



## 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.

## *II. Verguisd*

### 4

#### **Een rustig bestaan: het museum onder het conservatorschap van Frans Coenen, 1895-1932**

##### *Startperikelen*

Na het overlijden van Louisa Willet-Holthuysen brachten de executeuren-testamentair Daniel Franken en Fredrik Willem Schaaper de gemeente Amsterdam op de hoogte van de haar toegevallen nalatenschap.<sup>1</sup> Er is geen enkele aanwijzing dat de weduwe met een vertegenwoordiger van de gemeente over haar voorgenomen legaat contact heeft gehad.<sup>2</sup> De begunstigde was er dan ook enigszins mee verlegen. Zonder te weten waar de inboedel precies uit bestond - een beschrijving moest nog worden gemaakt - deden burgemeester en wethouders op 21 februari 1895 de voordracht het legaat te aanvaarden. Enkele raadsleden hadden bedenkingen, die tijdens de raadszitting van de volgende dag door J.N. van Hall, lid van de progressief-liberale fractie, werden verwoord.<sup>3</sup> Deze achtte het ‘in het algemeen niet wenschelijk dat aan de Gemeente worden vermaakt, onder vrij omslachtige bepalingen, musea van zeldzaamheden, welke zij als stedelijke musea zal hebben te aanvaarden’.<sup>4</sup> Nadat hem was verzekerd - door wie is niet bekend - dat de boedel een belangrijke kunsthistorische bibliotheek bevatte, ging hij overstag.

---

<sup>1</sup> Voor Maurits van Lennep waren de executeuren ‘een paar onbekenden’. SAA, toeg.nr 238 (Van Lennep) inv.nr 517, brief 66. Ongedateerde brief van Maurits van Lennep aan zijn broer David. De opmerking getuigt van de gescheiden werelden waarin briefschrijver en executeuren met betrekking tot Abraham Willet leefden. Zowel Franken als Schaaper hadden, ieder op hun eigen manier, op vertrouwelijke voet met het echtpaar Willet-Holthuysen verkeer. Franken was decennialang met de Willets bevriend en Schaaper, firmant bij Scherrewitz & Schaaper - commissionairs in effecten -, had de zaken van Louisa Willet-Holthuysen behartigd.

<sup>2</sup> Dit in tegenstelling tot een andere Amsterdamse weduwe, Sophia Adriana Lopez Suasso-de Bruijn, die de burgemeester van tevoren over haar museumplan zou hebben ingelicht. In een brief prees deze haar voornemen om ‘later de stad te verrijken met een merkwaardig museum van oudheden’, zie Wandel 1996, 80.

<sup>3</sup> De aanvankelijke bezwaren kunnen mede zijn beïnvloed door slepende kwesties rond het legaat Lopez Suasso-de Bruijn uit 1890. Ibid., 66 en 70-71 (over huisvesting en presentatie), 70-71, 84-85 en 88 (over het overwegend negentiende-eeuwse karakter van de verzameling), 70 (over de benoeming van de eerste conservator). Over J.N. van Hall, naast politicus ook letterkundige, zie Hofland 1998-a, 173 en <http://www.dbnl.org/auteurs/auteur.php?id=hall002>.

<sup>4</sup> Zie Gemeentebld 1895, afd. 2, 22-02-1895, 141.

Raadpleging van de boekerij, waar een 'onschatbare waarde' aan werd toegekend, zou vruchten afwerpen 'voor de kunstnijverheid in het algemeen en in het bijzonder voor deze stad'.<sup>5</sup> Van Hall, die kort daarop tot wethouder van onderwijs zou worden benoemd, speculeerde zelfs over de mogelijkheid om in de toekomst een kunstnijverheidsschool aan de bibliotheek te verbinden - een wensdroom die nooit in vervulling is gegaan. Uiteindelijk werd de voordracht het legaat te aanvaarden zonder hoofdelijke stemming goedgekeurd. Waar men toen precies 'ja' tegen had gezegd, wist op dat moment niemand.<sup>6</sup> Om daar zicht op te krijgen moest eerst een boedelinventaris worden gemaakt, maar voorlopig was de eerste zorg de benoeming van een conservator.

De keus van de executeuren viel op de jonge literator en criticus Frans Coenen (afb. 4.1). Deze werd op 1 mei 1895 als beheerder van Museum Willet-Holthuysen aangesteld - nadat een eerdere kandidaat door het gemeentebestuur was afgewezen.<sup>7</sup> Hij had de baan te danken aan Vincent van Gogh, kunsthandelaar en bibliofiel, werkzaam bij de kunsthandelsuitgeverij C.M. van Gogh en een neef van de gelijknamige schilder.<sup>8</sup> Van Gogh was een

---

<sup>5</sup> Ibid. Kort daarop werd de waarde van de bibliotheek op ten minste f. 140.000,- geschat. Gemeenteblad 1895, afd. 2, 131. Kunsthandelaar Vincent van Gogh taxeerde de 'onschatbare' boekerij in 1895 op f. 35.455,- (zonder schilderijen). Zie Bijlage VIII.

<sup>6</sup> Om de laatste financiële twijfels bij Van Hall weg te nemen antwoordde de burgemeester dat aan een inventarisatie van de inboedel, die naar zijn zeggen goeddeels bestond uit 'rariteiten en eene hoogstmerkwuurdigste kunstbibliotheek' (aan beide woorden werd, evenals in de zeventiende en achttiende eeuw, een positieve betekenis toegekend), werd gewerkt. De waarde ervan zou schommelen tussen de f. 200.000,- en f. 300.000,-. Daarnaast was een kapitaal van f. 200.000,- vermaakt, waarvan de rente, zo rekende hij, ruim voldoende zou zijn om gebouw en verzamelingen te kunnen onderhouden, zie Gemeenteblad 1895, afd. 2, 131-132.

<sup>7</sup> Met betrekking tot de benoeming van de eerste beheerder van het museum had de weduwe Willet-Holthuysen een aantal voorwaarden gesteld. Zo zou de eerste door de executeuren-testamenteair moeten worden aangesteld, bij latere vacatures bezaten B&W het benoemingsrecht. De functionaris - die altijd de Nederlands Hervormde godsdienst moest belijden - zou onder toezicht staan van het stadsbestuur. De benoeming van Coenen voldeed aan geen van beide voorwaarden, aangezien onduidelijkheid heerste over zijn kerkelijke gezindte en hij niet de eerste keus was van Franken en Schaaper. Hun eerdere voordracht betrof J.Ch.H. Matile - schrijver van onder meer enkele Franstalige woordenboeken -, een keuze waarover Franken c.s. B&W beleefdheidshalve informeerden. Voor het gemeentebestuur bleek Matile als kandidaat echter niet acceptabel, waarom is niet duidelijk. Later is de afgewezen, zonder bronvermelding, een 'groot fantast' en een 'controversiële figuur' genoemd, zie Van Eeghen 1952, 82 noot 1 en Boelhouwer 2000-2004, 61 noot 12. Geïrriteerd en zonder overleg met de gemeente stelden de executeuren vervolgens Frans Coenen aan. Brief van D. Franken en F.W. Schaaper aan B&W, [zonder dagtekening]-04-1895. SAA, toeg.nr 5377 (Archief van de Gemeentelijke Dienst voor de Gemeentemusea, AHM), inv.nr 183 (Correspondentie en financiële stukken betreffende MWH), omslag 1895. Tegelijkertijd speelden zich benoemingsperikelen af rond de aanstelling van de eerste conservator van het in 1895 geopende Stedelijk Museum, waar de excentrieke J.E. van Someren Brand - na eerst door de gemeente te zijn afgewezen - alsnog werd aangesteld, zie Jansen van Galen/Schreurs 1995, 23-24 en Wandel 1996, 70.

<sup>8</sup> Zie Fontijn/Lodders 1981, 163. Voor een jeugdfoto van beide vrienden, zie Ibid., 73 afb. De mannen stonden in nauwe betrekking tot elkaar. De ouders van Coenens vriend waren C.M. van Gogh en Johanna van Gogh-Franken, een zuster van Daniel Franken. Daarnaast had genoemde Vincent twee maanden vóór de benoeming van Coenen de boeken en schilderijen in het legaat Willet-Holthuysen getaxeerd. Over Vincent van Gogh en de

jeugdvriend van Coenen en oprichter van *De Kroniek*, een progressief weekblad onder redactie van P.L. Tak, waarin Coenen regelmatig publiceerde.<sup>9</sup> Over museale kennis en ervaring beschikte de letterkundige niet. Hij was opgegroeid in een muzikale familie en studeerde - evenals Abraham Willet eerder had gedaan - rechten in Leiden, waar hij in 1892 promoveerde. Zijn hart lag echter bij de literatuur.<sup>10</sup>

Met zijn aanstelling tot museumconservator zou Coenens leven een belangrijke wending nemen. Voortaan was hij gevrijwaard van materiële zorgen en had hij ruim gelegenheid tot schrijven. In 1895 gaf hij in zijn dagboek uiting aan zijn dankbaarheid voor deze 'vaster bodem' die zijn leven had gekregen.<sup>11</sup> De kersvers benoemde gemeenteambtenaar stond niet alleen voor het beheer van het nieuwe museum. Besloten werd dat de in 1895 geïnstalleerde Commissie van Toezicht op het Stedelijk Museum ook bemoeienis zou hebben met het Museum Willet-Holthuysen. Deze commissie, onder voorzitterschap van burgemeester S.A. Vening Meinesz, was samengesteld uit zes leden, onder wie Coenen, die secretaris was met betrekking tot zaken die Museum Willet-Holthuysen betroffen.<sup>12</sup> In de praktijk waren de lijnen kort - voor het dagelijkse beheer van het museum was Coenen slechts verantwoording schuldig aan burgemeester en wethouders.<sup>13</sup>

---

kunsthandel van zijn vader - waar hij firmant was -, zie respectievelijk De la Fontaine Verwey 1988, Heijbroek/Wouthuysen 1993, 25-36 en Stolwijk 1998, 310-312.

<sup>9</sup> Coenen leverde 150 bijdragen aan *De Kroniek*, bestaande uit vaak polemisch getinte 'literaire schetsen, kritieken, commentaren', zie Fontijn/Lodders 1981, 10, 104.

<sup>10</sup> Coenen was journalist voor onder meer het *Rotterdamsch Nieuwsblad* en de *Oprechte Haarlemsche Courant*, waarvoor hij toneel, schilderkunst en muziek versloeg. Daarnaast had hij tussen 1892 en 1895 twee romans gepubliceerd, *Verveling* (1892) en *Studies* (1894).

<sup>11</sup> NLMD, Archief Frans Coenen, C 322 H1, Dagboek III, 08-08-1895. Andere literatoren bevestigen direct of indirect de relatief riant financiële positie waarin Coenen verkeerde, zie bijvoorbeeld J.F.A. 1937 en Wiessing 1960, 36.

<sup>12</sup> De Commissie van Toezicht kwam één keer per jaar bijeen. Naast Vening Meinesz en Coenen hadden hierin zitting J.A. Sillem, J.H. van Eeghen, L. Serrurier, J.N. van Hall (die nog in 1895 opgevolgd zou worden door J.F.M. Sterck) en P. van Eeghen, die later het adviseurschap van de in 1898 overleden Daniel Franken zou overnemen. Over genoemde leden, die allen - uitgezonderd de eerstgenoemde Van Eeghen - in de gemeenteraad zaten, zie Hofland 1998, respectievelijk 266-267, 265-266, 173, 274-275 (Sterck) en 157-159. Zie over bankier en kunstverzamelaar J.H. van Eeghen, Heijbroek/Wouthuysen 1999, 260-261. In plaats van één keer per jaar vonden de bijeenkomsten van de commissie onregelmatig plaats. In 1900 en 1901 werden zelfs helemaal geen vergaderingen belegd. Het archief van de Commissie van Toezicht heb ik niet in het Stadsarchief kunnen traceren, reden waarom gebruik is gemaakt van de doorslagen van de notulen in het AHM, Archief MWH, Notulenboek CvT.

<sup>13</sup> Coenen veroorloofde zich de nodige vrijheden. Zo liet hij in 1896 de bibliotheekcatalogus drukken zonder machtiging van het stadsbestuur en zonder medeweten van de overige commissieleden. Het salaris van Coenen werd bepaald op f. 166,66 per maand, op jaarbasis ruim f. 400,- meer dan zijn collega bij het Stedelijk Jansen van Galen/Schreurs 1995, 24. Inwoning - tot 1899 zou Coenen enkele kamers in het museum bewonen - kwam ten laste van de stad. Naast de conservator bestond het museum personeel uit een conciërge - W.B. Wenekes, de voormalige huisknecht van de weduwe Willet-Holthuysen, die f. 10,- per week verdiende - een suppoost en een schoonmaakster. De definitieve ambtelijke instructie voor Coenen en de aan hem ondergeschikte functionarissen kwam in 1897 tot stand, zie Gemeentebld 1897, afd. 3, 177-178.

De commissie verzocht Daniel Franken het adviseurschap betreffende museale kwesties op zich te nemen.<sup>14</sup> Van 1895 tot zijn overlijden in 1898 zou deze Coenens belangrijkste vraagbaak zijn. Franken had een behoudende visie op het museum. Hij vond dat Museum Willet-Holthuysen ‘au fond een luxe museum’ was, hetgeen consequenties had met betrekking tot de inrichting en de museale bedrijfsvoering.<sup>15</sup> Zo stelde hij voor om de entreprijs in het begin op 50 cent te stellen en de zaterdag als sluitingsdag te gebruiken, omdat hij vreesde voor een te grote toeloop van ‘op schatten beluste bezoekers’.<sup>16</sup> Ook de drempel voor een bezoek aan de bibliotheek diende niet te laag te worden gelegd, dit in verband met de kans op ontvreemding van ‘kleine boekjes’.<sup>17</sup> Op 1 mei 1896 werd het museum officieel voor het publiek opengesteld, enkele dagen nadat koningin-regentes Emma

---

<sup>14</sup> Eerste Vergadering van de Commissie van Toezicht op het Museum Willet-Holthuysen op vijf juni 1895. Doorslag in AHM, Archief MWH, Notulenboek CvT, 05-06-1895, waarin P. van Eeghen voorstelt om Franken ‘als blijk voor zijn waardeering en sympathie voor het museum, op eenige wijze daaraan te verbinden’. Hij raadde aan hem daarom te benoemen tot ‘Adviseur voor de zaken van het Museum Willet-Holthuysen’. Door deze aanstelling had Franken directe bemoeienis met de totstandkoming van het museum van zijn overleden vrienden, mogelijk conform zijn afspraken met de weduwe Willet-Holthuysen. Daarnaast zal zijn benoeming de aanvaarding van de schenking in 1897 van enkele schilderijen door zijn vriend André Mniszech aan het museum hebben vergemakkelijkt, evenals dat van zijn eigen legaat één jaar later. In een brief verwoordt Franken het dilemma dat het op termijn afstand moeten doen van zijn Mouillerontekeningen bij hem teweegbrengt. ‘En dan! Ik heb alle mogelijke voorzorgen genomen, dat de collectie in het Museum Willet zal komen. Ik kan er niet van scheiden en ik zou ze toch reeds op een vaste bestemming willen zien! Enfin, dat zal wel gebeuren. Ik heb het beschreven.’ Brief van Daniel Franken aan Jan Veth, 09-12-1896. RMA/RPK, Autografenverzameling J. Veth.

<sup>15</sup> SAA, toeg.nr 5377 (Archief van de Gemeentelijke Dienst voor de Gemeentemusea, AHM), inv.nr 183 (Correspondentie en financiële stukken betreffende MWH), omslag 1896. Schrijven (voorstel algemene bepalingen) van D. Franken aan F. Coenen, 03-04-1896, waarin Franken tevens de verwachting uitspreekt dat het museum in de toekomst ook een ‘inrichting voor studie’ zal worden.

<sup>16</sup> SAA, toeg.nr 5377 (Archief van de Gemeentelijke Dienst voor de Gemeentemusea, AHM), inv.nr 183 (Correspondentie en financiële stukken betreffende MWH), omslag 1896. Schrijven (voorstel algemene bepalingen) van D. Franken aan F. Coenen, 03-04-1896. Franken adviseerde om in het begin 50 cent entree te heffen, later - sommige dagen uitgezonderd - 25 cent. Ter vergelijking: in Museum Fodor moest de bezoeker eveneens 50 cent entreegeld betalen, maar in het Stedelijk Museum was de toegang aanvankelijk gratis. Voor het in het Stedelijk gevestigde Suasso Museum werd, omdat de erflaatster dit zo had bepaald, het hoge tarief van f. 1,- gehanteerd. De toegang tot het Rijksmuseum was vanaf 1808 al gratis. Over de in te stellen wekelijkse sluitingsdag adviseerde Franken: ‘Zaturdags gesloten, als dag voor de schoonmaak, zooals musea hier [in Frankrijk] op maandag. Daardoor vermijdt men bij ons een publiek dat vooral in den eersten tijd een grooten toeloop zal vormen om de juweelen te zien die er toch niet meer zijn. Men zou dan veel meer toezicht moeten hebben.’ Ibid.

<sup>17</sup> SAA, toeg.nr 5377 (Archief van de Gemeentelijke Dienst voor de Gemeentemusea, AHM), inv.nr 183 (Correspondentie en financiële stukken betreffende MWH), omslag 1896. Schrijven (voorstel algemene bepalingen) van D. Franken aan F. Coenen, 24-04-1896. De bibliotheek was te raadplegen op vertoon van een op naam gestelde werkkaart die kosteloos te verkrijgen was. Wel diende de bezoeker voor ieder bezoek 25 cent te betalen, een bepaling waar echter vrijstelling op kon worden verleend. Franken raadde het uitlenen van boeken ten zeerste af. ‘Vooral met het oog op de vele kleine boekjes die in de Bibliotheek voorhanden zijn, is het goed toezicht op het gehalte der gebruikers hoogst noodzakelijk. Men denke maar aan de onhebbelijkheden in het Rijksmuseum in den eersten tijd na de opening voorgekomen.’ Daarnaast verwees Franken - niet overeenkomstig de werkelijkheid - naar Abraham Willet, die ook nooit boeken zou hebben uitgeleend, maar dit in de praktijk wel degelijk had gedaan.

en prinses Wilhelmina het met een bezoek hadden vereerd (afb. 4.2).<sup>18</sup> Een mooier eerbetoon had de weduwe Willet zich niet kunnen wensen.

De persreacties op het nieuwe museum liepen nogal uiteen. Enerzijds was sprake van ‘dankbare bewondering’ voor hetgeen Abraham Willet zo ‘zin- en smaakvol’ bijeen had gebracht.<sup>19</sup> Gesteld werd dat de waarde niet zozeer lag in aantal of kwaliteit van de kunstwerken, maar in het ‘vorstelijk geheel, de komplette woning van een Amsterdamsch patriciër, in dit geval met buitengewonen smaak gestoffeerd’.<sup>20</sup> Een enkeling wist dat het museum nóg aantrekkelijker zou zijn geweest, wanneer de stichter tijdens zijn leven niet van zoveel kunstvoorwerpen afstand had gedaan. ‘Laat ons evenwel dankbaar zijn voor hetgeen er is! Mogen velen hier hun smaak zuiveren en hun kennis vermeerderen.’<sup>21</sup>

In andere kritieken klonk een echo na van de eerder gevoerde discussie in de gemeenteraad.<sup>22</sup> Deze spitste zich toe op de eigentijdse uitmontering van het huis, evenals het bescheiden museale aspect. Weliswaar ontbrak het niet aan fraaie voorwerpen, maar het geheel viel enigszins tegen - met uitzondering van de bibliotheek. Men vond het een ‘logeabel huis’, echter met weinig ‘echt oude’ stukken.<sup>23</sup> Eén journalist achtte het moderne karakter van het huis zelfs zó overheersend, dat hij er niet eens een patriciërshuis uit de

---

<sup>18</sup> De koninklijke visite op 27 april kan, hoewel een privé-aangelegenheid, worden beschouwd als de officiële opening van het museum. Het was de pers niet ontgaan ‘dat de Regentes [Emma] zelve met kennis van zaken rondkeek, want Zij uitte telkens bewondering voor sommige voorwerpen., zie Bezoek 1896. De openstelling op 1 mei betrof een voorlopige, die op 10 november van dat jaar in een definitieve zou worden omgezet. Zie aankondigingen *Kennisgeving Museum Willet-Holthuysen* nr 303 en *Kennisgeving Museum Willet-Holthuysen* nr 950. SAA, bibliotheek, inv.nrs 380.013/02 en 380.013/03. Was het museum aanvankelijk slechts drie dagen per week te bezoeken, in het najaar was het op alle doordeweekse dagen, uitgezonderd vrijdag, van 10.00-16.00 uur voor het publiek opengesteld tegen betaling van 25 cent per persoon. Elke zondagmiddag hadden bezoekers tegen betaling van 50 cent toegang. Tekeningen en prenten konden na afspraak met de conservator op maandag, dinsdag en donderdag worden bezichtigd. Bibliotheekbezoek was eveneens alleen mogelijk na voorafgaand contact met de conservator.

<sup>19</sup> Zie Reynders 1896.

<sup>20</sup> Zie S 1896, 298. De auteur spreekt van ‘een openbare les in stijl en smaak’. Volgens hem waren er ‘grosso modo geschat, een paar honderd fraaie voorwerpen en daaronder een klein getal belangrijke; maar een bezoek bij een voornaam antiquaar, een bezoek b.v. bij Boas-Berg of bij de Gebroeders Hamburger, is voor een oudheidvriend oneindig belangrijker’.

<sup>21</sup> *Ibid.*, 302.

<sup>22</sup> *Ibid.*, 298.

<sup>23</sup> *Museum 1896*. De vergelijking tussen het belang van het museum en de bibliotheek bleef de pennen ook in later tijd nog in beroering brengen. ‘Terwijl men aan de eigenlijke verzameling maar een betrekkelijke waarde kan toekennen, wat hoedanigheid en hoeveelheid betreft, stijgt met elk jaar de belangrijkheid der bibliotheek’, zie D.S. 1917.

negentiende eeuw meer in herkende. Volgens hem was de entreprijs van 50 cent dan ook te hoog voor het gebodene, reden waarom hij internationale promotie voorlopig afraadde.<sup>24</sup> Frans Coenen volgde dergelijke adviezen natuurlijk niet op. Hij moest het nieuwe museum juist in zo breed mogelijke kring bekendheid verschaffen. In 1897 stond Museum Willet-Holthuysen dan ook voor de eerste maal in de Baedeker vermeld - een latere editie van deze gezaghebbende reisgids uit 1904 beval de deelverzamelingen porselein en glas zelfs met een ster aan.<sup>25</sup>

### *Rondom de boedelinventaris*

Aan de opening van het museum was een druk jaar voorafgegaan. Direct na zijn benoeming moest Coenen zich een beeld zien te vormen van wat zich aan boedelgoederen en kunstvoorwerpen in huis bevond. Dit was geen gemakkelijke opgave omdat een compleet en duidelijk overzicht van de objecten waaruit het legaat Willet-Holthuysen bestond ontbrak. Er was weliswaar een boedelbeschrijving uit maart 1895 beschikbaar, maar deze bood door zijn gebrek aan gedetailleerde beschrijvingen weinig houvast (zie Bijlage VIII). Bovendien werd in het document geen duidelijk onderscheid gemaakt tussen inboedel en verzameling.

De Amsterdamse makelaar Johannes Gijselman taxeerde de boedelgoederen.<sup>26</sup> Naast huisraad als meubels, beddengoed en dergelijke, komen in zijn lijst ook enkele schilderijen en kunstobjecten voor die op zolder waren opgeborgen, waaronder Schwartzes portret van Abraham Willet.<sup>27</sup> De waarde van de boedel werd door hem gesteld op ruim f. 2.000,-, een bescheiden bedrag. Gijselman inventariseerde, zoals gebruikelijk, de voorwerpen van boven

---

<sup>24</sup> Zie Museum 1896. De enigszins cryptisch geformuleerde kritiek kwam er op neer dat de voorgaande eeuwen, de glorie tijd van de Republiek, in het huis niet of nauwelijks meer herkenbaar waren. Overigens werd over de prijs-kwaliteit verhouding door anderen gunstiger geoordeeld, zie S.J.E. 1901.

<sup>25</sup> Zie Baedeker 1897, 348, (in vertaling): 'Een in 1895 aan de stad nagelaten privé-huis, met meubels uit het begin van de 19de eeuw, zilver, porselein, glas enz.' Een latere editie vermeldt het museum als (in vertaling): 'Een in 1672 gebouwd en in 1895 aan de stad vermaakt particulier huis, met oude meubels (XVI-XVIII eeuw), een rijke\* porselein- en glasverzameling, Delftse faience, goud, zilver en ivoeren sculpturen, op de eerste verdieping een uitgelezen bibliotheek, zie Baedeker 1904, 400. De aanduiding met een ster betekende 'zeer aanbevelenswaard'. Blijkbaar was voor Baedeker de negentiende eeuw niet het vermelden waard. Daarnaast werden toeristen door middel van aankondigingen in de grote hotels op het bestaan van het museum opmerkzaam gemaakt.

<sup>26</sup> Zie Bijlage VIII, Inventaris 1895-b. Gijselman stamde uit een Amsterdams geslacht van makelaars en veilinghouders. Leden van de familie gaven tot 1993 leiding aan De Zon, één van de oudste veilinghuizen van de stad. Anno 2009 leeft de naam voort in het hoofdstedelijke Veilinghuis De Eland-De Zon-Loth. Gijselman & Van Gendt Book Auctions.

<sup>27</sup> Het schilderij werd op f. 5,- gewaardeerd. Zie Bijlage VIII.

naar beneden per vertrek, met uitzondering van de meer kostbare meubilaire goederen die per rubriek waren gerangschikt door collega-taxateur Julius Isaac Boas Berg.<sup>28</sup>

De lijst van deze Amsterdamse antiquair bevatte, naast de rubriek 'ameublementen en meubels', zulke uiteenlopende categorieën als 'Hollandsche glazen', 'diverse zilverwerken', en 'antiquiteiten', met een totaalbedrag van bijna f. 100.000,-.<sup>29</sup> Wat opvalt, is dat het gebruikszilver en de 'preciosa' - vooruitlopend op hun later dat jaar te gelde te maken waarde - preciezer zijn beschreven dan de overige voorwerpen. Maar wat moet de lezer zich voorstellen bij beschrijvingen als 83 Hollandse glazen 'van differente vorm en kleuren', 21 stuks 'zilveren bekers, kroezen, nautilussen en beeldwerk' en 45 diverse porseleinen koppen en schoteltjes?<sup>30</sup>

Meer houvast geeft de lijst van boeken en schilderijen, zoals opgesteld door Vincent van Gogh, maar ook zijn opsomming is verre van compleet.<sup>31</sup> Hij taxeerde de boeken, die over verschillende kamers verspreid waren, in totaal op f. 35.455,-. Hoewel een groot aantal titelbeschrijvingen - aanduidingen is een beter woord - in de huidige bibliotheek te herkennen is, komen ook minimale vermeldingen voor als een kast met 'allerlei', een kast met 'prenten, photos etc.' en een kast 'met idem'.<sup>32</sup>

Van Gogh waardeerde de schilderijen, samen met een aantal ingelijste werken op papier en een portefeuille met losse tekeningen en prenten, op f. 10.565,-.<sup>33</sup> De hoogste taxaties golden twee genretafereken van William Bouguereau, een kunstenaar wiens werk korte tijd later volledig in de vergetelheid zou raken.<sup>34</sup> Daarna volgden een stadsgezicht van

---

<sup>28</sup> Zie Bijlage VIII.

<sup>29</sup> Om precies te zijn op f. 98.085,-. Zie Bijlage VIII.

<sup>30</sup> Getaxeerd op respectievelijk f. 1.038,-, f. 6.000,- en f. 100,-.

<sup>31</sup> Wat geen verbazing hoeft te wekken omdat zowel bij boeken als schilderijen in de regel - maar zeker niet altijd en ook hier niet - maker, schrijver en/of titel worden vermeld. Zie Bijlage VIII.

<sup>32</sup> Genoemde kasten met inhoud werden respectievelijk op f. 150,-, f. 100,- en f. 150,- getaxeerd. Zie Bijlage VIII. Dat Van Gogh prenten en foto's in zijn lijst van de boekerij opnam, heeft tot veel onduidelijkheid geleid. Coenen heeft de onheldere rubricering nog verder gecompliceerd. Zo komt een aantal werken zowel in zijn bibliotheekcatalogus uit 1896 voor, als in zijn in 1901 verschenen catalogus van de kunstverzameling. Zie Coenen 1896-a, 168 en Coenen 1901, [64] (Karl Bodmer, 12 etsen, dierstudies), Coenen 1896-a, 170 en Coenen 1901, 65 (Ch. de Gravesande, 23 eaux-fortes, in portefeuille), Coenen 1896-a, 175 en Coenen 1901, 65, (Raffet, 17 litho's met afbeeldingen van het beleg van de citadel van Antwerpen tijdens de Tiendaagse Veldtocht, in omslag), Coenen 1896-a, 176 en Coenen 1901, 66 (W. Steelink, 30 etsen van oude kunst in Nederlandse verzamelingen met tekst van J.F. van Someren), Coenen 1896-a, 66 en Coenen 1901, 176 (E. Stark, *Rambles in Holland*, 11 etsen in omslag) en Coenen 1896-a, 177 en Coenen 1901, 66 (C.N. Storm van 's-Gravesande, *La Hollande*, 24 eaux-fortes).

<sup>33</sup> F. 45.020,-, de bedragen van boeken en schilderijen bij elkaar opgeteld.

<sup>34</sup> Respectievelijk getaxeerd op f. 1.500,- (in 1869 door Louisa Willet-Holthuysen voor f. 3.750,- gekocht) en f. 850,-. Zie Bijlage VIII, Lijst 1895-b, 26r en Bijlage VII, Kasboek 1861-1878, fols. 337 en 352. Over de wisselvalligheden met betrekking tot de kunst van Bouguereau, zie Haveman 1996, [107]-124.



Jacob Maris en een bloemstuk van Ziem, een schilder die Bouguereau in de obscuriteit zou volgen. Van de ruim 130 schilderijen die aantoonbaar tot het legaat behoren, vermeldt Van Gogh er slechts 42 met naam en/of titel. Voor het overige overheersen ook hier omschrijvingen als 'allerlei' en 'allerlei verschillende'. Geconcludeerd kan worden dat alle hierboven genoemde inventarislijsten hetzelfde euvel van beknoptheid en incompleetheid vertonen - zij het in wisselende mate.

Met de officiële boedelinventaris kon dan ook niet worden volstaan, reden waarom door Frans Coenen nog tal van lijsten en lijstjes zijn opgesteld. Dat hij bij het opstellen ervan hulp van terzake kundigen heeft gehad is zo goed als zeker. Hoe zou hij anders in staat zijn geweest om, luttele maanden na zijn aanstelling, waardebepalingen te maken van kostbaarheden als gebruiksilver, sieraden en ameublementen? Bekend is dat F. Adama van Scheltema, antiquaar en werkzaam bij het veilinghuis Frederik Muller & Co., enige tijd betrokken is geweest bij het samenstellen van de in 1901 in druk verschenen kunstcatalogus.<sup>35</sup> In de aanloop tot de vervaardiging ervan zijn nog eens diverse lijsten opgesteld, die in retrospectief enig licht werpen op de boedel.<sup>36</sup> Bedoelde documenten maken duidelijk dat men zowel bij de boedelgoederen als de kunstwerken selecteerde werd op het criterium: onmisbaar voor de inrichting van het museum.

De meeste negentiende-eeuwse sier- en gebruiksvoorwerpen in neostijlen werden afgewezen. Voor het museum werden ze door de commissieleden niet van belang geacht - een opvatting die omstreeks 1900 terrein won. Hiertoe behoorden kostbaarheden als serviezen, tafelzilver en sieraden die een aanzienlijke geldelijke waarde vertegenwoordigden. Om verkoop van deze stukken - en overtollig meubilair zoals omvangrijk slaapkamerameublement in neo-Lodewijk XVI-stijl - mogelijk te maken was een notariële aanpassing van het testament van Louisa Willet-Holthuysen noodzakelijk, een regeling die op

---

<sup>35</sup> De vroegste bekende verwijzing naar Adama van Scheltema in dezen dateert uit 1897. SAA, toeg.nr 5377 (Archief van de Gemeentelijke Dienst voor de Gemeentemusea, AHM), inv.nr 190 (Correspondentie en financiële stukken betreffende MWH), geen omslagnr. Brief van Frans Coenen aan de leden van CvT, 17-06-1897.

<sup>36</sup> Inventaris van den inboedel van het Museum Willet-Holthuysen voor zoover niet in de catalogi opgenomen, F. Coenen, [geen dagtekening]-10-1899. Kopie in AHM, Archief MWH, C/a 20. De lijst maakt de indruk een definitieve te zijn en is onderverdeeld in de rubrieken 'Meubelen en spiegels', 'Tapijten en gordijnen', 'Lampen, kroonluchters, luchters enz.', 'Pendules, coupes, candelabres enz.', 'Haarden en kachels', 'Kunstvoorwerpen, porcelein, zilver enz.' en 'Schilderijen, gravures, etsen enz.' Bij de twee laatste rubrieken is de opmerking 'onbelangrijk voor het museum' geschreven. In het persoonlijk archief van Coenen bleven twee kladversies van deze lijst bewaard, die kleine verschillen vertonen ten opzichte van het hierboven vermelde exemplaar. NLMD, Archief Frans Coenen, C 322P, Inventaris Museum Willet-Holthuysen, nr 314.

3 mei 1895 tot stand kwam.<sup>37</sup> Tot de derde mei van het daaropvolgende jaar zou de gemeente Amsterdam, met toestemming van executeur-testamentair Franken, die voorwerpen mogen verkopen ‘die in een museum minder passen’.<sup>38</sup>

De verkopingen vonden plaats ondanks het feit dat de weduwe Willet-Holthuysen in haar testament nadrukkelijk had bepaald dat er geen goederen zouden mogen worden ‘verdeeld, verkocht of verruild’. De handtekening van Daniel Franken gaf echter een wettelijke grondslag aan de transactie - een formele bekrachtiging die bij latere schendingen van het testament nogal eens zou ontbreken. De periode viel samen met de tijd, benodigd voor de verbouwing en inrichting van het huis tot museum. De opbrengsten dienden ter dekking van de onkosten die hierbij werden gemaakt. Onder de te verkopen goederen bevonden zich ‘meubelen, glaswerk, preciosa enz.’, waarvan alleen de zilver-, goud- en juwelenveiling in een catalogus is gedocumenteerd.<sup>39</sup> Al in juni had Coenen een lijst opgesteld van ‘eenige der kostbaarste voorwerpen’ in het museum, met een totaalbedrag van f. 106.350,-.<sup>40</sup> Topstuk was een kapitaal parelcollier waarvan de waarde op maar liefst f. 20.000,- werd gesteld. De leden van de Commissie van Toezicht bekeken de kostbaarheden, waarna aan burgemeester en wethouders een voorstel werd gedaan welke voorwerpen te verkopen. Vervolgens kregen Boas Berg en Schaaper opdracht de veiling te organiseren. Slechts een klein deel van het vroeg negentiende-eeuwse familiezilver van de Holthuysens bleef buiten de veiling (afb. 4.3).<sup>41</sup>

---

<sup>37</sup> SAA, toeg.nr 5075 (Archief mr A.J.C. Jongejan). ‘Overeenkomst betreffende het Museum Willet-Holthuysen’, 03-05-1895, waarin de aanpassing van het testament voor de duur van één jaar is vastgelegd. Afschrift in AHM, Archief MWH, C/a 6. Het document gaf onder strikte voorwaarden toestemming tot ‘verkoop van een of meerdere der tot voormelden inboedel behorende goederen, die in een museum minder passen.’

<sup>38</sup> Het tonen van slaapkamers, keukens, personeelsvertrekken en dergelijke, die van vorsten en beroemde personen uitgezonderd, werd voor een museum mede om redenen van pudeur minder geschikt geacht. Een museaal fenomeen als ‘upstairs-downstairs’ lag nog in een ver verschiet.

<sup>39</sup> Zie Perles 1895 en Vreeken 1999.

<sup>40</sup> AHM, Archief MWH, C/a 9. Inventaris van eenige der kostbaarste voorwerpen in het museum Willet-Holthuysen voorlopig opgemaakt door den conservator F. Coenen jr., 07-06-1895. In deze lijst, waarin ook de sieraden zijn opgenomen, komt vrijwel al het in november 1895 geveilde zilver voor. AHM, Archief MWH, C/a 13. Inventaris van goederen nagelaten door vrouwe S.U[sic].L. Willet, 02-10-1895. Op genoemde datum werden onder meer de volgende zilveren voorwerpen ter veiling bij Frederik Muller afgeleverd: een groot theeblad, een porseleinen schotel met montuur, een kristallen suikervaaas met montuur, een melkkan en twee verzegelde blikken trommels waarin zich een theeservies, een groot aantal couverts en diverse messen met zilveren heften bevonden.

<sup>41</sup> Een tiendelig tafelgarnituur, tussen 1809 en 1812 vervaardigd door de Amsterdamse zilversmid D.L. Bennowitz ter gelegenheid van het huwelijk van de ouders van Louisa Holthuysen, zie Vreeken 2000 en Vreeken/Den Dekker 2003, nrs 128, 130.

De gemeente Amsterdam wilde wel aandacht voor de veiling, maar geen onnodige ophef. Daarom werd besloten om de verkoping niet onder de naam Willet-Holthuysen te laten plaatsvinden.<sup>42</sup> De omslag van de catalogus vermeldde de initialen 'S.L.G.W.', een summiere verwijzing naar de laatste eigenaresse. De meeste van de in Coenens lijst vermelde objecten kwamen op 19 november 1895 bij het veilinghuis Frederik Muller in Amsterdam onder de hamer. De opbrengst bedroeg in totaal ruim f. 32.000,-, een bedrag dat ten goede kwam aan het museum, maar bij lange na niet aan de hooggespannen verwachtingen van de inbrengers voldeed.<sup>43</sup> Uit latere documenten blijkt dat niet alle overbodige stukken in het daartoe door de notaris vastgestelde jaar waren verkocht, want in 1899 bevonden zich nog schilderijen en kunstvoorwerpen van uiteenlopende aard in huis die als 'onbelangrijk voor het museum' waren ge(dis)kwalificeerd.<sup>44</sup> Het lot van deze objecten was een langdurig en ongeïventariseerd verblijf in depots en kasten.<sup>45</sup>

Bij Coenens pensionering in 1932 bleek nog eens hoe onscherp de grens tussen boedel en verzameling altijd was geweest en hoe willekeurig de selectie van de kunstwerken in de catalogus van de kunstverzameling tot stand was gekomen. Zo moest hij bekennen niet alle Venetiaanse glazen in zijn boekwerkje te hebben opgenomen omdat er al voldoende van waren.<sup>46</sup> Een ander voorbeeld is een Doorniks porseleinen servies waarvan diverse onderdelen in 1932 ontbraken. Na door het gemeentebestuur op de vermissing te zijn

---

<sup>42</sup> De burgemeester was hier in zijn functie van voorzitter van de Commissie van Toezicht op tegen. Eerste vergadering der Commissie van Toezicht op het Museum Willet-Holthuysen op 5 Juni 1895. Doorslag in AHM, Archief MWH, Notulenboek CvT, 05-06-1895.

<sup>43</sup> AHM, Archief MWH, C/a 18. Brief van veilinghuis Fred. Muller aan een onbekende geadresseerde [F. Coenen?], 27-11-1895, waarin het bedrag van f. 32.259,50 wordt vermeld en de veronderstelling geuit dat de hoge taxatieprijzen, vooral die van het parelcollier en andere bijouerieën, potentiële kopers zouden hebben afgeschrikt. 'Ce superbe collier se compose de cent vingt-neuf perles, de la plus belle couleur, pesant 283 carats. Le fermoir contient huit [!] brillants et quatre roses, vieille roche', zie Perles 1895, nr 1. Louisa had het snoer met de dubbele rij parels van haar moeder geërfd. In 1872 kocht zij er voor ruim f. 8.000,- 27 parels bij en '9 [!] briljanten voor een slot aan mijn collier'. AHM, Archief MWH, Grootboek 1850-1876, fol. 23.

<sup>44</sup> AHM, Archief MWH, C/a 20. Inventaris van den inboedel van het Museum Willet-Holthuysen voor zoover niet in de catalogi opgenomen, F. Coenen jr., [zonder dagtekening]-10-1899. Onder de 'onbelangrijk' geachte stukken bevond zich een zilveren figuur, *David* voorstellend (inv.nr KA 6705). Ibid., 7. Tegenwoordig wordt het beeldje gerekend tot de kleine meesterwerken in de zilverterzameling, zie Baarsen 1988/89, 229 afb. 18.

<sup>45</sup> Overigens waren de 'officieel goedgekeurde' kunstwerken in de beginjaren van het museum evenmin met inventarisnummers geregistreerd. In deze situatie kwam in 1901 verandering met de publicatie van de catalogus van de kunstverzameling. Lange tijd fungeerden de catalogusnummers van de hierin opgenomen kunstvoorwerpen, beelden en schilderijen als inventarisnummers. Pas met een door het Stedelijk Museum in de jaren 1949/50 in gang gezette inventarisatie van de verzameling Willet-Holthuysen kwam hierin verandering. De prenten en foto's zouden nog weer later volgen, maar toen wist niemand meer precies wist wat tot het legaat Willet-Holthuysen had behoord en wat niet.

<sup>46</sup> Dit naar aanleiding van de gebleken vermissing van een aantal glazen. 'Hun gemis is echter niet van overwegend belang, te minder wijl de catalogus op dit punt niet geheel duidelijk is. Er schijnen een paar te ontbreken, maar er zijn ook een paar die niet in de den catalogus voorkomen.' AHM, Archief MWH, C/c 7. Brief van F. Coenen aan B&W, 20-06-1932.

aangesproken gaf Coenen toe dat hij er niet altijd even voorzichtig mee was omgesprongen en er zelfs regelmatig van had gegeten. ‘Het zijn doodgewone moderne porceleinen voor dagelijksch gebruik, die eigenlijk niet in den kunstcatalogus behoorden. De verzameling zelve echter verliest er niet aan’, zo luidde het antwoord van de oud-conservator.<sup>47</sup>

### *Negatieve beeldvorming*

Was Abraham Willet in de ogen van tijdgenoten een gerespecteerd kunstverzamelaar, na de stichting van het museum veranderde dat. Coenen was voor dit kantelende beeld in hoge mate verantwoordelijk, zij het goeddeels postuum. Over hoe deze in de beginperiode van zijn conservatorschap over Willet als persoon en als verzamelaar dacht zijn slechts enkele gegevens voorhanden. Met de bestudering van de verzamelaar Willet in de context van *zijn* tijd heeft Coenen zich in elk geval nooit bezig gehouden.<sup>48</sup> Het hoeft geen verbazing te wekken dat het recente verleden, dat Frans Coenen als jong en vooruitstrevend literator zelf nog had meegemaakt, hem niet of nauwelijks interesseerde. Bovendien hadden hij en zijn

---

<sup>47</sup> David Röell, directeur van de Gemeentemusea in de jaren dertig en veertig van de twintigste eeuw, wist zich veel later nog te herinneren dat Coenen ‘woonde temidden van het meubilair, zoals dat door de erfplaatster is gelegateerd’. AHM, Archief MWH, b/10. Extract uit het Audiëntieblad, 14-10-1954. De getuigenis van Röell staat niet op zichzelf. ‘In den eersten tijd kwamen er geen bezoekers voor het museum, zoo dat Coenen het groote huis met den fraaien tuin als een particulier en rentenier bewoonde’, aldus schrijver Lodewijk van Deyssel in zijn *Gedenkschriften*, zoals geciteerd in Boelhouwer 2000-2004, 15. Coenen had de vermissingen blijkbaar niet direct - conform zijn instructies - aan burgemeester en wethouders gemeld. AHM, Archief MWH, C/c 6. Brief van F. Coenen aan B&W, 20-06-1932. In een schrijven aan zijn opvolger sprak de oud-conservator van een lijstje der ‘afwezigen’. Naast genoemde stukken serviesgoed (Coenen 1901, nr 245), ontbraken er glazen (Ibid., nrs 133 (alleen deksel), 161 en 166), een porseleinen bloem (Ibid., nr 230), een tekening van Pieter Plas (Ibid., 59 zonder nr, de derde van de onder Plas genoemde tekeningen) en een aantal portefeuilles met prenten (Ibid., [64] zonder nrs *L’oeuvre de Boucher, Caprices et Folies* van Nicolas-François Chiffart, en etsen van Camille Corot. Ibid., 65 zonder nr *Eaux-fortes* van Ch. de Gravesande en Ibid., 67 zonder nr *L’Eau-forte en 1875, en 1876, en 1878, en 1879 en 1880*. Coenen trok zich het gemis van deze gemeente-eigendommen wisselend aan. De diefstal van een coupon oude kant (Ibid., nr 293) betreunde hij oprecht, maar het gebroken Venetiaanse glaswerk zou te wijten zijn geweest aan de schoonmaakactiviteiten van de conciërge, ‘die zich verbeelde zulke dingen wel aan te durven.’ Voor de vermissingen van de bibliotheek, waaronder de portefeuilles kennelijk vielen, voelde Coenen zich evenmin aansprakelijk, aangezien deze ‘sedert enkele jaren aan mijn beheer onttrokken was.’ De zure opmerking was een verwijt aan het Kunsthistorisch Instituut van de Gemeente Universiteit van Amsterdam dat vanaf 1929 het beheer over de Willet bibliotheek voerde en het boekenbestand selectief uitbreidde. AHM, Archief MWH, C/c 2. Ongedateerde brief van F. Coenen aan I.Q. van Regteren Altena, [te dateren tussen 21/30-04-1932].

<sup>48</sup> Maar dat was niets bijzonders, met betrekking tot andere negentiende-eeuwse verzamelaars gebeurde dit evenmin. Eerst veel later zou studie worden verricht naar de geschiedenis van het ‘nieuwe’ verzamelen in Amsterdam, waarvan het begin omstreeks 1750 te dateren is, zie De Bruyn Kops 1965 (J. Gildemeester), Laurentius/Niemeijer/Ploos van Amstel 1980 (C. Ploos van Amstel), Niemeijer 1982 (J. Hope), Bionda 1986 (J.A. Brentano), verschillende bijdragen in *Antiek* 1988/89 (A. Willet), Carasso 1991 (J. de Vos), Wandel 1996 (S.A. Lopez Suasso-de Bruijn), Reichwein/Bergvelt/Wieringa 1995 (C.J. Fodor), Priem 1997, ([Six]-Van Winter), Cohen 1998-a/-c en 1999-a en -b (D. Henriques de Castro), Heijbroek 2000-b (F. Muller) en Bergvelt/Filedt Kok/Middelkoop 2004 (A. van der Hoop).

geestverwanten gerebelleerd tegen de gezapigheid van die tijd, evenals tegen zijn ‘bourgeois’ cultuurdragers, tot wie ook Willet kon worden gerekend.

In het verlengde hiervan zullen de ambiance en de kunstvoorwerpen van Abraham Willet de jonge literator niet erg hebben aangesproken. Zoals in het eerste hoofdstuk is aangetoond, had Willet een verfijnde, op de Franse hofstijlen gerichte smaak. Coenen zal persoonlijk geen enkele affiniteit met historische genrestijlen hebben gehad - zeker niet met de buitenlandse.<sup>49</sup> Hij stond juist een fundamentele vernieuwing van de kunsten voor en was een vurig bewonderaar van het werk van architect-ontwerpers als H.P. Berlage en K.P.C. de Bazel. In 1906 betrok hij een voor hemzelf door De Bazel gebouwd huis in Bussum. Van dezelfde bouwmeester zijn enkele niet-uitgevoerde meubelontwerpen voor Museum Willet-Holthuysen bekend (afb. 4.4).<sup>50</sup> Zowel Berlage als De Bazel was sterk beïnvloed door het gedachtegoed van Willam Morris, een Engelse kunstenaar voor wie ontwerpen en utopisch denken in elkaars verlengde lagen. Ook Coenen was een aanhanger van Morris’ maatschappijvisie.

Al in 1896 wijdde Frans Coenen enkele sterk verhalende alinea’s aan het echtpaar Willet-Holthuysen. In een tijdschriftartikel dat het toen juist geopende museum bij een algemeen publiek bekend moest maken, bestempelt hij de heer des huizes als een weinig systematisch verzamelaar, wat toe te schrijven zou zijn aan diens grillige, ‘hoogst artistieke natuur’.<sup>51</sup> De weduwe Willet-Holthuysen wordt door Coenen geportretteerd als een zonderlinge oude dame, eenzelvig, rijk - maar zuinig - en ongelukkig bovendien. Na het overlijden van haar echtgenoot in 1888 zou zij als een kluisenaarster in het grote huis hebben geleefd, in het

---

<sup>49</sup> Waar Coenen wel van hield was de oud-Hollandse sfeer van het koepelkamertje op de eerste verdieping, zie Coenen 1896-c, 297.

<sup>50</sup> Al in 1899, het jaar van zijn huwelijk, werd Coenen vanwege de gezondheidstoestand van zijn echtgenote ontheffing verleend om in het museumgebouw te wonen. Wel diende hij tijdens openingstijden in het museum aanwezig te zijn en er kantoor te houden. Vanaf 1906 bewoonde Coenen een door De Bazel ontworpen villaatje in het Gooi, een streek waar al eerder een aantal Tachtigers was neergestreken, en waar hij zelf de tuin verzorgde en ‘veel vriendschappelijk verkeer met de Roland Holsten uit Laren onderhield’, zie Proost 1958, 80 en Kemperink 1997. Coenen is staand voor zijn huis afgebeeld in Fontijn/Lodders 1981, 86 afb. De bewaard gebleven ontwerptekeningen van meubilair voor Museum Willet-Holthuysen, te weten een vitrinekast en een vrijstaand vitrinemodel, dateren uit 1910. NAI, Archief K.P.C. de Bazel, inv.nrs BAZE 1249-1, 1249-2. Zie ook Brentjens 2006, 139 en 140 afb. 125 (de vitrinekast). Blijkbaar heeft Coenen op zeker moment overwogen om de inrichting van het museum te moderniseren, maar een dergelijk plan wordt niet door andere bronnen bevestigd. Mogelijk zijn eventuele plannen in deze richting mede beïnvloed door De Bazels interieur voor Museum Het Rembrandthuis, dat toen juist was gereedgekomen. Voor de ‘Werdegang’ van dit ensemble, zie Laan/Vroom 1997.

<sup>51</sup> Zie Coenen 1896-c, 297. Coenen stelt tevens dat Willets vormenzin ‘vooral in het weeke Louis XV en Louis XVI bevrediging vond’. Ibid., 296. *Woord en Beeld*, dat in 1896 zijn eerste jaargang beleefde, was een geïllustreerd maandschrift voor een breed lezerspubliek.

gezelschap van een menigte honden en katten. De kunstvoorwerpen van haar man waren voor haar dingen ‘waarvoor zij persoonlijk niets voelde.’<sup>52</sup> Uit deze en andere opmerkingen blijkt dat de conservator vooral belangstelling had voor de zieleroserselen van de collectievormers en veel minder voor het interieur en de collectie.<sup>53</sup> Het lijkt er op dat Coenen de verzameling mede heeft gebruikt om een geestelijk portret van de eigenaren te kunnen schetsen. Hiermee is het artikel meer een voorbode van Coenens later verschenen roman dan een verkenning van de onder zijn beheer gestelde verzameling.

Genuanceerder van toon is het artikel van ene S, dat tegelijkertijd met dat van Coenen in hetzelfde tijdschrift verscheen.<sup>54</sup> De auteur - mogelijk de Amsterdamse classicus en kunstverzamelaar Jan Six VI, die Willet nog persoonlijk had gekend - lijkt over informatie uit de eerste hand te beschikken. Zijn gevolgtrekkingen komen in elk geval feitelijker over dan die van Coenen. Bovendien schreef S met kennis van zaken. Hij roemt de glasverzameling, vooral de gegraveerde Hollandse glazen uit de zeventiende eeuw, die hij vindt behoren ‘tot de schoonst geteekende [...] die in ons land voorkomen’.<sup>55</sup> De schrijver durft echter ook vraagtekens te zetten bij de echtheid van een aantal stukken van het ‘artistieke zilverwerk’ in de voorzaal. Willet kocht niet altijd met kennis van zaken, zo weet S, want hij verwierf wel eens objecten uit compassie met de verkoper. ‘Zoo’n voorwerp werd evenwel niet te pronk gezet!’<sup>56</sup> Dat dit onderscheidende vermogen na het overlijden van de verzamelaar is weggefallen is op zichzelf verklaarbaar, maar daarmee heeft tevens de mening kunnen postvatten dat Willet zich ‘knollen voor citroenen’ liet verkopen.<sup>57</sup> Uiteindelijk was het niet het oordeel van auteur S dat het vigerende beeld van het museum en zijn collectievormers in de komende driekwart eeuw zou bepalen, maar dat van Coenen.

Opmerkelijk daarbij is de relatie die de conservator in de loop der tijd met Abraham Willet ontwikkelde. Uit twee dagboeknotities blijkt dat hij al vroeg door diens persoon was

---

<sup>52</sup> Ibid., 296.

<sup>53</sup> Anderen kwamen eerder tot eenzelfde conclusie, zie Proost 1958, 29 en Fontijn/Lodders 1981, 165.

<sup>54</sup> Zie S 1896.

<sup>55</sup> Ibid., 299.

<sup>56</sup> “En Willet was zulk een groot kenner, wie reimt sich das”? Een groot kenner, o zeker, maar ook een grand seigneur, die, wanneer iemand bij hem kwam en zulk een voorwerp aanbood, maar daarbij liet blijken dat hij zoo heel stellig op verkoop gerekend had en het geld zoo heel erg noodig had, zeggen kon: “vrindje, dat ding is niet mooi en dat ding is niet echt; maar zet jij ’t maar neer”, zie Ibid. Kennis van zaken en compassie dienen mijns inziens niet beschouwd te worden als tegenstellingen, maar als twee verschillende motieven om te verzamelen. Willet was niet de enige collectioneur die zo handelde, ook van koning Willem I is een dergelijke houding bekend, zie Bergvelt 1992, 268-269.

<sup>57</sup> Zie Coenen 1936-b, 132. Elders komt de auteur te spreken over de ‘antiekjoden’ die de deur bij Willet platliepen. Ibid., 175.

gefascineerd, in een mate die grensde aan identificatie.<sup>58</sup> Beide aantekeningen dateren van 1895, het jaar van zijn benoeming. In juni merkte Coenen op, dat Willets wil om 'bewust te leven' hem onderscheidde van de meeste van zijn tijdgenoten.<sup>59</sup> Hij zou op zoek zijn naar zichzelf - al was het onbewust en sprak hij zich er niet over uit. De drank waarin hij vergetelheid zocht, leidde slechts tot een verdere vergroting van zijn sociale isolement. Ook Coenen voelde zich een buitenstaander, ook hij was 'op zoek naar zijn ziel' - met dit verschil dat hij zichzelf wel aan diepgaand zelfonderzoek onderwierp.<sup>60</sup> Daarnaast had Coenen sterke twijfels over zijn eigen kunstenaarschap - een onzekerheid waarin hij zich verwant voelde met Willet, in wie hij eveneens een 'half-artiste' herkende.<sup>61</sup>

In dezelfde toonzetting noteerde Coenen enkele maanden later in zijn dagboek: 'O, ik hoop dat te verkrijgen que mon coeur n'a plus d'alarmes, die hoge preoccupatie, die is als sublime vergetelheid, als een nirvanatoestand, gedragen op de onrust-deinende

---

<sup>58</sup> Op het identificatiemodel is voor de eerste maal gewezen door Proost 1958, later gevolgd door Fontijn/Lodders 1981, 164 en Boelhouwer 1986. Coenens vroegst gedateerde dagboekantekening waarin Willet voorkomt gaat echter over drankgebruik. 'Bedronk niet Heinsius zich en Willet en doet 't nog niet Franken en liep Professor Heynsius niet rond met de grooten wankel op Leidens eenzame Singel? Ach, ach, la bête humaine met een laagje beschavingsverniss en een berg ficties van moraal en zielenadel!' NLMD, Archief Frans Coenen, inv.nr C.322 H1, Dagboek II, 20-05-1890. Coenen schreef deze regels nota bene vijf jaar vóór zijn benoeming tot museumconservator, toen hij nog in Leiden studeerde. Voor deze vroege verwijzing naar Willet en Franken heb ik vooralsnog geen verklaring kunnen vinden.

<sup>59</sup> 'Dit is een onderscheiding van anderen. De meesten weten daarvan niet, leven lichtzinnig, zorgeloos zonder angstige bekommernis om te behouden van 't leven, dat wil zeggen van hun ziel verlevend, verouderend in de dagen. In zich leven, naar zich luisteren, leeren zoeken 't resumé van elken dag. Dàt is 't ware leven. 't Andere is de omlijsting, frivole afwisseling. Wee! wie 't eerste vergeet 't niet, maar kàn, voor wien 't tweede alles wordt. Hij vergaat in verveling. Zoo ging 't Willet, een zoeker naar zich zelf, die zich zelf nooit vond, die in 't eind 't zoeken moe werd en vergeten in drank toen koos, om 't onbevredigd verlangen niet meer te voelen. Arme geest. Er zijn tranen in mijn oogen bij 't herdenken. En zij minachtten hem omdat hij dronk! Die degelijke kooplui, die ernstige, zwaardeftige, Amsterdamsche bekrompelingen. Hij was echter honderdmaal meer dan zij. Hij zocht zijn ziel, al was 't hem misschien onbewust. En wie dat doet is niet vulgair. Zij leefden mechanisch, volstrekt onbelangrijk. Arme Willet. Wat loome dagen. 't Opstaan, 't zelfde daggezicht, 't zich laten meegaan in dezelfde occupaties in dezelfde verwondering van leven. 't Leek zoo zot en onnoozel-dreinend hatelijk. Dan bracht de drank een verlichting, een opheffing, veerkracht en vergeten. Hij leefde niet in een tijd dat men luid uit die dingen zei. Hij schaamde zich er voor, als voor een vuile kwaal. Hij was ook niet sentimenteel of romanesk. Hij kende niet 't zelfmedelijden en ook niet de ziekelijke zelfanalyse. Daarom bracht hij zijn kwaal nooit onder woorden. Maar hij heeft veel geleden: een nutteloos gevoeld leven, een zwak artistieke natuur, die immer la nostalgie de l'inconnu heeft gevoeld en er door onderging. Een zoekerig, schreierig verlangend leven in langzame zelfvernietiging geeindigd. Woest-onverschillig, niet zonder hoogheid. Zal 't mijne anders zijn? Zal mijn weten van wat ik zoek, helpen tot 't andere, dat alleen bevredigen kan? Weer een zielgetrouwe. Koester haar, hoed haar, vergeet haar niet. Zij is 't beste, 't eenigste wat een mensch heeft om zich te troosten. Zij is god, die men dienen moet in ootmoed, vragend, biddend in eerbiedigheid. Maar zij is vaak niet te hooren, zij ontbreekt en dan zoekt men profaan gezelschap'. NLMD, Archief Frans Coenen, inv.nr F.322 H1, 05-06-1895, losse dagboekantekening. Eerder geciteerd in Fontijn/Lodders 1981, 163-164, waar de onderstreepte woorden van het origineel geursiveerd zijn weergegeven.

<sup>60</sup> Overmatig drankgebruik is van Coenen niet bekend, wat ook niet paste bij zijn ascetische levenshouding, zie Fontijn/Lodders 1981, 60-66. Wel had hij een pessimistische levensvisie.

<sup>61</sup> 'Le Roy had wel aanleg, maar hij was een dilettantennatuur, onbekwaam tot lange, volhardende inspanning', zie Coenen 1936-b, 157. De schrijver gebruikte het begrip 'half-artiste' in zijn dagboek, zoals geciteerd in Proost 1958, 79.

levensvloeden, onbewust. De zielekracht daartoe te geraken. Hoeveel jaar is 't nu al, dat ik dit bid tot een gesloten hemel op. Wat baten betere materiele omstandigheden, voor wie deze zaligheid niet vond. Ik ben wèl, in 't huis van den man, die er aan stierf, als een doodarm man te midden van zijn schatten. Als deze zon niet schijnt, is 't leven nietswaardig. Wie dat heeft, kan alles ontberen. Arme Willet. Ik moet toch zijn geschiedenis schrijven.'<sup>62</sup> Frans Coenen zou zijn belofte pas veertig jaar later met zijn *Onpersoonlijke herinneringen* inlossen, een roman waarin hij Willet als tragisch romanpersonage Abraham Le Roy tot leven zou wekken (afb. 4.5). In de tussenliggende jaren konden zijn ideeën volop rijpen.

Het in 1936 postuum verschenen boek is - evenals Coenens vroegere prozaproductie - te kenschetsen als een noodlotsroman, zij het met onderscheidende kenmerken, zoals zijn eigen rol als betrokken, maar 'onpersoonlijke' verteller.<sup>63</sup> Het boek verhaalt van het zeventiende-eeuwse grachtenhuis en zijn bewoners, van de grootsheid van de Gouden Eeuw, via het inzettende verval in de 'pruikentijd' naar de onafwendbare neergang in de negentiende eeuw met een trieste finale, waarin voor de laatste bewoners van het huis, het echtpaar Le Roy-Diefenbach - alias Willet-Holthuysen -, hoofdrollen zijn weggelegd. Omwille van een maximale literaire zeggingskracht maakte Coenen alles wat hij over hen wist ondergeschikt aan de deterministische strekking van zijn verhaal, in zijn eigen woorden een 'illusieloos omlaaggaan naar den dood'.<sup>64</sup> Biografische gegevens die hij niet kon gebruiken liet hij weg, andere dikte hij aan, met als gevolg dat feit en fictie in het boek even geraffineerd als onontwarbaar met elkaar zijn vervlochten.<sup>65</sup> De roman, een literair

---

<sup>62</sup> NLMD, Archief Frans Coenen, C. 322 H1, dagboek III, 15-08-1895, [20]. Eerder geciteerd in Fontijn/Lodders 1981, 165.

<sup>63</sup> Tussen 1896 en 1905 verschenen van Coenens hand zes romans en novellen, te weten *Een Zwakke* (1896), *Bleeke Levens* (1899), *Zondagsrust* (1902), *In Duisternis* (1903), *Vluchtige Verschijningen* (1903) en *Burgermensen* (1905). Het boek onderscheidt zich mede hierin dat het verhaal zich ditmaal niet afspeelt in de lagere sociale klassen, waar associaties met somberte en uitzichtloosheid voor de hand liggen, maar in kringen van de gezeten burgerij. *Onpersoonlijke herinneringen* werd in 1936 voor het eerst gepubliceerd als feuilleton in *Groot Nederland*, een algemeen cultureel tijdschrift, waarvan Coenen jarenlang bezoldigd redacteur-secretaris was, zie Coenen 1936-a. Het museumadres en het redactieadres van het blad waren hetzelfde. Zeker is dat de roman vanwege zijn omineuze strekking pas na zijn pensionering kon verschijnen, wat niet wegneemt dat hij er al eerder aan kan zijn begonnen te schrijven, zoals verondersteld in Wiessing 1960, 36, Den Boef 1998, 46. Het manuscript bevindt zich in het NLMD, Archief Frans Coenen, C. 322 H1, nr 60.

<sup>64</sup> Zie Coenen 1936-b, 192.

<sup>65</sup> Coenen noemt in zijn roman enkele schriftelijke en visuele bronnen die verifieerbaar zijn. Voorbeelden van de eerste zijn de reiscahiers van de oude heer Diefenbach (Holthuysen) en een gelegenheidsuitgave ter ere van dokter Le Roy (Willet), zie Coenen 1936-b, respectievelijk 41-117 en 128-129. Daarnaast vermeldt hij een aantal geschilderde en gefotografeerde portretten van familieleden van de mannelijke hoofdpersoon. Ibid., 127-128, 130. Het lijkt erop dat Coenen onbekend was met het reisverslag uit 1856, waarin gewag wordt gemaakt van het plotselinge overlijden van Louisa's moeder in Baden Baden, maar het kan ook zijn dat de schrijver dit gegeven bewust genegeerd heeft. In zijn boek laat hij de moeder nog lang voortleven, eerst in het huis van haar inmiddels getrouwde dochter - waar ze de aanwezigheid van Le Roy nauwelijks kan verdragen - en later in



meesterwerk volgens tijdgenoten, werd een 'bestseller' en beleefde vele herdrukken. Wat hier vooral van belang is, is dat het boek - mede door het gebrek aan documenten uit de tijd van Willet zelf - van meet af aan is beschouwd als een sleutelroman, die vervolgens als historische bron is geïnterpreteerd, ook door opeenvolgende museumfunctionarissen.<sup>66</sup> Paradoxaal genoeg heeft deze bedenkelijke nagedachtenis het echtpaar Willet-Holthuysen en hun museum in zekere zin onsterfelijkheid bezorgd en omgekeerd heeft de schrijver zijn bekendheid aan de roman te danken.

Wat vergeleken met Coenens eerdere schriften opvalt, is dat soms van een opmerkelijke ommezwaai in waardering sprake is. Zo is zijn aanvankelijke sympathie voor Willet - op basis van de hierboven aangehaalde dagboekfragmenten kan zelfs gesproken worden van lotsverbondenheid - later in het tegenovergestelde omgeslagen. Om literaire redenen heeft de auteur de veelgelaagde persoonlijkheid van zijn mannelijke hoofdpersoon veranderd in een onsympathiek, eendimensionaal karakter. In *Onpersoonlijke herinneringen* is Le Roy drankzuchtig, bleek en zwak en hij heeft een intense afkeer van het leven. Daarnaast is hij uithuizig, humeurig, depressief en verkwistend, negatieve karaktereigenschappen die zich weerspiegelen in zijn slappe gelaatstreken.<sup>67</sup> Om zijn echtgenote zou hij niets hebben gegeven, maar om haar fortuin des te meer, daarbij haar tweeslachtige verschijning op de koop toenemend. Le Roy wilde met zijn, of beter gezegd haar, geld worden wat diens vader 'door zijn persoonlijkheid en zijn kunst' geweest was.<sup>68</sup>

Nog beklagenswaardiger is het lot van Louise Le Roy-Diefenbach. Haar leven staat in de roman in het teken van een vermeende lichamelijke afwijking die angstvallig verborgen diende te blijven. 'Op de een of anderen tijd, op de een of andere wijze moet zij tot bewustzijn gekomen zijn, dat zij niet was als gewone meisjes en vrouwen, een vreemde afwijking in de natuur, in elk geval niet gansch een vrouw.', aldus Coenen en hij verwijst daarbij naar een sterke gezichtsbeharig als uiterlijk kenteken.<sup>69</sup> Een huwelijk met Le Roy

---

Haarlem. Het kan ook zijn dat Coenen zich gebaseerd heeft op onjuiste informatie van het Bevolkingsregister, waar men blijkbaar onkundig was van het overlijden van mevrouw Holthuysen-Lepeltak in het buitenland, zoals valt op te maken uit informatie in Coenens literaire nalatenschap. NLMD, Archief Frans Coenen, C. 322 P, Inventaris Museum Willet-Holthuysen, nr 314.

<sup>66</sup> En nog weer werd versterkt werd door de TV-verfilming van Coenens boek, zie Denekamp/Staal 1974. Voorbeelden zijn Wijnman/Roosegaarde Bisschop 1976, 377, Gastkemper/Van de Kieft 1986 en Spies/Kleijn/Smit 1991, 166.

<sup>67</sup> De schrijver vindt hem er uit zien als een 'poseur' met het hoofd 'van een ietwat verwaaiden kermisklant met deftige allures', waarbij het gemis van een kin hem een 'compromittante uitdrukking van slapeid' gaf, zie Coenen 1936-b, 130-131.

<sup>68</sup> Een verwijzing naar de om zijn medische kundigheid geprezen Abraham Willet sr. Ibid., 139.

<sup>69</sup> Ibid., 111-112, 122 en 144.

zou haar een respectabele positie als getrouwde vrouw verschaffen, maar het pakte anders uit dan zij had gedacht. Na de dood van haar man sleet de weduwe haar laatste levensjaren ziek en vervuild tussen haar huisdieren.<sup>70</sup> Hiermee dichtte Coenen zijn vrouwelijke hoofdpersoon, die nauwelijks bewogen lijkt door andere menselijke gevoelens, eenzelfde einddimensionaliteit toe als haar man. Zelfs aan kunst en huisdieren beleeft ze geen plezier, terwijl haar wens een museum te stichten vooral wordt gezien als een tot steen gestolde wraakactie ten opzichte van de onverschillige wereld om haar heen.<sup>71</sup>

Ook met de beschrijving van Le Roys artistieke milieu kleurt Coenen de historie zwart. Hij stelt diens kunstvrienden in een ongunstig daglicht, wanneer hij hen ‘kleinburgers’ noemt, die eerbied betoonden ‘aan de grote burgerij van welke zij leven moesten.’<sup>72</sup> Hij signaleert ze opnieuw bij zijn begrafenis, deze ‘groep ietwat verwaaide en sjovele figuren, zijn artiestenvrienden, die zijn gezelschap en zeker zijn goedgeefschheid missen zouden.’<sup>73</sup> In werkelijkheid waren het kunstenaars van naam die Abraham Willet de laatste eer kwamen bewijzen.

Van Daniel Franken wordt, in de persoon van ene Bekking, evenmin een vleiend portret geschetst. Coenen noemt hem laattunkend een ‘gewezen bankdirecteur’ en een antiekverzamelaar met een grote behoefte aan drank. Hij vertrok na de erfenis in Amsterdam te hebben geregeld ‘verrijkt en niet gelukkiger, naar zijn woning in het Belgische land, naar zijn ephemeere bemoeiingen en zijn ... drankflesch.’<sup>74</sup> Het zijn observaties die geheel voorbij

---

<sup>70</sup> Louise Le Roy-Diefenbach overleed aan kanker, maar bij de lijkschouwing zou haar vreselijke geheim toch nog zijn ontdekt. Ibid., 223. De vermeende tweeslachtigheid van de vrouwelijke hoofdpersoon zal, omdat van een duidelijk omschreven ziektebeeld geen sprake is, wel altijd onopgehelderd blijven. Geopperd is dat Louise zou hebben kunnen lijden aan het syndroom van Stein-Leventhal, een cysteuze aandoening van de eierstokken, zie Den Boef 1998, 48 noot 1. Het kan zijn dat Coenen het reisverslag van Louisa Holthuysen kende dat zij in 1858 van een reis naar Brussel bijhield. Daarin verwijst de schrijfster, wanneer ze een huwelijksaanzoek van een Brusselse heer afwijst, naar Pruys van der Hoeven 1851/53. Coenen kan zijn oordeel vervolgens hebben gebaseerd op een onjuiste interpretatie van een bepaalde passage in ander deel van deze publicatie, dan waar Louisa naar verwijst. Dit gegeven is mijns inziens op overtuigende wijze nader uitgewerkt in Boelhouwer 2000-2004, 34. Zie ook hoofdstuk 1, paragraaf ‘Een kunstminnend echtpaar, 1861-1874’.

<sup>71</sup> Zie Coenen 1936-b, 217-219. ‘Zoo zou de wereld aanvaarden en erkennen, na hun [het echtpaar Le Roy-Diefenbachs] dood, wat zij den levenden wreed hadden onthouden ...’. Ibid., 218-219.

<sup>72</sup> Ibid., 144. Coenen spreekt hier zichzelf tegen. In een eerdere publicatie bestempelde hij het artistieke bezoek in huize Willet als ‘al wat in de hoofdstad naam en talent bezat in letteren en kunst’, zie Coenen 1896-a, 297. Elders in *Onpersoonlijke herinneringen* wordt het bloeiende hoofdstedelijke kunstleven in de tweede helft van de negentiende eeuw afgedaan als ‘schamel’, zie Coenen 1936-b, 181. In werkelijkheid waren instellingen als het Koninklijk Oudheidkundig Genootschap, Arti et Amicitiae en Arte et Amicitia centra van het toenmalige intellectuele en artistieke leven in Amsterdam, zie Heijbroek 1995-a, diverse bijdragen in Heij/De Roever/Reynaerts 1989, Loos 1986 en Bergvelt 2010.

<sup>73</sup> Zie Coenen 1936-b, 202.

<sup>74</sup> Ibid., 33. Ook in andere passages wordt de drankzucht van Bekking breed uitgemeten. Ibid., 24, 25 en 30-32.

gaan aan Frankens betekenis als mecenas, kunstverzamelaar en kunsthistoricus.<sup>75</sup> Bovendien getuigen ze van weinig respect voor de man die Coenen in de eerste jaren van zijn conservatorschap tot steun en toeverlaat was.

Ook het interieur van huize Le Roy-Diefenbach deelt in de negatieve teneur van het boek. Coenen vindt het blauw gestoffeerde, verguld houten meubilair in de zaal 'lelijke stoelen - grof modern Louis XVI', schel afsteken tegen de zachtere kleuren van de gobelins en het vloerkleed.<sup>76</sup> De grote kroonluchter in dezelfde kamer is voor hem een symbool van de 'klaterende en lichtelijk poenige luxe anno '60.'<sup>77</sup> Beter geslaagd vindt hij de in geel, paars en wit uitgevoerde voorzaal. Deze 'doet minder hinderlijk aan, al was ook hier alles stijl-1860, met nieuwe, mahonie-ebbenhouten Louis XVI-meubels en twee stijlloze porceleinkastjes.'<sup>78</sup> Ondanks dit alles dicht de schrijver beide kamers een 'koele, deftige feestelijkheid' toe.<sup>79</sup> Meer waardering heeft hij voor het eveneens door Le Roy gerenoveerde eetvertrek en de in de tuin uitgebouwde koepelkamer. Coenen omschrijft de laaggezolderde eetkamer als een schemerig vertrek met grijs-en-goud van behang en crème-kleurige Louis XVI-fauteuils.<sup>80</sup> Alleen de uitbundige plafondschilderingen in de tuinkoepel, vervaardigd door één van Le Roys 'jeugdige schilderprotégés', kunnen zijn goedkeuring niet wegdragen.<sup>81</sup>

Het slaapkamerameublement op de eerste verdieping is de angel in Coenens vlees. De in Lodewijk XVI-stijl uitgevoerde meubels van 'witlacqué en lichtgebloemd cretonne', doen hem denken aan de kamer van 'een rijke cocotte.' Hij vond het van slechte smaak getuigen om de 'stemmige achttiende-eeuwse Hollandse kamer' in te richten met 'modern wuft Parijsch meubilair'.<sup>82</sup> In werkelijkheid heeft hij zich niet lang aan deze inrichting hoeven

---

<sup>75</sup> Zie Molhuysen/Blok/Kossmann, dl 8, 1930, kolom 565 en De Hoop Scheffer 1958, 89-91. Een biografisch portret dat recht doet aan de veelzijdige betekenis van Franken moet nog geschreven worden, wat gezien zijn staat van dienst opmerkelijk is.

<sup>76</sup> Ibid., 37. De auteur vindt het kleurcontrast van meubels en wandbespanning zelfs 'vulgair'.

<sup>77</sup> Ibid., 37-38. Evenmin is hij te spreken over de zware damasten gordijnen, de 'lompe' schoorsteenmantel - 'Belgisch maaksel' - en het vergulde pendulestel, door hem 'het record van dwaze ondoelmatigheid en wansmaak' genoemd. Ibid., 38.

<sup>78</sup> Ibid., 39. Elders noemt Coenen geel, paars en grijs als hoofdkleuren. Ibid., 141.

<sup>79</sup> Ibid., 40

<sup>80</sup> Ibid.

<sup>81</sup> Ibid., 142.

<sup>82</sup> Ibid., 19-20. Coenens opmerking zegt meer over zijn eigen afkeer van dergelijke interieurs dan over een veronderstelde 'slechte' smaak van de Willets. Slaapkamerameublementen in een van de achttiende-eeuwse Franse hofstijlen, of combinaties ervan, werden in de tweede helft van de negentiende eeuw vaker toegepast. Een zeer rijk voorbeeld uit 1892, uitgevoerd voor Hélène barones van Zuylen van Nyevelt van de Haar, geb. barones de Rothschild, bevindt zich in het door Pierre Cuypers in grootse stijl herbouwde kasteel De Haar in Haarzuilens, zie Laan 1996, 38 afb. 12. In samenstelling en omvang - echter wel in stijl - zal het ameublement

ergeren - omdat de slaapkamer toch tot bibliotheekzaal was bestemd kon hij het meubilair nog in het jaar van zijn aanstelling van de hand doen. Beter te spreken is Coenen over de stemmige oud-Hollandse inrichting van de bovenkoepel die op hem zelfs 'een museumachtigen indruk' maakt, wat hem overigens niet belette om de 'faux-bois' geschilderde betimmering en zoldering van het kamertje - eiken met ebbenhouten details - groen te laten overschilderen.<sup>83</sup>

*Onpersoonlijke herinneringen* kreeg lovende besprekingen. Menno ter Braak, in de jaren dertig Nederlands meest toonaangevende criticus, oordeelde de roman Coenens beste boek. 'Het is de relatie van den conservator tot het huis, waarin een zonderlinge samenloop van omstandigheden hem bracht, waar hij kritisch tegenover stond en waaraan hij toch gebonden raakte', aldus de recensent.<sup>84</sup> Ook anderen staken de loftrumpet, al kan het feit dat de schrijver - van wie decennialang geen proza meer was verschenen - inmiddels was overleden mede van invloed zijn geweest op de gunstige toon van de besprekingen. Een minderheidsstandpunt werd verwoord door J.F. Ankersmit, hoofdredacteur van het socialistische partijblad *Het Volk*, die wist dat de sombere strekking van het boek sterk was gekleurd door Coenens pessimistische persoonlijkheid.<sup>85</sup> Hij opperde dat een andere auteur op basis van dezelfde gegevens een vrolijker stemmende roman had kunnen hebben. geschreven

Ware een dergelijk boek hetzelfde succes ten deel gevallen als *Onpersoonlijke herinneringen*, dan zou de waarderingsgeschiedenis van Museum Willet-Holthuysen er wellicht anders hebben uitgezien. Maar net zoals in de begintijd van het museum de mening van S door die van Coenen werd overstemd, gebeurde dit veertig jaar later opnieuw. Dit keer sloot de negatieve nagedachtenis die Coenen met zijn roman van het echtpaar Le Roy-

---

van de Willets weinig hebben verschild van de negentiende-eeuwse slaapkamer die sinds de jaren zestig van de twintigste eeuw in het museum, in de voormalige werkkamer van Willet, staat opgesteld.

<sup>83</sup> Ibid., 21. Met het schilderwerk gaf Coenen gehoor aan de raad van een tijdgenoot die hoopte dat hij 'de hoogst onbehagelijke zoldering door wat beters [zou doen] vervangen.', zie S 1896, 302. Bij de renovatie van het museum in 1996 is de imitatie-houten beschildering in ere hersteld.

<sup>84</sup> Zie Ter Braak 1937.

<sup>85</sup> Zie J.F.A. 1937. Twee citaten volstaan hier. 'Of het ook, gelijk zo vaak voorkomt, meer de zielstoestand van den schrijver [Coenen] is, die zich in het boek afspiegelt, dan de aard van het huis en zijn bewoners, die hij beschrijft?' en 'De realiteit, die hij [Coenen] weergeeft, is een realiteit, waargenomen door een mistroostige en pessimistische ziel.' J.F.A. had de schrijver-conservator en het door hem beheerde museum nog gekend. De kamers maakten op hem 'volstrekt niet de ellendige indruk die Coenen ervan weergeeft', hij vond ze veeleer licht en voornaam. Enthousiast komt hij te spreken over Coenens studeervertrek op de eerste verdieping dat met zijn mooie lichtval en het uitzicht op de tuin wel de 'ideale werkkamer' is, een indruk die door andere literatoren die bij Coenen over de vloer kwamen, onder wie de H.P.L. Wiessing - journalist en uitgever van *De Nieuwe Amsterdammer* -, wordt bevestigd, zie Wiessing 1960, 36.

Diefenbach had gecreëerd, naadloos aan bij de diskwalificatie van het negentiende-eeuwse museum in de jaren dertig.

#### *Van woonhuis tot museum*

Frans Coenen zag zich in 1895 gesteld voor project dat wij nu ‘mega’ zouden noemen. Hij kreeg ongeveer een jaar de tijd om de verandering van woonhuis tot museum in goede banen te leiden. Franken gaf de onervaren conservator de raad een bezoek te brengen aan Museum Fodor aan de Keizersgracht, waar Louis Chantal - een vroegere schildersvriend van Willet - beheerder was.<sup>86</sup> Van begin af aan stond vast dat het museale circuit zou bestaan uit de representatieve vertrekken, gelegen op de bel-etage van het huis. Het souterrain en de overige verdiepingen werden voor het museum als zodanig niet van belang geacht, evenmin als de achterin de tuin gelegen bijgebouwen. Een uitzondering vormde de bovenkoepel op de eerste verdieping, het zogeheten ‘antique kamertje’. Op deze etage, waar voorheen de privé-vertrekken van de heer en vrouw des huizes waren gesitueerd, vonden de meest ingrijpende veranderingen plaats.

Volgens Coenen bleef op de hoofdverdieping alles zo veel mogelijk als het was bij het leven van de laatste eigenares, ‘het streven is geweest tenminste de kamers der bel-étage, ter weerszijden [van] de lange hoge gang, zooveel doenlijk te laten als zij waren toen de laatste bewoners er nog woonden.’<sup>87</sup> Voorts weet hij dat Willets verzameling preciosa ‘niet van dien aard of zoo omvangrijk [was], dat ter harer expositie de kamers geheel van inrichting behoefden te veranderen’, zoals uit de inrichting van de voorzaal valt op te maken (afb. 4.6).<sup>88</sup> De opmerkingen over het onveranderde karakter van de inrichting van de bel-etage doen nauwelijks vermoeden dat aan de herinrichting van deze verdieping een grondige opknappbeurt vooraf was gegaan, waarbij alle vertrekken waren ontruimd, schoongemaakt en opnieuw geschilderd. Daarbij had men ook het interieurtextiel afgenomen, gereinigd en waar nodig hersteld of nieuw besteld.<sup>89</sup> Hoofdaannemer was de firma Mijnaerends, een bedrijf dat

---

<sup>86</sup> SAA, toeg.nr 5377 (Archief van de Gemeentelijke Dienst voor de Gemeentemusea, AHM), inv.nr 183 (Correspondentie en financiële stukken betreffende MWH), omslag 1895. Ongedateerd schrijven (verschillende aanbevelingen) van D. Franken aan F. Coenen. Onbekend is of Coenen behalve bij Museum Fodor zijn licht ook nog bij andere musea in binnen- en buitenland heeft opgestoken.

<sup>87</sup> Zie Coenen 1896-c, 297 en Coenen 1917.

<sup>88</sup> Ibid.

<sup>89</sup> De stoffering - gordijnen en bijpassende meubelbekleding - voor de tuinkamer op de bel-etage werd nieuw besteld. In 1896 informeerde Franken bij Coenen namelijk hoeveel cretonne hij nodig had. Later is in Coenens ambtsperiode ook een deel van de stoelen in de voorzaal van een nieuwe bekleding van geelzijden damast voorzien. Tegenwoordig zijn in de textiele uitmonstering van genoemde kamer zelfs drie verschillende

Coenen grijze haren bezorgde omdat begrotingen werden overschreden en gemaakte afspraken niet nagekomen.<sup>90</sup>

In het najaar van 1895 kon met de inrichting van de gerenoveerde vertrekken worden begonnen. Meubelen, interieurtextiel, klokken en verlichtingsarmaturen werden opnieuw gebruikt, maar - met het oog op de nieuwe museale functie - waar nodig herschikt.<sup>91</sup> Voor sommige meubels en andere boedelgoederen die Coenen lelijk vond of overmatig waren, was geen plaats meer. Een deel ervan werd verkocht, de rest verdween naar zolder.<sup>92</sup> Ook de kunstvoorwerpen ondergingen een herordering, waarbij in sommige gevallen andere keuzes werden gemaakt dan het huis ten tijde van de Willets te zien had gegeven. Esthetische overwegingen en beweegredenen of een stuk al dan niet in de kunstcatalogus zou worden opgenomen, speelden bij de selectie een doorslaggevende rol. Bekend is dat Coenen in 1897 zijn mede-commissieleden uitnodigde om de schilderijen die in de museumzalen waren opgehangen te komen beoordelen. Werd een kunstwerk te licht bevonden voor opname in de catalogus, dan zou deze 'als minderwaardig' naar zolder worden verwezen.<sup>93</sup> Een uitzondering vormden de decoratieve wandpanelen van Colin in de gang en de vestibule. Men vond het geen kunst met een grote K - ze komen in Coenens kunstcatalogus van 1901 dan ook niet voor - maar voor de aankleding van de gang waren ze onmisbaar.<sup>94</sup>

Het grootste verschil met de vroegere situatie was gelegen in de toename van het aantal vitrines, benodigd voor het tentoonstellen van de verzameling antiquiteiten. Abraham Willet bezat wel etagèrekasten, maar deze boden onvoldoende capaciteit. Daarbij kwam dat een aantal kostbare en kwetsbare stukken, die voorheen vrij in de kamers opgesteld hadden

---

damastmotieven te onderscheiden. Genoemde aanpassingen in de voorzaal zijn niet in de archieven gedocumenteerd.

<sup>90</sup> 'Fa Hk Mijnaerends & Zn', Behangers en decorateurs, werkplaatsen Egelantiersgracht 89 en Bloemgracht 69.

<sup>91</sup> Zie Coenen 1896-c, 297. Of Coenen daarbij volgens een 'plan van plaatsing en indeeling' werkte, zoals Franken hem geadviseerd had op te stellen, is niet bekend. SAA, toeg.nr 5377 (Archief van de Gemeentelijke Dienst voor de Gemeentemusea, AHM), inv.nr 183 (Correspondentie en financiële stukken betreffende MWH), omslag 1895. Ongedateerd schrijven (verschillende aanbevelingen) van D. Franken aan F. Coenen.

<sup>92</sup> Zie voor de Empire meubels die zich bij het overlijden van de weduwe Willet-Holthuysen in de kamers op de eerste verdieping en op zolder bevonden, zie bijlage VIII, Inventaris 1895-b, passim.

<sup>93</sup> Vijfde vergadering der Commissie van Toezicht op het Museum Willet-Holthuysen op 25 Juni 1897. Doorslag in AHM, Archief MWH, Notulenboek CvT, 25-06-1897. Coenen nodigt in deze vergadering de andere commissieleden uit om de schilderijen die in de zalen zijn opgehangen te komen bekijken en te oordelen of met de opname van deze werken '[...] - en van niet méér dan deze - in den catalogus kan volstaan en de rest als minderwaardig naar den zolder te verwijzen.'

<sup>94</sup> 'Voorlopig onmisbaar' is beter gezegd, want in de loop van de twintigste eeuw is met de schilderijen van Colin veel heen en weer gesjoud. Zo toont een foto uit 1907 dat de twee panelen boven de gangbanken toen al niet meer aanwezig waren, zie Coenen 1907-b, 479 afb. 1. Opmerkelijk genoeg hangen de bovendeurstukken er nog wel, dit ondanks het feit dat de erflaterster had bepaald dat boven de deuren der beide voorkamers de naam van het museum moest worden aangebracht, wat conform haar wens was gebeurd.

gestaan, nu uit veiligheidsoverwegingen in vitrines moest worden geëxposeerd. In totaal bestelde Coenen zeven nieuwe vitrinemeubels.<sup>95</sup> Het meest kostbaar waren twee vitrines voor de zaal, vervaardigd door de Amsterdamse meubelmaker Doornekamp, die in vormgeving - wit en goud met rood fluwelen plateaus - bij twee al aanwezige toonkasten uit de tijd van Willet aansloten (afb. 4.7).<sup>96</sup> Samen met deze kastjes waren ze bestemd voor ‘het mooie oud-Delfsch aardewerk, het Saksisch en Chineesch porselein.’<sup>97</sup> De nieuwe vitrines stonden vrijstaand in de zaal opgesteld, zodat museumbezoekers er omheen konden lopen, over een los morskleed dat het vaste tapijt tegen vuil en slijtage moest beschermen. Hoewel het museum niet meer dan enkele bezoekers per dag trok, was Frans Coenen zich er terdege van bewust dat de kwetsbare textiele uitmonstering veel zorg en aandacht behoefde - hij vond het ensemble behoren tot ‘het wezen zelf van dit museum’.<sup>98</sup>

Zoals gezegd vonden op de eerste verdieping van het huis de grootste veranderingen plaats. Deze hadden in hoofdzaak betrekking op de inrichting tot bibliotheek. Hiertoe werden de twee kamers met de kleine tussenkamer aan de voorzijde van het huis - voorheen in gebruik bij Louisa Willet-Holthuysen - ontruimd, evenals de grote achterkamer, het

---

<sup>95</sup> Voor de voorzaal leverde de Amsterdamse firma Doornekamp twee vitrines op onderstellen, ‘gepolitoerd in polizander kleur’, voor f. 135,- per stuk. Hiervan bleef slechts één onderstel (inv.nr KA 3177) in de verzameling van het museum bewaard. Onvermeld blijft de bijpassende platte vitrine (inv.nr KA 7076/2), op maat gemaakt ter montering op het blad van de bestaande salontafel (inv.nr KA 7076/1). SAA, toeg.nr 5377 (Archief van de Gemeentelijke Dienst voor de Gemeentemusea, AHM), inv.nr 183 (Correspondentie en financiële stukken betreffende MWH), omslag 1896. Nota van de fa W.P. Doornekamp voor F. Coenen, 07-03-1896. In dezelfde omslag bevindt zich een rekening van Doornekamp, d.d. 24-04-1896, voor de levering van een vitrine met geslepen glas voor f. 65,-, vermoedelijk bestemd voor de tuinkamer (inv.nr KA 3178). Daarnaast is een vitrine voor de voormalige eetkamer besteld, waarover niets bekend is.

<sup>96</sup> ‘Fa W.P. Doornekamp jr’. Nadat de firma Hillen had laten weten dezelfde vitrines te kunnen leveren voor f. 610,- in plaats van de f. 700,- die Doornekamp er voor vroeg, zag laatstgenoemd bedrijf zich gedwongen zijn offerte naar beneden bij te stellen, waarna ze bij hem ook f. 305,- gulden per stuk kosten. Van beide vitrines bleven alleen de in deplorabele staat verkerende onderstellen in de museumverzameling bewaard (inv.nrs KA 9410, KA 17430).

<sup>97</sup> Zie Coenen 1896-c, 297. De nieuwe vitrines in de voorzaal dienden ter expositie van zilver, glas en bibelots. Voorlopig bleef het daar bij. ‘De *Koepel* en de vroegere *Eetkamer* wachten [in 1896] nog hun vitrines, waarin het overig Chineesch en Saksisch porselein waarschijnlijk zal worden opgesteld’. Ibid., 298.

<sup>98</sup> Coenens opmerking heeft betrekking op de krap begrote schoonmaakkosten over het jaar 1898. SAA, toeg.nr 5377 (Archief van de Gemeentelijke Dienst voor de Gemeentemusea, AHM), inv.nr 183 (Correspondentie en financiële stukken betreffende MWH), omslag 1895[!]. Begroting van het Museum Willet-Holthuysen voor den dienst van 1898. In de verantwoording van de uitgaven is sprake van het ‘bewerkelijke huis met zijn marmeren gangen, eikenhouten trappen, gevoelige en fijne ameublementstoffen’. Coenen bepleitte zelfs een tweede wekelijkse schoonmaakdag, omdat ‘het museum [...] een woonhuis [is], met vloerkleden en gordijnen en behangsels die afgestoft dienen te worden, omdat ze wel stof opnemen en niet een gebouw met uniforme zalen, waarin alleen de vloeren eenig onderhoud behoeven’. Ook Sillem was bezorgd om ‘de lichte en teëre tapijten’, vooral bij slecht weer. SAA, toeg.nr 5377 (Archief van de Gemeentelijke Dienst voor de Gemeentemusea, AHM), inv.nr 190 (Correspondentie en financiële stukken betreffende MWH), geen omslagnr. Ongedateerde Toelichting op het conceptreglement op de openstelling van het Museum Willet-Holthuysen, opgesteld door Frans Coenen.

voormalige slaapvertrek dat de functie van leeszaal kreeg.<sup>99</sup> Aan de overzijde van de gang, in Willets voormalige studeerkamer, richtte Coenen zijn werkkamer in, die later op zijn vriend Henri Wiessing een ‘schilderachtig rommelige’ indruk zou maken.<sup>100</sup>

De bibliotheek was onderverdeeld in een kleine bibliotheekkamer - de voorkamer, het gewezen kantoor van mevrouw Willet-Holthuysen - en de grote bibliotheekkamer achter. Met het oog hierop werden beide kamers door middel van een ‘porte brisée’ beter op elkaar aangesloten, maar de bestaande ‘behangersdeur’ in de hoek bleef eveneens in gebruik.<sup>101</sup> De firma Van de Vijzel & Zonen vervaardigde de houten, in een grijsblauwe kleur geverfde boekenkasten. Van de andere voorkamer is bekend dat deze enige jaren in gebruik was bij Amstelodamum, een toen juist opgerichte oudheidkundige vereniging waarvan Coenen lid was.<sup>102</sup> De conservator zelf bewoonde enkele kamers op de tweede verdieping, die niet veel eigentijds comfort zullen hebben geboden, op nieuw aangelegd elektrisch licht na.<sup>103</sup>

De werkzaamheden op de eerste verdieping vonden hun bekroning in de plaatsing van twee gebrandschilderde glas-in-loodvensters. Het ene, met afbeeldingen van de familiewapens Willet en Holthuysen, was bestemd voor de achterste bibliotheekkamer.<sup>104</sup> Het andere raam, met voorstellingen van het stadswapen van Amsterdam en het Koggeschip,

---

<sup>99</sup> Zie plattegrond afb. 3.1b, respectievelijk kamers 1.3, 1.5, 1.4, 1.6.

<sup>100</sup> Zie plattegrond afb. 3.1b, kamer 1.8. Zie ook Wiessing 1960, 36.

<sup>101</sup> Wat precies onder deze ‘porte brisée’ verstaan moet worden is niet duidelijk. Mogelijk diende deze slechts om groot formaat boeken gemakkelijk van het ene naar het andere vertrek door te kunnen schuiven. De constructie bevond zich, gezien vanuit de voorkamer, rechts van het midden, de door personen gebruikte ‘behangersdeur’ was in de hoek links gesitueerd.

<sup>102</sup> Zie plattegrond afb. 3.1, kamer 1.3. Coenen stelde de bovenkamer per 1900 beschikbaar als ‘eigen’ lokaal van de vereniging, waar op 29-12-1900 de eerste bestuursvergadering plaatsvond. Daar werden ook de portefeuilles der leggers geborgen en de leden ontvangen die de repertoria wilden raadplegen. Zesde vergadering der Commissie van Toezicht op het Museum Willet-Holthuysen op 17 November 1899. Doorslag in AHM, Archief MWH, Notulenboek CvT, 17-11-1899. Lang heeft Amstelodamum deze werkplek niet gebruikt, maar de bestuursvergaderingen bleven nog tot aan de Tweede Wereldoorlog in het museum plaatsvinden, zie Brugmans 1982, 50. Het hoeft geen betoog dat inwoning van een vreemde instelling in het museum nooit in de bedoeling van de erflaatster kan hebben gelegen. Hetzelfde geldt met betrekking tot de functie van het museum als redactieadres van *Groot Nederland*, een cultureel tijdschrift waarvan Frans Coenen hoofdredacteur was.

<sup>103</sup> Bij dezelfde gelegenheid werd een spoeltoilet geïnstalleerd op de gang van de eerste verdieping, ter vervanging van een aldaar gelegen privaat. Het huis moest het toen nog steeds zonder badkamer stellen en waar Coenen kookte is niet bekend. Deed hij dit in de grote keuken beneden, dan betrad hij het domein van de inwonende conciërge die in het souterrain woonde. Het is dan ook begrijpelijk dat Frans Coenen en zijn ziekelijke echtgenote in 1906 naar landelijke Bussum verhuisden. Later keerde hij terug naar Amsterdam, waar hij tot zijn overlijden in 1936 in de Argonautenstraat woonde.

<sup>104</sup> Beide vensters werden bij het Atelier van Gebrand Glas ‘Prinsenhof’ van J.L. Schouten te Delft uitgevoerd. Het raam met de familiewapens (inv.nr KA 10309) is waarschijnlijk door Adolf le Comte ontworpen en door J.M. Bach in Schoutens werkplaats uitgevoerd. Bij het aanbrengen van een achttiende-eeuwse roedenverdeling van de vensters in de achtergevel van het museum in 1960 is het raam -, dat op maat was vervaardigd voor de bovenste ruit van het toen aanwezige T-raam - verwijderd en in het depot opgeborgen.



kreeg een plaats in het bovenlicht van de gang op de eerste verdieping aan de tuinzijde.<sup>105</sup> In tegenstelling tot boven, ademde de vroege museuminrichting op de bel-etage nog grotendeels de sfeer van de tijd van Abraham Willet, een situatie die tot halverwege de jaren dertig van de twintigste eeuw onveranderd zou blijven.

### *Een 'slapende' kunstverzameling*

Was de algemene waardering voor de kunstcollectie bij de opening van het museum al niet groot, door het 'gesloten' karakter ervan nam deze in de loop der tijd nog verder af.

Weliswaar had de conservator aanvankelijk door gerichte aankopen lacunes in de verzameling kunstnijverheid willen opvullen, maar de overige leden van de Commissie van Toezicht zagen meer in een versterking van de bibliotheekfunctie. Wat Coenen uit hoofde van zijn conservatorschap wel deed was over de collectie schrijven, resulterend in een paar museumcatalogi en een reeks artikelen in tijdschriften van uiteenlopende aard.<sup>106</sup>

In 1901 verscheen de Nederlandse catalogus van de kunstverzameling, vijf jaar later gevolgd door een vrijwel ongewijzigde Franstalige editie.<sup>107</sup> Coenen nam in zijn catalogus in beginsel alleen die stukken op die in de museumzalen waren geëxposeerd, of - zoals sommige werken op papier - op aanvraag te bestuderen waren. De publicatie geeft dus allerminst een

---

<sup>105</sup> Inv.nr KA 10313. Nadat een eerder, minder sprekend ontwerp met een decoratie van vaasjes was afgekeurd. Het raam met de stadswapens was jarenlang in depot opgeslagen omdat de oorspronkelijke plaats werd ingenomen door één van de wapenramen (inv.nr KA 10308) uit het 'antique kamertje', dat voor de nieuwe locatie door een alzijdige vergroting met ruitjes van helder glas passend was gemaakt. In 1988 zijn beide vensters uit 1896 gerestaureerd en is het raam in de bovengang teruggeplaatst. Bij dezelfde gelegenheid is het antieke gebrandschilderde raam tot zijn oorspronkelijke grootte verkleind en opnieuw in het 'antique kamertje' aangebracht.

<sup>106</sup> De in 1896 verschenen catalogus van de boekerij komt in de paragraaf over de bibliotheek ter sprake.

<sup>107</sup> Zie Coenen 1901, Coenen 1907-a. Aanvankelijk had de conservator de catalogus slechts in het Frans willen maken. 'Het is toch niet ongepast een museum in te richten naar 't gemak en de behoefte der meeste bezoekers en het staat nu wel vast dat op den duur de buitenlanders de allermeeeste bezoekers aan 't Museum Willet zullen zijn. Voor hen is een Hollandsche catalogus absoluut abracadabra, daarentegen voor verreweg de grootste meerderheid der Hollanders geen inconvenient. En de burgerlui die geen Fransch verstaan, denken er helemaal niet aan een catalogus te koopen, noch fransk, noch hollandsch'. De andere commissieleden waren het niet met Coenen eens en zij kregen hun zin. SAA, toeg.nr 5377 (Archief van de Gemeentelijke dienst voor de Gemeentemusea, AHM), inv.nr 190 (Correspondentie en financiële stukken betreffende MWH), geen omslagnr. Wijs geworden door de affaire rond de 'clandestien' verschenen bibliotheekcatalogus liet de Commissie van Toezicht in 1897 weten eerst inzage te willen hebben in de nieuw te verschijnen catalogus voordat deze gedrukt zou worden. De Franse vertaling door J.Ch.H. Matile, de afgewezen eerste kandidaat voor het conservatorschap, was al in 1902 gereed. SAA, toeg.nr 5377 (Archief van de Gemeentelijke Dienst voor de Gemeentemusea, AHM), inv.nr 184 (Correspondentie en financiële stukken betreffende MWH), omslag 1902. Brief van J.C.H. Matile aan F. Coenen, 24-07-1902. De Franse uitgave bevat vijf aanvullingen - die over het hoofd waren gezien, in ieder geval betreft het geen aanwinsten - op de catalogus van 1901, nrs 76a-c (rubriek 'Emaux'), 133a (rubriek 'Verrerie') en 244a (rubriek 'Porcelaines diverses'). Het omslagontwerp van de Franstalige editie was van de hand van Theo Neuhuys, werkzaam bij 't Binnenhuis, aan wie op stilistische gronden ook het omslag van het Nederlandstalige boekwerkje toegeschreven zou kunnen worden.

compleet overzicht van de kunstvoorwerpen die tot het legaat behoren. Aanvankelijk zal Coenen bij de samenstelling ervan, zoals we hierboven zagen, hulp hebben gehad van Adama van Scheltema, die in 1895 ook betrokken was geweest bij de voorbereidingen van de verkoop van kostbaarheden. Blijkbaar is Scheltema daarna zijdelings bij het museum betrokken gebleven, totdat duidelijk werd dat hij niet hoefde te rekenen op een financiële vergoeding voor zijn bemoeienissen.<sup>108</sup>

Uit de samenwerking kan worden opgemaakt dat Coenen, na Wouter Nijhoffs vernietigende recensie op zijn in 1896 verschenen bibliotheekcatalogus - waarover later meer -, diens aanbeveling om bij latere catalogi de 'raad en voorlichting van experts' in te roepen, zich ter harte had genomen.<sup>109</sup> Daarnaast zal Coenen adviezen hebben gekregen van Adriaan Pit, directeur van het in het Rijksmuseum gevestigde Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst. Bekend is dat hij en Pit vriendschappelijke betrekkingen onderhielden en regelmatig museale kwesties met elkaar bespraken.<sup>110</sup> Coenens voorstel om Pit voor te dragen als tussenpersoon ten behoeve van nieuwe kunstaankopen voor Museum Willet-Holthuysen verleent extra geloofwaardigheid aan deze veronderstelling.

Wat in de catalogus van de kunstverzameling vooral opvalt, is het gebrek aan ordening en systematiek.<sup>111</sup> De beschrijvingen van de kunstvoorwerpen zijn inconsequent en

---

<sup>108</sup> Een waarschijnlijker reden kan zijn overlijden in 1899 zijn geweest. Adama van Scheltema had het echtpaar Willet-Holthuysen nog gekend. Zijn assistentie blijkt uit verschillende documenten. In 1896 vroeg Coenen aan de leden van de Commissie van Toezicht 'eens naar de schilderijen en schilderijtjes te komen kijken die nog op den zolder zijn. Wat of daarvan verkocht zou kunnen worden en wat behouden zou ik willen weten, want dit is van belang voor de catalogus der kunstvoorwerpen dien de heer Scheltema en ik maken.' P. van Eeghen en Sillem hadden bedenkingen tegen Scheltema's medewerking. 'Wel is waar houdt de Heer Adama van Scheltema zich met de zamenstelling bezig, maar de Catalogus zal toch uitkomen op naam van de Heer Coenen.' Sillem was het met Van Eeghen eens en wees ten overvloede op de gevestigde naam die Scheltema als kunstkenner, kunsthandelaar en antiquaar had. 'Maar hij zal er voor betaald willen worden.' Beide citaten zijn afkomstig uit twee niet nader omschreven documenten, zoals aanwezig in SAA, toeg.nr 5377 (Archief van de Gemeentelijke Dienst voor de Gemeentemusea, AHM), inv.nr 190 (Correspondentie en financiële stukken betreffende MWH), geen omslagnr.

<sup>109</sup> Zie Nijhoff 1896-a, 167-168.

<sup>110</sup> In een publicatie van later datum wordt Pit als co-auteur van Coenens catalogus genoemd, zie Voorlopige 1928, 441. Mogelijk had Pit de werkzaamheden van de in 1899 overleden Adama van Scheltema overgenomen. Over de contacten tussen Pit en Coenen, zie Heijbroek 1985, 241. Adriaan Pit was uitstekend op de hoogte van de laatste ontwikkelingen op museumgebied in het buitenland, publiceerde over dit onderwerp (zie bijvoorbeeld Pit 1905 en Pit 1910) en zal hierover zeker met Coenen hebben gediscussieerd. Zie over Pit en de door hem in zijn museum doorgevoerde veranderingen, onder meer op het gebied van presentatie van de collectie, Bolten 2008, 39-49.

<sup>111</sup> Een summiere inleiding op de geschiedenis van het huis fungeert als introductie. In het catalogusdeel wordt eerst de verzameling kunstnijverheid in verschillende, naar materiaal ingedeelde, rubrieken besproken, gevolgd door de beeldende kunst. Deze indeling zal de volgorde van belangrijkheid weerspiegelen die toen aan de verzameling werd toegekend. Overigens bestond de 'ideale' museumcatalogus omstreeks 1900 niet. In kringen van het Koninklijk Nederlandsch Oudheidkundig Genootschap waren dergelijke publicaties volop onderwerp van discussie, zie Muller/Pit 1899/1900.

de vermelding van de materiële gegevens is onzorgvuldig. Zo bevat de rubriek goud- en zilversmidswerk een kistje van ijzer!<sup>112</sup> Coenen geeft slechts globale dateringen, waarbij tot zijn verdediging kan worden aangevoerd dat de studie van zilvermerken omstreeks 1900 nog in de kinderschoenen stond.<sup>113</sup> Hij liet echter na de merken te beschrijven, iets wat Pit in zijn één jaar later verschenen zilversmidswerk zou doen.<sup>114</sup> Een enkele keer, zoals bij een glazen tafelbel, gaat de auteur in op historische wetenswaardigheden, wat dan weer bijdraagt aan het onevenwichtige karakter van de catalogus.<sup>115</sup> Bovendien zou later blijken dat hij niet al het Venetiaanse glaswerk in zijn boekwerkje had opgenomen. Bij het Delfts aardewerk vermeldt Coenen wel de merken, maar hij schrijft ze niet toe aan een specifieke fabriek.<sup>116</sup>

De beeldende kunst komt er nog bekaaid af dan de kunstnijverheid. Bij de schilderijen is niet gekozen voor een indeling naar school of chronologie, zoals te doen gebruikelijk.<sup>117</sup> Coenen nam de werken in alfabetische volgorde van kunstenaarsnamen op, waardoor Nederlandse en buitenlandse kunstschilders, oud en modern, door elkaar staan. Ervan uitgaande dat de catalogus alleen die werken bevat die in de museumzalen hingen, was van Coenraad Metzelaar slechts één van de vier interieurschilderijen van Willets villa in Frankrijk te zien.<sup>118</sup> Evenmin tentoongesteld was Mniszechs schuttersportret van Abraham Willet, niet op de bel-etage tenminste. Uit andere bron is bekend is dat dit schilderij in de bibliotheek hing, onzichtbaar voor de museumbezoeker, wat voor Coenen reden was om het niet in zijn catalogus op te nemen.

---

<sup>112</sup> Zie Coenen 1901, nr 42.

<sup>113</sup> Twijfel omtrent de ouderdom van een kunstvoorwerp resulteert bij Coenen in drie verschillende omschrijvingen voor een veronderstelde negentiende-eeuwse ontstaandatum, te weten: 'Modern?', 'Waarschijnlijk modern' en 'Vermoedelijk modern', zoals met betrekking tot het goud- en zilversmidswerk vermeld in Coenen 1901, nrs 46, 48 en 52. Over het pioniersonderzoek naar zilvermerken omstreeks 1900, zie Ter Molen 2000.

<sup>114</sup> Zie Pit 1902.

<sup>115</sup> Zie Coenen 1901, nr 88. Hij kent dergelijke drinkklokjes uit *Nederlands Displegtigheden*, een achttiende-eeuws boek over tafelgewoonten, en geeft een uitgebreide en levendige beschrijving van het gebruik ervan door de Calvinisten. Zie ook Vreeken 1998, nr 95.

<sup>116</sup> Dat was bij gebrek aan recente vakliteratuur ook niet mogelijk. Havard 1878 was in 1901 bijna een kwart eeuw oud. Slechts één keer beeldt de auteur een fabrieksmerk in facsimile af, zie Coenen 1901, nr 260.

<sup>117</sup> Uit de opsomming van de werken kan evenmin worden opgemaakt in welk vertrek ze hingen, een handig bezoekersgidsje was het dus niet. De schilderijenbeschrijvingen in de catalogi van Museum Van der Hoop en Museum Fodor waren naar school ingedeeld, zoals ze ook in het museum waren opgehangen.

<sup>118</sup> Zie Coenen 1901, nr 339 (inv.nr SA 1906). In de catalogus wordt op generlei wijze gerefereerd aan de drie andere schilderijen met hetzelfde onderwerp (inv.nrs SA 1323, SA 1324 (beide de Chinese salon) en SA 2058 (het atelier)).

Van de in chronologische volgorde opgesomde miniaturen geeft de auteur geen afmetingen, net zomin als van de beeldhouwwerken.<sup>119</sup> Wel vermeldt Coenen van de meeste sculpturen of het kopieën zijn naar antieke meesters of kunstenaars uit de Renaissance, evenals de Italiaanse verblijfplaats van het origineel. Ook deze rubriek verschaft geen overzicht van de verzameling. Zo ontbreken eigentijdse beelden als de marmeren kop van een *Bacchante* door Calvi en Roskams sensuele beeldje van de *Morgenstond*, dat tot de vroegste aankopen van Willet kan worden gerekend.<sup>120</sup>

Met de werken op papier, waar Coenen zelfs geen catalogusnummers aan toekende, gaat de catalogus als een nachtkaars uit. Tekeningen en aquarellen zijn alfabetisch naar kunstenaar gerangschikt, echter zonder nadere biografische gegevens.<sup>121</sup> Datering en technieken worden de ene keer wel, de andere keer niet vermeld. Bij de etsen en litho's ontbreken de voorletters van de kunstenaars veelal.<sup>122</sup> Blijkbaar waren de grafische kunsten voor Coenen een restrubriek, waarmee hij niet goed raad wist. Wellicht is de onduidelijkheid mede veroorzaakt door het door hemzelf gemaakte onderscheid tussen museum en bibliotheek, waaronder het prentenkabinet ressorteerde.<sup>123</sup> Niet behandeld is de fotoverzameling, wat gezien de afwezigheid van dit collectieonderdeel in de boedelinventaris geen verbazing hoeft te wekken. Bovendien was Coenen, zoals veel tijdgenoten, de mening toegedaan dat fotografie geen kunst was.<sup>124</sup>

Geconcludeerd kan worden dat Coenens catalogus van de kunstverzameling een gemiste kans is geweest. Zijn werkwijze was niet wetenschappelijk en hij pakte in het algemeen de zaken niet grondig genoeg aan. Waar ordening en systematiek nodig waren, ging hij eigenzinnig en willekeurig te werk. Mogelijk heeft zich hier het feit gewroken dat Adama van Scheltema zich in een vroeg stadium uit de voorbereidingen had

---

<sup>119</sup> Zie Coenen 1901, respectievelijk [52]-54, [55].

<sup>120</sup> Vergeleken met de boedelinventaris (zie Bijlage VIII, Inventaris-b en Lijst 1895-a) ontbreekt voorts een aantal kleinsculpturen van terracotta en brons, waaronder de *Paarden van Marly*, zie Jonker/Vreeken 1995, nrs 546, 547.

<sup>121</sup> Zie Coenen 1901, [56]-63.

<sup>122</sup> Ibid., [64]-67.

<sup>123</sup> Een voorbeeld hiervan is de opname van sommige prenten in zowel de catalogus van de bibliotheek als die van de kunstverzameling. Deze dubbele vermelding heeft betrekking op werken van H. Bodmer (Coenen 1896-a, 168 en Coenen 1901, [64]), Ch. de Gravesande (Coenen 1896-a, 170 en Coenen 1901, 65), Raffet (Coenen 1896-a, 175 en Coenen 1901, 65), E. Stark (Coenen 1896-a, 176 en Coenen 1901, 66), W. Steelink (Coenen 1896-a, 176 en Coenen 1901, 66) en Storm van 's Gravesande (Coenen 1896-a, 177 en Coenen 1901, 66).

<sup>124</sup> Zie Coenen 1905-c.

teruggetrokken.<sup>125</sup> Dat het boekwerkje - naast evidente tekortkomingen - aantrekkelijkheid bezit, is grotendeels te danken aan de verzorgde typografie en de foto's van artistiek gearrangeerde kunstnijverheidvoorwerpen, die tot de vroegste fotografische opnamen van de museumverzameling behoren (afb. 4.8 en afb. 4.9).<sup>126</sup>

Wat Frans Coenen beter afging waren artikelen die hij uit hoofde van zijn conservatorschap voor een breed publiek schreef. In de periode 1902-1905 publiceerde hij enkele stukjes over verschillende vormen van kunstnijverheid in het tijdschrift *Onze Kunst*, die in 1906 in boekvorm werden gebundeld en waarvan in het daaropvolgende jaar een Engelse vertaling verscheen.<sup>127</sup> Voor het overige beperkt de productie zich tot een aantal geïllustreerde beschrijvingen in tijdschriften van uiteenlopende aard.<sup>128</sup> Wat Coenen met zijn artikelen beoogde is duidelijk: ze dienden te worden gezien als 'kleine leekstudies', bedoeld tot 'eigen nut en genoegen'.<sup>129</sup> Daarnaast hoopte de schrijver dat ook anderen er iets van konden leren en, wat het belangrijkste was, dat ze zouden leiden tot een grotere bekendheid van Museum Willet-Holthuysen.

Coenen begint elk artikel in zijn bundel met een historische inleiding waarin hij de technische, maatschappelijke en sociale aspecten van het betreffende kunstambacht aanstipt. Vervolgens maakt hij zijn eigen voorkeuren kenbaar, die bijna altijd samenvallen met de productie uit de grote bloeiperioden. Hij besluit met kritiek op het kunstambacht van zijn eigen tijd, dat volgens hem getuigt van een gemis aan een eigen stijl.<sup>130</sup> Van het Delftse

---

<sup>125</sup> Coenens collega's Louis Chantal, beheerder van Museum Fodor, en H.J. Scholten, 'kastelein' van Teylers Museum in Haarlem, beiden kunstschilder, waren ook geen museumprofessionals. Hun museale bezigheden oogstten in hun tijd, en ook later, echter veel waardering.

<sup>126</sup> Mogelijk heeft Coenen zelf de arrangementen voor zijn rekening genomen. Nadat eerder was overwogen om L.W.R. Wenckebach ter illustratie tekeningen van de collectie te laten maken. SAA, toeg.nr 5377 (Archief van de Gemeentelijke Dienst voor de Gemeentemusea, AHM), inv.nr 190 (Correspondentie en financiële stukken betreffende MWH), geen omslagnr. In de catalogus zijn de voorgevel van het huis, alsmede de rubrieken zilver, Venetiaans glaswerk, Saksisch en Oosters porselein, Delfts aardewerk en meubels met foto's gedocumenteerd.

<sup>127</sup> Zie Coenen 1902-a (het huis), Coenen 1902-b (Delfts aardewerk), Coenen 1902-c (glas), Coenen 1903 ('Saksisch' porselein) en Coenen 1905-a (zilver). In 1906 werden de artikelen in vrijwel ongewijzigde vorm gebundeld, zie Coenen 1906. Zowel in het tijdschrift als in de bundel zijn de bijdragen voorzien van, soms onderling verschillende, voetnoten, wat een toename veronderstelt van de kennis van de schrijver, en met deels dezelfde foto's geïllustreerd. Van de bundel verscheen in 1907 een Engelse vertaling, zie Coenen 1907-d. In het hiernavolgende wordt verwezen naar de uitgave van 1906.

<sup>128</sup> Zie Coenen 1896-c, Coenen 1907-b, Coenen 1907-c en Coenen 1908-a.

<sup>129</sup> Zie Coenen 1906, 'Tot voorbericht', ongep.

<sup>130</sup> De kritiek zoals Frans Coenen die in navolging van William Morris formuleerde was omstreeks 1900 in vooruitstrevende kringen vrij algemeen. Velen pleitten voor een vernieuwing van het kunstambacht dat door stijllimitaties en machinale productie in een crisis was geraakt. De Nieuwe Kunst was voor hen een lichtend voorbeeld.

aardewerk, een internationaal vermaard product, zijn volgens Coenen niet veel stukken in het museum aanwezig, 'te weinig zelfs om van een collectie te spreken'.<sup>131</sup> Niettemin vindt hij een aantal voorwerpen de moeite van het vermelden waard, daarbij enkele blauw beschilderde dekselvazen als voorbeeld nemend. Coenen heeft een voorkeur voor het onder glazuur schilderen, een techniek die hij gelijkstelt met 'de beste periode der fabricage en scheidt haar af van den vervaltijd'.<sup>132</sup> Vooral de directheid van het opbrengen van de decors spreekt hem aan.

Ook uit de vroege achttiende eeuw weet de schrijver een aantal fraaie stukken aan te wijzen, waaronder twee flessen, een kannetje in de vorm van een aapje, een paar muiltjes en een grote dekselvaas met ribben.<sup>133</sup> 'Wie van zulke dingen als kunstvoorwerpen genieten wil, moet, om zoo te zeggen, zijn verstand thuis laten en grootendeels door zijn zinnen leven. Het is ooglust, lijn- en kleurmooi dat deze dingen geven, en de liefhebbers genieten ook door het aanvoelen, het zuiver modelé, het glad en vet email, waaraan ze zelfs de echtheid toetsen en mooi-oud van handige namaak onderscheiden'.<sup>134</sup> Coenen zegt hiermee in feite dat eerst het gevoel komt en dan de wetenschap. Een dergelijke zienswijze zou korte tijd later in de in ons land gevoerde museumdiscussie doorklinken.<sup>135</sup>

Van het glaswerk stelt Coenen dat dit in de kleine museumverzameling 'in getal en in hoedanigheid' een belangrijke plaats inneemt.<sup>136</sup> In navolging van zijn catalogus van de kunstverzameling onderscheidt hij drie soorten, te weten het Venetiaanse, Hollandse en

---

<sup>131</sup> 'Maar onder die enkele exemplaren zijn er toch eenige die een beschouwing en beschrijving ruimschoots verdienen, die den kenner een oogenblik belangstellend ophouden om hun voortreffelijkheid in vorm en teekening, niet het minst om hun zeldzaamheid van grillig maaksel', zie Coenen 1906, 26. De schrijver lijkt onkundig van het feit dat Abraham Willet in 1874 het merendeel van zijn verzameling Delfts aardewerk in Parijs had laten veilen.

<sup>132</sup> Waarom dit voor Coenen het ideale Delfts is, licht hij in een artikel in *Elsevier's* toe: 'Levenslustige dingen waarlijk zijn die pullen en flesschen en borden uit den grooten tijd, frank-kleurig, frisch en toch smaakvol. Zoo heelemaal niet peuterig of barok en oververfijnd', zie Coenen 1907-c, 186. Zijn bewondering gaat in het bijzonder uit naar de vlakke decors die wortelen in de Chinese en Japanse traditie van schilderen. Hij vindt dit alles in techniek en kunst zo volwaardig, 'als men bij de nieuwe hedendaagsche fabricatie nog gansch niet bereikt heeft.' Ibid. Minder enthousiast is hij over de achttiende-eeuwse productie. De door Coenen bewonderde techniek van het onderglazuur schilderen raakte toen, mede door de introductie van de moffeloven, gaandeweg in onbruik. Uit het oogpunt van pottenbakkerskunst vindt hij dit een achteruitgang, omdat 'de versiering meer los van het voorwerp kwam te staan en het beschilderen geen aparte techniek meer vereischte.' Ibid. Ook de kwaliteit van de beschildering nam daardoor af. 'Het ornament van voorwerpen uit de late 18de eeuw is vaak zwaar en onbevallig, al te grillig of in de japan nabootsing kinderachtig primitief, ver van de rustige, beheerschte voornaamheid en soberheid, die 't eens bezat'. Ibid.

<sup>133</sup> Zie Coenen 1906, 31-32, t/o 32 afb. 14 (flessen), 32, t/o 32 afb. 15 (aapjeskan), 32, t/o 26 afb. 11 (muiltjes), 32, t/o 34 afb. 16 (dekselvaas).

<sup>134</sup> Zie Coenen 1906, 33.

<sup>135</sup> Zie dit hoofdstuk, paragraaf 'Voorbodes van veranderingen'.

<sup>136</sup> Ibid., 12.

Duitse product. Het superieure Venetiaanse glaswerk zocht hij vergeefs in de collectie Willet. ‘Hier is men gewis niet toe aan die fijnste nuances, waarbij zelfs de vaardigste en meest competente oordeelen verschillen zullen’.<sup>137</sup> Minder te spreken is hij over de vleugelglazen, waarvan ‘de kammen en vinnen doorgaans anders gekleurd [zijn] dan de lichamen zelf, ‘t geheel zeer onduidelijk gemodelleerd en soms gansch niet fijn of sierlijk.’<sup>138</sup> Mooier vindt hij het filigrain-glas en memoreert een flesje, uitgevoerd in de ‘vetro a retorti’ techniek, een ‘klein meesterstuk van bevalligheid en eenvoud.’<sup>139</sup>

Voorts onderstreept Coenen het belang van het Hollandse glas, in het bijzonder van de gravures en geeft als voorbeeld een aantal gedateerde diamantgravures met het monogram FCM uit het midden van de zeventiende eeuw. De graveur van de roemer met de *Vlucht naar Egypte* en het valkenjachtglas vindt hij ‘voortreffelijk in zijn vak’.<sup>140</sup> Daarnaast trekt een groep gegraveerde fluiten en bekersglazen zijn aandacht, in het bijzonder een glas met dansende dwergen, waarvan Coenen de prentvoorbeelden in het begin der achttiende eeuw dateert.<sup>141</sup> De schrijver houdt meer van diamant- dan van radgravures, want ‘het geslepene heeft nooit de bekoring van de diamantgravure, zoo los uit de hand en zoo levendig gedaan’ - radgravures doen hem te veel denken aan een ‘werktuig, niet aan een kunstenaar.’<sup>142</sup> Tenslotte wijdt Coenen enkele regels aan het Duitse glaswerk, die van een groot inlevingsvermogen met betrekking tot het gebruik ervan getuigen.<sup>143</sup>

---

<sup>137</sup> Ibid., 14.

<sup>138</sup> Ibid., 15, t/o 12 afb. 3. Het vleugelglas wordt tegenwoordig in de negentiende eeuw gedateerd, zie Vreeken 1998, 290 nr 363.

<sup>139</sup> Ibid., 15, t/o 12 afb. 4 en Vreeken 1998, 113 nr 58. Daarnaast wordt Coenens aandacht getrokken door het gekleurde glas dat kostbare steen, zoals agaat en onyx, imiteert. ‘Dit alles is echter eenigzins tegen de natuur van het glas en vaak meer kunstig dan mooi.’ Ibid., 16. Waar het glas wèl zichzelf is valt voor Coenen het meest te genieten. Hij ziet hierin de speelse verbeelding van de ‘zuidelijke fantasie van dit volk der Venetianen’ en ziet in deze fantastische glazen ‘tot werkelijkheid geworden dromen, als zeepbellen zoo etherisch, van een bloeienlevend geslacht, en wat zij ons openbaren is de prachtige liefde tot het handwerk, de forsche meesterschap over de stof en de hoge schoonheidsbegeerte dier tijden, zóó algemeen en zóó innig, als waarvan wij ons thans geen begrip kunnen vormen en die in ‘t tegenwoordige wel geheel verloren zijn.’ Ibid., 17.

<sup>140</sup> Coenen 1906, 17-18, t/o 18 afb. 6, Vreeken 1998, nrs 134, 136. Coenen verwijst hier naar het artikel van D. Henriques de Castro Dz., die genoemde glazen al in 1883 had beschreven en afgebeeld, zie Henriques de Castro 1883. De F in het monogram FCM wordt tegenwoordig gelezen als de f van ‘fecit’.

<sup>141</sup> Zie Coenen 1906, 18. Later onderzoek heeft uitgewezen dat de prentvoorbeelden ongeveer een halve eeuw eerder te dateren zijn dan de auteur aangeeft, zie Vreeken 1998, nr 138.

<sup>142</sup> Zie Coenen 1906, 18-19. Ook Abraham Willet had een voorkeur voor diamantgravures, zie hoofdstuk 2, paragraaf ‘Oudheden’.

<sup>143</sup> Een grote beker die van mond tot mond ging doet de schrijver beseffen hoezeer ‘de tijden en zeden veranderd zijn’ en ontlokt hem de uitspraak ‘het moet toch altijd geweest zijn of men uit een spoelkom dronk.’ Ibid., 23, t/o 24 afb. 10 rechts. Een enkel stuk, zoals het grote pasglas uit 1666, ‘een kapitaal ding’, doet Coenen verlangen naar die oude tafelzeden. ‘Niet een benijding zoozeer als wel eerbied worden wij in ons gewaar voor dit Renaissance-leven, dat zulk tafelgerij behoefde en ook zeker schemerig besef dat, te midden van oorlog en

Coenens derde bijdrage heeft betrekking op het ‘Saksisch’ porselein en zijn nabootsing.<sup>144</sup> Hierin schetst hij een beeld van de gezochtheid van het Oosterse porselein en gaat uitgebreid in op de uitvinding en de ontwikkeling van het materiaal in onze streken, inclusief de opkomst en het verval van de Nederlandse porseleinindustrie. Bijzondere aandacht schenkt Coenen aan Meissen, de bakermat van de porseleinproductie in Europa, waarvan hij de opeenvolgende tijdperken en de belangrijkste ontwerpers belicht.

Uit de vroege periode met het ingebrande keurvorstelijke merk AR (Augustus Rex) noemt hij twee kleine vazen met een geperforeerde deksel, zogeheten potpourri’s. Coenen vindt ze nog niet zo fraai qua vorm, reliëfwerking en beschildering als de stukken uit de wat latere bloeiperiode.<sup>145</sup> De periode na 1730, toen de invloed van ontwerper J.J. Kändler merkbaar werd, illustreert Coenen aan de hand van een bord, waarvan zowel de vorm als de beschildering hem bekoren. Het product straalt ‘pracht, volheid en weelde’ uit ‘zonder overlading of buitensporigheid.’<sup>146</sup> Van de latere tijd, het zogenoemde Marcolini-tijdperk, die Coenen gelijkstelt aan een periode van verval, zijn er alleen kleine beeldjes, en die zijn naar zijn mening van niet al te beste kwaliteit. De conservator ziet in deze kleine sculptuurtjes de apotheose van de rococo-stijl. Zij geven uiting van de tijd en dragen zijn geest, ‘niet grootmooi, maar klein-bevallig, met een zeer merkbare neiging tot het zuiver (of liever *onzuiver*) zinlijke en perverse.’<sup>147</sup>

Naast Meissen krijgen ook andere Duitse productiecentra als Höchst, Ludwigsburg, Frankenthal, Fürstenburg aandacht van Coenen en hij toont aan de hand van enkele objecten aan dat deze manufacturen alle ‘technisch-goede en smaakvolle’ producten leverden. Hij staat wat langer stil bij een chocoladekannetje uit Ludwigsburg en roemt de kwaliteit van de in Höchst vervaardigde beeldjes, die zijns inziens tot het beste behoren wat in deze plaats is gemaakt.<sup>148</sup>

---

druk, dat meer materiele leven beter in evenwicht was, rustiger zich gevoelde dan thans.’ Ibid., 24, t/o 24 afb. 10 links.

<sup>144</sup> Later zou Coenen in *Elsevier’s* opnieuw aandacht besteden aan het ‘Saksische’ en Hollandse porselein, zie Coenen 1908. Het woord ‘Saksisch’ is in onbruik geraakt, beter is het van ‘Duits’ te spreken.

<sup>145</sup> Zie Coenen 1906, 42, t/o 38 afb. 17 links en rechts. Uit de vroege productie onder J.G. Höroldt weet Coenen terecht in de verzameling Willet geen voorwerpen aan te wijzen.

<sup>146</sup> Zie Coenen 1906, 45, t/o 44 afb. 21.

<sup>147</sup> Zie Coenen 1906, 42. De auteur vergelijkt de sierlijke, schijnbaar achteloos gebruikte ornamenten - onrustig en onbevredigend - met ‘verlichte’ geesten uit die tijd. Ibid.

<sup>148</sup> Zie Coenen 1906, 46-47, t/o 46 afb. 22 rechts (chocoladekan), 47, t/o 46 afb. 22 l.b en midden onder (beeldjes). Later komt Coenen opnieuw over deze beeldjes te spreken. Hij vindt ze ‘verwonderlijk bevallig en uitdrukkingvol in hun immer frissche kleuren en levendige actie’. Hoewel kleding en voorwerpen realistisch zijn weergegeven constateert de schrijver ‘hoe zij [de kunstenaars] alles niet idealiseerden maar idylliseerden’,



Wat technische volmaaktheid en decoratieve schoonheid betreft kan het Hollandse porselein voor Coenen de vergelijking met het buitenlandse fabriekaat glansrijk doorstaan. Twee Haagse koppen en schotels, de ene beschilderd met wapenschilden en de andere, een chocoladekop, met ‘en grisaille’ het hoofd van de Duitse schrijver-moraalfilosoof C.F. Gellert, tonen ‘karakter van Hollandschen eenvoud en evenmaat.’<sup>149</sup> Een in Loosdrecht vervaardigd blakertje, beschilderd in een bietenrode kleur, heeft voor Coenen een bijzondere beking. Hij vindt de rand ‘elegant’, het verguldsel ‘discreet’ en de kleur ‘voornaam’.<sup>150</sup> Bij het zien van een rechte kop en schotel van Amstelporselein met een donkerblauw decor vraagt Coenen zich af wat stijl eigenlijk is. Wanneer verschillende producten zich in ‘een algemeen lijn- en kleurschema’ voegen, dan noemt men dat stijl, zo luidt zijn definitie.<sup>151</sup>

‘Voorwerpen zoo geschapen, hebben het rustige, vaste, noodzakelijke, onwillekeurige van natuurverschijnselen’ en ‘missen volkomen dat twijfelinge, toevallige, schamel-persoonlijke, onzekere, dat zoo onaangenaam stemt in wat men wel de ‘nieuwe gebruikskunst’ noemt.’<sup>152</sup> Coenen vindt zijn eigen tijd stijlloos omdat een vaste algemene vorm ontbreekt. Voor hem geven de bovengenoemde objecten een goed beeld van ‘hetgeen de vaderlandsche kunstnijverheid in de laatste helft der XVIIIe eeuw nog vermocht en hoe goede tradities en eigenschappen van versiering, die in het Delftsch aardewerk allengs verloren waren gegaan, bewaard bleven en tot het eind der eeuw toe triomfantelijk bleken in de porcelein-manufactuur.’<sup>153</sup>

Niet anders is het gesteld met het goud- en zilverwerk in de verzameling Willet-Holthuysen. Ook hier komt Coenen tot de conclusie dat het technisch kunnen van het handwerk sinds de achttiende eeuw gestaag achteruit is gegaan ‘tot in deze nieuwere tijden van fabriekmatige handelsproductie nauw iets anders dan het smakelooze en onbeholpene aan de markt komt en de kunst gansch verloren schijnt.’<sup>154</sup> Terecht stelt Coenen dat de collectie

---

zie Coenen 1908-a, 296. Volgens hem heeft de achttiende-eeuwse tijdgeest ‘een hang naar het kinderlijk-lievige [...]. De verfijnde, maar verdorde 18de-eeuwse geest wilde het Leven niet, zelfs niet het geïdealiseerde, het wezenlijke leven, maar schiep zich, bij wijze van reactie, een onschuldig wereldje, waar alles natuur en snoezigheid zou zijn en niemand ... zich verveelde. En het porcelein, in al deze talloze beeldjes, werd geroepen dit rozewaterig ideaal wereldje te verwerkelyken, tot een kleine opbeuring en amuzement der talloze rijken, die het leven en zichzelf eigenlijk zoo volkomen zat waren geworden’, zie Coenen 1908-a, 297.

<sup>149</sup> Zie Coenen 1906, 48, t/o 48 afb. 23 links (kop- en schotel met wapens) midden en rechts (kop- en schotel met hoofd Gellert). De schriften van Gellert waren ook in Nederland zeer populair, zie Scholten 2000, 129.

<sup>150</sup> Zie Coenen 1906, 48, t/o 48 afb. 24. Zie ook Trumpie 2007, [59]-60.

<sup>151</sup> Zie Coenen 1906, 48, t/o 46 afb. 22 midden boven. Zie ook Coenen 1908-a, 295 (stijldefinitie).

<sup>152</sup> Zie Coenen 1908-a, 295.

<sup>153</sup> Zie Coenen 1906, 49.

<sup>154</sup> Ibid., 51-52.

Willet geen overzicht biedt van de ontwikkeling van het goud- en zilversmidsambacht, ‘en het is dan ook wel zeker dat men hier noch technisch, noch aesthetisch eigenlijk van een *verzameling* spreken kan.’<sup>155</sup>

Niettemin telt hij tal van voorwerpen die ieder op zichzelf betekenis en waarde bezitten. Topstukken zijn er niet bij, maar het ‘gemiddeld handwerk is ruim vertegenwoordigd in gegoten, drijf- en graveerwerk.’<sup>156</sup> In hoofdzaak betreft het objecten die in de zestiende en de zeventiende eeuw in de Nederlanden en Duitsland zijn vervaardigd, met als vroegste voorbeeld een gegraveerde Duitse beker uit de zestiende eeuw met graveringen in een stijl die de overgang van de gotiek naar ‘den nieuw-antiek stijl’ te zien geeft.<sup>157</sup> Een ander artistiek hoogtepunt voor Coenen is een Hollandse avondmaalsbeker met graveringen in renaissancestijl, evenals een grote drinkkan met gedreven ornament van een in ’s schrijvers tijd onbekende zilversmid.<sup>158</sup> Ook de vormgeving van een renaissance sierbeker kan hem bekoren, hoewel de praktische onbruikbaarheid van het object, in combinatie met de oververfijnde vormen voor hem het naderende verval al aankondigen.<sup>159</sup>

Niettemin onderscheidt Coenen uit de achttiende eeuw enkele voorwerpen van esthetisch belang. Een mandje in rococo-stijl - waarvan de Hollandse herkomst hem onbekend - vindt hij ‘van een bekorende, maar zwakke sierlijkheid.’<sup>160</sup> ‘Sober en Hollands-ingetogen’, zo karakteriseert hij een andere, veel grotere, mand met opengewerkte wanden,

---

<sup>155</sup> Ibid., 52. ‘*Technisch* niet, omdat zij geen overzicht geeft van den aanvang, voortschrijding en volmaking der techniek op elk gebied der goud- en zilversmidskunst, of zelfs maar op één enkel gebied. *Aesthetisch* niet, wijl het niet een collectie is van de *schoonste* voorwerpen uit eenigen tijd of van eenige soort der Goud- en Zilverbewerking of van verschillende tijden of soorten.’ Ibid.

<sup>156</sup> Ibid.

<sup>157</sup> Ibid., 53-54, t/o 50 afb. 25 links. Coenen vindt de realistisch gegraveerde voorstellingen van een boerenscène ‘werkelijk heel aardig’ en weet dat korte tijd later ‘het realisme geheel verdrongen [zou] worden door renaissance-ornamenten, voorstellingen uit de Grieksche mythologie of uit de bijbel.’ Het bekertje wordt tegenwoordig toegeschreven aan Paulus Graseck, edelsmid uit Straatsburg, zie Baarsen 1988/89, 223-224 afb. 1, 2.

<sup>158</sup> Zie Coenen 1906, 55-56, t/o 54 afb. 27 (avondmaalsbeker) en 56-57, t/o 50 afb. 25 rechts. (drinkkan). De verguld zilveren bierpul, door Coenen nog beschouwd als een ‘deftig-degelyk’ Hollands stuk, is nu op naam gesteld van de Augsburgse zilversmid Johannes Lencker I, zie Baarsen 1988/89, 227 afb. 10, 11 en 12.

<sup>159</sup> ‘[...] de echte geest der Renaissance spreekt uit dit kleine voorwerp: haar pronkliefde, die gansch niet afkeerig was van wat enkel tot praal dienen kon, haar evenmatige zwier en perfectie, die ook wel naar het gladde en ziellooze neigt, haar voorliefde voor klassieke vormen, en eindelijk haar volkomen techniek’, zie Coenen 1906, 58, t/o 56 afb. 28 midden.

<sup>160</sup> Ibid., 65, t/o 62 afb. 30. Het valt de schrijver niet aan te rekenen dat hij de merken op dit compleet gekeurde Amsterdamse mandje uit 1771 niet wist te duiden, zie Vreeken/Den Dekker 2003, nr 85. Het is nauwelijks te bavatten dat in Coenens tijd, krap een eeuw na de afschaffing van het Amsterdamse zilversmidsgilde, de kennis van de op de voorwerpen afgeslagen merken nagenoeg verdwenen was. Zo weet de conservator ‘dat de gewone werkers van het gilde, de anonieme[!] meesters, wier arbeid, daar zij zich van elkander maar weinig onderscheidden, ook niet als bijzonder is bewonderd en bekend gebleven’, zie Coenen 1906, 57.

evenals een paar zoutvaatjes, een mosterdpot en een suikerschaal.<sup>161</sup> Coenen besluit zijn opstel met de bespreking van enkele stukken zilver waaraan hij vooral een cultuurhistorische betekenis toekent.<sup>162</sup> ‘En hiermee is van het meest karakteristieke der Verzameling-Willet een en ander genoemd. Meer is niet nodig om te doen inzien hoe menig voorwerp, merkwaardig en waardevol op zich zelf, ook *deze* kleine collectie bevat, die overigen *als zoodanig* geen aanspraak op bijzondere waardering maken kan.’<sup>163</sup> Waarmee gezegd is dat de bron voor Coenen zo goed als opgedroogd is - alleen over de bibliotheek zou hij in 1917 nog komen te schrijven.

Had het bovenstaande betrekking op de gelegateerde verzameling, anders was het gesteld met aanwinsten. Na de opening van het museum in 1896 hielden Coenen en zijn medecommissieleden zich niet direct met het vraagstuk van eventuele nieuwe verwervingen bezig.<sup>164</sup> Even leek het erop dat Museum Willet-Holthuysen - net zoals de musea Van der Hoop en Fodor - een instelling zou blijven met een statische presentatie van een ‘gesloten’ collectie, waaraan geen nieuwe stukken zouden worden toegevoegd. De jaarverslagen van de gemeentemusea uit de beginperiode van het museum lijken dit beeld te bevestigen.<sup>165</sup> De aanwinsten van de bibliotheek staan er wel in vermeld, die van de kunstverzameling niet - wat niet in overeenstemming is met de werkelijkheid.

De eerste schenker was Daniel Franken . In 1895 gaf hij een zilveren beker cadeau, voorzien van een inscriptie ter nagedachtenis aan Abraham Willet en zijn echtgenote (zie hoofdstuk 3, afb. 3.9).<sup>166</sup> Een vriendschappelijk gebaar, dat speciale betekenis krijgt wanneer

---

<sup>161</sup> Ibid., 65, t/o 64 afb. 31 (hengselmand) en 66 (zoutvaatjes en mosterdpot). Alle hier genoemde voorwerpen dragen Amsterdamse keuren, zie Vreeken/Den Dekker 2003, respectievelijk nrs 81, 98 en 93. De door Coenen gewaardeerde ‘suikerschaal’ blijkt een verbouwd ketelkomfoor uit Arnhem te zijn waarin een glazen binnenbak is geplaatst, zie Coenen 1906, 66, t/o 62 afb. 32.

<sup>162</sup> Het schildje van een metselaarsgilde is in zijn ogen wat mager gedreven, hoewel ‘er bij de hedendaagsche vakverenigingen zeker weinig insignes gevonden worden, die er mee te vergelijken zouden zijn.’ Ibid., 63, t/o 52 afb. 26 boven. Het voorwerp heeft voor hem vooral belang als historische merkwaardigheid, evenals een paar schoengespen dat de ‘overwinning’ memoreert van de Hollandse admiraal Arnold Zoutman op de Engelsen tijdens de Slag bij Doggersbank in 1781. Ibid., 63-64, t/o 58 afb. 29 links en Vreeken/Den Dekker 2003, nr 238.

<sup>163</sup> Ibid., 66.

<sup>164</sup> Een onderwerp waarover de erfzuster zich niet expliciet in haar testament had uitgelaten, maar met enige goede wil zou het doen van aankopen (boeken en/of kunst(voorwerpen)) te lezen kunnen zijn in het woord ‘anderszins’ in de passage dat de beschikbare gelden zouden moeten ‘strekken tot onderhoud, lasten, reparatiën als anderszins van de perceelen en museum’ (zie Bijlage I).

<sup>165</sup> ‘De verzameling van kunstvoorwerpen bleef gelijk [...]’, of woorden van gelijke strekking staan jaren achtereen in de stedelijke jaarverslagen vermeld.

<sup>166</sup> Het opschrift luidt: ‘Ter gedachtenis van myne vrienden Abraham Willet en Sandrina Louisa Holthuysen, weduwe Abraham Willet 1895’, zie Coenen 1901, nr 41 (als ‘modern’ en met vermelding van de naam van de schenker) en Vreeken/Den Dekker 2003, nr 185.

het gezien wordt in de context van mogelijk door de schenker en de erflaatster gemaakte afspraken over de stichting van het museum. In 1897 verrijkte André Mniszech, door tussenkomst van Franken, de museumverzameling met vier schilderijen - twee landschappen en twee stillevens - van Adolphe Mouilleron.<sup>167</sup> Het jaar daarop legateerde Franken in 1898 een door Mniszech geschilderd portret van zichzelf, gekleed in zeventiende-eeuws kostuum.<sup>168</sup> Daarnaast omvatte het legaat-Franken drie portefeuilles met tekeningen, schetsbladen en litho's van August Allebé, Mouilleron en Charles Rochussen.<sup>169</sup> Het wekt bevreemding dat deze aanzienlijke aanwinsten, die verband houden met de Franse kunstenaarscontacten van Abraham Willet en daarom in Museum Willet-Holthuysen goed pasten, niet in de verslagleggingen van de gemeente zijn opgenomen.

Versterking van de museumverzameling met een legaat van de aan de Holthuysens verwante familie Lepeltak Kieft pakte minder succesvol uit. In 1898 liet een familielid weten voornemens te zijn het museum met een aantal familieportretten te willen verrijken en nodigde Coenen uit om bedoelde werken bij de schenker thuis te komen bekijken.<sup>170</sup> Deze maakte blijkbaar geen haast met zijn bezoek, want in 1905 werd het aanbod door de zoon van de inmiddels overleden aanbieder herhaald.<sup>171</sup> Uiteindelijk besloot de gemeente Amsterdam

---

<sup>167</sup> Landschappen (inv.nrs SA 1036, SA 1139) en stillevens (inv.nrs SA 1006, SA 1266). AHM, dossier schenkingen en legaten 1897. Brief van A. Mniszech aan de burgemeester van Amsterdam, 25-04-1897, met een toelichting op de voorgenomen schenking. 'En souvenir des relations amicales qui existaient jadis entre Monsieur Willet et M. Mouilleron, peintre et lithographe, j'offre à la ville d'Amsterdam pour être placés au Musée Willet deux paysages, représentant des sites de Hollande et deux natures mortes, ces quatre tableaux peints à l'huile par le dit regretté peintre Mouilleron'. In hetzelfde archief bevindt zich een op dezelfde dag verstuurd briefje van Mniszech aan het stadsbestuur, waarin deze de hoop uitspreekt dat Franken het stadsbestuur inmiddels van de voorgenomen schenking heeft verwittigd. Frans Coenen nam de stillevens in zijn catalogus van de kunstverzameling (1901) op, waaruit kan worden afgeleid dat alleen deze werken toen voor museumbezoekers te zien waren, zie Coenen 1901, nrs 341, 344 (zonder vermelding van de naam van de schenker).

<sup>168</sup> AHM, dossier schenkingen en legaten 1898. Daarnaast omvatte het legaat Franken twee historieschilderijen, respectievelijk van K.F. Bomblet (inv.nr SA 4858) en J.H. Egenberger (inv.nr SA 4900), die deel hebben uitgemaakt van de Historische Galerij van Jacob de Vos, zie Carasso 1991, nrs 58, 60.

<sup>169</sup> Tekeningen A. Allebé (inv.nrs TA 12968, TA 12969, TA 12977, TA 12980, TA 13011, TA 13012, TA 13020), prenten A. Allebé (inv.nrs A 12970-A 13034), tekeningen C. Rochussen (inv.nrs TA 13036-TA 13076) en tekeningen A. Mouilleron (inv.nrs TA 13239-TA 13353 en inv.nrs TA 13708-TA 13803). AHM, dossier schenkingen en legaten 1898.

<sup>170</sup> SAA, toeg.nr 5377 (Archief van de Gemeentelijke Dienst voor de Gemeentemusea, AHM), inv.nr 183 (Correspondentie en financiële stukken betreffende MWH), omslag 1895[!]. Brief van J. Lepeltak Kieft aan F. Coenen, 28-09-1898, waarin deze aangeeft enkele portretten van leden van de familie Holthuysen aan het museum te willen nalaten. Het voorgenomen legaat mag opmerkelijk heten, gezien de expliciete uitsluiting van de familie Lepeltak Kieft in het testament van Louisa Willet-Holthuysen.

<sup>171</sup> SAA, toeg.nr 5377 (Archief van de Gemeentelijke Dienst voor de Gemeentemusea, AHM), inv.nr 185 (Correspondentie en financiële stukken betreffende MWH), omslag 1905. Brief van mr H.G. Jordens aan F. Coenen, 08-05-1905, waarin deze meedeelt dat het huis van wijlen de heer J. Lepeltak Kieft in Soest is ontruimd en dat de zich daarin bevindende goederen zijn overgebracht naar diens zoon H. Lepeltak Kieft te Brummen. Tot het legaat behoorden geschilderde en getekende portretten van leden van de families Lepeltak, Hudde,

het legaat Lepeltak Kieft niet te accepteren vanwege de geringe kunstwaarde en het gebrek aan wandruimte in het museum.<sup>172</sup> Twee achttiende-eeuwse portretten bevonden zich toen inmiddels al in het Rijksmuseum, waar het legaat ook was aangeboden.<sup>173</sup>

Waren bovengenoemde aanwinsten direct of indirect het gevolg van Frankens bemoeienis en kon de schenking van de familie Lepeltak Kieft beleefd worden afgeslagen, zelf actief verwerven was een ander verhaal. Het agendapunt ‘vermeerdering en verfraaiing van het museum’ bood in 1899 voor de eerste maal stof voor een inhoudelijke discussie binnen de Commissie van Toezicht. Aanleiding was een door Coenen ingediend - en door burgemeester en wethouders afgewezen - aankoopvoorstel voor een ‘groot Italiaansche vaas (oud-Faënze)’ ten behoeve van de collectie. Tot Coenens teleurstelling leidde het debat dat hierop volgde niet tot nadere principiële uitspraken. ‘Bij elk verder voorstel van den conservator zal men nader overwegen of het voor de ontwikkeling van het museum dienstig is’, aldus het besluit van de commissie en daarmee was de kous voorlopig af.<sup>174</sup>

Op de volgende vergadering - die ruim twee jaar later plaatsvond - stelde Coenen het onderwerp opnieuw aan de orde. Hij drong aan op een uitspraak over de wijze waarop het museum en de bibliotheek zich in de toekomst zouden dienen te ontwikkelen. De commissieleden discussieerden over een uitbreiding van hetzij de kunstcollectie of de bibliotheek, de mogelijkheid om op beide gebieden door te verzamelen viel blijkbaar buiten hun gezichtsveld. Coenen sprak zijn voorkeur uit voor een vermeerdering van het museum, ‘zijnde de collectie porcelein, zilver, glas enz. Al is die verzameling klein, het is er tenminste een, het is een basis waarop men kan voortbouwen, terwijl de toestand der bibliotheek van

---

Matthes, Van den Broecke en Draaijer Kieft. Daarnaast waren een naamlijst van burgerofficieren, een medaillon met haarlok en een op satijn gedrukt huwelijksgedicht in de erflating begrepen.

<sup>172</sup> De leden van de Commissie van Toezicht hadden geen hoge dunk van het legaat dat ‘hoofdzakelijk [bestond] in een aantal familieportretten welke evenwel volgens deskundig oordeel uit een oogpunt van kunst minderwaardig zyn, terwyl bovendien het Museum weinig gelegenheid biedt tot het ophangen der schilderstukken.’ SAA, toeg.nr 5377 (Archief van de Gemeentelijke Dienst voor de Gemeentemusea, AHM), inv.nr 185 (Correspondentie en financiële stukken betreffende MWH), omslag 1905.

<sup>173</sup> Een portret van Sandrina van den Broecke en een portret van Jean Lepeltak, respectievelijk geschilderd door Noël Challe en Cornelis Troost, zie Van Thiel/De Bruyn Kops/Cleveringa 1976, 167 inv.nr A 2159 en 546 inv.nr A 2158.

<sup>174</sup> Zesde vergadering der Commissie van Toezicht op het Museum Willet-Holthuysen op 17 November 1899. Doorslag in AHM, Archief MWH, Notulenboek CvT, 17-11-1899. Het betrof een ‘spoedvoorstel’ van Coenen. In 1902 ving hij opnieuw bot, toen hij voorstelde om de collectie Van Meersen, bestaande uit Delfts aardewerk, aan te kopen. SAA, toeg.nr 5377 (Archief van de Gemeentelijke Dienst voor de Gemeentemusea, AHM), inv.nr 184 (Correspondentie en financiële stukken betreffende MWH), omslag 1902. *Bijlage Gemeentebestuur van Amsterdam*, nr 4543, 16-08-1902.

dien aard is, dat zij, trots de aanwezigheid van ettelijke fraaie en kostbare boekwerken, ternauwernood een bibliotheek kan genoemd worden.<sup>175</sup>

Vervolgens bepleitte de conservator om zeldzame stukken aan te kopen ‘van onmiskenbare kunstwaarde [...], zonder zich voorloopig tot eenig speciaal gebied van technische kunst te beperken.’<sup>176</sup> Tot het doen van dergelijke aankopen achtte Coenen zichzelf niet voldoende gekwalificeerd. Daarom stelde hij voor om Pit, zijn collega uit het Nederlandsch Museum, met de aankopen te belasten, zodat men aldus van ‘een deskundige en kunstgevoelige hand in de vermeerdering der collectie verzekerd zij.’<sup>177</sup> Vanzelfsprekend zou de eindverantwoordelijkheid bij Coenen berusten. Het voorstel stuitte op weerstand van enkele commissieleden. Zo was Sillem van mening dat de verzameling kunstnijverheid niet uitgebreid diende te worden omdat het Rijksmuseum zich al op dit terrein bewoog. Met Pit als tussenpersoon zou zijns inziens de kans bestaan dat men ‘nu en dan (zéér zelden, want het beschikbare geld is niet veel) voor fabelachtige fancy-prijzen enkele voorwerpen zal aankopen, waarvan het altijd nog de vraag is of zij niet duur betaald zijn en meer Kunstwaarde toch nog in ‘t onzekere blijft.’<sup>178</sup>

Terwijl Coenen dus aan een vermeerdering van de collectie boven die van de bibliotheek de voorkeur gaf, waren de overige leden van de Commissie van Toezicht de tegenovergestelde mening toegedaan. De conservator wierp nog tegen dat op de bestaande bibliotheek nauwelijks kon worden voortgebouwd. Deze was naar zijn zeggen ‘een verstrooide verzameling boeken zonder veel verband of volledigheid op eenig gebied’, een visie die haaks staat op de enkele jaren eerder gedane opmerkingen over het belang van de boekenverzameling.<sup>179</sup> Kiezen voor de boekerij kwam er volgens Coenen op neer dat deze voor elk deelonderwerp systematisch gecompleteerd zou moeten worden, wat gelijkstond aan het stichten van een compleet nieuwe bibliotheek. Bovendien voorzag hij voor de toekomst een nijpend ruimtegebrek en een tekort aan gekwalificeerd personeel.

P. van Eeghen en Sillem vonden echter dat de museumbibliotheek een functie had die elders in de stad niet of in onvoldoende mate aanwezig was. Zij wensten ‘een boekerij voor kunstnijverheid, te beginnen met het heden, opdat men voor elk gebied van het

---

<sup>175</sup> Zevende vergadering der Commissie van Toezicht op het Museum Willet-Holthuysen op 27 Januari 1902. Doorslag in AHM, Archief MWH, Notulenboek CvT, 27-01-1902.

<sup>176</sup> Ibid.

<sup>177</sup> Ibid.

<sup>178</sup> Ibid. Huiver om geld uit te geven lijkt een belangrijke reden voor de oppositie. Overigens hield Sillem de bekwaamheid en de betrouwbaarheid van Pit boven alle twijfel verheven.

<sup>179</sup> Ibid.

kunsthandwerk bij Willet terecht zou kunnen.<sup>180</sup> Daarnaast achtten zij het aankopen van boeken ‘veiliger en doelmatiger’ dan kunst. Deze doelmatigheid zou in hun ogen nog worden vergroot wanneer de bibliotheek ook een aantal avonden per week voor het publiek opengesteld zou zijn. Coenen kreeg de opdracht om uit te zoeken wat een vermeerdering van de bibliotheek in de door de commissie gewenste richting qua onkosten en omvang zou betekenen. Uiteindelijk wogen de - deels inhoudelijke, deels financiële - argumenten van Van Eeghen en Sillem het zwaarst.

Besloten werd dat de bibliotheek voortaan speerpunt in het verwervingsbeleid zou zijn, voor zover de beperkte financiële middelen uit het museumfonds dat tenminste toelieten. Een en ander betekende overigens niet dat de museumverzameling nooit meer met een aanwinst zou worden verrijkt. Tot de schaarse schenkingen behoren een gebeeldhouwde zeventiende-eeuwse kast en een door Willem Witsen geschilderd portret van Coenen dat de conservator in 1916 - mogelijk ter gelegenheid van zijn vijftigste verjaardag en zijn twintigjarig jubileum als conservator - aan het museum heeft geschonken.<sup>181</sup> Pas na Coenens pensionering in 1932 zouden aanzienlijke aankopen ten behoeve van het museum gedaan gaan worden.

### *Het zeventiende-eeuwse huis*

Schrijven over het huis en de inrichting vereiste enige historische achtergrond. Frans Coenen wist bij zijn aantreden nauwelijks iets af van de oud-Amsterdamse huizenbouw en zijn kennis van de aanleg van de zeventiende-eeuwse grachtengordel zal evenmin groot zijn geweest. Franken adviseerde hem om inlichtingen in te winnen bij Isaac Gosschalk, een productief architect die een omvangrijk oeuvre van uiteenlopende aard in de hoofdstad heeft nagelaten.<sup>182</sup> Met betrekking tot de opeenvolgende stadsuitbreidingen spoorde hij Coenen aan om de Atlas in het Amsterdamse GemeenteArchief te raadplegen. Daarnaast zal de

---

<sup>180</sup> Ibid. Of Coenen de gewenste kostenbegroting ook daadwerkelijk heeft gemaakt is niet bekend. Voor zover uit de notulen valt op te maken was doorverzamenen op beide gebieden geen serieuze optie.

<sup>181</sup> De eikenhouten kast ‘oudhollands model’, een particuliere schenking, is niet met zekerheid in de verzameling aan te wijzen, zie Verslagen Gemeentemusea 1919, 1920, 282. Het schilderij van Witsen (inv.nr SA 1635) komt niet als aanwinst in de gemeentelijke jaarverslagen voor. In het AHM, dossier schenkingen en legaten, bevinden zich evenmin documenten met betrekking tot een mogelijke schenking door Coenen. Reynaerts 2003, [271] afb., met onjuiste jaartalvermelding.

<sup>182</sup> Ongedateerd schrijven (verschillende aanbevelingen) van D. Franken aan F. Coenen. AHM, Archief MWH, C/c 15. De eclecticus Gosschalk bouwde in Amsterdam onder meer de eerste Heineken-brouwerij, het Panoramagebouw, koffiehuis Mille Colonnes (dat ook door Abraham Willet werd gefrekwenteerd), de gasfabrieken aan de Haarlemmerweg en de Linnaeusstraat, restaurant Die Port van Cleve en talloze winkelpanden en woonhuizen, zie De Roy van Zuydewijn ca 1982, 77-80.

conservator hebben beschikt over de eigendomsstukken van de opeenvolgende eigenaren van Herengracht 605, die met het overlijden van de weduwe Willet-Holthuysen in het bezit van het museum waren gekomen.<sup>183</sup> Zo zal Coenen zich stukje bij beetje een beeld hebben kunnen vormen van de geschiedenis van Amsterdam, het huis en zijn bewoners. Mogelijk heeft ook zijn lidmaatschap van Amstelodamum tot de groei van zijn kennis bijgedragen.<sup>184</sup>

Dat Coenen gefascineerd was door de roemruchte historie van het grachtenhuis moge blijken uit enkele publicaties over het museum.<sup>185</sup> Vooral de bouwtijd, de late zeventiende eeuw, had Coenens belangstelling.<sup>186</sup> Hij roemt de architectonische kwaliteiten van Herengracht 605, waaruit ‘de afkeer van opsmuk van onze voorouders’ zou spreken.<sup>187</sup> Wat hem opviel waren ‘enkel lijnen en verhoudingen [...] de rustige taal van den Oud-Hollandschen burgerlijken renaissance-bouwstijl, die niet zonder grootheid is en kalm zelfbewustzijn.’<sup>188</sup> Van dit grootse en zelfbewuste karakter was volgens Coenen in de negentiende eeuw niet veel meer over, onder verwijzing naar het verval van de kunsten in zijn eigen tijd.

Over negentiende-eeuwse aanpassingen van het exterieur komt hij niet te spreken, maar het interieur moet hem dagelijks met dit pijnlijke besef hebben geconfronteerd, temeer daar de oorspronkelijke ruimtelijke indeling van het huis nog zo goed als onveranderd was. Wat Coenen in het huis het meeste aantrok waren tijdloze zaken als de juiste proporties van de vertrekken en het stemmige, invallende noorderlicht aan de tuinzijde van het huis. Met betrekking tot de uitmontering gaat zijn voorkeur uit naar de Hollandse Renaissance, een stijl die hij evenwichtig vindt. Coenens favoriet was de bovenkoepel op de eerste verdieping, ‘dat ideaal van gezelligheid [...] met de gekleurde ruiten en de renaissance-meubelen.’<sup>189</sup>

---

<sup>183</sup> Het was - en is nog steeds - gebruikelijk dat afschriften van oude eigendomsstukken van onroerende goederen op de nieuwe eigenaar overgaan. AHM, Archief MWH. Doos met koopcontracten, op naam gesteld van respectievelijk H. Hooft, J. Hop, W.G. Deutz, F. Berewout, J.C. Blanckenhagen, J. baron Taets van Amerongen van Woudenberg en P.G. Holthuysen.

<sup>184</sup> Of Coenen een actief lid was binnen de vereniging Amstelodamum, later omgedoopt in een genootschap, is niet bekend. Historische informatie zal voor hem relatief gemakkelijk beschikbaar zijn geweest omdat de vereniging vanaf 1900 enige tijd in één der bovenkamers van Museum Willet-Holthuysen was gehuisvest.

<sup>185</sup> Zowel in zijn vroegste publicatie uit 1896 als in zijn laatste uit 1917, zie respectievelijk Coenen 1896-c, 297, Coenen 1917.

<sup>186</sup> Zoals blijkt uit Coenen 1902-a. De publicatie bevat verschillende voetnoten, waaruit een toename van de kennis van de museumconservator mag worden verondersteld.

<sup>187</sup> Coenen maakt de gevolgtrekking dat het huis door zijn sobere bouwstijl als museumgebouw weinig opviel. Naast de afwezigheid van ornamenten als gevelbekroningen en torentjes wijt hij de onbekendheid van het museum aan de onopvallende ligging in de gevelwand.

<sup>188</sup> Zie Coenen 1907-c, [478]. Elders omschrijft de auteur de bouwkunst uit deze periode als één van de ‘kunstzinnige uitingen van [een] welvarende, zelfbewuste burgerstand’, zie Coenen 1915, 4.

<sup>189</sup> Zie Coenen 1896-c, 297.



Voor hem was het ‘de genoegelijkste rookkamer’ die men zich denken kon.<sup>190</sup> Ondanks alle bedenkingen tegen het overwegend negentiende-eeuwse karakter van het interieur, waren reconstructies van vroegere stijlperiodes in de begintijd van het museum niet aan de orde. Uit het bovenstaande kan worden afgeleid dat de Gouden Eeuw voor Coenen de meest glorieuze periode uit onze vaderlandse geschiedenis is. Hij vond de grachtengordel met zijn statige huizen het symbool van de grootsheid van Amsterdam en de Republiek en hij was verheugd dat Herengracht 605 gespaard was gebleven ‘voor afbraak of, wat erger is: voor vernedering tot pakhuis of “Volkskoffiehuis.”<sup>191</sup>

Aan de tuin en de bijgebouwen, die vanaf de bouwtijd als ‘erf en opstallen’ tot het zeventiende-eeuwse grachtenhuis behoorden, worden in de begintijd van het museum geen bespiegelingen gewijd. Wanneer Coenen vanuit zijn werkkamer aan de achterzijde van het huis naar buiten keek, zag hij een aan alle kanten omsloten tuin die ongeveer de helft kleiner was dan de huidige. De toenmalige grootte zal goeddeels overeen hebben gestemd met de afmetingen van het oorspronkelijke erf uit de late zeventiende eeuw.<sup>192</sup> Daarmee hield elke overeenkomst op, want evenals het huis had ook de tuin in de loop der tijden de nodige veranderingen ondergaan. Daarbij zal het in formele stijl aangelegde stadstuintje gaandeweg getransformeerd zijn in een bescheiden parkachtig ontwerp met een gazonnetje, grindpaden, bloemperken, struiken en bomen, waarvan er één, een esdoorn, de werkkamer van Coenen ’s zomers in een groenig gefilterd licht zette.<sup>193</sup> In tegenstelling tot het negentiende-eeuwse aspect van het huis zal Coenen er bij de tuin juist van hebben genoten - en er volgens vrienden zelfs schrijversinspiratie uit hebben geput.

---

<sup>190</sup> Ibid. Het ‘atelier’ in Willets Franse buitenhuis, dat in dezelfde stijl was ingericht, wordt nergens door Coenen genoemd. Slechts één keer refereert hij aan het huis in Frankrijk, zie Coenen 1936-b, 155. Hij omschrijft het als ‘een vrij groote villa van een bankier die failliet was gegaan, en al in het najaar betrokken zij het luxueuse huis, waar een groot atelier op de bovenverdieping was uitgebroken en rijkelijk met alle comfort voorzien.’ Coenen situeert de aankoop van het huis in de jaren zestig van de negentiende eeuw. In werkelijkheid kocht Louisa Willet-Holthuysen de villa in 1874, terwijl zij en haar echtgenoot de eerste bewoners waren. Het atelier was niet door een verbouwing tot stand gekomen, maar maakte deel uit van het oorspronkelijke interieur.

<sup>191</sup> Zie Coenen 1896-c, 297. Hoewel Frans Coenen evenmin veel ophad met de achttiende eeuw, getuigde de architectuur uit die tijd volgens hem nog steeds van technisch inzicht en ‘goede smaak’, zie Coenen 1915, 45. In de negentiende eeuw vond hij het niveau van vooral de bouw- en sierkunsten tot een dieptepunt gedaald, zie Ibid., 52. Wat Coenen hier precies mee wilde zeggen is niet duidelijk. Gezien zijn sociaal-democratische achtergrond zouden volkskoffiehuizen juist zijn sympathie moeten hebben.

<sup>192</sup> Het weinige dat over de geschiedenis van de tuin bekend is, is vermeld in Albrecht 2008-a.

<sup>193</sup> Zie J.F.A. 1937 en Wiessing 1960, 36.

Eeuwenlang bestond de achterste begrenzing van de tuin uit de achtergevels van het bij het grachtenhuis behorende koetshuis en de stalgebouwen, Amstelstraat 20 en 22.<sup>194</sup> In 1897 vond een ingrijpende verbouwing van de twee - mogelijk nog vroeg achttiende-eeuwse - percelen plaats, waarbij deze achter één nieuwe façade werden samengetrokken.<sup>195</sup> Met zijn witgepleisterde en rijk geornamenteerde voorgevel kon het vernieuwde pand, dat verhuurd was als koffiehuis, zich qua uiterlijk beter meten met zijn negentiende-eeuwse burens, het Panopticum en het variététheater Flora. Lang heeft deze situatie niet geduurd, want in de zomer van 1902 brandde het naastgelegen Floratheater af. Variété-exploitant F.A. Nöggerath zat niet bij de pakken neer, vroeg - en kreeg - van de gemeente tegen een jaarlijkse vergoeding van f. 4.700,- een erfpachtcontract voor de duur van vijfenzeventig jaar.<sup>196</sup> Veel tegenstand was er niet. Alleen het liberale raadslid G.P. Wijnmalen wierp bij de behandeling van de erfpachtuitgifte in de gemeenteraad tegen dat een dergelijke handelwijze niet kon stroken met de bedoelingen van de erfplaatster, maar argumenten van brandveiligheid deden hem zijn morele bezwaren inslikken.<sup>197</sup>

Al in 1903 was de nieuwbouw van Flora, een ontwerp in Art Nouveau-stijl van architect Evert Breman, gereed.<sup>198</sup> Jarenlang vormde de schepping van Nöggerath, waar op het dak zelfs films konden worden vertoond, een publieke attractie. De weduwe Willet-Holthuysen zou vreemd hebben opgekeken van het amusementspaleis dat achterin haar tuin was verrezen, maar de opbrengsten uit de erfpacht kwamen haar museum tenminste ten goede. In 1929 sloeg het noodlot toe, toen het Floratheater andermaal in vlammen opging,

---

<sup>194</sup> Het hoge pannendak van Amstelstraat 20 is te herkennen op een tekening van Georg Rueter uit 1896, zie Coenen 1896-c, 296 afb. De kunstenaar keek vanuit de tuinkamer op de bel-etage naar buiten in noordwestelijke richting. Er zijn verder geen negentiende-eeuwse afbeeldingen van het binnenterrein met de achtergevels van de bijgebouwen bekend, wel van de voorgevels aan de Amstelstraat, zie een door A.T. Rooswinkel uitgegeven kabinetfoto in het SAA, Afbeeldingsbestand 010005000410[1].

<sup>195</sup> De verbouwing werd uitgevoerd naar plannen van de architecten J.F. van Hamersveld en J.B. Filipson. Op een ontwerp-tekening in het StadsArchief is te zien dat het geen complete nieuwbouw betrof. SAA, Archief van de Dienst Bouw-en Woningtoezicht, Bouwtekeningen Amstelstraat 20-22. Afbeeldingsbestand 5221BT905997.

<sup>196</sup> De inkomsten werden gevoegd bij het kapitaal, waarvan de jaarlijkse rente in de begintijd van het museum f. 13.000,- bedroeg, zie Van Eeghen 1952, 82.

<sup>197</sup> Kritiek op deze gang van zaken - in het testament werd noch over afbraak van de bestaande bebouwing, noch over een erfpachtcanon gesproken - werd door gemeente met een ruime interpretatie van de testamentaire zinsnede 'door verhuring rendabel' gepareerd. Uiteindelijk werd zonder stemming vóór erfpachtuitgifte besloten. In feite viel slechts de helft van de in erfpacht gegeven grond (Amstelstraat 20) onder de bepalingen van het legaat, dit vanwege een grondruil van de gemeente Amsterdam met de Hervormde Diaconie (Oosterpark 6 tegen Amstelstraat 22). Niettemin zou het museum voortaan tot 1938 de erfpachtopbrengsten van beide percelen aan de Amstelstraat genieten.

<sup>198</sup> Het rechterdeel van het gevelontwerp van Breman refereert nog aan de oorspronkelijke perceelbreedtes van Amstelstraat 20-22. SAA, Archief van de Dienst Bouw-en Woningtoezicht, Bouwtekeningen Amstelstraat 20-22.

een smeulende ruïne in de Amstelstraat achterlatend.<sup>199</sup> Aangezien bouwgrond in deze uitgaansstraat duur was, werden er direct plannen ontwikkeld voor een grootschalige herbouw van het complex, die echter nooit zouden worden gerealiseerd.<sup>200</sup>

### *De bibliotheek*

1929 was ook het jaar dat het Kunsthistorisch Instituut in Museum Willet-Holthuysen introk, daarmee een nieuwe impuls gevend aan de kleine, in de kunstambachten gespecialiseerde boekerij van het museum die in de jaren na de Eerste Wereldoorlog door geldgebrek en teruglopend bezoek achterop was geraakt (afb. 4.10). Dit gedeeltelijke samengaan hoeft geen verbazing te wekken, gezien het belang dat de gemeente Amsterdam vanaf het begin aan de kunstbibliotheek van Abraham Willet had toegekend.

In 1896 zag de toekomst van de bibliotheek er nog veelbelovend uit, ondanks de bepaald niet vlekkeloos verlopen publicatie van de boekencatalogus. Dit boekwerk, dat aan de nieuwe instelling bekendheid moest geven, moest bij de opening van het museum beschikbaar te zijn. De kunstverzameling kon het nog wel even zonder verklarende gids stellen, maar een goed functionerende bibliotheek zonder catalogus was ondenkbaar. Daniel Franken adviseerde Coenen om meteen na zijn aantreden met het maken van de bibliotheekcatalogus te beginnen, afleveringen samen te voegen en werken te laten inbinden.<sup>201</sup> Hij waarschuwde - vergeefs naar later zou blijken - dat voor verzamelwerken als de *Gazette des Beaux-Arts* de titel moest worden gebruikt, aangezien niemand op 'Blanc, Charles' (de uitgever van het blad) zou gaan zoeken.<sup>202</sup> Voorts vroeg Franken zich af hoe lang *Pompeï* nog zou duren, keurde het intekenen op *Oud-Holland* goed, maar vond het niet nodig om het abonnement op de genoemde *Gazette* voort te zetten.<sup>203</sup> Sillem maakte nog

---

<sup>199</sup> De ruïne zou de Amstelstraat nog lange tijd blijven ontsieren en werd in 1941 en 1952 gefaseerd gesloopt. Voor afbeeldingen, zie SAA, collectie fotoafdrukken, Afbeeldingsbestand 010003029635 (sloop van de ruïne, 26-11-1941) en Ibid., Afbeeldingsbestand 010122031138 t/m 146 (fotoreportage opruiming restanten ruïne, elf jaar na de sloop, 22-10-1952).

<sup>200</sup> Over de perikelen rond de tweede herbouw van Flora, zie hoofdstuk 5, paragraaf 'Een begerlijk stukje tuin'.

<sup>201</sup> SAA, toeg.nr 5377 (Archief van de Gemeentelijke Dienst voor de Gemeentemusea, AHM), inv.nr 183 (Correspondentie en financiële stukken betreffende MWH), omslag 1895. Ongedateerd schrijven (verschillende aanbevelingen) van D. Franken aan F. Coenen. Nog in februari 1896, enkele maanden voor de officiële opening van het museum, spoorde Franken Coenen aan om 'bedaard maar toch altijd' met de catalogus door te gaan.

<sup>202</sup> AHM, Archief MWH. Notitie van D. Franken aan F. Coenen, 04-02-1896. Temeer daar er na Blanc nog verschillende andere 'directeurs-rédacteurs' waren geweest. Tegen Frankens advies in rubriceerde Coenen de *Gazette* toch onder naam van Charles Blanc, zie Coenen 1896-a, [44].

<sup>203</sup> AHM, Archief MWH. Notitie van D. Franken aan F. Coenen, 04-02-1896. Met 'Pompeï' is bedoeld F. en F. Niccolini, *Le case ed i monumenti di Pompei disegnati e descritti*, 4 bdn, Napels 1854-1896, een kostbaar plaatwerk in afleveringen dat over een groot aantal jaren verscheen en door kunsthandel Buffa aan Willet werd

enige ophef over de mogelijke aanwezigheid van ‘werkjes van erotische strekking’, maar daarvan wisten Pieter van Eeghen, lid van de Commissie van Toezicht, en Coenen niets af.<sup>204</sup>

Met hulp van een assistent had Coenen de publicatie in minder dan één jaar gereed. Het kostte hen veel moeite om deze ‘zeer heterogene massa, reeds door den ouden heer Holthuyzen en later door den heer Willet, zonder veel onderscheiding bijeengebracht’ tot een geordende bibliotheek op het gebied van de kunstnijverheid om te vormen.<sup>205</sup> Niettemin was de catalogus bij de opening beschikbaar, evenwel zonder Coenens naam op de titelpagina.<sup>206</sup> Des te opvallender is het in het Frans gestelde voorwoord van Daniel Franken, waarin deze in lovende bewoordingen stelt dat Abraham Willet weliswaar een groot liefhebber van mooie voorwerpen was, maar dat diens voorliefde vooral het boek, en dan in het bijzonder bibliotheekprachtuitgaven betrof.<sup>207</sup>

De catalogus kreeg vernietigende recensies. Boekhandelaar en uitgever Wouter Nijhoff bestempelde de indeling in *De Nederlandsche Spectator* als een ‘wanschappen monster van bibliographische verdeeling der wetenschappen’.<sup>208</sup> Hij oordeelde de systematische indeling willekeurig en foutief, de titelbeschrijving onvoldoende en de classificatie onzorgvuldig. De catalogus was naar zijn mening ‘een brevet van onvermogen

---

geleverd (inv.nr WH1059). In het voorjaar van 1895 stond nog een rekening van f. 25,- open voor de delen CXXVI en CXXVII, die door de executeuren-testamentair werd betaald. AHM, Archief MWH, C/a 4. Rekening van kunsthandelaar F. Buffa aan ‘wijle mevrouw de weduwe A. Willet’, 26-03-1895.

<sup>204</sup> Volgens beide commissieleden waren de gewraakte publicaties, zo deze al hadden bestaan, bij de aanvaarding van het legaat door de gemeente niet meer aanwezig, ‘zoodat er niet het minste gevaar bestaat, dat ze ooit den bezoekers in handen zullen komen’. Derde vergadering der Commissie van Toezicht op het Museum Willet-Holthuysen op 2 October 1896. Doorslag in AHM, Archief MWH, Notulenboek CvT, 02-10-1896.

<sup>205</sup> De assistent was G. van Deth jr, die probeerde zijn tijdelijke aanstelling in een vaste baan omgezet te krijgen. In een brief, die hij ‘niet op aanraden, maar wel met medeweten’ van Coenen had opgesteld, benadrukt hij het ‘voorlopige’ karakter van de inrichting der bibliotheek. Naar zijn zeggen was het niet mogelijk om van ‘eene zoo groote hoeveelheid ordeloos door elkander liggende boeken, zonder bepaalde gegevens, in eens eene volmaakte geregelde bibliotheek te vormen. Het resultaat van den gedanen arbeid is, dat er aan dien “hoop” boeken de naam bibliotheek kan gegeven worden, zij het dan zonder gunstig klinkende adjectiva, en dat de in druk zijnde catalogus in staat stelt, die bibliotheek te leeren kennen, zij het dan niet in onberispelijke volgorde. De tegenwoordige staat der boeken zou dus kunnen genoemd worden: eene overgangperiode van wat ze waren tot het volmaakte, of wat daar het meest nabij komt.’ Volgens Van Deth zou Coenen naast zijn drukke museale besloomingen niet ook nog bibliothecaris kunnen zijn. SAA, toeg.nr 184 (Archief Van Eeghen), inv.nr 46. Brief van G. van Deth jr aan P. van Eeghen, 18-12-1895.

<sup>206</sup> Ook bij de in 1901 verschenen catalogus van de kunstverzameling bleef Coenens naam als samensteller onvermeld. De typografie van de bibliotheekcatalogus was verzorgd door boek- en handelsdrukkerij M.J.P. van Santen te Amsterdam.

<sup>207</sup> Zie Coenen 1896-a, Voorwoord, ongep., ‘Mais par goût, il allait au livre. Les belles éditions le passionaient.’ SAA, toeg.nr 5377 (Archief van de Gemeentelijke Dienst voor de Gemeentemusea, AHM), inv.nr 183 (Correspondentie en financiële stukken betreffende MWH), omslag 1897, met een handgeschreven tekstversie van het voorwoord van de bibliotheekcatalogus, gedateerd mei 1896.

<sup>208</sup> Zie Nijhoff 1896-a, [165]-168. De kritieken van Nijhoff en enkele hierna te noemen anderen zijn, deels met andere voorbeelden, eerder gememoreerd in Klaversma/Versteeg 2006-a, 17.

voor den vervaardiger en een schande voor de stad Amsterdam'.<sup>209</sup> Nijhoff besloot zijn veroordeling met een oproep aan het gemeentebestuur om de complete oplage te vernietigen en een nieuwe catalogus door een ter zake kundige te laten maken. Overigens beschouwde Nijhoff de Willet-bibliotheek voor Amsterdam wel degelijk van betekenis, hoewel hij de lovende woorden van Franken over het belang ervan enigszins overdreven vond.

Nijhoffs kritiek bleef niet onopgemerkt. De redactie van het *Algemeen Handelsblad* stelde dat de ernstige aantijgingen van Nijhoff nader onderzoek van anderen verdienden, maar dat de voorbeelden die hij gaf het ergste deden vrezen. Het antwoord van Coenen liet niet lang op zich wachten. Enkele dagen later publiceerde deze in dezelfde krant een ingezonden stuk, waarin hij beweerde dat 'de *wetenschappelijke* catalogus in bewerking is en nog verschijnen moet, maar dat bijzondere redenen het opmaken van een enigszins gesystematiseerden *inventaris* in zoo kort mogelijken tijd wenschelijk maakte. Men stelle dus aan deze zeer *voorlopigen* arbeid geen eischen'.<sup>210</sup> De conservator sprak vervolgens de veronderstelling uit dat, indien Nijhoff dit had geweten, deze zijn kritiek waarschijnlijk wel voor zich zou hebben gehouden - een redenering die door Nijhoff direct werd gelogenstraft.<sup>211</sup>

Ook anderen kritiseerden Coenens boekencatalogus - zijn eerste museumpublicatie. Ferdinand Wierdels, hoofdredacteur van *De Tijd*, trok van leer in *De Amsterdammer*.<sup>212</sup> Hij gispde de onwetenschappelijke en eigengereide wijze waarop Coenen de catalogus had samengesteld. Door zijn 'originele' aanpak had deze zichzelf weliswaar een 'voortreffelijk georganiseerde Nieuwe Wereld' geschapen, maar voor anderen was die wereld volstrekt ontoegankelijk.<sup>213</sup> Wierdels opperde dat de bibliotheek beter in bruikleen gegeven had kunnen worden aan de Universiteitsbibliotheek. Coenen diende zijn conservatorschap niet te beschouwen als een bijbaantje en bij het samenstellen van de boekencatalogus had hij zich beter kunnen laten adviseren door een deskundige. R.W.P. de Vries, antiquaar en

---

<sup>209</sup> Zie Nijhoff 1896-a, 166.

<sup>210</sup> Zie Coenen 1896-b. De auteur onderschrijft hiermee de mening van Van Deth, zijn assistent bij het samenstellen van de catalogus.

<sup>211</sup> Op 31 mei sprak Nijhoff in het *Algemeen Handelsblad* zijn verwondering uit over het 'de luxe'-karakter en het serieuze voorwoord - een 'soort oorkonde der schenking' - van deze zogenaamde tijdelijke uitgave. Hij vond het verdacht om de publicatie na uitgave en na ongezouten kritiek ineens tot een voorlopige inventaris te verklaren. Daarnaast stelde Nijhoff dat ook een dergelijk werkstuk altijd de toets der kritiek moest kunnen doorstaan. 'Dit is natuurlijk geen excuus en ook de reden niet. Dit zit ergens anders.' Nijhoff 1896-b.

<sup>212</sup> Zie Wierdels 1896, 3-4. De auteur, hoofdredacteur van *De Tijd*, noemde Coenens weerwoord een 'smoesje'. De ironische titel van zijn stukje 'Een belangwekkend fraai gewas in den tuin der bibliographie' loog er bepaald niet om.

<sup>213</sup> Ibid.

veilinghouder, was in het *Nieuwsblad voor den Boekhandel* al niet veel positiever over Coenens catalogus. Ook hij constateerde een volstrekte verwarring van de hoofd- en subafdelingen. De Vries besloot zijn recensie aldus: ‘Nijhoff heeft reeds het vonnis geveld: het herinnert aan de schooldagen toen wij een slecht cahier terugkregen met “Refaire”.’<sup>214</sup> Frans Coenen deed zijn huiswerk niet over. Hij kwam niet meer op de kwestie terug en de door hem aangekondigde ‘wetenschappelijke’ catalogus van de bibliotheek van Abraham Willet is er nooit gekomen.<sup>215</sup> De boekencatalogus was een slecht debuut van Coenen, waarvan het effect nog verergerde nadat was gebleken dat hij deze eigenmachtig had laten drukken, wat hem op een schrobbering van de burgemeester en het wantrouwen van zijn medecommissieleden kwam te staan.<sup>216</sup>

Bij de uitbreiding van de bibliotheek - waar Frans Coenen zoals we hierboven zagen aanvankelijk weinig voor voelde - lag het hoofddaccent op kunstnijverheid. Daarnaast werden ook nieuwe boeken op het gebied van schilder- en bouwkunst, antieke kunst en opgravingen aangeschaft. Coenen moest elk voorstel van aankoop eerst aan de commissieleden voorleggen, waarna - bij een positief advies - voor de definitieve aanschaf schriftelijk toestemming aan burgemeester en wethouders werd gevraagd. Hoe omslachtig deze werkwijze was moge blijken uit de gang van zaken rond de verwerving van een recente publicatie over het werk van de Engelse ontwerper William Morris.<sup>217</sup> Het boek sloot aan bij Coenens eigen kunstopvatting en bovendien was de intekenprijs gunstig. Op 2 mei 1897 verzocht hij de burgemeester het te mogen aanschaffen, hoewel hij de commissieleden er nog niet over had geconsulteerd en ‘ofschoon er nog geen besluit genomen is omtrent de richting waarin de

---

<sup>214</sup> Zie De Vries 1896. Kort daarop luwde de pennenstrijd. In 1907 zou De Vries in zijn functie van voorzitter van het Koninklijk Oudheidkundig Genootschap Coenen om foto's van Abraham Willet vragen om daaruit een keuze te maken voor ‘onze verzameling oprichters portretten’. SAA, toeg.nr 5377 (Archief van de Gemeentelijke Dienst voor de Gemeentemusea, AHM), inv.nr 186 (Correspondentie en financiële stukken betreffende MWH), omslag 1907. Brief van R.W.P. de Vries aan F. Coenen, 22-01-1907. De uiteindelijk gekozen foto is afgebeeld in Boom 1995, 277 afb. 3. Een identiek exemplaar bevindt zich in de verzameling van het museum (inv.nr A 15708), zie Loos 1988/89, 199 afb. 6.

<sup>215</sup> SAA, toeg.nr 5377 (Archief van de Gemeentelijke Dienst voor de Gemeentemusea, AHM), inv.nr 183 (Correspondentie en financiële stukken betreffende MWH), omslag 1897. Brief van D. Franken aan F. Coenen, 06-05-1897, waarin deze informeert naar ‘den nieuwen catalogus der boekerij’. Latere onderzoekers hebben de ondeugdelijke rubricering van Coenens catalogus bevestigd: ‘the impenetrable catalogue of 1896’, zie Koot/Kouwenhoven 1987, 34. Ondanks de onwerkzame indeling is de catalogus, bij gebrek aan beter, in 2009 nog steeds als belangrijke bron.

<sup>216</sup> ‘De Commissie neemt deze gelegenheid te baat haar leedwezen uit te drukken dat deze catalogus zonder haar medeweten verschenen is.’ SAA, toeg.nr 5377 (Archief van de Gemeentelijke Dienst voor de Gemeentemusea, AHM), inv.nr 190 (Correspondentie en financiële stukken betreffende MWH), geen omslagnr. Ongedateerde toelichting en aantekeningen op het concept-advies [augustus 1896].

<sup>217</sup> Aymer Vallance, *The Art of William Morris [...]*, Londen 1897 (inv.nr WH 1658).

bibliotheek van het museum zal worden aangevuld.<sup>218</sup> Na een herhaald verzoek aan de burgemeester liet commissielid Sillem weten dat ook hij vond dat een dergelijke uitgave niet in de bibliotheek van het museum mocht ontbreken.<sup>219</sup>

Nadat in 1902 tenslotte een voorkeur was uitgesproken voor uitbreiding van de bibliotheek boven die van de kunstverzameling, werd de organisatie op dit besluit toegesneden. Vanaf 1904 was voor de aanschaf van elk boek niet langer een machtiging van het stadsbestuur nodig - voortaan mocht Coenen jaarlijks f. 500,- naar eigen goeddunken besteden aan de uitbreiding van het boekenbezit.<sup>220</sup> Daarnaast werden de financiële, personele en ruimtelijke consequenties van een stelselmatige uitbreiding van het boekenbezit onderzocht, evenals de mogelijkheid tot wekelijkse avondopenstellingen. Een van de resultaten was dat de bibliotheek met ingang van 1903 drie avonden in de week te raadplegen was. Voor de avondopvang mocht Coenen een deskundige kracht aantrekken, die bovendien werd belast met de samenstelling van een systematische kaartcatalogus van de schilder- en toegepaste kunst. De keus viel op Hendrik van Hall, redacteur van het *Gemeenteraadsverslag*, die tot medio 1905 in dienst bleef.<sup>221</sup> Na enig personeel geschipper werden de avondlijke bibliotheekdiensten vanaf 1908 definitief waargenomen door J.N. Jacobsen Jensen, die tot 1932 op zijn post zou blijven.<sup>222</sup> Over hoe de bibliotheek van Museum Willet-Holthuysen zich precies tot de andere Amsterdamse kunstbibliotheken verhield is weinig bekend. Er waren professionele contacten over en weer, maar van een onderlinge afstemming van activiteiten lijkt nooit serieus werk te zijn gemaakt.<sup>223</sup>

---

<sup>218</sup> Wellicht hoopte Coenen door de commissieleden vooraf niet te consulteren op een snellere inwilliging van zijn verzoek. SAA, toeg.nr 5377 (Archief van de Gemeentelijke Dienst voor de Gemeentemusea, AHM), inv.nr 190 (Correspondentie en financiële stukken betreffende MWH), geen omslagnr. Brief van F. Coenen aan B&W, 02-06-1897.

<sup>219</sup> SAA, toeg.nr 5377 (Archief van de Gemeentelijke Dienst voor de Gemeentemusea, AHM), inv.nr 190 (Correspondentie en financiële stukken betreffende MWH), geen omslagnr. Brief van F. Coenen aan burgemeester S.A. Vening Meinesz, 10-06-1897, met ingeslagen notitie van W.A. Sillem, 13-06-1897, waarin deze stelt: 'Waar ik het voorname nut der Bibliotheek gelegen acht in de hulpmiddelen die zij voor de toepassing van kunst op industrie biedt, mag een werk als dit daar niet ontbreken'.

<sup>220</sup> Veel stelde dat bedrag nu ook weer niet voor omdat de conservator zich bij zijn aankopen richtte op het allerbeste dat jaarlijks op kunst- en kunstnijverheidsgebied verscheen, mede omdat dit voor particulieren veelal niet betaalbaar was.

<sup>221</sup> Aan het maken van een kaartcatalogus van de heraldische werken kwam Van Hall door zijn vertrek niet meer toe, zie Klaversma/Versteeg 2006-a, 19.

<sup>222</sup> Nadat eerst een zekere S. van West was benoemd, zie Versteeg/Klaversma 2006-a, 22. Jacobsen Jensen was 'assistent der Amsterdamse Universiteits-Bibliotheek en bibliotheek-beambte van het Museum Willet-Holthuysen' en is bekend van zijn *Beschrijvende lijst van reizen in Nederland door vreemdelingen vóór 1850*, zie Jacobsen Jensen 1919 en Jacobsen Jensen 1936.

<sup>223</sup> SAA, toeg.nr 5377 (Archief van de Dienst der Gemeentelijke Musea, AHM), inv.nr 183 (Correspondentie en financiële stukken betreffende MWH), omslag 1896. Brief van A.J. Derkinderen aan F. Coenen, 25-05-1896 [datum poststempel], waarin deze zegt verheugd te zijn over de nieuwe Amsterdamse bibliotheek. Voorts noemt

Verbetering van de boekerij betekende ook afstoten, vooral nadat was besloten dat de bibliotheek van het museum het beste op het gebied van kunst en kunstnijverheid zou moeten bevatten. De aanwezigheid van omvangrijke rubrieken als Nederlandse en buitenlandse belletrise in de catalogus van 1896 lijkt nog niet met dit voornemen in overeenstemming. Eerst na de voltooiing van de systematische kaartcatalogus in 1905 was duidelijk welke boeken buiten het gestelde kader vielen. In 1911 schreef Coenen aan burgemeester en wethouders dat hij de scheiding van de boekwerken op het gebied van historie en belletrise, zoals vastgelegd in een collegebesluit van 21 februari van dat jaar, had uitgevoerd.<sup>224</sup> Een selectie van de internationale literatuur, in hoofdzaak afkomstig uit oud familiebezit van de Holthuysens, was apart gezet in een drietal kasten in de zijkamer. Een restant van vooral buitenlandse belletrise en bijna alle historische werken, waaronder volgens Coenen ‘zeer belangrijke’ die naar zijn mening elders van meer nut zouden kunnen zijn, werden daarna als schenking van het museum aan de Universiteitsbibliotheek overgedragen. Naast de gewenste opschoning van het boekenbestand zal de transactie, die 1.035 boeken betrof, ook de nodige plankruimte hebben opgeleverd.<sup>225</sup>

---

hij welke er al zijn, de Universiteitsbibliotheek, het Rijksmuseum, de Academie. En natuurlijk de Koninklijke Bibliotheek in Den Haag en in Haarlem de boekerij van het Kunstnijverheidsmuseum in Haarlem. Derkinderen vindt het veelzeggend dat je om aan je trekken te komen bij een particulier moet aankloppen en noemt in dezen de particuliere bibliotheek van J.F.A. Lindsen Lichtegaarde te Utrecht. ‘Kunstnijverheidsscholen hebben vooral de kleine boekjes over de vakken die daar beoefend worden. Wat vooral gemist wordt is de volledige schat van werken die door de Katholiek Archeologische School bezorgd is en de dure werken over niet beoefende vakken, bijvoorbeeld de glasschilderkunst.’ Hij adviseert Coenen eens een bezoek te brengen aan Lindsen ‘Daarna praten we verder.’ Dat verder praten is nooit serieus gebeurd. Voorts kreeg Coenen enkele adviezen van J.R. de Kruijff, directeur van de Rijkschool voor Kunstnijverheid, bijvoorbeeld om de na de dood van Willet verschenen delen van *L’Art* alsnog aan te schaffen. De andere periodieken zijn in de bibliotheek van het Rijksmuseum aanwezig en werden daar bijgehouden, met uitzondering van de *Art Journal*, die Museum Willet-Holthuysen zou kunnen nemen. Voorts adviseerde Kruijff om contact op te nemen met Cornelis Hofstede de Groot, toenmalig directeur van het Rijksprentenkabinet. SAA, toeg.nr 5377 (Archief van de Dienst der Gemeentelijke Musea, AHM), inv.nr 183 (Correspondentie en financiële stukken betreffende MWH), omslag 1897. Brief van J.R. de Kruijff aan F. Coenen, 21-06-1897. In 1906 stelde E.W. Moes, medewerker van het Rijksprentenkabinet, Coenen voor om gezamenlijk de contacten op het niveau van boeken te verbreden tot complete boekrubrieken. SAA, toeg.nr 5377 (Archief van de Gemeentelijke Dienst voor de Gemeentemusea, AHM), inv.nr 186 (Correspondentie en financiële stukken betreffende MWH), omslag 1906. Brief van E.W. Moes aan F. Coenen, 05-05-1906.

<sup>224</sup> Zie Klaversma/Versteeg 2006-a, 20.

<sup>225</sup> Ibid. Tussen 07-09-1911 en 15-06-1912 vonden regelmatig boekentransporten van het museum naar de Universiteitsbibliotheek plaats. Daar werden ze nauwkeurig in de aanwinstenjournalen ingeschreven, waardoor precies is vast te stellen om welke boeken het ging. UB UvA, Archief UB, Journaal (der aanwinsten) 1910-1911 en 1911-1912. Gebruik is gemaakt van kopieën, zoals aanwezig in het AHM, Archief MWH. Zie ook Klaversma/Versteeg 2006-a en -b, passim.



Veel bezoekers heeft de kleine museumbibliotheek nooit getrokken, hoewel de boekerij in kringen van liefhebbers tot in het buitenland bekendheid genoot.<sup>226</sup> In de praktijk was het vooral een select groepje architecten, beeldende kunstenaars en kunstnijveren dat van de bibliotheek gebruik maakten – sommige van hen mochten zelfs boeken lenen. Zo is bekend dat Antoon Derkinderen en Richard Roland Holst, kunstschilders die omstreeks 1900 bij de inwendige decoratie van de Beurs van Berlage betrokken waren, toestemming kregen om voor studiedoeleinden boeken mee naar huis te nemen.<sup>227</sup> Hoe betekenisvol ook, door Morris' gemeenschapskunst geïnspireerde kunstenaars waren niet de belangrijkste bezoekersgroep waar de conservator zich op richtte.

Omstreeks 1900 evolueerden Coenens ideeën over kunst en maatschappij en veranderde ook zijn kunstbegrip. Hij was een aanhanger van de sociaal-democratie, maar voor een uitgesproken stellingname achtte hij zichzelf te veel een individualist. Coenen behoorde, met gelijkgestemden als de kunsthandelaar Vincent van Gogh, de socialist P.L. Tak, Adriaan Pit en diens echtgenote, de schrijfster Carry van Bruggen, tot de culturele elite in Nederland. In 1903 was hij één van de oprichters van de Vereeniging Kunst aan het Volk, een organisatie die zich ten doel stelde 'kunst toegankelijk en genietelijk te maken voor de duizenden, die haar tot heden toe nog niet, òf maar nauwelijks, òf in een nadeelig surrogaat kenden.'<sup>228</sup> In het verlengde hiervan ging Coenen het museum en de bibliotheek in steeds sterkere mate zien als een instrument om het verenigingsdoel te verwezenlijken. Museum Willet-Holthuysen was een instelling die zowel een verzameling kunstnijverheid èn een op dit gebied gespecialiseerde boekerij binnen zijn muren had en die unieke combinatie wilde hij

---

<sup>226</sup> Zie Van Dokkum 1914, 38. De auteur rekent de bibliotheek van Museum Willet-Holthuysen met zijn '5000 banden' tot de kleine, maar waardevolle specialistische boekerijen hier te lande.

<sup>227</sup> SAA, toeg.nr 5377 (Archief van de Gemeentelijke Dienst voor de Gemeentemusea, AHM), inv.nr 183 (Correspondentie en financiële stukken betreffende MWH), omslag 1896. Extract uit het Boek der Besluiten van B&W, 08-09-1896, nr 18015, waarin wordt toegestemd in de uitlending aan Derkinderen van Viollet le Duc's *Dictionnaire de l' Architecture [...]*. Drie jaar later wordt de kunstenaar opnieuw toegestaan om werken uit de bibliotheek te lenen 'ten behoeve van de grote beursshal.' SAA, toeg.nr 5377 (Archief van de Gemeentelijke Dienst voor de Gemeentemusea, AHM), inv.nr 184 (Correspondentie en financiële stukken betreffende MWH), omslag 1899. 'Extract uit het Boek der Besluiten van B&W', 13-12-1900, nr 24020. Hetzelfde Archief, omslag 1902, 'Extract uit het Boek der Besluiten van B&W', 28-02-1902, nr 4543, waarin toestemming wordt gegeven om aan R. Roland Holst *Le costume historique [...]* van Racinet uit te lenen. Hetzelfde archief, inv.nr 188, omslag 1909. Een soortgelijk verzoek van Jan Eisenloeffel werd echter weer niet gehonoreerd. 'Extract uit het Boek der Besluiten van B&W', 30-03-1909, waarin - zonder opgaaf van reden - geen toestemming wordt verleend om aan Eisenloeffel boeken uit te lenen.

<sup>228</sup> Zie Adang 2007. Coenen was redacteur-secretaris en commissielid van de afdeling Toneel en Letteren, terwijl het in zijn museum ging om het kunstambacht. Het redactieadres was hetzelfde als het adres van het museum. Over de *Vereeniging Kunst aan het Volk*. Zie voor de complexiteit van de polemieken die in verlichte kringen op het gebied van volksoopvoeding werden gevoerd, zie Adang 1994 en Tibbe 2000, in het bijzonder 132-133.

uitbuiten. Coenen had zijn hoop gevestigd op geschoolde arbeiders en handwerkslieden die door studie in de bibliotheek boven en zien in het museum beneden tot een groter schoonheidsbesef zouden komen.

Coenen ontvouwde zijn maatschappelijke gedachtegoed in een aantal publicaties. In 1904 schreef hij vijf artikelen onder de titel 'Kunst aan het Volk' in *De Kroniek* van Tak.<sup>229</sup> Daarin doet hij verslag van de voortrekkersrol die Duitsland bij de volksopvoeding op het gebied van de kunst heeft. In zijn analyse klinkt - naast bewondering - ook kritiek door. Hij signaleert dat er weliswaar over allerlei kunstvormen wordt gesproken maar dat de sierkunst, toen ook wel technische-, nijverheids- of ambachtskunst genoemd, in de discussie opvallend afwezig is. Hetzelfde geldt voor de kunstnijverheidsmusea. Coenen vraagt zich af of dit geen opzet is. Een en ander verwondert hem des te meer daar zijns inziens de arbeider van alle kunsten het dichtst bij de ambachtskunst staat. 'Of laat ons het liever zo zeggen dat de arbeider [...] zijn dorre hopeloos-eentonige arbeid een deel uitmaakt van wat vroeger eens een ambachtskunst was. Hun vak is bedorven, het edele ambacht van geduldig en toegewijd scheppend werk, arbeid voor hand en hoofd beide, werd tot een gejacht, geesteloos, ruw bedrijf, dat zoo min schelen kan die het doet als voor wien het bestemd is.'<sup>230</sup> Coenen ziet hierin een voorbereidende taak weggelegd voor Kunst aan het Volk. Maar het is ook een proces van maatschappelijke en politieke bewustwording. Hij denkt dan ook dat men eventuele politieke consequenties vreest en de technische kunsten om die reden bewust buiten de deur houdt. Zelf dacht hij hier anders over.<sup>231</sup>

Een ander onderwerp dat Coenen aan de orde stelt is het gebezigde kunstbegrip, dat hij beschouwt als een vergaarbak van 'verpoozingskunsten'. Het in de negentiende eeuw opgekomen begrip 'L'art pour l'art' zou de kunst vervreemd hebben van het publiek, want deze richting heeft 'niets algemeen of gemeenzaams'. Kunstschilders en componisten streven hun eigen hogere doelen na en kunstgenieters verbeelden zich even 'gelijke voeling' met de kunstenaar te hebben, waarna het 'practische leven' zijn loop herneemt. Coenen hekelt deze toestand.<sup>232</sup> Hij houdt de lezer voor dat dit in het verleden anders was en neemt -

---

<sup>229</sup> Zie Coenen 1904.

<sup>230</sup> Ibid., 324.

<sup>231</sup> Coenen zag de arbeiders als 'de toekomstige dragers der beschaving', in staat om een 'finale verandering' tot stand te brengen. Ibid., 338.

<sup>232</sup> 'Op die wijze is de Kunst als het zoete slokkie, dat men neemt bij Wijnand Fockink voor de toonbank: drink uit en ga (min of meer nà-likkend) heen.' Ibid., 339. Hij vindt dat de kunst in deze maatschappij een 'narrenrol' vervult 'het 'practische' - dat is het zaken-geld verdienende - leven nummer Eén en de Kunst nummer vierhonderd en voor de meesten, zelfs der Gebildete, nummer nul.' Ibid.

in navolging van Morris en Roland Holst - de Middeleeuwen als voorbeeld. Toen was godsdienst de alles bindende factor, maar deze was met de komst van het protestantisme langzaam maar zeker verdwenen. 'Kunst moet deel uitmaken van één machtig idee, een voldragen wereldconceptie.'<sup>233</sup> En die zag Coenens in zijn eigen tijd niet meer. En 'zo zitten wij dan met een groot pak kunst, een pakhuis vol kunst, kunst overal ...'<sup>234</sup>

Coenen droeg zijn ideeën over culturele volksverheffing via verschillende kanalen uit. In 1909 verscheen in de 'Pro en Contra' reeks de brochure *Kunst aan het Volk*. Hij legt in deze publicatie getuigenis af van zijn pro-gezindheid en Cornelis Veth - illustrator en schrijver - is zijn contra pleiter. Coenen onderscheidt twee richtingen in de volksopvoeding: een verstandelijk-maatschappelijke en een religieus-menslievende. Met betrekking tot de eerste richting constateert hij dat de opkomst van de burgerstand en het democratische idee verantwoordelijk zijn voor een omslag in het denken over kunst aan het volk. Ook de overheid ziet inmiddels de betekenis van kunst als volksbelang in, maar heeft er nog te weinig geld voor over. Gelukkig is de tijd dat Thorbeckes adagium 'kunst is geen regeringszaak' opgeld deed definitief voorbij, zo merkt Coenen op: 'Kunst komt het *geheele volk* toe en is als zodanig een *nationaal* belang.'<sup>235</sup>

Over hoe de kunst aan het volk moet worden gebracht twijfelt Coenen niet: door verenigingswerk. Maar over de te kiezen methode aarzelt hij. 'Wat zal men den kunstbegeerigen geven en hoe zal men't hun geven? Een doorlopende kunsthistorie of een enkel tijdvak? Hebben zij het meeste verwantschap met oude, primitieve kunsten of staat ten slotte het 'moderne' hun toch nader? Moet men trachten hun zelfgevoel te streelen door 'volkskunst' te toonen of volkstafreelen in schilderkunst, om zodoende, langs den weg hunner ijdelheid, wellicht hun aesthetische onderscheiding te bereiken en te oefenen? Of behoort men af te zien van alle zulke middelen, om eenvoudig en kinderlijk de beginselen van de schoonheidsleer te onderwijzen?' Coenen zegt hiermee in feite dat geen methode het beste is. Het onzekere resultaat neemt hij op de koop toe.

---

<sup>233</sup> Ibid.

<sup>234</sup> Ibid. Coenen vraagt zich af of de arbeider wel op deze kunst met zijn 'perversiteit en zieleleegte' zit te wachten. Hij speelt zelfs even met de gedachte om de arbeider maar niets te geven en het hem zelf maar te laten uitzoeken. Uiteindelijk reikt Coenen hem toch de helpende hand. 'Zoo! laat ons dan maar liever hem op den weg, den goeden (hm...) helpen, en bedenken dat een kunstontroering, hoe weinig en hoe vluchtig ook, toch altijd nog iets wenschelijks is voor wier leven in platte materialiteit moet vergaan. Het is geen sterk argument, maar het is er toch een, en ... men kan er desnoods naar handelen.' Ibid.

<sup>235</sup> Zie Coenen/Veth 1909, 1.

Cornelis Veth was een tegenovergestelde mening toegedaan. Hij stelde dat de arbeider in zijn schaarse vrije tijd meer behoefte had aan ontspanning dan aan hem door goedwillende burgers opgedrongen schoonheid. En in zijn eigen huis had deze al helemaal geen boodschap aan ‘getheoretiseer en hoogvliegerig gepredik over kunstnijverheid.’<sup>236</sup> Coenen besluit zijn bijdrage aldus: ‘De vogel schreeuwt om voedsel. Het is onze taak om dit voedsel te geven. Dit kan worden beschouwd als een ‘daad der schoonste praktische menschenliefde.’<sup>237</sup> Eén praktijkgeval van deze menseliefde volstaat hier. In 1910 beval Henri Polak in zijn *Weekblad van den Algemeenen Nederlandsche Diamantbewerkerbond* het onbekende Museum Willet-Holthuysen bij zijn leden als vakantiebestemming aan. ‘De conservator, de heer Frans Coenen, is een goede vriend van onzen Bond en zal diens leden zeker met genoegen de onder zijn beheer staande collectie zien bezoeken.’<sup>238</sup> Hoe belangrijk dergelijke contacten ook waren, Coenen koesterde geen overspannen verwachtingen van zijn hooggestemde idealen. De bezoekers gaven daar ook nauwelijks aanleiding toe. En of een arbeider ‘s zondags 25 cent voor een toegangskaartje voor het museum kon of wilde neertellen is twijfelachtig. Ook de benodigde introductie voor de bibliotheek - die weliswaar op vertoon van een persoonlijke kaart gratis toegankelijk was - zal voor velen een te hoge drempel zijn geweest. Desondanks constateerde de conservator een gestage toename van het gebruik van de bibliotheek.

In 1917 vatte Coenen in *De Amsterdamsche Dameskroniek*, in een terugblik op ruim twintig jaar conservatorschap, zijn ideeën over de boekerij nog eens samen. ‘Het zou dus een bibliotheek van kunstnijverheid moeten worden, beschrijving en theorie van hetgeen men in het museum in werkelijkheid kon aanschouwen. Vervolgens is na twintig jaar de vrucht te plukken. Maar dat gebeurt nog veel te weinig. [...] Terwijl men aan de eigenlijke verzameling maar een betrekkelijke waarde kan toekennen, wat hoedanigheid en hoeveelheid betreft, stijgt met elk jaar de belangrijkheid der bibliotheek, die volstrekt eenig is in Amsterdam.’<sup>239</sup> De boekerij was naar zijn idee belangrijk ‘tot studie en inventie van allen die een vak van ornamentkunst leeren of uitoefenen. Maar ook regisseurs en toneeldecorsuriers en

---

<sup>236</sup> Geciteerd naar Tibbe 2000-b, 133.

<sup>237</sup> Zie Coenen 1901, 11.

<sup>238</sup> Zie Polak 1910. De auteur introduceert de musea Fodor en Willet-Holthuysen als volgt bij de lezer: ‘Hoevelen uwer kennen het *Museum Fodor*? Misschien geen tien.’ en ‘Kent gij het *Museum Willet-Holthuysen*, [...]? Vermoedelijk niet.’

<sup>239</sup> Zie Coenen 1917.

costuumontwerpers laten zich er inspireren.’<sup>240</sup> Hij besluit zijn stukje als volgt: ‘Op den duur echter, - dit lijdt geen twijfel - zal geheel Nederland, al wie deze dingen zelf beoefent, of er smaak in heeft van de kosteloos aangeboden gelegenheid gebruik willen maken en dan eerst zal de instelling ten volle aan haar bestemming voldoen, die tenslotte is de bevordering in de ruimste mate van onze nationale kunstnijverheid, door leering en voorbeeld in boek en voorwerp. En daarmee tot meerder heerlijkheid en schoonheid des levens.’<sup>241</sup> Coenen had het sociaal-democratische idee dat kunst kon en moest stichten. Ter verkrijging van een betere wereld, tegen beter weten in.<sup>242</sup>

Een klap voor Museum Willet-Holthuysen was het wegvallen van het internationale reizigersverkeer als gevolg van de Eerste Wereldoorlog, evenals de brandstoffenschaarste waardoor museum en bibliotheek in de winter van 1917 zelfs moesten worden gesloten. Het museum kwam deze terugslag nauwelijks te boven. Geld voor een geplande publicatie om de bibliotheek een grotere bekendheid te geven was niet meer beschikbaar.<sup>243</sup> De tijden waren na 1918 definitief veranderd.<sup>244</sup> De inkomsten stonden in geen verhouding tot de uitgaven aan salarissen en onderhoud van museum en bibliotheek. Voor het eerst in de geschiedenis van zijn bestaan ging Museum Willet-Holthuysen de gemeente geld kosten, met de ene na de andere bezuiniging tot gevolg. Ook de aanschaf van nieuwe boeken stagneerde door het gebrek aan financiële middelen.<sup>245</sup> Zo sukkelde de bibliotheek de jaren twintig in. Eerst in 1929 zou met de komst van het Kunsthistorisch Instituut van de Gemeentelijke Universiteit een nieuwe bloeiperiode aanbreken.

### *Voorbodes van veranderingen*

Tijdens het conservatorschap van Frans Coenen kondigden zich nieuwe museale ontwikkelingen aan die vèrstrekkende gevolgen voor de toekomst van het museum zouden

---

<sup>240</sup> Ibid. En ook: ‘Alle eenigszins onderlegde kunstnijveren konden bij gelegenheid hier hun gading vinden, omdat men er de betrekkelijk zeldzame verzamelwerken vindt, die de vroegere en hedendaagsche nijverheidskunst aller landen en tijdperken steeds nauwkeuriger en volkomener in beeld en schrift brengen.’

<sup>241</sup> Ibid.

<sup>242</sup> Er worden vijf verschillende manieren onderscheiden om sociaal-democratie en kunst met elkaar te verbinden, zie Adang 1994.

<sup>243</sup> Zie Klaversma/Versteeg 2006-a, 22.

<sup>244</sup> En niet alleen in financiële zin. Desgevraagd verzekerde Coenen de burgemeester in 1918 dat er in Museum Willet-Holthuysen geen communistische bijeenkomsten werden gehouden. De conservator had sociaal-democratische sympathieën, maar hij was beslist geen revolutionair.

<sup>245</sup> Weliswaar konden door de besparing die de overplaatsing van een suppoost van Museum Willet-Holthuysen naar het in november 1926 geopende Amsterdams Historisch Museum opleverde, opnieuw enige boeken worden aangekocht, maar de inmiddels ontstane achterstand was niet meer in te lopen, zie Klaversma/Versteeg 2006-a, 23.

hebben. De conservator lijkt zich niet actief in deze breed gevoerde museumdiscussie te hebben gemengd, op zijn sociaal-democratische pleidooi in de Pro en Contra-reeks na.<sup>246</sup> Toch kan het hem niet zijn ontgaan dat omstreeks 1910 in hervormingsgezinde kringen, met Pit als één van de centrale figuren, grote onvrede bestond met de onoverzichtelijke museale situatie van dat moment, die beschouwd werd als een verfoeilijke erfenis van de negentiende eeuw. Het debat leidde in de jaren direct na de Eerste Wereldoorlog tot de publicatie van een aantal brochures en rapporten, waaruit duidelijk wordt welke ideeën er met betrekking tot de musea in Nederland leefden.<sup>247</sup>

Hoewel Museum Willet-Holthuysen slechts één keer - in het Rapport van 1921 - specifiek wordt genoemd, zijn sommige algemene - evenals enkele aan Museum Fodor gewijde - passages op het museum van toepassing.<sup>248</sup> Centraal in de discussie stond de positie van de rijksmusea in Nederland en het Amsterdamse Rijksmuseum in het bijzonder. Men bezag de problematiek van deze musea tegen de achtergrond van het gehele museumbestel in Nederland dat tot één samenhangend geheel diende te worden omgevormd. Om dit doel te bereiken stelden de hervormers - voor het merendeel vooraanstaande personen uit de kunst- en museumwereld - ingrijpende maatregelen voor, waarbij 'ideeën over huisvesting, collectievorming, inrichting, presentatie en publieksbegeleiding nauw met elkaar waren verweven.'<sup>249</sup>

De achterliggende vraag was, of een museum een plaats moest zijn om te leren, dan wel te genieten - een onderwerp waarover de meningen sterk uiteenliepen. De in 1918 onder auspiciën van de Nederlandsche Oudheidkundige Bond verschenen brochure *Over Hervorming en Beheer onzer Musea* benaderde de algemene museumproblematiek vanuit een nog bij de negentiende-eeuwse situatie aansluitend, positivistisch wetenschapsbeeld.<sup>250</sup> Men propageerde stilistisch geordende opstellingen, die een stijlontwikkelingsfase lieten zien. De Bond wilde kunst en geschiedenis scheiden, niet met kwaliteitsverbetering als doel, maar om de studie te vergemakkelijken, vooral voor vakman en kunstgeleerde. Een dergelijke aanpak moet Frans Coenen in zijn eerste jaren als museumconservator voor ogen hebben gestaan,

---

<sup>246</sup> Er geen andere documenten bekend waaruit zijn deelname aan het debat zou blijken. Dit wekt enige bevreemding aangezien Coenen een productief en scherpzinnig columnist was die over de meest uiteenlopende onderwerpen een mening had.

<sup>247</sup> De belangrijkste publicaties in dezen zijn *Hervorming 1918*, *Lugt 1918* en *Rapport 1921*. Voor een analyse van genoemde brochures en enkele contemporaine reacties, zie Meijers 1978 en Bolten 2008.

<sup>248</sup> Zie *Rapport 1921*, 68-69 (Museum Fodor), 69 (Museum Willet-Holthuysen).

<sup>249</sup> Zoals geformuleerd in Meijers 1978.

<sup>250</sup> Zie *Hervorming 1918*.

maar deze was in Museum Willet-Holthuysen slecht toepasbaar, omdat de kunstverzameling veel lacunes vertoonde, die niet mochten worden aangevuld.

De bevindingen van de Bond lokten de nodige reacties uit, onder meer van kunsthistoricus en verzamelaar Frits Lugt, die niets zag in de specialistische aanpak van de Bond.<sup>251</sup> Hij stelde dat niet het verstandelijke beleren in een museale opstelling centraal moest staan, maar ‘bewondering’ - in de zin van beleving -, het aanspreken van de bezoeker met het gevoel. Hij wilde om die reden juist geen scheiding van kunst en geschiedenis, maar stond een meer cultuurhistorische aanpak voor, met ‘smaakvol’ gearrangeerde ensembles.

Het in 1921 verschenen Rapport van de rijkscommissie nam een middenpositie tussen de Bond en Lugt in, dat meer neigde in de richting van het museum als genotmiddel dan als leermiddel.<sup>252</sup> Musea dienden in de eerste plaats ter culturele en esthetische verheffing van het hele volk. Maar dan moest er eerst wel het nodige gebeuren. Een belangrijk punt van kritiek gold de pakhuisachtige opstellingen in de musea, waar voorwerpen van grote kunstwaarde vermengd waren met stukken van minder of zelfs geen artistiek belang. Een strikte scheiding van voorwerpen van kunst en geschiedenis, evenals een strenge selectie op kwaliteit waren de eerste stappen op weg naar verbetering.<sup>253</sup> Men onderscheidde voorwerpen van grote kunstwaarde, kunsthistorische betekenis en historisch belang. Deze driedeling diende een tweeledig doel: kwaliteitsverbetering van het geëxposeerde en herverdeling van het museale bezit in Nederland, zonder daarbij rekening te hoeven houden met bestaande eigendomsverhoudingen.

Hoe fataal een dergelijke herverdeling, indien uitgevoerd, had kunnen uitpakken voor de kleine negentiende-eeuwse musea, moge blijken uit het voorbeeld van Museum Fodor. Een van de voorstellen in het Rapport behelsde het in bruikleen geven van de zeventiende-eeuwse tekeningen en prenten aan het Rijksprentenkabinet en die uit de negentiende eeuw - evenals de schilderijen uit dat tijdperk - aan het Stedelijk Museum, een transactie die gelijkstond aan de opheffing van het museum.<sup>254</sup> Uit het gegeven dat Museum Willet-

---

<sup>251</sup> Zie Lugt 1918.

<sup>252</sup> Zie Rapport 1921.

<sup>253</sup> Een ontwikkeling waar een prominent cultuurhistoricus als Johan Huizinga niets van moest hebben. Hij trok fel van leer tegen de nieuwe kunsthistorische benadering: ‘men purgeert het lichaam der kunst, en wat afvalt is historie’, zie Huizinga 1948-a, dl 2, 560.

<sup>254</sup> Voor Museum Fodor was het uitstel van executie, zij het met een andere herverdeling dan de in 1921 voorgestelde. In 1948 moest het negentiende-eeuwse museum vanwege gebrek aan belangstelling zijn deuren sluiten, waarna het onder auspiciën van het Stedelijk Museum werd verbouwd tot tentoonstellingsruimte voor Amsterdamse kunstenaars. De verzameling Fodor, bestaande uit tekeningen van oude meesters en negentiende-

Holthuysen hier niet in één adem met Fodor wordt genoemd, kan de conclusie worden getrokken dat eerstgenoemde verzameling niet eens de moeite van het verdelen waard werd bevonden. Het betrof hier dan ook voornamelijk kunstnijverheid, een verzamelgebied waarvoor in de officiële kunstwereld weinig belangstelling bestond.

Eén hoofdstuk in het Rapport ging nader in op de Amsterdamse situatie. Met betrekking tot de kleine musea in de hoofdstad wijdden de opstellers enkele ‘bespiegelingen van theoretische aard’ aan Fodor en Willet-Holthuysen, waaruit weinig affiniteit blijkt met deze museale ensembles uit de negentiende eeuw. Verrassend is die conclusie niet; men was immers juist bezig zich van de erfenissen uit die tijd te ontdoen. Een enkeling wees nog op het cultuurhistorische belang en het ‘persoonlijk cachet’ van dergelijke verzamelingen, waardoor ze als een ‘afspiegeling van den kunstsmaak’ van een bepaalde periode konden worden beschouwd.<sup>255</sup> Andere commissieleden brachten hier tegenin ‘dat dit belang niet groter is dan bij iedere andere afgesloten verzameling, die in een bepaalden tijd is bijeengebracht en dat de tijd van ontstaan niet van zooveel beteekenis is, dat de geest er van in een afzonderlijk museum behoeft te worden gedemonstreerd.’<sup>256</sup>

Het citaat maakt duidelijk dat esthetische oordelen van negentiende-eeuwse verzamelaars als Carel Fodor en Abraham Willet in de jaren na de Eerste Wereldoorlog hun geldigheid hadden verloren. In het verlengde hiervan kon het persoonlijke karakter van hun verzamelingen op steeds minder waardering rekenen. Artistiek gegroepeerde museale ensembles waarin de hand van negentiende-eeuwse particuliere verzamelaars te herkennen was, hadden als hopeloos ouderwets afgedaan. Ze werden beschouwd als achterhaalde kunstmusea, die om die reden ook buiten het debat over cultuurhistorische musea vielen. Voor een meer contextuele visie op dergelijke collecties was de tijd nog niet rijp.

Voorts komt in het Rapport van Museum Willet-Holthuysen het dubbele beeld naar voren dat gedurende het grootste deel van de twintigste eeuw dominant zou zijn: dat van de zeventiende en vroege achttiende eeuw versus de negentiende eeuw. De verheerlijking van de ‘lange Gouden Eeuw’ zou zich uitstrekken van Frans Coenen tot Willem Sandberg en F. van Erpers Royaards. De vernieuwers waren lovend over het ‘fraaie’ zeventiende-eeuwse huis

---

eeuwse schilderijen, vond tot 1963 onderdak in het Stedelijk, waarna het beheer door het Amsterdams Historisch Museum werd overgenomen.

<sup>255</sup> Zie Rapport 1921, 69.

<sup>256</sup> Ibid. Hoe anders werd in 1989 over dit onderwerp gedacht, toen de grote musea aan het Museumplein - het Rijksmuseum, het Stedelijk Museum en het Van Gogh Museum - steggelden over een nieuw te stichten Museum van de Negentiende Eeuw. Ook het Amsterdams Historisch Museum, in de persoon van conservator Michiel Jonker, was bij het debat betrokken



waarin het museum was gevestigd, maar veroordeelden de ‘daaraan geheel onevenredigen inhoud, die nauwelijks op den weidschen naam van museum aanspraak mag maken’.<sup>257</sup> Soortgelijke geluiden waren weliswaar al bij de opening van het museum in 1896 te horen geweest, maar die hadden vooral betrekking op de beperkte omvang van de verzameling, het geheel dwong wel degelijk bewondering af. Het Rapport uit 1921 velt een negatief oordeel over het complete negentiende-eeuwse ensemble van museum, verzameling én inboedel. Waar men wel een ‘blijvend actueel belang’ aan toekende, was de zich gestaag uitbreidende bibliotheek, die zich ‘zoude kunnen ontwikkelen tot een zeer nuttig hulpmiddel bij het onderwijs in de kunstgeschiedenis.’<sup>258</sup> Zeven jaar later zou deze wensdroom worden verwezenlijkt en nam het Kunsthistorisch Instituut zijn intrek in het museum.

Om de vernieuwingen te kunnen realiseren moest het bestaande museumgebouw worden aangepast, waarbij voor rijke ornamentatie - die te zeer afleidde van het tentoongestelde - geen plaats meer was. Na vereenvoudiging of verwijdering zou dit als vanzelf tot een overzichtelijker opstelling leiden, waarbij kunstwerken beter tot hun recht kwamen en bezoekers minder snel last van ‘museummoeheid’ zouden krijgen - toen al een actueel thema. Twee vroege Amsterdamse voorbeelden van dit versoberingproces zijn het Rijksmuseum en Museum Willet-Holthuysen, waar respectievelijk het decoratieschema van bouwmeester Pierre Cuypers en de rijk ingerichte salons van het woonhuis-museum het moesten ontgelden.<sup>259</sup> Op soortgelijke manier onderging de inrichting van menig Nederlands museum in het tweede kwart van de twintigste eeuw een esthetisering met algemeen geldende pretenties, want alleen met een dergelijke eigentijdse wijze van presenteren waren kunstgenot en smaakveredeling het beste gediend, zo dacht men.

De testamenten die ten grondslag lagen aan uitgesproken negentiende-eeuwse collecties als Willet-Holthuysen, maar ook Van der Hoop, Fodor en Lopez Suasso, wekten in toenemende mate irritatie bij museumfunctionarissen. Deze professionals gingen ervan uit dat dergelijke musea hun - tijdelijke - betekenis hadden verloren; voor een blijvend belang waren veranderingen nodig, maar deze konden meestal niet worden doorgevoerd vanwege allerlei bezwarende testamentaire bepalingen. Ook het Rapport signaleerde de specifieke

---

<sup>257</sup> Ibid.

<sup>258</sup> Zie Rapport 1921, 69

<sup>259</sup> In het thans in verbouwing zijnde Rijksmuseum wordt Cuypers’ decoratie gedeeltelijk weer in oude glorie hersteld, zolang dit niet concurreert met de wijze van exposeren van de kunstwerken. In Museum Willet-Holthuysen werden tijdens de renovatie van 1996 in de voorzaal achter een latere wandbespanning de zilvergrijs-paarse veloutébehangsels uit de tijd van Abraham Willet ontdekt, die op termijn zullen worden gerestaureerd, dan wel gereconstrueerd. Zie hoofdstuk 9, afb. 9.3.

problematiek die de kleine negentiende-eeuwse musea aankleefden. ‘Gesloten’ collecties en een niet langer aansprekend tijdsbeeld moesten wel resulteren in een statisch museum dat maar weinig bezoekers trok. In 1926 merkte Frederik Schmidt Degener, hoofddirecteur van het Rijksmuseum, naar aanleiding van het toen juist gestichte Amsterdams Historisch Museum op, dat dit een levend museum moest worden, temeer daar de stad ‘reeds twee doode musea bezit’, waarmee hij Fodor en Willet-Holthuysen bedoelde.<sup>260</sup>

Een groot struikelblok voor vernieuwing vormden, zoals gezegd, de belaste legaten. Aan deze door velen als misstand ervaren situatie kon alleen een einde worden gemaakt door aanpassing van de wetgeving, een onderwerp waaraan in het Rapport een apart hoofdstuk is gewijd.<sup>261</sup> De aanbevelingen die hierin werden gedaan vonden gehoor bij de rijksoverheid en in 1925 werd een herziening in het algemeen belang van bij erfstelling of legaat gemaakte bedingen bij wet vastgelegd.<sup>262</sup> Voortaan zou een verzoek om herziening aan de Hoge Raad een mogelijkheid bieden om - onder strikte voorwaarden - een bepaald beding met het oog op de veranderende museale eisen aan te passen.

Vier jaar later werd een dergelijke aanpassing van het testament van Louisa Willet-Holthuysen met betrekking tot de komst van het Kunsthistorisch Instituut naar het museum niet nodig geacht, hoewel het document uit 1889 daar in generlei vorm in voorzag. Het water was het museum inmiddels zo tot de lippen gestegen dat de inhuizing van het instituut werd gezien als de enige reddingsboei waarop het kon overleven. In feite had het Rapport van 1921 een koers in deze richting al bepaald, voor het overige was het slechts een kwestie van tijd. Toen de Gemeente Universiteit, die al jaren op zoek was naar een ‘eigen’ kunsthistorische bibliotheek, als onderkomen haar oog had laten vallen op de redelijk geoutilleerde, maar zieltoegende boekerij van Museum Willet-Holthuysen, was dat niet meer dan een logische keuze. De overeenkomst tussen gemeente en universiteit met betrekking tot het intrekken van het Kunsthistorisch Instituut in het museum werd in 1929 getekend. Op 30 januari 1930 werd

---

<sup>260</sup> Schmidt Degener maakte zijn opmerking als lid van de Commissie van Advies voor het toen juist opgerichte Historisch Museum van de stad Amsterdam. Voor bronvermelding, zie Inleiding, noot 7. Onder een ‘levend’ museum verstond men een instelling waar het belang van volksoopvoeding werd onderkend en zoals tot uiting komend in rondleidingen (ook voor kinderen), lezingen en dergelijke. Voor twee kunstmusea die volgens de nieuwste inzichten in het interbellum in Nederland verzezen, Museum Boymans te Rotterdam en het Haags Gemeentemuseum in Den Haag, zie Noordegraaf 2004, 104-138. Met betrekking tot laatstgenoemd museum ook Boot 1997.

<sup>261</sup> Zie Rapport 1921, hoofdstuk XXV. Zie ook Bolten 2008, 25.

<sup>262</sup> Wet van 01-05-1925, gepubliceerd in *Staatsblad* 1925, nr 174. Over de voor- en nadelen van de wet, zie Bake 1926. Zie ook Boll 1992, 287.

de leeszaal, waarin twee van elkaar te onderscheiden bibliotheken voortaan onder één dak waren verenigd, voor bezoekers geopend.

### *Kunsthistorisch Instituut*

De komst van het Kunsthistorisch Instituut moet voor Coenen een duivels dilemma zijn geweest. Gedurende zijn hele loopbaan had hij de bibliotheek, zijn eigen aanvankelijke scepsis en alle latere financiële tegenslagen ten spijt, voortdurend als studiecentrum onder de aandacht gebracht. Nu met de komst van het instituut een werkelijke professionalisering van het bibliotheekwezen aanbrak, was zijn rol plotseling uitgespeeld. Weliswaar bleef hij conservator van het museum, maar het beheer van de bibliotheek en de aankoop van nieuwe boeken werden overgenomen door de directeur-hoogleraar van het instituut, Ferrand Hudig.<sup>263</sup> Hoewel Coenen tot zijn pensionering in 1932 de eindverantwoordelijkheid droeg voor alles wat zich in het perceel Herengracht 605 afspeelde, was met de nieuwe situatie zijn alleenheerschappij voorbij - voortaan moest hij tal van praktische zaken in onderling overleg met het instituut regelen en daarvan verantwoording afleggen aan het gemeentebestuur.

De rechten en plichten van het Kunsthistorisch Instituut waren in een reglement vastgelegd.<sup>264</sup> Bepaald werd dat de hoogleraar-directeur de beschikking zou krijgen over drie - in nader overleg met de conservator te bepalen - vertrekken. Het zal geen verbazing wekken dat de keuze viel op beide lokalen die al sinds 1896 als bibliotheek waren ingericht, waaraan als derde het voormalige boudoir van Louisa Willet-Holthuysen werd toegevoegd.<sup>265</sup> De kosten van de nieuwe inrichting kwamen voor rekening van het instituut. Hoewel in het reglement met geen woord wordt gesproken over eventuele beschikbaarstelling van meubels en schilderijen, maken foto's duidelijk dat zich in de door het Kunsthistorisch Instituut gebruikte kamers voorwerpen van het museum bevonden.<sup>266</sup>

---

<sup>263</sup> Toen het Stedelijk Museum in 1932 het beheer van Museum Willet-Holthuysen overnam, werd Coenen ook afgerekend op enkele vermissingen in de bibliotheek. In zijn antwoord aan het gemeentebestuur klinkt een zure ondertoon door: 'Ik moge echter opmerken, dat al deze plaatwerken deel uitmaakten van de bibliotheek, die sedert enkele jaren aan mijn beheer onttrokken was, zoodat ik voor ongevallen op dit terrein niet meer direct aansprakelijk ben'. Brief van F. Coenen aan Burgemeester en Wethouders, 20-06-1932. Kopie in AHM, Archief MWH, C/c 7.

<sup>264</sup> 'Regeling betreffende de beschikbaarstelling van lokalen in het Museum Willet-Holthuyzen ten behoeve van het Kunsthistorisch Instituut', 31-10-1929. Kopie in AHM, Archief MWH, L/1.

<sup>265</sup> Zie hoofdstuk 3, plattegrond afb. 3.1b, kamers 1.5 (voor-bibliotheek), 1.6 (achter-bibliotheek), 1.4 (voormalig boudoir).

<sup>266</sup> Ook hier is de grens tussen boedelgoed en kunstvoorwerp fluctuerend. Waarschijnlijk was in 1929 sprake van een bestending van de bestaande situatie. Al voor die tijd bestond een zekere vermenging van museumstukken en bibliotheek, met dit verschil dat alles toen nog onder één en dezelfde persoon ressorteerde,

Ondanks het feit dat Frans Coenen met ingang van 1930 geen directe bemoeienis meer had met de bibliotheek, moest hij zich nog wel regelmatig met boeken bezighouden. Zo besliste hij samen met Hudig over de plaatsing van de nieuwe aanwinsten die nu gestaag begonnen binnen te stromen. Daarbij tekenden zich al spoedig capaciteitsproblemen af, die chronisch werden en uiteindelijk de verhouding met het museum danig zouden verstoren. Ook hielden beide functionarissen zich bezig met maatregelen, die duidelijk moesten maken welke boeken tot het eigendom van het museum, dan wel tot het bezit van het Kunsthistorisch Instituut dienden te worden gerekend. Besloten werd de boeken die ten behoeve van het museum werden aangeschaft te voorzien van een ex-libris met het familiewapen Willet en het randschrift *Bibliotheca Willetiana* en die van het instituut van een stempel.<sup>267</sup> Daarnaast bevatte de Regeling een passage over uitleenbibliotheken die haaks stond op het museumbesluit van 1895. In het vervolg konden zowel studenten als bezoekers van het museum boeken lenen, de administratieve afhandeling ervan zou door het Kunsthistorisch Instituut worden gedaan.

Met zijn pensionering in zicht had Frans Coenen er wellicht op gerekend zijn werkzaamheden rustig te kunnen afbouwen, maar er kwamen voor hem juist allerlei nieuwe taken bij. Zo moest hij de verdeelsleutel tussen museum en instituut bepalen met betrekking tot de kosten van verwarming, verlichting, waterverbruik, schoonmaak en dergelijke van het gebouw. Van al dat rekenwerk diende hij jaarlijks verantwoording af te leggen aan het gemeentebestuur, wat een hele papierwinkel met zich meebracht. Had de conservator vóór 1929 alleen met de afdeling Kunstzaken te maken, vanaf de inwoning van het instituut kwam daar de afdeling Onderwijs bij. Ten slotte werd van Coenen verwacht dat hij regelmatig de verzamelingen op de bel-etage voor studiedoeleinden beschikbaar stelde. Het is niet bekend welke afspraken hij hier met Hudig over maakte en evenmin hoe vaak hij in de praktijk vitrines voor leergierige jongelui zal hebben geopend. Zeker is wel dat deze studenten kunstgeschiedenis een nieuw en voorheen ongekend elan in het museumgebouw brachten - hun instituut zou een steeds belangrijker factor worden, waarmee door opeenvolgende museumdirecteuren en conservatoren terdege rekening diende te worden gehouden.

---

namelijk Coenen. Tot de vroegste inrichting van de leeszaal behoorden, naast een aantal Quignonstoelen uit Willets ontvangstkamer, een steengoed kruik, een schoorsteenstel, twee tafellampen en een Empire lichtkroon, zie dit hoofdstuk, afb. 4.10.

<sup>267</sup> Zie Versteeg 2007, 73.