



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

'Bij wijze van museum' : oorsprong, geschiedenis en toekomst van Museum Willet-Holthuysen, 1853-2010

Vreeken, H.

Publication date
2010

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Vreeken, H. (2010). *'Bij wijze van museum' : oorsprong, geschiedenis en toekomst van Museum Willet-Holthuysen, 1853-2010*. [, Universiteit van Amsterdam].

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

3

‘Een openbare les in stijl en smaak’: presentatie van de collectie en museumplannen tot 1895

Presentaties thuis

Dat het tentoonstellen van een kunstverzameling in een niet voor dat doel gebouwd woonhuis zijn ruimtelijke beperkingen kent, moet Abraham Willet tijdens zijn verzamelcarrière voortdurend hebben ondervonden.¹ In de loop van de jaren bracht hij zijn schilderijen, beelden, oudheden, werken op papier en boeken op drie - deels achtereenvolgende - locaties bijeen. Over de vroegste presentatie van zijn collectie, in zijn ouderlijk huis aan de Keizersgracht, is weinig bekend, Schwartzes schilderij geeft niet meer dan een idee van de inrichting van één van de twee kamers waarover hij in 1853 beschikte.² In de vensterbank staan twee beelden, aan de wand zijn vier schilderijen te ontwaren en rechts staat een kast met boeken. De lege wandruimte kan worden gezien als een teken van Willets beginnend verzamelaarschap.

De rest van het huis zal vol hebben gehangen met meer dan 100 schilderijen die nog door wijlen zijn vader bijeen waren gebracht. Veel ruimte voor de aanwinsten van de verzamelende jongste zoon zal er dus niet zijn geweest. Men bedenke alleen al - afgezien van de ruim 50 moderne Franse schilderijen die hij op een zeker moment bezat - aan de ruimte die het grote groepsportret van De Grebber in beslag moet hebben genomen (zie hoofdstuk 2, afb. 2.6).³ Om nog maar niet te spreken van de antiquiteiten die hij juist was begonnen te

¹ Alleen met betrekking tot het presenteren van schilderijen bij negentiende-eeuwse Amsterdamse verzamelaars thuis is het een en ander bekend. In de woning van Adriaan van der Hoop aan de Keizersgracht hingen de oude meesters verdeeld over verschillende vertrekken en het trappenhuis. De topstukken bevonden zich in de grote zaal. De rangschikking van de schilderijen was - zoals gebruikelijk was - dicht opeen en reikte tot aan het plafond, wat de zichtbaarheid niet altijd ten goede kwam, zie Fanslau 2004, 21. Fodors schilderijen hingen voor het merendeel in twee zalen in de achterhuizen van twee naast elkaar gelegen panden aan de Keizersgracht. Daarnaast waren ook werken in de voorkamer ondergebracht. Zijn collectie prenten en tekeningen was opgeborgen in vier kunstkasten in de zaal van zijn woonhuis, zie Wieringa 1995, 28-29. De wijze van hangen bij Van der Hoop en Fodor thuis zal niet veel hebben verschild van die van een oudere generatie verzamelaars, waartoe onder anderen Jan Gildemeester en J.A. Brentano behoorden. Van hun kunstgalerijen-aan-huis geven twee schilderijen door Adriaan de Lelie een uniek beeld, zie Bergvelt 2005, 344, afb. 13.1, 13.2.

² Zie hoofdstuk 1, afb. 1.1. Een grachtenhuis van het zogenoemde enkele type, de ingang aan de zijkant en op de eerste verdieping drie vensters breed. Uit de memoires van Maurits van Lennep kan worden opgemaakt dat Abraham Willet in zijn ouderlijk huis ten minste over een zit- en een slaapkamer beschikte, zitten en studeren zullen in het ene - op het schilderij van Schwartzes afgebeelde - vertrek hebben plaatsgevonden en slapen in het andere. SAA, toeg.nr 238 (Archief Van Lennep), inv.nr 537-c, cahier 3, 207.

³ Afmetingen inclusief lijst 155,7 x 197,5 cm.

verzamelen. Al met al zal de presentatie bij Willet thuis aan het eind van de jaren vijftig hetzelfde overvolle beeld te zien hebben gegeven als die van eigentijdse kunst op contemporaine tentoonstellingen - maar dan op een huiselijke schaal.⁴ Hoe en waar Willets schilderijen in werkelijkheid ook mogen hebben gehangen - of gestaan -, ze moeten te zien zijn geweest voor bevriende kunstliefhebbers, zoals uit de eerder aangehaalde opmerking van August Allebé valt op te maken.⁵ Of ruimtegebrek voor Willet een doorslaggevende factor is geweest om zijn schilderijenverzameling in 1858 te laten veilen, is twijfelachtig; beweegredenen van financiële aard wogen waarschijnlijk zwaarder, maar het kan ook zijn dat hij er op uitgekeken was.

De benarde huisvestingssituatie verbeterde na zijn huwelijk in 1861 aanmerkelijk. Voortaan bewoonde Willet het huis van zijn vrouw, Herengracht 605, dat veel groter was dan zijn ouderlijke woning. Zoals gezegd had Louisa Holthuysen het grachtenpand, dat aan het eind van de zeventiende eeuw was gebouwd, van haar vader geërfd.⁶ Opeenvolgende eigenaren hadden het huis steeds naar de eisen van de tijd ingericht, waarbij aan de oorspronkelijke indeling weinig was veranderd (afb. 3.1a/b).⁷ Abraham en Louisa waren de laatste particuliere bewoners, waarmee zij aan het eind stonden van een eeuwenoude traditie.⁸ Al met al moet het huis aan het eind van de jaren vijftig van de negentiende eeuw, zowel van

⁴ Zie Sillevius 1991.

⁵ Uit Allebé's reactie kan worden opgemaakt dat de schilderijen niet op zolder stonden of op een andere plek, In ieder geval waren ze niet op een plek opgeslagen waar ze onzichtbaar waren voor geïnteresseerde bezoekers.

⁶ Een grachtenhuis van het zogenoemde dubbele type, de gang in het midden en op de eerste verdieping vijf vensters breed. Zie over de geschiedenis van het pand en zijn bewoners Wijnman/Roosegaarde Bisschop 1976, 376-378, waar voor de beschrijving van de laatste bewoonster kritiekloos gebruik is gemaakt van Frans Coenens roman *Onpersoonlijke herinneringen* uit 1936.

⁷ Vanaf de bouwtijd hadden de belangrijkste aanpassingen op de voorgevel betrekking gehad, waarvan een nieuwe ingangspartij met een hardstenen stoep en een dito deuromlijsting uit ongeveer 1740 de meest in het oog springende voorbeelden zijn, zie Wijnman/Roosegaarde Bisschop 1976, 376 en Krabbe 2005-a, 2-3. De raamvorm veranderde gedurig, wat samenhang met een ander interieurbeeld en technische ontwikkelingen in de fabricage van steeds grotere glasruiten, laatstelijk in de eerste helft van de negentiende eeuw. Over deze ontwikkeling, zie Zantkuijl 1993, [197]-220, in het bijzonder 210. Het schilderij dat Kasparus Karsen in de tweede helft van de negentiende eeuw van het huis vervaardigde, laat zien dat de buurpanden een soortgelijk raambeeld vertonen als Herengracht 605 (zie hoofdstuk 1, afb. 1.8). Blikvanger in het interieur was het midden achttiende-eeuwse trappenhuis met drie monumentale marmeren beelden, het oordeel van Paris voorstellend. De samenstelling van de beeldengroep is bij mijn weten uniek, omdat deze uit slechts drie figuren bestaat, terwijl in het mythologische verhaal - naast de herderszoon Paris - sprake is van de godinnen Venus, Juno en Minerva. De anonieme kunstenaar loste het plaatsingsprobleem van vier figuren en drie beschikbare wanden vindingrijk op door de afgewezen godinnen Juno en Minerva, herkenbaar aan hun attributen, in één beeld te verenigen, zie Jonker/Vreeken 1995, nrs 244-246.

⁸ Latere bewoning door conservator Frans Coenen en opeenvolgende conciërges geschiedde ambtshalve.

buiten als van binnen, een mengeling te zien hebben gegeven van zeventiende-, achttiende- en negentiende-eeuwse elementen.

Geeft het schilderij van Kasparus Karsen een indruk van de toenmalige voorgevel van het huis, onbekend is hoe het interieur er uitzag toen Louisa er vóór haar huwelijk woonde. Aangenomen mag worden dat de inrichting overwegend neoclassicistische stijlkenmerken uit de eerste helft van de negentiende eeuw vertoonde.⁹ Hoewel de boedelbeschrijving uit 1895 een groot aantal Empire meubels vermeldt dat op zolder was opgeslagen, is slechts één ervan met zekerheid in de omvangrijke meubelverzameling van het museum te traceren - een door twee leeuwen geschraagde penanttafel (afb. 3.2).¹⁰ Wanneer dit meubelstuk als ‘pars pro toto’ kan dienen voor het gehele interieur van de Holthuysens, dan moet de toenmalige inrichting een zware en enigszins plechtstatige uitstraling hebben gehad.

Met de komst van Willet had deze donkere en door hem ongetwijfeld als ouderwets ervaren uitmonstering zijn langste tijd gehad, eigentijds en licht moest het nieuwe interieur worden. Enkele jaren na zijn huwelijk liet hij het huis dan ook naar de laatste Franse mode in een eclectische Lodewijk XVI-stijl inrichten. Het echtpaar Willet-Holthuysen behoorde daarmee tot de eersten die dat in Amsterdam deden, waarschijnlijk hadden zij zelfs de primeur.¹¹ De imposante uitmonstering, die in hoofdzaak betrekking had op de representatieve vertrekken op de bel-etage, was omstreeks 1865 gereed.¹² De grootste en

⁹ Tussen de ramen in de voorzaal bevindt zich - onzichtbaar voor bezoekers - een ‘en grisaille’ geschilderd papierbehangsel met draperiemotief uit ongeveer 1810-1820. Het fragment is teruggevonden tijdens de renovatie van het museum in 1996, zie Reichwein 1997, 329 afb. 3 en 330. In dezelfde kamer dateren mogelijk ook de marmeren schoorsteenmantel en het stucplafond uit deze tijd, zie Krabbe 2005, 3.

¹⁰ Het meubel is voorzien van een vanuit het achterschot uittrekbare buffetopbouw. SAA, toeg.nr 5181 (Archief Algemene Zaken) inv.nr 2343. Verzoek uit 1897 van de Commissie van Toezicht op het Stedelijk Museum om bedoeld meubel, dat zich bevond ‘in één der vertrekken bewoond door den conservator’, in bruikleen af te staan aan de Sophia-Augusta Stichting. Voor afbeeldingen van het meubel op zijn nieuwe plaats in de Empire kamer, respectievelijk op een vroeg en op een later tijdstip in de twintigste eeuw, zie Van Someren Brand 1901, 260 afb., Dosi Delfini 2004, 27 afb.

¹¹ Het echtpaar Van Loon-Borski liet hun woonhuis Herengracht 502, de huidige ambtswoning van de burgemeester van Amsterdam, in 1869 in eenzelfde stijl verbouwen. Hun eveneens bij de firma Braquenié in Parijs bestelde inrichting voor de eetzaal is een rijk voorbeeld van een geheel in tapisseriewerk uitgevoerd interieur, zie Smit 2007, 251-254, tevens voor oudere literatuur. Het ensemble is nog aanwezig en wordt, evenals de andere representatieve vertrekken op de bel-etage van de ambtswoning, door het Amsterdams Historisch Museum beheerd. De interieurs van zowel Willet als Van Loon worden tegenwoordig beschouwd als twee vroege en zeldzaam rijke voorbeelden van de stijl van het Tweede Keizerrijk in Nederland, die bovendien goed bewaard zijn gebleven, zie Ibid., 260. Deze interieurs aan het begin van de eenentwintigste eeuw nog af te doen als ‘snobbish’ stoelt op een achterhaalde visie, zie Reitsma 2003-a, 33. Voor een reactie, zie Smit 2007, 250.

¹² Dit kan worden afgeleid uit de datering 1865 op het middenrozet van het plafond en op een bij de renovatie in 1996 tussen de balklaag aangetroffen plankje, zoals vermeld in Smit 1997, 87 en Smit 2001-a, 182-183. De tekst op het plankje is gedeeltelijk over vroegere notities heen geschreven en luidt ‘Hernieuwd 1865. H. Gepke en I.F. Arnoldi’, zie Smit 1997, 87 en 95 noot 42. De in het plafond voorkomende initialen H.D.L. verwijzen naar

belangrijkste ruimte van het huis, de zaal, kreeg een nieuw stucplafond, waarvan een ontwerptekening met vier keuzevarianten bewaard bleef (afb. 3.3).¹³ De Willets kozen voor de op één na eenvoudigste uitvoering. De keuze zal niet uit zuinigheid tot stand zijn gekomen - de Parijse bestelling voor de zaal alleen al kostte meer dan f. 127.000,-, maar veeleer om de aandacht niet af te leiden van de nieuwe textiele aankleding. In de zaal en de aangrenzende voorzaal, in gebruik als grote ontvangstsalon, vormden stoffering en meubels één harmonieus geheel, waar schilderijen en kunstvoorwerpen weliswaar een belangrijke, maar niettemin ondergeschikte rol vervulden.

De andere voorkamer, de eetkamer en de tuinkamer, die de functie van kleine ontvangstsalon had, versterkten de in de voor- en achterzaal gemaakte indruk nog verder. Meubels, interieurtextiel en bronswerken werden onder meer geleverd door gerenommeerde Parijse firma's als Quignon, Braquenié en Barbédienne.¹⁴ De rechter voorkamer verdient nadere aandacht omdat deze bij Willet in gebruik was als ontvangstkamer, waar hij zijn kunstbeschouwingen-aan-huis hield.¹⁵ Daar, gezeten aan een lange tafel, konden met gemak

Johann of Hans Diedrich Luschen, een stukadoor die werkte voor de Amsterdamse firma Martens en Steuven, zie Ibid., 182-183 en Duinker 1988/89, 212 afb. 5.

¹³ RMA/KOG, Architectuurtekeningen, inv.nr B 79. Schenking H.M. Steuven, firmant van het Amsterdamse stucadoorsbedrijf Martens en Steuven, 1929. Opschrift l.b.: 'Schets voor het plafond der Zaal in het huis van den Weledelgeb. Heer Wilet Holthaus'. De in de tekening aangeboden varianten kostten, afhankelijk van de bewerkelijkheid van de ornamenten, respectievelijk f. 300,-, f. 350,-, f. 425,- en f. 550,-. Zie ook Smit 2001, 182-183.

¹⁴ De firma Quignon - een aantal meubels is gestempeld 'Quignon à Paris' - leverde een omvangrijk notenhouten ameublement voor de tegenover de voorzaal gelegen voorkamer, bij Willet in gebruik als ontvangstkamer. De set, die nagenoeg compleet bewaard is gebleven, bestaat uit een in uitgetrokken toestand bijna 4,5 meter lange tafel (inv.nr KA 7079), achttien stoelen (inv.nrs KA 6844 t/m KA 6857, KA 14256 t/m KA 14259), een kunstkast (inv.nr KA 10294), een buffetkast (inv.nr KA 9402), een canapé (inv.nr KA 6843), een bijzettafeltje (inv.nr KA 3165) en een penanttafel (inv.nr KA 9409). Twee fauteuils, nog aanwezig in 1895, bleven niet bewaard (zie Bijlage VIII). Van de firma Braquenié is de bestelling overgeleverd van vier grote en twee kleinere wandtapisserieën voor de balzaal, een eveneens in tapisserie uitgevoerd 'dessus de porte' met een bloemstuk en een vloerkleed. Parijs, Archief Braquenié, inv.nr 1071. De bestelling van een vloertapijt (ontwerp Saucourte) voor de zaal werd op 13 februari 1865 in het opdrachtenregister van Braquenié & Cie. genoteerd. Eind oktober werden de laatste onderdelen ter plaatse in Amsterdam aangebracht. De kosten bedroegen FF 13.080,-, toen ruim f. 6.000,- (nu meer dan 127.000 euro). Vermoedelijk leverde Braquenié ook andere onderdelen van de zaal en de aangrenzende voorzaal, maar daarvan is geen bewijsmateriaal voorhanden. Met dank aan Hillie Smit, voorheen projectmedewerker bij het Amsterdams Historisch Museum, die de documenten in 1996 in het archief van genoemde firma aantrof, zie Smit 2007, 246-251, tevens voor oudere literatuur. De firma Barbédienne leverde de verguld bronzen lichtkroon (inv.nr KA 7056) en het pendulestel (inv.nrs KA 7058 (pendule) en KA 7059 en KA 7060 (twee kandelabers)) in de balzaal. De pendule is uitgevoerd in de 'email-cloisonné' techniek. In de voorzaal hing een kleinere uitvoering van de lichtkroon in de zaal, zoals afgebeeld in Coenen 1907-b, 480 afb. 3.

¹⁵ Volgens Coenen vonden er ook kunstbeschouwingen in de zaal plaats, waar 'een uitgelezen gezelschap kunstenaars [...] te zamen gezien op de avonden als Willet zijn portefeuille etsen, gravures en aquarellen deed bewonderen. Bilders, Rochussen, Roelofs en nog zoovele anderen en van de literatoren Hofdijk, Hilman, enz., enz., hebben daar neergezeten en vele avonduren in genoeglijken kout doorgebracht onder het zachte licht der

achttien kunstvrienden tegelijk de nieuwste aanwinsten van hun gastheer bewonderen. Het overige, eveneens door Quignon vervaardigde meubilair, was in bijpassende stijl uitgevoerd en bestond onder meer uit een kunstkast, ter bewaring van de portefeuilles met prenten en tekeningen, en een buffet waarin de verversingen waren opgeborgen (afb. 3.4). Hoewel door latere ingrepen onherkenbaar veranderd, zal deze kamer ten tijde van de bewoning door de Willets in gebruik en inrichting veel gelijkenis hebben vertoond met een soortgelijke kamer bij Jacob de Vos thuis, verderop aan de Herengracht, waarvan een tekening in het vriendenalbum van *Arte et Amicitia* een indruk geeft (afb. 3.5).¹⁶

De Franse decoratieschilder Paul Colin zorgde voor een metamorfose van de vestibule en de gang, ruimten die letterlijk de verbindende schakel tussen de gerenoveerde vertrekken vormden en in zodanige functie van belang waren voor de stilistische eenheid op de belangrijkste verdieping. Colin vervaardigde tien grote ‘panneaux’, geïnspireerd op schilderijen van achttiende-eeuwse Franse meesters als Boucher, Fragonard en Van Loo, evenals een aantal kleinere.¹⁷ Daarmee creëerde hij, waarschijnlijk in samenspraak met Willet, een uniek ensemble, bestaande uit een combinatie van overgenomen voorstellingen en eigen vindingen. Voorts kwamen in de vestibule twee rijk gesneden gangbanken in vroeg achttiende-eeuwse stijl te staan, elk versierd met de gekroonde wapens van de families Willet en Holthuysen.¹⁸ Colin vervaardigde tevens twee kleinere schilderijen voor de tuinkamer, de uitbouw aan het eind van de gang.¹⁹ Deze voldeden blijkbaar niet, waarna Charles Rochussen, een bevriende kunstenaar, er twee leverde. Zijn schilderijen werden echter afgekeurd vanwege de afwijkende maten, waarna hij het opnieuw probeerde, ditmaal met

bougies van de enorme kroon’, zie Coenen 1896-c, 297. Intieme vrienden ontving Willet in het zogeheten ‘antique kamertje’ of verzamelaarskamertje aan het eind van de gang op de eerste verdieping. ‘Dit allergezelligst vertrekje was de lievelingsplek waar Willet zijn vrienden na het diner hun mokka en hun fijn glas likeur schonk. Wat is daar menig kostelijk verhaal verteld, wat is daar onder kunstbroeders vaak geestig gekeuveld!’, zie S 1896, 301.

¹⁶ De Vos bewoonde Herengracht 130. J.C. Greive maakte een tekening van het vertrek na het overlijden van de eigenaar in 1878, wat de aanwezigheid van de rouwkrans op de voorgrond verklaart. Nadat de voorzitterskamer van *Arte van De Vos* op Willet was overgegaan, zal diens ontvangstvertrek als bestuurskamer van het kunstminnende gezelschap hebben gefungeerd.

¹⁷ Het ensemble kan worden beschouwd als een meervoudig voorbeeld van de ‘retour à Watteau’ mode in Nederland. Zie voor de reeks en zijn voorbeelden Gosliga 2005.

¹⁸ In de stijl van Daniël Marot, Nederlands (tuin)architect, meubelontwerper en graveur, werkzaam in de eerste helft van de achttiende eeuw. Blijkbaar deed de meubelmaker zijn werk zo overtuigend, dat een vroeg twintigste-eeuwse kenner van meubelkunst meende van doen te hebben met banken uit de eerste helft van de achttiende eeuw, zie Sluycerman 1918, 215 afb. 326. Voor een latere bespreking, zie Baarsen 1995-c, nr 34.

¹⁹ Respectievelijk van een jongetje en een meisje in aanminnige poses (inv.nrs SA 38103, SA 38104).

personificaties van Flora en Pomona, die wel pasten.²⁰ Over het interieur van de bovenverdieping, waar de privé-vertrekken van het echtpaar Willet-Holthuysen waren gelegen, is minder bekend. Louisa bezat aan de grachtzijde een ‘kantoor’, een boudoir en een zitkamer, die onderling met elkaar waren verbonden.²¹ De grote kamer aan de tuinzijde was als echtelijke slaapkamer in gebruik en ingericht met een omvangrijk ‘artistiek’ ameublement in Lodewijk XVI-stijl.²² Willet had aan de tuinkant een werkkamer annex bibliotheek tot zijn beschikking, evenals een in oud-Hollandse stijl ingericht vertrek, het zogeheten ‘antique kamertje’, dat vermoedelijk van omstreeks 1880 dateert.²³ De nieuwe inrichting van de Willets weerspiegelt het internationaal geldende karakterbegrip van de woning, waarbij de gewenste indruk van een vertrek in overeenstemming diende te zijn met de functie ervan.²⁴ De inrichting van de ontvangtsalons, eetkamer en tuinkamer op de bel-etage vertoonde de distinctie en elegantie van de Lodewijk XVI-stijl, evenals de slaapkamer op de eerste verdieping. Voor het boudoir van Louisa Willet-Holthuysen was het vormenrepertoire van de meer intieme Lodewijk XV-stijl geschikt. De privé-vertrekken van de heer des huizes, de stemmige bibliotheek en vooral het zitkamertje in de bovenkoepel, ademden in meer of mindere mate de sfeer van de Hollandse renaissance.²⁵

De weelderige inrichting van het huis vormde een passend decor voor Willets verzameling kunst, oudheden en boeken. Toch boden de vertrekken geen pakhuisachtige

²⁰ Elk met een voorstelling van putti tegen een achtergrond van ‘trellis’ en rozen (inv.nrs SA 38109, SA 38110), het latere stel met voorstellingen van *Flora* en *Pomona* (inv.nrs SA 1004, SA 4351). Franken/Obreen 1894, 83 nrs 5580559, waar als volgt omschreven: ‘(Ao. 1866) Deux panneaux décoratifs - l’Eté et l’Automne représentés chacun par une femme debout sur un piédestal. L’Eté tient la main sur la tête; le piédestal est orné de roses. L’Automne porte des fruits; le piédestal est entouré de branches de vigne et de roses. Mr. A. Willet, à Amsterdam.’ Beide schilderijen zijn afgebeeld in Loos 1988/89-a, 206 afb. 28a, 28b. In 1866 maakte Rochussen voor het huis van Willet vijf ‘dessus de porte’, zie Franken/Obreen 1894. De veilingcatalogus van 1895 vermeldt twee wandvullingen, die door een vergissing in de maten opnieuw gemaakt moesten worden, zie Rochussen 1895, nr 131. Halbertsma 1997, 135 noot 8, komt tot een andere interpretatie van de bewaard gebleven bovendeurstukken. Het museum bezit van Rochussen vijf geschilderde doeken, vier van ongeveer 170 x 87 cm en één van 154 x 125 cm, alle bestemd voor de tuinkamer. De schilderijen zijn identiek met de door Franken/Obreen en de door Muller genoemde werken. De twee vanwege een geringe maatafwijking afgekeurde panelen stelden zwevende putti voor, omgeven door latwerk. Deze zullen niet of slechts korte tijd hebben gehangen en daarna zijn vervangen door *Flora* en *Pomona*. Het bijna vierkante doek met een leeuw binnen een door putti opgehouden krans kan bestemd zijn geweest als ‘dessus de porte’ boven de deur naar de gang (inv.nr SA 2107). Mogelijk is het paneel later vervangen door een bovenlicht met glasruit, een situatie die overeenkomt met de huidige. Het middenstuk van het plafond in de tuinkamer was voorzien van geschilderde decoraties van de uit België afkomstige A.J.B. Graux, die na 1914 zijn overgeschilderd. Smit 2009, 25.

²¹ Zie hoofdstuk 3, plattegrond afb. 3.1b, kamers 1.3, 1.4, 1.5.

²² Zoals vermeld in de boedelbeschrijving van 1895 (zie Bijlage VIII). Zie plattegrond afb. 3.1b, kamer 1.6.

²³ Zie Krabbe 2005, 146.

²⁴ Zie Laan 1996, 34-43.

²⁵ Het ontwerp van architect C. Muysken voor kasteel Oud-Wassenaar (1876-1879) had voor de inrichting van dergelijke vertrekken een belangrijke voorbeeldfunctie. Voor enkele voorbeelden, zie Laan 1996, 53 afb. 36, 57 afb. 42.

indruk, wat uit een aantal visuele bronnen valt op te maken.²⁶ Het tegenovergestelde was eerder het geval: in de vertrekken op bel-etage vormden de zorgvuldig gekozen inrichting, schilderijen en kunstvoorwerpen een eenheid. Of, zoals een tijdgenoot het vlak na de opening van het museum formuleerde ‘het is het vorstelijk geheel, de komplette woning van een Amsterdamsch patriciër, in dit geval met buitengewonen smaak gestoffeerd - het is de openstelling van deze woning, als het ware tot een openbare les in stijl en smaak, die ons dit legaat met dankbaarheid doen aanvaarden’.²⁷ Een oordeel waaruit waardering spreekt voor de esthetische wijze waarop Willet zijn huis had ingericht.

Op het schilderij dat Willem Steelink in 1882 van de zaal - het belangrijkste vertrek in huis, met bovendien de meeste wandruimte - vervaardigde, is zelfs geen schilderij te zien; de kostbare Braquenié tapisserieën fungeerden zélf als kunstwerk (zie hoofdstuk 1, afb. 1.9).²⁸ De twee vergulde etagèrekasten, gevuld met Oosters porselein in zachte kleuren, zijn geen losse meubelstukken, maar ‘en suite’ met het overige meubilair. In de aangrenzende voorzaal stonden eveneens twee vitrines, gevuld met kostbaarheden als zilver, ivoor en glazen, die pasten bij het meubilair daar. In deze kamer boden de door verguld lijstwerk omkaderde wandvakken mogelijkheid tot het hangen van een beperkt aantal schilderijen. Beschouwing van dit harmonieus op elkaar afgestemde ensemble doet de vraag rijzen waar de rest van de verzameling zich bevond en hoe deze was geëxposeerd. Een afdoend antwoord is niet te geven. Wellicht zal Willet het nodige los op kasten en tafels hebben geëtaleerd, het betrof immers de woning van een particulier en geen openbaar toegankelijk museum.²⁹ Daarnaast kan het niet anders of hij moet thuis wisselende opstellingen hebben gemaakt, daartoe mede genoodzaakt door zijn regelmatige inzendingen naar expositieën. Dit veronderstelt dat er altijd wel een substantieel deel van de verzameling ergens in het huis was opgeslagen, wat

²⁶ Dit in tegenstelling tot het met kunstvoorwerpen volgestouwde woonhuis van Sophia Adriana Lopez Suasso-de Bruijn aan de Kloveniersburgwal, reden waarom de gemeente Amsterdam het als museum ten enenmale ongeschikt vond, zie Wandel 1996, 62, 66.

²⁷ Zie S 1896, 298. De anonieme auteur - achter wiens initiaal mogelijk Jan Six schuilgaat, die Willet nog vanuit kringen van het Koninklijk Oudheidkundig Genootschap had gekend - beschreef de situatie vlak na de opening van het museum in 1896. Volgens Frans Coenen verschilde de onder zijn leiding tot stand gekomen museale herinrichting van de bel-etage nauwelijks van die van het premuseale tijdperk, zie Coenen 1896-c, 297-298, Coenen 1917.

²⁸ Recent onderzoek heeft geen afdrukken van schilderijenlijsten op de tapisserieën te zien gegeven en het houtwerk aan de bovenzijde van de panelen vertoont geen spijkergaten van een ophangstelsel. Dat de boedelinventaris van 1895 niettemin een aantal schilderijen in de zaal vermeldt, kan te maken hebben gehad met het om praktische redenen bijeen zetten van schilderijen, dit om het werk van de taxateurs in het sterfhuis te vergemakkelijken.

²⁹ In dat geval moest wel weer rekening worden gehouden met de huisdieren, die - zoals het slapende hondje op het schilderij van Steelink toont -, tot in de ‘mooiste’ kamers van het huis toegang hadden (zie hoofdstuk 1, afb. 1.9).

eventuele verkoop eruit zal hebben vergemakkelijkt. Dit laatste zou de hypothese dat Willet zich bij gelegenheid als handelaar opstelde kracht bijzetten.

Bij de hierboven geciteerde ‘openbare les in stijl en smaak’ met betrekking tot de inrichting van Willets huis kan de volgende kanttekening worden geplaatst. Het Koninklijk Oudheidkundig Genootschap gaf bij de jaarverslagen regelmatig bijlagen uit, variërend van portretten van belangrijke leden tot op zichzelf staande publicaties. In 1885 bestond deze uit *Het Amsterdamsche Woonhuis van 1500-1800 met zeven platen*, een uitgave van architect A.W. Weissman.³⁰ De prenten waren vervaardigd door Willem Steelink en stelden ‘stijlkamers’ voor van hoofdtijdvakken in de Nederlandse interieurkunst. De zevende en laatste plaat uit de reeks draagt als onderschrift: ‘Een kamer uit het laatst der XVIIIe eeuw’ (afb. 3.6). Zonder twijfel geeft de prent de zaal van het echtpaar Willet-Holthuysen in hun huis aan de Herengracht weer, waarbij de kunstenaar zich heeft kunnen baseren op het schilderij dat hij enkele jaren eerder van hetzelfde vertrek maakte (zie hoofdstuk 1, afb. 1.9).

Hoewel de overeenkomsten overheersen, zijn de verschillen frappant. Zo is op de prent een parketvloer te zien die er nooit heeft gelegen, en staat in de hoek een secretaire in Lodewijk XV-stijl, die niet in de verzameling is gedocumenteerd. Het meest opmerkelijk echter is de datering van de kamer. Hoe kon Weissman, die om zijn gedegen kennis van bouwstijlen bekend stond, in de mening verkeren dat hier sprake was van een laat achttiende-eeuwse kamer, in plaats van een interieur dat toen precies twintig jaar oud was?³¹ Een en ander duidt erop dat het met de kennis van historische stijlen - ook in kringen van het oudheidkundige genootschap - nog bedroevend gesteld was. Bovendien lijkt Willet zelf niet bij de totstandkoming van de bijlage betrokken te zijn geweest - in dat geval zou hij wel erg kort van memorie zijn geweest.

³⁰ Zie Weissman 1885, 8 en [23], Bijlage bij Jaarverslag KOG 1884/85. Mogelijk was de tekening die aan de prent ten grondslag heeft gelegen te zien in een tentoonstelling in de Militiezaal, zie *Catalogus 1885*, nr 758 (‘Kamer in het huis van den heer Willet te Amsterdam, laatst XVIIIe eeuw’). Later onderzoek naar de ouderdom van de zaal heeft uitgewezen dat alle onderdelen van de jaren zestig van de negentiende eeuw dateren, met uitzondering van de dubbele deur naar de voorzaal, die mogelijk ouder is. Vriendelijke mededeling van Jaap Boonstra, restaurator Amsterdams Historisch Museum.

³¹ Zie Weissman, architect van het Stedelijk Museum (1895) en in 1911 één van de stichters van de Bond Heemschut, schreef verschillende, op archiefonderzoek gebaseerde studies over de geschiedenis van de Nederlandse bouwkunst. Standaardwerken zijn diens *Geschiedenis der Nederlandsche Bouwkunst*, Amsterdam 1912 en *Noord Hollandsche Oudheden, beschreven en afgebeeld [...]*, Amsterdam 1890-1905, de laatste publicatie onder auspiciën van het Koninklijk Oudheidkundig Genootschap samen met Gerrit van Arkel, eveneens architect. Architectuur hield de auteur in 1885 duidelijk meer bezig dan interieurs en dat in een tijd dat de stijlperiode van omstreeks 1800 nog nauwelijks onderwerp van serieuze studie was.

Al met al vormde de presentatie van Willets verzameling in zijn Amsterdamse huis een groot contrast met de gevestigde museum- en tentoonstellingspraktijk van die jaren.³² Schilderijen hingen in rijen dik boven elkaar en bedekten de wanden van lambrisering tot plafond, soms geordend naar schilderscholen, maar veelal slechts op afmeting. Kleine of kostbare kunstvoorwerpen stonden of lagen - gerangschikt naar materiaal - in overvolle vitrines, grotere objecten stonden her en der verspreid in de ruimte opgesteld. Daarnaast schiep men soms ensembles van verschillende kunstvoorwerpen - bijvoorbeeld in de vorm van stijlkamers - die geliefd waren om hun schilderachtige effect. Willet en zijn echtgenote moeten dergelijke presentaties van hun museumbezoeken in binnen- en buitenland hebben gekend. Bovendien verzorgde Willet zelf regelmatig inrichtingen van oudheidkundige tentoonstellingen, die in het hierboven geschetste beeld passen.³³ Geconcludeerd kan worden dat hij dit effect in zijn eigen huis bewust niet nastreefde - daar diende alles een voornaam-harmonieuze uitstraling te bezitten.

Naast hun Amsterdamse domicilie bewoonde het echtpaar Willet-Holthuysen van 1874 tot 1884 's zomers een villa in Le Vésinet, niet ver van Parijs. Daar moet een substantieel deel van de collectie gehuisvest zijn geweest, wanneer mag worden afgegaan op de verschillende interieurschilderijen die Coen Metzelaar ter plaatse heeft gemaakt (afb. 3.7, afb. 3.8). Anders dan de Frans geïnspireerde salons in Amsterdam overheerste hier de zin voor het romantische, die vooral tot uitdrukking komt in het zogeheten atelier.³⁴ De inrichting ervan laat een voorliefde zien voor kunstuitingen die herinneringen oproepen aan de glorie tijd van de renaissance in het algemeen, en aan die van de Hollandse Gouden Eeuw in het bijzonder, compleet met glas-in-loodvensters, houten betimmeringen en artistieke arrangementen van wapens en voorwerpen van tin, koper en Delfts aardewerk.

Al lijkt op het eerste gezicht sprake van het tegendeel, bij de inrichting is niets aan het toeval overgelaten, het zijn interieurs die een bestudeerde nonchalance verraden. Evenals in het Amsterdamse huis het geval is, staat geen enkel stuk op zichzelf, maar fungeert als onderdeel van één - hier schilderachtig - geheel. Het effect van dit kunstzinnige streven wordt nog verhoogd door de aanwezigheid van allerlei schildersattributen. Daarmee sluit de

³² Over de presentatie van eigentijdse kunst in de negentiende eeuw, zie Sillevius 1991.

³³ Willet verzorgde diverse tentoonstellingsinrichtingen, zoals die van de wapententoonstelling in Arti in 1869 (zie hoofdstuk 1, afb. 1.10).

³⁴ Over het ontstaan van de romantische traditie in het interieur, zie Wainwright 1989.

inrichting van het atelier van Willet - of hij nu zelf schilderde of niet - aan bij een oudere traditie van ruim van antiquiteiten en andere artistieke rekvisieten voorziene schilderswerkplaatsen.³⁵ Bij de brand die het huis in 1884 trof ging de kostbare inventaris grotendeels verloren. Wat uit de puinhopen kon worden gered, liet Willet naar zijn huis in Amsterdam overbrengen. Was door de brand in Frankrijk het ensemble dáár verloren gegaan, de ‘overlevenden’ van de ramp mochten het zorgvuldig samengestelde geheel in het grachtenhuis niet verstoren, reden waarom Willet grotere stukken als een kastje en een beeld zal hebben weggegeven (zie respectievelijk afb. 2.11, afb. 2.8).

Een museale bestemming

Het uit 1889 daterende museuminitiatief van Louisa Willet-Holthuysen ontstond aan het eind van een eeuw die wel gekarakteriseerd is als ‘museumeeuw’.³⁶ Overal in Europa werden openbare musea gesticht, ook in Nederland. Op reis had de jonge Louisa met haar ouders talloze buitenlandse musea - oude en nieuwe - bezocht. Vergeleken met steden als Rome, Parijs en München liep Amsterdam op dit gebied sterk achterop - hier was de situatie vóór 1850 nog uiterst overzichtelijk. In de hoofdstad bestonden twee musea, waarvan het ene door het Rijk werd beheerd en het andere door de stad Amsterdam. Het Rijksmuseum, gevestigd in het Trippenhuis aan de Kloveniersburgwal, was sinds 1817 voor het publiek opengesteld en bestond uit een collectie schilderijen, in hoofdzaak van Hollandse en Vlaamse meesters, evenals een prentenkabinet.³⁷ Elke toerist wist het museum in het Trippenhuis te vinden,

³⁵ Nederlandse voorbeelden zijn de ateliers van Nicolaas Pieneman, Christoffel Bisschop, Willem Mesdag en Paul Tetar van Elven, zie respectievelijk Te Rijdt 1995, Reitsma 2001-c, Reitsma 2001-b, Reitsma 2001-d. Hun interesse voor oudheden maakte deel uit van een internationale ontwikkeling, die een hoogtepunt vond in de weelderig uitgedoste ateliers van kunstschilders als Hans Makart in Wenen en ook van Willets vriend Mniszech in Parijs, zie zie respectievelijk http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Makart_Wien_um_1875.jpg en De Rosset 2003, ongep. afb. 19. Over ‘het schilderachtige’ in de interieurkunst, zie Laan 1994. Een ander vertrek dat Metzelaar diverse keren afbeeldde is de zogeheten Chinese salon, waar zich - voor zover op basis van de drie bewaard gebleven schilderijen te beoordelen valt - geen kunst of oudheden bevonden. De exotische uitmontering van deze kamer moet gezien worden tegen de achtergrond van een hernieuwde interesse in het Verre Oosten, die zich ook in de interieurkunst manifesteerde.

³⁶ Zie Bogaard/Van Vlierden 2007, [83]. De vroegste openbare musea in Nederland ontstonden al aan het eind van de achttiende eeuw. Voorbeelden zijn de schilderijengalerij van stadhouder Willem V (1774) te Den Haag en het Teylers Museum (ca 1780) in Haarlem. Zie respectievelijk Fock 1976/77, Brenninkmeijer-de Rooij 1976/77 (beide Willem V) en Sliggers/Vogel/Beliën 2006 (Teylers). In Amsterdam bestond in die tijd nog geen op een moderne leest geschoeid museum, wel de uit het eind van de zeventiende eeuw daterende kunstkamer in het stadhuis, die diende ter instructie van kunstenaars en liefhebbers, ook wel ‘amateurs’ genoemd, zie Wiggers 1994, 13.

³⁷ Onder de schilderijen bevonden zich zeven bruiklenen uit stedelijk bezit, waaronder Rembrandts *Nachtwacht*. Om ruimte in het museum te creëren werden kunstwerken van eigentijdse meesters in 1838 overgebracht naar Paviljoen Welgelegen in Haarlem. Over de vroeg negentiende-eeuwse geschiedenis van het Rijksmuseum, zie Bergvelt 1998, 28-137.

maar de historische verzameling van de stad, een paar honderd meter verderop, trok nauwelijks bezoekers. Deze heterogene collectie was sinds 1808 ondergebracht in het Prinsenhof aan de Oudezijds Voorburgwal, tevens de zetel van het stadsbestuur.³⁸ De opstelling van de schilderijen, beelden en oudheden in een drietal vertrekken - een rariteitenkamer en twee modellenkamers - liet veel te wensen over.³⁹

Plannen tot verbetering van de huisvesting hadden geen prioriteit van de stedelijke overheid en ook de ideeën voor een nieuw te stichten Rijksmuseum in Amsterdam kregen aanvankelijk geen vorm.⁴⁰ Serieuze museumplannen van het Koninklijk Oudheidkundig Genootschap werden al evenmin gerealiseerd, reden waarom Willet uit frustratie een groot deel van zijn oudheden liet veilen. Een oplossing leek nabij toen in 1876 onder auspiciën van het genootschap een groot deel van de stadscollectie te bezichtigen was in de *Historische Tentoonstelling van Amsterdam* in het Oudemannenhuis, georganiseerd om het zesde eeuwfeest van de stad luister bij te zetten. De expositie, een publiek succes, kon zijn bestaan tot 1877 rekken als Amsterdamsch Museum, waarna het kunstbezit naar het stadhuis terugkeerde.⁴¹ De stedelijke verzameling zou eerst een adequate huisvesting krijgen in een nieuw nationaal museum - waarin het Rijksmuseum van Schilderijen en het Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst samengingen -, dat vanaf 1876 aan de Stadhouderskade verrees.⁴² In 1885 en 1887 werd vrijwel de complete stedelijke collectie als bruikleen naar het nieuwe gebouw overgebracht.⁴³ Pas in 1895 zou met het Stedelijk Museum een nieuw gemeentelijk museum gereedkomen dat tot ver in de twintigste eeuw onderdak bood aan een conglomeraat van verschillende deelcollecties en daarnaast als een 'Kunsthalle' fungeerde.⁴⁴

Ondertussen was na 1850 dankzij de museuminitiatieven van enkele particulieren een rijker geschakeerd beeld ontstaan. Dat een Nederlandse verzamelaar zich om het voortbestaan van zijn collectie bekommerde was een typisch negentiende-eeuws fenomeen. Voor die tijd

³⁸ Zie over de lotgevallen van de vroegste kunst- en rariteitencollecties van de stad Amsterdam na 1800, Wiggers 1994, 24-48.

³⁹ Daarnaast hing een groot aantal schilderijen verspreid over verschillende kamers, gangen en portalen in het stadhuis, zie Middelkoop 2008, 27-30. Ook de huisvesting van het Rijksmuseum in het niet voor dat doel gebouwde Trippenhuis was ver beneden de maat, zie Van der Ham 2000, 96.

⁴⁰ Over de prijsvragen die in de jaren zestig en zeventig van de negentiende eeuw voor een nieuw nationaal museum zijn uitgeschreven, zie Veenland-Heineman 1985.

⁴¹ Zie Coucke 2002.

⁴² Over de moeizame totstandkoming van het nieuwe Rijksmuseum in de negentiende eeuw, zie Bergvelt 1998, met opgave van oudere literatuur. Ook de voorwerpen die aan het Koninklijk Oudheidkundig Genootschap toebehoorden werden voor de zoveelste keer opgeslagen.

⁴³ Met uitzondering van de verzameling Fodor en een aantal minder belangrijke stukken die in het stadhuis achterbleven.

⁴⁴ Zie over de vroegste geschiedenis van het Stedelijk Museum, Jansen van Galen/Schreurs 1995, 7-47.

vielen verzamelingen na het overlijden van de eigenaar vrijwel altijd door veilingen uiteen.⁴⁵ Wel konden bezoekers - veelal kunstkenner uit het buitenland - op introductie bij sommige kunstverzamelaars thuis terecht, een traditie die tot in de tweede helft van de negentiende eeuw bleef voortbestaan.⁴⁶ Zo kon bij Jan Six het fameuze schilderijenkabinet Six-van Winter worden bezichtigd, waarvan de basis aan het eind van de achttiende eeuw door koopman Pieter van Winter en zijn dochter Lucretia was gelegd.⁴⁷ Bij Adriaan van der Hoop, een schatrijke bankier, zag men de top van de Hollandse en Vlaamse schilderkunst uit de zeventiende eeuw, terwijl Carel Fodor op verzoek zijn collectie eigentijdse schilderkunst toonde, evenals werken op papier van Nederlandse oude meesters.⁴⁸ Ook Jacob de Vos Jbzn, collectionneur van tekeningen van oude meesters en eigenaar van een naar hem genoemde Historische Galerij, stelde zijn deuren voor geïnteresseerden open.⁴⁹

Twee van hen, Van der Hoop en Fodor, zouden respectievelijk in 1854 en 1860, als eersten hun schilderijenverzamelingen met een museale bestemming aan Amsterdam nalaten.

⁴⁵ Een legaat of schenking aan een stad - van een natie was in Nederland vóór 1795 nauwelijks sprake - kwam bij hoge uitzondering voor. Voorbeelden zijn de collecties van de Amsterdamse regenten Michiel Hinloopen en Gerard van Papenbroeck, zie Van Gelder 1992-a, 36-37, Bergvelt 2005, 345. Eerstgenoemde liet zijn omvangrijke prentverzameling (7000 bladen, opgeborgen in 52 banden) na aan de stad Amsterdam, waar deze een plaats kreeg in de kunstkamer van het stadhuis, tot onderricht van jonge kunstenaars. De prentschat bevindt zich tegenwoordig in het Rijksmuseum, zie Van der Waals 1988. Van Papenbroeck legateerde zijn collectie, bestaande uit onder meer 150 beelden en reliëfs uit de Klassieke Oudheid, aan de universiteit van Leiden, waar deze de kern vormt van de huidige verzameling van het Rijksmuseum van Oudheden. Zijn verzameling geleerdenportretten liet hij aan het Amsterdamse Athenaeum Illustre na, zie Van Roon 1992 en Couwenberg 2007.

⁴⁶ Voor een sterk staaltje van de 'kunst van het ontvangen', zie Plomp 2001, 103. Bronnen met betrekking tot negentiende-eeuwse kunstbezoeken-aan-huis zijn zeldzaam. In 1875 publiceerde Lord Ronald Gower een gidsje over de voornaamste openbare en particuliere kunstverzamelingen in Nederland en België, bedoeld voor Engelse kunststudenten en amateurs. Abraham Willet komt niet in zijn lijstje voor, evenmin als andere verzamelaars van antiquiteiten. De aandacht van de Engelsman was exclusief gericht op oude en moderne schilder- en tekenkunst, zie Gower 1875. Over Gowers publicatie en diens mening over de inrichting van Museum Van der Hoop, zie respectievelijk Van Eeghen 1958 en Kistemaker 2004, 53.

⁴⁷ Zie Gower 1875, 136-154. Zie over de verzamelingen Van Winter, Priem 1997.

⁴⁸ Van der Hoop legateerde zijn verzameling in 1854 aan de stad Amsterdam. Als eerste zelfstandig gemeentelijk museum, gehuisvest in het Oudemannenhuis, was het geen lang leven beschoren. In 1885 werd de verzameling integraal aan het juist geopende Rijksmuseum in bruikleen gegeven, waar deze tot in de jaren twintig van de twintigste eeuw als een apart museum in twee zalen was opgesteld. Over de collectie Van der Hoop, zie diverse bijdragen in Bergvelt/Fieldt Kok/Middelkoop 2004. Fodor liet zijn collectie in 1860 na aan de stad Amsterdam. Drie jaar later opende Museum Fodor als tweede gemeentelijke kunstmuseum zijn deuren. Tot 1948 bleef de instelling in zijn negentiende-eeuwse gedaante bestaan, waarna gebouw en collectie werden gescheiden, zie Van Eeghen 1963. Bij de daaropvolgende modernisering werd Fodor als dependance van het Stedelijk Museum in gebruik genomen. De verzameling kwam bij het Stedelijk in beheer en vanaf 1972 bij het Amsterdams Historisch Museum. Over Fodors collecties prenten en schilderijen van eigentijdse meesters, zie Loos 1985 en Reichwein/Bergvelt/Wieringa 1995.

⁴⁹ Zie Gower 1875, 159-161. Over De Vos en de op zijn initiatief tot stand gekomen Historische Galerij, zie Carasso 1991. Naast de hier genoemde particuliere verzamelaars die hun huis openstelden voor geïnteresseerden vermeldt Gower nog Van Loon (oude meesters), M.C.P. van Eeghen en baron Hooft van Woudenberg en Geerstein (beide moderne schilderijen) en C.A. Crommelin (moderne tekeningen). Ibid., respectievelijk 131-136, 154-156, 155-157 en 157-159.

Daarmee begunstigde zij nadrukkelijk de stad en niet het Rijk, een handelwijze die is geïnterpreteerd als een overblijfsel van de stedelijke hegemonie in ons land van vóór 1795.⁵⁰ Het Museum Van der Hoop opende zijn deuren in 1855 in de lokalen van de Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten in het voormalige Oudemannenhuis.⁵¹ Het had weinig gescheeld of de verzameling was voor de stad Amsterdam verloren gegaan omdat de gemeenteraad de successierechten niet wilde betalen. Dankzij een particulier initiatief van de Amsterdamse burgerij, waarbij onder anderen De Vos en Fodor aanzienlijke bedragen doneerden, lukte het om de verzameling voor de stad te behouden.⁵² Fodor trok lering uit het gebeurde. Bij zijn overlijden in 1860 zorgde hij ervoor dat de stad, naast zijn verzameling, ook geld voor een nieuw museumgebouw en het bedrag van de successierechten kreeg. Museum Fodor opende zijn deuren in 1863: het eerste Amsterdamse museum voor moderne kunst.⁵³

Liefhebbers van eigentijdse kunst kon voordien uitsluitend terecht op de Tentoonstellingen van Levende Meesters. Deze verkoopexposities, die vanaf 1808 werden gehouden in de Koninklijke Akademie, maakten deel uit van een tegen het midden van de eeuw sterk opbloeiende kunstmarkt met kunstenaars, verzamelaars, kunstenaarsverenigingen en handelaren.⁵⁴ Arti et Amicitiae, de in 1839 opgerichte kunstenaarsvereniging, was al snel het centrum van het artistieke leven in Amsterdam.⁵⁵ Iedereen die iets betekende in de kunstwereld was ‘werkend’ of ‘kunstlievend’ lid van Arti, onder wie ook Fodor en Willet. In een tijd dat musea nog geen tentoonstellingen organiseerden, vervulde een instelling als Arti op dit gebied een spilfunctie.

Omstreeks het midden van de eeuw ontstond een groeiende interesse voor oudheden, een relatief nieuw verzamelgebied, ook in Amsterdam. Zoals we in het eerste hoofdstuk zagen waren kunstschilders de eersten die dergelijke verzamelingen aanlegden, gevolgd door liefhebbers van kunst en wetenschap.⁵⁶ Vanaf 1854 wijdde Arti et Amicitiae een reeks

⁵⁰ Zie Bergvelt 1995, 36.

⁵¹ Zie Kistemaker 2004.

⁵² Willet was hier niet bij betrokken, zijn voorkeur ging toen uit naar eigentijdse kunst.

⁵³ Zie Wieringa 1995, 30. Ook de weduwen Lopez Suasso-de Bruijn en Willet-Holthuysen zouden later aan de gemeente Amsterdam vrij van successierecht legateren.

⁵⁴ Zie Hoogenboom 1993/94 en Stolwijk 1998, [131]-160.

⁵⁵ Zie verschillende bijdragen in Heij/De Roever/Reynaerts 1989.

⁵⁶ In de achttiende eeuw bracht de Amsterdamse koopman Cornelis Ploos van Amstel een vermaarde kunstverzameling bijeen, maar hij bezat ook oude glazen flesjes en ivoeren, zie Laurentius/Niemeijer/Ploos van Amstel 1980, 107. Over Pienemans collectie en zijn legaat aan het Koninklijk Oudheidkundig Genootschap, zie Te Rijdt 1995. Zie over de verzameling Bisschop, Reitsma 2001-c, met opgave van oudere literatuur.

tentoonstellingen aan dit onderwerp, die een voorbeeld waren voor soortgelijke initiatieven in andere steden.⁵⁷ De tweede expositie in 1858 leidde tot de oprichting van het Koninklijk Oudheidkundig Genootschap, een vereniging die zich ten doel stelde de bekendheid van en de kennis over antiquiteiten te vergroten.⁵⁸ Amsterdam zou echter nimmer een museum kennen dat exclusief aan dit verzamelgebied was gewijd, zoals het Parijse Musée d'antiquités nationales en vooral het South Kensington Museum in Londen, dat op dit terrein een voorbeeldfunctie had. In ons land was in Den Haag vanaf 1875 het Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst gevestigd, twee jaar later kwam daar het Kunstnijverheidsmuseum in Haarlem bij.⁵⁹

Van de belangstelling voor oudheden in Amsterdam moet nu ook weer niet een al te rooskleurig beeld worden geschetst. Zoals gezegd liepen de initiatieven van het Koninklijk Oudheidkundig Genootschap om tot de oprichting van een museum te komen keer op keer op niets uit en in 1877 moest het Amsterdamsch Museum wegens gebrek aan belangstelling zijn deuren sluiten. Ook met het Broekerhuis, een klein particulier museum met 'Broekse' oudheden, dat in de jaren tachtig een kwijnend bestaan leidde aan de westzijde van het Vondelpark, was het snel gedaan.⁶⁰ In 1887 kocht mevrouw S.A. Lopez Suasso-de Bruijn, een enthousiast verzamelaarster van antiquiteiten en curiosa, de complete inventaris aan.⁶¹ Drie jaar later zou zij haar collectie en een aanzienlijk geldbedrag aan de stad Amsterdam legateren en zo mede de grondslag leggen voor het ontstaan van het Stedelijk Museum.

Het voorgaande lijkt in tegenspraak met het succesverhaal van het Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst dat in 1887 vanuit Den Haag naar het nieuwe Rijksmuseum werd overgebracht. Kwamen er vóór 1885 gemiddeld 10.000 bezoekers per jaar, in Amsterdam trok deze afdeling zoveel belangstelling dat de directie stelde dat 'het Nederlandsch Museum wel het lievelingsmuseum van het publiek' was.⁶² 1888 was een topjaar met 460.000 bezoekers - er was dus wel belangstelling voor het nationaal verleden bij

⁵⁷ Zie Van der Hout 1989, 142-143, 'Lijst van tentoonstellingen' (zie Bijlage V). Exposities van oudheden vonden plaats in 1854, 1858, 1869 en 1873. De zilvertentoonstelling van 1880 ontbreekt in de lijst. De succesvolle Delftse tentoonstelling van 1863 was naar het voorbeeld van die in Arti opgezet.

⁵⁸ Zie diverse bijdragen in Heijbroek 1995-a.

⁵⁹ Van der Ham 2000, 152-158 en Pijzel-Dommisse 1993.

⁶⁰ Het museum, waar allerlei oudheden te zien waren, werd geëxploiteerd door een naamloze vennootschap, een novum in die dagen. Toen er te weinig bezoekers kwamen besloot de directie om het gebouw en de inboedel te verkopen. Over het Broekerhuis, zie Schade van Westrum 1973 en Heiligers 2009.

⁶¹ AHM, Archief Lopez Suasso, C/a 3. W. Hekking jr, 'Inventaris Broekerhuis, Nieuwer-Amstel 1884' en S.A. Lopez Suasso-de Bruijn, 'Lijst van aankopen van den inboedel van het Broekerhuis, Amsterdam' [1887]. Beide lijsten zijn in hetzelfde opschriftboekje opgetekend.

⁶² Geciteerd naar Wandel 1996, 81.

het publiek. Misschien dat het Amsterdamsch Museum van het Koninklijk Oudheidkundig Genootschap, dat verbonden was met het gegoede Amsterdamse verzamelaarsmilieu, bij een breder publiek onvoldoende bekend was. De entreprijzen van 25 cent, op zondagen tien cent, kunnen ook een rol hebben gespeeld bij het wegblijven van bezoek. Het Rijksmuseum was gratis toegankelijk.

Het hierboven geschetste museale landschap in Amsterdam vormt de achtergrond voor de verzamelactiviteiten en de museumplannen van het echtpaar Willet-Holthuysen. Het legaat van de weduwe Willet zou - na die van Van der Hoop, Fodor en Lopez Suasso - in 1896 resulteren in de opening van het vierde gemeentelijke museum op een rij.⁶³ Zoals uit de voorgaande hoofdstukken geconcludeerd kan worden, lijkt de wordingsgeschiedenis van de verzameling Willet-Holthuysen veeleer door toeval getekend dan door opzet. Serieuze plannen voor het stichten van een 'eigen' museum heeft Willet tijdens zijn leven mijns inziens dan ook niet gehad. Het is zelfs de vraag of hij wel een permanente collectie nastreefde, te oordelen naar het vele waarvan hij tijdens zijn leven door verkoop en schenking afstand heeft gedaan.

Ongetwijfeld zal Willet de nieuw gestichte musea van Van der Hoop (1855) en Fodor (1863) hebben bezocht, maar deze bezoeken lijken hem evenmin te hebben aangespoord om hun voorbeeld te volgen.⁶⁴ Toen Abraham Willet in 1861 met Louisa Holthuysen trouwde was althans nog geen sprake van een 'eigen' museum, het grachtenhuis was toen nog voorbestemd een meisjeskostschool te worden. Bovendien had Willet in die jaren juist het restant van zijn eerste schilderijenverzameling verkocht, terwijl zijn verzameling oudheden nog in een beginfase verkeerde. Waar hij zich in de jaren zestig en vroege jaren zeventig - samen met anderen - wèl voor beijverde, was de totstandkoming van een museum onder auspiciën van het Koninklijk Oudheidkundig Genootschap. Zoals gezegd was hij tot 1874 conservator van de gestaag groeiende verzameling oudheden van het genootschap, aan welks groei hij zelf met schenkingen bijdroeg. Hij zou zelfs hebben overwogen om een substantiëler deel van zijn eigen verzameling aan het museum over te dragen, maar liet deze objecten ten leste veilen.

⁶³ En na Lopez Suasso het tweede op het gebied van oudheden.

⁶⁴ De naam van Willet, noch die van zijn echtgenote, staan in de bezoekersboeken van de musea Van der Hoop en Fodor vermeld. Met betrekking tot Fodor hoeft dat geen verbazing te wekken, aangezien Willet goede contacten onderhield met Louis Chantal, kunstschilder en eerste conservator van het museum. Hij zal in een informele sfeer bij hem over de vloer zijn gekomen en om die reden geen handtekening(en) hebben gezet.

De belangrijkste conclusie die hieruit kan worden getrokken, is dat voor Willet een ‘eigen’ museum toen geenszins aan de orde was, net zomin als later trouwens. Daarbij komt dat het jaar 1874 een keerpunt in zijn verzamelactiviteit laat zien, die dan over het hoogtepunt heen lijkt. Als hij daarna nog museumplannen heeft gekoesterd, dan zal de brand van de villa met zijn kostbare inventaris de laatste hoop op realisering ervan de bodem hebben ingeslagen. Liever zette hij in de jaren tachtig, evenals andere verzamelaars dit deden, in op versterking van de verzameling van het Rijksmuseum. De schenkingen van een aantal schilderijen van oude meesters die hij nog kort voor zijn overlijden aan deze prestigieuze nieuwe instelling deed, vormen hiervan het bewijs. Dat de overlijdensberichten niet spreken van een ‘eigen’ museum is in dezen veelzeggend en een afdoende antwoord op de vraag of Willet een museale bestemming met zijn verzameling voorhad. Het antwoord op die vraag luidt: nee. Zijn weduwe had echter andere plannen.

Omstreeks 1888 moet - mogelijk met, maar waarschijnlijker zonder medeweten van haar echtgenoot - bij Louisa Willet-Holthuysen het museumidee hebben postgevat, een plan dat zij met een vertrouweling verder kan hebben uitgewerkt. De vriend die hier het meest voor in aanmerking komt is Daniel Franken (afb. 3.9). Deze kan haar hebben verzekerd dat hij na haar overlijden voor de uitvoering zou zorgdragen, waarmee voor Louisa Willet-Holthuysen een bezoek aan de notaris volstond. Een aantal feiten lijkt te duiden op een meer dan oppervlakkige betrokkenheid van Franken bij de totstandkoming van het museum. Zo was hij na de dood van de weduwe Willet één van de executeuren testamentair die actief bij de voorbereiding van het museum was betrokken en vervulde hij in de beginjaren de functie van adviseur van de gemeente Amsterdam voor ‘zaken het museum Willet-Holthuysen betreffende.’⁶⁵ Daarnaast schonk Franken een zilveren beker met een opschrift ter nagedachtenis van zijn gestorven vrienden aan het museum-in-oprichting (afb. 3.10).⁶⁶ Lest best legateerde hij in 1898 een aantal kunstwerken aan het museum dat betrekking had op de ‘Franse’ periode van Franken en zijn vrienden Willet, Mniszech en Mouilleron. Al een jaar eerder had Mniszech, mogelijk op advies van Franken, enkele werken van Mouilleron en zichzelf aan het museum geschonken. Het lijkt erop dat Franken daarmee het ‘Franse aspect’ in het Amsterdamse woonhuis van Abraham Willet bewust heeft willen versterken.

⁶⁵ Franken stond in deze hoedanigheid Frans Coenen, de onervaren eerste conservator van het museum, met raad en daad terzijde.

⁶⁶ Het opschrift luidt: ‘Ter Gedachtenis van myne Vrienden Abraham Willet en Sandrina Louisa Holthuysen, weduwe Abraham Willet’, zie Vreeken/Den Dekker 2003, nr 185.

Met haar legaat trad Louisa Willet-Holthuysen dus wel in de voetsporen van Van der Hoop, Fodor en een andere Amsterdamse weduwe, Sophia Adriana Lopez Suasso-de Bruijn. Het testament van Lopez Suasso, weduwe van jhr A.P. Lopez Suasso, lid van het Koninklijk Oudheidkundig Genootschap en bekend numismaat, kan geen voorbeeld voor haar zijn geweest, daar dat document pas in 1890 wereldkundig werd, één jaar nadat Louisa het hare had laten opmaken.⁶⁷ Niettemin zijn de twee testamenten op onderdelen vergelijkbaar. Beide beoogden een museale bestemming voor een gevarieerde verzameling kunst en antiquiteiten in de huizen van de erfplanters, dit in tegenstelling tot de legaten Van der Hoop en Fodor die respectievelijk zeventiende-eeuwse en eigentijdse schilderkunst bevatten en in andere gebouwen dan de woonhuizen van de eigenaren werden ondergebracht.⁶⁸ Dat het gestelde doel niet in het woonhuis van Lopez Suasso aan de Kloveniersburgwal kon worden gerealiseerd is hier minder van betekenis. Uiteindelijk riep de gemeente voor haar legaat de Sophia-Augusta Stichting in het leven.⁶⁹ Deze werd gehuisvest in het mede met geld van de erfplantster gebouwde Stedelijk Museum, dat in 1895 zijn deuren voor bezoekers openstelde, één jaar voor Museum Willet-Holthuysen. De zalen van de Sophia-Augusta Stichting op de bel-etage zouden eerst in 1900 worden opgeleverd.

Een opmerkelijk verschil tussen deze in de jaren negentig geopende musea en de enkele decennia eerder gestichte musea Van der Hoop en Fodor is het aspect van de liefdadigheid. Bij de twee nieuwe musea was de traditionele band tussen armenzorg en kunst, namelijk de entreegelden die bestemd waren voor de minbedeelden, afwezig. Dit wil niet zeggen dat de dames Lopez Suasso en Willet zich niet met liefdadigheid bezighielden, getuige de aanzienlijke bedragen die zij aan verschillende charitatieve instellingen nalieten. Evenals in haar testament uit 1861 het geval was, had Louisa Willet-Holthuysen een liefdadigheidsgesticht voor bejaarde vrouwen in een bijgebouw achter in de tuin voor ogen. Ter huisvesting en onderhoud van de beoogde instelling liet zij het voormalige koetshuis

⁶⁷ Louisa Willet-Holthuysen heeft geen contact gehad met de gemeente over haar voorgenomen legaat, dit in tegenstelling tot Sophia Lopez Suasso-de Bruijn, die de burgemeester van tevoren over haar plan had ingelicht. Zij zou dit hebben gedaan naar aanleiding van de schenking van de muntenverzameling van haar overleden echtgenoot aan de gemeente Amsterdam in 1887. De burgemeester prees toen haar voornemen om de stad 'later te verrijken met een merkwaardig museum van oudheden', geciteerd naar Wandel 1996, 80. Er bestaan geen aanwijzingen dat beide erfplanters elkaar persoonlijk hebben gekend.

⁶⁸ Dit in hoofdzaak. Van der Hoop bezat ook schilderijen van tijdgenoten en Fodor tekeningen van oude meesters.

⁶⁹ Zo genoemd naar de eerste voornamen van zichzelf en haar man, van de laatste in vervrouwelijkte vorm. De Sophia-Augusta Stichting zou tot het midden van de jaren zeventig van de twintigste eeuw blijven bestaan, waarna de verzameling door het Stedelijk Museum werd overgedragen aan het Amsterdams Historisch Museum.

Amstelstraat 22 en een bedrag van f. 100.000,- na aan de Diakonie der Hervormde Gemeente. Met betrekking tot haar tehuis kon mevrouw Willet, anders dan bij haar museum het geval was, zich richten naar een voorbeeld, namelijk het hofje van de weduwe Elias in de Nieuwe Looierstraat (zie Bijlage I).⁷⁰

Het heeft er alle schijn van dat Louisa met haar museum, naast beweegredenen van altruïstische aard, een monument ter nagedachtenis aan haar man - en zichzelf - heeft willen oprichten. 'Met oude kunst kochten nieuwe rijken een solide reputatie. Als museaal mecenas toonden zij noblesse en goede smaak. Dit streven was zowel bij oude adel als bij *nouveaux riches* een, veelal verhuld maar daarom niet minder krachtig, motief voor hun donaties aan de gemeenschap. De prijs van onsterfelijkheid was een museum'.⁷¹ Een treffender verwoording van de combinatie van motieven die de negentiende-eeuwse elite had, is nauwelijks denkbaar. Schenkingen aan reeds bestaande musea, zoals Willet bij leven had gedaan, waren voor zijn weduwe niet voldoende. Een 'eigen' museum moest het worden, onder hun beider naam. Voor haar echtgenoot was het verzamelen van kunst een levensvervulling geweest, wat hem in het kleinsteedse Amsterdam kennelijk op het nodige commentaar was komen te staan. Dat dit argument bij de totstandkoming van het museum een rol heeft gespeeld, valt op te maken uit Daniel Frankens voorwoord in de catalogus van de boekerij (1896) van zijn overleden vriend. Hierin stelt hij dat Willets passie voor mooie dingen in Nederland werd gezien als een 'douce folie', een onschuldige zotheid.⁷² Een museum zou een dergelijk onbegrip logenstraffen.

Echter niet in de kleine kring van familie en kennissen. Daar werd, zoals we eerder zagen, verbaasd gereageerd op het legaat en de hieruit voortvloeiende stichting van een museum. Maurits van Lennep vond het allemaal maar 'mal' en 'ijdel'.⁷³ Anderen waren op geldelijk gewin uit. De kinderen van Louisa's enige nicht, Louisa Wilhelmina, probeerden - tevergeefs - het testament aan te vechten en lichten daartoe zelfs de doopceel van Franken.⁷⁴

⁷⁰ Over de laatste ontwikkelingen op het gebied van de ouderenzorg was ze niet goed geïnformeerd. De Diakonie ruilde het, voor het beoogde doel ten enenmale ongeschikte, perceel in de Amstelstraat met de gemeente voor een terrein aan het Oosterpark, waar onder de meisjesnaam van de weduwe een modern gesticht verrees (zie Bijlage I).

⁷¹ Zie Kempers 1990, 83. De 'onsterfelijkheid' was zeer betrekkelijk. De namen van Van der Hoop, Fodor, Lopez Suasso en Willet waren in de loop van de twintigste eeuw volstrekt in de vergetelheid geraakt.

⁷² 'Douce folie' laat zich niet eenduidig vertalen, er zijn verschillende varianten mogelijk. Voor het in het Frans gestelde voorwoord, zie Coenen 1896-a, ongep. Mogelijk dat Franken om dezelfde Nederlandse kleinheid van geest in Frankrijk was gaan wonen.

⁷³ Zie hoofdstuk 1, paragraaf 'Laatste levensjaren, 1884-1895'.

⁷⁴ Franken bleek onkreukbaar, zoals blijkt uit verschillende documenten in het bezit van nazaten van de familie Royen-Holthuysen. Coll. mw J.C. de Ruiter-Peltzer. Kopieën in AHM, Archief MWH.

Opmerkelijk is de reactie van iemand die Willet kennelijk goed had gekend en licht werpt op zowel Louisa's museumwens als het sterk fluctuerende kunstbezit van haar man. In zijn artikel stelt de auteur dat de verzamelaar niets zou hebben geweten van het voornemen van zijn echtgenote om van het huis en de kunstverzameling een museum te maken. Als dit wel het geval was geweest, 'dan hadde hij zich zeker niet ontdaan van zijn belangrijke verzameling oude kruiken, van zijn oude wapenen, en van zoo menig uitmuntend stuk dat hij met kwistige hand heeft weggeschonken!'⁷⁵

De gemeente Amsterdam was spoedig over haar verrassing met betrekking tot de haar toegevallen nalatenschap heen, waarna Franken kon beginnen met de invulling van de museumwens van Louisa Willet-Holthuysen.

⁷⁵ Zie S 1896, 302.