

Murielle van der Meer – 3391744

Onderzoekswergroep 1 Beeldende Kunst B (2011)

dr. Annemieke Hoogenboom

5 november 2012

**Eindwerkstuk Onderzoekswergroep 1 Beeldende Kunst B, tweede versie**

---

# ***'Een bewaarplaats voor schilderijen'***

Onderzoek naar het  
Museum voor Levende Nederlandsche Meesters (1838-1885)

## Inhoudsopgave

Voorwoord	3
Inleiding	4
1. De ontstaansgeschiedenis van het Museum van Levende Nederlandsche Meesters	7
1.1 Een moeizame start	7
1.2 Haarlem als twistpunt en de ambivalente positie van moderne kunst	9
1.3 Deelconclusie hoofdstuk 1	12
2. De collectie van het Museum van Levende Nederlandsche Meesters	14
2.1 Het verzamelbeleid van eigentijdse kunst: minimale aanschaffingscriteria?	14
2.2 De uitbreiding van de rijkscollectie eigentijdse kunst in het Paviljoen	16
2.3 De collectie van het Paviljoen en de kritiek erop nader bekeken	18
2.4 Deelconclusie hoofdstuk 2	20
3. Het bestuur van het Museum van Levende Nederlandsche Meesters	21
3.1 Een verre van ' <i>prachtige combinatie</i> '	21
3.2 Een gewoonte van zuinig ingerichte besturen	24
3.3 (Onterechte) Kritiek van De Stuers	25
3.4 Deelconclusie hoofdstuk 3	26
Eindconclusie	28
Bronnenlijst	29
Bijlage: Lijst van afbeeldingen	31

## Voorwoord

Meer dan een jaar later dan gepland ligt dan eindelijk voor u het eindproduct van mijn onderzoek naar het Museum voor Levende Nederlandsche Meesters (vanaf 1848 genaamd 's Rijks Verzameling van Kunstwerken van Moderne Meesters<sup>1</sup>), dat van 1838 tot 1885 gehuisvest was in het Paviljoen Welgelegen te Haarlem.

Aan dit prachtige gebouw, een zeldzaam voorbeeld van het Hollands Neoclassicisme, heb ik een paar jaar geleden mijn hart verloren toen ik er begon met het verrichten van vrijwilligerswerk voor Gerrit Bosch, de conservator van het Paviljoen en de kunstcollectie van de Provincie Noord-Holland.

Tijdens het volgen van de Onderzoekswerkgroep Teylers Museum leerde ik dat dit gebouw een voor mij nog onbekend verleden bleek te hebben: het had ooit plaats geboden aan een kunstmuseum, dat deels gelijktijdig met het Teylers Museum bestaan heeft. Ik besloot mijn onderzoek aan dit museum te wijden zodat ik meer te weten kon komen over de geschiedenis van Welgelegen.

Helaas is deze scriptie niet zonder slag of stoot tot stand is gekomen. Meteen bleek dat er weinig geschreven is over het Museum van Levende Nederlandsche Meesters, en de bronnen die voor handen waren beschrijven het museum niet erg uitgebreid. Door een verblijf in Parijs en persoonlijke omstandigheden heeft deze scriptie lang op zich laten wachten. Pas meer een jaar later dan de bedoeling was heb ik eindelijk met hernieuwde inspiratie en motivatie mijn onderzoek af kunnen ronden.

Voor het voltooien van deze scriptie heb ik hulp gehad van een aantal mensen, dat ik hierbij graag wil bedanken. Allereerst dank ik dr. Annemieke Hoogenboom voor de begeleiding bij dit onderzoek, de feedback en tips die ze gegeven heeft- en vooral voor haar geduld. Ten tweede wil ik Gerrit Bosch bedanken voor de kans die hij mij gegeven heeft in Welgelegen te werken onder zijn geweldige begeleiding, en voor de publicaties die hij mij over het paviljoen verschaft heeft- het zijn belangrijke eerste bronnen voor mijn onderzoek geweest.

Rest mij niets dan u veel plezier te wensen bij het lezen van mijn scriptie.

*Murielle van der Meer, november 2012*

---

<sup>1</sup> Om verwarring te voorkomen, en aangezien dit museum in secundaire literatuur altijd zo genoemd wordt, zal ik in deze scriptie enkel de oorspronkelijke naam Museum van Levende Nederlandsche Meesters gebruiken.

## Inleiding

Paviljoen Welgelegen (zie afbeelding 1 in de bijlage) dankt zijn naam aan de vroegere hofstede Welgelegen, die op het landgoed stond voordat het huidige buitenhuis gebouwd werd.<sup>2</sup> De naam 'Paviljoen' kreeg het gebouw van zijn tweede bewoner, Koning Lodewijk Napoleon. Hij noemde zijn nieuwe onderkomen liefkozend '*mon pavillon*'.<sup>3</sup>

Het Paviljoen is gebouwd in opdracht van Henry Hope (1735-1811), hoofd van de toentertijd beroemde handelsbank Hope & Co. uit Amsterdam.<sup>4</sup> Om aan het drukke leven in de hoofdstad te kunnen ontsnappen, liet Hope in de periode 1785-1789 dit buitenhuis bouwen. Daarnaast kreeg het pand een tweede functie te vervullen: Welgelegen zou Hopes kustcollectie, die onder andere schilderijen van grote meesters als Rafael, Titiaan, Rembrandt en Rubens bevatte, gaan huisvesten en een rol krijgen als particulier museum.

Welgelegen is opgetrokken in de neoclassicistische bouwstijl, die maar weinig is toegepast in de Nederlandse architectuur. Het gebouw wekte dan ook al vanaf de bouw grote belangstelling en verbazing bij zowel Haarlemmers als bezoekers uit andere steden en landen. Er is toentertijd veel over het gebouw geschreven, onder andere door Nicolas Beets (alias Hildebrand) die in zijn *Camera Obscura* een groep mensen beschrijft die '*zich in den aanblik van het Paviljoen verlustigt en waarvan al die individu's om zich te overtuigen dat het geen droom is, zich met beide handen aan de spijlen van het hek vastklemmen*'.<sup>5</sup> Vooral het grote formaat van de twee zalen op de bel-etage wekte verbazing op.<sup>6</sup> Zo verzuchtte een voorbijganger in 1798: '*Begrijpe niet wat de vergenoeging een particulier van zulk een gebouw hebben kan, nog waartoe de extra-ordinair groote zalen zullen dienen*'.<sup>7</sup> Juist deze twee zalen zijn, samen met de kleine ronde salon die er aan grenst (zie afbeelding 2 in de bijlage), in dit onderzoek van groot belang. Hier werd namelijk in 1789 Hopes kunstcollectie geplaatst, en het waren ook deze zalen die, vijftig jaar later, de collectie van het Museum van Levende Nederlandsche Meesters huisvestten.<sup>8</sup>

---

<sup>2</sup> L. Quant, *200 jaar Paviljoen Welgelegen. Een inleiding*, in: F.W.A. Beelaerts van Blokland e.a., *Paviljoen Welgelegen 1789-1989. Van buitenplaats van de bankier Hope tot zetel van de provincie Noord-Holland*, Haarlem 1989, p. 9.

<sup>3</sup> L. Quant, *Bijlage II. Enkele historische gegevens m.b.t. Lodewijk Napoleon en Prinses Wilhelmina van Pruisen*, in: F.W.A. Beelaerts van Blokland e.a., *Paviljoen Welgelegen 1789-1989. Van buitenplaats van de bankier Hope tot zetel van de provincie Noord-Holland*, Haarlem 1989, p. 203.

<sup>4</sup> G. Bosch, *Paviljoen Welgelegen. Buitenplaats, paleis, museum en provinciehuis*, Haarlem 2009<sup>2</sup> (2009), p. 12.

<sup>5</sup> Citaat overgenomen uit: Hildebrand, 'Een onaangenaam mensch in den Haarlemmerhout', in: *Camera Obscura*, Amsterdam 1864<sup>6</sup> (1839), p.35.

<sup>6</sup> Quant 1989 (zie noot 2), p. 9.

<sup>7</sup> Citaat overgenomen uit: Bosch 2009 (zie noot 4), p. 15.

<sup>8</sup> Bosch 2009 (zie noot 4), p. 16.

Hope heeft niet lang van zijn buitenhuis kunnen genieten. In 1794 week de prinsgezinde bankier uit naar Engeland uit angst voor de naderende inval van de Fransen. Hij nam zijn kunstcollectie met zich mee. In 1807 droeg hij het gebouw over aan zijn adoptieve zoon, John Williams Hope. Deze verkocht Welgelegen een jaar later voor f 300.000,- aan koning Lodewijk Napoleon, die er van 1806 tot 1810 incidenteel zou wonen. Ook hij gebruikte de grote zalen op de bel-etage om er zijn kunstcollectie tentoon te stellen.<sup>9</sup>

In 1814 betrokken Prinses Wilhelmina van Pruisen (weduwe van Stadhouder Willem V en moeder van Koning Willem I) en haar dochter Prinses Louise het Paviljoen. Na Wilhelmina's dood in 1820 bleef het gebouw ruim acht jaar leeg staan en werd het nauwelijks onderhouden. Koning Willem I bood het in 1828 ter overname aan het gemeentebestuur van Haarlem aan, maar deze weigerde het te kopen en overwoog zelfs het gebouw te slopen.<sup>10</sup> De toekomst van Paviljoen Welgelegen bleef hoogst onzeker, tot Koning Willem I nog in het jaar 1828 bij koninklijk decreet bepaalde dat het pand een museale functie zou krijgen. Het zou tien jaar duren voor er daadwerkelijk een museum zou komen, maar in 1838 was het zo ver: het Museum van Levende Nederlandsche Meesters opende zijn deuren.

Haarlem werd hiermee plotseling een belangrijk centrum van vaderlandse eigentijdse kunst. In Teylers Museum hing namelijk al sinds 1829 een kleine vaste collectie hedendaagse schilderijen op zaal.<sup>11</sup> Het Museum van Levende Nederlandsche Meesters in Paviljoen Welgelegen was echter de eerste Nederlandse instelling die exclusief gewijd was aan contemporaine kunst.

Het Museum van Levende Nederlandsche Meesters heeft uiteindelijk 47 jaar bestaan. In 1885 verhuisde de collectie naar het nieuwe Rijksmuseum, ontworpen door Pierre Cuypers, waar zowel de oude als de moderne en hedendaagse kunst uit de rijkscollectie onder één dak kon worden tentoongesteld.

Wellicht is het korte bestaan de reden van het ontbreken van publicaties over dit museum. Wel wordt er aandacht besteed aan het museum in diverse publicaties over andere onderwerpen en musea, waarvan een overzichtspublicatie over de geschiedenis van het Rijksmuseum door G. van der Ham<sup>12</sup> en twee publicaties door E. Bergvelt, over de negentiende-eeuwse Rijksaankopen van eigentijdse kunst<sup>13</sup> en over de ontwikkeling van het

---

<sup>9</sup> G. van der Ham, *200 jaar Rijksmuseum. Geschiedenis van een nationaal symbool*, Amsterdam 2000, p. 87.

<sup>10</sup> Quant 1989 (zie noot 2), pp. 10-11.

<sup>11</sup> A. Ouwkerk, *Romantiek aan het Spaarne. Schilderijen tot 1850 uit de collectie van Teylers Museum Haarlem*, Amsterdam 2010, p. 29.

<sup>12</sup> Van der Ham 2000 (zie noot 9).

<sup>13</sup> E. Bergvelt, 'Nationale, levende en 19de-eeuwse meesters. Rijksmusea en eigentijdse kunst (1800-1848)', in: *Het Rijksmuseum. Opstellen over de geschiedenis van een nationale instelling*, Weesp 1985 (Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 35 (1984)), pp. 77-149.

Rijksmuseum in de negentiende eeuw<sup>14</sup>, voor dit onderzoek van het grootste belang zijn geweest. Verder heeft M.W. Kok het in een publicatie over Paviljoen Welgelegen, in een hoofdstuk over de musea die in het Paviljoen gevestigd zijn geweest, kort beschreven.<sup>15</sup> Tot slot verschaft ook het artikel 'Holland op zijn smalst', geschreven door Victor de Stuers in 1873<sup>16</sup>, veel informatie over het Haarlemse museum. De Stuers uitte hierin, gewapend met zijn beruchte scherpe pen, zijn onvrede over het gehanteerde kunst en cultuurbeleid in Nederland. Het artikel verschaft veel informatie over de stand van diverse aspecten van het destijds Nederlandse cultuurbeleid en over de gang van zaken in verschillende rijksmusea, maar bij het lezen hiervan moest in acht worden genomen dat De Stuers dit artikel niet belangeloos schreef: hij had een achterliggende politieke agenda. Bovendien is het mogelijk dat hij, hoe wetenschappelijk verantwoord hij meestal ook te werk ging, in zijn haast ook fouten heeft gemaakt en zelfs dat hij de waarheid soms naar zijn hand heeft gedraaid.<sup>17</sup>

Opvallend was dat er in veel bronnen negatief over het Museum van Levende Nederlandsche Meesters is geschreven, vooral door Kok en De Stuers. Mijn doel is daarom geweest om door middel van een literatuuronderzoek te achterhalen of de gegeven kritiek terecht was, of dat deze wellicht genuanceerd kon worden. Ook heb ik getracht de kritiek in het licht van de destijds Nederlandse kunstpolitiek te plaatsen, om deze beter te kunnen verklaren. Tevens heb ik mijn best gedaan het museum zo uitgebreid mogelijk te beschrijven, door de informatie uit alle afzonderlijke bronnen erover samen te voegen.

Deze scriptie behelst de uitkomsten van dit onderzoek.

---

<sup>14</sup> E. Bergvelt, *Pantheon der Gouden Eeuw. Van Nationale Konst-Gallerij tot Rijksmuseum van Schilderijen (1789-1896)*, Zwolle 1998.

<sup>15</sup> M.W. Kok, 'De musea in Paviljoen Welgelegen', in: F.W.A. Beelaerts van Blokland e.a., *Paviljoen Welgelegen 1789-1989. Van buitenplaats van de bankier Hope tot zetel van de provincie Noord-Holland*, Haarlem 1989, pp. 139-150.

<sup>16</sup> V. de Stuers, 'Holland op zijn smalst', *De Gids* 37 (1873) 3 (november) in: M. Beek e.a., *Holland op zijn smalst*, Bussum 1975.

<sup>17</sup> Bergvelt 1998 (zie noot 14), p. 194.

## 1. de ontstaansgeschiedenis van het Museum van Levende Nederlandsche Meesters

### 1.1 Een moeizame start

Koning Lodewijk Napoleon was nauw betrokken bij de aankoop van eigentijdse kunst voor de Rijkscollectie. In zijn korte regeerperiode is het aantal eigentijdse schilderijen in de collectie uitgebreid van vier naar 52 stuks. Hij was het ook die, al vele jaren voor de oprichting van het Museum van Levende Nederlandsche Meesters, hiertoe een eerste aanzet had gegeven.

Hij gaf rond de jaarwisseling 1808-1809 namelijk te kennen dat hij de eigentijdse schilderijen uit de rijkscollectie van het Amsterdamse Koninklijk Museum (het latere Rijksmuseum), die overigens niet waren opgenomen in de catalogus, naar Paviljoen Welgelegen wilde laten komen. Zijn redenen hiervoor zijn onbekend, maar vermoedelijk wilde hij het Paviljoen enkel voor zijn plezier van moderne kunst voorzien. Johan Meerman, toentertijd een van de hoogstgeplaatste ambtenaren op het gebied van cultuur en verantwoordelijk voor het Koninklijk Museum, wenste de moderne collectie echter niet van de oudere werken af te scheiden omdat hij vreesde voor een *'storing (...) in de geschiedenis der kunst'*. Het publiek zou door de scheiding immers moeilijker kunnen oordelen over de *'progressie of het achteruitgaan der Holl. school'*<sup>18</sup>.

Tot zijn ongenoegen werden er toch 32 schilderijen naar Haarlem gestuurd, die niet lang daarna echter weer zijn teruggebracht naar het Paleis op de Dam, alwaar ze slechts op verzoek konden worden bezichtigd.<sup>19</sup>

Jaren later zou Cornelis Apostool, de eerste officiële directeur van het Koninklijk Museum, als eerste opperen de rijkscollectie moderne kunst een eigen museum te geven.

Apostool hechtte veel waarde aan het bevorderen van de eigentijdse kunst en zette zich hier op verschillende manieren voor in. Zo liet hij in het Koninklijk Museum, gehuisvest in het Paleis op de Dam, een aparte zaal herinrichten voor het werk van levende kunstenaars. Toen dit museum in 1816 onder de nieuwe naam Rijksmuseum verhuisde naar het Trippenhuis, was daar tot spijt van Apostool geen ruimte beschikbaar voor een dergelijke zaal en moest het grootste deel van de collectie contemporaine kunst op zolder worden gestald.

Ondanks dat hij ze niet tentoon kon stellen, wilde Apostool hedendaagse schilderijen blijven toevoegen aan de rijkscollectie, om aan te tonen dat *'men hier te Lande in de Schilderkunst door de aanmoediging van het Gouvernement vooruitgaat'*.<sup>20</sup> Apostool was van mening dat

---

<sup>18</sup> Bergvelt 1998 (zie noot 14), pp. 75-76. Oorspronkelijke bron citaat: Brief van Meerman aan de minister van Binnenlandse Zaken van 14.02.1809, ARA, 2.01.12.901.

<sup>19</sup> Bergvelt 1998 (zie noot 14) pp. 75-76.

<sup>20</sup> Van der Ham 2000 (zie noot 9), pp. 85-87.

de overheid een belangrijke taak had in de bevordering van de kunsten. Dit werd echter vaak gedwarsboemd door koning Willem I, die maar weinig betrokken was bij het cultuurbeleid. De steun aan kunstenaars hoorde bij de officiële koninklijke plichten, maar er is beweerd dat de koning kunst maar een 'nutteloze beuzeling'<sup>21</sup> vond. Dit was goed terug te zien in het feit dat de overheid zich onder zijn bewind, in tegenstelling tot in de tijd van koning Lodewijk Napoleon, niet meer met eigentijdse kunsttentoonstellingen bemoeide. En dat terwijl er grote belangstelling was voor deze tentoonstellingen: zowel kunstenaars als het reguliere publiek kwamen er in groten getale op af.<sup>22</sup> Er bestond dus belangstelling voor eigentijdse kunst.

Apostool bleef zich dan ook inzetten voor het tentoonstellen van hedendaagse kunst. In 1828 stelde hij voor om in het Trippenhuis alsnog een aparte zaal in te richten voor de moderne collectie. Dit ging niet door, maar Apostools mening over de noodzaak van het tonen van eigentijdse kunst werd inmiddels wel door anderen gedeeld. In datzelfde jaar werd naarstig naar een nieuwe ruimte voor deze schilderijen gezocht. Men gaf er duidelijk de voorkeur aan er een apart museum voor in te richten. Een aanwijsbare reden hiervoor is de destijds heersende tweedelingsgedachte, die inhield dat oude en moderne kunst gescheiden van elkaar getoond moesten worden.<sup>23</sup> Deze gedachte kwam voort uit de opvatting dat de moderne kunst steeds meer was gaan verschillen van de oude kunst.<sup>24</sup> Dit had in het buitenland al geresulteerd in de oprichting van musea voor moderne en/of hedendaagse kunst, waarvan het Parijse Musée Royal de Luxembourg Destiné Aux Artistes Vivants, dat zijn deuren in 1818 opende, het belangrijkste voorbeeld was.

Uiteindelijk besloot men nog in het jaar 1828 een Nederlandse tegenhanger van dit Franse museum in Paviljoen Welgelegen op te zetten.<sup>25</sup> Op 21 november 1828 werd in het Koninklijk Besluit nr. 114 door Koning Willem I bepaald dat het Paviljoen een kunstgalerij voor schilderijen van levende Nederlandse kunstenaars zou worden.<sup>26</sup>

In de gehele bestaansgeschiedenis van Paviljoen Welgelegen was kunst een belangrijke rode draad geweest. Deze koers werd voortgezet. Men besloot dat zowel de rijkscollectie hedendaagse kunst uit het Rijksmuseum alsook die uit het Koninklijk Kabinet van Schilderijen

---

<sup>21</sup> Uitspraak van A.F.J.A. van Duyn, politicus. Citaat overgenomen uit: Van der Ham 2000 (zie noot 9), p. 86.

<sup>22</sup> Van der Ham 2000 (zie noot 9), p. 86.

<sup>23</sup> Kok 1989 (zie noot 15), p. 139.

<sup>24</sup> E. Bergvelt 1985 (zie noot 13), p. 78.

<sup>25</sup> J. Pedro Lorente, *Cathedrals of Urban Modernity. The First Museums of Contemporary Art, 1800-1930*, Aldershot 1998, p. 206.

<sup>26</sup> Van der Ham 2000 (zie noot 9), pp. 85-87.



in het Mauritshuis hier een plaats zouden krijgen. Apostool werd als directeur van het toekomstige museum benoemd en kreeg de opdracht het Paviljoen dienstbaar te maken aan zijn nieuwe doel.<sup>27</sup> Jhr. Johan Steengracht van Oostcapelle, de directeur van het Kabinet van Schilderijen, werd in 1837 benoemd tot mededirecteur van het Paviljoen.<sup>28</sup>

De verbouwingsplannen voor de installatie van het museum waren al ver gevorderd toen de koning op 29 september 1830 plotseling besloot de werkzaamheden tot nader order uit te stellen. Een belangrijke staatkundige ontwikkeling was hiervan de oorzaak: de opstand tegen de koning, die in Brussel was begonnen en zich snel verder had verspreid over het zuiden van het land, kon niet de kop worden ingedrukt en resulteerde in datzelfde jaar in de onafhankelijkheid van België. De staat was hierdoor in een financiële crisis terecht gekomen en grote uitgaven konden niet meer worden gedaan. De plannen voor het museum werden uitgesteld voor onbepaalde tijd.<sup>29</sup> Apostool bleef gedurende deze periode regelmatig, onder andere in talrijke brieven naar de minister van Binnenlandse Zaken, benadrukken hoe belangrijk de realisering van het museum was.<sup>30</sup>

Pas acht jaar later werd de verbouwing hervat, en in de loop van het jaar 1838 verhuisden er uit Den Haag 165 en uit Amsterdam 60 schilderijen naar het Haarlemse Paviljoen.<sup>31</sup> Er was reeds een lange en moeizame weg afgelegd toen het Museum van Levende Nederlandsche Meesters op vrijdag 10 augustus 1838 eindelijk haar deuren kon openen, maar Nederlands eerste volledig aan hedendaagse kunst gewijde museum was een feit.

## 1.2 Haarlem als twistpunt en de ambivalente positie van moderne kunst

Gedurende het gehele bestaan van het Museum van Levende Nederlandsche Meesters heeft er controverse bestaan over of Haarlem hier wel de geschikte plaats voor was. In 1836 heeft de minister zijn twijfels hierover voor het eerst geuit in een brief aan Apostool en Steengracht.<sup>32</sup>

In zijn antwoord schreef Steengracht dat Paviljoen Welgelegen waarschijnlijk afgebroken zou worden als er geen nieuwe bestemming voor gevonden zou worden. Een belangrijk pluspunt van Haarlem was bovendien dat het stadsbestuur en de Provincie Noord-Holland bereid

---

<sup>27</sup> E. Koster, 'Korte Geschiedenis van het Paviljoen Welgelegen en van de daarin geplaatste Kunstverzameling', in: Gonnet, C., *Beschrijving der schilderijen in 's Rijks verzameling van kunstwerken van moderne meesters in het Paviljoen Welgelegen te Haarlem*, Den Haag 1880, p. 7.

<sup>28</sup> Bergvelt 1985 (zie noot 13), p. 107.

<sup>29</sup> Van der Ham 2000 (zie noot 9), pp. 87-88.

<sup>30</sup> Bergvelt 1985 (zie noot 13), p. 106.

<sup>31</sup> Van der Ham 2000 (zie noot 9), pp. 87-88.

<sup>32</sup> Bergvelt 1985 (zie noot 13), p. 106.

waren een financiële bijdrage te leveren voor het museum<sup>33</sup>: zij hadden toegezegd elk f1000,- per jaar beschikbaar te stellen om de kosten te helpen dekken.<sup>34</sup>

Apostool schreef in zijn antwoord aan de minister dat de kunsten bloeiden in Haarlem. Zo was daar de Teylers Stichting gevestigd, die sinds enige tijd contemporaine kunst verzamelde en tentoonstelde. Ook trokken veel landschapschilders naar deze omgeving en hadden veel Amsterdamse kunstverzamelaars een buitenhuis in deze stad. Haarlem had de potentie een belangrijk centrum voor Nederlandse hedendaagse kunst te worden.<sup>35</sup>

De uitgebreide brieven van de museumdirecteuren waren overtuigend, en op 18 januari 1838 viel voor de tweede maal het Koninklijk Besluit om in het Haarlemse Paviljoen het museum op te richten. Dit besluit wekte protest op van een groep van achttien Haagse kunstenaars, die onder andere bestond uit Van de Sande Bakhuyzen, Kruseman, Nuyen, en Bosboom. In een brief aan de koning schreven ze dat ze tegen de scheiding van oude en hedendaagse kunst waren. Ze voerden hiervoor hetzelfde argument aan als Meerman dertig jaar daarvoor deed, namelijk dat de scheiding het beeld van de geschiedenis der kunsten zou verstoren. De schilders beschouwden het toekomstige museum blijkbaar als een plek waar zij en hun collega's studiën konden maken, en vreesden dat de moderne schilderijen in Haarlem in een isolement zouden raken omdat daar *'geen kunstligchaam, geene kweekelingen en by gevolg geene behoefte tot studie'*<sup>36</sup> was. Ze stelden hierom voor de collectie onder te brengen in een zaal van de nieuw te bouwen academie in Den Haag. Het protest van de Haagse kunstenaars was mogelijk ook economisch gemotiveerd, al werd dit niet expliciet genoemd.<sup>37</sup>

Apostool liet in een brief aan de minister weten verbaasd te zijn dat men nu protesteerde, aangezien iedereen tien jaar eerder enthousiast was geweest over het besluit- juist omdat de hedendaagse kunst van de oude kunst gescheiden zou worden, aangezien deze steeds meer van elkaar waren gaan verschillen (een inmiddels breed gedragen opvatting). Hij weerlegde de argumenten van de kunstenaars door te stellen dat Amsterdam nog meer dan Den Haag recht zou hebben op de collectie moderne kunst, maar dat Haarlem de beste keus was omdat deze stad een belangrijk centrum van 'aanmoedigers' was. Bovendien hoorden

---

<sup>33</sup> Bergvelt 1985 (zie noot 13), p. 106.

<sup>34</sup> Koster 1880 (zie noot 27), p. 9.

<sup>35</sup> Bergvelt 1985 (zie noot 13), p. 107 en Kok 1989 (zie noot 15), p. 148.

<sup>36</sup> Bergvelt 1985 (zie noot 13), p. 107. Oorspronkelijke bron citaat: 's-Gravenhage, Algemeen Rijksarchief, Tweede Afdeling, Binnenlandse Zaken, Onderwijs en Wetenschappen 1815-1848, inv. nr. 4659, 18-3-1838, N 67. Brief achttien Haagse kunstenaars aan de koning.

<sup>37</sup> Bergvelt 1985 (zie noot 13), p. 107.

studenten niet de hedendaagse maar de oude kunst te bestuderen, aangezien de hedendaagse kunst uit deze *'uitmuntende bron'* was voortgekomen maar zich door haar *'verwijdering'* ervan *'niet verbeterd'*<sup>38</sup> had.

Uit Apostools brief kunnen twee conclusies worden getrokken over de toenmalige ambivalente positie van eigentijdse kunst, zowel wat betreft haar doel als over haar waardering. Allereerst lijkt het erop dat hedendaagse kunst, blijkbaar in tegenstelling tot wat de kunstenaars zelf dachten, niet zozeer als studiemateriaal voor de (leerling) kunstenaars als wel vooral voor de liefhebbers verzameld werd (naast het feit dat de aankopen de kunstenaars moesten ondersteunen). Of dit uit principe of meer uit praktisch oogpunt gedaan werd is overigens onduidelijk.<sup>39</sup> Verder uitte Apostool, die zich hier al jarenlang voor had ingezet, zich in deze uitspraak vreemd genoeg negatief over eigentijdse kunst. Verderop in de brief schreef hij nog dat het goed was dat het voor kunstenaars moeilijker zou worden hun vroegere werk te zien *'daar zij niet tot eene zo gereede vergelyking gelegenheid kan geven'*<sup>40</sup>, een wederom negatieve uitspraak over het werk van hedendaagse kunstenaars. Hoewel Apostool een liefhebber was van de eigentijdse kunsten en het belangrijk vond dat ze ondersteund werden, hechtte hij toch, zoals in deze tijd eigenlijk gebruikelijk was, duidelijk meer waarde aan de oude kunst. Apostool had ook nog ouderwetse opvattingen over moderne kunst.<sup>41</sup> Dit blijkt tevens uit een brief van zijn hand uit 1837, gericht aan de minister van Binnenlandse Zaken, over de inrichting van het Paviljoen voor het nieuwe museum: *'Ik heb gemeend dit alles zoo eenvoudig te moeten inrigten om dat toch eigenlijk deze verzameling niet zoo belangrijk zal zijn in vergelijking van die te 's Hage en Amsterdam of van veele particuliere collectien'*.<sup>42</sup> Van Steengracht is overigens bekend dat hij (nog) minder waarde hechtte aan recente kunst dan Apostool. Hij heeft het vertrek van de hedendaagse schilderijen uit zijn museum in Den Haag naar het Paviljoen zelfs 'geen groot gemis' genoemd.<sup>43</sup>

Veertig jaar later vond ook De Stuers (die overigens vaak de oude kunst, vooral die uit de Nederlandse Gouden Eeuw, verheerlijkte ten koste van eigentijdse kunst<sup>44</sup>), dat Haarlem niet de geschikte stad was voor een museum van hedendaagse kunst. Hij schreef er het

---

38 Bergvelt 1985 (zie noot 13), p. 107. Oorspronkelijke bron citaat: Rijksmuseum Amsterdam Archief Afdeling Schilderijen, *Kopieboek 1830-1844*, 3-4-1838, Apostool aan minister van Binnenlandse Zaken, 106-109.

39 Bergvelt 1985 (zie noot 13), pp. 107-108.

40 Bergvelt 1985 (zie noot 13), p. 137. Oorspronkelijke bron citaat: zie noot 38.

41 Bergvelt 1985 (zie noot 13), p. 108.

42 Bergvelt 1985 (zie noot 13), p. 136. Oorspronkelijke bron citaat : Rijksmuseum Amsterdam Archief Afdeling Schilderijen, *Kopieboek 1830-1844*, 29-9-1837, Apostool aan minister van Binnenlandse Zaken, 95.

43 Bergvelt 1985 (zie noot 13), p. 107.

44 M. Beek e.a., *Holland op zijn smalst*, Bussum 1975, p. 13.

volgende over: *'Even dwaas zou het wezen, een vuurtoren in Maastricht op te richten, even ongerijmd is het Rijks Musea te onderhouden in steden, waar hoegenaamd geen artistiek leven bestaat, terwijl juist daar, waar een legio kunstenaars leeft, aan dergelijke verzamelingen behoefte is. Welk nut de collectie in het Paviljoen zal stichten, zolang die in Haarlem is, schijnt onverklaarbaar.'* Hieruit komt duidelijk naar voren dat ook De Stuers moderne kunst zag als iets wat vooral voor de kunstenaars zelf verzameld diende te worden. Wat hij hier beweerde over het gebrek aan artistiek leven in Haarlem staat haaks op de situatie die Apostool vier decennia eerder beschreef.

De Stuers vervolgde zijn kritiek als volgt: *'De enige reden waarom die daar geplaatst werd, is, dat de Staat aldaar in het Paviljoen een goedkope gelegenheid bezat om de schilderijen te bergen. Stond het Paviljoen midden op de Mookerheide, wij mogen er niet aan twijfelen dat ook de schilderijen daarheen verzeild waren. Trouwens de verzameling, ook al stond deze in een woestijn, kon nooit meer in de vergetelheid geraakt zijn dan zij dit thans is.'*<sup>45</sup> Hoewel Bergvelt de meeste kritiek van De Stuers heeft weerlegt, is ze het op dit punt met hem eens. Ook zij stelt dat het Paviljoen nooit heel veel meer dan een bewaarplaats voor schilderijen is geweest.<sup>46</sup>

### 1.3 Deelconclusie hoofdstuk 1

In dit hoofdstuk is duidelijk geworden dat de eigentijdse kunst in de negentiende eeuw geen sterke positie had in politiek en samenleving. Het verzamelen ervan stond niet zo hoog op de agenda als het verzamelen van oude kunst. De enkele tientallen eigentijdse schilderijen in de collectie van het Koninklijk Museum op de Dam aan het begin van de eeuw werden niet eens vermeld in de catalogus, en jaren later werden ze in het Trippenhuys op zolder opgeborgen wegens ruimtegebrek. Zelfs uit brieven van Apostool, die zich veelvuldig voor de eigentijdse kunsten inzette en directeur werd van het Museum van Levende Nederlandsche Meesters, kwam duidelijk naar voren dat eigentijdse kunst voor hem toch een tweederangspositie innam.

Het heeft dan ook vele jaren en veel moeite gekost voordat er een rijksmuseum van hedendaagse kunst kwam. Apostool stuitte lange tijd op tegenzin van de politiek en de koning, die geen prioriteit gaven aan een dergelijk museum. In 1828 kwam er dan toch een concreet plan voor, maar het heeft nog tien jaar geduurd voordat het museum daadwerkelijk opende. De belangrijkste oorzaak hiervan was dat Nederland zich in een financiële crisis

---

<sup>45</sup> De Stuers 1873 (zie noot 16), p. 63.

<sup>46</sup> Bergvelt 1998 (zie noot 14), p. 98.

bevond, maar ook het feit dat men twijfelde of het museum zich wel in Haarlem moest bevinden heeft de realisering van de plannen vertraagd.

Over welk publiek de rijkscollectie eigentijdse kunst moest dienen, waren de meningen verdeeld. Een aantal prominente kunstenaars en De Stuers waren bijvoorbeeld van mening dat de collectie vooral voor de (leerling) kunstenaars werd aangelegd, terwijl Apostool vond dat zij niet naar moderne maar juist naar oude schilderijen moesten werken. De verzameling lijkt dan ook vooral met het oog op een publiek van liefhebbers te zijn aangelegd.

## 2. De collectie van het Museum van Levende Nederlandsche Meesters

### 2.1 Het verzamelbeleid van eigentijdse kunst: minimale aanschaffingscriteria?

De meeste rijksaankopen van eigentijdse kunst werden gedaan op de Tentoonstellingen van Levende Meesters, die afwisselend in verschillende Nederlandse steden werden gehouden. De aankopen hadden vaak tot doel het aanmoedigen van jonge kunstenaars of het ondersteunen van de oudere. Zodoende kwam dus eigenlijk iedereen in aanmerking voor aankopen, ongeacht in welk genre men schilderde. Op portretten na waren dan ook alle verschillende genres die op de tentoonstellingen hingen min of meer in proportie terug te vinden in de rijkscollectie van eigentijdse kunst.<sup>47</sup> Tot 1840 kocht het Rijk ook aan op veilingen, daarna vond men deze te commercieel geworden. Ook kwam het voor (zij het zelden) dat kunstenaars, hun erfgenamen of verzamelaars schilderijen te koop aanboden aan het Rijk. Uit de correspondentie over deze mogelijke aankopen blijkt dat de financiële situatie van de aanbieder vaak een rol speelde bij de beslissing tot aankoop. Vaak werd er op zo'n aanbod ingegaan.<sup>48</sup>

Meestal waren het de museumdirecteuren die nieuwe werken voor de collectie aandroegen, in de beginjaren van het Museum van Levende Nederlandsche Meesters waren dit Apostool en Steengracht. Zij maakten op de tentoonstellingen een selectie van schilderijen, waarop de minister van Binnenlandse Zaken, na eerst goed- of afkeuring te hebben gekregen van de koning, al dan niet besloot over te gaan tot aankoop. De directeuren hadden echter niet ruim de keus voor hun selectie: de overheid wilde pas schilderijen aanschaffen wanneer de eerste particulieren hun slag al hadden geslagen. Hierdoor lagen de beste werken vaak buiten het bereik van de museumcollectie.<sup>49</sup>

Omdat er jaarlijks maar een beperkt bedrag aan kunst mocht worden uitgegeven, en er daar bovenop waar mogelijk extra werd bezuinigd door het ministerie, werd er haast uit principe afgedongen bij elke aankoop die voor de rijkscollectie gedaan werd. Dit gedrag was niet eervol jegens de kunstenaars, maar men vond dat zij al blij moesten zijn dat hun werk in het Paviljoen zou komen te hangen.<sup>50</sup>

Het ministerie van Binnenlandse Zaken had drie eisen gesteld waarop bij nieuwe aankopen gelet diende te worden: 1. Het werk moest eigentijds zijn, 2. Het werk moest gemaakt zijn door een Noord- of Zuid-Nederlandse meester, 3. De kunstenaar moest nog in leven zijn (of

---

<sup>47</sup> Bergvelt 1998 (zie noot 14), pp. 121-122.

<sup>48</sup> Bergvelt 1985 (zie noot 13), pp. 93 & 125-126.

<sup>49</sup> Kok 1989 (zie noot 15), pp. 140-141.

<sup>50</sup> Bergvelt 1998 (zie noot 14), p. 174.

vanaf 1848: in de 19<sup>e</sup> eeuw zijn overleden).<sup>51</sup> Het streven was van elke Nederlandse meester van naam minstens één werk in bezit te hebben.<sup>52</sup>

Volgens Kok vond er geen kwalitatieve selectie van de kunstwerken plaats en werd er simpelweg zo veel mogelijk aangeschaft. Het gehanteerde verzamelbeleid typeert ze als een veelvoorkomend negentiende-eeuws verschijnsel, waarin men streefde naar een haast encyclopedische volledigheid.<sup>53</sup>

Bergvelt bestrijdt echter de visie dat er niet op kwaliteit werd gelet. De drie eerder gestelde eisen waren absoluut van belang, maar Apostool, Steengracht en hun opvolgers streefden er binnen deze richtlijnen wel degelijk naar om kwaliteit toe te voegen aan de collectie. Van Apostool is bekend dat hij zijn keuze voor nieuwe aankopen tevens baseerde op de criteria 'uitnemende kunstwaarde', 'belangrijke voorstelling' of 'aanmoediging'- waarschijnlijk in deze volgorde. Het door de directeuren gestelde doel voor het Museum van Levende Nederlandsche Meesters was een representatief overzicht te geven van de Nederlandse hedendaagse schilderkunst en volgens Bergvelt is men hierin redelijk geslaagd. De artistieke kwaliteit van de Rijkscollectie moderne kunst was dan ook zeker niet zo slecht als ze vaak werd en wordt neergezet.<sup>54</sup>

Natuurlijk waren er wel lacunes in de collectie- hiervan waren de directeuren zich zelf ook bewust.<sup>55</sup> Maar dit was wellicht onvermijdelijk, aangezien de beschikbare gelden gering waren en de particulieren voorrang hadden op de tentoonstellingen. Bovendien was een belangrijk doel van de rijksaankopen het ondersteunen of aanmoedigen van kunstenaars. Er kon dus niet altijd alleen maar op kwaliteit worden gelet, en er konden niet enkel werken van de meest succesvolle kunstenaars worden aangekocht.

Om de collectie te verbeteren kregen de directeuren weleens de opdracht schilderijen van mindere kwaliteit af te stoten. In de vorm van veilingen werden werken die elders beter tot hun recht zouden komen uit de collectie van het paviljoen verwijderd.<sup>56</sup> Tweemaal moest de directie overgegaan tot een grootschalige verkoop, dit gebeurde in de jaren 1860 en 1878, toen respectievelijk 65 en 74 schilderijen uit de collectie zijn geveild.<sup>57</sup>

---

<sup>51</sup> Kok 1989 (zie noot 15), p. 140.

<sup>52</sup> Bergvelt 1985 (zie noot 14), p. 106.

<sup>53</sup> Kok 1989 (zie noot 15), p. 140.

<sup>54</sup> Bergvelt 1985 (zie noot 13) p. 104.

<sup>55</sup> Bergvelt 1998 (zie noot 14), pp. 121&319.

<sup>56</sup> Van der Ham 2000 (zie noot 9), p. 86 en Kok 1989 (zie noot 15), pp. 140-141.

<sup>57</sup> W. Loos e.a., *Een eeuw apart/ A century apart, 350 negentiende eeuwse schilderijen uit het Rijksmuseum*, uitgave bij tent. Amsterdam (Rijksmuseum) 1992, p. 5.

## 2.2 De uitbreiding van de rijkscollectie eigentijdse kunst in het Paviljoen

De collectie van het Museum van Nederlandse Meesters is na haar opening natuurlijk nog uitgebreid, al verliep dit niet erg gestaag. Gedurende veel periodes werden er namelijk geen uitgaven aan kunst gedaan. Daarentegen hebben er ook tijden bestaan waarin de directeuren actief eigentijdse kunst aan de collectie konden toevoegen.

De collectie in het Paviljoen dreigde al binnen een jaar na opening te krimpen. De aanleiding hiervan was van het overlijden van de schilders J.C. Schotel en P.G. van Os. De museumdirecteuren en de minister raakten in een discussie over de vraag wat er zou moeten gebeuren met het werk van deze kunstenaars. Moesten de doeken van beide schilders worden teruggebracht naar Amsterdam en Den Haag? Gezien de bekendheid van de schilders en het belang van de aanwezigheid van hun werken in de collectie ging dat de directeuren te ver. Er werd hierop geopperd het Paviljoen te veranderen tot een museum waar werken te zien waren van kunstenaars die tijdens de regeerperiode van Koning Willem II werkzaam waren geweest. Dit idee werd afgewezen, omdat de aanvankelijke essentie van het Museum van Levende Meesters dan zou verdwijnen: de collectie zou op den duur immers een vast karakter krijgen in plaats van een tijdelijk, dynamisch karakter. Men besloot hierom dat de schilderijen tot vijf jaar na de dood van hun maker mochten blijven hangen, daarna moesten ze terugkeren naar het museum waar ze oorspronkelijk uit vandaan kwamen of waar ze het meest op hun plaats zouden zijn.

Later in 1839 kwam er vanuit het ministerie groen licht voor nieuwe aankopen voor het museum, vergezeld van de opdracht *'niets aan te kopen dan het geene uitmuntend goed en verdienstelijk is'*<sup>58</sup>. Dit prachtige streven zou helaas maar zo kort worden gehandhaafd, dat er geen nieuwe aankopen konden worden gedaan. Koning Willem II, die in 1840 de troon besteeg, zette namelijk meteen een punt achter dit ambitieuze beleid. Hij wilde zo weinig mogelijk staatsuitgaven aan kunst doen. In de jaren die volgden zouden nog maar zeer incidenteel nieuwe werken worden gekocht voor het Paviljoen: er zijn tot 1848 slechts vier nieuwe schilderijen (waarvan twee schenkingen) bijgekomen.<sup>59</sup>

Een initiatief van de Raad van Bestuur van het Rijksmuseum zou er in 1848 voor zorgen dat de collectie in het Paviljoen eindelijk werd uitgebreid. De Raad stelde voor het Museum van Levende Nederlandsche Meesters ook te bestemmen voor werken van kunstenaars die in de

---

<sup>58</sup> Citaat overgenomen uit Van der Ham 2000 (zie noot 9), p. 88.

<sup>59</sup> Bergvelt 1985 (zie noot 13), pp. 110-111.



negentiende eeuw overleden waren. Veel van dergelijke schilderijen bevonden zich nog in de rijksmusea in Amsterdam en Den Haag. Voor deze musea zou de overplaatsing volgens de Raad van Bestuur geen gemis vormen, terwijl deze in het Paviljoen kon zorgen voor 'nieuwe luister'<sup>60</sup>

Dit plan betekende wel dat het museum een significant afwijkende koers ging bevaren van de aanvankelijke opzet: in de beginjaren was het de bedoeling dat de collectie zou worden uitgebreid met werken van nieuw opkomende kunstenaars, of in ieder geval van *Levende* kunstenaars. Omdat de aankopen echter al jaren zo goed als stop waren gezet, werd het voorstel zonder veel discussie ingewilligd.

Ondanks deze soepele besluitvorming werd het plan pas een jaar later ten uitvoer gebracht. De kosten van de verhuizing en herinrichting van de nieuwe schilderijen in het Paviljoen bedroegen namelijk f 300,-. Dit luttele bedrag kon pas een jaar later gefourneerd worden- een kenmerkend voorbeeld van het zuinige kunstbeleid van destijds. Uiteindelijk verhuisden er circa vijftig schilderijen naar Haarlem.<sup>61</sup> De naam van het museum veranderde in 's Rijks Verzameling van Kunstwerken van Moderne Meesters.

In 1857 poogde de directie van het Paviljoen toestemming te krijgen om eindelijk weer eigentijdse kunst te kopen. Er moest echter worden gewacht tot de veiling van de 'overtollige' schilderijen uit het Paviljoen in 1860. Van de opbrengst van deze veiling (f 1235,25) werden drie schilderijen aangeschaft.<sup>62</sup>

Vanaf 1860 werden er voor het Paviljoen ook weer regelmatig aankopen gedaan.<sup>63</sup> Tussen 1860 en 1875 zijn er voor het museum veertig schilderijen gekocht, ter waarde van bijna f40.000,-. Gemiddeld werd veel meer betaald voor een eigentijds schilderij dan voor een oud schilderij: f 1000,- tegenover f 190.<sup>64</sup> De aangekochte werken waren van een verdienstelijke kwaliteit.<sup>65</sup>

Ook verkreeg het Rijk in deze periode vijftien schilderijen uit schenkingen of legaten. Dit waren voornamelijk portretten, afkomstig van nazaten van de schilder of van de geportretteerde.<sup>66</sup>

---

<sup>60</sup> Bergvelt 1985 (zie noot 13), p. 111. Oorspronkelijke bron citaat: Rijksmuseum Amsterdam Archief Afdeling Schilderijen, *Kopieboek 1844-1867*, juli 1848, Raad van Bestuur Rijksmuseum & Mazel aan minister van Binnenlandse Zaken, 34-35.

<sup>61</sup> Bergvelt 1985 (zie noot 13), pp. 111-112.

<sup>62</sup> Bergvelt 1998 (zie noot 14), p. 174.

<sup>63</sup> Bergvelt 1985 (zie noot 13), p. 79

<sup>64</sup> Bergvelt 1998 (zie noot 14), p. 174.

<sup>65</sup> Bergvelt 1998 (zie noot 14), p. 271.

<sup>66</sup> Bergvelt 1998 (zie noot 14), p. 174.

Na deze periode ging het weer bergafwaarts met de rijksaankopen eigentijdse kunst: tussen 1873 en 1883 werd de Haarlemse collectie nog maar mondjesmaat aangevuld. Er zijn in deze periode slechts 21 moderne schilderijen aangekocht. Hiervoor is in totaal wel f 27.156 betaald, wat een gemiddelde prijs van bijna f 1300,- per schilderij betekent. Voor oude kunst is in dezelfde periode gemiddeld slechts ongeveer f 600,- per schilderij betaald. De aangekochte kunst was over het algemeen al wel wat ouderwets, er werd vooral werk gekocht van gevestigde kunstenaars uit de hogere kringen (bijvoorbeeld Bles, Bosboom en Bakker-Korff). De meeste schilderijen werden nog steeds op de Tentoonstelling voor Levende Meesters gekocht, een deel werd weer op veilingen aangeschaft.<sup>67</sup>

Het duurste schilderij in de hele negentiende-eeuwse geschiedenis van eigentijdse rijksaankopen werd in 1878 gekocht. Het betrof een Jozef Israëls, getiteld *Alleen op de Wereld*, dat op de Wereldtentoonstelling in Parijs voor f 5000,- werd aangeschaft. Israëls was toen al een gevestigd kunstenaar en het is duidelijk dat men graag een werk van hem wilde bezitten. Hier lijken voor het eerst in de geschiedenis van de collectie echt kosten noch moeite voor te zijn gespaard.

### 2.3 De collectie van het Paviljoen en de kritiek erop nader bekeken

Het is moeilijk een volledige indruk te vormen van de collectie zoals deze lang bestaan heeft, aangezien er op de veilingen van 1860 en 1878 een groot aantal werken uit de rijkscollectie van de hand is gedaan. Hierom zal in dit hoofdstuk maar op een klein aantal schilderijen uit het Paviljoen kunnen worden ingegaan.

Het museum had tijdens de opening in 1938 226 schilderijen in zijn bezit. Uit een catalogus uit vermoedelijk ergens tussen 1860 en 1878<sup>68</sup> blijkt dat de collectie inmiddels was uitgebreid tot 291 schilderijen (van 161 schilders) en 4 sculpturen van (3 beeldhouwers). De catalogus van 1880<sup>69</sup> leert dat zich in de laatste 184 schilderijen (van 138 schilders) en 17 sculpturen (van 3 beeldhouwers) in het museum bevonden.

De meeste schilders waren met één werk vertegenwoordigd. Opvallend is hierom dat een aantal schilders blijkbaar een grote voorkeur genoot: Van Baur, C. Kruseman, De Noter en J.W. Pieneman heeft het Rijk op het hoogtepunt zes schilderijen bezeten, en van P.G. van Os zelfs negen. Ook de werken van deze gewaardeerde kunstenaars waren echter niet veilig

---

<sup>67</sup> Bergvelt 1998 (zie noot 14), pp. 217-218.

<sup>68</sup> Anoniem, *Beschrijving der schilderijen op 's Rijks Museum in het Paviljoen Welgelegen te Haarlem*, z.pl. z.j.. Gezien er volgens Bergvelt tot 1860 amper aankopen zijn gedaan en deze daarna snel toenamen, neem ik aan dat de catalogus ergens tussen 1860 en 1878 is gemaakt.

<sup>69</sup> C. Gonnet, *Beschrijving der schilderijen in 's Rijks verzameling van kunstwerken van moderne meesters in het Paviljoen Welgelegen te Haarlem*, Den Haag 1880.

voor de grootschalige veilingen: in 1880 hingen er in het Paviljoen 'nog maar' twee schilderijen van Baur, vijf van Kruseman, zes van Pieneman en acht van Van Os. Van De Noter waren zelfs alle schilderijen geveild.

Van de Haarlemse collectie is een hardnekkig beeld geschetst dat deze van een lage kwaliteit was. De reden hiervoor is dat men altijd meer aandacht heeft besteed aan de eerdergenoemde uitgangspunten van het ministerie, die inderdaad niet spreken over kwaliteit, dan aan de werken zelf. Daarnaast heeft ook de visie van De Stuers bijgedragen aan de negatieve waardering van de collectie: '(...) *maar het is er verre van af, dat het Museum ook slechts een flauw denkbeeld van de moderne Hollandsche school zou geven*', schreef hij er bijvoorbeeld over in zijn artikel. Hij vervolgde met een opsomming van kunstenaars die niet of nauwelijks terug te vinden waren in de collectie: '*Israëls, Bosboom, Bles, Bisschop, van de Sande Bakhuijzen, Bakker Korff, Alma Tadema, vindt men er of in het geheel niet, of slechts door ondergeschikte werken vertegenwoordigd*'.<sup>70</sup> Van David Bles bezat het museum inderdaad maar één schilderij, *Zoo als de ouden zongen, piepen de jongen*, dat in 1869 op een tentoonstelling in Den Haag was aangekocht voor f1800,-, maar dit was zeker geen schilderij van ondergeschikte kwaliteit.<sup>71</sup> Gezien De Stuers' kritiek zijn de reeds eerder genoemde aankopen van werken van Israëls, Bosboom, Bles en Bakker-Korff in de laatste bestaansjaren van het Haarlemse museum waarschijnlijk op zijn eigen aandringen gedaan.

Over het gemis aan vertegenwoordiging van de Haagse School in de Rijkscollectie zwijgt De Stuers overigens in zijn artikel, maar het is bekend dat hij niet echt geïnteresseerd was in Nederlandse avant-garde kunst.<sup>72</sup>

Ook vergat De Stuers in zijn artikel te noemen dat het museum wel degelijk hoogstaand werk bezat. Zo hingen er zeer aardige werken van Bilders, Knip, Nuyen en Schelfhout op zaal - allen zeer verdienstelijke kunstenaars.<sup>73</sup> In 1874 werd de collectie uitgebreid met een schilderij van de succesvolle schilder Mesdag, getiteld *Strandgezicht te Scheveningen*. Dit werk werd aangekocht voor f 1600,-, een boven gemiddeld hoog bedrag voor die tijd. Verder hing er in het Paviljoen een gigantisch schilderij van Pieneman, getiteld *De veldslag bij Waterloo*. Dit werk werd beschouwd als een van de belangrijkste schilderijen in het

---

<sup>70</sup> Citaat overgenomen uit de Stuers 1873 (zie noot 16), p. 63

<sup>71</sup> Gonnet 1880 (zie noot 70) en Bergvelt 1998 (zie noot 14), p. 341.

<sup>72</sup> Bergvelt 1998 (zie noot 14), p. 198.

<sup>73</sup> Kok 1989 (zie noot 15), p. 148.

Paviljoen en hing er op een ereplaats, midden in de grote middenzaal. Het werk was in bruikleen gegeven door koning Willem I, die het had aangeschaft voor f 40.000,-.<sup>74</sup> Dit schilderij vormde meer dan een eeuw later, samen met *De Graflegging* van Kruseman (ook uit de collectie van het Paviljoen), het hoogtepunt van de tentoonstelling *Een Eeuw Apart*, die het Rijksmuseum in 1991 en 1992 organiseerde. In deze tentoonstelling stonden negentiende-eeuwse werken uit de Rijkscollectie centraal. Het doel was een representatief beeld te geven van de Nederlandse schilderkunst uit die eeuw.<sup>75</sup> Het feit dat twee werken uit het Paviljoen hierin centraal stonden is veelzeggend over hun artistieke kwaliteit en belang.

#### 2.4 Deelconclusie hoofdstuk 2

Er kan geconcludeerd worden dat Museum van Levende Nederlandsche Meesters een kwalitatief wisselende collectie bezat, maar dat deze beter was dan vaak wordt beweerd. Een aantal belangrijke schilders was er niet of zeer summier in vertegenwoordigd, maar er waren in het Paviljoen ook schilderijen van vooraanstaande kunstenaars te zien die in onze tijd nog gewaardeerd worden. Het feit dat twee werken uit Welgelegen als topstukken zijn gezien op een tentoonstelling die een goede representatie was van negentiende-eeuwse kunst is geweest, is heel veel waard.

Dat er bij nieuwe aankopen niet werd gelet op kwaliteit is een hardnekkige misvatting: de ministers waren weliswaar uit op het zo goedkoop mogelijk ondersteunen en aanmoedigen van kunstenaars (de zuinigheid ging zelfs zo ver dat ze zo veel mogelijk afdongen bij aankopen), maar voor de directeurs van het Paviljoen speelde kwaliteit wel degelijk een belangrijke rol.

Helaas hebben staatkundige ontwikkelingen en de desinteresse van Willem II ervoor gezorgd dat er gedurende een aantal lange periodes geen nieuwe werken werden aangeschaft. En zelfs in de jaren waarin er wel aankopen werden gedaan was het, vanwege het zuinige kunstbeleid, soms erg moeilijk om hoogstaand werk aan te kopen.

In de jaren 1860-1878 ging de collectie van het Paviljoen echter een kwalitatieve groei door: in deze periode zijn werken van verdienstelijke kwaliteit aangeschaft, terwijl de minder goede schilderijen uit de collectie zijn verkocht.

---

<sup>74</sup> Bergvelt 1998 (zie noot 14), pp. 122&147.

<sup>75</sup> Loos 1992 (zie noot 57), p. 5.

### 3. Het bestuur van het Museum van Levende Nederlandsche Meesters

#### 3.1 Een verre van 'prachtige combinatie'

'Met welk doel deze combinatie is uitgedacht, is een raadsel'<sup>76</sup> verzuchtte De Stuers zich over de bestuurssamenstelling van het Museum van Levende Nederlandsche Meesters. Bij bestudering van de verschillende bestuurssamenstellingen die het museum gekend heeft, valt inderdaad op hoe inefficiënt deze samengesteld waren. In dit hoofdstuk wordt de bestuursgeschiedenis van het museum beschreven. Om een meer algemene context te schetsen wordt tevens kort ingegaan op de bestuurssituaties van de twee rijksmusea die veel met het Haarlemse museum te maken hadden: het Rijksmuseum in het Trippenhuis en het Koninklijk Kabinet van schilderijen in het Mauritshuis.

Het museum in het Paviljoen was gedurende het grootste deel van zijn bestaan geen zelfstandige instelling. De directie van het Rijksmuseum en de directie van het Koninklijk Kabinet van Schilderijen bestuurden gedurende lange tijd samen dit museum. Concreet hield dit in dat Cornelis Apostool (als directeur van het Rijksmuseum in het Trippenhuis) en Jhr. Johan Steengracht van Oostcapelle (als directeur van het Koninklijk Kabinet van Schilderijen en die overigens, net als Apostool, een bescheiden liefhebber was van hedendaagse kunst<sup>77</sup>) in de beginjaren het beheer over het museum voerden. Laatstgenoemde voerde zijn directeurschappen onbezoldigd uit.<sup>78</sup>

De directeuren werden door het ministerie geacht het museum vanaf een afstand en zo goedkoop mogelijk te leiden, maar de werkzaamheden vereisten veel tijd en energie van beide directeuren.<sup>79</sup> Op hun verzoek werd dan ook al snel een opzichter aangesteld, die verantwoordelijk was voor de dagelijkse gang van zaken in het museum. Deze functie werd tot 1857 vervuld door de kunstschilder George Pieter Westenberg. Deze had vaak onenigheid met de conciërge van het Paviljoen, meestal omdat Westenberg eigengereid te werk ging. De directeuren moesten hem vaak terug in het gareel brengen, wat hen veel extra brieven en bezoeken naar Haarlem heeft gekost.<sup>80</sup>

Tussen Apostool en Steengracht bestond over het algemeen een goede verstandhouding. Wel valt op dat Steengracht vaak op reis was. Verreweg de meeste brieven aangaande de collectie eigentijdse kunst aan de minister zijn dan ook door Apostool geschreven, en hij lijkt vaker beslissingen te hebben genomen over aankopen dan Steengracht.<sup>81</sup>

---

<sup>76</sup> Citaat overgenomen uit: De Stuers 1873 (zie noot 16), p. 58.

<sup>77</sup> Bergvelt 1985 (zie noot 13) p. 78.

<sup>78</sup> Bergvelt 1998 (zie noot 14), p. 140.

<sup>79</sup> Bergvelt 1998 (zie noot 14), p. 98.

<sup>80</sup> Bergvelt 1998 (zie noot 14), p. 312.

<sup>81</sup> Bergvelt 1985 (zie noot 13), p. 137.

In 1841 diende Steengracht een verzoek tot eervol ontslag in. Zijn opvolger, zowel in Den Haag als in Haarlem, was Jean Zacharia Mazel (tevens Referendaris bij het Departement van Buitenlandse Zaken). Beide nieuwe aanstellingen van Mazel waren onbetaald.<sup>82</sup>

Toen Apostool in 1844 overleed werd besloten dat zowel de directie van het Rijksmuseum als de mededirectie over het Paviljoen in handen zouden komen van de kunstschilder Jan Willem Pieneman. Dit was geen voor de hand liggende keuze. De minister had Jeronimo de Vries, kunsthandelaar, -verzamelaar en -criticus, als kandidaat naar voren had geschoven. Hij was beter ingewerkt voor deze positie: als Apostool in het buitenland verbleef verving hij hem als directeur in het Trippenhuys. Bovendien kende hij de kunstmarkt goed. Koning Willem II (die in 1840 de troon had bestegen) koos echter voor Pieneman, omdat deze in een aantal van zijn schilderijen, waaronder *De veldslag bij Waterloo*, zijn heldenrol had verheerlijkt. Daarbij had de schilder goede contacten met het hof. Helemaal ervaringloos was Pieneman bovendien niet: hij was vier jaar onderdirecteur geweest van het Koninklijk Kabinet van Schilderijen, en had daarna de functie van directeur vervuld aan de Koninklijke Academie in Amsterdam. Feit blijft echter dat hij op veel onderdelen onder deed voor De Vries.<sup>83</sup>

Pieneman schrok na zijn aanstelling van de hoeveelheid werk die hij moest verrichten. Bovendien werd hij tot zijn verrassing geacht directeur te blijven van de Koninklijke Academie.<sup>84</sup> Dit was voor de Staat een economische oplossing, daar Pieneman (op het gratis mogen betrekken van een ambtswoning na) niet betaald werd voor zijn nieuwe functies- terwijl Apostool voor zijn werkzaamheden als directeur ook nog een loon van f 3000,- per maand had ontvangen.<sup>85</sup> Pieneman klaagde voortdurend over de zware werkzaamheden, en na acht maanden werd besloten dat hij zich in het Rijksmuseum in het vervolg alleen nog bezig hoefde te houden met het dagelijkse beheer.<sup>86</sup> Hierop werd in het Rijksmuseum een bestuurswijziging aangebracht: er werd een Commissie van Toezicht opgericht<sup>87</sup> die controle moest houden op Pieneman<sup>88</sup>. De Commissie zou naast Pieneman (die vreemd genoeg toezicht op zichzelf moest gaan houden), bestaan uit kunstschilder en -handelaar Albertus Brondgeest, kunstschilder Pieter Ernst Hendrik Praetorius en Jeronimo de Vries.<sup>89</sup> De Commissie werd tevens verantwoordelijk voor het Museum van Levende Nederlandsche

---

<sup>82</sup> Koster 1880 (zie noot 27), p. 11.

<sup>83</sup> Bergvelt 1998 (zie noot 14), pp. 146-147.

<sup>84</sup> Bergvelt 1998 (zie noot 14), pp. 146-147.

<sup>85</sup> De Stuers 1873 (zie noot 16), p. 55 en Bergvelt 1998 (zie noot 14), p. 148.

<sup>86</sup> Bergvelt 1984 (zie noot 13), p.116.

<sup>87</sup> P.J.J. van Thiel, 'Het Rijksmuseum in het Trippenhuys, 1814-1885 (I): Bestuursvorm en personeel', *Bulletin van het Rijksmuseum* 29 (1981) nr. 2, p. 79.

<sup>88</sup> Bergvelt 1998 (zie noot 14), p. 20.

<sup>89</sup> Gonnet 1880 (zie noot 70), p. 11.

Meesters. Geen van de leden ontving een betaling voor deze diensten, wat in deze tijd gebruikelijk was voor een dergelijke formele positie.<sup>90</sup>

Tevens in 1844 heeft Mazel eervol ontslag aangevraagd voor zijn functie als mededirecteur van het Paviljoen. In zijn brief aan de minister van Binnenlandse Zaken<sup>91</sup> schreef hij dat hij zijn taken in het Koninklijk Kabinet van Schilderijen kon combineren met zijn werkzaamheden op het Departement van Buitenlandse Zaken, maar dat hij zijn functie in Haarlem door de drukte niet naar behoren kon vervullen. Hij vervolgde dat het in het belang van het museum beter zou zijn als er één directeur zou zijn, in plaats van dat de gedeelde leiding zou worden blijven gehanteerd. Pieneman, die bovendien dichterbij Haarlem woonde, was hier volgens Mazel geschikter voor. Dit verzoek werd niet gehonoreerd, Mazel moest mededirecteur van het Museum van Levende Nederlandsche Meesters blijven.

In 1847 werd Pieneman eervol ontslagen als lid uit de Commissie van Toezicht, zijn positie als directeur behield hij. Kort daarna veranderde de Commissie, nog geen vier jaar oud, in een Raad van Bestuur. Ook dit orgaan voerde de directie over het Rijksmuseum en het Museum van Levende Nederlandsche Meesters en had tevens (hierin verschilde het van de Commissie) het dagelijks beheer van beide musea in handen. De raad bestond uit de zelfde vier leden als het vorige bestuursorgaan, en zij werden, ondanks het feit dat ze nu een echt bestuurlijke functie hadden, nog altijd niet betaald. Zelfs de reiskosten naar Haarlem moesten uit eigen zak komen.<sup>92</sup>

De Raad had een onduidelijk takenpakket en was niet eens verplicht een jaarlijks verslag op te maken. In het Museum voor Levende Nederlandsche Meesters was haar functie nog minder geprononceerd, aangezien alles overlegd moest worden met de directeur van het Koninklijk Kabinet van Schilderijen. De Raad kwam regelmatig bijeen, maar besprak dan voornamelijk de gang van zaken in Amsterdam. Het Haarlemse museum werd vanaf een afstand bestuurd (wellicht omdat de reis ernaartoe teveel geld kostte?), de communicatie hierover geschiedde in talrijke brieven.<sup>93</sup>

Ook in de Raad van Bestuur bleef de frequente ledenwisseling aanhouden. Kunstschilder Nikolaas Pieneman, kunstverzamelaar Jacob de Vos Jacobszoon, kunstschilder Pierre Louis Dubourq, kunstschilder Johann Wilhelm Kaiser, L.M. Beels van Heemstede, kunstschilder

---

<sup>90</sup> Bergvelt 1998 (zie noot 14), p. 149.

<sup>91</sup> 's Gravenhage, Nationaal Archief, vijfde afdeling, Binnenlandse Zaken 1815-1848, inv. nr. 4790. Brief J.Z. Mazel aan Zijne Excellentie den Heere Minister van Binnenlandsche Zaken, 20 juli 1844.

<sup>92</sup> Bergvelt 1998 (zie noot 14), pp. 165&331.

<sup>93</sup> Bergvelt 1998 (zie noot 14), p. 165.

Conradijn Cunnaeus, Jhr. Mr. J.K.J. de Jonge en Jhr. Willem Hendrik van Loon, toevallig bankier bij Hope & Co, hebben er door de jaren heen deel van uitgemaakt.<sup>94</sup>

In 1877 werd de Raad van Bestuur op eigen verzoek eervol ontheven en kreeg het Museum van Levende Nederlandsche Meesters voor het eerst een zelfstandige status. Het beheer over het museum kwam in handen te liggen van de kunstschilder Everhardus Koster, die in 1858 Westenberg had opgevolgd als opzichter van het museum. Hij zou tot 1880 directeur blijven, waarna er opnieuw een Commissie van Toezicht zou worden aangesteld.<sup>95</sup>

Kok stelt dat de gehanteerde bestuursvorm in het Museum van Levende Nederlandsche Meesters een goed museumbeleid altijd in de weg heeft gestaan. Ook was er volgens haar binnen de directie geen ruimte voor persoonlijk initiatief en werd een snelle besluitvorming vaak gedwarsboemd door ambtelijke rompslomp. De dwang van bovenaf, voornamelijk uitgevoerd door de ministers, maakte het uitvoeren van een goed beleid alleen maar lastiger.<sup>96</sup>

### 3.2 Een gewoonte van zuinig ingerichte besturen

Om de situatie in het Museum van Levende Nederlandsche Meesters in een context te plaatsen, zal hier kort worden uiteengezet hoe de directies van het Rijksmuseum in Amsterdam en het Koninklijk Kabinet van Schilderijen in Den Haag in deze periode waren samengesteld. Tevens wordt ingegaan op hun personeelsbezetting (of eerder het gebrek eraan). Bij bestudering van de gang van zaken in deze musea valt op dat de situatie in Haarlem eerder regel dan uitzondering was.

De directie in het Trippenhuis was bepalend voor de directiesamenstelling in het Paviljoen en de bestuursgeschiedenis is hierboven dus reeds voor een groot deel besproken. Zoals eerder gezegd kregen de meeste bestuurders geen loon voor hun werkzaamheden, maar ook aan overig personeel werd weinig geld uitgegeven. In dit grote museum waren namelijk, in ieder geval in de periode 1847-1873, slechts twee opzichters en twee oppassers werkzaam. Met zijn vieren moesten ze, zonder echte taakomschrijving, zorg dragen voor een zeer kostbare kunstcollectie. Bovendien kregen ze een laag salaris betaald, dat in bijna veertig jaar tijd onveranderd bleef (de opzichter van de prenten kreeg *f* 900,- betaald, de opzichter van de schilderijen verdiende *f* 1000,-).<sup>97</sup>

---

<sup>94</sup> Gonnet 1880 (zie noot 70), p. 11.

<sup>95</sup> Gonnet 1880 (zie noot 70), p. 11 en Kok 1989 (zie noot 15) p. 141.

<sup>96</sup> Kok 1989 (zie noot 15), p. 140.

<sup>97</sup> De Stuers 1873 (zie noot 16), p. 57.



De directie in het Koninklijk Kabinet van Schilderijen in het Haagse Mauritshuis was nog minder fortuinlijk samengesteld. Aan het hoofd van dit museum stond maar een eenhoofdige directie. Tot 1841 was dit Steengracht, na zijn eervol ontslag nam Mazel deze taak van hem over. Jarenlang werd deze in zijn werkzaamheden bijgestaan door een conservator, die na zijn dood echter geen opvolger kreeg. Dit betekende dat Mazel ook zorg droeg voor het dagelijkse onderhoud van de collectie. Zoals eerder gezegd was hij ook directeur van het Museum van Levende Nederlandsche Meesters en dit alles was voor één persoon zeer veel werk<sup>98</sup>, iets waar zijn eerdergenoemde brief aan de minister van getuigt. Desondanks heeft Mazel zich veelvuldig voor beide musea ingezet, en voor het Paviljoen in het bijzonder.<sup>99</sup>

Over het algemeen moet opgemerkt worden dat de meeste bestuurders van de rijksmusea, vaak kunstenaar of kunsthandelaar zijnde, weliswaar verstand hadden van de kunstwereld, maar niet altijd even geschikt waren als museumbestuurder- J.W. Pieneman was hier een voorbeeld van. Pas aan het einde van de eeuw zou de moeite worden genomen specialisten met echte inhoudelijke deskundigheid en ervaring aan te stellen als museumdirecteurs. In het Rijksmuseum gebeurde dit in 1883, toen F.D.O. Obreen, voormalig directeur van het Museum Boijmans, de leiding over het museum kreeg. Het Mauritshuis kreeg in 1889 A. Bredius als directeur, die daarvoor al enkele jaren ervaring had opgedaan als onderdirecteur van het Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst.<sup>100</sup>

### 3.3 (Onterechte) Kritiek van De Stuers

De Stuers had in zijn artikel bijzonder veel kritiek op de Raad van Bestuur van het Rijksmuseum en het Paviljoen zoals deze ten tijde van het verschijnen van zijn artikel opereerde, en kon het niet laten dit soms op weinig inhoudelijke wijze duidelijk te maken. Zo noemde hij de bestuurssamenstelling duidelijk ongemeend een '*prachtige combinatie*'<sup>101</sup> en schreef hij spottend dat twee van de toenmalige leden '*door hun hoogen ouderdom (83 en 72 jaren) buiten staat zijn zelfs de eerste verdieping te bereiken*'.<sup>102</sup> Inhoudelijke kritiek op de Raad had hij ook. Zo kwam zij volgens hem slechts eens per jaar bijeen en bekommerde zij zich niet over de erbarmelijke toestand van sommige schilderijen in de rijkscollectie. De Raad noch de regering spande zich volgens hem in voor de musea.

---

<sup>98</sup> De Stuers 1873 (zie noot 16), p. 58.

<sup>99</sup> Bergvelt 1998 (zie noot 14), p. 340.

<sup>100</sup> Bergvelt 1998 (zie noot 14), p. 196.

<sup>101</sup> De Stuers 1873 (zie noot 27), p. 56.

<sup>102</sup> De Stuers 1873 (zie noot 16), p. 57.

Met het 83-jarige lid doelt De Stuers op P.E.H. Praetorius, het 72-jarige raadslid was J. de Vos Jacobszoon.

Wat betreft de regering loog De Stuers geen woord, die spande zich inderdaad zo weinig mogelijk in, maar wat hij zei over de Raad was onwaar en onrechtvaardig. Zij zette zich wel degelijk met toewijding in voor de musea, wat Bergvelt gezien de Haagse desinteresse bewonderenswaardig vindt.<sup>103</sup> Zo kreeg de Raad het bijvoorbeeld voor elkaar om geld beschikbaar te krijgen voor restauraties- zowel voor de schilderijen in het Rijksmuseum als voor werken in het Paviljoen (de staat van de schilderijen was overigens ook niet zo slecht als De Stuers beweerde). In de notulenboeken van de Raad viel bovendien terug te vinden dat zij, in ieder geval in de periode rondom de publicatie van 'Holland op zijn smalst', veel vaker dan eens per jaar vergaderde: in 1870 kwam zij twaalf keer bijeen, in 1871 en 1872 zes keer en in 1873 dertien keer.<sup>104</sup>

Natuurlijk was het beter geweest als er museumbestuurders waren die zich wèl fulltime aan de musea konden wijden (hiervan was de Raad zich zelf ook maar al te goed bewust), maar over het algemeen moet gesteld worden dat De Stuers er alles aan deed om de situatie in de musea in een zo kwaad mogelijk daglicht te stellen en hierin vaak geen gelijk had.<sup>105</sup>

De Stuers heeft bovendien zelf bijgedragen aan instabiliteit in het bestuur van het Rijksmuseum en het Paviljoen: twee bestuurders besloten na zijn openbare kritiek ontslag te nemen. Dit waren Mazel, de directeur van het Haagse museum (waar De Stuers ook zeer kritisch over heeft geschreven), en Preatorius, lid van de Raad van Bestuur van het Rijksmuseum.<sup>106</sup> Mazel was het overigens niet eens met de kritiek maar ontkende in zijn ontslagbrief dat deze naar aanleiding van het artikel geschreven was.<sup>107</sup> Volgens Bergvelt was De Stuers kritiek op Mazel *'niet geheel terecht'*<sup>108</sup>, maar ze weidt hier niet over uit.

### 3.4 Deelconclusie hoofdstuk 3

De Stuers giste in zijn artikel naar het doel achter de bestuurssamenstelling van het Paviljoen, maar deze ligt redelijk voor de hand: het aanstellen van twee directeuren die deze functie ook al in andere rijksmusea elders uitvoerden was de allergeedkoopste oplossing. Efficiënt en effectief was de oplossing echter niet, Mazel wees hier al op in 1844. De kritiek van de Kok lijkt gezien de bestuursgeschiedenis van het Paviljoen zeer plausibel: besturing door twee partijen met elk al een eigen te besturen museum in een andere stad kan haast niet soepel geschied hebben.

---

<sup>103</sup> Bergvelt 1998 (zie noot 14), p. 166.

<sup>104</sup> Bergvelt 1998 (zie noot 14), pp. 203&342.

<sup>105</sup> Bergvelt 1998 (zie noot 14), p. 202

<sup>106</sup> Bergvelt 1998 (zie noot 14), p. 202.

<sup>107</sup> Bergvelt 1998 (zie noot 14), p. 340.

<sup>108</sup> Bergvelt 1998 (zie noot 14), p. 194.

Het is duidelijk geworden dat de besturen van Nederlandse rijksmusea zo zuinig mogelijk waren ingericht. De eerste directeuren in het Paviljoen kregen zelfs expliciet de opdracht het museum zo goedkoop mogelijk te leiden, iets wat van weinig interesse van het ministerie of de koning getuigde.<sup>109</sup> Gezien de verdere loop van de bestuursgeschiedenis van het museum is deze opdracht voor hun opvolgers waarschijnlijk vrijwel ongewijzigd gebleven. Zo geschiedde de communicatie over het museum bijvoorbeeld ook in latere jaren nog voornamelijk vanaf een afstand, per brief, omdat een reis naar Haarlem niet vergoed werd. Daarbij werd van een aantal directeuren en bestuurders verwacht dat zij hun oude werkzaamheden voort zouden zetten, waardoor ze zich niet volledig aan het besturen van de musea konden wijden.

Ook het feit dat maar weinig bestuurders ooit een loon hebben mogen ontvangen, in het Museum van Levende Nederlandsche Meesters noch in de andere rijksmusea, getuigt van zuinigheid. Hoewel het toentertijd gangbaar was dat bestuursleden in organen als een Commissie van Toezicht of een Raad van Bestuur geen financiële beloning kregen voor hun werk (dit werd namelijk eerder gezien als een ere-aanstelling), was het ongewoon dat een directeur geen loon ontving. De Stuers heeft zich hier overigens meerdere malen kritisch over uitgelaten in zijn artikel.

Tenslotte werd er ook behoorlijk bezuinigd op museum personeel. De drie beschreven rijksmusea hadden zeer weinig tot geen werknemers om zorg te dragen voor de collecties. Dit tekort aan personeel is, samen met een gebrek aan financiële middelen, de voornaamste oorzaak geweest van de bestuurlijke problemen van de rijksmusea. Het lijkt erop dat de dienstdoende ministers, zeker in de periode 1830-1870, de rijksmusea financieel gezien liever kwijt dan rijk waren.<sup>110</sup>

---

<sup>109</sup> Bergvelt 1998 (zie noot 14), p. 98.

<sup>110</sup> Bergvelt 1998 (zie noot 14), p. 261.

## Eindconclusie

Dit onderzoek stond in het teken van het Museum van Levende Nederlandsche Meesters, dat van 1838 tot 1885 in Paviljoen Welgelegen te Haarlem gevestigd was.

Omdat er in de meeste bronnen zeer summier en (vooral door De Stuers) veelal negatief over geschreven is, heb ik het museum uitgebreid willen beschrijven en daarbij getracht te achterhalen of de (soms felle) kritiek terecht was en te verklaren viel. Om dit te bewerkstelligen heb ik een literatuuronderzoek naar het Museum van Levende Nederlandse Meesters gedaan, waarin ook aandacht is besteed aan de kunstpolitieke context van de negentiende eeuw.

Ik heb achtereenvolgens het ontstaan, de collectie en het bestuur van het Museum van Levende Nederlandsche Meesters behandeld. Hierbij is opgevallen dat geen van deze aspecten probleemloos is geweest voor het museum.

Dit had een aantal oorzaken. De regering gaf in de negentiende eeuw allereerst maar weinig geld uit aan de kunsten. In de eerste decennia kwam dit door een financiële crisis, maar ook later in de eeuw lijkt zij zo veel mogelijk bezuinigd te hebben op de kunsten. Dit kwam vooral door desinteresse, zowel van de regering als van de vorsten. Daarbij had eigentijdse kunst in de negentiende eeuw een ondergeschikte positie aan oude kunst en waren de meningen verdeeld over het nut van het verzamelen ervan. Voor het Paviljoen was dit alles zeer nadelig.

Al met al kan gesteld worden dat de vele kritiek op het Museum van Levende Nederlandsche Meesters maar deels gerechtigd is. Desondanks moet onthouden worden dat het museum nooit heel veel meer dan een bewaarplaats voor schilderijen is geweest. Ik hoop met dit onderzoek echter toch dit haast vergeten museum in een beter daglicht te hebben gesteld. Een aantal hardnekkige kritiekpunten over het museum, bijvoorbeeld omtrent het slechte verzamelbeleid of over het zwakke bestuur, blijkt in dit onderzoek niet of slechts deels waar te zijn geweest. Alle kritiek van De Stuers op het museum is in dit schrijven aan bod gekomen, en veelal zijn diens harde woorden weerlegd. Dit heb ik vooral kunnen doen dankzij publicaties van Bergvelt, die overigens van mening is dat Paviljoen Welgelegen eigenlijk een eigen publicatie verdient.<sup>111</sup> Ik hoop dat deze scriptie als een bescheiden bijdrage hieraan beschouwd kan worden.

---

<sup>111</sup> Bergvelt 1998 (zie noot 14), p. 174.

## Bronnenlijst

### Literatuur:

Anoniem, *Beschrijving der schilderijen op 's Rijks Museum in het Paviljoen Welgelegen te Haarlem*, z.pl. z.j..

Beek, M. e.a., *Holland op zijn smalst*, Bussum 1975.

Bergvelt, E., 'Nationale, levende en 19de-eeuwse meesters. Rijksmusea en eigentijdse kunst (1800-1848)', in: *Het Rijksmuseum. Opstellen over de geschiedenis van een nationale instelling*, Weesp 1985 (Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 35 (1984)), pp. 77-149.

Bergvelt, E., *Pantheon der Gouden Eeuw. Van Nationale Konst-Gallerij tot Rijksmuseum van Schilderijen (1789-1896)*, Zwolle 1998.

Bosch, G., *Paviljoen Welgelegen. Buitenplaats, paleis, museum en provinciehuis*, Haarlem 2009<sup>2</sup> (2009).

Gonnet, C., *Beschrijving der schilderijen in 's Rijks verzameling van kunstwerken van moderne meesters in het Paviljoen Welgelegen te Haarlem*, Den Haag 1880.

Van der Ham, G., *200 jaar Rijksmuseum. Geschiedenis van een nationaal symbool*, Amsterdam 2000.

Hildebrand, 'Een onaangenaam mensch in den Haarlemmerhout', in: *Camera Obscura*, Amsterdam 1864<sup>6</sup> (1839).

Kok, M. W., 'De musea in Paviljoen Welgelegen', in: Beelaerts van Blokland, F.W.A. e.a., *Paviljoen Welgelegen 1789-1989. Van buitenplaats van de bankier Hope tot zetel van de provincie Noord-Holland*, Haarlem 1989.

Koster, E., 'Korte Geschiedenis van het Paviljoen Welgelegen en van de daarin geplaatste Kunstverzameling' in: Gonnet, C., *Beschrijving der schilderijen in 's Rijks verzameling van kunstwerken van moderne meesters in het Paviljoen Welgelegen te Haarlem*, Den Haag 1880, pp. 7-13.

Loos, W., e.a., *Een eeuw apart/ A century apart, 350 negentiende eeuwse schilderijen uit het Rijksmuseum*, uitgave bij tent. Amsterdam (Rijksmuseum) 1992.

Ouwerkerk, A., *Romantiek aan het Spaarne. Schilderijen tot 1850 uit de collectie van Teylers Museum Haarlem*, Amsterdam 2010.

Pedro Lorente, J., *Cathedrals of Urban Modernity. The First Museums of Contemporary Art, 1800-1930*, Aldershot 1998.

Quant, L., *200 jaar Paviljoen Welgelegen. Een inleiding*, in: Beelaerts van Blokland, F.W.A. e.a., *Paviljoen Welgelegen 1789-1989. Van buitenplaats van de bankier Hope tot zetel van de provincie Noord-Holland*, Haarlem 1989.

Quant, L., *Bijlage II. Enkele historische gegevens m.b.t. Lodewijk Napoleon en Prinses Wilhelmina van Pruisen*, in: Beelaerts van Blokland, F.W.A. e.a., *Paviljoen Welgelegen 1789-1989. Van buitenplaats van de bankier Hope tot zetel van de provincie Noord-Holland*, Haarlem 1989.

De Stuers, V., 'Holland op zijn smalst', *De Gids* 37 (1873) 3 (november) in :  
Beek, M. e.a., *Holland op zijn smalst*, Bussum 1975.

Van Thiel, P.J.J., 'Het Rijksmuseum in het Trippenhuis, 1814-1885 (I): Bestuursvorm en personeel', *Bulletin van het Rijksmuseum* 29 (1981) nr. 2.

Overige bronnen<sup>112</sup>:

's Gravenhage, Nationaal Archief, vijfde afdeling, Binnenlandse Zaken 1815-1848, inv. nr. 4790. Brief J.Z. Mazel aan Zijne Excellentie den Heere Minister van Binnenlandsche Zaken, 20 juli 1844.

---

<sup>112</sup> De overige genoemde brieven in de voetnoten heb ik niet zelf geraadpleegd, de complete verwijzingen naar deze brieven heb ik daarom enkel in de betreffende voetnoten geplaatst. De gebruikte citaten uit deze brieven komen uit Bergvelt 1998 en 1985 (zie literatuurlijst).

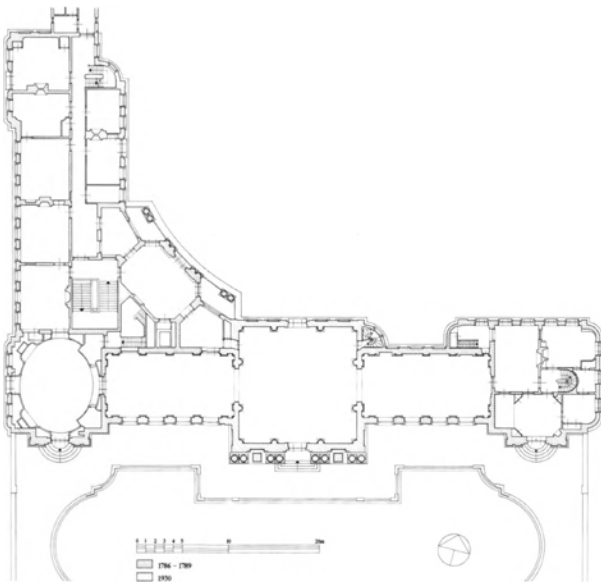
## Bijlage: Lijst van afbeeldingen



**Afbeelding 1: Paviljoen Welgelegen**

Oorspronkelijke bron: J.L. Terwen, *Het Koninkrijk der Nederlanden voorgesteld in eene Reeks van 136 naar de Natuur geteekende schilderachtige Gezigten*, Gouda 1858, paginanummer onbekend.

Bron: [http://www.datnarrenschip.nl/upimg/699\\_largethumb.jpg](http://www.datnarrenschip.nl/upimg/699_largethumb.jpg)



**Afbeelding 2: Plattegrond van de bel-etage van Paviljoen Welgelegen**

De drie grote zalen en de ovale salon in de zuidvleugel hebben diverse kunstcollecties gehuisvest.

Bron: R. Stenvert e.a., *Monumenten in Nederland. Noord-Holland. Rijksdienst voor de Monumentenzorg, Zeist, Zwolle 2006*, p. 341.