert de volgorde – portretten worden ook wel na landschappen besproken – maar steeds begint men met historieschilderkunst.[162]

Hoewel historiekunst het belangrijkste werd gevonden, werd dit genre in Nederland weinig beoefend, zo blijkt uit de prijsvraag die Teylers Genootschap rond 1808 uitschreef: 'Wat is de reden, dat de Nederlandsche School […] hedendaags, zoo weinig meesters in het historisch vak heeft opgeleverd'?[163] De bekroonde inzendingen noemden de gereformeerde godsdienst als een van de belangrijkste factoren.[164] Voor zover er animo bestond voor deze 'gansch geene gemakkelijke taak', kwam deze dan ook uit de zuidelijke Nederlanden.[165] Moritz poogde het historieel in de noordelijke Nederlanden van de grond te krijgen en vervulde daarmee een voorbeeldfunctie, zoals Jacobus Scheltema in zijn lofrede in 1817 benadrukte.[166]

Op de Levende Meesters-tentoonstellingen waren historiestukken aanvankelijk slecht vertegenwoordigd, maar het aantal nam enigszins toe na 1810.[167] In 1826 kon een criticus Nederland omschrijven als 'een land, waar zulke verdienstelijke historie-schilders leven', hoewel hij betreurde dat de tentoonstellingsruimte zich slecht leende voor grote stukken.[168] Wellicht is dit laatste – in combinatie met de sowieso gebrekkige markt voor historiestukken – mede reden geweest dat men in de Nederlanden een voorkeur ontwikkelde voor historische genrestukken, ook van kleiner formaat, die eerder momenten uit het persoonlijk leven van historische figuren tonen dan grote, heldhaftige gebeurtenissen.[169] In die zin bestond er niet zo'n scherpe grens tussen historieschilderkunst en genrekunst.[170]

Desondanks bleef het moeilijk om historiestukken te verkopen en kwam het historieschilderen in het Noorden niet echt van de grond. In 1826 betreurde een criticus 'het historieel vak te Amsterdam zoo weinig te zien aangemoedigd', aangezien naast enkele besprekenswaardige werken op de tentoonstelling 'het grootste gedeelte bestaat in familie portraiten die over 50 jaar op de overloop hangen, en historieelen die over 50 maanden op de brug te koop staan'.[171] Er was dan ook een flinke kloof tussen kunsttheorie en verzamelpraktijk.[172] Kunstenaars als Jacob Smies (1764-1833) en Johannes Hari sr. (1772-1849) wilden wel graag historieschilder worden, maar zagen zich door de marktomstandigheden genoodzaakt andere genres te beoefenen.[173]

Ook vanuit het Hof werden weinig aankopen in dit genre gedaan.[174] Soms overwoog men daarom historieschilders zelfstandig te financieren; in 1823 bijvoorbeeld adviseerde Jeronimo de Vries de overheid om Moritz te ondersteunen.[175] In 1828 ontwierp Cornelis Apostool een sociale regeling om vier historieschilders (Moritz en drie Zuid-Nederlandse kunstenaars) van overheidswege te steunen met opdrachten. Met beide voorstellen werd echter niets gedaan.[176] Moritz profileerde zich daarom als

historieschilder voor het prestige, niet voor zijn levensonderhoud. Vanwege de moeilijke verkoopbaarheid liet hij de prijs van historiestukken dan ook over aan de handelaar.[177]

3.2. Overzicht van Moritz' historiestukken

Al vanaf 1805 stond Moritz bekend als historieschilder.[178] Zijn voortrekkersrol in dit genre blijkt bijvoorbeeld uit het pleidooi dat hij, samen met Smies, in 1813 hield binnen Felix Meritis 'om het Histor: vak meer en meer aantemoedigen', onder andere door de onderwerpskeuze bij prijsvragen.[179] Tekenend is ook dat in 1815, toen de prijsvraag opnieuw hetzelfde onderwerp had als in 1814 omdat niemand dat jaar had ingezonden, Moritz op het laatste moment nog een schilderij maakte om te voorkomen dat de prijs weer niet kon worden uitgereikt wegens gebrek aan inzendingen. Zijn haastklus won vervolgens de prijs, aangezien er ondanks de spoed 'zoo veel genie in de vinding en ervarenis in de bewerking' te zien was.[180]

Naast deze prijswinnende *Oedipous en Antigone* maakte Moritz nog ten minste negen schilderijen over mythologische onderwerpen, evenals een tekening en twee beelden (zie het oeuvre-overzicht in Bijlage 2 voor de hier en in de volgende paragrafen genoemde werken). Dat is relatief weinig binnen Moritz' bijna vijftig historiestukken, maar relatief veel binnen de negentiende-eeuwse (Noord-)Nederlandse schilderkunst, waar mythologie zelden voorkomt. Bijbelse onderwerpen kwamen ruimer aan bod: nadat hij met een tekening *De verschijning van Jezus aan Maria in de hof* in 1801 de prijs bij Felix Meritis had gewonnen, schilderde Moritz ruim twintig Bijbelscènes. Hieronder bevinden zich vooral veel scènes uit Jezus' lijdensverhaal. Daaronder zijn minstens drie altaarstukken voor rooms-katholieke kerken, en vermoedelijk ook andere werken voor katholieke kopers.[181]

Gezien de voorkeur binnen de Nederlandse historieschilderkunst voor vaderlandse geschiedenis, is het opmerkelijk dat Moritz vaker Bijbelse onderwerpen schilderde dan historische.[182] Van Moritz zijn drie scènes bekend uit de antieke Oudheid (een Alexander en twee Cleopatra's) en tien uit de vaderlandse geschiedenis, vooral van de slagen bij Nieuwpoort en Waterloo. Deze laatste behoren wel tot de zwaartepunten in zijn oeuvre, vanwege hun omvang en complexiteit. Met name zijn twee panorama's waren uiterst ambitieuze ondernemingen.

In 1816 schilderde Moritz met Jan Kamphuijsen, Carel Lodewijk Hansen en Cornelis de Kruijff een panorama van naar schatting 7 bij 45 meter, *De slag bij Waterloo*, dat in het panoramagebouw op het Amsterdamse Leidseplein te zien was.[183] Een tijdgenoot omschreef het als een 'geheel nieuwen tempel dier kunst, aan den vaderlandschen heldenroem geheiligd. […] Daarin ziet men, wat het Nederlandsch penseel vermag; daarin ziet men, dat de Nederlandsche school haren alouden aard niet verloochent, die hare kunstenaars altijd tot de waarachtige schilders van de natuur vormde.'[184] Moritz' bijdrage – de figuren, paarden en groepen op de voorgrond – was volgens hem van Europese allure.[185] Later was het panorama te zien in Den Haag en Brussel en wellicht nog elders in de Nederlanden, waarmee het een belangrijke functie vervulde in de natievorming (zie ook par. 3.3.2).[186] Commercieel was het overigens een riskante onderneming: de initiatiefnemer van het project, uitgever Evert Maaskamp (1769-1834), kwam door dit panorama en een tweede panorama (van Amsterdam) in de schulden te zitten.[187] Moritz vroeg dan ook minder entreegelden dan Pieneman zou doen voor diens Slag bij Waterloo – iets waarvoor de laatste gelaakt en de eerste geprezen werd.[188]

In 1818 stelde Moritz zijn monumentale *De overwinning bij Nieuwpoort in 1600* tentoon 'in eene daartoe ingerigte Zaal, bij wijze van een Panorama'.[189] Ook in deze 'rijke en woelige ordonnantie' kon Moritz zijn specialiteit in het uitbeelden van paarden goed tonen.[190] Voor het uitbeelden van de figuren

had Moritz dan ook niet alleen zelfgemaakte ledenpoppen in zijn atelier, maar ook een volledig zelfgebouwd paardenskelet.[191] Twee jaar later maakte hij een variant op dit doek, dat de koning kocht en aan de stad Nieuwpoort gaf, waar het met groot feestvertoon werd ingeluid.[192]

Hoewel de hoop werd uitgesproken dat het Nieuwpoort-panorama het startpunt zou zijn van een serie vaderlandse geschiedenis, en Moritz zo'n serie ook voor ogen had, lijkt dat niet van de grond te zijn gekomen.[193] Desondanks dragen Moritz' vaderlandse-geschiedenisstukken in belangrijke mate bij aan zijn reputatie als historieschilder, mede omdat juist deze vaak – meestal lang na Moritz' dood – in openbare collecties zijn terechtgekomen en dus relatief zichtbaar zijn.[194]

Naast schilderijen zijn van Moritz nog enkele historische schetsen bewaard gebleven en een paar prenten met allegorische voorstellingen. Interessant tot slot is een schilderij met een allegorische voorstelling uit 1813: *Meisje met bloemen, voorstellende het Genoegen*. Het is een zeldzaam voorbeeld van een coproductie van een echtpaar waarbij de tentoonstellingscatalogus de bijdrage van de echtgenote expliciet vermeldt: Moritz schilderde het meisje, Reijerman de bloemen.[195]

3.3. Geselecteerde werken

3.3.1. Proculeius verhindert Cleopatra zich te doorsteken en *De dodelijk gewonde Marcus Antonius bij Cleopatra*

Moritz kreeg in 1809 de eerste prijs bij Felix Meritis voor zijn aquarel *Proculeius verhindert Cleopatra zich te doorsteken* (afb. 5).[196] Willem I zag het in 1814 bij zijn bezoek aan Felix Meritis.[197] Het werk kwam in bezit van de heer Fallée uit Amsterdam, mogelijk de toneelspeler en -schrijver Bernard Anton Fallée die Moritz portretteerde (zie par. 4.1.3). Fallée verzamelde werk van levende meesters en gaf Moritz opdracht voor een *Dood van Marcus Antonius*.[198] Vermoedelijk is dat het schilderij *De dodelijk gewonde Marcus Antonius bij Cleopatra*, dat in 1825 voor *f* 1500 voor het Koninklijk Kabinet van Schilderijen werd aangekocht (afb. 6).[199] *Proculeius* en *Marcus Antonius* worden wel beschouwd als pendanten, hoewel ze verschillende technieken en formaten hebben.[200] Inhoudelijk horen ze wel bij elkaar.

Marcus Antonius toont Cleopatra bij het sterfbed van haar geliefde. Een dienstmaagd reikt hem een wijnkelk, terwijl een andere dienstmaagd zijn wond bedekt. De verstrengelde handen illustreren de liefde tussen Antonius en Cleopatra.[201] Kort hierop sterft Antonius en wil Cleopatra volgens afspraak eveneens zelfmoord plegen, maar dit wordt verhinderd door Proculeius, de gezant van Octavianus. *Proculeius* toont het moment waarop hij haar de dolk afpakt. Op de achtergrond zien we Antonius' baar. Moritz volgt (conform de prijsvraag) Plutarchus' weergave van het verhaal: links komen twee soldaten door het raam; de maagd linksachter waarschuwt Cleopatra, maar Proculeius is haar te snel af.[202] De jury waardeerde de krachtige groep op de voorgrond, de 'allergelukkigst[e]' voorstelling van de binnenklimmende krijgslieden en de meesterlijke uitvoering.[203] Wel had zij kritiek op de wat rommelige ordonnantie en Moritz' matige tekstgetrouwheid: Cleopatra's 'overmatige droefheid' had wel duidelijker afgebeeld mogen worden.[204] Dat geldt a fortiori voor *Marcus Antonius*: niets is te zien van Cleopatra's van droefheid opengereten boezem en bloedbevlekte gezicht.[205] Cleopatra's ingetogen, waardige droefheid lijkt hier eerder geïnspireerd door het strenge classicisme van Jacques-Louis David dan door de dramatiek van Plutarchus.

Ook stilistisch doen beide werken Frans-classicistisch aan, in de gewaden, de architecturale setting en het ingehouden, wat fletse kleurenpalet.[206] Ze komen daarbij toneelmatig over door de decor-achtige achtergrond en props als het griffioen-tafeltje links in *Marcus Antonius*, de kroon op Antonius'

baar in *Proculeius* en het touw waarmee Cleopatra de gewonde Antonius had binnengehesen. Dat toneelmatige is overigens niet per se specifiek voor Moritz: de historiekunst werd destijds ook wel algemeen gezien als het vastleggen van een toneelvoorstelling. Volgens Scheltema moeten we ons 'de Vaderlandsche Geschiedenis voorstellen als een groot Tooneel', waarvan de tekenkunst het gelaat en de kostuums van de voornaamste spelers en plaatsen voor ons bewaard heeft.[207]

Interessant is een verschil in dramatiek tussen beide werken. *Proculeius* komt over als een dramatische actiescène, terwijl *Marcus Antonius* een verstild tableau-vivant is. Het eerste is mogelijk geïnspireerd door het Franse neoclassicistische toneel dat rond 1810 in zwang was, met antieke kleding en expressieve gebaren.[208] Het laatste volgt meer de compositieschema's en de verheven dramatiek van David en zijn school. Er lijkt dan ook een accentverschuiving zichtbaar: *Proculeius* laat met het 'vertrek vol draperieën en onrustige figuurtjes' volgens Bergvelt 'een fase in de [Nederlandse] historieschilderkunst zien die in Frankrijk al zo'n dertig jaar daarvóór door Davids vernieuwingen ouderwets was geworden.'[209] Het later geschilderde *Marcus Antonius* reflecteert wel dat verheven, kalme neo-classicisme van David.

3.3.2. Kroonprins Willem van Oranje (1792-1849) na zijn verwonding in de Slag bij Waterloo, 18 juni 1815

Ongeveer gelijktijdig met het Waterloo-panorama, dus rond 1816, schilderde Moritz een vergelijkbaar maar veel kleiner schilderij (afb. 7).[210] Het moet een goede indruk geven van een van de centrale scènes in het panorama: het moment vlak nadat de kroonprins door een kogel in zijn linkerschouder is geraakt. Moritz maakte ook een tekening van het daaropvolgende moment, wanneer een helper de wond verzorgt (afb. 9). Beide scènes tonen een onverstoorbare en daarmee heldhaftige strijder.

Niet alleen betekende de slag bij Waterloo het einde van de Franse overheersing; ook kreeg het nationale zelfbewustzijn een belangrijke impuls door het besef van de Nederlandse rol in de veldslag. Daarom pakten kunstenaars het thema snel op, Moritz als een van de eersten.[211] Evenals Pieneman later zou doen in zijn monumentale *Slag bij Waterloo* (1824) (afb. 8), plaatst Moritz prins Willem prominent op het doek, in een heldenrol. Volgens Reynaerts was dit niet helemaal conform de geschiedboekjes, maar vooral een strategische keuze om de prille natievorming te ondersteunen.[212] Vermoedelijk hielp het ook om welwillendheid bij het vorstenhuis als potentiële opdrachtgever te kweken, maar anders dan bij Pienemans *magnum opus* kocht het hof het werk niet aan. Het is onbekend of Moritz het wist te verkopen – het kwam pas in openbaar bezit in 1957 toen de gemeente Tilburg het verwierf.[213]

Evenals bij het panorama zal Moritz in dit schilderij nauwkeurig de details hebben uitgewerkt om een zo goed mogelijk beeld van de veldslag te geven.[214] (Hij toonde overigens niet dat het paard tegelijkertijd ook door een kogel was geraakt.[215]) Mogelijk geeft het daarmee een betere indruk van de veldslag dan Pienemans schilderij, dat 'in feite een verzameling portretten tegen een achtergrond van veldslaggewemel' is.[216] Moritz toont een veel dynamischer scène dan Pieneman en daarmee daadwerkelijk een slagveld, vooral door de centrale rol van de paarden die verschillende kanten op springen en nauwelijks in toom worden gehouden. Dat de gewonde, onthande prins desondanks in het zadel blijft zitten, onderstreept diens heldendom. Het contrast tussen de verschrikte, bezorgde medestrijders met hun bezwerende gebaren enerzijds, en de stoïcijnse houding waarmee de prins zijn verwonding ondergaat anderzijds, geeft het schilderij spanning en een emotionele lading. Moritz presenteert zich met dit werk dan ook als een historieschilder *par excellence*.

3.3.3. Kruisiging en *Kruisafname*

Van Moritz' religieuze werk is weinig overgeleverd, maar zijn Bijbelscènes vormden wel een belangrijk deel van zijn output. Waarschijnlijk waren zijn altaarstukken een belangrijke inkomstenbron, toen de katholieke kerk in de noordelijke Nederlanden geleidelijk herleefde. Naast een drieluik voor de Amsterdamse kerk 'De Pool' maakte Moritz ten minste twee andere grote altaarstukken voor katholieke kerken.[217] De universiteitsbibliotheek Leiden bezit een tekening (afb. 10) die vermoedelijk een voorstudie is voor het altaarstuk *Zaligmaker aan het Kruis hangende*. Dat schilderij was in 1822 in de Nederduitsch Gereformeerde Diakonie in Amsterdam te zien, waar Koningin Wilhelmina het op 12 april bewonderde.[218] Vervolgens stelde Moritz het tentoon in het Leidse Heilige Geest-weeshuis, als 'blijk van zijne genegendheid voor zijne vroegere woonplaats, ten voordeele van de Weezen.'[219] Aldaar zag Guillaume Groen van Prinsterer het, op 14 mei, samen met de hoogleraren Fremery, Rau en Van der Heim. In zijn dagboek noteerde hij dat dit 'uitmuntende schilderij […] voor eene der Gendsche kerken bestemd is'.[220] Zijn beschrijving van de posities van Maria Magdalena, Maria, Salome, Longinus en de goede moordenaar komt overeen met de figuren op de tekening; een verschil is wel dat Jezus op de tekening nog leeft terwijl hij op het schilderij reeds gestorven was.[221] Wellicht betreft het dus geen voorstudie, maar het kan ook zijn dat Moritz de scène in dit opzicht uiteindelijk heeft aangepast. Eind mei werd het stuk naar een niet genoemde kerk gestuurd – hoogstwaarschijnlijk niet in Gent maar in Leiden, vanwaar het later werd verplaatst naar de Onze Lieve Vrouwe Hemelvaartkerk; daar werd het in 1860 boven de biechtstoel gesignaleerd.[222]

De tekening geeft een indruk van de complexiteit van Moritz' grote historiestukken, met meerdere groepen en plans. De compositie kent een mooi contrast tussen de beweging in de linkergroepen, met dobbelende soldaten en een weglopende ruiter en soldaten daarachter, en de stilstand in de treurende rechtergroep. Ook de lichte draaiing van het kruis ten opzichte van het beeldvlak creëert spanning en dynamiek. De compositie doet dan ook meer denken aan Rubens of Van Dyck dan aan het Franse neo-classicisme.

Twee jaar later schilderde Moritz een *Kruisafname*. Het Rijksmuseum overwoog het aan te kopen, maar Jeronimo de Vries, die het namens Cornelis Apostool bekeek, vond het wegens het grote formaat meer geschikt voor een kerk.[223] Uiteindelijk kwam het in de Goudse Gasthuiskerk terecht. Daarvóór was het in de Amsterdamse gereformeerde diaconie te bezichtigen, waar een verslaggever het 'schoon koloriet', de gevoelvolle uitdrukkingen en de gebalanceerde compositie bewonderde. Volgens hem was de ordonnantie 'geenszins naar vroegere meesters overgenomen, geheel naar eigen vinding der schilders'.[224] Zijn beschrijving suggereert dat de *Kruisafname* een complex compositieschema had, zonder dat het overladen overkomt.[225] Die omschrijving past ook bij de *Kruisiging*. Moritz was dus in staat om grote altaarstukken te componeren vol figuren en actie, in uitgebalanceerde composities.

De *Kruisafname* ontlokte positieve reacties en werd volgens Kesteloot in Gouda zeer 'in waerde gehouden'.[226] De Gasthuiskerk werd echter in 1878 verplaatst en het altaarstuk is vermoedelijk later verloren gegaan.[227]

4. Overig werk

De veelzijdige Moritz werkte in diverse genres, zoals meerdere schilders destijds. Combinaties liggen voor de hand van bijvoorbeeld historieschilderkunst en portretkunst (Jan Willem Pieneman), portretten en genrestukken (Willem Bartel van der Kooi) of landschappen en dieren (Pieter Gerardus van Os).

Veel kunstenaars specialiseerden zich echter in één of twee genres. Immers, zoals criticus B. opmerkte over degenen die alles willen schilderen: 'de omnibus aliquid, de toto nihil'.[228] Moritz was een uitzondering door naast zijn historiekunst zowel veel portretten (par. 4.1) als genrestukken (par. 4.2) te maken en daarnaast nog bekend te staan als beeldhouwer (par. 4.3). In dit hoofdstuk bespreek ik zijn werk op deze vlakken, om te onderzoeken hoe dit zich verhoudt tot zijn historieschilderkunst en welke rol het theater hierbij speelde.

4.1. Portretkunst

4.1.1. Inleiding

Portretkunst stond lager in aanzien dan historieschilderkunst, maar – in theorie – hoger dan landschappen of dierschilderijen, omdat de mens werd afgebeeld. In die zin staat het dichtbij de historieschilderkunst, al vereist het minder creativiteit (zie par. 3.1). Ook spreekt het meer het hart dan het vernuft aan: mensen zien nu eenmaal graag zichzelf of hun geliefden afgebeeld. Zoals Meerman in 1809 opmerkte, zal de portretkunst dan ook 'de laatste tak der kunst zijn, waar van men het uitsterven te duchten heeft.'[229] Vanwege de grote vraag naar portretten was het een lucratieve activiteit, die Moritz dan ook zijn carrière lang heeft gebezigd om in zijn bestaan te kunnen voorzien.[230]

Bij een grote vraag hoorde vanzelfsprekend een groot aanbod. In elke stad waren portretschilders actief, en voor de belangrijkste opdrachten zocht men landelijk de gerenommeerdste kunstenaars uit. Moritz hoorde in dit rijtje van vooraanstaande portrettisten thuis: zo meldde Izaäk Schmidt in zijn beschrijving van de staat van de schilderkunst anno 1813 dat portretschilders als '[D]e Lelie, van der Kooij, Moritz, Hodges, Hendriks en meer andere, bekwame mannen' hun achttiende-eeuwse voorgangers in veel opzichten overtroffen.[231]

Anders dan Charles Howard Hodges en Jan Willem Pieneman heeft Moritz in dit genre echter niet de hoogste eer behaald, in de zin van portretopdrachten van het vorstenhuis.[232] Hij probeerde dat wel: in oktober 1816 toog hij met Maaskamp naar Den Haag in de hoop de prins van Oranje te mogen portretteren, maar hun verzoek werd – tot genoegen van concurrent Pieneman – afgewezen.[233] Vermoedelijk wilde Moritz zijn Waterloo-panorama, waarin hij de prins zo heldhaftig had neergezet, kapitaliseren om een eervolle en lucratieve opdracht binnen te halen. Dat zou een interessante omkering zijn van de hiërarchie, omdat dan het historiestuk dienstig is om belangrijke portretopdrachten te krijgen. Natuurlijk was het panorama ook een doel op zich, maar het toont wel de verwevenheid aan tussen de genres in de praktijk: beide waren belangrijk voor een reputatie in het kunstveld.

4.1.2. Overzicht van Moritz' portretkunst

Moritz schilderde zijn eerste portretten in zijn Leidse periode. Misschien verhuisde hij zelfs om die reden: in Amsterdam had De Lelie een sterke positie als portrettist, terwijl de Leidse schilderkunst er bedroevend voorstond en men schilders van buiten verwelkomde.[234] Naast enkele handelslieden en oud-burgemeester Marcus schilderde hij er vooral hoogleraarsportretten. Ook na zijn vertrek bij het Kabinet van Naturalia bleef Moritz opdrachten voor hoogleraarsportretten krijgen: hij schilderde er zo'n acht in Leiden en evenveel in Utrecht. Regelmatig zijn er meerdere versies gemaakt; van Daniël Wyttenbachs portret lijken zelfs vier varianten te bestaan.[235] Moritz' hoogleraarsportretten waren traditioneel: statige portretten in driekwart tegen een donkere achtergrond, zonder opsmuk. Ze zijn stijver en zwaarder dan de elegante, meer gevarieerde hoogleraarsportretten van Hodges.[236]

Desondanks behoorden ze volgens Ekkart en anderen 'door hun goede observatie en degelijke uitvoering tot de beste voorbeelden uit hun tijd.'[237]

Moritz deed echter meer dan degelijk portretschilderen: zoals Reynaerts opmerkt, innoveerde hij het dubbelportret.[238] Het lijkt geen toeval dat het beste voorbeeld daarvan het acteursechtpaar Fallée en Temminck betreft (afb. 12), dat hij door zijn theaterconnecties goed gekend moet hebben en daarom waarschijnlijk zo persoonlijk kon afbeelden (zie par. 4.1.3). Zijn zelfportret met Anna Reijerman (afb. 3) straalt eenzelfde innige band tussen echtelieden uit. Het dubbelportret van Ziesenis-Wattier en Grevelink-Hilverdink (afb. 13) toont beide gevierde actrices in de rollen Clytaemnestra en Iphigeneia, en roept daarmee associaties op met historiestukken die deze mythologische figuren afbeelden. Naast hen portretteerde Moritz nog enkele acteurs, alsook de Amsterdamse schouwburgdirecteur Eduard de Vries.

Ook buiten de theaterwereld had Moritz connecties via zijn activiteiten in het Koninklijk Instituut, met name in de wereld van cultuur en wetenschap. Zo portretteerde hij de dichters Bilderdijk en Wiselius, hoogleraren de Rhoer en Tydeman en intellectuelen als Kinker en van Hall, leden van de Tweede en Derde Klasse. Verder portretteerde hij de Amsterdamse stadsgeneesheer Bonn, die lid was van Felix Meritis. Niet dat hij per se portretopdrachten binnenhaalde vanuit deze genootschappen, maar het geeft wel aan dat Moritz bekend was met en in het veld van cultuur en wetenschap van zijn tijd. Hij lijkt wat verder af te hebben gestaan van de publieke sector, zeker van hofkringen, maar hij portretteerde wel een dozijn personen met publieke functies, zoals Weesper burgemeesters, de Franse intendant van Holland d'Alphonse en marineofficier Van Speijk. Bovendien was Moritz een van de laatsten die regentenportretten en schutterstukken produceerden, van het Amsterdamse leprozenhuis respectievelijk de krijgsraad.[239]

In totaal zijn er bijna honderd portretten van Moritz bekend (waarvan een dozijn niet met zekerheid aan hem wordt toegeschreven) – een respectabel aantal dat suggereert dat de portretkunst gedurende zijn hele carrière een belangrijke inkomstenbron was.[240] Voor zover de portretten tentoongesteld werden, konden ze vooral in de eerste decennia van de eeuw op meestal positieve kritieken rekenen.[241] Daarna kreeg Moritz minder aandacht (zie par. 2.3), maar hij zal op zijn reputatie hebben kunnen teren om ook in de jaren 1830 en 1840 nog portretopdrachten te verkrijgen.

4.1.3. Geselecteerde werken

De acteur Andries Snoek (1766-1829) in de rol van Achilles

Een illustratief portret uit de toneelwereld is Moritz' portret van Andries Snoek uit 1810-1813 (afb. 2). Moritz kende hem nog uit zijn tijd als toneelmeester en decorbouwer in de Amsterdamse schouwburg. Snoek was de beroemdste acteur van zijn tijd en had sinds zijn komst in 1795 gezorgd voor een bloeiperiode in het Amsterdamse toneel.[242] Het is dan ook passend dat het portret sinds 1909 prominent in het monumentale trapportaal van de Stadsschouwburg hangt, aan de overzijde van het portret van Snoeks vaste tegenspeelster, de nog beroemdere Johanna Ziesenis-Wattier.[243]

Moritz schilderde Snoek ook in een toneelscène uit Racine's Iphigeneia (waar hij eveneens de rol van Achilles vertolkte), maar hier zien we Snoek als Achilles in het gelijknamige toneelstuk uit 1719 van Balthasar Huydecoper (1695-1778).[244] Zo vormt het niet alleen een acteursportret, maar doet het ook denken aan historiestukken die de tragische Griekse held verbeelden.

Snoek stond bekend om zijn 'distinctie, zijn prachtige voordracht en "kunstrijke gebaardentaal"'.[245] Dat laatste heeft Moritz goed getroffen door het welsprekende handgebaar waarmee Achilles lijkt te

zeggen: ‘waarom ik?’ De scherpe diagonaal van zijn blote linkerarm en -been accentueert niet alleen het lange lijf – Snoek was een indrukwekkende toneelverschijning – en zijn Achilleshiel, maar leidt ook de aandacht af van het zwaard dat hij zijns ondanks vasthoudt.[246] Zo wist Moritz niet alleen een treffende gelijkenis te schilderen, maar ook het klassieke verhaal te verbeelden van de held die weigerde verder te strijden.[247] Ook stilistisch roept het schilderij, met zijn Davidiaans neo-classicisme, de sfeer op van historiestukken als *Marcus Antonius* (par. 3.3.1). Tegelijk past de strenge, verheven stijl ook goed bij de distinctie van Snoek en diens neo-classicistische acteerstijl.[248] Zo blijkt dit portret niet alleen qua onderwerp maar ook qua vorm een geslaagde versmelting te bewerkstelligen van portretkunst en historieschilderkunst.

Portret van Bernard Anton Fallée (1773-1847) en Anthonia Justina Temminck (1778-1849)

Ook Bernard Fallée en Anthonia (Antoinette) Temminck waren acteurs. Door zijn toneelconnecties zal Moritz hen goed hebben gekend; Fallée gaf Moritz ook meerdere opdrachten.[249] Vermoedelijk kende Moritz daarnaast nog Temmincks vader, Leonardus Temminck, uit zijn tijd bij de Haagse tekenacademie.[250] Moritz portretteerde hen echter niet als acteurs; alleen de fortepiano verwijst – naast echtelijke harmonie – zijdelings naar hun achtergrond: Fallée was ook componist en Temminck zangeres. Het schilderij is vooral een huiselijk portret dat de innige band van een echtpaar toont.

Hiermee vernieuwde Moritz de portretkunst: geen achttiende-eeuwse vormelijkheid, maar intimiteit en ongedwongenheid, die resoneert in Temmincks empire-japon die speciaal ontworpen was om vrouwen bewegingsvrijheid te geven.[251] In plaats van pendanten van twee individuen, toont Moritz een eenheid van twee echtelieden die nauw verbonden zijn, mooi verbeeld doordat ze ‘cheek-to-cheek’ zitten, wat zeer uitzonderlijk was in de portretkunst.[252] Daarmee is het dubbelportret een ‘demonstratie van persoonlijk geluk [die] uitzonderlijk [is] in de geschiedenis van de portretkunst.’[253] En de intimiteit die het portret uitstraalt, betrekt ook de beschouwer meer bij het schilderij dan de afstandelijke portretten rond 1800 deden; ook in dat opzicht droeg Moritz bij aan de ontwikkeling van de portretkunst.[254]

Het schilderij werd getoond op de Levende Meesters in 1813 (en vermoedelijk ook eerder, al is onbekend waar) en viel zeer in de smaak bij de critici.[255] Zij prezen bijvoorbeeld de stofuitdrukking, vooral waar de satijnen japon de rode omslagdoek reflecteert, en het aan Weenix herinnerende hondje.[256] Het fungeerde dan ook als ijkpunt waaraan latere portretten van Moritz werden afgemeten.[257] Zo toont dit dubbelportret dat Moritz, net als in genrestukken als *De muziekles* (par. 4.2.3), oude meesters navolgde, bijvoorbeeld in de precieze schilderstijl en motieven als het hondje, maar tegelijkertijd aansloot bij de eigentijdse Franse mode. Anders dan het in dezelfde tijd geschilderde acteursportret van Andries Snoek straalt het dubbelportret echter geen verheven neo-classicisme uit, maar ongedwongen intimiteit. Zoals Koolhaas-Grosfeld stelt, lijkt het erop dat Moritz hiermee ‘de moraal heeft willen visualiseren die in contemporaine romans en toneelspelen duidelijk naar voren komt: dat liefde en innerlijke harmonie voor een huwelijk belangrijker zijn dan afkomst en geld.’[258] Het contrast tussen *Andries Snoek als Achilles* en het dubbelportret toont aan dat Moritz – anders dan bij zijn formuleachtige hoogleraarsportretten – de kunst verstond zijn portretten te personaliseren en ook stilistisch te laten aansluiten op de geportretteerden.

4.2. Genrekunst

4.2.1. Inleiding

Genrestukken werden in Moritz' tijd aangeduid als *tableaux de genre*, of ook wel als 'stukjes van vinding'.[259] Zoals in paragraaf 3.1 opgemerkt, stonden ze in theorie lager in aanzien dan historieschilderkunst, maar waren ze in de praktijk een stuk populairder. Evenals voor bloemstukken betaalde men er prijzen voor waar menig historieschilder jaloers op kon zijn.[260] Met hun vaak kleinere formaat waren ze natuurlijk makkelijker verkoopbaar in de markt, maar men waardeerde kleine werken ook vanuit artistiek oogpunt.[261]

Zo kon Moritz voor zijn genrekunst, in tegenstelling tot zijn historiestukken, zelf de prijzen bepalen. In een brief, vermoedelijk aan drukker en verzamelaar Adrianus David Schinkel (1784-1864), schreef Moritz dat hij tot zijn leedwezen had opgemerkt

> 'dat mijne laatste brief do[or] UEd verkeerd is begrepen, aangezien, de laatste periode waarin ik UEd de prijsbepaling gulhartig verliet natuurlijk alléén op het historieele betrekking had, daar ik, hoe weinig geschiktheid ook bezittende met mijn werk te negocieeren, toch zeer wel weet dat oude paarden, en oude wijfjes aan het spinnenwiel en dergelijken in ons land courante dingen zijn en dat altijd voor de prijs althans die ik er voor neem zijn te plaatsen.'[262]

Overigens waren genrestukken niet alleen in trek bij de burgerij, maar ook bij het hof. Zo had Lodewijk Napoleon in 1808 volgens Te Rijdt geen interesse in het prijswinnende genrestuk van Willem Bartel van der Kooi, maar overwoog hij een ander genretafereel aan te kopen, mogelijk Moritz' *Tekenles* of *Muziekles*.[263] In 1814 kocht Willem I Moritz' *Kozakkennachtleger* (afb. 14), dat qua onderwerp een historiestuk van eigentijdse geschiedenis is, maar toch eerder overkomt als een traditioneel Hollands landschap of genrescène.[264]

Ook vakgenoten en kunstcritici konden genrekunst wel waarderen. In 1813 bijvoorbeeld won Moritz de prijsvraag bij Felix Meritis voor een genrestuk en werden ook zijn *tableaux de genre* op de Levende Meesters geprezen als 'zeer gelukkige proeven van zijne ongemeene bekwaamheid'.[265] Soms viel het echter minder in de smaak: men prees de uitvoering van Moritz' *Prentenkoopman* op de Levende Meesters van 1824, maar nam kennelijk aanstoot aan het onderwerp, vermoedelijk (maar dat wordt niet geëxpliciteerd) vanwege een suggestieve, wellicht seksuele, toespeling.[266]

4.2.2. Overzicht van Moritz' genrekunst

Moritz schilderde voor zover ik kon achterhalen tegen de honderd genrestukken.[267] Opvallend veel daarvan werden verzameld door de koopman Jan Kleijnenberg (1771-1841): zijn nalatenschapsveiling telde maar liefst 23 schilderijen van Moritz, alle genrestukken.[268] Moritz onderhield ook contact met hem, blijkt uit een brief uit 1836.[269] Kleijnenberg zal dus een groot liefhebber van Moritz zijn geweest, evenals zijn vader, notaris Albertus Kleijnenberg, die ook Moritz verzamelde.[270] De meeste van Moritz' genreschilderijen zijn moeilijk te traceren (slechts enkele bevinden zich in openbare collecties), maar veilingcatalogus-Kleijnenberg geeft door de omschrijvingen een goede indruk van de onderwerpen die Moritz erin aansneed.

Deze omschrijvingen doen vermoeden dat Moritz, zoals veel tijdgenoten, zich vaak liet inspireren door de zeventiende-eeuwse Hollandse meesters.[271] Omschrijvingen als 'Een juffertje voor een geopend raam, bij eene vogelkooi' en 'Een Vrouwtje, zittende op de rand van een Nis, en speelende met een zogenaamde Joujou' doen denken aan Gerrit Dou. Ook een *Kermis met kwakzalver* klinkt

Douesk. Brieflezende dames en interieurscènes als ‘Eene dame in 't wit satijn gekleed, schijnt aan een bij haar staand heer verwijtingen te doen’ zijn thema’s die ook Pieter de Hooch en Gabriël Metsu verbeeldden. Pendanten van een meisje met haar moeder en minnaar bij de pastoor en het daaropvolgende kraambezoek klinken als anekdotes in de traditie van Jan Steen.

Natuurlijk is, bij gebrek aan afbeeldingen, voorzichtigheid geboden: bij de meeste van genoemde scènes weten we niet of ze daadwerkelijk teruggingen op Hollandse meesters. Bij *De muziekles* lijkt een connectie met Terborch echter wel duidelijk, al is daarin ook Franse invloed onmiskenbaar (zie par. 4.2.3). Volgens Knuttel doen ook *Kozakkennachtleger* en het Rotterdamse stalinterieur (afb. 15) Moritz kennen ‘als een genre-schilder, die wederom op 17e-eeuwsche voorbeelden (Wouwerman) teruggrijpt.’[272]

In laatstgenoemde werken spelen paarden een belangrijke rol, net als zij in Moritz’ historiestukken prominent naar voren komen. Zijn vaardigheid paarden te schilderen was een handelsmerk waarmee Moritz zich kon onderscheiden van concurrenten, zowel in historie- als in genrestukken. Zijn oeuvre kent dan ook talloze variaties van paarden – in het veld of in de stal, wit of bruin, solo of duo, al dan niet met stalknecht of blaffende hond.[273] Ook ruiters waren een geliefd thema, evenals pleisterplaatsen van militairen. Toen de Kozakken in 1813 Nederland aandeden, schilderde Moritz hen niet alleen in hun nachtleger; hij tekende ze ook in diverse scènes, waaruit blijkt dat Moritz een vlotte pen had die trefzeker de paarden en hun ruiters wist te treffen (afb. 17). Zijn veelzijdigheid blijkt verder uit het feit dat hij ook enkele etsen van paarden maakte. Zijn ets van twee paarden (afb. 16) ziet er wat onbeholpen uit – het liggende paard en de ogen van het staande paard zijn weinig overtuigend – maar dat hij de etstechniek goed beheerste, blijkt wel uit twee etsen die hij naar tekeningen van Johann Christoph Erhard (1795-1822) maakte.[274]

Ook in zijn genrekunst komt het toneel terug, zij het minder dan in Moritz’ portretkunst. Zo schilderde hij toneelscènes, waaronder een scène uit Racine’s *Ifigenia in Aulis* die in 1813 op de Levende Meesters te zien was.[275] Dat grote doek was sterk verwant aan de twee acteursportretten die hij datzelfde jaar toonde, aangezien de scène Andries Snoek (Achilles) en Johanna Ziesenis-Wattier (Clytaemnestra) in Racine’s *Ifigenia* toonde (vgl. par. 4.1.2 en 4.1.3).[276] Ook schilderde Moritz twee scènes uit de Duitse roman *Siegfried von Lindenberg* van Johann Gottwerth Müller. Met dergelijke verhalende scènes kon Moritz zijn vaardigheid oefenen en demonstreren om de dramatiek van een verhaal te vatten in één sleutelmoment – een belangrijk aspect van de historieschilderkunst.[277]

Terwijl Moritz’ genrestukken met paarden en toneelscènes nog verband houden met zijn historieschilderkunst, maakte hij ook de nodige genrekunst die daar los van lijkt te staan, althans afgaand op titels als *Kind op een bok* en *Twee spelende kinderen*. Zijn *Oude man met kind* (1840) speelde, gezien de prent (afb. 11), sterk op het sentiment van de beschouwer. Het contrast tussen zo’n werk en de verfijnde *Muziekles* (1808, afb. 18) onderstreept de breedte van Moritz’ oeuvre. Het ligt niet voor de hand dat deze variëteit in zijn werk samenhangt met een ontwikkeling in zijn oeuvre. Het feit dat hij op de Levende Meesters in 1814 naast zijn ambitieuze *Kozakkennachtleger* ook *Een kindje op een rustbed liggend* inzond, en in 1847 niet alleen romantische werkjes (*Een godvruchtig meisje*, *De kaartlegster*) maar ook een intellectueel historisch genretafereel als *De Muiderkring* toonde, wijst op een kunstenaar die zijn hele carrière zich op verschillende koperspublieken richtte en van alle markten thuis was.

4.2.3. Geselecteerde werken

<u>*De muziekles*</u>

De muziekles is Moritz' bekendste en meest afgebeelde werk (afb. 18).[278] Moritz zond het samen met het pendant *De tekenles* (afb. 19) in voor de eerste Levende Meesters-tentoonstelling in 1808, overigens pas ruim na de opening daarvan.[279] *De muziekles* doet in eerste instantie denken aan zeventiende-eeuwse Hollandse meesters als Metsu en Terborch. Diverse auteurs beweren zelfs dat de compositie direct ontleend is aan Terborchs *Galante conversatie*, al valt daarover te twisten.[280] Het deelt met deze zeventiende-eeuwse meesters in elk geval eigenschappen als het kleine kabinet-formaat, de zorgvuldige afwerking, de stofuitdrukking en vooral ook het onderwerp.[281] Maar zoals Niemeijer opmerkt, zijn we zulke modieuze élégance van dames niet gewend van Hollandse schilders; ze horen eerder thuis in een Parijse salon dan in dit wat stijve patriciërshuis.[282]

Nijmeijer wijst daarom ook op Franse invloed, met name van Louis-Léopold Boilly (vgl. afb. 23).[283] Wel is *Muziekles* minder sensueel dan de erotisch-sentimentele teken- en muzieklessen van Boilly.[284] Veel auteurs bespeuren niettemin een sterke Franse invloed in dit schilderij, die in de contemporaine Nederlandse genrekunst zeldzaam was.[285] Franse invloed was destijds wel bij Nederlandse historieschilders te zien die het strenge classicisme van David navolgden, maar Moritz innoveerde hier dus de genreschilderkunst door daarin een Franse elegantie en empire-stijl te introduceren.[286]

Hoewel ook de doorkijkjes in *Muziekles* en *Tekenles* een zeventiende-eeuws motief zijn, wijzen diverse auteurs eerder op een verband met Moritz' toneelachtergrond. Niemeijer vindt dat de setting iets heeft 'van een décor, dat achter de mensen is opgehangen, een toneelwand'.[287] Ook Reynaerts ziet in beide werken doorkijkjes waarbij wanden fungeren als coulissen op het toneel.[288] De gracieuze dames met hun theatrale poses lijken 'zo uit een Grieks drama weggelopen', aldus Van der Blom, Kurpershoek en Thunnissen.[289] Wat dit betreft hebben deze pendanten sterke verwantschap met historiestukken als *Proculeius* en *Marcus Antonius* (zie par. 3.3.1). Zo kon Moritz zich profileren als een vernieuwende genreschilder en zijn veelzijdigheid tentoonspreiden, maar tegelijkertijd een zekere samenhang in zijn oeuvre aanbrengen.

Interessant is verder Niemeijers suggestie dat de muziekleraar haast een zelfportret van Moritz lijkt.[290] Dat is niet onaannemelijk, gelet op zijn zelfportretten.[291] Als we die hypothese volgen, lijkt het mij zelfs mogelijk dat Anna Reijerman model heeft gezeten voor de gitaarspelende vrouw. Het zelfportret dat Moritz van hen beiden tekende, vertoont gelijkenis in hun gezichten; ook de kleding kent opvallende overeenkomsten in Moritz' kraag en Reijermans omslagdoek (zie afb. 21-22). Hoewel dit speculatief is, is het geen extravagant idee: Cornelis Kruseman schilderde een muziekscène met (mogelijk) een zelfportret (afb. 24). Zijn schilderij kent sowieso veel overeenkomsten met Moritz' *Muziekles*, alleen doet het nog sterker Terborchiaans en wat minder Frans aan.[292] De muziekleraar lijkt overigens ook sterk op een van de centrale figuren in De Lelie's *De beeldenzaal van de Maatschappij Felix Meritis* (1806-1809) (afb. 20), een groepsportret geschilderd in opdracht van het genootschap.[293] Het betreft een portret van de tekeningenverzamelaar Johannes Hermanus Molkenboer.[294] Als we mogen afgaan op gelijkenissen, zou dus ook de hypothese onderzocht kunnen worden dat Moritz' muziekleraar wellicht op hem is gebaseerd.[295]

Kermis op de Botermarkt

Naast interieurscènes schilderde Moritz eveneens de nodige buitenscènes, vooral van markten en kermissen. Zijn *Kermis op de Botermarkt te Amsterdam* (afb. 25) toont dat Moritz ook hierin ambitieus kon zijn: het is een behoorlijk groot paneel (82,2 x 109,6 cm) met een indrukwekkende hoeveelheid precies geschilderde figuren. Hij maakte het mogelijk rond 1813, gezien de kozak in het midden; het dateert in elk geval van voor 1820, toen het in collectie-Kleijnenberg zat.[296] Het werd in 1841 geveild en kwam in Amerikaanse privécollecties terecht; inmiddels bevindt het zich in een Nederlandse privécollectie.[297]

Op de Amsterdamse Botermarkt vond in september altijd de jaarmarkt en kermis plaats. Moritz grijpt de gelegenheid aan om een dwarsdoorsnede van de maatschappij af te beelden. We zien een modieus geklede heer en elegante dames die haast danspasjes lijken uit te voeren, naast weesmeisjes en straatschoffies. Men komt van heinde en ver, zoals de twee vrouwen in Friese en Noord-Hollandse klederdracht rechts.[298] Naast een staalkaart van kleding en status, toont deze *Kermis* een en al bedrijvigheid en mini-anekdotes, waarachter men pas in tweede instantie de binnenkomst van een grote groep te paard opmerkt. Het moet een acteursgroep zijn, gezien de jongen in Pedrolino-kostuum voorop, op weg naar het toneelplatform waarop we in de achtergrond een voorstelling zien plaatsvinden.

Jan Anthonie Langendijk (1780-1818) schilderde de Botermarkt-kermis in dezelfde tijd vanuit een iets ander perspectief (afb. 26). Aangezien het toneel ergens anders staat ten opzichte van het Waaggebouw, moet het een ander jaar zijn geweest, maar er zijn veel overeenkomsten in het palet, de precieze schilderwijze en de compositie, met een sterk aangezette schaduwpartij linksonder als repoussoir. Langendijks scène is echter wat rommeliger dan Moritz' uitgebalanceerde compositie, waarin de grote hoeveelheid figuren toch een rustige indruk maakt. Moritz deelt met stijlmiddelen als verticalen en diagonalen, kleuraccenten en blikrichtingen de figuren op in groepjes die zelfstandige mini-scènes vormen, maar tegelijk aan elkaar verbonden zijn in één panoramablik op de kermis. Hier toont Moritz de vaardigheid die hij ook voor zijn grote historiestukken nodig heeft, om afgewogen composities te vormen waarin vele figuren herkenbaar zijn maar tegelijk één geheel vormen.

4.3. Beeldhouwkunst

Er is weinig bekend of overgeleverd van Moritz' activiteiten als beeldhouwer. Toch moet hij op dit vlak actiever zijn geweest dan in de latere historiografie naar voren komt. De vroegste biografen melden dat hij van jongs af aan boetseerde en beeldjes sneed, en hij werd in 1808 bij het Koninklijk Instituut ingedeeld in de subsectie beeldhouwkunst.[299] In 1813 verwonderde een criticus zich 'dat wij geene proeven zagen van Beeldhouwkunst, waartoe een man als MORITZ het zijne had kunnen bijdragen.'[300] In 1824 was Moritz' ervaring in de beeldhouwkunst eveneens evident: '[d]e ervaren MORITS behoeve ik nauwelijks te noemen, om van hem ook in dit vak iets goeds te wachten'.[301] Ook de bekende beeldhouwer Royer, zo verzekerde hij Kesteloot, vond dat Moritz het in 'het boetseeren' mede ver had gebracht.[302]

Desondanks profileerde Moritz zich niet bijzonderlijk als beeldhouwer. Hij is er wel mede verantwoordelijk voor geweest dat de beeldhouwkunst in Nederland weer serieus werd beoefend, nadat Lodewijk Napoleon zich had beklaagd over de lamentabele beelden op de Levende Meesters van 1808. Met liefhebber Dirk Versteegh vormde Moritz een commissie binnen het Koninklijk Instituut die een procedure voorstelde om een sculptuur-kwekeling te selecteren, en met De Lelie en Hodges

vormde Moritz de jury die Paul Joseph Gabriël uitkoos voor deze positie; na zijn opleiding werd Gabriël Stadsbeeldhouwer van Amsterdam.[303]

Voor de Levende Meesters zond Moritz slechts eenmaal een (pleister)beeld in, *Ariadne door Theseus verlaten*, in 1824. Sommige critici waren er gematigd enthousiast over: het illustreerde Moritz' ervarenheid in de behandeling en werd verwelkomd als 'geene ongelukkige proeve', zolang Moritz' penseel er maar niet onder leed.[304] Behalve *Ariadne* worden van Moritz in de literatuur nog een marmeren *Leda* en *Slapende nimf* genoemd, alsook een collectie ivoren beeldjes.[305] Hij maakte portretbustes van Andries Snoek en Johannes Kinker (die hij ook schilderde, zie par. 4.1).[306] Ook ontwierp hij een ruiterstandbeeld (afb. 27), dat vermoedelijk niet is uitgevoerd.

Hoewel hij zich minder als beeldhouwer manifesteerde, is Moritz vermoedelijk wel gedurende zijn hele loopbaan incidenteel met beeldhouwkunst bezig gebleven. In 1836 repareerde hij bijvoorbeeld een beeld waarvan de arm afgebroken was; in een brief aan Schinkel beschrijft hij geestig dat hij dadelijk aan het werk ging 'ten einde de gebroken arm van den patient in het lid te zetten. Genoemde patient gaat geheel hersteld hierbij'.[307] En in 1847-1848 – hij was toen ver in de zeventig – schoot hij Louis Royer nog te hulp bij diens bronzen beeld van Willem I (Den Haag, Plein). Men had gevreesd iemand uit het buitenland te moeten halen voor het ciseleren van het gegoten beeld, aangezien vermoedelijk 'niemand hier te lande gevonden kon worden, aan wien men dat belangrijk werk zon durven toevertrouwen'. Royer kon echter uiteindelijk tot vreugde van de Vierde Klasse melden 'dat het Oudste Medelid der Klasse, de Heer L. Moritz, de noodzakelijke bewerking van het ciseleren had op zich genomen; van welke taak hij zich op eene allezins voldoende wijze heeft gekweten.'[308]

Het enige beeld van Moritz in een publieke collectie is een bronzen portretbuste van Van Speijk, gegoten door Gieterij Nering Bögel naar Louis Moritz (afb. 28). Naar verluidt is het brons afkomstig van het kanon dat uit het wrak van Van Speijks schip werd gered, nadat hij het schip (en zichzelf) had opgeblazen.[309] Moritz schilderde van Speijk in 1830 naar het leven en heeft vermoedelijk in diezelfde tijd deze buste vervaardigd.[310] Moritz werkte in een neo-classicistische stijl: de strakke, gestileerde gelaatstrekken en gladde stijl herinneren aan Canova, bijvoorbeeld diens bronzen buste van Napoleon, en zijn vergelijkbaar met de beeldhouwkunst van Gabriël, die in Canova's studio was opgeleid.[311] Gabriëls portret van Apostool (afb. 29) kent dezelfde gestileerde strengheid, die de geportretteerde iets afstandelijks en heldhaftigs meegeeft. Zo plaatste Moritz de zeeheld letterlijk en figuurlijk op een sokkel.

5. Conclusie

5.1. Beantwoording van de deelvragen

In deze scriptie heb ik ten eerste onderzocht wat Louis Moritz ondernam in het kunstveld van zijn tijd, zowel qua historieschilderkunst als qua overige activiteiten in de kunsten en in de werktuigbouwkunde (deelvraag 1). Uit de biografische schets (hfd. 2) en de oeuvre-overzichten (hfd. 3-4) blijkt dat Moritz veel ondernam in het kunstveld. Hij schilderde voor zover bekend bijna vijftig historiestukken, zo'n negentig portretten en tegen de honderd genrestukken, bij elkaar ongeveer 240 schilderijen.[312] Ook schilderde hij decors voor de Amsterdamse en Haagse schouwburgen. Daarnaast zijn er de nodige tekeningen, een handvol aquarellen en enkele etsen van hem overgeleverd. Er zijn zes beelden van Moritz bekend (in marmer, brons en pleister) en werktuigen als toneelmachines, ledenpoppen en een

vroedkundig oefenmodel, maar gezien zijn eigentijdse reputatie als beeldhouwer en werktuigbouwkundige heeft hij ongetwijfeld meer beelden en apparaten vervaardigd. Door zijn regelmatige kunstproductie en deelnames aan de Levende Meesters-tentoonstellingen, waar critici – vooral in de eerste decennia van de negentiende eeuw – zijn werk goed ontvingen, vestigde hij een stevige reputatie in de kunstwereld als schilder en beeldhouwer.

Moritz was niet alleen een hardwerkende maker, maar ook actief binnen de twee belangrijkste kunst- en wetenschapsgenootschappen van zijn tijd. Binnen Felix Meritis vervulde hij verantwoordelijke functies als kiezer en steller en bij het Koninklijk Instituut was hij een veelgevraagd commissielid. Ook daarin valt de breedte van zijn werkzaamheden op: hij adviseerde niet alleen over schilderkunstige kwesties, maar ook over architectuur, beeldhouwkunst en uitvindingen waarbij zijn werktuigbouwkundige expertise van pas kwam. Hij schoot te hulp wanneer zijn uitzonderlijke materiaalbeheersing nodig was, zoals bij het ciseleren van Royer's bronzen *Willem I*. Daarnaast was hij via (ere)lidmaatschappen betrokken bij diverse andere genootschappen, zoals V.W. en Arti, en bij de academies in Antwerpen, Brussel en Gent. Blijkens al deze activiteiten en (ere)lidmaatschappen was Moritz een actieve en geziene kunstenaar binnen het kunstveld van zijn tijd.

Gelet op Moritz' opvallende veelzijdigheid en zijn activiteiten op vele vlakken heb ik ten tweede onderzocht hoe deze veelzijdigheid zich verhoudt tot zijn historieschilderkunst (deelvraag 2). Sinds 1840 werd Moritz veelal als historieschilder aangeduid; vooral zijn historische panorama's en daaraan gerelateerde schilderijen (*Slag bij Nieuwpoort*, *Willem van Oranje na zijn verwonding*) hebben Moritz een plaats bezorgd in het collectieve geheugen als historieschilder.[313] Hij heeft daarbij kunnen profiteren van de contemporaine roep om de historieschilderkunst te doen herleven, die mede gevoed werd door het opkomende nationalisme.[314]

Aan die herleving heeft Moritz zelf het nodige bijgedragen, ook al sneefde zijn idee van een Kunstgalerij met taferelen uit de Nederlandse geschiedenis. Zijn historiekunst vormt dan ook een belangrijk onderdeel, misschien de kern, van zijn kunstenaarschap. Men zou zijn vele andere activiteiten in dat licht kunnen zien als dienstig voor zijn historieschilderkunst. Portretten hielpen om goede gelijkende figuren te schilderen, wat belangrijk was bij eigentijdse geschiedenis. Genrestukken vergen de kunst een verhaal te vertellen in één sleutelmoment, wat een belangrijk aspect is van historieschilderkunst. In grote genrestukken met veel mensen, zoals *Kozakkennachtleger* en *Kermis op de Botermarkt*, kon Moritz zijn vaardigheid oefenen om complexe composities vol figuren te schilderen, die hij nodig had voor zijn slagvelden en Kruisigingsscènes. Daarbij kwam ook zijn specialiteit om paarden te schilderen van pas, vervolmaakt door de productie van talloze genrestukken met paarden. Ook de vele andere schilderijen die op zich niets met historiekunst van doen hebben, zoals zijn hoogleraarsportretten en 'oude wijfjes aan het spinnenwiel', kunnen worden beschouwd als ondersteuning van de historiekunst, omdat ze zorgden voor inkomsten die historiestukken niet opleverden. Zelfs zijn werktuigbouwkunde leverde met ledenpoppen en een zelfgebouwd paardenskelet belangrijke hulpmiddelen op voor zijn historiekunst.

Het is echter de vraag of je al Moritz' werk door een historiële bril moet willen bekijken. Sommige portretten, zoals het dubbelportret van Fallée en Temminck, en genrestukken als *Muziekles* zijn binnen hun genre innovatieve werken die veeleer een doel in zichzelf zijn dan een middel om als historieschilder te kunnen functioneren. De *Kermis op de Botermarkt* is ambitieuzer dan een oefening in complexe compositie en ordonnantie; het is een zelfstandig kunstwerk met mijns inziens een minstens even hoog soortelijk gewicht als *Marcus Antonius*. Het lijkt mij betekenisvol dat Moritz juist bij de

inzending van een *genrestuk* de spreuk meegaf dat een kunstenaar de plicht heeft niet alleen te werken voor de zinnen, maar ook voor het vernuft en het hart.[315] Moritz nam deze plicht als kunstenaar serieus en maakte van zijn genrestukken en portretten, in elk geval de meer ambitieuze, autonome kunstwerken waarin alle faculteiten worden aangesproken. Verder hebben alleen sommige van zijn beelden raakvlakken met de historieschilderkunst in zoverre het de onderwerpskeuze betreft van mythologische figuren. En werktuigbouw beoefende Moritz niet alleen voor schilderkunstige hulpmiddelen of broodwinning: hij lijkt ook een intrinsieke liefde te hebben gehad voor knutselen en het ontwerpen van complexe mechanieken als de toneeldraak in *Medea*.

Het lijkt daarom juister om Moritz niet als in de kern een historieschilder te kwalificeren, maar als een kunstenaar die van vele markten thuis was, waarbij de historieschilderkunst en de andere onderdelen van zijn kunstenaarschap wederzijds dienstig waren. In lijn met de kunsttheorie van zijn tijd beoefende hij serieus de historiekunst, maar evenzeer andere genres waarin de natuurgetrouwe weergave van de werkelijkheid tot uiting kon komen. Aangezien alle aspecten van de werkelijkheid – mensen, dieren, voorwerpen en hun omgeving – samenkomen in het historiestuk, kon Moritz zich succesvol profileren als historieschilder, juist omdat hij zoveel genres beheerste. Maar hij beoefende die genres niet alleen als middel om historieschilder te kunnen zijn, maar ook als doel in zichzelf. Zijn veelzijdigheid was dus niet ondergeschikt maar nevengeschikt aan zijn werk als historieschilder.

Ten derde heb ik onderzocht welke rol het theater speelde in Moritz' historieschilderkunst en overige activiteiten (deelvraag 3). Zijn opleiding bij decoratieschilder Van der Aa, vriendschap met toneelschilder Breckenheijmer en acteur Westerman, en zijn werk bij de Amsterdamse schouwburg betekenden dat hij goed thuis was in de theaterwereld. Dat hij daar terecht kwam was misschien toeval (als zijn kopergravures niet de aandacht hadden getrokken van Van der Aa, was hij wellicht elders terechtgekomen), maar wel een gelukkig toeval: hij kon er zijn gedrevenheid om te schilderen (decors) en knutselen (apparaten) beide in kwijt. Toch lijkt het werk als beheerder en maker van decors en toneelwerktuigen hem onvoldoende bevrediging te hebben gegeven: zijn uiteindelijke ambities lagen niet in het theater, maar in het kunstenaarschap.

Binnen dat kunstenaarschap vormde het theater een frequent motief, met acteursportretten, enkele toneelscènes en kermisscènes met toneelspelers. Meer dan een motief is het echter niet: toneel-onderwerpen komen te weinig voor om als rode draad binnen zijn oeuvre te kunnen gelden. Een half dozijn acteursportretten is ook niet bijzonder veel binnen zijn portretkunst (Moritz schilderde meer hoogleraren en bijna evenveel geneesheren als toneelspelers) of ten opzichte van Jan Willem Pieneman die ook diverse acteurs portretteerde.

Het belangrijkste aspect van het theater in Moritz' kunstenaarschap lijkt daarom niet de inhoud maar de vorm te betreffen. Bij de meeste hierboven besproken geselecteerde werken is wel iets theatraals te ontdekken, bijvoorbeeld in de decorachtige setting (*Muziekles*), de dramatische enscenering (*Proculeius, Willem van Oranje na zijn verwonding*) of juist de verstilling van een tableau-vivant (*Marcus Antonius*). Je kunt zeggen dat zijn werk vaak een toneelmatige uitstraling heeft. De vraag is echter of dat specifiek is voor Moritz of eerder een kenmerk van de schilderkunst van zijn tijd. Veel neo-classicistische schilderijen hebben immers wel iets van een tableau-vivant, en historische scènes komen juist goed tot uitdrukking in het sleutelmoment van de dramatische handeling. Zoals Scheltema stelde, kun je de historiekunst ook zien als het vastleggen van de toneelvoorstelling van historische spelers.[316] Misschien heeft de schilderkunst als zodanig überhaupt een toneelmatig aspect, doordat afbeeldingen binnen een tweedimensionaal kader worden bekeken,

vergelijkbaar met de vierde wand van het toneel. Niet voor niets spreken kunsthistorici bij schilderijen vaak van ‘de voorstelling’. In dat licht is het onduidelijk of je Moritz’ werk kunt betitelen als specifiek ‘theatrale kunst’.

Al met al speelde het theater dus wel een rol in Moritz’ werk als decorschilder en toneelmeester en als motief in zijn schilderkunst, maar of zijn kunst specifiek theatraal kan worden genoemd, kan niet worden geconcludeerd op basis van dit onderzoek. Een vergelijking met oeuvres van tijdgenoten zou moeten uitwijzen of Moritz meer dan gebruikelijk decor-settings of toneelmatige afbeeldingen vervaardigde.

5.2. Beantwoording van de hoofdvraag

De hoofdvraag van deze scriptie luidt: hoe positioneerde Louis Moritz zich, als historieschilder en alleskunner, in het kunstveld van zijn tijd, en welke rol speelde het theater daarbij? Op basis van de antwoorden op de deelvragen valt te concluderen dat Moritz door zijn productiviteit en activiteiten binnen genootschappen een stevige positie verwierf in het vroeg-negentiende-eeuwse kunstveld, als veelzijdig schilder, beeldhouwer en werktuigbouwkundige. In de toneelwereld kwamen aan het begin van zijn carrière zijn interesse in schilderen en werktuigbouwkunde samen, maar binnen zijn verdere kunstenaarschap vormde het theater niet per se meer dan een regelmatig terugkerend motief. Wel een belangrijke plaats in het oeuvre hebben zijn historiestukken, vooral ambitieuze afbeeldingen van vaderlandse geschiedenis. Zijn werk in andere genres en zijn werk als beeldhouwer en werktuigbouwkundige hielpen bij het kunnen functioneren als historieschilder, maar omgekeerd hielp zijn vaardigheid als historieschilder ook om ambitieuze of innovatieve werken in andere genres te maken, die ook een intrinsiek belang hadden voor Moritz’ positionering in het kunstveld als kunstenaar en maker. Daarbij kan ook de concurrentie met specialisten in bepaalde genres een rol hebben gespeeld, die op specifieke terreinen de belangrijkste posities wisten te bemachtigen, zoals Pieneman in de historieschilderkunst en Hodges in de portretkunst. Door op vele vlakken actief te zijn, wist Moritz zich juist als generalist te profileren en kon daarmee een degelijke positie in het kunstveld veroveren.

Moritz’ positie in het kunstveld is op zich niet uitzonderlijk – hij was een van tientallen gevestigde kunstenaars die, vaak in diverse genres werkend, elkaar regelmatig tegenkwamen binnen het culturele netwerk van genootschappen en tentoonstellingen en met elkaar om opdrachten concurreerden. Niettemin is het wel opmerkelijk dat hij überhaupt een positie verwierf in dit kunstveld, ondanks tegenwerking van zijn militaire vader, en dat hij zich in dat veld hardmaakte voor het historieschilderen in een tijd waarin dat wel theoretisch werd gepredikt maar praktisch weinig werd beoefend. Die positie verstevigde hij verder door in lijn met de contemporaine kunsttheorie een gulden middenweg te bewandelen: navolging van de oude meesters in combinatie met eigen inventie en eigentijdse Franse invloeden, verheven onderwerpen (historiestukken) in combinatie met alledaagse maar geen banale onderwerpen (genrestukken), en navolging van de natuur in combinatie met idealisering van de werkelijkheid.[317] Verder nam hij een uitzonderlijke positie in door ook als beeldhouwer te werken, destijds een zeldzaamheid in de noordelijke Nederlanden. En hoewel meer kunstenaars ook in andere beroepen actief waren, ging Moritz’ kunstenaarschap een unieke combinatie aan met zijn activiteiten als werktuigbouwkundige.

Al met al kan Moritz bij uitstek een maker worden genoemd. Of het nu kunstwerken of werktuigen waren, hij had een uitzonderlijke materiaalbeheersing, die alom werd gewaardeerd. Hij lijkt, afgezien

van depressiviteitsaanvallen en een periode van werkeloosheid, een niet-aflatende werklust te hebben gehad. Door actief te zijn als generalist die van vele markten thuis was, bereikte hij niet de toppositie die specialisten binnen een genre bezetten, maar stond hij wel alom bekend als een verdienstelijk kunstenaar, die lof verdiende voor zijn voortrekkersrol in de historiekunst. Zo verkreeg en behield hij een stevige positie in het kunstveld.

Wel is mijn indruk, als ik zijn leven en werk overzie, dat hij zich – al dan niet moedwillig – iets buiten het centrum in het kunstveld positioneerde. Ondanks zijn bekendheid en goede reputatie bleef Moritz altijd iets houden van een buitenstaander. Hij lijkt bijvoorbeeld geen bestuursfuncties te hebben vervuld of lezingen te hebben gegeven binnen de genootschappen. Misschien speelde zijn karakter daarbij een rol – hij werd immers wel een zonderling genoemd – maar misschien ook bleef hij buiten het centrum omdat hij gewoon liever in zijn studio dingen maakte dan in de buitenwereld ging netwerken. Desondanks, of misschien juist daarom, kon men binnen het kunstveld wel altijd bij hem terecht voor advies of hulp, en vooral voor het maken van kunstwerken en werktuigen die groot vakmanschap vereisten.

5.3. Reflectie en suggesties voor vervolgonderzoek

Mijn onderzoek heeft veel informatie opgeleverd over Louis Moritz, meer dan ik aanvankelijk verwachtte gezien de schaarste aan literatuur over hem. Het is mogelijk gebleken een belangrijk deel van zijn leven en zijn oeuvre te reconstrueren, ook al blijven er de nodige lacunes en onzekerheden over. Ik heb helaas vaak termen als ‘vermoedelijk’ en ‘mogelijk’ moeten gebruiken, simpelweg omdat het bronnenmateriaal onvoldoende houvast bood om stelliger uitspraken te kunnen doen. Toch biedt het resulterende beeld een waardevolle aanvulling op de bestaande kennis, omdat nu voor het eerst Moritz’ kunstenaarschap en zijn oeuvre zijn ontsloten en geanalyseerd.

Belangrijk is wel te benadrukken dat de reconstructie van Moritz’ leven en werk in sommige opzichten een enigszins vertekend beeld zou kunnen zijn, aangezien zij afhankelijk is van alle snippers informatie die in de bestudeerde bronnen te vinden waren. Ik heb binnen het bestek van deze scriptie niet alle mogelijk bronnen kunnen raadplegen; ook zijn Moritz’ activiteiten lang niet allemaal vastgelegd in bewaard gebleven bronnen. Het verhaal in deze scriptie en het oeuvre-overzicht van alle werken waarbij Moritz als maker wordt genoemd, moeten dan ook als aanzetten worden beschouwd die in vervolgonderzoek kunnen worden aangevuld en aangescherpt.

Ik realiseer mij ook, vanuit de epistemologische aanname in de ‘nieuwe’ kunstgeschiedenis dat kennis samenhangt met de positie van de onderzoeker, dat dit onderzoek mede gevormd zal zijn door mijn interesse in, en wellicht neiging tot, classificeren. De vraag of Moritz in de kern een historieschilder was, of (ook) een genreschilder of portretschilder, komt voort uit een visie op de schilderkunst waarin men verschillende genres onderscheidt, zo niet hiërarchisch dan toch analytisch. Genre-indelingen zijn echter niet eenduidig, en voor de vroege negentiende eeuw misschien ook minder belangrijk dan vaak – in elk geval door mij – wordt gedacht. In die zin is Moritz’ heen-en-weer-bewegen tussen genres vermoedelijk niet het meest wezenlijke aspect van zijn kunstenaarschap.

Verder heeft de lens van het theater slechts gedeeltelijk inzicht opgeleverd. Het zoeken naar theatrale elementen kan een voorbeeld van de valkuil van contextualisering (zie par. 1.4.1) zijn geweest: wie theater zoekt, zal immers ergens toneel vinden. Vervolgonderzoek zou moeten uitwijzen of Moritz meer dan tijdgenoten iets als ‘theatrale kunst’ produceerde. Een vergelijking met andere kunstenaars met en zonder theaterconnecties zou interessante resultaten – en vermoedelijk ook een

boeiende tentoonstelling over 'theatrale kunst' – kunnen opleveren. Wellicht kunnen ook andere lenzen interessante bevindingen opleveren, bijvoorbeeld of er sculpturale elementen zichtbaar zijn in Moritz' schilderijen, gelet op zijn vaardigheid als beeldhouwer.

Belangrijk voor vervolgonderzoek is het bronnenmateriaal te verbreden. Van relatief veel van Moritz' werken is uit geschreven bronnen nauwelijks te achterhalen wanneer ze zijn vervaardigd. Toekomstig onderzoek zou daarom ook Moritz' kunstwerken zelf kunnen onderzoeken, teneinde deze beter te kunnen dateren. Dat is zinvol, omdat het op basis daarvan mogelijk wordt te onderzoeken of er een bepaalde ontwikkeling zit in Moritz' oeuvre, bijvoorbeeld of er periodes zijn geweest waarin Franse invloeden of juist de Hollandse traditie overheerste, wat interessant is voor ons begrip van de vroeg-negentiende-eeuwse schilderkunst. Daarbij is het waardevol te proberen sommige kunstwerken te traceren waarvan de verblijfplaats onbekend is, bijvoorbeeld de mythologische en religieuze historiestukken waarvan we nauwelijks weten hoe die eruitzagen.

Tot slot zou het ook interessant zijn om Anna Reijerman te onderzoeken, de andere helft van het schildersechtpaar. Wat was haar positie in het kunstveld?

Noten

[1] Jenny Reynaerts, *Spiegel van de werkelijkheid: 19de-eeuwse schilderkunst in Nederland* (Brussel/Amsterdam: Mercatorfonds/Rijksmuseum, 2019), 378.
[2] G.H. Marius, *De Hollandsche schilderkunst in de negentiende eeuw*, 2e druk ('s-Gravenhage: Martinus Nijhoff, 1920); J. Knoef, *Een eeuw Nederlandse schilderkunst* (Amsterdam: Querido's Uitgevers-maatschappij, 1948).
[3] Vgl. hoe Hermine Marius de Haagsche School introduceert, vol uitroeptekens: 'En met deze namen staat rechtovereind heel de glorieuze rij van de Meesters der Haagsche School. De Haagsche School! […] Een naam ook, waarmee het hoogste genoemd wordt, dat de Hollandsche schilderkunst na de zeventiende eeuw heeft gegeven!' Marius, *Hollandsche schilderkunst [1920]*, 98-99.
[4] De literatuur vermeldt 1773 als geboortejaar, maar Moritz werd in 1771 geboren, zie par. 2.1 en Bijlage 3.
[5] Eveline Koolhaas en Sandra de Vries, "Terug naar een roemrijk verleden. De zeventiende-eeuwse schilderkunst als voorbeeld voor de negentiende eeuw," in *De Gouden Eeuw in perspectief: het beeld van de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst in later tijd*, red. F. Grijzenhout en Henk Th van Veen (Nijmegen/ Heerlen: Sun/Ou, 1992), 125. Illustratief voor de stand van de historieschilderkunst is dat Teylers Genootschap rond 1808 de vraag uitzette waarom de Nederlandsche school 'zoo weinig meesters in het historisch vak heeft opgeleverd'. Voor een bespreking van de oorzaken die de bekroonde inzenders suggereerden, zie ibid., 125-28.
[6] Roeland van Eijnden en Adriaan van der Willigen, *Geschiedenis der vaderlandsche schilderkunst, sedert de helft der XVIII eeuw.* Deel III (Haarlem: A. Loosjes, 1820), 173-178. In 1840 volgden nog twee pagina's in het supplement, Roeland van Eijnden en Adriaan van der Willigen, *Geschiedenis der vaderlandsche schilderkunst, sedert de helft der XVIII eeuw. Aanhangsel* (Haarlem: A. Loosjes, 1840), 210-12.
[7] Van Eijnden en Van der Willigen, *Geschiedenis III*, 174-75.
[8] Ibid., 175.
[9] Ibid., 175-76.
[10] Ibid., 176-78. De tentoonstellingen van kunstwerken van Nederlandse levende meesters werden sinds 1808 gehouden onder verschillende benamingen. In deze scriptie duid ik ze in het vervolg gemakshalve aan als tentoonstellingen van Levende Meesters, of kortweg Levende Meesters.
[11] Ibid., 178-79.
[12] Van Eijnden en Van der Willigen, *Geschiedenis. Aanhangsel*, 210-12.
[13] J. Immerzeel Jr., *De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters van het begin der vijftiende eeuw tot heden*, Deel 2 (Amsterdam: J.C. van Kesteren, 1843), 240-41.
[14] Christiaan Kramm, *De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters, van den vroegsten tot op onzen tijd*, Deel 4 (Amsterdam: Gebroeders Diederichs, 1860), 1156.

[15] Ibid. De beschrijving van Immerzeel en Kramm wordt vrijwel letterlijk nagevolgd in de biografische naslagwerken A.J. van der Aa, *Biographisch woordenboek der Nederlanden*, Deel 12, Tweede stuk (Haarlem: J.J. van Brederode, 1869), 1059 (de enige toevoeging is de waardering voor twee 'uitstekende stukken [*De dood van Marcus Antonius* en *Kozakkennachtleger*], die door krachtige behandeling van 't penseel en goede ordonnantie uitmunten') en in *Sijthoff's Woordenboek voor kennis en kunst, naar de nieuwste bronnen bewerkt*, Deel 6 (Leiden: A.W. Sijthoff, 1891), 538.
[16] Marius, *Hollandsche schilderkunst [1920]*.
[17] Onbekend was hij niet in deze tijd. Alb. Plasschaert, *XIXde-eeuwsche Hollandsche schilderkunst* (Amsterdam: Maatschappij voor goede en goedkoope lectuur, 1909), 302, noemt hem kort, met vermelding van werken van Moritz in het Rijksmuseum ('Portretten, Dood van Ant. Pius, en Legerplaats van kozakken in 1813'). Men mag daarom veronderstellen dat Marius op de hoogte was van Moritz' werk.
[18] G. Knuttel, *De Nederlandsche schilderkunst van Van Eyck tot Van Gogh* (Amsterdam: H.J.W. Becht, 1938), 401-02.
[19] Knoef, *Een eeuw Nederlandse schilderkunst*, 35-36, 43.
[20] Ibid., 33-34.
[21] Reynaerts, *Spiegel*, 12-13.
[22] Ibid., 32.
[23] Ibid., 46.
[24] Ibid., 50.
[25] Zie bijvoorbeeld "De werkplaats van den heer Moritz," *De avondbode*, 28 april 1840, 4 (die spreekt van 'den historieschilder Moritz'), een toast die in 1840 op Moritz als nestor van de historieschilderkunst werd uitgebracht (zie noot 143 en bijbehorende tekst) en de titel van het in memoriam van J.L. Kesteloot, "De historieschilder Ludovicus Moritz," *AKLB* (1851)I: 2-6.
[26] Voor de kwalificatie als historieschilder, zie Jenny Reynaerts, *'Het karakter onzer Hollandsche school': de Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten te Amsterdam, 1817-1870* (Leiden: Primavera Pers, 2001), 44; als portret- en historieschilder, zie onder meer Immerzeel Jr., *Levens en werken, tweede deel*, 240, en Knoef, *Een eeuw Nederlandse schilderkunst*, 155; als (ook) genreschilder, zie Knuttel, *De Nederlandsche schilderkunst*, 402. Alleen E. Bénézit, *Dictionary of artists* (Paris: Gründ, 2006), Deel 9, 1335, kwalificeert Moritz ook als beeldhouwer.
[27] Jonathan Harris, *The new art history: a critical introduction* (London/New York: Routledge, 2001), 9.
[28] Ibid., 37: 'the orthodox view held and conveyed by many in the discipline that art history, like any other university subject, essentially was a body of objective knowledge, safe in, and secure of, its neutral truthfulness.'
[29] Ibid.
[30] Voor een overzicht van benaderingen, zie Michael Hatt en Charlotte Klonk, *Art history. A critical introduction to its methods* (Manchester: Manchester University Press, 2006).
[31] Harris, *The new art history*, 6-7.
[32] Een belangrijk gedeelte van de sociale kunstgeschiedenis, met T.J. Clark als voortrekker, is geïnspireerd of gebaseerd op het marxisme, zie ibid., 7-8. Mijn benadering sluit echter meer aan op die van kunsthistorici die oog hebben voor de sociaal-economische omstandigheden waaronder kunstproductie en -consumptie plaatsvond, zonder dit te verbinden aan (neo-)marxistische cultuurkritiek. Voorbeelden daarvan zijn Annemieke Hoogenboom, *De stand des kunstenaars: de positie van kunstschilders in Nederland in de eerste helft van de negentiende eeuw* (Leiden: Primavera Pers, 1993); Chris Stolwijk, *Uit de schilderswereld: Nederlandse kunstschilders in de tweede helft van de negentiende eeuw* (Leiden: Primavera Pers, 1998), en Reynaerts, *Spiegel*.
[33] Zie Pierre Bourdieu, *De regels van de kunst: wording en structuur van het literaire veld*, vertaald door Rokus Hofstede (Amsterdam: Van Gennep, 1994), 174-213; Michael Grenfell en Cheryl Hardy, *Art rules: Pierre Bourdieu and the visual arts* (Oxford/New York: Berg, 2007), 29.
[34] Hatt en Klonk, *Art history*, 24.
[35] Norman Bryson, "Art in context," in *The Point of Theory: Practices of Cultural Analysis*, red. Mieke Bal en Inge E. Boer (Amsterdam: Amsterdam University Press, 1994), 67-73.
[36] Eveline Koolhaas-Grosfeld, "Op zoek naar de Gouden Eeuw," in *Op zoek naar de Gouden eeuw: Nederlandse schilderkunst 1800-1850*, red. Louis van Tilborgh en Guido Jansen (Zwolle: Waanders, 1986), 28-49.
[37] Ibid., 29.
[38] Ibid., 30.
[39] Ibid., 36.
[40] Ibid., 41.
[41] Ibid.
[42] Ibid., 42.
[43] Ibid., 45.
[44] Ibid., 45-46.

[45] Ibid., 42-43.
[46] Louis van Tilborgh, "Inleiding," in *Op zoek naar de Gouden eeuw: Nederlandse schilderkunst 1800-1850*, red. Louis van Tilborgh en Guido Jansen (Zwolle: Waanders, 1986), 15-16. Vgl. Ellinoor Bergvelt, "J. A. Knip (1777-1847): De werkwijze van een 19de-eeuwse landschapschilder in relatie tot de kunsttheorie in Holland en Frankrijk omstreeks 1800," in *19de eeuwse Nederlandse schilderkunst: Een zestal studies*, Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 27, red. P. Hecht, P. Hefting en E. de Jongh (Haarlem: Fibula-van Dishoeck, 1977), 46: 'achter de 19de (en 17de) eeuwse ingrepen in de werkelijkheid […] gaan opvattingen schuil: de natuur is goed én slecht, mooi én lelijk; de kunstenaar moet het goede tonen (eventueel het slechte als afschrikwekkend voorbeeld), waarbij hij als een soort oordelaar over goed en kwaad, mooi en lelijk optreedt'.
[47] Van Tilborgh, "Inleiding," 18-21. Hij signaleert een kentering in de praktijk rond de jaren 1820, waarbij men al te banale onderwerpen of motieven vermeed die rond 1800 nog opgang deden. Zie in vergelijkbare zin Koolhaas-Grosfeld, "Op zoek," 17.
[48] Koolhaas-Grosfeld, "Op zoek," 46.
[49] Ook Moritz' overgeleverde kunstwerken zijn relevante bronnen voor onderzoek. Binnen de beperkte ruime van deze Masterscriptie, waarbij het doel is een breed overzicht te bieden van Moritz' werk, zowel zijn historieschilderkunst als zijn overige werkzaamheden, was er echter geen gelegenheid om de kunstwerken – dat wil zeggen de fysieke objecten – zelf als bron te onderzoeken.
[50] RKD, "Louis Moritz," geraadpleegd 16 augustus 2022, https://rkd.nl/nl/explore/artists/record?query=%22louis+moritz%22&start=1.
[51] Deze collectie is niet openbaar toegankelijk; ik dank Annemieke Hoogenboom voor het genereus ter beschikking stellen van de door haar en collega's gescande kritieken. De verzameling komt grotendeels overeen met de kritieken genoemd in Eveline Koolhaas-Grosfeld en Annemiek Ouwerkerk, "Bibliografie van vroeg negentiende-eeuwse Nederlandse kunstkritieken," *Oud Holland* 97(1983)2: 98-111. Inmiddels zijn alle jaargangen van *Vaderlandsche Letteroefeningen* via DBNL digitaal toegankelijk, alsook de jaargangen van *AKLB* via Delpher en Google; ik heb daarvan alle jaargangen 1780-1860 digitaal doorzocht op "Moritz" en "Morits", wat diverse aanvullende kritieken en berichten opleverde. Daarbij past wel de kanttekening dat de digitale bestanden lang niet allemaal (goed) via OCR (optische karakterherkenning) leesbaar zijn gemaakt, zodat zoekvragen niet per se alle vermeldingen van Moritz opleveren.
[52] Zie par. 1.2 over de eerste biografieën, en par. 2.1 en Bijlage 3 over Moritz' geboortedatum die via Van Hinke en de eerste biografieën foutief in de geschiedenisboeken is terechtgekomen. B. van Hinke, brief van 4 januari [z.j.], NL-HaRKD.0392, doos 4; zie Bijlage 4 voor een transcriptie. De brief is geschreven te Hanau. Ik heb geen informatie over deze B. van Hinke kunnen vinden (in Nederlandse archieven noch het Stadtarchiv Hanau). Volgens de brief kende hij de ouders van Louis Moritz en volgde hij hem in diens jeugd, maar had hij ten tijde van het schrijven van de brief Moritz uit het oog verloren nadat die naar Leiden was gegaan, wat rond 1800 moet zijn gebeurd.
[53] In het Nationaal Archief leverde een digitale zoekactie geen treffers op over Louis Moritz; wel vond ik een archiefstuk betreffende zijn vader (zie noot 61). Moritz staat niet genoemd bij degenen die brieven schreven aan Immerzeel, volgens de Inleiding bij de brievencollectie Immerzeel, KW 133 C 11-12.

Ik heb niet zelf onderzoek gedaan bij Fondation Custodia in Parijs; Annemieke Hoogenboom stelde transcripten beschikbaar van twee brieven van Louis Moritz uit het archief van deze stichting.
[54] Sommige bronnen gebruiken zelfs "Morits" en "Moritz" door elkaar in hetzelfde document, zie bijvoorbeeld Jacobus Scheltema, *Geschied- en letterkundig mengelwerk van Mr. Jacobus Scheltema* (Amsterdam: Hendrik Gartman, 1817) en SAA 59, 161.
[55] Zie par. 2.1 en 2.2 over deze naamvarianten.
[56] NL-HaRKD.0392, brief van B. van Hinke. Zie ook Van Eijnden en Van der Willigen, *Geschiedenis III*, 174.
[57] NL-HaRKD.0392, brief van B. van Hinke.
[58] SAA 5001, 643, 92. Hierin wordt gesproken van 'Nassau Heilborn'. Hiermee moet Herborn zijn bedoeld, zoals ook blijkt uit het lidmatenregister van de hervormde kerk in Den Haag, waarin Johannes Morits in 1772 op attestatie werd ingeschreven. Als vorige kerkelijke gemeente staat daar Herborn vermeld. HGA, 0203-01.267, p. 179.
[59] SAA 5001, 643, 92 (ondertrouwakte).
[60] Volgens een overzicht van beroepen van vaders van kunstschilders in Den Haag en Dordrecht (1800-1850) was van slechts één van de 170 kunstschilders de vader een militair. Hoogenboom, *De stand des kunstenaars*, 97.
[61] Johan Moritz van het Eskadron Gardes du Corps van de Prins van Oranje-Nassau was aangesteld onder het wapen der Cavalerie. Hij was in dienst van 15 december 1767 (hij was toen 28 jaar) tot 11 februari 1780, toen hij met paspoort afging. Johan Moritz werd tegelijk aangesteld met de twee jaar jongere Johann Georg Will, eveneens uit Herborn, die vermoedelijk dus een vriend van hem was. Nationaal Archief, 1.01.19, 2025, folio 19.
[62] In een (Nederlandse) brief aan Joannes Breckenheijmer van 11 maart 1839 (in Fondation Custodia, Parijs) schrijft Moritz bijvoorbeeld 'mann', 'schreiffen' (schrijven), 'bleifen' (blijven) en herhaaldelijk 'mit' (met). Het

taalgebruik en de spelling in deze brief suggereren dat Moritz andere brieven meestal door iemand anders liet schrijven, aangezien die goed lopende zinnen in correct Nederlands bevatten, terwijl deze brief aan Breckenheijmer, die duidelijk door Moritz zelf is geschreven, bol staat van slechtlopende zinnen en taalfouten (vgl. noot 136).
[63] De datum staat niet vermeld in de akte. Uit eerdere pagina's in het register valt af te leiden dat de ondertrouw in of na maart 1771 plaatsvond; in potlood staat bij de inschrijving geschreven '9 mei', wat wellicht een verwijzing naar de trouwdatum is.
[64] SAA 265, 43A, 15. De '11' is overigens niet helemaal duidelijk geschreven; het zou eventueel ook 17 (of heel misschien 21) kunnen zijn, maar 11 is de meest voor de hand liggende lezing.
[65] Zie Bijlage 3 voor een nadere onderbouwing.
[66] HGA 0377-01, 17, 208r. In de geboorteakte staan de namen van de ouders vermeld als Johannes Mouwerens en Elisabeth Poehmin; hun namen worden in diverse akten verschillend gespeld (zie Bijlage 3).
[67] Elisabeth Dorothea, gedoopt 31 oktober 1773; Pieter Carel, gedoopt 11 oktober 1775; Johannes Christiaan, gedoopt 9 maart 1777; Daniel, gedoopt 25 juli 1783 en Margarieta Helena, geboren 16 april 1789. HGA 0377-01, 18 en HGA 0377-01, 178.
[68] Ibid.
[69] NL-HaRKD.0392, brief van B. van Hinke; Immerzeel Jr., *Levens en werken, tweede deel*, 240; Van Eijnden en Van der Willigen, *Geschiedenis III*, 174.
[70] NL-HaRKD.0392, brief van B. van Hinke. Dirk van der Aa schilderde vooral panelen voor koetsen, schoorsteenstukken, grisailles en behangsels; zie Pieter A. Scheen, *Lexicon Nederlandse beeldende kunstenaars 1750-1950*, Deel 1 ('s-Gravenhage: Pieter A. Scheen, 1969), 1, en RKD, "Dirk van der Aa," geraadpleegd 16 augustus 2022, https://rkd.nl/explore/artists/3.
[71] NL-HaRKD.0392, brief van B. van Hinke: 'dieses alles muste er verstohlenerweise thun, weil seine Eltern absolut nicht haben wolten, das er sich der Kunst witme, seine Brüder und die Bedienten hatten deshalb Erlaubniß, ja Auftrag alles zu zernichten was er von dieser Art vernehmen würde'. Zie ook Van Eijnden en Van der Willigen, *Geschiedenis III*, 174-75.
[72] A. Bredius, "Extract uit de notulen der Confrerie van Pictura te 's Gravenhage, gehouden door Pieter Terwesten, II," *Oud Holland* 19(1901): 237.
[73] 'Johannes Moritz' stond nog op een lijst van 36 tekenaars in 1791 (ibid., 238). Op 21 maart 1792 kende Pictura echter een accessit toe aan 'Lodewijk Moritz' (ibid., 239). Theoretisch kunnen Johannes en Lodewijk tekenende broers of neven zijn geweest, maar gezien Moritz' dubbele voornaam en het ontbreken van enige latere verwijzing naar een kunstenaar Johannes Moritz, moet het om dezelfde persoon gaan.

Een andere mogelijkheid is dat zijn roepnaam altijd al Lodewijk of Louis was, maar dat hij zich inschreef onder de naam Johannes om onder de radar van zijn vader te blijven, die hem immers voor een andere carrière voorbestemde. Dit lijkt mij minder waarschijnlijk, deels omdat normaliter eerder de eerste dan de tweede voornaam als roepnaam wordt gebruikt, deels omdat – zie hierna – zijn vader ook Johannes heette, zodat allicht het bericht dat een Johannes Moritz op de plaatselijke tekenleerschool zat, de vader nog sneller zou bereiken.
[74] A.J. van der Aa, *Biographisch woordenboek der Nederlanden, bevattende levensbeschrijvingen van zoodanige personen, die zich op eenigerlei wijze in ons vaderland hebben vermaard gemaakt*, Deel 1 (Haarlem: J.J. van Brederode, 1852), 243.
[75] Hermina Catharina Haages was een leerlinge van Moritz, aldus Scheen, *Lexicon I*, 359. Zij was schilder en kopiist. In 1830 won zij de eerste prijs bij Felix Meritis voor een 'huisselyk tafereel, kenschetsende vaderlyke ernst en moederlyke teederheid.' SAA 59, 310, 56.
[76] SAA 5075, 538, 21091, akte 133, testament van 3 april 1840. (In zijn laatste testament, uit 1850, komt Haages overigens niet meer voor, zie noot 151.) Moritz was getuige bij haar huwelijk met de kunstenaar Jacobus Johannes France in 1835, zie RKD, "Hermina Catharina Haages," geraadpleegd 16 augustus 2022, https://rkd.nl/explore/artists/366818. Hij moet dus een goede band met haar hebben gehad.
[77] Reynaerts, *Spiegel*, 50.
[78] Van Eijnden en Van der Willigen, *Geschiedenis III*, 175. Het verhaal van het model van de schouwburg wordt vaak naverteld in latere biografieën. In de oorspronkelijke versie van Van Hinke lijkt het model echter slechts door een enkeling te zijn gezien: een officier was er zo van onder de indruk dat hij Moritz' vader erbij riep, die de jonge Moritz echter zwaar strafte. Vervolgens nodigde de officier andere officieren uit om het model te komen bewonderen, maar Moritz had het inmiddels weer uit elkaar gehaald (waarvoor zijn vader hem nogmaals bestrafte). Zie NL-HaRKD.0392, brief van B. van Hinke.
[79] Volgens Jenny Reynaerts, "Louis Moritz. *De tekenles*, 1808, *De muziekles*, 1808," in *Nederlandse kunst in het Rijksmuseum 1800-1900*, red. Gijs van der Ham e.a. (Zwolle/Amsterdam: Waanders Publishers/Rijksmuseum, 2009), 80, was Moritz 'opgeleid als decorschilder in Den Haag, onder anderen bij Joannes Breckenheimer (1772-1856)' en dus een leerling van hem; zo ook Robert-Jan te Rijdt, "*De tekenles - De muziekles*," in *Poëzie der werkelijkheid. Nederlandse schilders van de negentiende eeuw*, red. Marjan van Heteren, Guido Jansen en Ronald de Leeuw (Amsterdam: Waanders/Rijksmuseum, 2000), 30. Volgens Judikje Kiers, Fieke Tissink en

Annemarie Vels Heijn, "Schilderijen en hun verhaal," in *Een eeuw apart: het Rijksmuseum en de Nederlandse schilderkunst in de 19de eeuw*, red. Judikje Kiers e.a. (Amsterdam: Rijksmuseum-Stichting, 1993), 55, was Moritz echter 'medewerker van de toneelschilder Joannes Breckenheijmer.' Ook volgens Claudette Baar-de Weerd, *Uw sekse en de onze: vrouwen en genootschappen in Nederland en in de ons omringende landen (1750-ca. 1810)* (Hilversum: Verloren, 2009), 332, werkte Moritz bij (niet onder) de toneelschilder Joanes Breckenheijmer.

Het Rijksmuseum te Amsterdam bezit een portret van Johannes Breckenheijmer door Louis Moritz (RP-T-1940-45). Vermoedelijk is dit zijn studiegenoot en vriend Joannes Henricus Albertus Antonius Breckenheijmer, aangezien de geportretteerde er te jong uitziet om diens vader, de decoratieschilder Johannes Henricus Breckenheijmer (1741-1805), te zijn.

[80] Bredius, "Extract," 238-39.

[81] SAA 265, 43A, 15. Moritz werd blijkens het register uitgeschreven in 1795.

[82] SAA 265, 43A.

[83] Moritz ondertekende het aanmeldformulier voor het bijzonder-titulair lidmaatschap op 28 oktober 1793 (SAA 59, 299). Zijn lidmaatschap werd goedgekeurd op de huishoudelijke vergadering van 27 december 1794; zijn naam wordt in de notulen gespeld als 'Lowies Moritz' (SAA 59, 282) – kennelijk werd zijn voornaam aldus uitgesproken.

[84] SAA 59, 289, brief van 1 mei 1797, met bijlage.

[85] Van Eijnden en Van der Willigen, *Geschiedenis III*, 175. Zie over het theater-model noot 78.

[86] Aldus "Louis Moritz," *Nieuw Nederlandsch Magazijn ter verspreiding van Algemeene en nuttige kundigheden* (1851)1: 5. Dit suggereert dat hij mogelijk actief benaderd is door de Amsterdamse schouwburg. Deze necrologie meldt daarbij dat hij 'omtrent de jaren 1790–93, te Amsterdam gekomen is'.

Volgens Reynaerts, *Spiegel*, 50 was Moritz 'als toneelmeester en decorbouwer begonnen aan de Haagse Koninklijke Schouwburg', maar dat blijkt niet uit andere bronnen. Wel vermeldt Kesteloot, "De historieschilder," 2, dat Moritz in zijn Leidse tijd (ca. 1800-ca. 1808) hielp met complexe decoraties in de Haagse schouwburg.

Overigens is de chronologie in de literatuur niet eenduidig. Volgens Reynaerts, "*De tekenles*, *De muziekles*," 80, zou Moritz 'in 1810 vertrekken naar de Stadsschouwburg van Amsterdam om daar decorschilder en beheerder van de werktuigen te worden', kennelijk gebaseerd op Kiers, Tissink en Vels Heijn, "Schilderijen en hun verhaal," 55, die hetzelfde beweren. Zij suggereren daarmee dat hij deze aanstelling kreeg na zijn tijd in Leiden (zie onder). Dat lijkt mij onwaarschijnlijk, aangezien Van Hinke in zijn brief de aanstelling bij de Amsterdamse schouwburg vermeldt en vertelt dat Moritz daar ontslag nam om naar Leiden te vertrekken. Aangezien van Hinke ook schrijft dat hij Moritz uit het oog verloor toen die naar Leiden ging, is het moeilijk voorstelbaar dat de Amsterdamse aanstelling pas in 1810, na zijn Leidse tijd, plaatsvond. De chronologie van Kiers e.a. en Reynaerts lijkt mij daarom incorrect.

[87] Van Eijnden en Van der Willigen, *Geschiedenis III*, 175. Ik heb Moritz niet kunnen traceren in de salarisadministratie of financiële overzichten in het archief van de Stadsschouwburg, SAA 267, nrs. 16, 23 en 25. Dit archief is echter lang niet volledig, zodat hieraan geen conclusies kunnen worden verbonden.

[88] Kesteloot, "De historieschilder," 5.

[89] SAA 5001, 643, 92. Volgens de ondertrouwakte waren zowel Moritz' als Reijermans ouders toen overleden. Moritz' moeder leefde echter nog: zij zat van 1805 tot 1808 in de bedeling in Utrecht (HUA 816, 690, 416) en in 1822 wordt zij nog vermeld als wonende te Den Haag, in de ondertrouwakte van haar dochter Margarieta Helena Moritz (NHA 358.6, 57, Reg. 4 fol. 61).

Volgens RKD, "Annette Reijerman," geraadpleegd 16 augustus 2022, https://rkd.nl/nl/explore/artists/Reijerman%2C%20Annette werd zij ca. 1773 geboren. Ik heb niet met zekerheid haar geboorteakte kunnen traceren. Mogelijk betreft het Hermanna Reijerman, dochter van Joannes Reijerman en Margarita Dercksen, gedoopt 28 november 1773 in Oud Zevenaar (GA 0176, 1840, 97). Zij was echter katholiek (ze deed op 18 mei 1778 eerste communie, als Anna Reijerman, GA 0176, 1840, aktenr. 6, p. 291), terwijl de ondertrouwakte van Moritz en Reijerman vermeldt dat beiden gereformeerd waren. Deze ondertrouwakte vermeldt dat zij 26 jaar was in 1797, zodat het ook een andere Anna Reijerman kan betreffen, mogelijk in 1771 geboren.

Reijerman overleed op 3 oktober 1835, zie SAA 5009, 3367 (1835, deel 7), 78r, onder de naam Anna Reyermans van Fahrenstein. (Het overlijdensbericht in *Algemeen Handelsblad*, 8 oktober 1835, vermeldt haar als 'A. Moritz , geb. Reyermans van Fahrenhein.') De achternaam Reijerman wordt overigens uiteenlopend gespeld, met y of ij en met of zonder s aan het eind. RKD geeft de voorkeur aan de voornaam "Annette", waarschijnlijk omdat deze naam in de ondertrouwakte staat, maar de overlijdensakte duidt haar aan als Anna. Ook in de contemporaine literatuur wordt zij altijd Anna genoemd (zie bijvoorbeeld Van Eijnden en Van der Willigen, *Geschiedenis III*, 178 en L. de Bast, *Annales du salon de Gand et de l'école moderne des Pays-Bas* (Gand: P.F. de Goesin-Verhaeghe, 1823), 42). Anna lijkt mij daarom juister dan Annette.

[90] Baar-de Weerd, *Uw sekse*, 154.

[91] Op een veiling bij Ritsema te Haarlem op 28 april 1863 werd aangeboden 'een schilderij door *Louis Moritz* en zijne echtgenoote *Anna Reijermans*', zie *Opregte Haarlemsche Courant*, 22 april 1863, 4. Mogelijk is dit het schilderij van hen beiden dat in 1813 werd tentoongesteld (zie noot 195).
[92] Zie Van Eijnden en Van der Willigen, *Geschiedenis III*, 178-79; Baar-de Weerd, *Uw sekse*, 93-94. Scheltema sprak bij de prijsuitreiking tot haar de wens uit 'dat uw naam welke de zorg voor de geschiedenis der kunst reeds naast dien van RACHEL RUYSCH heeft opgeteekend, nog lang het sieraad moge blijven van het levende geslacht en van het Vaderland'. Zie Scheltema, *Geschied- en letterkundig mengelwerk*, 48. Binnen het bestek van deze scriptie is helaas geen ruimte om nader op Reijerman in te gaan. Aangezien zij vaak exposeerde bij de Levende Meesters en critici haar werk daarbij vaak in positieve zin vermeldden, is zij een interessante kunstenaar voor vervolgonderzoek en een eventuele publicatie.
[93] Van Eijnden en Van der Willigen, *Geschiedenis III*, 175-76, overgenomen in latere bronnen.
[94] NL-HaRKD.0392, brief van B. van Hinke: 'da aber in diesem Teater keine Sachen von genugsamen Interesse verfertigt wurden, verließ er diesen Posten und ging nach Leyden.'
[95] P.C. Molhuysen, *Bronnen tot de geschiedenis der Leidsche Universiteit*, Deel 7, *23 Febr. 1795–30 Dec. 1811* ('s-Gravenhage: Martinus Nijhoff, 1924), 256. Zie ook Stichting Historische Commissie voor de Leidse Universiteit, *Icones Leidenses: De portretverzameling van de Rijksuniversiteit te Leiden* (Leiden: Universitaire Pers, 1973), 36 en 297, die stelt dat de portretschilder Louis Moritz 'vaak verward [is] met zijn twee jaar oudere naamgenoot, die in Leiden werkzaam was als custos van het kabinet van naturalia', wat aangeeft dat de Leidse archieven 1771 vermelden als Louis Moritz' geboortedatum. Aangezien de commissie ervan uitging dat Moritz in 1773 was geboren, heeft zij abusievelijk twee Louis Moritzen onderscheiden.
[96] Kesteloot, "De historieschilder," 2.
[97] Ibid., 2.
[98] Michiel van der Meersch Bosch, "Vergelyking van het Fransch phantome met het Hollandsche van L. Moritz," *AKLB* (1802)I: 354-58.
[99] Ronald Sluijter, *'Tot ciraet, vermeerderinge ende heerlyckmaeckinge der universiteyt': bestuur, instellingen, personeel en financiën van de Leidse universteit, 1575-1812* (Hilversum: Uitgeverij Verloren, 2004), 178 en 291; Molhuysen, *Bronnen*, 225-226. Moritz kreeg 52 gulden per stuk voor portretten van Erasmus en Scaliger, vervolgens 60 gulden per stuk voor portretten van de Professoren Ruhnkenius en Nieuwland.
[100] Molhuysen, *Bronnen*, 226, citerend uit een resolutie van 18 juni 1804: 'Is gelezen een adres van Louis Moritz, Custos van het Cabinet van Naturalia, waarbij dezelve, uit hoofde van zijne vermeende ongeschiktheid tot de behoorlyke waarneming van zijnen post, en om zijn appoinctement naar behooren te kunnen verdienen, aan Curatoren voordraagt om onder genot van hetzelve wedde voortaan geëmplojeert te worden tot het completeeren van de verzameling der pourtraiten der Professoren, en tot het maken van de afbeeldzels van elken nieuw aankomende Professor, gelijk ook tot het vervaardigen van alles, waartoe het penceel in het vak der Natuurkunde en Natuurlyke Historie geschikt geoordeeld zoude kunnen worden, en hebben Curatoren dit adres gehouden in deliberatie.'
[101] Ibid., 226. Molhuysen schrijft daarbij: 'Hij heet dan Leonard Moritz.' Het moet wel om Louis Moritz gaan, aangezien deze Moritz niet alleen custos was maar ook hooglerarenportretten schilderde; vermoedelijk is Leonard een vergissing door de notulist van het Kabinet van Naturalia.
[102] "Berigt van Bestuurderen der Leydsche Schilder- en Teeken-Academie, onder de zinspreuk: Ars Aemula Natura," *AKLB* (1805): 354. Van Eijnden en Van der Willigen, *Geschiedenis III*, 175 vermeldt dat Moritz twee maal een prijs won bij de Leidse Teeken-Akademie.
[103] Bredius, "Extract," 242, verwijzend naar een 'extra vleienden' brief van 2 juli 1806 aan de echtgenote van Lodewijk Napoleon met een verzoek of zij het protectoraat over de Academie wilde aanvaarden.
[104] Reynaerts, *'Het karakter'*, 44. Reynaerts vermeldt daarbij dat aanvankelijk twee historieschilders zouden worden benoemd, maar dat de verdeling werd aangepast om tegemoet te komen aan de schilders, die grotendeels andere genres beoefenden.
[105] Ellinoor Bergvelt, "Nationale, levende en moderne meesters. Rijksmusea en eigentijdse kunst (1800-1848)," in *Het Rijksmuseum: opstellen over de geschiedenis van een nationale instelling*, Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 1984, red. E. de Jong, G.Th.M. Lemmens en P.J.J. van Thiel (Weesp: Fibula-van Dishoeck, 1985), 86 en 120.
[106] Josephina de Fouw, "Adriaan de Lelie (1755-1820), strateeg, netwerker en vernieuwer" (Masterscriptie, Universiteit van Amsterdam, 2014), 25, met verwijzingen; *Amsterdamsche Courant*, 2 augustus 1808, 4.
[107] *Almanac de la Cour Pour l'année 1810* (Amsterdam: E. Maaskamp, 1810), 77.
[108] Bij de tentoonstelling van Levende Meesters in 1808 wordt Moritz genoemd als Amsterdamse schilder, zie J. Meerman, "Rapport van den directeur-generaal der wetenschappen en kunsten, aan Zijne Majesteit de Koning," *Koninklijke Courant* (1809)4: 2. Op 5 december 1808 bezocht Moritz de vergadering van werkende leden van Felix Meritis in Amsterdam (SAA 59, 309, 42), terwijl hij niet aanwezig was op de vergadering van 17 november 1807 (SAA 59, 309), wat erop kan wijzen dat hij in de loop van 1808 naar Amsterdam was gekomen.

[109] Marten Westerman ontwikkelde zich vervolgens als uitgever en directeur van de Stadsschouwburg. Zie SAA, 399, beschrijving van het archief. Volgens R. Verdonck, "Marten Westerman (1775-1852)," *Amstelodamum* 39(1952)maart: 39, onderhield Westerman 'een warme vriendschap met […] Louis Moritz, die hem trouw ter zijde stond'. Westerman was getuige bij het huwelijk van Moritz en Reijerman (SAA 5001, 643, 92).

Moritz schilderde Westermans portret, waarop Westerman in diens *Gedichten. Eerste deel* (1826) een gedicht opnam getiteld "Bij schrift op mijne afbeelding door den voortreffelijken kunstenaar Louis Moritz, geschilderd":

'Wilde ik, in eedle drift, den kunstlauwrier verwerven,
En miste ik 't roemrijk doel, waaraan hij is verpand:
In dit tafereel, gevormd door MORITZ vlugge hand,
Schenkt mijn bestaan voor 't minst, wat lauwren ik moog' derven,
Een meesterstuk aan 't vaderland.'

[110] Moritz won een eerste prijs bij de prijsvragen van 1800 (*Historieele Teekening, voorstellende de Verschyning van Jezus aan Maria, in den hof*), 1808 (*De gevangenneming van Cleopatra door Proculeius*), 1813 (*Een groep van een Mans- en Vrouwenbeeld, in deftige hedendaagsche kleeding, levensgroot, zynde een kniestuk, binnenshuis en bij daglicht*) en 1815 (*Den blinden Oedipus, van zijne Dochter Antigone verzeld*). Zie Paul Knolle, "Het departement der tekenkunde van Felix Meritis, 1777-1889," *Documentatieblad werkgroep Achttiende eeuw* 15(1983)2 , 186-93. Bij de prijsuitreiking voor *Den blinden Oedipus* vermeldde Jacobus Scheltema in zijn lofrede 'dat gij nu voor de *vijfde* maal, den voornaamsten krans der overwinning behaalt'. Zie Scheltema, *Geschied- en letterkundig mengelwerk*, 48 (cursivering in origineel). Hij zou dus naast de vier genoemde nog een eerste prijs gekregen moeten hebben; dit staat echter niet in het overzicht van Knolle. Het is mogelijk – en mijns inziens niet onwaarschijnlijk, gelet op het ontbreken van vermeldingen van Moritz bij andere prijsvragen in Knolles overzicht en in de *AKLB*-jaargangen 1792-1816 – dat men zich bij Felix Meritis verteld heeft en dat Moritz bij de prijsvraag van 1815 voor de vierde maal won.

[111] Scheltema, *Geschied- en letterkundig mengelwerk*, 47.

[112] SAA 59, 309-310. Kiezers waren leden van de commissie die de beoordelaars voor de prijsvragen selecteerde; zie art. 22 van de "BEPALINGEN Volgens welke het departement der Teekenkunde, in de Maatschappij FELIX MERITIS, te Amsterdam, zal handelen tot bereiking van deszelfs doel, ter bevordering en aanmoediging der Beeldende Kunsten" [uit 1800], in Felix Meritis, *Wetten der Maatschappy van verdiensten, onder de zinspreuk: Felix Meritis* (Amsterdam: C. Covens, 1810), bijlage B. Stellers waren degenen die het (naakt)model in een bepaalde houding stelden, waarvoor inzicht nodig was welke houdingen schilderkunstig relevant waren (stellers moesten dus hun klassiekers kennen) en praktisch uitvoerbaar voor het model; zie Koolhaas en Vries, "Terug naar een roemrijk verleden," 114.

[113] Baar-de Weerd, *Uw sekse*, 162: 'De schilderes Anna Reyermans had zeker belangstelling voor de kunstbeschouwingen [in Felix Meritis, BJK] en heeft deze wellicht bezocht omdat haar man, de historie- en portretschilder Louis Moritz, lid was van het Tekendepartement.'

[114] SAA 59, 310, vergadering 13 april 1827: 'De instructie bepaald dat beide modellen een half uur voor den aanvang der werkzaamheden op de teekenzaal zullen moeten zyn (en door wettige redenen verhindert hiervan in tyds moeten kennis geven aan de Heeren Moritz en Bernard), als dan de kagchel op door voornoemde Heeren begeerde graden warmte stoken'.

[115] SAA 59, 309, vergadering 24 september 1824.

[116] Zie SAA 59, 161, 13. Philippus Velijn, naar Louis Moritz, *Zinnebeeldige voorstelling bij het 50-jarige bestaan van Felix Meritis, 1827*, Rijksmuseum, Amsterdam, RP-P-1878-A-2404. Voor de originele tekening, zie SAA beeldbank, afb. 010097010191.

[117] In 1808 kreeg Moritz de prijs in de eerste of hoogste klasse bij de Amsterdams Maatschappy der Teekenkunst, onder de Zinspreuk: *Kunst zy ons doel*. Zie *AKLB* (1808)II: 65. In 1810 kreeg Moritz een premie van *f* 200 bij de Leidse Schilder- en Teeken-Academie voor een historiestuk *Oldenbarneveld, van zijn doodvonnis verwittigd*. Zie "Programma van de Leydsche Schilder- en Teeken-Academie, onder de Zinspreuk: *Ars Aemula Naturae*," *AKLB* (1810)II:342-43 en 368.

[118] SAA 75, 97, *Jaar- en zakboekje der Kunst en Wetenschap Bevorderende Maatschappij V.W.*, 1827-1828, 10. Moritz was op 24 oktober 1817 ingetreden. Hij had daarbij de hoogste rang, van 'Verdienstelijke Leden van de eerste Klasse'.

[119] In 1814 was Moritz betrokken bij het ontwerp voor een 'Medaille op de aanneming der Grondwet' van 1814 en bij de commissie die adviseerde voor een eremonument voor de kroonprins, zie *Verslag van de eerste openbare vergadering der Vierde Klasse van het Koninklijk-Nederlandsche Instituut van Wetenschappen, Letterkunde, en Schoone Kunsten, Gehouden den 5den Februarij 1817*, 21 en 23. In 1814 adviseerde hij over een eremedaille voor prijswinnaars bij kunstacademies en tekenscholen, zie *Annales Belgiques des Sciences, Arts et Littératures* (1819)3: 204-05. In 1834 ontwierp Moritz een medaille voor het 200-jarig bestaan van de Doorluchtige School, zie *Verslag van de tiende openbare vergadering der Vierde Klasse van het Koninklijk-Nederlandsche Instituut van Wetenschappen, Letterkunde, en Schoone Kunsten, Gehouden den 19den November 1834*, 25.

[120] *Verslag van de zevende openbare vergadering der Vierde Klasse van het Koninklijk-Nederlandsche Instituut van Wetenschappen, Letterkunde, en Schoone Kunsten gehouden den 29sten October 1828*, 29; *Verslag van de elfde openbare vergadering der Vierde Klasse van het Koninklijk-Nederlandsche Instituut van Wetenschappen, Letterkunde, en Schoone Kunsten, Gehouden den 7den December 1836*, 51-54.
[121] *Verslag van de eerste openbare vergadering*, 34; *Verslag van de derde openbare vergadering der Vierde Klasse van het Koninklijk-Nederlandsche Instituut van Wetenschappen, Letterkunde, en Schoone Kunsten, Gehouden den 13den December 1820*, 21 (cursivering in origineel).
[122] Volgens Guido Persoons, *Antwerps Portret: de geschiedenis van het academisch korps van de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten te Antwerpen met haar portretgalerij bewaard in het museum / Nicaise de Keyser* (Antwerpen: Koninklijke Academie voor Schone Kunsten, 1987), 23 was Lodewijk Moritz werkend lid van de Antwerpse Academie sinds de oprichting in 1817. Over zijn benoeming in de academies van Brussel en Gent, zie noot 11-12.
[123] Kesteloot, "De historieschilder," 3-4; zie ook Immerzeel Jr., *Levens en werken, tweede deel*, 241. Ook Anna Reijerman exposeerde op deze tentoonstelling, aldus Bast, *Annales du salon de Gand*, 42.
[124] Kramm, *Levens en werken*, Deel 4, 1156 (cursivering in origineel). Jacob Lodewijk Kesteloot (1778-1852) was geneeskundig hoogleraar in Gent. Tot 1817 was hij als arts in Den Haag werkzaam, onder meer verbonden aan het kabinet van koning Lodewijk. Zie over Kesteloot: Johannes Godefridus Frederiks en Franz Jozef Peter van den Branden, *Biographisch woordenboek der Noord-en Zuidnederlandsche letterkunde*, 2e druk (Amsterdam: L.J. Veen, 1888), 419. Uit die tijd dateerde de levenslange vriendschap tussen Kesteloot en Moritz, zie Kesteloot, "De historieschilder," 3. Kesteloot beschrijft 'de opregte genegenheid' waarmee Moritz in Vlaanderen] bejegend werd en hoe deze tijdens zijn verblijf in Gent in 1821 vriendschappelijk werd ontvangen temidden van hoogleraren en kanunniken. Ibid., 4-5.
[125] Moritz nam deel aan de Levende Meesters-tentoonstellingen in 1808, 1810, 1813, 1814, 1816, 1820, 1824, 1825, 1826, 1828, 1832, 1839, 1840 en 1847. Moritz staat niet vermeld in de catalogus van 1808, maar hij nam wel deel, zie par. 4.2.3 onder *De muziekles*.
[126] Zie bijvoorbeeld "Beschouwing van de tentoonstelling der kunstwerken van nog in leven zijnde Hollandsche meesters, in september en october 1813, te Amsterdam," *Vaderlandsche Letteroefeningen* (1813)II: 727: 'Groot zijn de begaafdheden, veelvuldig de kundigheden, stout is het vernuft van den Heer L. MORITZ, weleer te Leyden, thans alhier met roem bekend.' "Beschouwing van de tentoonstelling der kunstwerken van levende Nederlandsche meesters, in October 1816, te Amsterdam," *Nederlandsche Letteroefeningen* (1816)II: 769: 'Bij hetzelve hing de *Brand bij Maanlicht*, door den met regt beroemden L. MORITZ. Beide stukken waren goed van uitdrukking, doch wat donker van toon, waardoor men de inderdaad uitstekende behandeling niet genoeg kon onderscheiden.' *Beschouwing der kunstwerken van nog in leven zijnde Nederlandsche Meesters, ten toon gesteld op de zalen boven de Beurs te Amsterdam in den Jare 1824* (Amsterdam: G.H. Arens, 1824), 8: 'De genievolle MORITZ, wiens lof en roem allerwege genoeg bekend zijn […]. Zijne bijbelsche voorstelling overtreft bijna al wat ik immer van zijne hand zag. […] MORITZ, gelijk ik reeds zeide, heeft onbegrijpelijk veel vernuft'. J.W. Bussingh, brief van 19 december 1825, *AKLB* (1826)I: 10-11: 'L. Moritz […] een man, wiens uitgebreide kundigheden, in verscheidene vakken van Wetenschappen, Schoone Kunsten, smaak en letteren, gepaard met een edel karakter, hem alle eer en onderscheiding waardig maken; en, zoowel als zijne hoogstverdienstelijke Echtgenoote, door verscheidene, ook in het openbaar ten toon gestelde, meesterstukken van Schilderkunst, met den grootsten roem bekend en bekroond, en die den alouden roem der Hollandsche School in dit Kunstvak staaft en veredelt.'
[127] Zie *Nederlandsche Staatscourant*, 3 november 1819, 2 (waarin Moritz wordt genoemd in een rijtje van de 'voornaamste Schilders in de Noordelijke provinciën' die geen stukken hebben ingezonden); "Viertal brieven, over de tentoonstelling, te Amsterdam, der kunstwerken van nog in leven zijnde Nederlandsche meesters, van den jare 1822," *Vaderlandsche Letteroefeningen* (1823)II: 25 (Moritz als een van 'hen, die zich (het zij dan ook uit welke oorzaak, die wij liefst niet willen doorgronden) hebben ontrokken […]. Hoe belangrijk ook, zou deze Tentoonstelling veel gewonnen hebben, wanneer hunne voortreffelijke werken de wanden der zoo wel ingerigte en rijke zalen hadden mogen versieren'); "De tentoonstelling van schilderwerken van levende meesters, te 's Gravenhage, in September 1827," *Magazijn voor schilder- en toonkunst* (1828)I: 2 ('wij misten echter het penseel van *Paelink, Pieneman, Moritz, Verheijen, Brondgeest, Jelgerhuis* en vele anderen, wier kunstvoortbrengselen wel hadden kunnen opwegen tegen een anderhalf honderd en meer nommers') (cursivering in origineel); *Arnhemsche Courant* 9 oktober 1830, 8 (Moritz als een van de meesters die dit jaar niets geleverd hebben).
[128] Zie bijvoorbeeld *Beoordeelend overzigt der voornaamste, op de Amsterdamsche tentoonstelling van 1828, toegelaten Kunstwerken van nog in leven zijnde Nederlandsche meesters* (Amsterdam: S. de Grebber, 1828), 14: 'Deze verdienstelijke Kunstenaar schijnt het niet van zich te kunnen verkrijgen, de moeite te nemen zijne modellen naar de natuur te bestuderen […]. De Christuskop is te gemeen en laag dan dat wij aan ons geschokt gevoel hier lucht willen geven. […] Het beeld der verrijzende dochter mist alle bevalligheid. De werking der spieren, hals en armen ontbreekt. Het geheel is onjuist geteekend. De schildering is oppervlakkig, en heeft eenen

zweem van tooneeldecoratie. […] Met één woord; hoe veel natuur en kracht ook in dit stuk zijn vertoond, zoo valt het grootelijks te bejammeren dat een zoo verdienstelijk Schilder aan een onderwerp als dit, zijn kunstvermogen niet beter heeft besteed.' Ibid., 44: 'Het Portret van eenen Kunstenaar, en […] een Jongen op een' bok rijdende, zouden wij onmogelijk als van het penseel van L. MORITZ hebben kunnen geloven, indien niet de Catalogus, bij iedere nieuwe van drukfouten verminderende afdruk, deze stukken als zoodanig altijd hadde blijven vermelden.'

"Iets over de Stedelijke Tentoonstelling te Rotterdam," *AKLB* (1832)II: 189: 'eene voorstelling uit de Ilias van L. Morits […] doch dit zijn niet meer dan uitvoerige schetsen, die, hoewel vrij goed geteekend, echter noch door schildering en koloriet uitmunten.' Ibid., 202: 'In het vak van Portrait vindt men hier veel verschot. […] Die van L. Morits […] zijn fletsch en groenachtig paars van coloriet.'

[129] "Beoordeling der tentoonstelling," *De Naprater* (1826): 646: 'Mijne vooringenomenheid tegen het werk van Moritz had reeds ten deele opgehouden, toen ik zijn Cleopatra had gezien, ik erkende reeds in hem den dichterlijken schilder, die het materiële verwaarloosde, ik ontkende nog in hem het vermogen, om door een vaste en solide behandeling de natuur naar waarheid na te bootsen, daar ik meestal van hem gezien had, dat hij door een massa van getemperde en krachtelooze kleuren, het oog op eene onbevallige wijze verblindde, waardoor zijne stukken eene fletschheid bekomen, die alleronaangenaamst is. Zijn krijgsraad echter geeft blijken van het wezenlijk talent dezes kunstenaars; er zijn er maar enkele die met hem van zulk een sujet die partij kunnen trekken […].' Het besproken schilderij was *Krijgsraad van de schutterij van Amsterdam*, Amsterdam Museum, SA 4366.

[130] "Kunsten," *AKLB* (1829)I: 13. Moritz kreeg deze premie voor *De opwekking der dochter van Jaïrus*, het schilderij waarover een criticus juist zo vernietigend oordeelde (zie noot 129).

[131] In 1814 kocht de koning *Kozakkennachtleger* (Amsterdam, Rijksmuseum, SK-A-1370). In 1825 werd *De dodelijk gewonde Marcus Antonius bij Cleopatra* (Amsterdam, Rijksmuseum, SK-A-1084) aangekocht voor het Koninklijk Kabinet van Schilderijen. Zie Bergvelt, "Nationale, levende en moderne meesters," 94 en 125.

[132] Een journalist die in 1840 Moritz' werkplaats bezocht, schrijft over 'den historieschilder Moritz , wiens jaren lange werkeloosheid, wij ontveinzen het niet, ons smartelijk viel'. "De werkplaats van den heer Moritz," *De avondbode*, 28 april 1840, 4.

[133] Van Tilborgh, "Inleiding," 22; Hoogenboom, *De stand des kunstenaars*, 40-41; Stolwijk, *Uit de schilderswereld*, 24-26.

[134] Kesteloot, "De historieschilder," 3.

[135] Brief van Louis Moritz aan H. Brikkenheimer te Den Haag, 11 maart 1839, Fondation Custodia (transcriptie door Annemieke Hoogenboom).

[136] Ibid.: 'volgens belofte moest ik nu reets in den Haag zijn, maar hoe nu van Huijs, mijn perzeel is de koop angeslaagen nu zijn er keik daage, en moet dus bij de Hand bleifen het zal mij dus zeer angenaam zijn UE gedagten eens te mogen verneemen getroost U de moyte nog Eens en denk mit mij te kouten, want vrienten het wordt nu moyleik voor mijn Hooft, en besprek met Een optrek en te Haarlem mijn thuis te koop, pakke, verhuizen en wat all meer – alles ongedezideert'.

[137] SAA 5075, 538, 21090, akte 343. Volgens deze akte woonde Moritz toen te Haarlem doch bevond hij zich op dat moment te Amsterdam. In april 1840 liet Moritz een testament opmaken waarin hij bepaalde dat deze lening bij zijn dood twee jaar niet mocht worden opgeëist en geen rente verschuldigd zou zijn. SAA 5075, 538, 21091, akte 133. Zes maanden later keerde deze clausule niet terug in een nieuw testament (SAA 5075, 538, 21091, akte 538, testament van 13 november 1840), zodat vermoedelijk de schuld inmiddels was ingelost.

[138] "De werkplaats," 4.

[139] In 1839 (Levende Meesters, Groningen) waren maar liefst drie schilderijen getiteld *Stal met paarden* van Moritz te zien. De historiestukken waren *Maria's Hemelvaart* (Levende Meesters, Amsterdam, 1840) en *Feestmaal op het Slot te Muiden* (Levende Meesters, Den Haag, 1847). Zie verder Bijlage 2.

[140] In de vakbladen wordt Moritz in het kader van tentoonstellingen slechts terloops genoemd in 1839 en 1840. In de uitgebreide kritieken uit 1847 (waar hij met twee genrestukken en een groot historiestuk deelnam) komt hij niet voor, zie "Een bezoek op de tentoonstelling van kunstwerken te 's Gravenhage," *De Tijd* 6(1847): 60-68; "Uit het dagboek van Pauwels Foreestier. De Haagsche ten-toon-stelling in 1847 (1)," *De Spektator* 7(1847): 46-64. Wel werd Moritz in de dagbladen (negatief) opgemerkt, zie "Tentoonstelling te Amsterdam," *Algemeen Handelsblad*, 25 september 1840, 4: 'Met genoegen hadden wij in de Catalogus gezien dat de verdienstelijke Moritz dit jaar weder eenige stukken op de tentoonstelling had gezonden; het doet ons echter leed te moeten zeggen , dat wij eenigzins teleurgesteld zijn, daar zijne stukken ons niet bevielen.'

[141] Zie bijvoorbeeld "De werkplaats," 4; *Beschrijving der Nederlanden* (Amsterdam: J.H. Laarman, 1841), 64 (in de beschrijving van Amsterdam: 'De *Pool*, op de IJgracht naast de kweekschool […] bezit eene voortreffelijke schilderij van *den beroemden Moritz*' (cursivering toegevoegd); zie noot 217 over dit altaarstuk). Vgl. ook "Album der Kunstkronyk," *Kunstkronijk* (1843-44): 42; Pauwels Foreestier, *De Haagsche ten-toon-stelling* (Buiksloot, 1849), 3 ('Schotel, Moritz, Schelfhout, de Krusemans, van Os, Pieneman S^{r}. […] zijn alle mannen van meer en minder uitstekend talent').

[142] "Arti et Amicitiae," *De avondbode*, 11 december 1840, 4: 'Bij het intreden hadden wij dadelijk drie kapitale stukken vóór ons: Pieneman's [O]verwinning bij Hasselt, eene Leda van Moritz, en een St. Sebastiain van Portman.' In 1851 huldigde Arti de nagedachtenis aan Moritz als overleden honorair lid, zie *Algemeen Handelsblad*, 31 januari 1851, 2.
[143] "Arti et Amicitiae," *De avondbode*, 14 december 1840, 4.
[144] "Louis Moritz," 5: 'Zijn ijver kende geene grenzen, en de bezigheid was hem zulk eene gewoonte geworden, dat de weinige oogenblikken, die hij tot eten en drinken besteedde, nog zelden, hoe vlugtig ook, voorbij gingen zonder dat hij zich nog afzonderlijk met het eene of andere bezig hield. Dat iemand, zoo aan werkzaamheden gewoon, geen' tijd overhield voor de maatschappelijke woelingen, en hij zijne uren te kostbaar hield om naar het rozenpad te zoeken, waarlangs zoo menig een ten top van eere klimt, is niet vreemd.' Maar zie ook Kesteloot, "De historieschilder," 5: 'Ondanks deze werkzaemheden, verviel hy nog al dikwyls in die vlagen van mismoedigheid, ontevredenheid van zich zelven, zoo hy het gewoon was my uit te drukken. Vandaer onrustige slapelooze nachten, gebrek aen eetlust enz.'
[145] *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 5 september 1849, 2; blijkens dit artikel was Moritz ook lid van de Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten. *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 3 april 1850, 2: 'Door de heer Moritz, lid der klasse, is op haar verzoek, het model van [het gebouw des instituuts], dat in eenigzins gebrekkigen en verouderden staat was gevonden geworden, geheel hersteld.'
[146] SAA 75, 98, "Verslag van de vier en veertigste jaarlijksche algemeene vergadering gehouden den 27sten Mei, 1851," *Jaarboekje 1851-1852 der Kunst en Wetenschap Bevorderende Maatschappij V.W.*, 15.
[147] "Louis Moritz," 5. Het is niet helemaal duidelijk wie de schrijver met 'men' bedoelde; ik vermoed dat hij zowel doelde op het algemene publiek als op de kunstwereld.
[148] Kesteloot, "De historieschilder," 6: 'de schryver die hem op den duer het best beviel, was CERVANTES, opsteller van *dolenden Ridder Don Quichotte*; weinige dagen verlipen zonder dat MORITZ er een hoofdstuk of wat in las, en er zich goed mede bevond; hy ging nooit op reis zonder zynen geliefden Spanjaerd mede te nemen.'
[149] Ibid., 6: 'het is by dien gulhartigen, regtschapen ROYER, dat de oude, afgeleefde MORITZ troost en toeverlaet vond, wanneer zyne billyke wenschen elders werden over het hoofd gezien.'
[150] Zie ibid., passim. Moritz was verder bijvoorbeeld bevriend met de dichter, jurist en filosoof Johannes Kinker, van wie Moritz een portret schilderde en een borstbeeld maakte, aldus *Algemeen Handelsblad*, 11 december 1845, 2. Vgl. "Louis Moritz," 5: 'ofschoon de afzondering, waarin hij doorgaans leefde, het algemeen weinig gelegenheid gaf zijn karakter te leeren kennen, en de eigenaardige trekken daarvan slechts door *zijne bijzondere vrienden* opgemerkt hebben kunnen worden' (cursivering toegevoegd).
[151] SAA 5075, 538, 21122, akte 332, testament van 4 november 1850. Gerardus Frederik Westerman was ook een van de aangevers van het overlijden van Anna Reijerman; zie SAA 5009, 3367 (1835, deel 7), 78r.
[152] Beide schilderijen bevonden zich tot de jaren 1950 in de collectie van Artis. Zie Bijlage 2, met verwijzingen.
[153] SAA 5075, 538, 21091, akte 133, testament van 3 april 1840, en SAA 5075, 538, 21091, akte 538, testament van 13 november 1840. Zijn schilderijen liet hij na aan zijn neef Simon Bourier (1799-1872), die getrouwd was met Elisabeth Moritz (1806-?), dochter van Johannes Hendrik Ernst Moritz (circa 1781-?) uit Herborn. Ik vermoed dat de laatste een zoon was van de oom bij wie Moritz in zijn jeugd inwoonde in Herborn. Zijn overige bezittingen legateerde Moritz voor een kwart aan Catharina Hartman (zie noot 154), en de rest aan zijn broers en zussen.
[154] SAA 5075, 538, 21122, akte 322, testament van 4 november 1850. In de doop-, ondertrouw-, overlijdens- en bevolkingsregisters van Amsterdam staan diverse personen genaamd Catharina Hartman. De meest waarschijnlijk kandidaat lijkt mij Catharina Hartman, geboren 11 mei 1822, van beroep dienstbode; zij trouwde in 1855. Zie SAA 5000, 325, 73; NHA 358.6-289, Reg. 9 fol. 17v.
[155] SAA 5009, 3509, jaar 1850, deel 6 fol. 25v. Zijn overlijdensakte van 25 november 1850 geeft 23 november om 10 uur 's avonds als overlijdensdatum. De krantenberichten meldden overigens dat Moritz op de avond van 22 november 1850 overleed, zie bijv. *Algemeen Handelsblad*, 26 november 1850; deze datum is vervolgens in necrologieën en de literatuur overgenomen, maar het lijkt mij beter de overlijdensakte aan te houden.
[156] *Algemeen Handelsblad*, 26 november 1850, 4. (Kramm, *Levens en werken IV*, 1156, verwijst naar dit bericht maar citeert het incorrect.) Verder werd Moritz' overlijden gemeld in onder andere *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 26 november 1850, 2, *Algemeen Handelsblad*, 27 november 1850, 3, *Leydse Courant*, 27 november 1850, 2 en *Opregte Haarlemsche Courant*, 28 november 1850, 3.
[157] "Louis Moritz," 5: 'Zijn weelderig vernuft bepaalde zich niet slechts tot de beoefening der schilderkunst, maar ook de werktuigkunde beoefende hij met zulk een gelukkig gevolg, dat men meermalen getracht heeft, hem van de schilderkunst af te trekken […]. Indien de vraag geoorloofd was, of de Voorzienigheid aan het vernuft, waarmede zij den sterveling toerust, ook te veel uitgebreidheid kon geven, zou men die vraag, ten opzigte van Moritz, kunnen aanwenden; want behalve de bovengenoemde vakken, waarbij hij nog de beeldhouwkunst voegde, doorliep hij zoo vele vakken der schilderkunst en van zulk een' onderscheiden aard, dat men er

wezentlijk over verbaasd moet staan; en het zou iemand, die er minder mede bekend was, zijne verschillende werken bij elkander ziende, moeijelijk vallen te gelooven, dat zij van ééne hand waren.'
[158] Meerman, "Rapport [1809]," 3.
[159] Ibid., 3; Bergvelt, "J.A. Knip," 53-54. Vgl. Hoogenboom, *De stand des kunstenaars*, 36.
[160] J. Meerman, "Tentoonstelling van Schilderyen enz. te Amsterdam in 1810," *AKLB* (1811)I: 90: 'Elke poging, om de Historische Schilderkunst weder in de Hollandsche School te doen herleven, kan met geen stilzwygen voorby gegaan worden: de Heer *Moritz* heeft dus eene billyke aanspraak op onze dankzegging, met zoo stout een onderwerp als *Diomedes*, aan wiens voeten de bliksem nederslaat, te hebben durven ondernemen; terwyl hier tevens, in eene *Maria Magdalena*, van zijn penseel geene geringe uitdrukking doorstraalt.'
[161] Ibid., 90-93, 124-27.
[162] Zie bijvoorbeeld "Ten-toon-stelling der Schilderyen" (1808): 292 e.v. en B, "Brief wegens de tentoonstelling der kunstwerken van nog in leven zijnde Nederlandsche Meesters te Amsterdam 1818," *AKLB* (1818)II: 343 e.v. Beide beginnen met het historieel maar bespreken portretten na de landschappen en zeegezichten.
[163] Koolhaas en Vries, "Terug naar een roemrijk verleden," 125. De auteurs geven aan dat 'de historieschilderkunst een kwijnend bestaan leidde' en gaan uitgebreid in op de oorzaken die de bekroonde inzenders suggereerden. Ibid., 125-28.
[164] Ibid., 127.
[165] "Viertal brieven aan eenen vriend, over de tentoonstelling der kunstwerken van nog levende Nederlandsche meesters; te Amsterdam, van den jare 1824," *Vaderlandsche Letteroefeningen* (1825)II: 32: 'Het eerste en hoogste vak der kunst, het Historieschilderen, is gansch geene gemakkelijke taak. Het vereischt niet slechts eene meer gezette en uitgebreide studie dan de overige, maar ook werkt bovenal tot het welslagen in dezen mede eene localiteit, en, ten gevolge van dien, eene aanmoediging, welke in onze Noord-*Nederlandsche* gewesten schaars voorkomt of gevonden wordt. De kunstenaars der Zuidelijke provinciën hierin gelukkiger zijnde, kan het zelden missen, dat wij van hen Historische voorstellingen ontvangen.' Zie ook Hoogenboom, *De stand des kunstenaars*, 34.
[166] Scheltema, *Geschied- en letterkundig mengelwerk*, 50-51: 'Uw voorbeeld, om dezen te besteden tot het hoogste doel der kunst, kan onberekenbaar nuttige gevolgen hebben. Bij de schilders in de Zuidelijke Provincien is de lust, om in dezen uittemunten, blakende, en zouden de schilders in de Noordelijke voor het in iets behoeven te wijken; dit zij verre. De zucht om deze te evenaren, ja te overtreffen, behoeft slechts een voorbeeld, of liever een' voorganger, en van wien zoude men zich een meer gewenscht gevolg mogen beloven dan van u.'

Zie ook noot 160. Vgl. "Beschouwing [1813]," 727: 'Groot zijn de begaafdheden, veelvuldig de kundigheden, stout is het vernuft van den Heer L. MORITZ, weleer te Leyden, thans alhier met roem bekend. Zijne eerzucht kon het verwijt niet dulden, alsof onze landaard minder dan andere voor het Historieele geschikt was; hij ondernam diensvolgens, zijne vermogens ook in dit vak te beproeven, en leverde zoo hierin, als in het *tableau de genre*, zeer gelukkige proeven van zijne ongemeene bekwaamheid.' Zie ook "Viertal brieven [1824]," 32: '[…] kan het zelden missen, dat wij van [kunstenaars der Zuidelijke provinciën] Historische voorstellingen ontvangen. Doch ook de onzen wijden zich sinds eenigen tijd, met goed gevolg, aan dit vak toe. De beroemde MORITZ […] heeft bij deze gelegenheid […] wederom aan den dag gelegd, hoe volkomen hij het penseel meester is […]. Het bezoek der Vrouwen bij het Graf getuigt van zijne zeldzame begaafdheden, die misschien alleen aanmoediging behoeven, om het geheel ontwikkelde talent van deze verdienstvollen kunstenaar in meerdere grootsche proeven te zien schitteren.'
[167] Zo was 'het Historiele vak schraal bezet' in 1814, bevonden zich in 1816 slechts 11 historiestukken onder de ruim 200 schilderijen, terwijl in 1820 'het aantal der stukken die men tot dit vak [het historiele] brengen kan, […] bijna het *dubbeld* [was] van dat 1818, te weten *achttien*' (cursivering in origineel). Zie, respectievelijk, B., "Brief wegens de tentoonstelling van kunstwerken, van nog in leven zijnde Nederlandsche Meesters, te Amsterdam 1814," *AKLB* (1814)II: 346; B., "Brief wegens de tentoonstelling van kunstwerken van nog in leven zijnde Nederlandsche meesters, te Amsterdam 1816," *AKLB* (1816)II: 253; B. "Brief wegens de tentoonstelling der kunstwerken van nog in leven zijnde Nederlandsche Meesters te Amsterdam 1820." *AKLB* (1820)II: 270.
[168] "Beoordeling der tentoonstelling," 643. De criticus dacht daarbij aan kunstenaars als Van Bree, Navez, Kruseman, Odevaere en Cels.
[169] Van Tilborgh, "Inleiding," 21 wijst op '[…] een steeds grotere behoefte […] om niet de heroïsche, maar vooral de intieme ogenblikken uit het leven van Neêrlands helden uit te beelden. Historieschilderkunst raakte zo vrijwel synoniem met vaderlandse geschieduitbeelding en historiserend genre.'
[170] "Viertal brieven [1822]," 25: 'Gij weet ik houde niet veel van afdeelingen in de kunst, of hare soorten. Dikwijls is de vraag bij mijzelven voorgekomen: wat is toch wel het onderscheid tusschen een historisch stuk en een zoo gezegd tableau de genre?'
[171] "Beoordeling der tentoonstelling," 663.
[172] Bergvelt, "Nationale, levende en moderne meesters," 93: 'Voor de twee (bloem)stillevens van laatstgenoemde [G.J.J. van Os] werd *f* 6000, - betaald, weer een blijk van de verschillen tussen kunsttheorie en verzamelpraktijk. Theoretisch stond het historiestuk boven- en het stilleven onderaan in de hiërarchie der genres, maar in de

praktijk werden er voor de bloemstillevens soms prijzen betaald waarmee ook een historieschilder heel tevreden had mogen zijn.'
[173] Baar-de Weerd, *Uw sekse*, 163: 'Smies wilde graag historieschilder worden, maar had al snel begrepen dat de inkomsten niet toereikend zouden zijn voor het onderhouden van een echtgenote en eventuele kinderen.' Annemieke Hoogenboom, "Kunstliefde, eer en gewin. Ideaal en werkelijkheid," in *Op zoek naar de Gouden eeuw: Nederlandse schilderkunst 1800-1850*, red. Louis van Tilborgh en Guido Jansen (Zwolle: Waanders, 1986), 58: 'Zo liet Johannes Hari in 1819 aan Van der Willigen weten dat hij niet als portretschilder te boek gesteld wilde worden omdat hij eigenlijk veel liever de zoveel hoger geklasseerde maar slecht verkoopbare historiestukken wilde maken: "Het is mogelijk dat in het vervolg het portraiteeren geheel laat varen […]". Het heeft niet zo mogen zijn; Hari heeft minstens twaalfhonderd portretten gemaakt, maar geen enkel historiestuk.'
[174] Bergvelt, "Nationale, levende en moderne meesters," 100-103; Stolwijk, *Uit de schilderswereld*, 22.
[175] Bergvelt, "Nationale, levende en moderne meesters," , 93 en 125.
[176] Ibid., 103. Overigens kreeg Moritz wel een incidentele toelage van 500 gulden in 1828, zie noot 130 en bijbehorende tekst.
[177] KB Hs.verz. nr. 134 A I/II, brief van Louis Moritz van 15 juli 1836. Zie ook noot 262 en bijbehorende tekst.
[178] Zie noten 103-104 en bijbehorende tekst.
[179] SAA 59, 309, 63, vergadering van 21 november 1813. Zie ook J. Knoef, *Tusschen rococo en romantiek* ('s-Gravenhage: A.A.M. Stols, 1943), 89. In de vergadering van 21 april 1813 had Moritz ook al meegedacht over de prijsvraag voor het getekend Academiebeeld, zie SAA 59, 309.
[180] Scheltema, *Geschied- en letterkundig mengelwerk*, 49-50: 'De Heer MORITZ vernam zeer laat, dat de Maatschappij voor de tweedemaal het leed zoude ondervinden, om den beloofden eereprijs voor dit onderwerp niet naar wensch te kunnen toekennen. Hij beproefde zijne krachten, hoezeer er slechts weinige dagen overschoten, en zond zijn stuk in […]. De beoordeelaars zagen, hoezeer het stuk blijken droeg van den spoed waarmede het vervaardigd was, zoo veel genie in de vinding en ervarenis in de bewerking, dat zij den maker den eereprijs konden toekennen.'
[181] Zie par. 3.3.3 over de altaarstukken. Vermoedelijk zijn daarnaast gezien de onderwerpen bijvoorbeeld ook *Madonna met kind* (Levende Meesters, Amsterdam, 1820) en *Maria's Hemelvaart* (Levende Meesters, Amsterdam, 1840) voor katholieke kopers bestemd.
[182] Dat zal overigens deels komen door de hoeveelheid tijd die bepaalde onderwerpen kostten: Bijbelse figuren als een *Maria Magdalena* of een *Ecce homo* vergen minder inventie dan historische scènes met veel figuren.
[183] Reynaerts, *Spiegel*, 32. Zij noemt het een voor die tijd sensationeel project. Het is verloren gegaan, zoals de meeste panorama's van die tijd. Het doek was 23 voet hoog en had een omtrek van 150 voet (oftewel bijna 7 x 45 meter), aldus Martinus Stuart, *Jaarboeken van het Koninkrijk der Nederlanden, 1816* (Amsterdam, 1820), 171.
[184] "Vergelijking tusschen het Londensche en het Amsterdamsche panorama van den veldslag bij Waterloo; in eenen brief aan een' vriend," *Vaderlandsche Letteroefeningen* (1816)II: 676. De schrijver merkte ook op dat het grootse effect van het panorama niet voortkwam uit de verbijstering die toneelschilders teweegbrengen, maar 'eeniglijk ontleend is uit het levendigst gevoel der waarheid, vereenigd met het gelukkigst vermogen, om dezelve in beelden en kleuren te uiten.' Ibid., 678.
[185] Ibid., 680: 'Het is ook MORITZ, die dit alles zoodanig heeft voorgesteld, dat het twijfelachtig is, of 's mans genie meer te bewonderen zij dan zijn penseel, maar het volkomen zeker is, dat zijn tafereel de tegenwoordige kunst van geheel Europa veilig uit kan dagen, om hem hierin, niet te overtreffen, maar op zijde te komen.'
[186] "Panorama, of, Algezigt," *Nederlandsche Staatscourant*, 22 mei 1818, 3: 'Anderhalf jaar lang, is dit kunstgewrocht, met genoegen, door de burgerij van Amsterdam bezigtigd, en met verrukking beschouwd door alle vreemdelingen, die dezelve stad bezocht hebben; thans staat het op het Buitenhof in 's Gravenhage, en trekt onophoudelijk aanschouwers, die hetzelve toejuichen.' Daarna is het vermoedelijk naar Brussel gegaan, waar het in 1818 werd tentoongesteld in het panoramagebouw, aldus Eveline Koolhaas-Grosfeld, *De ontdekking van de Nederlander in boeken en prenten rond 1800* (Zutphen: Walburg Pers, 2010), 362.

Volgens Rietbergen zou het panorama door vele Nederlanders 'op hun plaatselijke kermis' te zien zijn geweest. Zie Peter Rietbergen, "Herdenken of vergeten. De herinnering aan 1830 in Nederland," in *Broedertwist: België en Nederland en de erfenis van 1830*, red. Peter Rietbergen en Tom Verschaffel ('s-Hertogenbosch/Zwolle: Noordbrabants Museum/Waanders, 2005), 52. Vermoedelijk is dat een (al te) vrije vertaling van de bewering in *Het vaderlandsch gevoel: vergeten negentiende-eeuwse schilderijen over onze geschiedenis* (Amsterdam: Rijksmuseum, 1978), 186, dat het panorama 'naderhand in enkele andere plaatsen werd tentoongesteld.' Gezien de grootte van het werk, dat een panoramagebouw vergde, is het vermoedelijk niet in veel andere plaatsen dan Amsterdam, Den Haag en Brussel getoond.

Zie verder Reynaerts, *Spiegel*, 32-34 over de functie van het panorama voor de natievorming. Daarnaast vervulde het natuurlijk ook een functie als vermaak: 'Zulke kolosasale historiestukken moeten het grote publiek van toen hebben gegeven wat de hedendaagse bioscoopbezoeker in een film als Cleopatra of Ben Hur zoekt', aldus J.W. Niemeijer, "Louis Moritz (1773-1850): De muziekles," *Openbaar Kunstbezit* 6(1962)37: 37a.

[187] Koolhaas-Grosfeld, *De ontdekking*, 301.
[188] "Kunsten," *AKLB* (1824)II: 174: 'Het doet ons leed, dat de Heer Pieneman, zoo vorstelijk voor dezen kunstarbeid beloond […], heeft kunnen goedvinden, den toegang voor zijne Landgenooten te bezwaren, door *elk* hunner […] op eene contributie van f 1:50c, te stellen […] [M]aar wij geven in bedenking, of de Kunstenaar, het spoor van zijn' Kunstbroeder Moritz volgende, en voor een' minder entrégeld, ten dienste van Armen of Weezen, de beschouwing van zijn Tafereel elk vergunnende, niet meer in den geest van den Vorstelijken kooper en eigenaar zou gehandeld hebben, en tevens duidelijker getoond dan nu, […] dat ook de Oudvaderlandsche weldadigheid zijn Nederlandsch harte bewoont' (cursivering in origineel).

Overigens zat Moritz in de commissie die adviseerde om Pieneman het vorstelijke bedrag van *f* 18.000 toe te kennen voor diens stuk, aangezien het 'niet vergelijkbaar was met eenig ander van Gouvernementswege besteld kunstwerk' en daarenboven een nationaal gedenkstuk en een meesterwerk. Zie Knoef, *Tusschen rococo en romantiek*, 109.

In dit verband is nog relevant dat Niemeijer, "Louis Moritz," 37a beweert: 'Aan de entreegelden verdiende Moritz in ieder geval een klein vermogen.' Ik vermoed dat deze bewering berust op een verkeerde lezing van Jan Knoef, *Van romantiek tot realisme; een bundel kunsthistorische opstellen* ('s-Gravenhage: A.A.M. Stols, 1947), 152-53, die stelt: 'Het tentoonstellen van de Slag bij Waterloo bracht den schilder een klein vermogen op.' Knoef noemt in de voorgaande passage echter alleen Moritz' Nieuwpoort-panorama, zodat hij hier moet doelen op Pienemans *Slag bij Waterloo*.
[189] Van Eijnden en Van der Willigen, *Geschiedenis III*, 176.
[190] Immerzeel Jr., *Levens en werken II*, 241. "Album der Kunstkronyk," 42: 'een kolossaal stuk, in welks grootsche ordonnantie ook verschillende levensgroote paarden voorkomen.'
[191] "Album der Kunstkronyk," 42: 'Wij herinneren ons nog altijd met een uitstekend genoegen, dat we in zijne werkplaats twee modèlbeelden zagen, zoo we meenen op een zesde van de natuurlijke grootte, door den Heer Moritz-zelven van hout vervaardigd; het eene van een paard, het andere van eenen man. In beide die beelden is het beendergestel zoo volkomen en zoo kunstig nagebootst en te zamen verbonden, dat er geen stand, en tot zelfs in de kleinste gewrichten en leden, geene beweging door het levende ligchaam hetzij van den man, hetzij van het paard te maken is, die niet dadelijk op het betrokken modèlbeeld kan worden overgebragt.'

In zijn laatste testament legateerde Moritz aan Gerardus Frederik Westerman onder andere 'een kleine en twee groote ledemannen, het paardenskelet benevens de daarby behoorende kisten'. SAA 5075, 538, 21122, akte 332, testament van 4 november 1850.
[192] Dit is het doek dat zo'n succes had op de Gentse tentoonstelling in 1820 (zie noot 123). Het staat ook opgenomen in de catalogus van de tentoonstelling van Levende Meesters in Amsterdam in 1820 (nr. 250), maar daar is het niet verschenen, aldus B., "Brief [1820]," 270.
[193] Moritz was van plan 'eene Kunstgalerij te openen, welke de roemruchtigste voorvallen onzer Nederlandsche Geschiedenis, van de oudste tijden af tot heden, in afwisselende tafereelen zal voorstellen'. Zie *Het vaderlandsch gevoel*, 130, citerend uit een brochure *Kunstgalerij der vaderlandsche geschiedenis. Eerste proeve, verbeeldende den Slag bij Nieuwpoort* (W.L. Hulsebosch, 1818). Zie ook *Nederlandsche Staatscourant* 20 mei 1818, 2: 'Men wil, dat de heer *Morits* het voornemen heeft, om de overige belangrijke gebeurtenissen der nederlandsche geschiedenis in denzelfden stijl te behandelen.' De verslaggever geeft daarbij de wens van het publiek mee dat 'de kunstenaar zijne volgende tafereelen voor breedte en hoogte meer beperkt,' omdat maar weinig plaatsen geschikt zijn om zulke zeldzame kunsttaferelen in het ware licht te tonen. Volgens *Het vaderlandsch gevoel*, 130-31, heeft deze bemoediging 'na dit ambitieuze begin blijkbaar ontbroken, want de onderneming is voor zover bekend niet voortgezet.'
[194] Zie Bijlage 2, par. 2.2.3, nrs. HG04 (Tilburg), HG08 (Nieuwpoort), HG12 (Muiden), HG15 (Apeldoorn). Vgl. hoe Van Eijnden en van der Willigen in hun aanhangsel hun eerdere beschrijving van Moritz in herinnering roepen: 'LOUIS MORITZ, dien wij beschreven, als behoorende onder de voorname Nederlandsche Schilders, vooral ook door het leveren van belangrijke vaderlandsche tafereelen […]'. Van Eijnden en Van der Willigen, *Geschiedenis. Aanhangsel*, 210.
[195] *Tentoonstelling te Amsterdam van den jare 1813*, nr. 87. De catalogus vermeldt 'door denzelfden [L. Moritz]; zijnde het Bloemwerk door Mevr. A. Moritz, geb. Ryemans'.
[196] Knolle, "Het departement," 186. De prijsvraag werd in november 1808 uitgeschreven ("Programma," *AKLB* (1809)I: 75) en de prijs werd op 30 oktober 1809 bekendgemaakt (*AKLB* (1809)II: 301). Moritz heeft het dus waarschijnlijk in 1809 geschilderd. Achterop de aquarel staat als titel vermeld *Gevangenneming van Cleopatra door Proculeius*. Zie ook Michiel Jonker en Michiel Kersten, "De functie van het blad. Tekenen in Nederland, 1765-1800," in *Edele eenvoud: neo-classicisme in Nederland, 1765-1800*, red. Frans Grijzenhout en Carel van Tuyll van Serooskerken (Zwolle: Waanders, 1989), 245.
[197] Moritz was een van de kunstenaars die zat te tekenen naar pleisterbeeld bij een bezoek van Willem I aan Felix Meritis in 1814 en die de vorst de voltooide tekeningen aanboden. Deze bewonderde vervolgens de eerder bekroonde tekeningen en schilderijen, waaronder Moritz' *Proculeius*. Zie *Geschiedkundige beschrijving der*

hulde, toegebragt aan Zijne Koninklijke Hoogheid, Willem Frederik […] op den 31sten van den lentemaand 1814 door de Maatschappij Felix Meritis (1814), 28-32.
[198] Bast, *Annales du salon de Gand*, 42: 'Ce tableau appartient à M. Fallée à Amsterdam, ainsi que *La mort de Marc-Antoine*, qu'il peignit pour cet amateur distingué, qui forme un cabinet de productions des artistes vivans.'

Volgens Kesteloot heeft Moritz in deze tijd (rond 1810-1815) ook een *Dood van Cleopatra* geschilderd. Dat zou een derde schilderij in de Cleopatra-serie kunnen zijn, dat verloren is gegaan of wellicht nooit voltooid is. Het is ook mogelijk dat het *De dood van Marcus Antonius* betrof en dat Kesteloot zich decennia later in het precieze onderwerp vergiste. Zie Kesteloot, "De historieschilder," 3: 'Omstreeks dezen tyd hield MORITZ zich onledig met een groot tafereel, *de dood van Cleopatra* verbeeldende; dit stuk, nog ver van afgewerkt te wezen, kwam my voor, ofschoon ongewyde in het vak, zeer vele verdiensten te hebben; waer het zich thans bevindt is my onbewust.'
[199] Bergvelt, "Nationale, levende en moderne meesters," 125. *Proculeius* kwam in juni 1889 als schenking terecht in het Amsterdam Museum, dat het in bruikleen gaf aan het Rijksmuseum.
[200] Van Eijnden en Van der Willigen, *Geschiedenis III*, 176: 'hij vervaardigde daarvoor [de gevangenneming van CLEOPATRA door PROCULUS] eenen tegenhanger, den dood van MARCUS ANTONIUS voorstellende'. Zie ook Van der Aa, *Biographisch woordenboek 12*, 1059; *Sijthoff's Woordenboek 6*, 538.
[201] Afgebeeld is het moment nadat Cleopatra de dodelijk gewonde Antonius door het raam binnengehesen en te bed gelegd heeft en zij hem heeft beklaagd. 'Deze, nadat hy haar een weinig tot bedaaren had gebragt, eischte eenen kelk Wyn, 't zy omdat hy dorst had, of omdat hy hoopte daardoor zyn einde te verhaasten.' Plutarchus, *De levens van doorluchtige Grieken en Romeinen, onderling vergeleken*, Deel 11, vertaald door Ev. Wassenberg en H. Bosscha (Amsterdam: Johannes Allart, 1803), 174.
[202] Ibid.176-77: 'Intusschen liet PROCULEJUS eenen ladder tegen het gebouw zetten, en klom door middel van deze door het venster […]. Eene der vrouwen, die zich met CLEOPATRA daar had laten opsluiten, hem ziende riep uit: "Rampzalige CLEOPATRA! gy valt levende in 's vyands handen." Daarop keerde zy zich om, en PROCULEJUS gewaar wordende, poogde zy zich te doorsteken; want zy was met eenen moorddolk gewapend. Dan PROCULEJUS kwam haastig toeschieten, en haar met beide armen omvattende […] rukte hy haar den dolk uit de handen, en schudde haar kleed uit'. De prijsvraag schreef voor de personages af te beelden op het moment 'waarin hy haar den dolk ontweldigd, zoo als zulks beschreven is, door Plutarchus, in 't leven van Antonius, 11de Deel, pag. 177' (*AKLB* (1809)I: 75).
[203] "Kunsten," *AKLB* (1809)II: 394.
[204] Ibid., 395: 'evenwel valt 'er op de ordonnantie aantemerken, dat men dezelve minder verspreid zoude wenschen, en de kapitale groep meer met het overige in verband gebragt […]. Ook zou men, na *Plutarchus* geraadpleegd te hebben, eenigszins blyken van *Cleopatra's* overmatige droefheid op haren boezem verlangd hebben; dat de Geschiedenis in Egypte voorviel kon mede duidelyker voorgesteld zyn; en daar het niet klaar gezien wordt, dat onder het ruime kleed een lyk verborgen is, doet de achtergrond niet veel uitwerking […].'
[205] Vgl. Plutarchus, *De levens*, 173-74: 'Na hem dus binnen gehaald, en te bed gelegd te hebben, scheurde zy van droefheid over hem haar kleed van 't lyf, sloeg zich op de borst, reet haren boezem open, en het bloed met haar aangezicht afvegende, noemde zy hem haren Heer, haren Gemaal, haren *Imperator*' (cursivering in origineel).
[206] Het gedempte kleurenpalet viel niet bij iedereen in de smaak. Vgl. "Beoordeling der tentoonstelling," 646: 'Mijne vooringenomenheid tegen het werk van Moritz had reeds ten deele opgehouden, toen ik zijn Cleopatra had gezien, ik erkende reeds in hem den dichterlijken schilder, die het materiële verwaarloosde, ik ontkende nog in hem het vermogen, om door een vaste en solide behandeling de natuur naar waarheid na te bootsen, daar ik meestal van hem gezien had, dat hij door een massa van getemperde en krachtelooze kleuren, het oog op eene onbevallige wijze verblindde, waardoor zijne stukken eene fletschheid bekomen, die alleronaangenaamst is.'
[207] Jacobus Scheltema, "Hulde aan de teekenkunst voor de vaderlandsche geschiedenis," *Vaderlandsche Letteroefeningen* (1809)II: 4.
[208] Vgl. Reynaerts, "*De tekenles, De muziekles*," 80, die verwijst naar 'de in 1804 opgerichte Haagsche Schouwburg aan het Voorhout, waar het uit Frankrijk overgewaaide neoclassicistische toneel werd gespeeld. Dat hield niet zozeer in dat men vertaalde Franse stukken speelde, maar dat decor, kostuums, gesticulatie en houding waren geïnspireerd op de klassieke beeldhouwkunst. De toneelspelers hulden zich in antieke kleding, zoals de peplos en de chiton voor vrouwen, die voor die tijd nogal bloot en gewaagd was. Los van de klassieke invloed werden de gebaren expressiever, werd de toon van declameren natuurlijker en reageerden de acteurs meer op elkaar.'
[209] Ellinoor Bergvelt, "De élèves-pensionnaires van Koning Lodewijk Napoleon," in *Reizen naar Rome: Italië als leerschool voor Nederlandse kunstenaars omstreeks 1800*, red. Ellinoor Bergvelt (Roma: Fratelli Palombi, 1984), 62.
[210] Het schilderij is ongeveer gelijktijdig geschilderd, aldus *Het vaderlandsch gevoel*, 186, en Jenny Reynaerts, "De kunstenaarswereld in de 19de eeuw," in *Nederlandse kunst in het Rijksmuseum 1800-1900*, red. Gijs van der Ham e.a. (Zwolle/Amsterdam: Waanders/Rijksmuseum, 2009), 29. De datering ca. 1816 van Michael Putter, "Louis Moritz. De Prins van Oranje na zijn verwonding in de Slag bij Waterloo," in *Willem II: de koning en de*

kunst, red. Sander Paarlberg en Henk Slechte (Zwolle: WBooks, 2014), 175, is dus waarschijnlijker dan de datering ca. 1818 van Reynaerts, "De kunstenaarswereld," 29.
[211] *Het vaderlandsch gevoel*, 186.
[212] Reynaerts, *Spiegel*, 32-34. Vgl. over de verhouding tussen historieschilderkunst en nationalisme Knoef, *Van romantiek tot realisme*, 151, en *Het vaderlandsch gevoel*, 16-18.
[213] Zie "Willem II gewond bij Waterloo," *Nieuwsblad van het Zuiden*, 5 november 1957, 3.
[214] *Het vaderlandsch gevoel*, 186: 'Ook al is het moment van Oranjes verwonding hier op iets andere wijze in beeld gebracht dan in het desbetreffende stuk van het panorama, de schilder heeft hier stellig met evenveel accuratesse de juiste toedracht gevolgd.' Dat het panorama zeer waarheidsgetrouw was, althans in de beleving van de prins zelf, blijkt uit het feit dat het werk na 'de naauwkeurigste beschouwing' de 'hooge goedkeuring' van de prins kon wegdragen, aldus *Nederlandsche Staatscourant*, 25 november 1816, 8.
[215] Putter, "Louis Moritz," 176.
[216] J. Knoef, "De Schilderkunst in Nederland voor 1860," in *Kunstgeschiedenis der Nederlanden*, red. H.E. van Gelder en J. Duverger (Zeist/Antwerpen: W. de Haan/Standaard Boekhandel, 1963-65), 1886.
[217] Een reisgids omschrijft het drieluik als volgt: 'the altarpiece of the celebrated , still living painter L. MORITZ, representing the *Saviour on the Cross*, as also the side pieces, the one *Mary, Joseph* and *Ann* (to which last Saint this church is devoted), and the other *Mary, Jesus* and *John*, are true masterpieces of the modern Dutch School.' Zie *A New Guide Through Amsterdam, Accompanied with Tables of Coins and a New Map of the City* (Amsterdam: E. Maaskamp, 1829), 202. De aan St. Anna gewijde kerk werd 'De Pool' genoemd. Zie ook Hans Vollmer e.a., red., *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Deel 25 (1931), 158, die het altaarstuk aanduidt als 'Hl. Familie'.
[218] *Nederlandsche Staatscourant*, 18 maart 1822, 4; *'s Gravenhaagsche Courant*, 14 april 1822, 2.
[219] *Leydse Courant*, 3 mei 1822, 2.
[220] J. de Zwaan, *Groen van Prinsterer. Schriftelijke nalatenschap*, Deel 8, *Bescheiden. Deel I: 1821-1842* ('s-Gravenhage: Instituut voor Nederlandse Geschiedenis, 1990), 19.
[221] Ibid.: men ziet 'Jezus reeds gestorven; aan den voet van het kruis is Maria Magdalena en de moeder des Zaligmakers staat er met Salome bij; nog ziet men eenige Romeinsche krijgsknechten, waaronder dien, welke hem met de spies doorstoken heeft, en ook nog den aan Jezus regterhand gekruisten, terwijl echter het beeld van den Heiland zelven overheerlijk uitkomt.'
[222] *Leydse Courant*, 15 mei 1822, 2; A. Montagne, *De stad Leiden: Album bevattende eenige afbeeldingen der voornaamste hoofdgebouwen en fraaiste gezigten in en nabij de stad Leiden*, Eerste serie (Leiden: D.J. Couvée, 1859-60), 24.
[223] Bergvelt, "Nationale, levende en moderne meesters," 125. De Vries vond een schets van het stuk wel geschikt, maar dat werd niet aangekocht, aldus ibid.
[224] *Nederlandsche Staatscourant*, 17 februari 1824, 3.
[225] Ibid.
[226] Kesteloot, "De historieschilder," 3; Bussingh, brief, 10-11.
[227] De Gasthuiskerk ging in 1879 op in de Onze Lieve Vrouwe Hemelvaartkerk, ook bekend als de Kleiwegkerk, die in 1965 werd gesloopt. Volgens Wikipedia zijn de beelden, gebrandschilderde ramen en overige delen van het interieur in opdracht van de bisschop vernietigd, om te voorkomen dat ze particuliere woningen zouden gaan versieren. Zie Wikipedia, "Kleiwegkerk," geraadpleegd 16 augustus 2022, https://nl.wikipedia.org/wiki/Kleiwegkerk.
[228] Oftewel: 'van alles een beetje, in totaal niets'. B., "Brief [1824]," 332.
[229] Meerman, "Rapport [1809]," 3.
[230] Guido Jansen, "Catalogus," in *Op zoek naar de Gouden eeuw: Nederlandse schilderkunst 1800-1850*, red. Louis van Tilborgh en Guido Jansen (Zwolle: Waanders, 1986), 131.
[231] Izaäk Schmidt, "Beantwoording op de Prys-vraag Ingevolge het Programma van het Tweede Genootschap van Teyler voor het jaar 1812 […]," Teylers Stichting, nr. 1543, zoals geciteerd in De Fouw, "Adriaan de Lelie," 115-16. Vgl. Stichting Historische Commissie, *Icones Leidenses*, 23: 'de belangrijkste omstreeks 1800 in Nederland werkzame [portrettisten], zoals Hendriks, Hodges en Moritz'.
[232] Vgl. Reynaerts, *Spiegel*, 68.
[233] Koolhaas-Grosfeld, *De ontdekking*, 301.
[234] De formulering in Van Eijnden en Van der Willigen, *Geschiedenis III*, 175 suggereert een verband tussen Moritz' vertrek naar Leiden en zijn portretkunst: 'Inzonderheid met het schilderen van Portretten, veel te doen hebbende, begaf hij zich naar *Leyden*'. Zie ook Stichting Historische Commissie, *Icones Leidenses*, 23: '[d]e povere toestand van het Leidse kunstleven omstreeks 1800, blijkend uit het verval van de onder leiding van Abraham Delfos staande *Leidsche Teeken-Academie*, spiegelt zich ook af in de bijdrage der Leidse kunstenaars aan de hoogleraren-galerij in de Senaatskamer: alle portretten van enige betekenis uit die tijd werden vervaardigd door niet-Leidenaars.'

[235] Het is daarbij niet altijd duidelijk of Moritz alle verschillende versies van hetzelfde portret heeft geschilderd. Zie bijvoorbeeld de portretten van Wyttenbach en Fabius in Bijlage 2. Vgl. over de versies van Wyttenbach: I.Q. van Regteren Altena en P.J.J. van Thiel, *De portret-galerij van de Universiteit van Amsterdam en haar stichter Gerard van Papenbroeck, 1673-1743* (Amsterdam: Swets en Zeitlinger, 1964), 258-60, en Stichting Historische Commissie, *Icones Leidenses*, nrs. 195-96.
[236] Stichting Historische Commissie, *Icones Leidenses*, 23.
[237] R.E.O. Ekkart e.a., *Knappe koppen. Vier eeuwen Nederlands professorenportret* (Zutphen: Walburg Pers, 1991), 36.
[238] Reynaerts, *Spiegel*, 50.
[239] Zie Norbert E. Middelkoop, "Schutters, gildebroeders, regenten en regentessen. Het Amsterdamse corporatiestuk 1525-1850" (proefschrift, Universiteit van Amsterdam, 2019), 78, 87, 104, 256-57, 463, 469-70, 825-26, 858-59.
[240] Zie Bijlage 2. In dit overzicht zal overlap zitten, aangezien het zo'n tien portretten 'van een man' omvat, die allicht een van de met name genoemde portretten kunnen betreffen; dat valt uit de bronnen niet op te maken. Omgekeerd is het waarschijnlijk dat Moritz meer portretten heeft gemaakt die geen sporen hebben nagelaten in de door mij onderzochte bronnen, bijvoorbeeld van burgers wier portret niet interessant genoeg was voor een prent.
[241] Zie bijvoorbeeld de kritieken over de portretten uit 1813 geciteerd in par. 4.1.3 en B., "Brief [1824]," 368: 'Meer dan *vijftig Portraiten* werden op deze Expositie gevonden […]. Onder de fraaije telde ik die van […] L. Moritz (No. 447), wier verdiensten echter in dit vak reeds bekend zijn.'
[242] Ben Albach, *Het huis op het Plein: heden en verleden van de Amsterdamse Stadsschouwburg* (Amsterdam: Stadsdrukkerij, 1957), 184. Zie ook Amsterdam Museum, "Andries Snoek (1766-1829), acteur, 1885-1905," geraadpleegd 16 augustus 2022, https://am.adlibhosting.com/amonline/advanced/Details/collect/6183 ('Moritz heeft in het begin van zijn loopbaan bij de Amsterdamse schouwburg gewerkt […] en heeft de acteur daar leren kennen').
[243] "Portretten in den Stadsschouwburg," *Algemeen Handelsblad*, 5 maart 1909, 6: 'In den Stadsschouwburg worden in den foyer, in gangen en trapportalen thans twaalf schilderijen opgehangen. De stukken zijn eigendom van het Rijk en behooren tot de verzamelingen van het Rijksmuseum. De regeering heeft echter op voorstel van den directeur van het Rijksmuseum goedgekeurd, dat deze stukken aan de stad Amsterdam, ter plaatsing in den Stadsschouwburg, in bruikleen werden gegeven. Een zeer goed denkbeeld; de kunstwaarde dezer schilderijen, die ergens achteraf hingen […] is niet zoo groot, dat de verwijdering uit het museum dit eenigszins zal schaden integendeel. En voor den schouwburg op het Leidscheplein zijn zij door hun tooneel-historische waarde wel van beteekenis. Een portret van mevr. Ziesenis-Wattier in de rol van Epicharis door Hodges, en een van dezelfde actrice als Elfride door Scheffer; een van Andries Snoek als Achilles door Louis Moritz; een van Rombach door C. Kruseman enz. zijn hier zeer op hun plaats.'
[244] Zie noot 276 en bijbehorende tekst over de toneelscène uit Racine.
[245] Albach, *Het huis op het Plein*, 184.
[246] Ibid., 184 ('Snoek moet een indrukwekkende toneelverschijning zijn geweest').
[247] De treffende gelijkenis wordt opgemerkt in "Kunsten," *AKLB* (1813)II: 299 en in "Beschouwing [1813]," 727.
[248] Vgl. Knuttel, *De Nederlandsche schilderkunst*, 402 ('Wel blijkt de streng classicistische stijl van dezen kunstenaar uit enkele tooneelspelersportretten, o.a. dat van Snoeck als Achilles'); Jonker, "De opkomst van het drama," 168 (Snoek 'creëerde de neo-classicistische acteerstijl die door Jelgerhuis in zijn acteurshandboek werd vastgelegd'); Liesbeth van Stekelenburg, *De portrettencollectie van de Stadsschouwburg Amsterdam: 'het toont in kleen begrip al 's menschen ydelheid...'* (Amsterdam: International Theatre & Film Books, 1996), 105 ('zijn suggestieve en forse toneelspel was het toonbeeld van de classicistische stijl in die tijd').
[249] Naast de twee Cleopatra-stukken (zie par. 3.1.1) gaf Fallée Moritz vermoedelijk ook de opdracht het portret van de jurist Jonas Daniël Meijer te schilderen, aangezien op de achterzijde daarvan staat: 'Aan Mr J.D. Meijer uit erkentelijkheid en hoogachting door B.A. Fallee'. Louis Moritz, *Portret van Jonas Daniël Meijer (1780-1834)*, 1810-1830 (Amsterdam, Rijksmuseum, SK-A-1324, in bruikleen aan Amsterdam Museum, SB 5793).
[250] Leonardus Temminck was lid van Pictura sinds 1785 en werd er directeur in 1792. Vic. Poolen, "De ene familie Temminck is de andere niet. Genealogie van de familie Temminck (Den Haag)," *Gens Nostra* 69(2014)3/4: 75.
[251] Eveline Koolhaas-Grosfeld, "Reportages," in *1800: blauwdrukken voor een samenleving*, red. Joost Kloek en Wijnand Mijnhardt (Den Haag: Sdu Uitgevers, 2001), 416.
[252] Ibid., 417.
[253] Reynaerts, *Spiegel*, 50.
[254] Vgl. Knoef, *Een eeuw Nederlandse schilderkunst*, 34-35, die Moritz bespreekt als een schilder die 'de geportretteerde in een levendiger contact met de toeschouwer [bracht] dan de gereserveerdheid van de tijdstijl bij anderen scheen toe te laten'.

[255] Zie "Beschouwing [1813]," 727: 'een welbekend mans- en vrouwe-portret, zittende levensgrootte in eene kamer bij een *pianoforte*, terwijl een hondje een gevallen handschoen in zijn' bek houdt'. De toevoeging 'welbekend' suggereert dat het schilderij eerder publiekelijk te zien is geweest.
[256] "Kunsten [1813]," 299: 'Het witte satijnen kleed is zoo fraai bearbeid en streeft zoo de natuur op zijde, dat het uiterst vermogen der kunst daaraan besteed schijnt, vooral daar in hetzelve een roode doek spiegelt, hetwelk de uitvoering in moeijelijkheid doet aangroeijen, die alleen hij kan gevoelen, die zelf penseelen en verw behandelt.' "Beschouwing [1813]," 728: 'alles is hier goed geordonneerd en uitnemend bewerkt; ook is de gelijkenis treffend, de *draperie* keurig; het hondje is inderdaad als van WENIX' (cursivering in origineel).
[257] "Beschouwing [1816]," 767: 'Iets dergelijks [nl. kritiek omtrent het overbodige bijwerk, BJK] zouden wij ten aanzien der beide *Portretten* van MORITZ kunnen aanmerken. […] Wij hadden eenig ander, in den trant van dat kapitale van eene vroegere Tentoonstelling, een' Heer en eene Dame in eene kamer verbeeldende, liever gewenscht.'
[258] Koolhaas-Grosfeld, "Reportages," 417.
[259] Meerman, "Rapport [1809]," 3.
[260] Bergvelt, "Nationale, levende en moderne meesters," 93 (over bloemstillevens). Dat dit ook gold voor genrekunst, blijkt uit de aankoop in 1826 voor het Hof van *Twee dronkaards op de markt bij de Westerkerk te Amsterdam* van P.P.J. Noël voor *f* 4605, het hoogste bedrag tot dan toe betaald voor een eigentijds schilderij. Ibid., 92.
[261] Ibid., 131: 'Apostool zegt dat de toenmalige Noordnederlandse kunstenaars zich vanwege de kleine huizen terecht met kleine formaten bezig hadden gehouden: "de kleine Stukken van Douw, Metzu, Terburg en Mieris […] zijn, niet alleen hier, maar overal meer gezogt dan de groote stukken van F. Bol, G. Flinck, Lairesse, de Wit en anderen – de kleine zogenaamde Kàbinetstukken […] hebben ook ten opzigte der kunst meer waarde dan die van overmatige grootte."'
[262] KB Hs.verz. nr. 134 A I/II, brief van Louis Moritz van 15 juli 1836. De geadresseerde is volgens de archiefbeschrijving niet bekend. Ik vermoed dat het gaat om Adrianus David Schinkel, aangezien Moritz een week daarvoor een brief aan deze had gericht met daarin de opmerking: 'Ongaarne vraag ik voor mijn werk prijzen, het zal mij dus aangenaam wezen UEds gedachten hieromtrend te vernemen'. Brief van Louis Moritz aan Adrianus David Schinkel van 7 juli 1836, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-D-2017-1164.
[263] Robert-Jan te Rijdt, "Willem Bartel van der Kooi. *De aangeboden brief*, 1808," red. Gijs van der Ham, et al. (Zwolle/Amsterdam: Waanders Publishers/Rijksmuseum, 2009), 100.
[264] Bergvelt, "Nationale, levende en moderne meesters," 94.
[265] Zie noten 110 en 166. Vgl. ook B., "Brief [1816]," 262-63, waarin Moritz' *Een brand bij maanlicht* wordt genoemd als voorbeeld van de 'zeer vele verdienstelijke voortbrengsels' in de genrekunst, dat 'kunstig van uitvoering is'.
[266] "Viertal brieven [1824]," 32: 'het vreemde en zonderlinge des onderwerps, tevens het merk van MORITZ' genie, heeft nog al eenigen aanstoot gevonden.' Zie de kritiek in B., "Brief wegens de tentoonstelling der kunstwerken van nog in leven zijnde Nederlandsche meesters, te Amsterdam 1824," *AKLB* (1824)II: 348-49 ('een van beide is waar, had deze Prentenkoopman personeel satyrieke bedoelingen, dan stond het hier niet op zijne plaats; en, zonder deze 'er in te willen zoeken of vinden, is de voorstelling mij duister verward'); *Beschouwing der kunstwerken [1824]*, 8-9 ('MORITZ, gelijk ik reeds zeide, heeft onbegrijpelijk veel vernuft; dit schittert op nieuw luisterrijk door, in de breede behandeling van zijn zoogenoemden koopman in prenten, waarvan de uitlegging…. doch ik houde niet van zinspelingen; de rondborstige Hollander kan dit naauwelijks gedoogen, en ik meen daarom naar het verklaren van deze toespeling geene verdere nasporing te doen').
[267] Daar kunnen wat dubbeltellingen bij zitten; zie Bijlage 2, par. 2.1.
[268] *Catalogus van eene uitgebreide verzameling schilderijen, door beroemde oude en hedendaagsche meesters, […] alles in de loop van 80 jaren bijeenverzameld en nagelaten door wijlen den wel ed. heer J. Kleinenbergh te Leiden* (Leiden: H.W. Hazenberg, 19 juli 1841) (Lugt-nr. 16275), exemplaar RKD.
[269] Fondation Custodia, brief van Louis Moritz aan Joannes Breckenheijmer, 11 maart 1839. Vermoedelijk wilde Breckenheijmer bij Kleijnenberg langskomen om diens verzameling te zien of om eigen werk te tonen, aangezien Moritz schreef: 'Waarde Vriend Brik! De Heer Klijnenberg, zal Uw en gezelschap met genoegen ontvangen, mits op Mandag en donderdag […]. Edog zijn Eds. wenschte dat UE Een heldere dag er voor koos'.
[270] Albertus Kleijnenberg kocht bijvoorbeeld de pendanten *Oude man, lezend in een venster* en *Een vrouw, bloemen begietend*, op een veiling in 1817, die vervolgens in 1841 uit de nalatenschap van zijn zoon werden geveild; zie Bijlage 2. Hij was notaris en kunstverzamelaar, zie RKD, "Portret van Albertus Kleijnenberg (1744-1826), Jacoba van Leeuwen (1840-1835) en hun kinderen," geraadpleegd 16 augustus 2022, https://rkd.nl/nl/explore/images/136475. Het lijkt mij niet ondenkbaar dat Moritz ook de notaris met schilderijen betaald kan hebben voor bewezen diensten; Moritz en Reijerman lieten in 1805 hun testament bij hem opmaken, waarbij ze elkaar tot erfgenaam benoemden. Zie EL NL-LdnRAL-0506, 2574, aktenr. 446, testament van 11 december 1805.

[271] Vgl. par. 1.4.2 en F. Grijzenhout en Henk Th van Veen, *De Gouden Eeuw in perspectief: het beeld van de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst in later tijd* (Nijmegen/ Heerlen: Sun/Ou, 1992).
[272] Knuttel, *De Nederlandsche schilderkunst*, 402.
[273] Bijlage 2 telt zo'n dertig schilderijen met paarden. Het is goed mogelijk, gezien de generieke titels, dat sommige daarvan hetzelfde schilderij betreffen, dus wellicht is het echte aantal kleiner.
[274] Louis Moritz naar een tekening van Johann Christoph Erhard, *Twee aangespannen paarden (zonder wagen)*, ets op papier, Amsterdam Museum, A 16924; Louis Moritz naar een tekening van Johann Christoph Erhard, *Aangespannen paard (zonder wagen)*, ets op papier, Amsterdam Museum, A 16925.
[275] Reynaerts, "*De tekenles, De muziekles*," 81, suggereert dat Moritz ook 'verscheidene scènes uit toneelstukken van Shakespeare' schilderde, vermoedelijk in navolging van Wiepke Loos, Guido Jansen en Wouter Kloek, *Voor en na Waterloo. Schilderijen uit de collectie van het Rijksmuseum, 1800-1830* (Amsterdam/ Zwolle: Rijksmuseum/ Waanders, 1997), 48, die stellen dat het Rijksmuseum van Moritz 'een figuurstuk met een scène uit Shakespeare's *Antonius en Cleopatra*' bezit. Moritz' *Proculeius* en *Antonius* zijn echter geen scènes uit Shakespeare's *Antony and Cleopatra*; ze berusten op Plutarchus (zie par. 3.3.1).
[276] Aangezien ook Snoek op deze op de Levende Meesters van 1813 (nr. 85) tentoongestelde toneelscène stond, is dit dus niet het dubbelportret van Ziesenis-Wattier en Hilverdink-Grevelink (hoewel de actrices daarop in hetzelfde toneelstuk spelen), zoals het Rijksmuseum abusievelijk bij dit dubbelportret suggereert in Rijksmuseum, "De actrices Joanna Cornelia Ziesenis-Wattier (1762-1827) en Geertruida Jacoba Grevelink-Hilverdink (1786-1827) in Iphigenia (1674) van Jean Racine (1639-99), Louis Moritz, 1800-1813," geraadpleegd 16 augustus 2022, https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/SK-A-2201.
[277] Vgl. Scheltema, "Hulde," 11: 'Naar mijn inzien, behoort het onder de voornaamste verdiensten van den kunstenaar, het meest belangverwekkend tijdstip van eene gebeurtenis uit te kiezen, daar alles bij de Schilderkunst alleen zaken en handelingen, en wel derzelver stand op één oogenblik, doet kennen.'
[278] Het Rijksmuseum verwierf *De muziekles* in 1960. Van veilingen uit 1852 en 1854 was bekend dat er een pendant, *De tekenles*, moest zijn geweest. Dit werk werd in 1997 ontdekt en verworven. Zie J.P. Filedt Kok e.a., "Keuze uit de aanwinsten," *Bulletin van het Rijksmuseum* 46(1998)2/3: 317.
[279] Te Rijdt, "*De tekenles - De muziekles*," 29-30; Reynaerts, *Spiegel*, 46. Moritz staat niet vermeld in de catalogus uit 1808; volgens Te Rijdt (ibid.) staan de werken wel vermeld in een addendum van na 8 oktober 1808 ingekomen stukken, ruim na de opening op 15 september. Moritz nam deel aan de tentoonstelling, onder de *tableaux de genre*, aldus Meerman, "Rapport [1809]," 2-3. Uit een beschrijving van Guicherit blijkt dat op de tentoonstelling bij de niet in de catalogus vermelde stukken '2 Stukjes verbeeldende de Muziek en Schilder-konst' hingen, 'schoon van Teekening; de plooying der Kleederen met veel studie en smaak geschikt, maar zeer eentoonig en bijzonder flaauw van kleur, waar door deze stukken wat in verdiensten verliezen.' Zie D.J. Guicherit, *Aanmerkingen op de ten toongestelde schilderstukken voor het jaar 1808*, Museum Meermanno-Westreenianum, archief van J. Meerman, S 95 x. Zie ook "Ten-toon-stelling der Schilderyen, in het Kon. Paleis, te Amsterdam," *AKLB* (1808)I: 294: 'Ook hebben twee stukjes, die op de Catalogus niet zyn geplaatst, het een verbeeldende eene Muziek les, en het andere eene les in Teekenen, door de schoonheid der Teekening, meer dan door die der kleuren, de algemeene aandacht gevestigd.'
[280] Gerard Terborch, *Galante conversatie, bekend als 'De vaderlijke vermaning'*, ca. 1654. Amsterdam, Rijksmuseum, SK-A-404. Kiers, Tissink en Vels Heijn, "Schilderijen en hun verhaal," 37, beweren 'dat de compositie zelfs een herhaling is van Ter Borchs *De vaderlijke vermaning*'. Ook Loos, Jansen en Kloek, *Voor en na Waterloo*, 48, signaleren 'een frappante gelijkenis met Ter Borchs *Galante conversatie* […]. Dit schilderij […] heeft Moritz ongetwijfeld gezien: deel uitmakend van de collectie Van Heeteren Gevers in Den Haag, werd het in 1809 onder Lodewijk Napoleon voor het Rijksmuseum aangekocht. Waarschijnlijk ontstond in dat jaar of in het jaar daarop *De muziekles*'. Aangezien Moritz *De muziekles* echter al in 1808 schilderde, valt het argument weg dat hij Terborchs schilderij moet hebben gezien. *De muziekles* roept wel de sfeer op van Terborch, maar gaat niet per se terug op een specifieke compositie van hem.
[281] Niemeijer, "Louis Moritz," 37a.
[282] Ibid.
[283] Ibid.; Reynaerts, "*De tekenles, De muziekles*," 81.
[284] Te Rijdt, "*De tekenles - De muziekles*," 31.
[285] Niemeijer, "Louis Moritz," 37b; Jansen, "Catalogus," 131; Filedt Kok e.a., "Keuze," 317.
[286] Niemeijer, "Louis Moritz," 37b.
[287] Ibid., 37b. Zo ook Reynaerts, *Spiegel*, 50.
[288] Reynaerts, *Spiegel*, 50.
[289] Ad van der Blom, Ernest Kurpershoek en Claudia Thunnissen, *Nederlandse schilderkunst: tussen detail en grandeur* (Alphen aan den Rijn: Atrium, 1997), 140.
[290] Niemeijer, "Louis Moritz,", 37a: 'Vergelijking met een zelfportret van Moritz in het prentenkabinet te Amsterdam zou haast leiden tot de conclusie dat de schilder deze man zijn eigen trekken meegaf.' In dezelfde

zin Kiers, Tissink en Vels Heijn, "Schilderijen en hun verhaal," 54; Loos, Jansen en Kloek, *Voor en na Waterloo*, 48.
[291] Er zijn drie zelfportretten van Moritz bekend waarin hij steeds in dezelfde houding over een stoel geleund zit (afb. 1 en 3). Naast deze tekeningen bestaat er nog een getekend zelfportret (Amsterdam, Rijksmuseum, RP-T-FM-361). Moritz heeft ook een zelfportret geschilderd (doek, 75 x 61 duim), zie veiling Amsterdam (Roos e.a.), 16/17 april 1867 (Lugt-nr. 29725), nr. 64. Mogelijk is dat het 'mans Portrait' dat op de Amsterdamse Levende Meesters in 1824 werd getoond, aangezien een criticus in "Viertal brieven [1824]," 8, hierover schreef: 'Geen' minderen aanleg [dan Daiwaille] heeft MORITZ allergelukkigst aangewend in zijne eigene afbeelding.'
[292] Cornelis Kruseman Stichting, "De collectie," geraadpleegd 16 augustus 2022, https://www.corneliskruseman.nl/de-collectie/: 'De jongeman met gitaar of luit op de achtergrond zou een zelfbeeld van Kruseman zijn.'
[293] De Fouw, "Adriaan de Lelie," 42.
[294] Hendrik Willem Caspari, naar Adriaan de Lelie, *Identificatie van de portretten op het schilderij De Beeldenzaal van de Maatschappij Felix Meritis te Amsterdam*, 1822. Amsterdam, Rijksmuseum, RP-T-1950-45.
[295] Het lijkt niet waarschijnlijk dat Caspari, hoewel die zijn identificatie zo'n 14 jaar na dato maakte, zich hier vergist heeft en dat de centrale figuur Moritz afbeeldt. Molkenboer was van 1805-1808 commissaris bij Felix Meritis en met Cornelis Covens mede-verantwoordelijk voor de opdracht aan De Lelie. Het ligt dan ook voor de hand dat hij en Covens een centrale positie innemen. Zie Tom van der Molen, "De ene groep is de andere niet: het ontstaan en de vroege geschiedenis van de Felix Meritis-groepsportretten door Adriaan de Lelie," *Jaarboek Amstelodamum* 101(2009), 76. Daar past wel de kanttekening bij dat, als Caspari's identificatie klopt, Molkenboer wel erg snel verouderde in zeven jaar tijd, gelet op diens portret door Van Bree dat in 1815 wordt gedateerd (Amsterdam, Rijksmuseum, SK-A-1540).
[296] Van Eijnden en Van der Willigen, *Geschiedenis III*, 178: 'In verscheidene Kunstkabinetten […] vindt men Schilderijen van dezen Meester, als: bij […] Kleijnenberg te *Leyden*', waarbij hij de voetnoot plaatst: 'Onder deze, bevindt zich eene Kermisvreugd, op de Amsterdamsche Botermarkt, waarop men, onder andere, eene troep kunstige Paardrijders en Springers, in optogt ziet'. Uit de tekst valt niet op te maken of dat de collectie van notaris Albertus Kleijnenberg was (die in 1826 overleed) of van diens zoon Jan.
[297] Veiling Leiden (H.W. Hazenberg Junior), 19 juli 1841 (Lugt-nr. 16275), nr. 151 ('Eene [kermis], verbeeldende de botermarkt en de waag te Amsterdam, alwaar men eene troup paardenrijders ziet passeren'); veiling Philadelphia (M. Thomas & Sons), 23-25 februari 1910, nr. 144 ('Carnival Scene. Passing the town hall at Arras in France in the early part of the 19th century (a striking picture or coloring very much in the tone of Hogarth'). Het schilderij was afkomstig uit de collectie van Joseph Harrison; daarvoor was het in bezit van John Richardson. Het werd door hen als een scène in Arras beschouwd, maar de afbeelding in de veilingcatalogus van 1910 maakt duidelijk dat het om Moritz' *Kermis op de Botermarkt te Amsterdam* gaat.
[298] De vrouw met de ver overstekende hoofdkap draagt kleding uit het midden van Friesland; de vrouw die haar arm vasthoudt en op haar schouder leunt, draagt Noord-Hollandse klederdracht. Zie de afbeeldingen in Koolhaas-Grosfeld, *De ontdekking*, 206 en 212.
[299] NL-HaRKD.0392, brief van B. van Hinke ('seine schon damals sich entwicklenden Anlage zu den schönen Künsten reizten ihn zu anderen Ubungen, er wurde sehr bald bekant mit eine Pfeifenfabrikant, dieser gab ihn Thon mit welchem er sich in Bucieren übte'); Van Eijnden en Van der Willigen, *Geschiedenis III*, 174-75. Over het Koninklijk Instituut, zie par. 2.2 bij noot 106.
[300] "Beschouwing [1813]," 734.
[301] *Beschouwing [1824]*, 31.
[302] Kesteloot, "De historieschilder," 6.
[303] Margreet Boomkamp, "Paul Joseph Gabriël (1784-1833). Revitalizing Dutch Sculpture in the Early Nineteenth Century," *The Rijks Museum Bulletin* (2010)4: 330-31.
[304] Positief was de schrijver van *Beschouwing [1824]*, 31 (die het vanzelfsprekend vond van Moritz 'iets goeds' te verwachten op dit vlak). Kritischer waren B., "Brief [1824]," 370 ('Opteekenswaardig is het, dat twee Schilders van naam ook geene ongelukkige proeven in dit kunstvak leverden: de Heer Moritz namelijk door zijne *Ariadne door Theseus verlaten*, in pleister (No.247) […]. Indien hieronder het penseel bij hen niet lijdt, heb ik met deze kunstoefening vrede, maar ik kon niet nalaten 'er bij te denken, aan het *non omnia possumus omnes*') en "Viertal brieven [1824]," 228 ('De behandeling van MORITZ, in de voorstelling van *Ariadne* door *Theseus* verlaten, in pleister, kenmerkt, evenzeer als zijne schilderijen, de ervarenheid van dezen Meester.") Anders dan bij van Ravenswaay, de andere schilder die beeldhouwwerk liet zien, moedigde deze laatste criticus Moritz echter niet aan in dit vak voort te gaan.
[305] Bast, *Annales du salon de Gand*, 41: 'On connait de cet artiste une *Leda*, figure de deux pieds de proportion, et une *Nymphe endormie*, petite nature, exécutées en marbre; une de ces deux statues a été acquise par un amateur de Munich . M. Math. van Nordt possède une collection de sculptures en ivoire de M. Moritz.' *Leda* en de *Slapende nimf* zijn later abusievelijk samengesmolten tot één beeldengroep in *Sijthoff's Woordenboek 6*, 538.

[306] Het Amsterdam Museum schrijft bij een gipsen beeld van Andries Snoek: 'Mogelijk is dit portret een kopie van een portretbuste door Louis Moritz (1773-1850), die in 1877 aan het Koninklijk Oudheidkundig Genootschap geschonken werd.' Zie Amsterdam Museum, "Andries Snoek". *Algemeen Handelsblad*, 11 december 1845, 2: 'Tevens wordt op dit oogenblik door den Heer Boggia eene buste van Kinker afgegoten, naar het borstbeeld, vervaardigd door denzelfden begaafden schilder [Moritz, BJK], die met den overledene bevriend was.'
[307] Brief van Louis Moritz aan Adrianus David Schinkel van 7 juli 1836, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-D-2017-1164. Moritz vervolgt: 'verder geve ik UEd de raad dat dergelijke voorwerpen ten einde ze voor geelworden te bewaren niet in eene kast moeten worden gesloten maar aan het licht blootgesteld dienen te worden.'
[308] C.A. den Tex, "Verslag omtrent de werkzaamheden der Klasse tot voorbereiding van de oprigting van het Standbeeld van Prins Willem I," *AKLB* (1848)II: 350. In 1843 had Royer het idee geopperd 'om tot het, voorbereiden van de gieting en vooral tot het ciseleren, of opbeitelen van het gegoten beeld, iemand van buiten het Rijk te ontbieden, ingevalle namelijk, gelijk te verwachten was, niemand hier te lande gevonden kon worden, aan wien men dat belangrijk werk zon durven toevertrouwen.' Later had Royer nog overwogen om desnoods zelf maar 'dezen hem ongewonen arbeid' van het ciseleren op te pakken, omdat hij niet naar het buitenland wilde uitwijken. Zie ibid., 348-49.

Moritz was overigens ook al veel eerder bij het standbeeld betrokken. Toen Pape in 1829 had voorgesteld een standbeeld voor Willem I op te richten, was Moritz lid van de adviescommissie vanuit de Vierde Klasse. Toen daar door de afscheiding van België niets van kwam en Pape in 1839 het plan opnieuw voorstelde, werd Moritz wederom commissielid. Zie ibid., 315, 318.
[309] J. van der Vliet, "Gieterij Nering Bögel, Bust of J.C.J. van Speyk (1802-1831), Deventer, 1832-1858," in *Navy Models in the Rijksmuseum*, red. J. van der Vliet en A. Lemmers, online catalogus Amsterdam, geraadpleegd 16 augustus 2022, https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/NG-MC-1319-1/catalogus-entry. Hierover wordt echter niets gezegd in Barbara S. Kapsenberg, *Uit ijzer gegoten: beeld van de Deventer ijzergieterij Nering Bögel en haar produkten (1756-1932)* (Zutphen: Terra, 1982), 28, 33, die alleen over het beeld zegt dat het werd gebruikt in de verkoopcatalogus 1834 van de ijzergieterij als illustratie van wat zij te bieden had.
[310] Vgl. *Bredasche Courant*, 8 oktober 1831, 1: 'Met genoegen verneemt men van goeder hand, dat het naar het leven geschilderde portret van den onvergetelijken zeeheld J. C. J. van Speijk, door den verdienstelijken kunstschilder Morits vervaardigd, voor het nageslacht is bewaard gebleven. Dit portret, in het vorig jaar omstreeks de maand Maart, op last van den held-zelven gemaald, is thans in het bezit van het kunstlievend genootschap Doctrina et Amicitia te Amsterdam'.
[311] Antonio Canova, *Buste van Napoleon I*, 1809-1811, brons. (Een afbeelding is te vinden op Wikimedia, "File:Antonio Canova (1757-1822) Busto di Napoleone I (1809-1811); bronzo.jpg," geraadpleegd 16 augustus 2022, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antonio_Canova_%281757-1822%29_Busto_di_Napoleone_I_%281809-1811%29;_bronzo.jpg.) Zie ook Boomkamp, "Paul Joseph Gabriël," 333-34.
[312] Zoals eerder opgemerkt zullen er bij deze aantallen enkele dubbeltellingen zitten; tegelijk is het goed mogelijk dat Moritz meer heeft geproduceerd, bijvoorbeeld ongesigneerde werken of portretten die altijd in familiebezit zijn gebleven en geen sporen hebben nagelaten in geschreven bronnen. Aangezien ik ook niet alle bronnen uitputtend heb kunnen onderzoeken, verwacht ik dat het totale oeuvre van Moritz eerder groter dan kleiner zal zijn dan de hier genoemde aantallen.
[313] Zie ook noten 26 en 25.
[314] Zie noot 212.
[315] "Programma," *Vaderlandsche Letteroefeningen* (1814)II: 1.
[316] Zie noot 207.
[317] Zie par. 1.4.2 over de gulden middenweg in de contemporaine kunsttheorie.

Bronnenlijst

Archivalia

EL NL-LdnRAL-0506 *Inventaris van de Oude notariële archieven van Leiden, 1564-1811*, inv.nr. 2574, aktenr. 446.
Fondation Custodia. Brief van Louis Moritz aan H. Brikkenheimer te Den Haag, 11 maart 1839, (transcriptie door Annemieke Hoogenboom).
GA 0176 *Retroacta Burgerlijke stand (RBS) / Doop-, Trouw- en Begraafboeken (DTB), Gelderland*, inv.nr. 1840, 97.
——— inv.nr. 1840, aktenr. 6, p. 291.
HGA 0377-01 *Doop-, trouw- en begraafboeken 's-Gravenhage, Scheveningen en Loosduinen*, Grote of Sint Jacobskerk, inv.nr. 17, 208r; inv.nr. 18, 45v, 89v en 122r; Kloosterkerk, inv.nr. 178, 12v en 47r; inv.nr. 205, 207.
HUA 816 *Nederlandse hervormde gemeente te Utrecht, diaconie*, inv.nr. 690, 416.
KB Hs.verz. nr. 134 A I/II, brief van Louis Moritz van 15 juli 1836.
Museum Meermanno-Westreenianum, S 95 x *Archief van J. Meerman*, manuscript van D.J. Guicherit, *Aanmerkingen op de ten toongestelde schilderstukken voor het jaar 1808*.
NHA 358.6, *Huwelijksakten van de gemeente Amsterdam*, inv.nr. 57, Reg. 4 fol. 61.
——— inv.nr. 289, Reg. 9 fol. 17v.
NHA 476 *Rijksmuseum en rechtsvoorgangers te Amsterdam*, inv.nr. 460.
Rijksmuseum, Amsterdam, RP-D-2017-1164, brief van Louis Moritz aan Adrianus David Schinkel van 7 juli 1836.
RKD, NL-HaRKD.0392 *Archief Adriaan van der Willigen*, doos 4, brief van B. van Hinke, 4 januari [z.j.].
SAA 59 *Inventaris van het Archief van de Maatschappij van Verdiensten onder de Zinspreuk Felix Meritis*, inv.nrs. 161, 282, 289, 299, 309 en 310.
SAA 267 *Inventaris van het Archief van de Stadsschouwburg*, inv.nrs. 16, 23 en 25.
SAA 399 *Inventaris van het Archief van de Familie Westerman en Aanverwante Families*, beschrijving van het archief.
SAA 5000 *Inventaris van het Archief van het Bevolkingsregister*, inv.nr. 325, 73.
SAA 5001 *Inventaris van het Archief van de Burgerlijke Stand: doop-, trouw- en begraafboeken van Amsterdam (retroacta van de Burgerlijke Stand)*, inv.nr. 643, 92.
SAA 5009 *Inventaris van het Archief van de Burgerlijke stand*, inv.nr. 3367 (1835, deel 7), 78r.
——— inv.nr. 3509 (1850 deel 6), 25v.
SAA 5075 *Inventaris van het Archief van de Notarissen ter Standplaats Amsterdam*, inv.nr. 538 Fredrik Wilhelm Fabius, 21090, akte 343; 21091, akte 133 en akte 538; 21122, akte 322.
UB UvA. Brief van Louis Moritz aan A.D. Schinkel, 28 juli 1836, HSS-mag.: Ge 23.

Bibliografie

Aa, A.J. van der. *Biographisch woordenboek der Nederlanden, bevattende levensbeschrijvingen van zoodanige personen, die zich op eenigerlei wijze in ons vaderland hebben vermaard gemaakt.* Deel 1. Haarlem: J.J. van Brederode, 1852.
———. *Biographisch woordenboek der Nederlanden.* Deel 12. Tweede stuk. Haarlem: J.J. van Brederode, 1869.
Albach, Ben. *Het huis op het Plein: Heden en verleden van de Amsterdamse Stadsschouwburg*. Amsterdam: Stadsdrukkerij, 1957.
"Album der Kunstkronyk," *Kunstkronijk* (1843-1844): 42.
Almanac de la Cour Pour l'année 1810. Amsterdam: E. Maaskamp, 1810.
Amsterdam Museum. "Andries Snoek (1766-1829), acteur, 1885-1905." Geraadpleegd 16 augustus 2022. https://am.adlibhosting.com/amonline/advanced/Details/collect/6183.
Annales Belgiques des Sciences, Arts et Littératures (1819)3: 204-06.

B., “Brief wegens de tentoonstelling van kunstwerken, van nog in leven zijnde Nederlandsche Meesters, te Amsterdam 1814,” *AKLB* (1814)II: 344-51.
B., “Brief wegens de tentoonstelling van kunstwerken van nog in leven zijnde Nederlandsche meesters, te Amsterdam 1816,” *AKLB* (1816)II: 252-55, 261-68.
B. “Brief wegens de tentoonstelling der kunstwerken van nog in leven zijnde Nederlandsche Meesters te Amsterdam 1818.” *AKLB* (1818)II: 342-47, 355-59.
B. “Brief wegens de tentoonstelling der kunstwerken van nog in leven zijnde Nederlandsche Meesters te Amsterdam 1820.” *AKLB* (1820)II: 269-72, 282-87, 298-302.
B. “Brief wegens de tentoonstelling der kunstwerken van nog in leven zijnde Nederlandsche meesters, te Amsterdam 1824.” *AKLB* (1824)II: 313-18, 329-32, 347-49, 366-72.
Baar-de Weerd, Claudette. *Uw sekse en de onze: vrouwen en genootschappen in Nederland en in de ons omringende landen (1750-ca. 1810).* Hilversum: Verloren, 2009.
Bast, L. de. *Annales du salon de Gand et de l’école moderne des Pays-Bas*. Gand: P.F. de Goesin-Verhaeghe, 1823.
Bénézit, E. *Dictionary of artists*. Deel 9. Paris: Gründ, 2006.
Beoordeelend overzigt der voornaamste, op de Amsterdamsche tentoonstelling van 1828, toegelaten Kunstwerken van nog in leven zijnde Nederlandsche meesters. Amsterdam: S. de Grebber, 1828.
“Beoordeling der tentoonstelling.” *De Naprater* (1826)40: 640-50, 41:657-69, 42:673-84, 43:689-94.
Bergvelt, Ellinoor. “De élèves-pensionnaires van Koning Lodewijk Napoleon.” In *Reizen naar Rome: Italië als leerschool voor Nederlandse kunstenaars omstreeks 1800*, redactie Ellinoor Bergvelt, 45-77. Roma: Fratelli Palombi, 1984.
———. “J. A. Knip (1777-1847): De werkwijze van een 19de-eeuwse landschapschilder in relatie tot de kunsttheorie in Holland en Frankrijk omstreeks 1800.” In *19de eeuwse Nederlandse schilderkunst: Een zestal studies. Nederland Kunsthistorisch Jaarboek 1976, deel 27*, redactie P. Hecht, P. Hefting en E. de Jongh, 11-71. Haarlem: Fibula-van Dishoeck, 1977.
———. “Nationale, levende en moderne meesters. Rijksmusea en eigentijdse kunst (1800-1848).” In *Het Rijksmuseum: Opstellen over de geschiedenis van een nationale instelling (Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 1984)*, redactie E. de Jong, G.Th.M. Lemmens en P.J.J. van Thiel, 77-149. Weesp: Fibula-van Dishoeck, 1985.
“Berigt van Bestuurderen der Leydsche Schilder- en Teeken-Academie, onder de zinspreuk: Ars Aemula Natura.” *AKLB* (1805): 354.
Beschouwing der kunstwerken van nog in leven zijnde Nederlandsche Meesters, ten toon gesteld op de zalen boven de Beurs te Amsterdam in den Jare 1824. Amsterdam: G.H. Arens, 1824.
“Beschouwing van de tentoonstelling der kunstwerken van nog in leven zijnde Hollandsche meesters, in september en october 1813, te Amsterdam,” *Vaderlandsche Letteroefeningen* (1813)II: 674-84, 726-38.
“Beschouwing van de tentoonstelling der kunstwerken van levende Nederlandsche meesters, in October 1816, te Amsterdam.” *Nederlandsche Letteroefeningen* (1816)II: 761-81.
Beschrijving der Nederlanden. Amsterdam: J.H. Laarman, 1841.
“bezoek op de tentoonstelling van kunstwerken te ’s Gravenhage, Een.” *De Tijd* 6(1847): 60-68.
Blok, P.J. en W. Martin. *De senaatskamer der Leidsche Universiteit: hare geschiedenis, benevens een volledige catalogus der geschilderde portretten*. 2e druk. (Leiden: Van Doesburgh, 1932).
Blom, Ad van der, Ernest Kurpershoek en Claudia Thunnissen. *Nederlandse schilderkunst: tussen detail en grandeur*. Alphen aan den Rijn: Atrium, 1997.
Boomkamp, Margreet. “Paul Joseph Gabriël (1784-1833). Revitalizing Dutch Sculpture in the Early Nineteenth Century.” *The Rijks Museum Bulletin* (2010)4: 328-65.
Bourdieu, Pierre. *De regels van de kunst: wording en structuur van het literaire veld*. Vertaald door Rokus Hofstede. Amsterdam: Van Gennep, 1994.
Bredius, A. “Extract uit de notulen der Confrerie van Pictura te ‘s Gravenhage, gehouden door Pieter Terwesten, II.” *Oud Holland* 19(1901): 232-44.
Bryson, Norman. “Art in context.” In *The Point of Theory: Practices of Cultural Analysis*, redactie Mieke Bal en Inge E. Boer, 66-78. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1994.
Bussingh, J.W. Brief van 19 december 1825. *AKLB* (1826)I: 10-11.
Catalogus van eene uitgebreide verzameling schilderijen, door beroemde oude en hedendaagsche meesters, […] alles in de loop van 80 jaren bijeenverzameld en nagelaten door wijlen den wel ed.

heer J. Kleinenbergh te Leiden. Leiden: H.W. Hazenberg, 19 juli 1841. Lugt-nr. 16275, exemplaar RKD.
Cornelis Kruseman Stichting. "De collectie." Geraadpleegd 16 augustus 2022. https://www.corneliskruseman.nl/de-collectie/.
Eijnden, Roeland van en Adriaan van der Willigen. *Geschiedenis der vaderlandsche schilderkunst, sedert de helft der XVIII eeuw.* Deel III. Haarlem: A. Loosjes, 1820.
———. *Geschiedenis der vaderlandsche schilderkunst, sedert de helft der XVIII eeuw. Aanhangsel*. Haarlem: A. Loosjes, 1840.
Ekkart, R.E.O., W. Otterspeer, J. Schuller tot Peursum-Meijer en J.B.J. Teeuwisse. *Knappe koppen: Vier eeuwen Nederlands professorenportret*. Zutphen: Walburg Pers, 1991.
Felix Meritis. *Wetten der Maatschappy van verdiensten, onder de zinspreuk: Felix Meritis*. Amsterdam: C. Covens, 1810.
Filedt Kok, J.P., e.a., "Keuze uit de aanwinsten." *Bulletin van het Rijksmuseum* 46(1998)2/3: 316-37.
Foreestier, Pauwels. *De Haagsche ten-toon-stelling*. Buiksloot, 1849.
Fouw, Josephina de. "Adriaan de Lelie (1755-1820), strateeg, netwerker en vernieuwer." Masterscriptie, Universiteit van Amsterdam, 2014.
Frederiks, Johannes Godefridus en Franz Jozef Peter van den Branden. *Biographisch woordenboek der Noord-en Zuidnederlandsche letterkunde*. 2e druk. Amsterdam: L.J. Veen, 1888.
Geschiedkundige beschrijving der hulde, toegebragt aan Zijne Koninklijke Hoogheid, Willem Frederik […] op den 31sten van den lentemaand 1814 door de Maatschappij Felix Meritis (1814).
Grenfell, Michael en Cheryl Hardy. *Art rules: Pierre Bourdieu and the visual arts*. Oxford/New York: Berg, 2007.
Grijzenhout, F. en Henk Th van Veen. *De Gouden Eeuw in perspectief: het beeld van de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst in later tijd*. Nijmegen/ Heerlen: Sun/Ou, 1992.
Harris, Jonathan. *The new art history: a critical introduction*. London/New York: Routledge, 2001.
Hatt, Michael en Charlotte Klonk. *Art history: A critical introduction to its methods*. Manchester: Manchester University Press, 2006.
Het vaderlandsch gevoel: vergeten negentiende-eeuwse schilderijen over onze geschiedenis Amsterdam: Rijksmuseum, 1978. Catalogus bij de gelijknamige tentoonstelling in het Rijksmuseum, Amsterdam, 24 maart-25 juni 1978.
Hoogenboom, Annemieke. *De stand des kunstenaars: de positie van kunstschilders in Nederland in de eerste helft van de negentiende eeuw*. Leiden: Primavera Pers, 1993.
———. "Kunstliefde, eer en gewin. Ideaal en werkelijkheid." In *Op zoek naar de Gouden eeuw: Nederlandse schilderkunst 1800-1850*, redactie Louis van Tilborgh en Guido Jansen, 50-61. Zwolle: Waanders, 1986.
"Iets over de Stedelijke Tentoonstelling te Rotterdam," *AKLB* (1832)II: 187-90, 200-08.
Immerzeel Jr., J. *De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters van het begin der vijftiende eeuw tot heden.* Deel 2. Amsterdam: J.C. van Kesteren, 1843.
Jansen, Guido. "Catalogus." In *Op zoek naar de Gouden eeuw: Nederlandse schilderkunst 1800-1850*, redactie Louis van Tilborgh en Guido Jansen, 80-178. Zwolle: Waanders, 1986.
Jonker, Marijke. "De opkomst van het drama. Neo-classicistisch toneel in Nederland." In *Edele eenvoud: neo-classicisme in Nederland, 1765-1800*, redactie Frans Grijzenhout en Carel van Tuyll van Serooskerken, 159-69. Zwolle: Waanders, 1989.
Jonker, Michiel en Michiel Kersten. "De functie van het blad. Tekenen in Nederland, 1765-1800." In *Edele eenvoud: neo-classicisme in Nederland, 1765-1800*, redactie Frans Grijzenhout en Carel van Tuyll van Serooskerken, 187-257. Zwolle: Waanders, 1989.
Kapsenberg, Barbara S. *Uit ijzer gegoten. Beeld van de Deventer ijzergieterij Nering Bögel en haar produkten (1756-1932)*. Zutphen: Terra, 1982.
Kesteloot, J.L. "De historieschilder Ludovicus Moritz." *AKLB* (1851)I: 2-6.
Kiers, Judikje, Fieke Tissink en Annemarie Vels Heijn. "Schilderijen en hun verhaal." In *Een eeuw apart: het Rijksmuseum en de Nederlandse schilderkunst in de 19de eeuw*, redactie Judikje Kiers, Wiepke Loos, Henk van Os, Fieke Tissink en Annemarie Vels Heijn, 45-155. Amsterdam: Rijksmuseum-Stichting, 1993.
Knoef, J. *Een eeuw Nederlandse schilderkunst*. Amsterdam: Querido's Uitgevers-maatschappij, 1948.

———. “De Schilderkunst in Nederland voor 1860.” In *Kunstgeschiedenis der Nederlanden*, redactie H.E. van Gelder en J. Duverger, 1878-1901. Zeist/Antwerpen: W. de Haan/Standaard Boekhandel, 1963-65.
———. *Tusschen rococo en romantiek*. ’s-Gravenhage: A.A.M. Stols, 1943.
———. *Van romantiek tot realisme; een bundel kunsthistorische opstellen*. Onbetreden gebieden der Nederlandsche kunstgeschiedenis. ‘s-Gravenhage: A.A.M. Stols, 1947.
Knolle, Paul. “Het departement der tekenkunde van Felix Meritis, 1777-1889.” *Documentatieblad werkgroep Achttiende eeuw* 15(1983)2: 141-96.
Knuttel, G. *De Nederlandsche schilderkunst van Van Eyck tot Van Gogh*. Amsterdam: H.J.W. Becht, 1938.
Koolhaas-Grosfeld, Eveline. *De ontdekking van de Nederlander in boeken en prenten rond 1800*. Bijdragen tot de geschiedenis van de Nederlandse boekhandel. Zutphen: Walburg Pers, 2010.
———. “Op zoek naar de Gouden Eeuw.” In *Op zoek naar de Gouden eeuw: Nederlandse schilderkunst 1800-1850*, redactie Louis van Tilborgh en Guido Jansen, 28-49. Zwolle: Waanders, 1986.
———. “Reportages.” In *1800: Blauwdrukken voor een samenleving*, redactie Joost Kloek en Wijnand Mijnhardt, 321-417. Den Haag: Sdu Uitgevers, 2001.
Koolhaas-Grosfeld, Eveline en Annemiek Ouwerkerk. “Bibliografie van vroeg negentiende-eeuwse Nederlandse kunstkritieken.” *Oud Holland* 97(1983)2: 98-111.
Koolhaas, Eveline en Sandra de Vries. “Terug naar een roemrijk verleden. De zeventiende-eeuwse schilderkunst als voorbeeld voor de negentiende eeuw.” In *De Gouden Eeuw in perspectief: het beeld van de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst in later tijd*, redactie F. Grijzenhout en Henk Th van Veen, 107-38. Nijmegen/ Heerlen: Sun/Ou, 1992.
Kramm, Christiaan. *De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters, van den vroegsten tot op onzen tijd.* Deel 4. Amsterdam: Gebroeders Diederichs, 1860. “Kunsten,” *AKLB* (1809)II: 393-98.
“Kunsten,” *AKLB* (1813)II: 297-304.
“Kunsten,” *AKLB* (1829)I: 12-13.
Loos, Wiepke, Guido Jansen en Wouter Kloek. *Voor en na Waterloo: Schilderijen uit de collectie van het Rijksmuseum, 1800-1830*. Amsterdam/ Zwolle: Rijksmuseum/ Waanders, 1997.
“Louis Moritz.” *Nieuw Nederlandsch Magazijn ter verspreiding van Algemeene en nuttige kundigheden* (1851): 5.
Marius, G.H. *De Hollandsche schilderkunst in de negentiende eeuw*. 2e druk. ’s-Gravenhage: Martinus Nijhoff, 1920.
Meerman, J. “Rapport van den directeur-generaal der wetenschappen en kunsten, aan Zijne Majesteit de Koning.” *Koninklijke Courant* (1809)4: 2-4.
Meerman, J. “Tentoonstelling van Schilderyen enz. te Amsterdam in 1810.” *AKLB* (1811)I: 76-79, 90-93, 124-27.
Meersch Bosch, Michiel van der. “Vergelyking van het Fransch phantome met het Hollandsche van L. Moritz.” *AKLB* (1802)I: 354-58.
Middelkoop, Norbert E. “Schutters, gildebroeders, regenten en regentessen. Het Amsterdamse corporatiestuk 1525-1850.” Proefschrift, Universiteit van Amsterdam, 2019.
Molen, Tom van der. “De ene groep is de andere niet: het ontstaan en de vroege geschiedenis van de Felix Meritis-groepsportretten door Adriaan de Lelie.” *Jaarboek Amstelodamum* 101(2009): 58-85.
Molhuysen, P.C. *Bronnen tot de geschiedenis der Leidsche Universiteit.* Deel 7. *23 Febr. 1795–30 Dec. 1811*. ’s-Gravenhage: Martinus Nijhoff, 1924.
Montagne, A. *De stad Leiden: Album bevattende eenige afbeeldingen der voornaamste hoofd-gebouwen en fraaiste gezigten in en nabij de stad Leiden.* Eerste serie. Leiden: D.J. Couvée, 1859-60.
New Guide Through Amsterdam, Accompanied with Tables of Coins and a New Map of the City, A. Amsterdam: E. Maaskamp, 1829.
Niemeijer, J.W. “Louis Moritz (1773-1850): De muziekles.” *Openbaar Kunstbezit* 6(1962)37: 37a-37b.

Ouweltjes, Jan Pieter. “Kwartierstaat.” Geraadpleegd 16 augustus 2022. https://jpouweltjes.myqnapcloud.com:8081/Kwartierstaat.htm#.
Persoons, Guido. *Antwerps Portret: de geschiedenis van het academisch korps van de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten te Antwerpen met haar portretgalerij bewaard in het museum / Nicaise de Keyser*. Antwerpen: Koninklijke Academie voor Schone Kunsten, 1987.
Plasschaert, Alb. *XIXde-eeuwsche Hollandsche schilderkunst*. Amsterdam: Maatschappij voor goede en goedkoope lectuur, 1909.
Plutarchus. *De levens van doorluchtige Grieken en Romeinen, onderling vergeleken.* Deel 11. Vertaald door Ev. Wassenberg en H. Bosscha. Amsterdam: Johannes Allart, 1803.
Poolen, Vic. “De ene familie Temminck is de andere niet. Genealogie van de familie Temminck (Den Haag).” *Gens Nostra* 69(2014)3/4: 68-80.
“Programma.” *AKLB* (1809)I: 73-77.
“Programma.” *Vaderlandsche Letteroefeningen* (1814)II: 1-4.
Putter, Michael. “Louis Moritz. De Prins van Oranje na zijn verwonding in de Slag bij Waterloo.” In *Willem II: de koning en de kunst*, redactie Sander Paarlberg en Henk Slechte, 175-76. Zwolle: WBooks, 2014.
Redevoering gehouden ter Feestviering van het vijfentwintigjarig bestaan van het Koninklijk-Nederlandsche Instituut van Wetenschappen, Letterkunde, en Schoone Kunsten, in de vereenigde Openbare Zitting der Vier Klassen op den 27sten Augustus 1833 (Amsterdam: Pieper & Ipenbuur, 1833).
Regteren Altena, I.Q. van en P.J.J. van Thiel. *De portret-galerij van de Universiteit van Amsterdam en haar stichter Gerard van Papenbroeck, 1673-1743*. Amsterdam: Swets en Zeitlinger, 1964.
Reynaerts, Jenny. *‘Het karakter onzer Hollandsche school’: De Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten te Amsterdam, 1817-1870*. Leiden: Primavera Pers, 2001.
———. “De kunstenaarswereld in de 19de eeuw.” In *Nederlandse kunst in het Rijksmuseum 1800-1900*, redactie Gijs van der Ham, Ronald de Leeuw, Jenny Reynaerts en Robert-Jan te Rijdt, 18-33. Zwolle/Amsterdam: Waanders/Rijksmuseum, 2009.
———. “Louis Moritz. *De tekenles*, 1808, *De muziekles*, 1808.” In *Nederlandse kunst in het Rijksmuseum 1800-1900*, redactie Gijs van der Ham, Ronald de Leeuw, Jenny Reynaerts en Robert-Jan te Rijdt, 80-81. Zwolle/Amsterdam: Waanders Publishers/Rijksmuseum, 2009.
———. *Spiegel van de werkelijkheid: 19de-eeuwse schilderkunst in Nederland*. Brussel/Amsterdam: Mercatorfonds/Rijksmuseum, 2019.
Rietbergen, Peter. “Herdenken of vergeten. De herinnering aan 1830 in Nederland.” In *Broedertwist: België en Nederland en de erfenis van 1830*, redactie Peter Rietbergen en Tom Verschaffel, 52-61. ’s-Hertogenbosch/Zwolle: Noordbrabants Museum/Waanders, 2005.
Rijdt, Robert-Jan te. “*De tekenles - De muziekles*.” In *Poëzie der werkelijkheid: Nederlandse schilders van de negentiende eeuw*, redactie Marjan van Heteren, Guido Jansen en Ronald de Leeuw, 29-31. Amsterdam: Waanders/Rijksmuseum, 2000.
———. “Willem Bartel van der Kooi. *De aangeboden brief*, 1808.” In *Nederlandse kunst in het Rijksmuseum 1800-1900*, redactie Gijs van der Ham, Ronald de Leeuw, Jenny Reynaerts en Robert-Jan te Rijdt, 100-01. Zwolle/Amsterdam: Waanders Publishers/Rijksmuseum, 2009.
Rijksmuseum. “De actrices Joanna Cornelia Ziesenis-Wattier (1762-1827) en Geertruida Jacoba Grevelink-Hilverdink (1786-1827) in Iphigenia (1674) van Jean Racine (1639-99), Louis Moritz, 1800-1813.” Geraadpleegd 16 augustus 2022. https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/SK-A-2201.
RKD. “Annette Reijerman.” Geraadpleegd 16 augustus 2022. https://rkd.nl/nl/explore/artists/Reijerman%2C%20Annette.
———. “Louis Moritz.” Geraadpleegd 16 augustus 2022. https://rkd.nl/nl/explore/artists/record?query=%22louis+moritz%22&start=1.
———.“Portret van Albertus Kleijnenberg (1744-1826), Jacoba van Leeuwen (1840-1835) en hun kinderen.” Geraadpleegd 16 augustus 2022. https://rkd.nl/nl/explore/images/136475.
Scheen, Pieter A. *Lexicon Nederlandse beeldende kunstenaars 1750-1950.* Deel 1. *A-L*. ’s-Gravenhage: Pieter A. Scheen, 1969.
———. *Lexicon Nederlandse beeldende kunstenaars 1750-1950.* Deel 2. *M-Z en Supplement*. ’s-Gravenhage: Pieter A. Scheen, 1970.

———. *Lexicon Nederlandse beeldende kunstenaars 1750-1880*. Gravenhage: Pieter A. Scheen, 1981.
Scheltema, Jacobus. *Geschied- en letterkundig mengelwerk van Mr. Jacobus Scheltema*. Amsterdam: Hendrik Gartman, 1817.
———. "Hulde aan de teekenkunst voor de vaderlandsche geschiedenis." *Vaderlandsche Letteroefeningen* (1809)II: 1-22.
Sijthoff's Woordenboek voor kennis en kunst, naar de nieuwste bronnen bewerkt. Deel 6. Leiden: A.W. Sijthoff, 1891.
Sluijter, Ronald. *'Tot ciraet, vermeerderinge ende heerlyckmaeckinge der universiteyt': Bestuur, instellingen, personeel en financiën van de Leidse universteit, 1575-1812*. Hilversum: Uitgeverij Verloren, 2004.
Stekelenburg, Liesbeth van. *De portrettencollectie van de Stadsschouwburg Amsterdam: 'het toont in kleen begrip al 's menschen ydelheid...'*. Amsterdam: International Theatre & Film Books, 1996.
Stichting Historische Commissie voor de Leidse Universiteit. *Icones Leidenses: de portretverzameling van de Rijksuniversiteit te Leiden*. Leiden: Universitaire Pers, 1973.
Stolwijk, Chris. *Uit de schilderswereld: Nederlandse kunstschilders in de tweede helft van de negentiende eeuw*. Leiden: Primavera Pers, 1998.
Stuart, Martinus. *Jaarboeken van het Koninkrijk der Nederlanden, 1816*. Amsterdam, 1820.
"Ten-toon-stelling der Schilderyen, in het Kon. Paleis, te Amsterdam," *AKLB* (1808)1: 292-95, 307-11.
"tentoonstelling van schilderwerken van levende meesters, te 's Gravenhage, in September 1827, De." *Magazijn voor schilder- en toonkunst* (1828)I: 1-53.
Tex, C.A. den. "Verslag omtrent de werkzaamheden der Klasse tot voorbereiding van de oprigting van het Standbeeld van Prins Willem I." *AKLB* (1848)II: 315-19, 332-36, 347-51.
Tilborgh, Louis van. "Inleiding." In *Op zoek naar de Gouden eeuw: Nederlandse schilderkunst 1800-1850*, redactie Louis van Tilborgh en Guido Jansen, 10-27. Zwolle: Waanders, 1986.
"Uit het dagboek van Pauwels Foreestier. De Haagsche ten-toon-stelling in 1847 (1)." *De Spektator* 7(1847): 46-64.
Verdonck, R. "Marten Westerman (1775-1852)." *Amstelodamum* 39(1952)maart: 37-41.
"Vergelijking tusschen het Londensche en het Amsterdamsche panorama van den veldslag bij Waterloo; in eenen brief aan een' vriend," *Vaderlandsche Letteroefeningen* (1816)II: 671-82.
Verslag van de eerste openbare vergadering der Vierde Klasse van het Koninklijk-Nederlandsche Instituut van Wetenschappen, Letterkunde, en Schoone Kunsten, Gehouden den 5den Februarij 1817.
Verslag van de derde openbare vergadering der Vierde Klasse van het Koninklijk-Nederlandsche Instituut van Wetenschappen, Letterkunde, en Schoone Kunsten, Gehouden den 13den December 1820.
Verslag van de zevende openbare vergadering der Vierde Klasse van het Koninklijk-Nederlandsche Instituut van Wetenschappen, Letterkunde, en Schoone Kunsten gehouden den 29sten October 1828.
Verslag van de tiende openbare vergadering der Vierde Klasse van het Koninklijk-Nederlandsche Instituut van Wetenschappen, Letterkunde, en Schoone Kunsten, Gehouden den 19den November 1834.
Verslag van de elfde openbare vergadering der Vierde Klasse van het Koninklijk-Nederlandsche Instituut van Wetenschappen, Letterkunde, en Schoone Kunsten, Gehouden den 7den December 1836.
"Viertal brieven, over de tentoonstelling, te Amsterdam, der kunstwerken van nog in leven zijnde Nederlandsche meesters, van den jare 1822," *Vaderlandsche Letteroefeningen* (1823)II: 23-34, 128-139.
"Viertal brieven aan eenen vriend, over de tentoonstelling der kunstwerken van nog levende Nederlandsche meesters; te Amsterdam, van den jare 1824," *Vaderlandsche Letteroefeningen* (1825)II: 28-36, 82-86, 175-80, 224-30.
Vliet, J. van der. "Gieterij Nering Bögel, Bust of J.C.J. van Speyk (1802-1831), Deventer, 1832-1858." In *Navy Models in the Rijksmuseum*, redactie J. van der Vliet en A. Lemmers. Online

catalogus Amsterdam. Geraadpleegd 16 augustus 2022. https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/NG-MC-1319-1/catalogus-entry.
Vollmer, Hans, B.C. Kreplin, L. Scheewe, H. Wolff en O. Kellner, red. *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. Deel 25. *Moehring – Olivié*. 1931.
"werkplaats van den heer Moritz, De." *De avondbode*, 28 april 1840, 4.
Wikipedia. "Kleiwegkerk." Geraadpleegd 16 augustus 2022. https://nl.wikipedia.org/wiki/Kleiwegkerk.
Zwaan, J. de. *Groen van Prinsterer. Schriftelijke nalatenschap. Achtste deel. Bescheiden.* Deel 1. *1821-1842*. 's-Gravenhage: Instituut voor Nederlandse Geschiedenis, 1990.

Kranten

Amsterdamsche Courant, 2 augustus 1808, 4.
Nederlandsche Staatscourant, 25 november 1816, 7-8.
Nederlandsche Staatscourant, 20 mei 1818, 2.
"Panorama, of, Algezigt." *Nederlandsche Staatscourant*, 22 mei 1818, 3.
Nederlandsche Staatscourant, 3 november 1819, 2.
Nederlandsche Staatscourant, 18 maart 1822, 4.
's Gravenhaagsche Courant, 14 april 1822, 2.
Leydse Courant, 3 mei 1822, 2.
Leydse Courant, 15 mei 1822, 2.
Nederlandsche Staatscourant, 17 februari 1824, 3.
Arnhemsche Courant 9 oktober 1830, 8.
Bredasche Courant, 8 oktober 1831, 1.
"Arti et Amicitiae." *De avondbode*. 11 december 1840, 4.
"Arti et Amicitiae." *De avondbode*. 14 december 1840, 4.
Algemeen Handelsblad. 11 december 1845, 2.
Nieuwe Rotterdamsche Courant, 5 september 1849, 2.
Nieuwe Rotterdamsche Courant, 3 april 1850, 2.
Algemeen Handelsblad, 26 november 1850, 4.
Nieuwe Rotterdamsche Courant, 26 november 1850, 2.
Algemeen Handelsblad, 27 november 1850, 3.
Leydse Courant, 27 november 1850, 2.
Opregte Haarlemsche Courant, 28 november 1850, 3.
Algemeen Handelsblad, 31 januari 1851, 2.
Opregte Haarlemsche Courant, 22 april 1863, 4.
"Portretten in den Stadsschouwburg," *Algemeen Handelsblad*, 5 maart 1909, 6.
"Willem II gewond bij Waterloo," *Nieuwsblad van het Zuiden*, 5 november 1957, 3.

Bijlage 1. Afbeeldingen

Afb. 1. Louis Moritz, *Zelfportret met hond*, z.d. Potlood op papier. Leiden, Universiteitsbibliotheek, PK-T-877.

Afb. 2. Louis Moritz, *De acteur Andries Snoek (1766-1829) in de rol van Achilles*, 1810-1813. Olieverf op doek, 206 x 175 cm. Amsterdam, Rijksmuseum, SK-A-1512, in bruikleen aan Stadsschouwburg Amsterdam, S20.

Afb. 3. Louis Moritz, *Zelfportret met zijn vrouw Anna Reijerman*, ca. 1808-1810. Potlood op papier, 194 × 165 mm. Amsterdam, Rijksmuseum, RP-T-2009-118.

Afb. 4. Louis Moritz, *Tulp*. Potlood, penseel in kleuren in waterverf op papier, 457 × 265 mm. Amsterdam, Rijksmuseum, RP-T-1948-61.

Afb. 5. Louis Moritz, *Proculeius verhindert Cleopatra zich te doorsteken*, 1809. Aquarel (dekverf, waterverf) op papier, 625 × 784 mm. Amsterdam Museum, TA 16691, bruikleen aan Rijksmuseum, Amsterdam, RP-T-FM-93.

Afb. 6. Louis Moritz, *De dodelijk gewonde Marcus Antonius bij Cleopatra*, 1823-1825. Olieverf op doek, 238 x 263 cm. Amsterdam, Rijksmuseum, SK-A-1084.

Afb. 7. Louis Moritz, *Kroonprins Willem van Oranje (1792-1849) na zijn verwonding in de Slag bij Waterloo, 18 juni 1815*, 1815-1818. Olieverf op doek, 70 x 88 cm. Tilburg, Stadsmuseum, inv.nr 0-01.

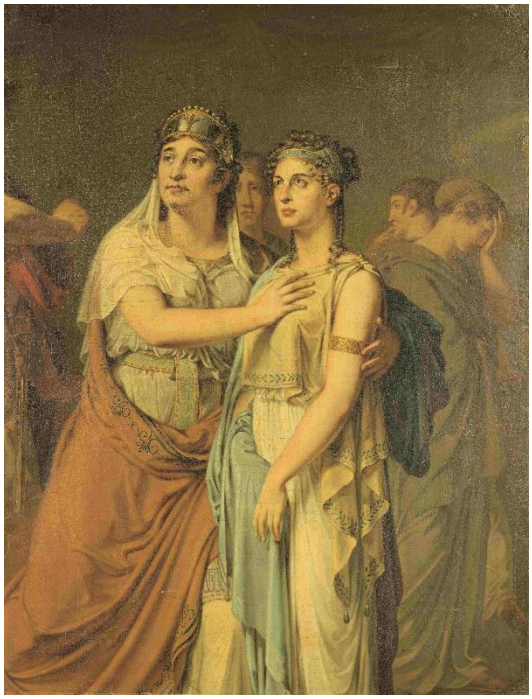
Afb. 8. Jan Willem Pieneman, *De Slag bij Waterloo*, 1824. Olieverf op doek, 573 x 836 cm. Amsterdam, Rijksmuseum, SK-A-1115.

Afb. 9. Jacob Ernst Marcus naar een tekening van Louis Moritz, *Verwonding van de prins van Oranje tijdens de Slag bij Waterloo*, 1815. Ets, 232 × 327 mm. Amsterdam, Rijksprentenkabinet, R P-P-1905-548.

Afb. 10. Louis Moritz, *Kruisiging*. Potlood op papier. Leiden, UB Leiden, PK-T-AW-1759.

Afb. 11. C.C.A. Last naar Louis Moritz, *Oude man met kind*, 1840. Lithografie. Bron: *Kunstkronijk* 1843-44, naast p. 44.

Afb. 12. Louis Moritz, *Portret van Bernard Anton Fallee (1773-1847) en Antoinette Justine Temminck (1778-1849)*, ca. 1813-14. Olieverf op doek, ca. 170 x 150 cm. Amsterdam, Rijksmuseum, SK-A-5037.



Afb. 13. Louis Moritz, *De actrices Joanna Cornelia Ziesenis-Wattier (1762-1827) en Geertruida Jacoba Grevelink-Hilverdink (1786-1827) in Iphigenia (1674) van Jean Racine (1639-99)*, 1800-1813. Olieverf op doek, 158,8 × 120,7 cm. Amsterdam, Rijksmuseum, SK-A-2201, in bruikleen aan Theater Instituut Nederland, 068.000.

Afb. 14. Louis Moritz, *Kozakken-nachtleger*, 1813-1814. Olieverf op doek, 67,8 × 84,5 cm. Amsterdam, Rijksmuseum, SK-A-1370.

Afb. 15. Louis Moritz, *Stal met wit paard*, voor 1841. Olieverf op paneel overgebracht op doek, 37,1 x 31,6 cm. Rotterdam, Boijmans Van Beuningen, 1550.

Afb. 16. Louis Moritz, *Twee paarden*. Ets op papier, 125 × 163 mm. Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-23.748.

Afb. 17. Louis Moritz, *Kozakken*. Pen in bruin, potlood, inkt op papier, 159 x 228 mm. Amsterdam, Rijksmuseum, RP-T-1942-83(R).

Afb. 18. Louis Moritz, *De muziekles*, 1808. Olieverf op paneel, 47 × 53 cm. Amsterdam, Rijksmuseum, SK-A-4037.

Afb. 19. Louis Moritz, *De tekenles*, 1808. Olieverf op paneel, 46 × 53 cm. Amsterdam, Rijksmuseum, SK-A-4936.

Afb. 20. Adriaan de Lelie, *De beeldenzaal van de Maatschappij Felix Meritis*, 1806-1809 (detail). Olieverf op doek, 100 x 133 cm. Amsterdam, Rijksmuseum, SK-C-537.

Afb. 21. *De muziekles* (afb. 18, detail).

Afb. 22. *Zelfportret met zijn vrouw Anna Reijerman* (afb. 2, detail).

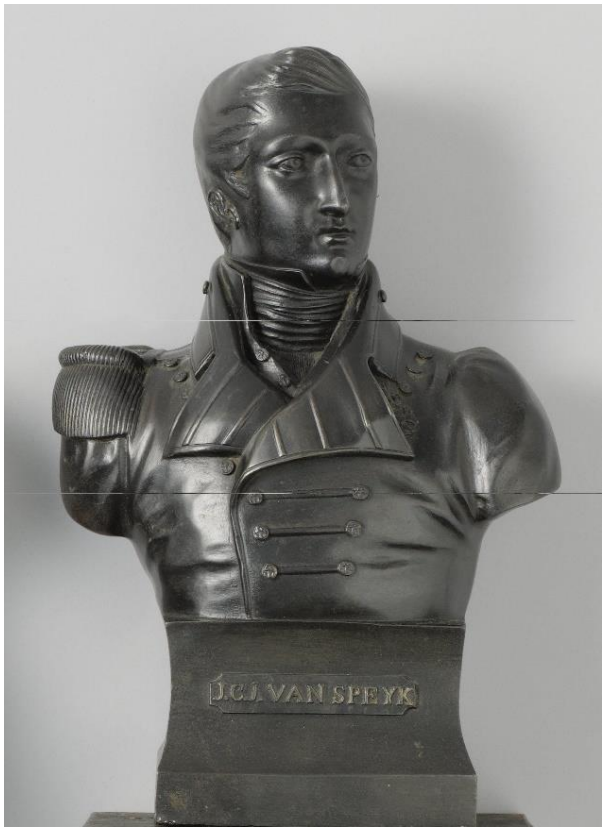
Afb. 23. Louis-Léopold Boilly, *La visite reçue*, 1789. Olieverf op doek. Saint Omer, Musée Sandelin.

Afb. 24. Cornelis Kruseman, *Een musicerend gezelschap* (ook wel *Interieur met Sofie en Henriëtte Lotzen en de schilder Kruseman, spelend op een gitaar*), 1814. Olieverf op doek, 67 x 55,5 cm. Den Haag, Cornelis Kruseman Stichting.

Afb. 25. Louis Moritz, *Kermis op de Botermarkt te Amsterdam*, voor 1820. Olieverf op paneel, 82,2 x 109,6 cm. Privécollectie, Nederland.

Afb. 26. Jan Anthonie Langendijk, *Kermis op de Botermarkt*, ca. 1808-1818. Galerie Bob Haboldt, Parijs.

Afb. 27. Louis Moritz, *Ontwerp voor een ruiterstandbeeld*, z.d. Potlood op papier, 219 × 152 mm. Amsterdam, Rijksmuseum, RP-T-1942-85(R).



Afb. 28. Gieterij Nering Bögel, naar Louis Moritz, *Buste van J.C.J. van Speijk*, 1832-1858. Brons, 31,2 x 20,3 x 12 cm. Amsterdam, Rijksmuseum, NG-MC-1319-1.

Afb. 29. Paul Joseph Gabriël, *Portret van Cornelis Apostool*, ca. 1817. Marmer, 56,5 x 24,7 x ca. 23 cm. Amsterdam, Rijksmuseum, BK-B-12.

Bijlage 2. Oeuvre-overzicht

2.1. Toelichting

Deze bijlage bevat een overzicht van alle werken waarbij Moritz als (vermoedelijke) maker wordt genoemd in de bestudeerde bronnen. Ik heb geprobeerd zo volledig mogelijk te zijn, maar binnen het bestek van deze scriptie was het niet mogelijk alle bronnen uitputtend te raadplegen; Moritz zal dus meer gemaakt hebben dan in dit overzicht staat. Tegelijkertijd bevat het overzicht ongetwijfeld ook overlappingen, aangezien niet altijd duidelijk is of bepaalde werken hetzelfde zijn. Waar ik onvoldoende zekerheid heb maar wel vermoed dat werken identiek zijn, heb ik deze hetzelfde nummer gegeven met een a- en b-variant.

Titels heb ik overgenomen uit de bronnen, aangepast aan de huidige spelling; bij omslachtige omschrijvingen heb ik voor een eenvoudiger titel gekozen, en ik heb titels enigszins geüniformeerd zodat ze makkelijker vergelijkbaar zijn. Significante titelvarianten worden in de kolom toelichtingen vermeld. Ook het formaat heb ik overgenomen uit de bronnen; bij de oude maten moet men dus rekening houden met het jaar van de bron. De meeste verkorte literatuur-verwijzingen zijn te vinden in de Bronnenlijst hierboven; ter aanvulling staan soms andere bronnen vermeld die ik niet binnen het bestek van de scriptie kon raadplegen maar die voor onderzoekers wel relevant kunnen zijn.

Van diverse werken zijn alleen prenten bekend; het overzicht geeft het origineel (schilderij, tekening of ontwerp) van Moritz aan waarop de prent is gebaseerd; type en maker van de prent staan in de kolom toelichting.

Het overzicht is ingedeeld naar de verschillende genres waarin Moritz werkte, met een onderverdeling bij de historiestukken in mythologische, Bijbelse en historische onderwerpen; bij genrestukken zijn paarden, overige dieren en bloemen afzonderlijk gerubriceerd, evenals bij portretten de zelfportretten. Binnen deze (sub)categorieën zijn de werken grotendeels chronologisch geordend op jaar van vervaardiging, voor zover bekend; soms is daarvan afgeweken wanneer werken inhoudelijk verwant zijn, bijvoorbeeld portretten uit dezelfde familie. Bij de datering moet ‘voor’ worden gelezen als ‘voor of in’.

Werken waarbij onzeker is of Moritz de maker is, zijn cursief weergegeven.

Afkortingen
k = type kunstwerk
- a = aquarel
- b = beeld
- e = ets
- g = gouache
- l = lithografie
- p = prent
- s = schilderij
- t = tekening

LM = tentoonstelling van werken van Levende Meesters
- A = Amsterdam
- DH = Den Haag
- H = Haarlem
- R = Rotterdam

vEvdW = van Eijnden en van der Willigen

2.2. Historiestukken

2.2.1. Mythologie

nr.	k	titel	jaar	techniek/afmeting	collectie	herkomst/toelichting	literatuur
HM01	s	Leda en de zwaan	voor 1809	doek, 38,5 x 52 duim		veiling Den Haag (Bosboom), 25/26-7-1809 (Lugt-nr. 7625) nr. 29; veiling Den Haag (Carré) 1/2-12-1817 (Lugt-nr. 9244a en 9247), nr. 115 (als *Jupiter en Leda*); veiling van Eyk, Den Haag 8/9-6-1820 (collectie-Paulus Potter) (Lugt-nr. 9818), nr. 213	

nr.	k	titel	jaar	techniek/afmeting	collectie	herkomst/toelichting	literatuur
HM02	s	De bliksem neerslaand voor de voeten van Diomedes	voor 1810			LM A 1810 nr. 87; veiling Amsterdam (Christie's) 30-10-1990 nr. 164	vEvdW 1820, 176
HM03	s	Nestor en Diomedes	voor 1814			LM DH 1814 nr. 73	*AKLB* 1814, II, 269
HM04	s	Oedipous en Antigone	1815	70 x 86 duim [1815: 2v3d x 2v9d (Rijnlands)]		eerste prijs Felix Meritis 1815; veiling Amsterdam (Roos e.a.), 16/17-4-1867 (29725), nr. 69	Scheltema 1817, 49-50; Knolle 1983, 193
HM05	s	Achilles en Aeneas	voor 1832			LM R 1832 nr. 83	
HM06a	s	Leda	voor 1840			tent. Arti et Amicitiae, december 1840	*De avondbode* 11-12-1840-12, 4
HM06b	s	Leda en de zwaan		doek, 1 el 28 duim x 1 el 64 duim		veiling Amsterdam (De Vries e.a.), 10-4-1843 (Lugt-nr. 16961), nr. 77	
HM07	s	Het afscheid van Hector en Andromache	voor 1842	doek, 82 duim x 1 el 4 duim		veiling Amsterdam (De Vries e.a.), 15-3-1842 (Lugt-nr. 16504), nr. 20	
HM08	s	Hector en Diomedes ten strijde trekkend	voor 1843	doek, 107 x 122½ duim		veiling Amsterdam (Langerhuizen e.a.) 18-4-1843 (collectie-Dorothea Bennewitz geb. Korff) (Lugt-nr. 16974), nr. 12	
HM09	s	Hector en Achilles		doek, 82 x 99 cm		veiling Amsterdam (Roos e.a.), 27/29-4-1858 (collectie-M.C. van Hall) (Lugt-nr. 24208), nr. 301 ('Een hevig gevecht tusschen Achilles en Hector, staande in triomfkarren met hollende paarden'); veiling Den Haag (Van Marle en Bignell), 3-2-1943 nr. 118; pendant van volgende	
HM10	s	Achilles met het lijk van Hector		doek, 85 duim x 1 el 3 duim		veiling Amsterdam (Roos e.a.), 27/29-4-1858 (collectie-M.C. van Hall) (Lugt-nr. 24208), nr. 302 ('Achilles op zijn triomfkar het lijk van Hector aan dezelve gebonden hebbende, ijlt met lossen teugel het strijdperk rond'); pendant van vorige	
HM11	t	Mythologisch onderwerp		pierre noire, 33,4 x 26,5 cm		veiling Amsterdam (De Vries), 4/7-3-1930 nr. 229	

2.2.2. Bijbel

nr.	k	titel	jaar	techniek/afmeting	collectie	herkomst/toelichting	literatuur
HB01a	t	De verschijning van Jezus aan Maria in de hof	1800-1801			eerste prijs Felix Meritis 1800	Knolle 1983, 186
HB01b	t	De verschijning van Christus aan Maria	voor 1836			veiling Rotterdam (Lamme), 6/7-4-1836 (collectie-Jan Willem Tollens) (Lugt-nr. 14285), portefeuille 4, nr. 3 (de portefeuille bevat gekleurde en ongekleurde tekeningen)	
HB02	s	Graflegging van Christus	voor 1809	doek, 38,5 x 51,5 duim		veiling Den Haag (Bosboom), 25/26-7-1809 (Lugt-nr. 7625) nr. 27	
HB03a	s	Christus aan het kruis	voor 1809	doek, 47,5 x 33,5 duim		veiling Den Haag (Bosboom), 25/26-7-1809 (Lugt-nr. 7625) nr. 28	
HB03b	s	Kruisdood van Christus				statie van St. Franciscus, Alkmaar, geschonken door Jan Caspar Witte (1766-1831); overgebracht in 1866 (?) naar St. Dominicuskerk, Alkmaar, aldaar gesignaleerd 1913	*Ons Blad* 19-8-1913

nr.	k	titel	jaar	techniek/afmeting	collectie	herkomst/toelichting	literatuur
HB04	s	Christus, het brood brekend	voor 1809	28 x 21,5 duim		veiling Den Haag (Bosboom), 25/26-7-1809 (Lugt-nr. 7625) nr. 30	
HB05	s	Een wenende Maria Magdalena	voor 1809			veiling Bosboom, Den Haag, 25/26-7-1809 (Lugt-nr. 7625) nr. 31	
HB06	s	Een biddende heremiet, knielend voor een crucifix	voor 1809	paneel, 14 x 10,5 duim		veiling Bosboom, Den Haag, 25/26-7-1809 (Lugt-nr. 7625) nr. 32	
HB07	s	Maria Magdalena	voor 1810			LM A 1810 nr. 29	
HB08	s	Madonna met kind	voor 1820			LM A 1820 nr. 440	
HB00	s	Berouwhebbende Petrus	voor 1820			vEvdW: privécollectie Oosthuizen, Den Haag; prent (koper) door Forsell	vEvdW 1820, 178; de Bast 1823, 42; Kramm 1860, 1156; van der Aa 1869, 1059
HB11	s	Zaligmaker aan het Kruis hangende	ca. 1822			tent. Nederduitsch Gereformeerde Diakonie, Amsterdam, mrt-apr 1822; Heilige Geest Weeshuis, Leiden, mei 1822; de Zwaan 1990, 19: 'voor eene der Gendsche kerken bestemd'	*Nederlandsche Staatscourant* 18-3-1822, 4; *Leydse Courant* 3-5-1822; de Zwaan 1990, 19
HB12	t	Kruisiging		potlood op papier	UB Leiden, PK-T-AW-1759	herkomst: Reyneke; veiling Amsterdam (Brandt) 24 november 1942; dr. A. Welcker, Amsterdam; mogelijk voorstudie voor de vorige	
HB13	s	Vrouwen bij het graf van Christus	voor 1824			LM A 1824 nr. 254	*Mengelwerk* 1825(1), 32
HB14	s	Jezus afgenomen van het kruis	ca. 1824			Gouda, Gasthuiskerk (gesignaleerd 1826)	*AKLB* 1826 I, 10-11; Bergvelt 1984, 125
HB15	s	Hagar en Ismaël	voor 1825			LM DH 1825 nr. 109; LM H 1825 nr. 268	vEvdW 1840, 211
HB16a	s	Ecce Homo	voor 1825			LM H 1825 nr. 496	Hofstede-de Groot-fiche RKD: brief J.T. van den Broek 27.6.1825 [stempel: Archief A. v.d. Willigen]
HB16b	s	Ecce Homo				veiling Amsterdam (Roos e.a.), 15-4-1863 (Lugt-nr. 27260), nr. 262	
HB17	s	Opwekking van de dochter van Jaïrus	voor 1828	doek, 2 el 95 duim x 2 el 64 duim		LM A 1828 nr. 297; veiling Amsterdam (Roos e.a.), 27-3-1855 (Lugt-nr. 22327), nr. 61	vEvdW 1840, 211
HB18a	t	Opwekking van de dochter van Jaïrus				veiling Amsterdam (Roos e.a.), 27/29-4-1858 (collectie-M.C. van Hall) (Lugt-nr. 24208), tekeningen, nr. 32	
HB18b	t	Opwekking van de dochter van Jaïrus		Oost-Indische inkt		veiling Amsterdam (Roos e.a.), 8/9-11-1859 (Lugt-nr. 25070), Omslag B, nr. 45	
HB19	s	Triptiek (Kruisiging; Maria, Jozef en Anna; Maria, Jezus en Johannes)	voor 1829			Amsterdam, R.K. kerk 'De Pool' (St. Anna)	*A New Guide Through Amsterdam* 1829, 202; *Beschrijving der Nederlanden* 1841, 64; Vollmer 1931, 158 (Altarbild Hl. Familie); Scheen 1981
HB20	s	Christus in de tempel	voor 1832			LM R 1832 nr. 82	

nr.	k	titel	jaar	techniek/afmeting	collectie	herkomst/toelichting	literatuur
HB21	t	Christus lerende in de tempel	voor 1836			veiling Rotterdam (Lamme), 6/7-4-1836 (collectie-Jan Willem Tollens) (Lugt-nr. 14285), portefeuille 4, nr. 2 (de portefeuille bevat gekleurde en ongekleurde tekeningen)	
HB22	t	De Zaligmaker	voor 1836	Oost-Indische inkt		veiling Amsterdam (De Vries e.a.), 12/15-12-1836 (Lugt-nr. 14522), Kunstboek O, nr. 14 (met de volgende)	
HB23	t	Judas	voor 1836	Oost-Indische inkt		veiling Amsterdam (De Vries e.a.), 12/15-12-1836 (Lugt-nr. 14522), Kunstboek O, nr. 14 (met de vorige)	
HB24	s	Kruisiging	ca. 1840	11 x 8 voet (Rijnlands)		Onze Lieve Vrouwe Hemelvaartkerk Leiden (gesignaleerd 1860)	*De avondbode* 28-4-1840, 4; *De stad Leiden* 1859-60, 24
HB25	s	Maria's Hemelvaart	voor 1840			LM A 1840 nr. 321	*Kunstkronijk* 1843-44, 42
HB26	s	Opwekking van de jongeling te Naïn	voor 1844				*Kunstkronijk* 1843-44, 42 (een van twee 'kapitale altaarstukken')
HB27	s	De afneming van het kruis	voor 1847	doek, 75 x 60 duim (1847), 80 x 60 duim (1878)		veiling Amsterdam (A. van Etten), 6-4-1847 (Lugt-nr. 18532) nr. 48; collectie-Rijfsnijder; veiling Amsterdam (Roos e.a.), 28-10-1872 (Lugt-nr. 33404), nr. 188	
HB28	s	De opwekking van het kind van de weduwe te Serafat		doek, 62 x 83 cm		veiling Amsterdam (Roos e.a.), 16/17-4-1867 (29725), nr. 70	
HB29	s	Christus en de schriftgeleerden		paneel, 46 x 54 duim		veiling Amsterdam (Roos e.a.), 27/29-4-1858 (collectie-M.C. van Hall) (Lugt-nr. 24208), nr. 299	
HB30	t	Christus		pastel		veiling Amsterdam (Roos e.a.), 16/17-4-1867 (29725), nr. 121 (samen met volgende)	
HB31	t	Maria		pastel		veiling Amsterdam (Roos e.a.), 16/17-4-1867 (29725), nr. 121 (samen met vorige)	

2.2.3. Geschiedenis

nr.	k	titel	jaar	techniek/afmeting	collectie	herkomst/toelichting	literatuur
HG01a	a	Proculeius verhindert Cleopatra zich te doorsteken	1809	aquarel (dekverf, waterverf) op papier, 625 × 784 mm	Amsterdam Museum, TA 16691, bruikleen aan Rijksmuseum, Amsterdam, RP-T-FM-93	titel verso: *De gevangenneming van Cleopatra door Proculeius*; eerste prijs Felix Meritis 1809; collectie-Fallée; schenking 1889; RKD Images: Rijksprentenkabinet, inv.nr. coll. Felix Meritis nr. 47 of 97 (?); tent. Felix Meritis 1975, nr. 75	*AKLB* 1809, II, 394-395; vEvdW 1820, 176; de Bast 1823, 42; Immerzeel 1843, II, 241; van der Aa 1869, 1059; Knolle 1983, 168; Bergvelt 1984, 61-63; Grijzenhout en van Tuyll van Serooskerken 1989, 245 en 247
HG01b	t	Gevangenneming van Cleopatra	voor 1836			veiling Rotterdam (Lamme), 6/7-4-1836 (collectie-Jan Willem Tollens) (Lugt-nr. 14285), portefeuille 4, nr. 1 (de portefeuille bevat gekleurde en ongekleurde tekeningen)	
HG02a	s	Oldenbarnevelt, van zijn doodvonnis verwittigd, en Sylla	voor 1810	paneel		winnaar premie van 200 gulden bij Leidse Teeken-academie	*AKLB* 1810, II, 341-43 en 368
HG02b	s	Episode uit het leven van Oldenbarneveldt		paneel, 54 x 67 duim		veiling Amsterdam (Roos e.a.), 16/17-4-1867 (29725), nr. 66	

nr.	k	titel	jaar	techniek/afmeting	collectie	herkomst/toelichting	literatuur
HG03	s	De slag bij Waterloo	ca. 1816			panorama door Louis Moritz, Jan Kamphuijsen, Carel Lodewijk Hansen en Cornelis de Kruijff (verloren gegaan)	*VL* 1816, 671-82; Knoef 1943, 108; Rietbergen, “Herdenken of vergeten,” in *Revolutie herdacht*, 2005, 52; Van der Ham e.a. 2009, 28-29; Koolhaas-Grosfeld, *De ontdekking van de Nederlander* 2010; Reynaerts 2019, 32
HG04	s	Kroonprins Willem van Oranje (1792-1849) na zijn verwonding in de Slag bij Waterloo, 18 juni 1815	1815-1818	olieverf op doek, 70 x 88 cm	Tilburg, Stadsmuseum, inv.nr 0-01	tent. Amsterdam, Rijksmuseum, 24-3 – 25-6-1978; tent. Kultureel Sentrum, Tilburg, "Kunst & Kuriosa", januari 1981; tent. Den Bosch, Noordbrabants Museum / Leuven, Museum Vander Kelen-Mertens, 24-9-2005 – 30-4-2006; tent. Haags Historisch Museum, 24-11-1995 – 11-2-1996; tent. St. Petersburg, Hermitage / Dordrechts Museum / Luxemburg, Musée Vauban, 24-9-2013 – 12-10-2014; tent. boekhandel Gianotten-Mutsaers, Tilburg, 18-6 – 7-7-2015	*Vaderlandsch Gevoel*, 186-87; Ketelaars/Peeters, *In Tilburgs bezit* 2009, 36
HG05	t	Verwonding van de prins van Oranje tijdens de Slag bij Waterloo	1815			prent door Jacob Ernst Marcus naar tekening van Louis Moritz (Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-1905-548 en RP-P-1944-1857); ook: *Die Verwundung des Prinzen von Oranien in der Schlacht von la Belle-Alliance*	
HG06	s	Overwinning bij Nieuwpoort in 1600	voor 1818	vEvdW: 25 x 14 voet; de Bast 1823: 14 x 25 voet		tentoongesteld als Panorama in 1818; ook: *Veldslag bij Nieuwpoort*	vEvdW, 177; de Bast 1823, 42
HG07a	?	Slag bij Nieuwpoort (schets)	voor 1820			LM A 1820 nr. 439 (als *De Slag bij Nieuwpoort, zijnde de schets van een groot Schilderij, van denzelfden Meester*)	
HG07b	g	Slag bij Nieuwpoort		papier/doek, 50 x 62 cm		veiling Dorotheum (Wenen) 14-12-2005 nr. 334 [onverkocht]	
HG08	s	Het einde van de slag bij Nieuwpoort	voor 1820	12 x 19 voet	Nieuwpoort	tent. Gent 1820; LM A 1820 nr. 250 (maar aldaar volgens *AKLB* 1820, 270 ‘niet verschenen’); aankoop Willem I, schenking aan stad Nieuwpoort; volledige titel *Het einde van den Slag bij Nieuwpoort en het gevangen nemen van den Admirant van Spanje*; Kramm: door C. Normand in omtrek gegraveerd, in 8o	de Bast 1823, 42; Immerzeel 1843, 241; Kesteloot 1850; Kesteloot 1851, 4; *Drenthina* 1851, I, 86-87; Kramm 1860, 1156; van der Aa 1869, 1059; Knoef 1948, 45
HG09a	s	Slag bij Nieuwpoort		doek, 74 x 94 duim		veiling Amsterdam (Roos e.a.), 16/17-4-1867 (29725), nr. 65	
HG09b	s	Het einde van de slag bij Nieuwpoort		doek, 76 x 98 cm	Ottoland, S. van Harten	veiling Dordrecht (A. Mak) 29-11-1960 nr. 152	*Vaderlandsch Gevoel*, 129-30, 140-41
HG10a	s	De dodelijk gewonde Marcus Antonius bij Cleopatra	1823-1825	olieverf op doek, 238 x 263 cm	Amsterdam, Rijksmuseum, SK-A-1084	aankoop 1825	vEvdW 1820, 176: geschilderd als tegenhanger van *Proculeius* [H27]; de Bast 1823, 42; vEvdW 1840, 211; Immerzeel 1843, II, 241;

nr.	k	titel	jaar	techniek/afmeting	collectie	herkomst/toelichting	literatuur
							van der Aa 1869, 1059; Bergvelt 1985, 125; Vanlathem in *Trabajos de Egiptología* 2005, 136
HG10b	s	De dood van Antoninus Pius			Amsterdam, Rijksmuseum	volgens *Wegwijzer* 1890 in Waterloozaal, nr. 991; BJK: hiermee moet HG10a zijn bedoeld, vermoedelijk gebaseerd op een verkeerde lezing van (Marcus) Antonius	*Wegwijzer 's Rijks Museum* 1890, 115; Vollmer 1931, 158 (als Antoninus); Scheen 1970, 76 (als Antonius Pius) [NB niet in Scheen 1981]; Bénézit 2006, 1336 (als Antoninus Pius)
HG11	s	Alexander met het paard Bucephalus	voor 1825			LM H 1825 nr. 267	vEvdW 1840, 211
HG12	s	Een feestmaal op het slot te Muiden	voor 1847	olieverf op doek, 120 x 149 cm	Muiden, Rijksmuseum Muiderslot, M1911-093	LM DH 1847 nr. 299; ook: *De Muiderkring*	Rijksmuseum Muiderslot, Catalogus 1990, nr. 35; Smits-Veldt, “De Muiderkring in beeld,” *Literatuur* 1998, 282-84; van Deinsen, *Oud Holland* 2018, 42-43
HG13	s	Jacoba van Beijeren, de liefde verklaard door Frank van Borselen		paneel, 65 x 55 / 68 x 58 duim		veiling Amsterdam (Roos e.a.), 19-8-1856 (Lugt-nr. 23130), nr. 49 (‘elle est richement vêtue d'une robe de velours cramoisi , et porte le bonnet orné de perles fines’); veiling Amsterdam (Roos e.a.), 16/17-12-1856 (Lugt-nr. 23253), nr. 51; veiling Mutterstadt (Henry’s Auktionshaus), 30-12-2008, nr. 6048	
HG14	s	De slag bij de piramiden		olieverf, 85 x 120 cm	privécollectie, Nederland	ook *De strijd van Napoleon tegen de Mamelukken*; veiling Amsterdam (Roos e.a.), 15/16-10-1868 (Lugt-nr. 30691), nr. 100; veiling Amsterdam (Roos), 1-11-1887 (Lugt-nr. 46826), nr.	
HG15	s	Prins Willem Frederik van Oranje, ten huize van de graaf van Limburg Stirum	1813 of later	olieverf op doek, 135 x 169,5 cm	Apeldoorn, Paleis Het Loo, PL 203 (bruikleen)	Staring 1969: geëxposeerd op de grote Oranje-Nassau-tentoonstelling van 1898; RKD Images: in het verleden ook toegeschreven aan A. de Lelie en M.I. van Bree; kleurenlithografie door David van der Kellen (Amsterdam, Rijkmuseum, RP-P-OB-87.086) met opschrift ‘Aankomst van de Prins van Oranje ten huize van Leopold, graaf van Limburg Stirum te Den Haag op 30 november 1813’	Staring, *Bull. Rijksm.*, 1969, 179-80 (trekt toeschrijving aan Moritz in twijfel); P.H. Witkamp, Gedenkboek van Neerland's 50-jarig grondwettig bestaan, Dordrecht 1865
HG16	t	Tafereel uit de Romeinse geschiedenis		krijt		veiling Amsterdam (Bom), 9/15-5-1889 (Lugt-nr. 48244), nr. 202	

2.2.4. Overig

nr.	k	titel	jaar	techniek/afmeting	collectie	herkomst/toelichting	literatuur
HO01	t	Staande man met opgeheven linkerarm	1800	zwart en wit krijt op bruin papier, 578 x 438 mm	UB Leiden, PK-T-BA-1116r	verso een ruwere schets van hetzelfde model (PK-T-BA-1116v)	Schaeps en Vogelaar, *Tekeningen van Ars Æmula Naturæ*, 1994
HO02	t	Afrikaanse vrouw schiet Mungo Park te hulp	1803			stippelets en ets door Ludwig Gottlieb Portman, naar een tekening van Louis Moritz (Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-1906-274) (titel op object: *Afrikaanse vrouw schiet Mungo Park te hulp. "Blanke man! verhaal me uw leed"*)	*Almanak, van vernuft en smaak voor het jaar MDCCCIII*, Amsterdam 1803, na p. 80
HO03	s	Meisje met bloemen, voorstellende het Genoegen	voor 1813			door Louis Moritz (meisje) en Anna Reijerman (bloemen); LM A 1813 nr. 87	*VL* 1813, II, 727-28
HO04	p	Allegorische voorstelling met vrouw en putto in landschap	1817			ets en stippelets door Jacob Ernst Marcus, naar ontwerp van Louis Moritz (Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-1984-131): titelpagina voor Marten Westerman, *Dichtstukjes, tweede deel* (Amsterdam: Marten Westerman, 1817)	
HO05	p	Vrouw met toorts bij jongen met granaatappel	1797 – 1836			ets en gravure door Philippus Velijn, naar ontwerp van Louis Moritz (Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-1907-1872)	
HO06a	t	Zinnebeeldige voorstelling bij het 50-jarige bestaan van Felix Meritis	1827		SAA beeldbank, afb. 010097010191	in ets en gravure gebracht door Philippus Velijn (Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-1878-A-2404): gebruikt als frontispice in *Gedenkstuk der feestviering van het vijftig-jarig bestaan der Maatschappij Felix Meritis* (Amsterdam: C.A. Spin, 1827)	
HO06b	t	Zinnebeeldige voorstelling bij het 50-jarige bestaan van Felix Meritis	1827		SAA 59, 381	voorstudie	
HO07	t	Allegorie op den dood van Bilderdijk, 1831	1832			staalgravure door Jan Baptist Tetar van Elven, naar tekening van Louis Moritz (Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-1904-3932): gebruikt als gegraveerd titelblad in van Walré, *Mr. W. Bilderdijk ter gedachtenis* (Haarlem, 1832)	
HO08	t	Historische voorstelling	voor 1836	Oost-Indische inkt		veiling Amsterdam (De Vries e.a.), 12/15-12-1836 (Lugt-nr. 14522), Kunstboek O, nr. 13	
HO09	s	Een veldslag met hevig ruitergevecht	voor 1843	doek, 86 x 108 duim		veiling Amsterdam (Langerhuizen e.a.) 18-4-1843 (collectie-Dorothea Bennewitz geb. Korff) (Lugt-nr. 16974), nr. 10; pendant van volgende	
HO10	s	Een veldslag met hevig ruitergevecht		doek, 83½ x 103 duim		veiling Amsterdam (Langerhuizen e.a.) 18-4-1843 (collectie-Dorothea Bennewitz geb. Korff) (Lugt-nr. 16974), nr. 11; pendant van vorige	
HO11	t	Drie schetsen van een knielende vrouwenfiguur		potlood op papier, 219 × 152 mm	Amsterdam, Rijksmuseum, RP-T-1942-85(V)		
HO12	t	Staand mannelijk naakt		pen in bruin op papier, 182 × 127 mm	Amsterdam, Rijksmuseum, RP-T-00-1769		

nr.	k	titel	jaar	techniek/afmeting	collectie	herkomst/toelichting	literatuur
HO13	e	Buste van een onbekende man		ets, 103 × 87 mm (plaatrand)	Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-23.749		
HO14	t	Historiële voorstelling		Oost-Indische inkt		veiling Amsterdam (van Rossum), 22/25-11-1875 (Lugt-nr. 35919), nr. 320	

2.3. Portretten

2.3.1. Portretten algemeen

nr.	k	titel	functie	jaar	techniek/afmeting	collectie	bron/herkomst/toelichting	literatuur
P001	s	Portret van Casparus de Fremery (1775-1853) en zijn echtgenote Ursula Hortensia Sprecher von Bernegg (1772-1842)	koopman, wijnkoper en zoutzieder te Leiden	1801			RKD Images: Oakland, CA, verz. James de Fremery	Vollmer 1931, 158
P002	s	Portret van Casparus de Fremery en zijn gezin		1803			RKD Images: Oakland, CA, verz. James de Fremery	Vollmer 1931, 158
P003	s	Portret van Erasmus		ca. 1803	paneel, 29 x 23 duim		veiling Amsterdam (v.d. Schleij e.a.) (nalatenschap J. de Bosch) (Lugt-nr. 8144), 6-4-1812, nr. 18	*AKLB* 1812, I, 196; Molhuysen 1924, 225; *Icones Leidenses* nr. 8
P004	s	Portret van J. Scaliger		ca. 1803	doek, 28 x 24 duim		veiling Amsterdam (v.d. Schleij e.a.) (nalatenschap J. de Bosch) (Lugt-nr. 8144), 6-4-1812, nr. 17	*AKLB* 1812, I, 196; Molhuysen 1924, 225
P005	s	Portret van Pieter Nieuwland (1764-1794)	hoogleraar filosofische faculteit Leiden 1793-1794 en dichter	1803	olieverf op doek, 77 x 58,5 cm	Leiden, Universiteits-bibliotheek, Icones 208	in 1803 in opdracht van de Senaat geschilderd, gedeeltelijk naar Adriaan de Lelie; kleurenlitho door Leendert Springer	Molhuysen 1924, 225-226; Blok en Martin 1932, nr. 94; Icones Leidenses nr. 208
P006	s	Portret van David Ruhnkenius (1723-1798)	hoogleraar historiën, welsprekendheid en Grieks Leiden 1761-1798, bibliothecaris 1774-1798	1803	olieverf op doek, 77 x 61,5 cm	Leiden, Universiteits-bibliotheek, Icones 169	postuum geschilderd, waarschijnlijk naar een portret door Hendrik Pothoven uit 1791	Molhuysen 1924, 225-226; Icones Leidenses, nr. 169
P007	s	Portret van Jan van Heukelom (1758-1835)	lakenfabrikant te Leiden, lid	1804	olieverf op paneel, 44,5 x 35 cm	privécollectie	kopie door W. Fleming, 1836	*Leids Jaarboekje* 1998, 74

nr.	k	titel	functie	jaar	techniek/afmeting	collectie	bron/herkomst/toelichting	literatuur
			Grondwetcommissie 1814					
P008a	s	Portret van Elisabeth Goverts (1749-1829)		1804	olieverf op paneel, 44,5 x 35 cm	privécollectie	kopie door W. Fleming, 1836	*Leids Jaarboekje* 1998, 75
P008b	s	Vrouw aan tafel met brief		voor 1821	paneel, 5p1d x 4p1d		veiling Amsterdam (de Vries e.a.), 30-4-1821 (Lugt-nr. 10020), nr. 101	
P008c	s	Zittende oude vrouw			paneel, 42 x 34 duim		veiling Amsterdam (Roos e.a.), 26/27-2-1868 (Lugt-nr. 30263), nr. 118	
P009	s	Portret van Daniël Wyttenbach (1746-1820)	hoogleraar klassieke letteren, geschiedenis 1799-1817 en bibliothecaris Leiden	ca. 1800-1805	olieverf op doek, 77 x 62 cm	Leiden, Universiteits-bibliotheek, Icones 195	schenking 1823 door zijn weduwe; lithografie door Jean Augustin Daiwaille	vEvdW 1820, 175-76; vEvdW 1840, 211; Kesteloot 1851, 3; Vollmer 1931, 158; *Icones Leidenses* nr. 195; *Knappe koppen* 1991, 36; Blok, *De laatste reis van Jeanne Gallien* 2000, 107
P010	s	Portret van Daniël Wyttenbach (1746-1820)		ca. 1800-1805	doek, 66,5 x 58 cm	Leiden, Universiteits-bibliotheek, Icones 196	schenking 1830 door zijn weduwe met aantekening 'geschilderd door Moritz'	*Icones Leidenses* nr. 196
P011	*s*	*Portret van Daniël Wyttenbach (1746-1820)*	*hoogleraar letteren, geschiedenis, wijsbegeerte Amsterdam 1771-1799*	*1831-1832*	*olieverf op paneel, 57,5 x 46 cm*	*Amsterdam, Allard Pierson, 000.091*	*toegeschreven aan Moritz; vermoedelijk gemaakt door Moritz in opdracht van D.J. van Lennep; schenking D.J. van Lennep en enige andere oud-studenten 1832*	van Regteren Altena en van Thiel 1964, 258-60
P012	s	Portret van Daniël Wyttenbach (1746-1820)			olieverf op doek, 72 x 57 duim		veiling Leiden (Brill) 19-11-1852 (nalatenschap Mahne) (geen Lugt-nr.), p. 58	
P013	s	Portret van Theodora Magdalena Stuart-Robbé		1806			stippelets en ets door Ludwig Gottlieb Portman	
P014	t	Portret van Willem Bilderdijk (1756-1831)	dichter	voor 1806			kopergravure en ets door Ludwig Gottlieb Portman	*Koninklijke Courant* 4-11-1807, 3
P015	s	Portret van Andreas Coenraad Bonn (1783-1809)	stadsgeneesheer Amsterdam	1800-1809			rond formaat; RKD Images: Van de Poll-Wolters-Quina Stichting, Zeist, oud inv.nr. 193 (gesignaleerd 1931, 1965, niet gesignaleerd 2013); ets door Ludwig Gottlieb Portman	
P016	s	Portret van een officier		voor 1810			LM A 1810 nr. 15	
P017	s	Portret van een kunstenaar en zijn vrouw		voor 1810			LM A 1810 nr. 49	
P018	*a*	*Portret van Joannes Breckenheijmer*	*schilder*	*1790 - 1810*	*penseel in waterverf en potlood op papier, 128 × 153 mm*	*Amsterdam, Rijksmuseum, RP-T-1940-451*	*anoniem, naar Louis Moritz; veiling Den Haag (van Stockum), 18/21-2-1885 (Lugt-nr. 44589), nr. 529; aankoop 1940*	

nr.	k	titel	functie	jaar	techniek/afmeting	collectie	bron/herkomst/toelichting	literatuur
P019	t	Portret van Pieter Jan Marcus (1736-1811)	burgemeester en hoofdofficier Leiden	voor 1811			gravure door Reinier Vinkeles naar tekening van Louis Moritz (ad viv.del.)	
P020	a	Portret van Johan Arnold Bloys van Treslong (1754-1824)	schout-bij-nacht Amsterdam, marineofficier	voor 1811	aquarel	privécollectie	veiling Amsterdam (Roos e.a.) 22-12-1817 (Lugt-nr. 9267) nr. 51; ets door Reinier Vinkeles	*Meded. Bur. Marit. Hist.* jan. 1967
P021	s	Portret van François Jean-Baptiste d'Alphonse (1756-1821)	intendant van Holland	1813	olieverf op doek, 86 x 71 cm		veiling Chamalières (Richmond-de Lamaze) 25-3-2007 nr. 200	
P022	s	De acteur Andries Snoek (1766-1829) in de rol van Achilles in het gelijknamige toneelstuk (1719) van Balthasar Huydecoper (1695-1778)		1810-1813	olieverf op doek, 206 x 175 cm	Amsterdam, Rijksmuseum, SK-A-1512, in bruikleen aan Stadsschouw-burg Amster-dam, S20	veiling Amsterdam (De Vries e.a.), 19-7-1826 (Lugt-nr. 11231), nr. 27; tent. verkoophuis Vijgendam 31 apr-mei 1840 (niet te koop); collectie wed. Engelman, geschenk aan rederijkerskamer Achilles 1849; veiling Amsterdam (Bom), 4/8-2-1890 (Lugt-nr. 48741), nr. 45; aankoop 1890	*AKLB* 1813, II, 299; *VL* 1813, II, 727; vEvdW 1820, 176; Knuttel 1938, 403; *NRC* 5-5-1849, 4; Albach 1957, 184-85; Grijzenhout en van Tuyll van Serooskerken 1989, 168; van Stekelenburg 1996, 206
P023	s	De actrices Joanna Cornelia Ziesenis-Wattier (1762-1827) en Geertruida Jacoba Grevelink-Hilverdink (1786-1827) in *Iphigenia* (1674) van Jean Racine (1639-99)		1800-1813	olieverf op doek, 158,8 × 120,7 cm	Amsterdam, Rijksmuseum, SK-A-2201, in bruikleen aan Theater Instituut Nederland, 068.000	LM A 1813; legaat mw. M.E. van den Brink, 1905	Bénézit 2006, 1336
P024a	s	Portret van Bernard Anton Fallée (1773-1847) en Anthonia Justina Temminck (1778-1849)	Fallee: toneelschrijver, acteur, componist, politiesecretaris Amster-dam; Temminck: actrice, zangeres	ca. 1813-14	olieverf op doek, ca. 170 x 150 cm	Amsterdam, Rijksmuseum, SK-A-5037	LM A 1813 nr. 86; collectie Tondu-Vroomen; schenking 2017; ook: *Portret van een man en vrouw, levensgroot zittende in een kamer en een hondje*	*AKLB* 1813, II, 299; *VL* 1813, II, 727-28; Poolen 2014, 68 en 75; De Hond e.a. 2018, 294-95; Reynaerts 2019, 50
P024b	s	Portret van een man en vrouw		voor 1814			LM DH 1814 nr. 72	
P025	s	Portret van een man		voor 1814			LM A 1814 nr. 95	vEvdW 1820, 176
P026	s	Portret van een man, waarschijnlijk Hendrik Wesseling (1784-1858)	effectenhandelaar Amsterdam	1815	olieverf op doek	privécollectie, Nederland	identificatie gebaseerd op vererving; eerder geïdentificeerd als d'Arnaud	
P027	s	Portret van Cornelis Wilhelmus de Rhoer (1751-1821)	hoogleraar rechten Utrecht, predikant	ca. 1815	olieverf op paneel, 67 x 52,5 cm	Utrecht, Universiteits-museum	stippelets en gravure door Ludwig Gottlieb Portman	Teeuwisse 1991, 83

nr.	k	titel	functie	jaar	techniek/afmeting	collectie	bron/herkomst/toelichting	literatuur
P028	s	Portret van een man in Romeinse kleding		voor 1816			LM A 1816 nr. 108	vEvdW 1820, 176
P029	s	Portret van een vrouw in Romeinse kleding		voor 1816				
P030	?	Portret van Casper Vreedenberg	acteur, toneelschrijver, stichter van V.W.	voor 1818			geschenk van Moritz aan Maatschappij V.W.	*Jaar- en zakboekje Maatschappij V.W.* 1818-1819, 21-22
P031	t	Portret van Samuel Iperusz. Wiselius (1769-1845)	politicus, dichter, toneelschrijver, politiecommissaris Amsterdam	voor 1818	zwart krijt, 180 x 151 [mm?]	Brussel, Koninklijke Museum voor Schone Kunsten	veiling Amsterdam (De Vries), 25/27-2-1892 (nalatenschap G.F. Westerman) (Lugt-nr. 50524), nr. 1023; ets en gravure door Philippus Velijn	Hofstede-de Groot-fiche RKD: verz. de Grez, cat. 1913
P032	s	Portret van hoogleraar Rau	vermoedelijk Sebald Fulco Johannes Rau (1765-1807), hoogleraar oosterse talen Leiden	voor 1820				vEvdW 1820, 175-76; vEvdW 1840, 211; Icones Leidenses, nr. 209 (geen van Rau's portretten in Leiden is van Moritz, mogelijk heeft er een ander portret van hem bestaan)
P033	s	*Dubbelportret van Michiel Viruly (1781-1852) en Johanna Catharina Matthijssen (1794-1880)*	*Viruly: steen-bakker, glas-fabrikant, luitenant-kolonel*	*1813 - 1820*	*olieverf*	*verloren gegaan*	*toegeschreven aan Louis Moritz; privécollectie (gesignaleerd 1937)*	
P034	s	*Portret van John Bake (1787-1864)*	*hoogleraar klassieke letteren Leiden 1815-1857*	*ca. 1820*	*olieverf op doek, volgens opgave 57 x 112 cm (sic)*		*toegeschreven aan Moritz*	Lunsingh Scheurleer e.a., *Het Rapenburg* I 1986, *411-412*
P035	*s*	*Portret van Meinard Tydeman (1741-1825)*	*griffier, hoogleraar rechten Utrecht, Romeinse oudheden Leiden*	*1821*	*olieverf op doek, 75 x 60 cm*	*privécollectie*	*toegeschreven aan Louis Moritz*	[vgl. Icones Leidenses 188]
P036	s	Portret van Jacob Lodewijk Kesteloot (1778-1852)	hoogleraar geneeskunde Gent	1821			schenking ca. 1852 aan bibliotheek te Nieuwpoort	Kesteloot 1851, 4; *Drenthina* 1851, I, 87; van der Aa 1862, 44
P037	s	Portret van J. Velleman		1821			echtgenoot van Antonia Kesteloot	Kesteloot 1851, 4; *Drenthina* 1851, I, 87

nr.	k	titel	functie	jaar	techniek/afmeting	collectie	bron/herkomst/toelichting	literatuur
P038	s	Portret van Antonia Kesteloot					echtgenote van J. Velleman	Kesteloot 1851, 4; *Drenthina* 1851, I, 87
P039	s	Portretgroep van Weesper burgemeesters		1821	olieverf op doek, 288 x 215,5 cm	Weesp, Stadhuis, inv.nr. 217	zie RKD Images voor identificatie van de geportretteerden	van der Aa, *Aardrijkskundig woordenboek 12* 1849, 213-214; Vollmer 1931, 158; Zondergeld-Hamer, *Een kwestie van goed bestuur* 2006, 344
P040	s	Portret van Pieter de Vries (1773-1850)	stadssecretaris, regent weeshuis, Weesp		olieverf op doek	Weesp, Gemeentemuseum, inv.nr. 518	ook *'Secretaris de Vries'*	Zondergeld-Hamer, *Een kwestie van goed bestuur* 2006, 358
P041	*s*	*Portret van Herman Tollius (1742-1822)*	*hoogleraar statistiek, diplomatie, klassieke letteren Leiden*	*voor 1822*	*doek, 77 x 62 cm*	*Leiden, Universiteits-bibliotheek, Icones 189*	*toegeschreven aan Louis Morits; schenking 1823 door zijn weduwe; Honings toont afb. van hetzelfde schilderij met vermelding 'collectie Museum Martena, Franeker'*	*Icones Leidenses* nr. 189; Honings e.a., *Language, Literature, and the Construction of a Dutch National Identity* 2018, kleurkatern
P042	s	Portret van Jan Fabius (1776-1850)	advocaat, notaris, raadsheer, kolonel-commandant schutterij, Amsterdam	voor 1824	olieverf op doek, 80 x 60 cm	privécollectie, in bruikleen aan RCE, C 1514		*Old Master Paintings* (RBK) 1992, 216
P043	*s*	*Portret van Jan Fabius (1776-1850)*		*voor 1824*	*olieverf op doek, 80 x 65 cm*	*privécollectie*	*toegeschreven aan Moritz*	
P044	*s*	*Portret van Arnaud Jacob de Bordes (1769-1826)*	*lid Hof van Assisen dept. Zuiderzee*	*1800-1824*	*olieverf op doek, 78 x 62 cm*	*privécollectie, bruikleen aan Fries Museum, 1951-152, bruikleen aan Raadhuis Dokkum, inv.nr. 54*	*toegeschreven aan Louis Moritz*	*Jaarboek Friesch Genootschap* 114, 11; Labouchere en Soetermeer, in *De Nederlandsche Leeuw* 2014, 57; Middelkoop 2019, 257
P045	s	*Portret van Agatha Theodora Stijger (1768-1829)*		*1800-1824*	*olieverf op doek, 78 x 62 cm*	*privécollectie, bruikleen aan Fries Museum, 1951-152, bruikleen aan Raadhuis Dokkum, inv.nr. 55*	*toegeschreven aan Louis Moritz*	*Jaarboek Friesch Genootschap* 114, 11; Labouchere en Soetermeer, in *De Nederlandsche Leeuw* 2014, 57
P046	s	Portret van een man (zelfportret?)		voor 1824			LM A 1824 nr. 447; *VL* 1825, II, 83: 'zijne eigene afbeelding'	*AKLB* 1824, II, 368; *VL* 1825, II, 83

nr.	k	titel	functie	jaar	techniek/afmeting	collectie	bron/herkomst/toelichting	literatuur
P047	s	Drie regenten en de binnenmoeder van het Leprozenhuis		ca. 1820	olieverf op doek, 275 x 233 cm	Amsterdam Museum, SA 996	Leprozenhuis; in 1860 naar stadhuis; ook: *Regenten van het Leprozenhuis te Amsterdam*	*Aanwijzing der schilderijen […] op het raadhuis* 1864, 22; Scheltema, *Historische beschrijving der schilderijen van het stadhuis te Amsterdam* 1879, 31; Vollmer 1931, 158; Haak, *Regenten en regentessen* 1972, 51, 114-16, 301; Wright, *Paintings in Dutch museums* 1980, 289; Middelkoop, *Kopstukken* 2002, 14; Middelkoop 2019, 104, 256-57, 463, 858-59
P048	s	Portret van Antonie van Goudoever (1785-1857)	hoogleraar wijsbegeerte en letteren Utrecht 1816-1855, bibliotecaris 1839-1855	ca. 1825	olieverf op doek op hardboard, 66 x 56 cm	Utrecht, Universiteits-museum	lithografie door Willem Jan Paling Jz.; schenking 1859	Teeuwisse 1991, 97-98
P049	s	Portret van Nicolaes Cornelis de Fremery (1770-1844)	hoogleraar Utrecht 1795-1840	ca. 1825	olieverf op doek, 67 x 53,5 cm		door of naar Louis Moritz	Teeuwisse 1991, 90 (nr. 122)
P050	s	Portret van Nicolaes Cornelis de Fremery (1770-1844)	hoogleraar Utrecht 1795-1840	(ca.) 1827	olieverf op doek, 76 x 60 cm		lithografie door Pieter Wilhelmus van de Weijer, naar schilderij van Louis Moritz	Teeuwisse 1991, 90-91 (nr. 123)
P051	s	Portret van Petrus Johannes Isaac de Fremery (1797-1855)	hoogleraar toegepaste scheikunde Utrecht 1829-1855				Oakland, CA?; RKD Images: lithografie door Pieter W. van de Wijer, misschien naar schilderij door L. Moritz; Teeuwisse 1991, 104: Vollmer 'vermeldt, waarschijnlijk ten onrechte, een portret door Louis Moritz dat zich in de collectie van de Universiteit Utrecht zou bevinden'	Vollmer 1931, 158; Teeuwisse 1991, 104
P052	*s*	*Portret van Isaac Ernst de Petersen (1780-1834)*	*kerkmeester, steenkoper, kapitein Amsterdam*	*ca. 1816-1826 (1816 - 1826)*	*olieverf op doek, 77,5 x 61,5 cm*	*privécollectie*	*door of naar Louis Moritz; deelkopie naar Regenten van het Leprozenhuis te Amsterdam; collectie Momma, Amsterdam; lithografie door door Hilmar Johannes Backer*	Doortmont, in *De Nederlandsche Leeuw* 1999, kol. 97-175 en 278-314; Middelkoop 2019, 256-57
P053	s	Krijgsraad van schutterij van Amsterdam		1826	olieverf op doek, 290 x 342 cm	Amsterdam Museum, SA 4366	LM A 1826, 259; schenking Koninklijk Oudheidkundig Genootschap, 1928; ook: *Krijgsraad van de nationale garde 1812 (?), Krijgsraad der schutterij te Amsterdam in het jaar 1826*; lijst heeft apart objectnr. KA 28902.1/4; houtgravure door Walter	vEvdW 1840, 211; Vollmer 1931, 158; Middelkoop 2019, 78, 87, 469-70, 825-26
P054	s	Portret van een man		voor 1826			LM A 1826 nr. 511	
P055	s	Portret van een man		1826				*Eigen Haard* 1903, 135

nr.	k	titel	functie	jaar	techniek/afmeting	collectie	bron/herkomst/toelichting	literatuur
P056	s	Portret van Marten Westerman (1775-1852)	dichter, acteur	voor 1826				Westerman, *Gedichten* 1826, 41
P057	s	Portret van A.L. Rooseboom-Westerman (1806-1884)						SAA 399, 100
P058	s	Portret van een kunstenaar, ten voeten uit		voor 1828			LM A 1828 nr. 298	
P059	s	Portret van Caspar Jacob Christiaan Reuvens (1793-1835)	hoogleraar klassieke talen Harderwijk tot 1818	voor 1835	olieverf	Stadsmuseum Harderwijk, VM 845	lithografie door Leendert Springer; gehuwd met Louise Sophie Blussé	*Opregte Haarlemsche Courant* 17-10-1835, 4; Halbertsma, *Het ontstaan van het Rijksmuseum van Oudheden* 2018, 173
P060	s	Portret van Caspar Jacob Christiaan Reuvens (1793-1835)	hoogleraar archeologie en oudheden Leiden 1818-1835; oprichter Rijksmuseum voor Oudheden	voor 1830	olieverf op doek, 77,5 x 63,5 cm	Leiden, Universiteits-bibliotheek, Icones 230	schenking 1836; gehuwd met Louise Sophie Blussé	Blok en Martin 1932 nr. 112; *Icones Leidenses* nr. 230; van den Bercken en Verberk, *Pracht & precisie* 2015, 58
P061	*s*	*Portret van Louise Sophie Blussé (1801-1896)*		*1825-1849*	*olieverf, 80 x 64 cm*	*Dordrecht, Huis van Gijn, 17444*	*Huis van Gijn noemt Moritz als vervaardiger, maar het schilderij draagt volgens het museum een signatuur "L. de Koningh f 1847"; gehuwd met Caspar Jacob Christiaan Reuvens*	
P062	s	Portret van Jacob Lodewijk Coenraad Schroeder van der Kolk (1797-1862)	hoogleraar anatomie en fysiologie Utrecht 1827-1862, directeur van het gesticht	ca. 1830	olieverf op paneel, 72 x 60 cm	Utrecht, Universiteits-museum	schenking 1928	Teeuwisse 1991, 98 en 103
P063	s	Portret van Jacques Antoine Bonebakker (1798-1868)	goud- en zilversmid, juwelier, Amsterdam	1810 - 1830	olieverf op doek, 77,5 x 62 cm	privécollectie, bruikleen aan Amsterdam Museum, 3966	bruikleen 2019	vgl. vEvdW 1820, 178; de Fouw 2014, 33
P064	s	Portret van Hendrik Arend van den Brink (1783-1852) met zijn vrouw Lucretia Johanna van de Poll (1790-1850)		1805-1830	olieverf op doek, 103,5 x 84,7 cm	Amsterdam, Rijksmuseum, SK-A-2194	legaat mw. M.E. van den Brink 1905	Vollmer 1931, 158; Bénézit 2006, 1336
P065	s	Portret van Rudolf Johannes van den Brink (1819-1852)		1830-1850	olieverf op papier op paneel, 33,2 × 27,3 cm	Amsterdam, Rijksmuseum, SK-A-2195	legaat mw. M.E. van den Brink 1905	
P066	s	Portret van Jonas Daniël Meijer (1780-1834)	rechtsgeleerde	1810-1830	olieverf op doek, 98 x 81 cm	Amsterdam, Rijksmuseum, SK-A-1324, in bruikleen aan	inscriptie achterzijde: ‘Aan Mr J.D. Meijer uit erkentelijkheid en hoogachting door B.A. Fallee’; legaat J.E. Meijer 1886; lithografie door Jean Augustin Daiwaille	Vollmer 1931, 158; Alblas, in *Nederlandse Historien* 1973, 132; Bénézit 2006, 1336;

nr.	k	titel	functie	jaar	techniek/afmeting	collectie	bron/herkomst/toelichting	literatuur
						Amsterdam Museum, SB 5793		Cohen, *Joden en het Huis van Oranje* 2018, 64
P067	s	Portret van Jan Carel Josephus van Speijk (1802-1831)	marine-officier	1830	ca 60 x 45 cm	Amsterdam, Doctrina et Amicitia, vermist sinds Tweede Wereldoorlog	aankoop Doctrina et Amicitia okt 1830; tent. Scheepvaartmuseum feb 1831	*Bredasche Courant* 8-10-1831; *Alg..Handelsblad* 28-1-1956
P068	s	Portret van een man		voor 1832			LM A 1832 nr. 426	
P069	s	Portret van een man		voor 1832			LM A 1832 nr. 427	
P070	s	Twee kinderen met een vrouw		voor 1832			LM A 1832 nr. 428 (als *Twee Kinderen met eene Negerin*)	
P071	s	Portret van Pietertje Harpenslager (1743-1836)		1833	olieverf op doek, 75 x 59 cm		veiling Utrecht (van Huffel) 1-5-1930	
P072	s	Portret van Nicolaas van Lookeren (voor 1765-1833)	geneesheer Tiel	voor 1834			lithografie door Pieter Gerardus Bernhard	vEvdW 1840, 211
P073	s	Portret van Anna Petronella Muller-Westerman (1802-1897)	toneelschrijfster en actrice	1835	doek, 155 x 97,5 cm	Amsterdam Museum, SA 22658	schenking 1964	Kloek, *1001 Vrouwen* 2013, 935-36
P074	s	Portret van Nicolaas Smallenburg (1761-1836)	hoogleraar rechten Leiden	voor 1835	doek, 79 x 60 cm	Leiden, Universiteits-bibliotheek, Icones 203	vlg. Blok en Martin 'vermoedelijk' door Moritz, vlg. Icones Leidenses 'door' hem	*Opregte Haarlemsche Courant* 17-10-1835, 4; Blok en Martin 1932, 127; *Icones Leidenses* nr. 203
P075	s	Portret van Nicolaas Smallenburg (1761-1836)		1835			in collectie erven W.M. Arntzenius Den Haag, met brief van Moritz 3-3-1835 over de levering	*Icones Leidenses* nr. 203
P076	s	Portret van Cornelis Anne den Tex (1795-1854)	hoogleraar rechten Amsterdam 1820-1852	voor 1838			ets en gravure door Willem van Senus	*Amsterdamse Studenten almanak* 1838; van Regteren Altena en van Thiel 1964, 273
P077	s	Portret van een kind		voor 1840			LM A nr. 323	
P078	s	Portret van een man		voor 1840			LM A nr. 324	
P079	s	Portret van Godefridus Joannes Schacht	predikant	ca. 1840	olieverf op doek, 102,5 × 85 cm	Leiden, Museum De Lakenhal, S 327	schenking mw. P.A. Borger-Munnick 1882	Vollmer 1931, 158; Bénézit 2006, 1336
P080	s	Portret van Anna Maria van der Meulen		ca. 1840	olieverf op doek, 104 × 86,5 cm	Leiden, Museum De Lakenhal, S 328	schenking mw. P.A. Borger-Munnick 1882	Vollmer 1931, 158; Bénézit 2006, 1336
P081	s	Portret van Clemens van Demmeltraadt (1777-1841)	chirurgijn Amsterdam	ca 1820-1841	olieverf op doek, 80 x 65 cm (AM), 77,5 × 63,5 cm (RM)	Amsterdam Museum, SA 7374, bruikleen aan	schenking 1886	Vollmer 1931, 158; Bénézit 2006, 1336

nr.	k	titel	functie	jaar	techniek/afmeting	collectie	bron/herkomst/toelichting	literatuur
						Rijksmuseum, SK-C-466		
P082	s	Dubbelportret van een vrouw, waarschijnlijk Johanna Gesiena van Demmeltraadt (1804-1878) en haar zoon of dochter		ca. 1834 – 1843	olieverf op doek, 102 x 80,6 cm	Amsterdam, Rijksmuseum, SK-A-1953	legaat A.J. Carp 1901; ook: *Portret van mevrouw Carp en haar zoontje*; het kind is Clemens Johan Carp (1834-1889) of Anna Johanna Carp (1842-1901)	
P083	s	Portret van Johannes Kinker (1764-1845)	dichter, filosoof, jurist	voor 1845				*Algemeen Handelsblad* 11-12-1845, 2; *VL* 1850, I, 440-441; Kesteloot 1851, 3
P084	s	Portret van Petrus van Limburg Brouwer (1795-1847)		na 1820	doek, 69,5 x 55 cm	Rijksuniversiteit Groningen, Senaatskamer	schenking 1861; voorheen ook toegeschreven aan J.H. Egenberger	*Groninger Academieportretten* 1978, nr. 61; *Knappe koppen* 1991, 93
P085	s	Portret van Abraham Blusse (1772-1850)	uitgever *Dordtsche Courant*	1825 - 1849	olieverf op doek, 79 x 64 cm	privécollectie	tent. 1849	Lunsingh Scheurleer e.a., *Het Rapenburg* IIIB 1988, 702
P086	s	Portret van Adriana van Harpen (1792-1842)		1825 - 1849	olieverf op doek, 77 x 63 cm	privécollectie	pendant van *Portret van Hendrik Willem van Rossem*	
P087	s	Portret van Hendrik Willem van Rossem (1784-1850)	geneesheer Amsterdam	1825 - 1849	olieverf op doek, 77 x 63 cm	privécollectie	pendant van *Portret van Adriana van Harpen*; lithografie door Jan Wendel Gerstenhauer Zimmerman	
P088	s	*Portret van Maurits Cornelis van Hall (1768-1858)*	*o.a. advocaat, notaris, stadsprocureur Amsterdam, politicus, letterkundige*		*olieverf op doek, 90 x 72 cm*	*Vianen, gemeente, inv.nr. 1267*	*door G. van Rossum ca. 1858, waarschijnlijk naar Louis Moritz*	
P089	s	Portret van Jan Kobell (1778-1814)	schilder				collectie Bleuland; kunsthandel Netscher (voor 1857)	Kramm 1857, 888
P090	s	Portret van Samuel Muller (1785-1875)	theoloog Amsterdam				vlg. Vollmer in Sted. Universiteit Amsterdam, daar niet bekend (wel portret door Schoemaker-Doyer)	Vollmer 1931, 158
P091	s	Portret van Hendrik Ravekes (1765-1841)	secretaris Maatschappij tot Nut van ’t Algemeen, dichter	1825 - 1849			staalgravure door Johannes Philippus Lange	
P092	s	Portret van Antoni Christiaan Winand Staring (1767-1840)	dichter, landbouwkundige	1826?			staalets, staalgravure en roulette door Johann Heinrich Maria Hubert Rennefeld	
P093	s	Portret van Joannes van Voorst (1757-1833)	hoogleraar theologie 1799-1833 Leiden		doek, 77 x 63 cm	Leiden, Universiteits-bibliotheek, Icones 201		Blok en Martin 1932 nr. 163; *Icones Leidenses* nr. 201

nr.	k	titel	functie	jaar	techniek/afmeting	collectie	bron/herkomst/toelichting	literatuur
P094	s	Portret van J. Eduard de Vries (1808-1875)	schilder, directeur schouwburg en Paleis voor Volksvlijt Amsterdam		paneel, 68 x 58 cm		veiling Utrecht (J.L. Beijers) 4/15-12-1875 (nalatenschap Kramm) (Lugt-nr. 35969) nr. 14 (geportretteerde 'in jeugdigen leeftijd')	
P095	?	Portret van Hendrik Parcker					prent door J.P. Lange	
P096	p	Portret van Hendrik Carel van der Boon Mesch	hoogleraar scheikunde 1785-1831 Amsterdam	prent			naar een aquarel van L. Springer Jr.	
P097	s	Portret van een man					tent. ten voordeele van de algemeene armen der stad Leiden 1850 nr. B/65, inzender J. Jongeneel (Leiden)	
P098	s	Portret van geleerde in zwarte sluitjas met witte das en hoge hoed			doek, 55 x 45 cm		veiling Amsterdam (Roos), 13/14-3-1888 (Lugt-nr. 47161), nr. 69	
P099	*s*	*Portret van een man*			*doek*		*RKD beeldbank BD-nr. 662 box RKD-02759: L. Moritz?, verz. H. Buurman, Den Haag, 1964*	
P0100	*s*	*Portret van een man*					*RKD beeldbank BD-nr. 662 box RKD-02759: L. Moritz?*	
P0101	s	Portret van een voorname dame			olieverf op doek, 76 x 65,5 cm		veiling Ahlden (Kunstauktionshaus Schloss Ahlden) 13-5-2006 nr. 659	
P0102	s	Portret van een man, vrouw en kind			doek, 112 x 100 of 114 x 112 cm	privécollectie Den Haag	veiling Amsterdam (Fred.Muller) 2/5-12-1941 nr. 827a; tent. *In Holland staat een huis*, Amsterdam 1941	*In Holland staat een huis* 1941, 23
P0103	s	'enkele familieportretten'				Diepenheim, Huize Warmelo		Scheen 1981, 359
P0104	*s*	*Portret van een onbekende familie*		*1775 - 1799*	*olieverf op doek 66 x 78 cm*		*toegeschreven aan Cornelis van Cuylenburgh (II), voorheen toegeschreven aan Moritz; veiling Amsterdam (Sotheby Mak van Waay) 13/14-10-1981 nr. 7; Chaucer Fine Arts, Paintings 1550 to 1850, cat. 1986, 26, met toeschrijving aan H. Otten*	

2.3.2. Zelfportretten

nr.	k	titel	functie	jaar	techniek/afmeting	collectie	bron/herkomst/toelichting	literatuur
PZ01	t	Zelfportret met zijn vrouw Anna Reijermans		ca. 1810	potlood, 194 × 165 mm	Amsterdam, Rijksmuseum, RP-T-2009-118	aankoop 2009	

nr.	k	titel	functie	jaar	techniek/afmeting	collectie	bron/herkomst/toelichting	literatuur
PZ02	t	Zelfportret met hond		1810	pen in bruin, potlood en inkt, 172 × 153 mm	Amsterdam, Rijksmuseum, RP-T-1940-238	aankoop 1940	
PZ03	t	Zelfportret met hond		ca. 1810		Leiden, Universiteits-bibliotheek, PK-T-877		
PZ04	s	Zelfportret			doek, 75 x 61 duim		veiling Amsterdam (Roos e.a.), 16/17-4-1867 (29725), nr. 64	
PZ05	t	Zelfportret			potlood, 178 × 141 mm	Amsterdam Museum, TA 17133, bruikleen aan Rijksmuseum, RP-T-FM-361	schenking 1889	
PZ06	t	Zelfportret			pen		veiling Utrecht (de Bruyn), 10/13-12-1860 (Lugt-nr. 25855), nr. 2338	
PZ07	t	Zelfportret					veiling Amsterdam (De Vries), 25-6-1892 (nalatenschap J. Fabius) (Lugt-nr. 50973), nr. 116 (lot met daarbij 4 studies)	

3.4. Genrestukken

3.4.1. Algemeen

nr.	k	titel	jaar	techniek/afmeting	collectie	herkomst/toelichting	literatuur
GA01	a	Rustende reizigers met twee paarden	ca. 1796	penseel in aquarel op papier, 189 × 240 mm	Amsterdam, Rijksmuseum, RP-T-FM-92, bruikleen van gemeente Amsterdam (TA 16690)	aquarel naar ontwerp van Johannes Lingelbach (*Landschap met rustende reizigers bij een kale boom*, veiling Amsterdam (Sotheby's) 6-5-2007 nr. 28); vermoedelijk entreegeschenk Felix Meritis 1796 ('Een Fraay Lantschap van den Burger L. Morits, na Lingelbach')	SAA 59, 282 (notulen 20 september 1796)
GA02	t	Liefdespaar bij een rots	1803			stippelets en ets door Ludwig Gottlieb Portman, naar tekening van Louis Moritz (Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-1906-273), titel op object: *Liefdespaar bij een rots - maar hen scheiden kon men niet*; illustratie van scène uit *De Rots der Gelieven*	ill. in *Almanak, van vernuft en smaak voor het jaar MDCCCIII*
GA03a	s	Een pleisterplaats waar enige krijgslieden zich verversen	voor 1806	paneel, 14 x 16 duim		veiling Den Haag (Bosboom) (collectie Macalaster Loup e.a.) 20-8-1806 (Lugt-nr. 7146), nr. 32	
GA03b	s	Een pleisterplaats van militairen	voor 1814	olieverf op paneel, 39 x 49 cm (cat. 1814: 14 x 16 duim)		veiling Amsterdam (v.d. Schley, Roos en de Vries) (nalatenschap J.C. Pruyssenaar) (Lugt-nr. 8625), 27-12-1814, nr. 41 ('Een Pleisterplaats van Militairen, waarbij drie Paarden	

nr.	k	titel	jaar	techniek/afmeting	collectie	herkomst/toelichting	literatuur
						en een Hond'); veiling Amsterdam (Glerum) 22-4-2002, nr. 158	
GA03c	s	Landschap met herberg en ruiters die zich verversen	voor 1814			veiling Amsterdam (Vinkeles) 22/24-6-1814 (Lugt-nr. 8544), nr. 19 ('Een Landschap waar in bij een boere herberg, eenige Ruiters te paard zig ververschen')	
GA04	s	De muziekles	1808	olieverf op paneel, 47 × 53 cm	Amsterdam, Rijksmuseum, SK-A-4037	LM A 1808 (buiten cat.); collectie-Santhagens; veiling Amsterdam (De Vries e.a.) 8-6-1852 (Lugt-nr. 20888), nr. 47; veiling Amsterdam (Roos e.a.), 4-4-1854 (Lugt-nr. 21852), nr. 106; collectie-Dirksen; aankoop Rijksmuseum 1960	[zie Rijks Studio voor compleet overzicht] o.a. *Bull. Rijksmuseum* 1961, 34; Niemeyer 1962, nr. 37; *Empire furniture*, 67; *Op zoek naar de Gouden Eeuw*, nr. 40; Grijzenhout e.a., *Edele eenvoud* 1989, 159-169; *Voor en na Waterloo* 1997, nr. 15; Te Rijdt 2000, 29-31; *Aanwinsten: tweeling herenigd*; *Keuze uit de aanwinsten* 1998-2/3, 317; "Recent acquisitions," *The Burlington Magazine* 2000, 734; van der Ham e.a., *Nederlandse kunst 1800-1900*, 80-81; Klarenbeek, *Penseelprinsessen & broodschilderessen* 2012, 36; Reynaerts 2019, 46-50
GA05	s	De tekenles	voor 1808	olieverf op paneel, 46 × 53 cm	Amsterdam, Rijksmuseum, SK-A-4936	LM A 1808 (buiten cat.); collectie-Santhagens; veiling Amsterdam (De Vries e.a.) 8-6-1852 (Lugt-nr. 20888), nr. 46; veiling Amsterdam (Roos e.a.), 4-4-1854 (Lugt-nr. 21852), nr. 106; collectie-Dirksen; veiling Parijs (Drouot-Richelieu) 4-6-1997 nr. 22; aankoop Rijksmuseum 1997	[zie Rijks Studio voor compleet overzicht] o.a. *Keuze uit de aanwinsten* 1998-2/3, 316-317; *Aanwinsten: tweeling herenigd*; "Recent acquisitions," *The Burlington Magazine* 2000, 734; van der Ham e.a., *Nederlandse kunst 1800-1900*, 80-81; *Empire furniture*, 67; *A farewell to Ronald de Leeuw*, 94-95; *Op zoek naar de Gouden Eeuw*, nr. 40; Grijzenhout e.a., *Edele eenvoud* 1989, 159-169; *Voor en na Waterloo* 1997, nr. 15; Te Rijdt 2000, 29-31; Klarenbeek, *Penseelprinsessen & broodschilderessen* 2012, 36; Reynaerts 2019, 46-50
GA06	s	Buitenplaats met gezelschap	voor 1809	paneel, 18 x 24,5 duim		veiling Den Haag (Bosboom), 25/26-7-1809 (Lugt-nr. 7625), nr. 35 ('Een Gezigt van een Buitenplaats, alwaar een Gezelschap van Heeren en Dames te Paard uitreiden')	
GA07	s	Balkon met twee musicerende kinderen	voor 1809	paneel, 15 x 11,5 duim		veiling Den Haag (Bosboom), 25/26-7-1809 (Lugt-nr. 7625), nr. 34 ('Een Balcon met een overhangend Tapyt, waar achter twee Kinderen, samen musiceerende, door de nis ziet men een vertrek en verder doorzigt in een Tuin')	
GA08	s	Vrouw in nis	voor 1809	paneel, 14,5 x 11,5 duim		veiling Den Haag (Bosboom), 25/26-7-1809 (Lugt-nr. 7625), nr. 33 ('Een Vrouwtje, zittende op de rand van een Nis, en speelende met een zogenaamde Joujou, de rand van de Nis is	

nr.	k	titel	jaar	techniek/afmeting	collectie	herkomst/toelichting	literatuur
						van onderen geschildert met een Basrelief speelende Kindertjes’)	
GA09	*t*	*Militair kamp*	*1809*	*aquarel en pen in inkt?*	*UB Leiden, PK-T-AW-2918*	*veiling Amsterdam (Mak van Waay), 3-4- 1951; collectie A. Welcker (1884-1957); NB toeschrijving lijkt mij niet zeker (BJK)*	
GA10	s	Interieur met vechtende bedelaars	voor 1810			veiling Rotterdam (Cornel), 27/28-3-1810 (Lugt-nr. 7740), nr. 38 (‘In een Binnenhuis, ziet men eene menigte Bedelaars aan 't Vechten, Slaan, en alles in wanorder’)	
GA11	t	Aalmoezen geven	1812	pen in inkt op papier	UB Leiden, PK-T-AW-1760	veiling Amsterdam (Brandt), 24-11- 1942; Reyneke; collectie A. Welcker (1884-1957)	
GA12	s	Een toneel uit Racine's *Iphigeneia in Aulis*	voor 1813			LM A 1813 nr. 85	*AKLB* 1813, II, 299; *VL* 1813, II, 727-28; vEvdW 1820, 176; NHA 476, 460 (map 18)
GA13	s	Een groep van een man en vrouw in deftige kleding binnenshuis	voor 1814	olieverf		eerste prijs Felix Meritis 1813 (‘levensgroot, zynde een kniestuk, binnenshuis en bij daglicht’)	*AKLB* 1814, II, 414; *VL* 1814, II, 1; Knolle 1983, 186
GA14	s	Kozakkennachtleger	1813-1814	olieverf op doek, 67,8 × 84,5 cm	Amsterdam, Rijksmuseum, SK-A-1370	LM A 1814 nr. 93; aankoop 1814; ook: *Kozakkennachtleger, 1813*; *Eene rustplaats van Kozakken in een bergachtig Landschap*	NHA 476, 316; vEvdW 1820, 176; vEvdW 1840, 211; Immerzeel 1843, II, 241; van der Aa 1869, 1059; Vollmer 1931, 158; *All the paintings of the Rijksmuseum* 1976-91, 68; Bergvelt 1984, 94; *Voor en na Waterloo* 1997, 50-51; Bénézit 2006, 1336 (als The Camp of the Cosacks in 1813)
GA15	s	Kindje op een rustbed liggend	voor 1814			LM A 1814 nr. 94	vEvdW 1820, 176
GA161	s	Schoenmaker, zittende te werken	voor 1814			LM DH 1814 nr. 74; verlotingstent. Nationale Geregtshof, apr-mei 1831, nr. 1169 (‘een werkende Schoenmaker, naar L. Moritz’, ingebracht door mej. J.G., Den Haag)	
GA17	t	Oude man met baard	voor 1816	rood, zwart en wit krijt op grijs papier		veiling Amsterdam (Luitjes), 6-8-1816 (Lugt-nr. 8952), nr. 43	
GA18a	s	Brand bij maanlicht	voor 1816			LM A 1816 nr. 107	vEvdW 1820, 176
GA18b	s	Hevige brand bij maanlicht	voor 1829	paneel, 3 palm x 4 palm 5 duim		veiling Amsterdam (De Vries e.a.), 14/17-12-1829 (Lugt-nr. 12186), nr. 32*	
GA18c	s	Brand in een hooiberg	voor 1831			verlotingstent. Nationale Geregtshof, apr-mei 1831, nr. 128 (‘Een Brand in een hooiberg bij maanlicht. [Ingezonden door] J. van Beeck Vollenhoven uit Amsterdam’)	
GA19	s	Oude man, lezend in een venster	voor 1817	paneel, 12,25 x 9,25 duim (1817) / 31 x 24 d. (1841)		veiling Leiden (Van Leen en De Lelie) (collectie-Ocke) 21-4-1817 (Lugt-nr. 9106), nr. 84; veiling Leiden (H.W. Hazenberg Jr.) (collectie-Kleijnenberg) Leiden, 19-7-1841 (Lugt-nr. 16271), nr. 162 (‘Een oud man uit een open venster liggende met een boek in de hand waarin hij met aandacht leest’); pendant van *Jonge vrouw in venster, bloemen begietend*	

nr.	k	titel	jaar	techniek/afmeting	collectie	herkomst/toelichting	literatuur
GA20	s	Jonge vrouw in venster, bloemen begietend	voor 1817	paneel, 12,25 x 9,25 duim (1817) / 32 x 25 d. (1841)		veiling Leiden (Van Leen en De Lelie) (collectie-Ocke) 21-4-1817 (Lugt-nr. 9106), nr. 84; veiling Leiden (H.W. Hazenberg Jr.) (collectie-Kleijnenberg), 19-7-1841 (Lugt-nr. 16271), nr. 154; pendant van *Oude man, lezend in een venster*	
GA21	s	Brand in een boerderij	voor 1818	paneel, 19 x 28 duim		veiling Amsterdam (Roos, de Vries, Brondgeest), 9-4-1818 (Lugt-nr. 9340), nr. 42 ('Een hevige Brand in een Boerderij, men is bezig het veek en goederen te bergen')	
GA22	s	Dame met harp	voor 1820	paneel, 50 x 41 cm		veiling Den Haag, van Eyk 8/9-6-1820 (nalatenschap Paulus Potter) (Lugt-nr. 9818), 8/9-6-1820, nr. 140; kunsthandel Hirschberg, Den Haag, 1972 (als *Harpspelende vrouw*)	Te Rijdt 2000, 30
GA23	s	Zittende visvrouw met vismanden	voor 1820	paneel, 13 x 10 duim (1820), 34 x 26 duim (1849)		veiling Den Haag (De Vries, Brondgeest, Engelberts en Roos) (nalatenschap H.A. Bauer) (Lugt-nr. 9872), nr. 87; veiling Amsterdam (De Vries e.a.), 16/17-10-1849 (Lugt-nr. 19501), nr. 59	
GA24	s	Kermis op de Botermarkt te Amsterdam	voor 1820	paneel, 82,2 x 109,6 cm	privécollectie, Nederland	collectie Kleijnenberg, Leiden (1820); veiling Leiden (H.W. Hazenberg Jr.) (collectie-Kleijnenberg), 19-7-1841 (Lugt-nr. 16271), nr. 151 ('Eene [kermis], verbeeldende de botermarkt en de waag te Amsterdam, alwaar men eene troup paardenrijders ziet passeren')	VEvdW 1820, 178
GA25	s	Kermis op de Reguliersgracht of kaasmarkt	voor 1822	paneel, 6p4d x 8p1d		veiling Amsterdam (de Vries e.a.) (collectie-J.A. Brentano), 13-5-1822 (Lugt-nr. 10249), nr. 233 ('Gezigt op de gedempte Reguliersgracht of Kaasmarkt te Amsterdam, bij den aanvang der Kermis')	
GA26	s	Interieur met jonge vrouw met mopshondje	voor 1822	paneel, 35 x 44,5 cm	privécollectie, Amsterdam	veiling Amsterdam (de Vries e.a.) (collectie-J.A. Brentano), 13-5-1822 (Lugt-nr. 10249) nr. 234 ('In een deftig gemeubileerde Kamer, ziet men eene jonge Dame, in het wit satijn gekleed; zij schijnt zich te vermaken met een mopshondje, hetwelk met haren handschoen speelt'); veiling Amsterdam (De Vries e.a.), 10-4-1843 (Lugt-nr. 16961), nr. 80; veiling Amsterdam (Christie's), datum onbekend	
GA27	s	Ruïne met figuren	voor 1824	paneel, 4p4d x 7p8d		veiling Amsterdam (de Vries e.a.), 8-3-1824 (Lugt-nr. 10608) nr. 96 ('Voor de Ruïne van een oud Gebouw ziet men eenige krijgslieden, benevens twee vrouwen en een oud man')	
GA28	s	Een koopman in prenten	voor 1824			LM A 1824 nr. 246	*AKLB* 1824, II, 348-49; *Beschouwing der kunstwerken (...) 1824*, 8-9; *VL* 1825, I, 32
GA29a	s	Interieur met dame aan borduurraam		paneel, 47 x 41 duim		veiling Amsterdam (Roos e.a.), 6/7-10-1858 (Lugt-nr. 24428), nr. 47	
GA29b	s	Bordurende jonge dame met zwarte vrouw die garen windt	voor 1828	paneel, 48 x 40 cm		veiling Amsterdam (De Vries e.a.), 28/31-7-1828 (Lugt-nr. 11815), nr. 61 ('Eene bevallige Dame, zittende een roode sluijer te borduren, achter dezelven eene zwarte meid die garen staat te winden'); veiling Amsterdam (Van Pappelendam, Schouten), 21-10-1879 (Lugt-nr. 39571), nr. 26	
GA30	s	Kind op een bok	voor 1828			LM A 1828 nr. 299	

nr.	k	titel	jaar	techniek/afmeting	collectie	herkomst/toelichting	literatuur
GA31	s	Twee spelende kinderen	voor 1832			LM R 1832 nr. 84	
GA32	s	Oude man met kind	1840			LM A 1840 nr. 322; lithografie door C.C.A. Last	*De avondbode* 18-4-1840, 4; Kunstkronijk 1843-1844, p. 42 en 44
GA33	s	Een pleisterplaats	voor 1840			LM R 1840 nr. 161	
GA34	s	Meisje met moeder en minnaar bij pastoor	voor 1841	paneel, 32 x 42 d.		veiling Leiden (H.W. Hazenberg Jr.) (collectie-Kleijnenberg), 19-7-1841 (Lugt-nr. 16271), nr. 143; pendant van volgende	
GA35	s	Kraambezoek	voor 1841	paneel, 32 x 42 d.		veiling Leiden (H.W. Hazenberg Jr.) (collectie-Kleijnenberg), 19-7-1841 (Lugt-nr. 16271), nr. 144 (‘Pendant. Eene dame geeft een bezoek aan eene kraamvrouw, op het oogenblik dat de man des huizes de deur inkomt’)	
GA36	s	Aanbod van een loterijbriefje	voor 1841	paneel, 35 x 44 d.		veiling Leiden (H.W. Hazenberg Jr.) (collectie-Kleijnenberg), 19-7-1841 (Lugt-nr. 16271), nr. 145 (‘Een Jood komt in een binnenvertrek, eene vrouw een loterijbriefje aanbieden, terwijl zij bezig is met strijken’)	
GA37	s	Dame maakt heer verwijten	voor 1841	paneel, 36 x 44 d.		veiling Leiden (H.W. Hazenberg Jr.) (collectie-Kleijnenberg), 19-7-1841 (Lugt-nr. 16271), nr. 146 (‘Eene dame in 't wit satijn gekleed, schijnt aan een bij haar staand heer verwijtingen te doen’)	
GA38	s	Brieflezende dame	voor 1841	paneel, 52 x 65 d.		veiling Leiden (H.W. Hazenberg Jr.) (collectie-Kleijnenberg), 19-7-1841 (Lugt-nr. 16271), nr. 147 (In een vertrek zit eene dame aan haar toilettafel een brief te lezen, haar door een moorsche bediende gebragt, bij haar een kamenier’)	
GA39	s	Kermis met kwakzalver	voor 1841	paneel, 54 x 62 d.		veiling Leiden (H.W. Hazenberg Jr.) (collectie-Kleijnenberg), 19-7-1841 (Lugt-nr. 16271), nr. 148 (‘Eene kermis met veel gewoel, waaronder een kwakzalver op een theater’)	
GA40	s	Kermis met danser	voor 1841	paneel, 54 x 65 d.		veiling Leiden (H.W. Hazenberg Jr.) (collectie-Kleijnenberg), 19-7-1841 (Lugt-nr. 16271), nr. 149 (‘Eene idem [kermis] waarin een dansende heer voorkomt, mede met veel gewoel’)	
GA41	s	Kermis met ezel en kinderen	voor 1841	paneel, 60 x 75 d.		veiling Leiden (H.W. Hazenberg Jr.) (collectie-Kleijnenberg), 19-7-1841 (Lugt-nr. 16271), nr. 150 (‘Eene dito [kermis], op den voorgrond een ezel met kinderen en verdere stoffage’)	
GA42	s	Marktplaats in Duitse stad	voor 1841	paneel, 76 d. x 1 el		veiling Leiden (H.W. Hazenberg Jr.) (collectie-Kleijnenberg), 19-7-1841 (Lugt-nr. 16271), nr. 164 (‘Eene marktplaats in eene duitsche stad, alwaar een groote fontein en eene menigte figuren’)	
GA43	s	Dame en officier	voor 1841	paneel, 64 x 54 d.		veiling Leiden (H.W. Hazenberg Jr.) (collectie-Kleijnenberg), 19-7-1841 (Lugt-nr. 16271), nr. 152 (‘Eene dame, staand bij een zittend officier, elkander de hand gevende’); mogelijk veiling New York (Christie’s), 18-1-1983, nr. 11 (als omgeving Louis Boilly, *Officier die een vrouw het hof maakt*, 66 x 57 cm)	Te Rijdt 2000, 30
GA44	s	Engels officier, een dame omhelzend	voor 1841	paneel, 51 x 43 d.		veiling Leiden (H.W. Hazenberg Jr.) (collectie-Kleijnenberg), 19-7-1841 (Lugt-nr. 16271), nr. 153; mogelijk veiling New York (Christie’s) 1983 (zie vorige rij)	

nr.	k	titel	jaar	techniek/afmeting	collectie	herkomst/toelichting	literatuur
GA45	s	Meisje in venster, bloemen begietend	voor 1841	paneel, 29 x 23 d.		veiling Leiden (H.W. Hazenberg Jr.) (collectie-Kleijnenberg), 19-7-1841 (Lugt-nr. 16271), nr. 155	
GA46	s	Juffertje voor geopend raam met vogelkooi	voor 1841	paneel, 23 x 20 d.		veiling Leiden (H.W. Hazenberg Jr.) (collectie-Kleijnenberg), 19-7-1841 (Lugt-nr. 16271), nr. 156	
GA47	s	Scène uit Siegfried van Lindenberg	voor 1841	paneel, 36 x 45 d.		veiling Leiden (H.W. Hazenberg Jr.) (collectie-Kleijnenberg), 19-7-1841 (Lugt-nr. 16271), nr. 157; pendant van volgende	
GA48	s	Scène uit Siegfried van Lindenberg	voor 1841	paneel, 36 x 45 d.		veiling Leiden (H.W. Hazenberg Jr.) (collectie-Kleijnenberg), 19-7-1841 (Lugt-nr. 16271), nr. 158 ('Pendant. (…) vervolg van het voorgaande')	
GA49	s	Ruiters bij herberg	voor 1841	paneel, 33 x 29 d.		veiling Leiden (H.W. Hazenberg Jr.) (collectie-Kleijnenberg), 19-7-1841 (Lugt-nr. 16271), nr. 160 ('Een man te paard, voor eene herberg, wordt door eene vrouw een glas bier ingeschonken, een ander zit hierbij op den grond')	
GA50	s	Oud krijgsman met kinderen	voor 1841	paneel, 41 x 52 d.		veiling Leiden (H.W. Hazenberg Jr.) (collectie-Kleijnenberg), 19-7-1841 (Lugt-nr. 16271), nr. 161	
GA51	s	Boerenbruiloft in Gelderland	voor 1841	paneel, 70 x 94 d.		veiling Leiden (H.W. Hazenberg Jr.) (collectie-Kleijnenberg), 19-7-1841 (Lugt-nr. 16271), nr. 163	
GA52	s	Boer met paard en ploeg	voor 1841	paneel, 32 x 40 d.		veiling Leiden (H.W. Hazenberg Jr.) (collectie-Kleijnenberg), 19-7-1841 (Lugt-nr. 16271), nr. 165 ('Een morgenstond, waar een akkerman zich gereed maakt, met paard en ploeg naar het veld te gaan')	
GA53	t	Tekencollege	voor 1841	tekening		veiling Leiden (H.W. Hazenberg Jr.) (collectie-Kleijnenberg), 19-7-1841 (Lugt-nr. 16271), B nr. 76	
GA54	s	Een pleisterplaats met wagen, paarden en ezels	voor 1841	doek, 51 x 66 duim		veiling Amsterdam (Langerhuizen e.a.) 31-8/3-9-1841 (collectie-Clemens van Demmeltraadt) (Lugt-nr. 16300), nr. 13	
GA55	s	Interieur met figuren	voor 1841			veiling New York (Levy) 8/9-11-1841 (Lugt-nr. 16338), nr. 11 (als *Interior of a Room and Figures*, L. Morits)	
GA56	s	Een binnenkamer met dame bij een tafel, naast haar een kind in liefkozende houding	voor 1843	doek, 65 x 55 duim		veiling Amsterdam (Langerhuizen e.a.) 18-4-1843 (collectie-Dorothea Bennewitz geb. Korff) (Lugt-nr. 16974), nr. 13	
GA57	s	Een dito dito, pendant van de vorige	voor 1843	doek, 65 x 55 duim		veiling Amsterdam (Langerhuizen e.a.) 18-4-1843 (collectie-Dorothea Bennewitz geb. Korff) (Lugt-nr. 16974), nr. 14	
GA58	*s*	*De kus*	*voor 1843*			*veiling Boston (Howe & Léonard), 14-7-1843 (Lugt-nr. 17091), nr. 26 (als The Kiss, by L. Moritz, a modern artist of celebrity)*	
GA59	s	Een godvruchtig meisje	voor 1847			LM DH 1847 nr. 301	
GA60	s	De kaartlegster	voor 1847			LM DH 1847 nr. 300	
GA61	s	Beelden en paarden voor een Italiaans gebouw	voor 1848	doek, 50 x 60 duim		veiling Amsterdam (De Vries e.a.), 10/13-10-1848 (Lugt-nr. 19144), nr. 434	
GA62	s	Jonge dame met bladmuziek zang	voor 1849	paneel, 41 x 31 duim		veiling Amsterdam (De Vries e.a.), 16/17-10-1849 (Lugt-nr. 19501), nr. 60	

nr.	k	titel	jaar	techniek/afmeting	collectie	herkomst/toelichting	literatuur
		oefenend, begeleid door jongeling op de piano					
GA63	s	Interieur met twee figuren	voor 1850			tent. ten voordeele van de Algemeene Armen te Leiden (cat. door Schreuder en van Baak, 1850), nr. B/64, ingezonden door V.V.	
GA64	s	Kartuizer monnik met vrouw in bergachtig landschap		doek, 95 x 79 duim		veiling Amsterdam (Roos e.a.), 27/29-4-1858 (collectie-M.C. van Hall) (Lugt-nr. 24208), nr. 300	
GA65	s	Kozakken te paard in landschap		doek, 47 x 39 duim		veiling Amsterdam (Roos e.a.), 16/17-4-1861 (Lugt-nr. 26157), nr. 101	
GA66	s	Huiselijk tafereel		paneel, 48 x 39 duim		veiling Amsterdam (Roos e.a.), 18/19-2-1862 (Lugt-nr. 26587), nr. 70	
GA67	s	Landschap met twee ruiters en een meisje voor een herberg		paneel, 34 x 45 duim		veiling Amsterdam (Roos e.a.), 16/17-4-1867 (29725), nr. 67	
GA68	s	Interieur met bedaagde vrouw				veiling Amsterdam (Roos e.a.), 8-10-1867 (Lugt-nr. 29961), nr. 284	
GA69	s	Het boudoir		paneel, 53 x 43 cm		veiling Amsterdam (Roos), 18-3-1875 (Lugt-nr. 35459), nr. 130	
GA70	s	Zittende oude man met twee kinderen		doek, 110 x 68 cm		veiling Amsterdam (Roos e.a.), 9/11-5-1877 (Lugt-nr. 37453), nr. 104	
GA71	s	Ongehoorzaamheid		olieverf op paneel, 35 x 44,5 cm		veiling Amsterdam (Christie's), 30-10-1996, nr. 125	
GA72	*a*	*De zegening*		*aquarel*		*Goupil verkoopboek 1 nr. 536: Moritz, 'Le Benedicite', genrestuk, verkoop 28-1-1859; volgens Getty Provenance Index gaat het om Louis Moritz, maar dat blijkt niet uit de bron*	
GA73	t	Het departement Tekenkunde van Felix Meritis		potlood op papier	Amsterdam, Felix Meritis	SAA 59, 381	
GA74	a	Huiselijk tafereel		aquarel		veiling Amsterdam (Bom), 13/15-3-1894 (Lugt-nr. 52341), nr. 650	
GA75	t	Kozakken		pen in bruin, potlood, inkt op papier, 159 x 228 mm	Amsterdam, Rijksmuseum, RP-T-1942-83(R)	waarschijnlijk coll. Jan F.W. Reineker; veiling Amsterdam (P. Brandt), 24/25-11-1942 nr. 151; aankoop 1942	
GA76	t	Twee ruiters		pen in bruin op papier, 159 x 228 mm	Amsterdam, Rijksmuseum, RP-T-1942-83(V)	waarschijnlijk coll. Jan F.W. Reineker; veiling Amsterdam (P. Brandt), 24/25-11-1942 nr. 151; aankoop 1942	
GA77	t	Kozakken in een hinderlaag		pen in bruin, potlood, inkt op papier, 195 × 265 mm	Amsterdam, Rijksmuseum, RP-T-1942-84	waarschijnlijk coll. Jan F.W. Reineker; veiling Amsterdam (P. Brandt), 24/25-11-1942 nr. 152; aankoop 1942	
GA78	t	Ridder met een vrouw te paard		pen in grijs, potlood op papier, 203 x 244 mm	Amsterdam, Rijksmuseum, RP-T-1942-86	waarschijnlijk coll. Jan F.W. Reineker; veiling Amsterdam (P. Brandt), 24/25-11-1942 nr. 159; aankoop 1942	

nr.	k	titel	jaar	techniek/afmeting	collectie	herkomst/toelichting	literatuur
GA79	t	Ridder met een vrouw te paard		pen in grijs, potlood op papier, 207 x 246 mm	Amsterdam, Rijksmuseum, RP-T-1942-87	waarschijnlijk coll. Jan F.W. Reineker; veiling Amsterdam (P. Brandt), 24/25-11-1942 nr. 159; aankoop 1942	
GA80	*t*	*Dansende kozakken*		*pen in bruin op papier, 167 x 309 mm*	*Amsterdam, Rijksmuseum, RP-T-00-1770*	*door Louis Moritz en/of Pieter Gerardus van Os; verwerving onbekend*	
GA81	t	Een gevangen officier onder de kozakken		ongekleurde tekening		afgewerkt door G. Craeijvanger; veiling Amsterdam (Roos e.a.), 16/17-4-1867 (29725), tekeningen, nr. 173	

3.4.2. Paarden

nr.	k	titel	jaar	techniek/afmeting	collectie	herkomst/toelichting	literatuur
GP01	s	Stal met paarden	voor 1809	paneel, 10 x 11,5 duim		veiling Den Haag (Bosboom), 25/26-7-1809 (Lugt-nr. 7625), nr. 36 ('Een Stal waar in een wit en bruin Paart')	
GP02	s	Stal met twee paarden	voor 1814			LM A 1814 nr. 92	vEvdW 1820, 176
GP03	a	Paard met jongeling en hond	voor 1817			veiling Amsterdam (v.d.Schley e.a.), 29-4-1817 (Lugt-nr. 9122), nr. 24	
GP04	t	Stalinterieur	voor 1838	ongekleurde tekening		veiling Amsterdam (De Vries e.a.), 29-10/1-11-1838 (Lugt-nr. 15184), kunstboek A, nr. 15	
GP05a	t	Jongen die wit paard in toom houdt	voor 1838	gekleurde tekening		veiling Amsterdam (De Vries e.a.), 29-10/1-11-1838 (Lugt-nr. 15184), kunstboek B, nr. 9	
GP05b	t	Paard, door een jongen vastgehouden	voor 1839			veiling Amsterdam (De Vries e.a.), 18/20-3-1839 (Lugt-nr. 15334), Kunstboek A, nr. 9	
GP06	s	Stal met paarden	voor 1839			LM G 1839 nr. 77	
GP07	s	Stal met paarden	voor 1839			LM G 1839 nr. 78	
GP08	s	Stal met paarden	voor 1839			LM G 1839 nr. 79	
GP09	s	Stal met paarden	voor 1841			tent. Amsterdam 1841, verkoophuis Vijgendam no. 31, nr. 107	
GP10	s	Stal met paarden	voor 1841			tent. Amsterdam 1841, verkoophuis Vijgendam no. 31, nr. 108	
GP11	s	Stal met paarden	voor 1841			veiling Utrecht (Servaas de Jong), 22/23-12-1841 (Lugt-nr. 16414), nr. 98	
GP12	s	Stal met wit paard	voor 1841	olieverf op paneel overgebracht op doek, 37,1 x 31,6 cm	Rotterdam, Boijmans Van Beuningen, 1550	veiling Leiden (H.W. Hazenberg Jr.) (collectie-Kleijnenberg), 19-7-1841 (Lugt-nr. 16271), nr. 159; collectie Lamme; legaat F.J.O. Boijmans 1847	*Notice descriptive […] du Musée de Rotterdam* 1892, nr. 372; cat. Boijmans Van Beuningen, *Schilderijen na 1800* 1963, 93

GP13a	s	Paardenstal van binnen	voor 1841	paneel, 42 x 51 duim		veiling Amsterdam (Langerhuizen e.a.) 31-8/3-9-1841 (collectie-Clemens van Demmeltraadt) (Lugt-nr. 16300), nr. 14	
GP13b	s	Paardenstal		paneel, 43 x 52 duim		veiling Amsterdam (Roos e.a.), ¾-6-1880 (Lugt-nr. 40262), nr. 133	
G14	s	Stalinterieur met twee paarden, een stalknecht met emmer en een meisje	voor 1842	paneel, 37 x 48 duim		veiling Amsterdam (De Vries e.a.), 15-3-1842 (Lugt-nr. 16504), nr. 21	
GP15	s	Stal met wit paard en slapende postiljon	voor 1843	paneel, 30 x 38 duim		veiling Amsterdam (De Vries e.a.), 10-4-1843 (Lugt-nr. 16961), nr. 78	
GP16	s	Stal met gezadeld wit paard en zittende postiljon die een pijp aansteekt	voor 1843	paneel, 25 x 31 duim		veiling Amsterdam (De Vries e.a.), 10-4-1843 (Lugt-nr. 16961), nr. 79	
GP17	s	Stalinterieur met mansbeelden en twee paarden	voor 1843	paneel, 23 x 29 duim		veiling Amsterdam (De Vries e.a.), 11/12-7-1843 (Lugt-nr. 17088), nr. 73	
GP18	s	Stal met drie paarden die door twee stalknechten worden uitgeleid	voor 1844			veiling Amsterdam (De Vries e.a.), 13/15-5-1844 (Lugt-nr. 17385)	
GP19	s	Stal met drie paarden die door stalknecht worden gevoederd		paneel, 34 x 43 cm		veiling Amsterdam (Gijselman e.a.), 8-7-1884 (Lugt-nr. 44178), nr. 117	
GP20	s	Paard in stal		paneel, 31 x 42 duim		veiling Amsterdam (Roos e.a.), 16/17-4-1867 (29725), nr. 68	
GP21	s	Oude schimmel in stalinterieur		paneel, 31 x 26 cm		veiling Amsterdam (Van der Meulen), 28-3-1944, nr. 77	*Algemeen Handelsblad* 25-3-1944
GP22	s	In de stal		olieverf op doek, 36 x 47 cm		veiling (Sotheby Mak van Waay), 4-11-1985, nr. 56	
GP23	s	Paard in stal met stalknecht		paneel, 26,5 x 22,5 cm		veiling Amsterdam (Christie's), 30-8-1988, nr. 264	
GP24	s	Stalinterieur		olieverf op doek, 33 x 49 cm		veiling Stuttgart (Nagel), 13-3-1991, nr. 2524 ('Stallinterieur mit Schimmern und Braunern')	
GP25	s	Twee paarden en een stalknecht in een stal		olieverf op paneel, 33 x 43,2 cm		veiling Londen (Christie's), 14-11-2002, nr. 248 en 17-4-2003, nr. 705; veiling Amsterdam (Sotheby's), 8-12-2003, nr. 624	
GP26	s	Ruiter met paard		olieverf op paneel, 34,5 x 28,1 cm	Gent, Museum voor Schone Kunsten Gent, 1957-C		
GP27	s	Man met paard		olieverf op paneel, 27,4 x 34,1 cm	Gent, Museum voor Schone Kunsten Gent, 1957-D		
GP28	s	Landschap met paarden en ruïne		olieverf op paneel, 49,7 x 63,7 cm	Gent, Museum voor Schone		

					Kunsten Gent, 1957-E		
GP29	s	Manege met rijpaarden		paneel, 36 x 48 duim		veiling Amsterdam (Roos e.a.), 27/29-4-1858 (collectie-M.C. van Hall) (Lugt-nr. 24208), nr. 298, pendant van volgende	
GP30	s	Stal met trekpaarden		paneel, 36 x 48 duim		veiling Amsterdam (Roos e.a.), 27/29-4-1858 (collectie-M.C. van Hall) (Lugt-nr. 24208), nr. 298, pendant van vorige	
GP31	s	Stal met paard		paneel, 73 x 50 duim		veiling Amsterdam (Roos e.a.), 21/22-8-1860 (Lugt-nr. 25728), nr. 110 (samen met volgende)	
GP32	s	Stal met paard		paneel, 73 x 50 duim		veiling Amsterdam (Roos e.a.), 21/22-8-1860 (Lugt-nr. 25728), nr. 110 (samen met vorige)	
GP33	e	Twee paarden		ets op papier, 125 × 163 mm	Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-23.748		
GP34	e	Twee aangespannen paarden (zonder wagen)		ets op papier	Amsterdam Museum, A 16924	ets door Louis Moritz naar een tekening van Johann Christoph Erhard	
GP35	e	Aangespannen paard (zonder wagen)		ets op papier	Amsterdam Museum, A 16925	ets door Louis Moritz naar een tekening van Johann Christoph Erhard	
GP36	t	Stalinterieur waarin paard wordt geroskamd				veiling Amsterdam (De Vries, Roos, Brondgeest), 12/15-2-1850 (Lugt-nr. 19654), nr. 159	
GP37	t	Stal met schimmel en palomino aan trog		pastel, quarto		veiling Leipzig (Drugulin, Engel), 9/12-12-1867 (Lugt-nr. 30072), nr. 2699	
GP38a	t	Steigerend rijpaard		gekleurde tekening		veiling Amsterdam (Roos e.a.), 16/17-4-1867 (29725), tekeningen, nr. 418	
GP38b	a	Onrustig paard		aquarel		veiling Amsterdam (De Vries), 19-11-1889 (Lugt-nr. 48539), nr. 251	
GP39	t	Paarden		5 bladen, sepia		veiling Amsterdam (De Vries), 25/27-2-1892 (nalatenschap G.F. Westerman) (Lugt-nr. 50524), nr. 1022	
GP40	t	Stal met paarden		gekleurde tekening		veiling Amsterdam (Roos e.a.), 16/17-4-1867 (29725), tekeningen, nr. 341 (met twee diverse tekeningen)	
GP41	t	Stal met paarden		Oost-Indische inkt		veiling Amsterdam (Roos e.a.), 7/8-3-1859 (Lugt-nr. 24705), nr. 288	

3.4.3. Overige dieren

nr.	**k**	**titel**	**jaar**	**techniek/afmeting**	**collectie**	**herkomst/toelichting**	**literatuur**
GD01	s	Chimpansee		olieverf	Amsterdam, Natura Artis Magistra (vermist)		SAA 395, 978 (als schilder onbekend), 979 en 980; *Artis Jaarboekje* 1871, 176; Vollmer 1931, 158 (‘Affenbild’); Scheen 1981, 359
GD02	s	Mandril				voorheen Amsterdam, Natura Artis Magistra, schenking voor 1852; veiling 12-1955	SAA 395, 978 (als schilder onbekend), 979 en 980; Witkamp, *Natura Artis Magistra* 1864, 138; *Artis Jaarboekje* 1871, 176
GD03	t	Hond aan een riem		zwart en wit krijt op grijs papier, 224 × 284 mm	Amsterdam, Rijksmuseum, RP-T-00-1768	verwerving onbekend	
GD04	t	Staande jachthond				veiling Amsterdam (Roos e.a.), 16/17-4-1867 (29725), nr. 104	

3.4.4. Bloemen

nr.	k	titel	jaar	techniek/afmeting	collectie	herkomst/toelichting	literatuur
GB01	a	Tulp		potlood, penseel in kleuren in waterverf op papier, 442 × 275 mm	Amsterdam, Rijksmuseum, RP-T-1948-60	aankoop 1948	
GB02	a	Tulp		potlood, penseel in kleuren in waterverf op papier, 457 × 265 mm	Amsterdam, Rijksmuseum, RP-T-1948-61	aankoop 1948	

2.5. Beelden

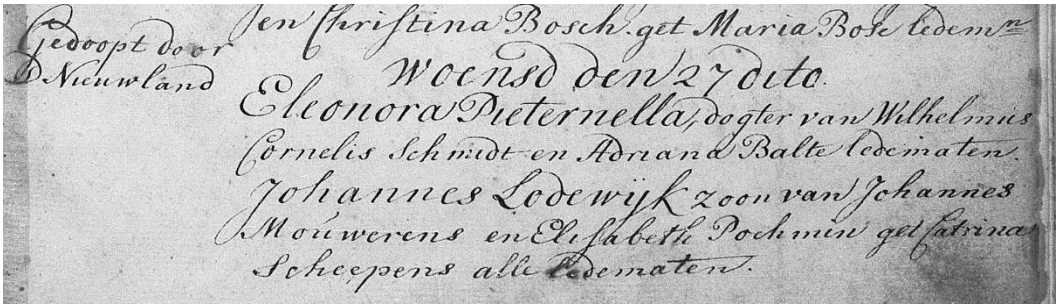
nr.	k	titel	jaar	techniek/afmeting	collectie	herkomst/toelichting	literatuur
B01	b	Ariadne door Theseus verlaten	voor 1824	pleisterbeeld		LM A 1824, 247	*AKLB* 1824, II, 370; *VL* 1825 II, 228
B02	b	Leda	voor 1823	marmer, ca. 2 voet		de Bast 1823 en Kramm 1860: privécollectie München	de Bast 1823, 41; Kramm 1860, 1156; *Kramers' tijdtafels* 1872, 67; *Sijthoff's woordenboek* 1891, 538
B03	b	Slapende nimf	voor 1823	marmer, 'de petite nature'		de Bast 1823 en Kramm 1860: privécollectie München	de Bast 1823, 41
B04	b	Buste van de acteur Andries Snoek (1766-1829)		gips, h 60 x b 45 x d 27 cm		schenking aan Koninklijk Oudheidkundig Genootschap, 1877 (huidige verblijfplaats onbekend); mogelijk is het portret in gips van een onbekende vervaardiger, 1885-1905 (Amsterdam Museum, DA 425, bruikleen aan Stadsschouwburg) een kopie	Albach, *Huis op het Plein* 1957, 184-185; Boers, *In beeld gebracht* 1995, 278; van Stekelenburg, *portrettencollectie van de Stadsschouwburg Amsterdam* 1996, 206
B05	b	Buste van J.C.J. van Speijk (1802-1831)	ca. 1830	brons, ijzer en hout, h 31,2 × b 20,3 × d 12 cm	Amsterdam, Rijksmuseum, NG-MC-1319-1	gieterij Nering Bögel 1833, naar Louis Moritz; Ministerie van Marine, in 1883 overgebracht naar Rijksmuseum; tweede exemplaar: NG-MC-1319-2	o.a. Obreen, *Catalogus der verzameling modellen van het Departement van Marine*, 1858, 173; Kapsenberg, *Uit ijzer gegoten* 1982, 28, 33
B06	b	Buste van Johannes Kinker	voor 1845				*Algemeen Handelsblad* 11-12-1845, 2
B07	t	Ontwerp voor een ruiterstandbeeld		potlood op papier, 219 x 152 mm	Amsterdam, Rijksmuseum, RP-T-1942-85(R)	aankoop 1942	

Bijlage 3. Louis Moritz' geboortedatum en doopakte

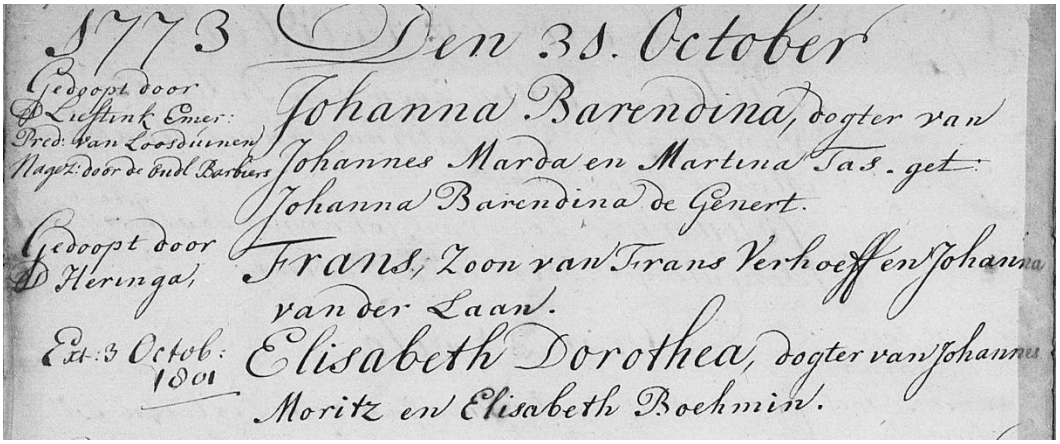
Volgens alle bronnen zou Louis Moritz op 29 oktober 1773 zijn geboren. Bij zijn inschrijving in de Amsterdamse Teken-academie gaf hij echter 11 oktober 1771 als geboortedatum op.[318] In zijn ondertrouwakte, van 13 oktober 1797, gaf hij op dat hij destijds 26 jaar was, wat strookt met deze geboortedatum.[319] De eigen opgave van de leeftijd is niet per se betrouwbaar (mensen kunnen onwetend zijn van hun exacte leeftijd of redenen hebben een andere leeftijd te melden), maar het geeft een indicatie in welke richting zijn doopakte kan worden gezocht.

Blijkens zijn ondertrouwakte was hij gereformeerd.[320] In de protestantse doopregisters uit Den Haag rond 29 oktober 1773 komt geen Louis Moritz – of iets wat daarop lijkt – voor. Zijn volledige naam moet Johannes Lodewijk Moritz of Johannes Louis Moritz zijn geweest; zijn testament uit 1805 hanteert de laatste naam.[321] In de protestantse doopregisters van Den Haag tussen eind 1770 en 1773 komt de combinatie Johannes Lodewijk/Louis één keer voor: op 27 november 1771 werd gedoopt 'Johannes Lodewijk zoon van Johannes Mouwerens en Elisabeth Poehmin' (afb. 30).[322] Mouwerens lijkt niet de juiste achternaam, maar Moritz werd ook wel als Mauritz geschreven.[323] Gezien de Duitse afkomst van het echtpaar ligt het voor de hand dat Mauritz werd uitgesproken met een 'au'-klank in plaats van een 'o'-klank. In dat geval kan de registrerende medewerker 'Mauritz' verstaan hebben als 'Mouwerens'. Dat klinkt vergezocht, maar Morits, Maurits en Mouweres, en dus ook Moritz en Mouwerens, blijken wel degelijk naamvarianten te zijn.[324]

Dat de achternaam van de vader Johannes Mouwerens uit de doopakte uit 1771 daadwerkelijk een variant van Moritz was, blijkt uit een vermelding in het doopregister van dezelfde kerk op 31 oktober 1773: 'Elisabeth Dorothea, dogter van Johannes Moritz en Elisabeth Boehmin' (afb. 31).[325] De overeenkomst in de ongebruikelijke moedersnaam is dermate opvallend, dat het zeer aannemelijk is dat Johannes Mouwerens en Johannes Moritz dezelfde persoon zijn.


Gedoopt door D. Nieuwland
Jen Christina Bosch get. Maria Bosch ledem.
Woensd den 27 dito.
Eleonora Pieternella, dogter van Wilhelmus Cornelis Schmidt en Adriana Balte ledematen.
Johannes Lodewijk zoon van Johannes Mouwerens en Elisabeth Poehmin get. Catrina Scheepens alle ledematen.

Afb. 30. Doopakte Johannes Lodewijk Mouwerens (Moritz), 27 november 1771. Bron: HGA 0377-01, 17, 208r.


1773 Den 31. October
Gedoopt door D. Lieftink Emer: Pred: van Loosduinen Nagez: door de Ondl. Barbiers
Johanna Barendina, dogter van Johannes Marda en Martina Tas. get. Johanna Barendina de Genert.
Gedoopt door D. Heringa,
Frans, Zoon van Frans Verhoeff en Johanna van der Laan.
Ext: 3 Octob: 1801
Elisabeth Dorothea, dogter van Johannes Moritz en Elisabeth Boehmin.

Afb. 31. Doopakte Elisabeth Dorothea Moritz, 31 oktober 1773. Bron: HGA 0377-01, 18, 45v.

De ondertrouwakte van de ouders vermeldt dat 'Johannes Mauritz' en 'Susanna Elizabeth Petronella Boehm' beide geboren zijn in 'Nassau Heilborn'.[326] Daarmee moet Herborn in het graafschap Nassau bedoeld zijn.[327] Deze herkomst bevestigt dat Johannes Mouwerens/Moritz en Elizabeth

Poehmin/Boehm de ouders van Louis Moritz moeten zijn, aangezien de eerste biografieën melden dat Louis op jonge leeftijd naar een oom in 'Nassau Herborn' werd gestuurd.[328] Dit alles leidt tot de conclusie dat Louis Moritz op 27 november 1771 werd gedoopt als Johannes Lodewijk Mouwerens/Moritz.

Het is opmerkelijk dat Moritz wist dat hij in 1771 was geboren, terwijl de datum 29 oktober 1773 al tijdens zijn leven in verschillende biografische beschrijvingen voorkomt. Men zou verwachten dat Moritz deze beschrijvingen onder ogen (of oren) gehad zal hebben, en het ligt voor de hand dat hij dan geprobeerd zou hebben dit recht te zetten. Mogelijk heeft hij dat gedaan, maar is dat kennelijk niet doorgedrongen bij de biografen. Een andere verklaring zou kunnen zijn dat Moritz geen kennis nam van de beschrijvingen over hem; het kan zijn dat hij – in elk geval vanaf de jaren 1820 – weinig contacten onderhield in de kunstwereld, aangezien hij volgens een necrologie een 'zonderling karakter' had en grotendeels in afzondering leefde.[329]

De oorsprong van de vermeende geboortedatum 29 oktober 1773 is vermoedelijk de brief van B. van Hinke met een levensbeschrijving van Moritz, waarop Van Eijnden en Van der Willigen hun beschrijving mede baseerden.[330] Van Hinke had echter geen contact meer met Moritz; hij kende zijn ouders en Moritz in diens jeugd, en verloor Moritz uit het oog toen die naar Leiden vertrok (in of voor 1800).[331] De (ongedateerde) brief dateert vermoedelijk uit de jaren 1810 toen van der Willigen informatie over kunstenaars verzamelde. De brief is dus niet bijzonder betrouwbaar waar het precieze gegevens betreft.

Het lijkt mij niet toevallig dat Louis' vermeende geboortedatum twee dagen voor de doop van Elisabeth Dorothea Moritz is. Mogelijk heeft van Hinke, of iemand in zijn omgeving, ooit een verwijzing naar de geboortedatum van de oudste dochter opgevat als die van de oudste zoon en is deze foute lezing via hem in de geschiedenisboeken terechtgekomen en vervolgens steeds gekopieerd.

Noten

[318] SAA 265, 43A, 15.
[319] SAA 5001, 643, 92. Zijn overlijdensakte meldt overigens dat Louis Moritz op 23 november 1850 overleed 'in den ouderdom van achtenzeventig Jaren' (SAA 5009, 3509, jaar 1850, deel 6 folio 25v). Dit zou wijzen op een geboortedatum tussen november 1771 en november 1772. Aangezien de overlijdensakte is gebaseerd op wat de aangever, de aanspreker Jan Vorrink, 'bekende van de Overledene', meldde, is deze leeftijd niet per se betrouwbaar. De kranten meldden in hun overlijdensberichten overigens dat Moritz op 77-jarige leeftijd overleed; zie bijvoorbeeld *Handelsblad*, 26 november 1850. Zij baseerden zich vermoedelijk op de standaard-geboortedatum uit 1773 die destijds al in publicaties vermeld werd, bijvoorbeeld Immerzeel Jr., *Levens en werken, tweede deel*, 240.
[320] SAA 5001, 643, 92.
[321] EL NL-LdnRAL-0506, 2574, aktenr. 446.
[322] HGA 0377-01, 17, 208r. De protestantse doopregisters uit 1770-1773 kennen veel Johannessen en enkele Lodewijks of Louis'en, maar geen daarvan heeft een achternaam die in de buurt komt bij Moritz.

Overigens is de moedersnaam in het doopregister bij Johannes Lodewijk moeilijk leesbaar; het kan ook Pochmin of Pockmin zijn. Volgens de ondertrouwakte heette zij Susanna Elizabeth Petronella Boehm, zie HGA 0377-01, 205, 207. Daarom moet de naam in het doopregister vermoedelijk als Poehmin (als verbastering van Boehm) worden gelezen. Ik heb geen verklaring voor de toevoeging -in in de naam.

Verder varieert de spelling (of zelfs de naam) van de moeder aanzienlijk: in de doopaktes van de latere kinderen (zie noot 67) komt zij voor als Elisabeth Leehmin (Pieter Carel Moritz, 1775), Elisabeth Loehmin (of Lochmin) (Johannes Christiaan Moritz, 1777), Elisabeth Boehm (Daniel Morits, 1783) en Elizabeth Pochmin (Margarieta Helena Moritz, 1789). In de laatste akte lijkt eerder Pochmin dan Poehmin te staan.
[323] HGA 0377-01, 205, 207, waarin de naam van de vader als 'Johannes Mauritz' wordt gespeld.
[324] Een genealogisch overzicht van de familie Ouweltjes bevat de volgende vermelding: 'Karel (Carel) Maurits (Morits, Mouweris, Mouweres), kleermaker, geb. ca. 1753, overl. Vlaardingen 28.5.1801 […]'. Zie Jan Pieter Ouweltjes, 'Kwartierstaat', geraadpleegd 16 augustus 2022, https://jpouweltjes.myqnapcloud.com:8081/Kwartierstaat.htm#.
[325] HGA 0377-01, 18, 45v. Ook hier is de moedersnaam niet goed leesbaar en zou deze ook Bochmin kunnen zijn. Zie verder noot 66.
[326] HGA 0377-01, 205, 207.
[327] Zie noot 58.

[328] NL-HaRKD.0392, brief van B. van Hinke; Van Eijnden en Van der Willigen, *Geschiedenis III*, 174. Zie ook par. 2.1.
[329] "Louis Moritz," 5. Zie ook par. 2.3.
[330] NL-HaRKD.0392, brief van B. van Hinke.
[331] Ibid. Van Hinke begint zijn brief met de opmerking: 'ich habe zwar gegenwärtig keinen personlichen Umgang mit Ihm, da ich aber in früherer Zeit wohl mit seinen Eltern bekant war, und ich ihn sicher genau beobachtet habe, so glaube ich mich im Stande Ihnen zimlich genauen Bericht geben zu könen'. Aan het eind schrijft hij: '[Moritz] ging nach Leyden --- von dieser Zeit an verlohr ich ihn aus dem Auge und kan Ihnen weiter nichts sagen als das ich ihn habe als Mahler nennen höhren'.

Bijlage 4. Transcriptie van brief van B. van Hinke over Louis Moritz

Vindplaats: RKD, Collectie Van der Willigen, NL-HaRKD.0392, doos nr. 4.

[aanhef niet leesbaar]

Sie ersuchen mich um einige Nachricht von Herren Moritz, ich habe zwar gegenwärtig keinen personlichen Umgang mit Ihm, da ich aber in früherer Zeit wohl mit seinen Eltern bekant war, und ich ihn sicher genau beobachtet habe, so glaube ich mich im Stande Ihnen zimlich genauen Bericht geben zu könen
Er ist geboren in des Graven Haag im Jahr 1773 den 29 October, in seinem siebenden Jahr santen ihn seine Eltern nach Nassau Herborn (in Deutschland) um Teologie zu studieren; er wohnte eine Zeit lang die Lateinische Schule bey; den jungen Moritz schienen aber die trocknen Studien der Sprache nicht zu behagen, seine schon damals sich entwicklenden Anlage zu den schönen Künsten reizten ihn zu anderen Ubungen, er wurde sehr bald bekant mit eine Pfeifenfabrikant, dieser gab ihn Thon mit welchem er sich in Bucieren übte, er hatte in sonderheit viel Geschmack an Pferden, und konte schon damals ganze Tage dieses edle Thier verfolgen, um einige Züge von seinem Caracker zu suchen ~~nachzufolgen~~ darzustellen. Sein Onckel der seine besonderen Anlagen bemerckte rieth seinen Eltern ihn Künstler werden zu lassen, sein Vater aber ein trockner Militair (dessen Liebe zu den schönen Künsten aber nicht die haupt (?) Tugend war) wolte diesen Plaan nicht einwilligen, man sante ihn hierauf nach den Haag zurück um ihn dem Militaire stande zu witmen; zu diesem hatte er aber so wenig Anlage als zu dem ersteren, sein Genie entwickelte sich nun mehr und mehr, er machte bekandschaften mit einem Buchstaben oder Kunstkupferstecher, (doch eigentlich glaube ich er war ein Petschierstecher) welcher ihn Kupferstich lehrte, die er sehr sorgfältig nachfolgte, diese Copien wurden von Herren van der Ha (ein Hausziraten oder Latschen Mahler) gesehen,welcher in ihm große Anlagen entdeckte und ihm Zeichnungen lohnte (?), gab ihm auch Erlaubniß zu weilen auf sein Mahler Atellie zu kommen, dieses alles muste er verstohlenerweise thun, weil seine Eltern absolut nicht haben wolten, das er sich der Kunst witme, seine Brüder und die Bedienten hatten deshalb Erlaubniß, ja Auftrag alles zu zernichten was er von dieser Art vernehmen würde (x…) Da er sich nun in allem was nur nach Kunst glich verhindert sah, gab er den Muth auf je etwas davon lernen zu könen, ubte sich doch in Bildhauhen, verfertigte verschiedene Sachen von Holz Stein und Elfenbein (von welchen lezteren ich noch vier Stück besize) unterdessen arbeitete er Tag und Nacht an der Mechanic, machte vieles aber brach alles wieder weil er keine Geleegenheit hatte es auszufuhren: dan und wan kam ihm die Leidenschaft zu Mahlen wieder in den Kopf, machte ein Portrait und arbeitete daran mit viel Lust, es war aber nicht so bald verfertiget, so war sein Feyer eber (?), er bildete sich ein das es nicht tauge, und rührte dan Pinsel in langer Zeit nicht wieder an; in diesen Umständen wurde er angestelt im Amsterdamschen Teater, mit der Title Directeur General, um da über die Mechanicen und Custumen die Aufsicht zu haben, da aber in diesem Teater keine Sachen von genugsamen Interesse verfertigt wurden, verließ er diesen Posten und ging nach Leyden [veel woorden doorgestreept] von dieser Zeit an verlohr ich ihn aus dem Auge und kan Ihnen weiter nichts sagen als das ich ihn habe als Mahler nennen höhren wenn Sie nach Holland komme, werden Sie mehr von ihm höhren.

Hanau den 4ten Jan B van Hinke [mogelijk Hinken]

(x) PS Eine merkwürdige Aneckdote welche seine damalige Lage unter Tausenden ziemlich gut darsteld ist volgenden; er war in der Comedie geweesen, die schönen Decorationen die er sah, hatten seine Einbildung so gereitzt, das er nicht lassen konte so bald er zuhause kam und Gelegenheit hatte, sie nach zu machen, auf den oberen Laden mit den Überbleibselen einer alten Spanischen want (?) baute er sich ein Teater und machte die Decorationen so nach das sie die Verwunderung eines Officieres erweckten der diese Arbeit durch Zufall zusehen bekam; Er rief den Vater des jungen Moritz herbey, aber O Schicksal! dieses bestrafte seinen Sohn sehr streng weil er den alten Schiren verdorben hatte, der Officier der von seinen Entzücken nicht erwachen konte, brachte einige andere Officiere ins Haus, um ihnen das Kunststuck sehen zu lassen, aber der junge Moritz hatte in seiner Abwwesenheit geschwind das Werck vernichtet und die Sachen in ihren ersten Zustand gebracht und dafür wurde (?) er von seinem Vater aber so streng behandelt als das erste mal