



De belangstelling van Teylers Museum voor de tekeningen van 'onze' Rembrandt

Monique Rakhorst (3342980)
Onderzoekswerkgroep 1: Beeldende kunst B



Inhoudsopgave

1. Het classicisme versus het nationalisme	3
1.1 Het nationalisme van de Nederlanden.....	7
1.2 De Rembrandt-tekeningen van kastelein Wybrand Hendriks.....	9
2. Een voetstuk voor Rembrandt.....	17
2.1 Carel Vosmaer, pleitbezorger van de Hollandse tekenkunst.....	18
2.2 De Rembrandt-tekeningen van kastelein Hendrik Jacobus Scholten.....	22
2.3 De kunstbeschouwingen van Teylers Museum.....	26
2.4 De tekeningtentoonstellingen in de Aquarellenzaal.....	29
3. De nationalistische beweegredenen van Teylers Museum.....	32
3.1 De belangstelling van Teylers Museum in Rembrandts tekeningen tot 1856.....	32
3.2 De belangstelling van Teylers Museum in Rembrandts tekeningen van 1856 tot 1907.....	34

De belangstelling van Teylers Museum voor de tekeningen van 'onze' Rembrandt

Sinds de oprichting in 1778 heeft Teylers Museum zich om de Hollandse tekenkunst bekommerd. Door het aankoopbeleid van zijn kasteleins is hierdoor een groot aantal tekeningen van Rembrandt voor het Nederlands kunstbezit bewaard gebleven. Teylers Museum was lange tijd het enige museum in Nederland dat tekeningen van Rembrandt bezat. Pas een eeuw later kregen ook andere Nederlandse musea interesse in de Hollandse tekenkunst. Al in 1796 werd door kastelein Hendriks de eerste Rembrandt-tekening aangekocht, waarna er door de jaren heen nog vierentwintig volgden. Hiervan staan er vandaag de dag echter nog maar dertien op zijn naam. Als gevolg van het nationalisme werd er namelijk steeds meer over Rembrandts werk bekend, waardoor foutieve toeschrijvingen konden worden gecorrigeerd.

Een paar jaar na de stichting van Teylers Museum werd ons land bezet door de Fransen. De nieuwe Franse vorst Lodewijk Napoleon had voor de kunst in ons land een classicistisch cultuurbeleid in gedachten. Hij wilde op alle mogelijke manieren jong talent aansporen om de classicistische kunst te bestuderen. Als een gevolg van zijn beleid kwam onder Willem I in 1817 de classicistisch georiënteerde Koninklijke Academie tot stand.¹ Rembrandts werk voldeed niet aan de classicistische regels, hij verbeeldde de natuur veel te letterlijk.² Zijn werk was begin achttiende eeuw dan ook niet bijzonder populair. De waardering voor zijn werk steeg pas door het opkomende nationalisme, dat door het patriottisme in het midden van de achttiende eeuw zijn intrede deed in ons land. De nationalisten wilde de status van de kunst bevorderen door de typisch Hollandse kunst uit de roemrijke Gouden Eeuw te stimuleren. In dit paper wordt bekeken in hoeverre Teylers Museum hierop heeft gereageerd.

Het nationalisme won terrein door het vertrek van de Fransen en het uiteenvallen van het Koninkrijk in 1839.³ Hierdoor ontstonden twee onafhankelijke naties: België en Nederland. Beide landen konden hun rijke verleden nu vrijuit propageren om zo de eigen identiteit aan het buitenland kenbaar te maken. België koos Rubens als nationale held en onthulde in 1840 zijn standbeeld in Antwerpen. Nederland kon natuurlijk niet

¹ V. Veen, *Het Rembrandtbeeld. Hoe een kunstenaar in de 19-de eeuw een nationale held werd*, tent. cat. Amsterdam (Amsterdams historisch museum) 1977, pp. 2-4.

² F. Grijzenhout, e.a., *De Gouden Eeuw in perspectief. Het beeld van de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst in later tijd*, Nijmegen/Heerlen 1992, pp. 84, 142-143.

³ Veen 1977 (zie noot 1), pp. 2-3.

achterblijven en koos Rembrandt, de grootste schilder van de Gouden Eeuw, als zijn nationale held. Door de onthulling van zijn standbeeld op 27 mei 1852 op de Botermarkt werd zijn nieuwe status, als boegbeeld van de Hollandse kunst, definitief door Koning Willen III bevestigd en groeide de belangstelling voor zijn werk.

Door de aankopen en de activiteiten van Teylers Museum in een brede context te plaatsen wordt duidelijk of de belangstelling voor Rembrandts tekeningen verband hield met het nationalisme. De periode die hiervoor is onderzocht loopt van 1778 tot 1907 en is opgedeeld in drie hoofdstukken. Het eerste hoofdstuk beslaat de periode voor de oprichting van Rembrandts standbeeld, waarbij de focus ligt op het opkomende nationalisme en het beleid van de toenmalige kastelein Wybrand Hendriks. Het tweede hoofdstuk gaat over de activiteiten van Teylers Museum omtrent de Rembrandt-tekeningen na de oprichting van het standbeeld en beslaat de periode waarin Hendrik Jacobus Scholten kastelein was. In het derde en laatste hoofdstuk wordt geconcludeerd of Rembrandts tekeningen inderdaad door Teylers Museum zijn aangekocht vanuit nationalistische beweegredenen.

1. Het classicisme versus het nationalisme

Teylers Museum, het oudste museum van Nederland, werd in 1778 door Pieter Teyler van der Hulst (1702-1778) volgens de idealen van de Verlichting gesticht.⁴ Kennis over kunst en wetenschap zou volgens het Verlichtingsdenken bijdragen aan een gelukkiger en beter leven en zou de gehele samenleving naar een hoger plan tillen. In het museum werden daarom prenten, tekeningen, numismatiek, fossielen, gesteenten en natuurkundige instrumenten getoond. De collectie tekeningen en prenten was daarbij bedoeld ter stimulering van de tekenkunst in ons land.

Waardoor de Verlichting precies ontstond is moeilijk te bepalen, maar duidelijk is wel dat de renaissance er invloed op heeft gehad. In de loop van de zeventiende eeuw bereikte het classicistische gedachtegoed van de renaissance de Republiek, waardoor kunstenaars zich gingen richten op de normen van de classicistische leer. Eind zeventiende en begin achttiende eeuw werden er door kunstenaars als Samuel van Hoogstraten en Gerard Lairesse handboeken uitgebracht over de classicistische canon, waarin duidelijk naar voren kwam dat ze tegen de traditionele Hollandse kunst waren.⁵ Eén van de belangrijkste opvattingen van het classicisme was dat kunstwerken door het toevoegen van 'poëzie' schoonheid moesten bevatten, wat bereikt kon worden door de natuur te idealiseren. De Republiek, die sinds de Gouden Eeuw in 'verval' was geraakt, kon via de classicistische kunstleer volgens hen weer opbloeien.⁶

Vanaf het midden van de achttiende eeuw deed ook het nationalisme zijn intrede in ons land. Nationalisten waren juist van mening dat dit 'verval' bestreden moest worden door de typisch Hollandse kunst, uit het roemrijke verleden van de Gouden Eeuw, te doen herleven.⁷ Steeds vaker werd in deze periode gesteld dat kunstenaars een bijdrage konden leveren aan het opwekken van het nationale gevoel. Ze konden zich richten op het Hollandse landschap, de bezigheden van de gewone burger of de vaderlandse geschiedenis. Hun zeventiende-eeuwse voorgangers uit de Gouden Eeuw werden gezien als het voorbeeld bij uitstek om de kunsten weer te doen opbloeien.

In de achttiende eeuw bestond er nog geen kunstgeschiedenis zoals we die vandaag de dag kennen. De beeldvorming van de Gouden Eeuw was afhankelijk van classicistisch georiënteerde

⁴ M. Scharloo e.a., *Teylers Museum: een reis door de tijd*, Haarlem 2009, pp. 11-13.

⁵ Grijzenhout 1992 (zie noot 2), p. 65.

⁶ M.C. Plomp, *Hartstochtelijk verzameld. 18de-eeuwse Hollandse verzamelaars van tekeningen en hun collecties* (deel 1), Paris/Bussum 2001, p. 143.

⁷ Grijzenhout 1992 (zie noot 2), p. 112.

kunstenaars als Arnold Houbraken, die in de voetsporen van Carel van Mander de levens van zeventiende en vroeg-achttiende-eeuwse kunstenaars beschreef. Zijn boek, *De Grootte Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen* (1718 – 1721), heeft veel invloed gehad op de smaak en aankopen van verzamelaars van die tijd.⁸ Dit boek was bovendien de belangrijkste bron over Rembrandt. Houbraken beschreef Rembrandt hierin als een groot schilder, maar vooral als een ketter in de kunst die spotte met alle academische regels en als iemand die zich niet wenste aan te passen aan de maatschappelijke etiquette van zijn opdrachtgevers. Het oordeel van Houbraken was duidelijk beïnvloed door het classicisme en heeft de populariteit van Rembrandt en zijn werk geen goed gedaan. Zowel zijn levensstijl als zijn werkwijze voldeden in de ogen van Houbraken niet aan de morele voorwaarden van die tijd.⁹



Afb. 1. Het Teekencollegie van de Teekenacademie te Haarlem.

Vanuit het Verlichtingsdenken werd de tekenkunst gezien als het startpunt van de kunst. Als men beter leerde tekenen zou dat de kunst ten goede komen.¹⁰ Daarom werden er vanaf de achttiende eeuw steeds meer tekengenootschappen en tekenacademies opgericht in ons land. Ook Pieter Teylers van der Hulst richtte met dit doel in 1771 de Haarlemse Teekenacademie op, waar werd getekend naar prent, pleister en model.¹¹ Aan het einde van de achttiende eeuw kreeg echter ook het nationalisme steeds meer

voet aan de grond, waardoor er verdeeldheid kwam in ons land. Er ontstond discussie over hoe de kunst weer tot bloei gebracht moest worden, door het classicisme of het nationalisme.

Hierdoor ontstonden er verschillende tekenacademies, waarvan sommigen de classicistische kunstleer volgden en andere de typisch Hollandse kunst. Het stimuleren van het classicisme en het bevorderen van de nationale kunst heeft dus lange tijd naast elkaar bestaan.

Bij verzamelaars uit de achttiende en begin negentiende eeuw uitte deze tweestrijd zich in collecties met zowel Hollandse tekeningen als classicistische tekeningen.¹² Grote collecties met Italiaanse tekenkunst waren te vinden bij vooraanstaande verzamelaars als Lambert ten Kate (1674-1731) en Cornelis Ploos van Amstel (1726-1798). Onder de Italiaanse tekeningen werd

⁸ Grijzenhout 1992 (zie noot 2), p. 58.

⁹ Grijzenhout 1992 (zie noot 2), pp. 14, 142-143.

¹⁰ L.A. Schwartz, *The Dutch Drawings in The Teylers Museum. Artists born between 1740 and 1800*, Haarlem/Gent Doornspijk 2004, p. II.

¹¹ B. Sliggers, 'Teyler, Teylers Stichting en het Haarlemse tekenonderwijs', *Teylers Magazijn* 26 (1990), pp. 14-17.

¹² Plomp 2001 (zie noot 6), pp. 143-150.

het werk van Rafael het meest gewaardeerd. Ploos van Amstel beschouwde Rafaels tekenkunst als 'het hoogsten toppunt van schoonheid en bevalligheid'. Ook als directeur van de stadstekenacademie hield Ploos van Amstel tot 1781 het classicisme in stand. Het verzamelbeleid van de Hollandse achttiende-eeuwer werd echter niet heel sterk beïnvloed door de classicistische kunstleer. Als we de duurste tekeningen van die tijd met elkaar vergelijken blijken de Italiaanse het ruimschoots af te leggen tegen de Hollandse. Toch hebben de meeste Hollandse verzamelaars de Italiaanse kunst niet geheel losgelaten. Dit kan te maken hebben met het feit dat de Koninklijke Academie en de stadstekenacademie bleven vasthouden aan het classicisme.

Bij de nieuwe Koninklijke Academie, gesticht door koning Willem I in 1817, speelde de discussie over behoud van het karakter van de Hollandse schilderkunst of de classicistische kunsttheorie meer dan waar ook.¹³ Eenvoud, waarheid en natuurgetrouwheid zijn termen waarmee de zeventiende-eeuwse Hollandse kunst vanaf de achttiende eeuw werd gekarakteriseerd, maar niet iedereen was bereid om bij de Koninklijke Academie te volstaan met het doen herleven van de zeventiende-eeuw. Er werd gediscussieerd over een onderwijsregelement met een moderne vorm van historieschilderkunst en ook over het bevorderen van de typisch Hollandse genres, zoals het landschap. Toch vond men uiteindelijk dat het belangrijkste doel van de academie was om de vaderlandse schilderkunst opnieuw te doen opbloeien door het hoogste genre van de classicistische kunstleer, de historieschilderkunst, te stimuleren. De academie moest bewijzen dat het gebrek aan historieschilders in ons land slechts kwam door een gebrek aan gelegenheid en niet vanwege onkunde.

Eind achttiende eeuw is als reactie op deze discussie door kunstliefhebbers en verzamelaars geprobeerd om de Hollandse kunst meer aan te sluiten bij de classicistische kunsttheorie. Dit kon bereikt worden door meer 'poëzie' toe te voegen aan de eenvoudige onderwerpen van de Hollandse school, die ontleend moest worden aan de classicistische kunst.¹⁴ Ook kunstverzamelaar Cornelis Ploos van Amstel vond dit aanvankelijk een goed idee. Volgens hem kwamen het coloriet en het clair-obscur van de Hollandse kunst al dicht bij het poëtische en hoefde dit slechts versterkt te worden. Dit waren de eigenschappen van de Hollandse kunst die ook in het buitenland werden gewaardeerd.¹⁵

¹³ J. Reynaerts, *Het karakter onzer Hollandsche school. De Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten te Amsterdam 1817-1870*, Leiden 2001, pp. 93-100.

¹⁴ Plomp 2001 (zie noot 6), p. 151.

¹⁵ P. Knolle, Cornelis Ploos van Amstel, pleitbezorger van de 'Hollandse' iconografie', *OudHolland* 98 (1984), pp. 47-48.

Teylers Museum heeft zich in zijn beginjaren ook intensief bezig gehouden met deze discussie. Dat blijkt onder andere uit het antwoord dat Roeland van Eyden in 1787 publiceerde als antwoord op een prijsvraag van Teylers Tweede Genootschap *Over de nationale smaak der Hollandse teken- en schilderkunst*, waarbij de vraag werd gesteld hoe de Hollandse nationale smaak door bestudering van de antieke en andere scholen verbeterd kon worden. Uiteraard deelde Van Eyden de mening die in deze bevooroordeelde vraag besloten lag. Hij vond het doel van de kunst het opwekken van diepe verheven emotie door het uitbeelden van grote daden en meeslepende gebeurtenissen, waarbij de 'poëzie' als inspiratiebron kon dienen. Hij vond echter wel dat de kracht van de Hollanders lag bij het uitbeelden van onderwerpen uit de natuur. Hoewel hij een voorkeur had voor de idealiserende historieschilderkunst dacht hij dat de nationale smaak meer kans van slagen had.¹⁶

¹⁶ Grijzenhout 1992 (zie noot 2), pp. 118-119.

1.1 Het nationalisme van de Nederlanden

Aan het begin van de negentiende eeuw won het nationalisme steeds meer terrein. Er werd veel kunst vervaardigd met een typisch Hollands karakter en dus ook steeds meer gekeken naar de schilders van de Gouden Eeuw.¹⁷ De Koninklijke Academie was het weliswaar niet eens met de herwaardering voor het Nederlandse landschap en genreschilderkunst uit de zeventiende eeuw, maar had weinig keus. Vanaf het midden van de eeuw werd de academische historieschilder steeds meer teruggedrongen in haar toch al benarde positie. De academie kon wel blijven hameren op het maken van historiestukken, maar er bleek in Nederland geen geld mee te verdienen. Verzamelaars kochten liever genrestukken en landschappen.

Het nationalisme dat zich in de Nederlanden heeft afgespeeld vanaf het laatste kwart van de achttiende eeuw tot de Eerste Wereldoorlog, was een gevolg van de Spaanse en Franse bezetting en de afscheiding van België.¹⁸ Nederland had na zijn onrustige verleden behoefte aan onafhankelijkheid en een eigen identiteit, waarvoor werd teruggekeken naar de Gouden Eeuw. De Nederlandse Republiek was in deze vervlogen jaren een tijdlang één van Europa's toonaangevende mogendheden geweest. Die status had zich zowel op politiek vlak als in de kunsten en wetenschap gemanifesteerd. Met dit groot erkend verleden en een minder imposant heden was dat een logisch gevolg.

De Nederlandse staat is geboren in de glorieuze Opstand aan het einde van de 16^{de} eeuw, die werd gevolgd door het succes van de Gouden Eeuw.¹⁹ Hieraan ontleende de nieuwe natie Nederland haar trots en identiteit. In eerste instantie vervulde vooral de politieke en militaire grootheden uit deze vervlogen tijden een belangrijke rol, maar steeds meer gingen ook culturele helden een rol spelen in de vorming van een nationaal karakter. Dit gold in het bijzonder voor de schilders van de Hollandse School, met Rembrandt als boegbeeld. Er kwam langzaam meer waardering voor de eigenzinnige werkwijze van Rembrandt, die door zijn 'losse' manier van werken in eerste instantie minder populair was dan de gladde schilderkunst van bijvoorbeeld Bartholomeus van der Helst.

Na de vaderlandshelden Oldenbarnevelt, Hugo de Groot en Michiel de Ruyter werd er in 1848 een standbeeld van Rembrandt gerealiseerd. Dit initiatief kwam van de eigentijdse kunstenaar Johannes Bosboom. De eigentijdse kunstenaars hadden er dan ook baat bij dat Rembrandt werd verkozen tot nationaal figuur. Zij waren tijdens het 'verval' van de achttiende eeuw slechts goed

¹⁷ Reynaerts 2001 (zie noot 13), pp. 207-216.

¹⁸ Grijzenhout 1992 (zie noot 2), pp. 84-86.

¹⁹ Grijzenhout 1992 (zie noot 2), pp. 105 en 84.

genoeg geweest om portretten en decoraties te schilderen. Sinds het nationalisme in de negentiende eeuw een hoogtepunt had bereikt werden zij op vele manieren gesteund en ingezet door de overheid om de nationale kunst te bevorderen.

Door de onthulling van Rembrandts standbeeld op 27 mei 1852 op de Botermarkt werd Rembrandts nieuwe status als belangrijkste schilder van de Gouden Eeuw door Koning Willen III bevestigd.²⁰ In 1876 werd zijn naam ook aan het plein gegeven, waardoor de Botermarkt werd gewijzigd in het Rembrandtplein. Dat Rembrandt letterlijk op een voetstuk werd gezet heeft veel betekend voor de waardering en de belangstelling voor zijn werk. Als een gevolg hiervan werd er in de tweede helft van de negentiende eeuw steeds meer onderzoek naar hem gedaan, wat zijn populariteit alleen maar deed groeien. Teylers Museum was het eerste museum in Nederland dat belangstelling had voor Rembrandts tekeningen.



Afb. 2. Het standbeeld van Rembrandt op het Rembrandtplein.

²⁰ Veen 1977 (zie noot 1), pp. 3-5.

1.2 De Rembrandt-tekeningen van kastelein Wybrand Hendriks

De Haarlemse zijdefabrikant Pieter Teyler van der Hulst liet zijn vermogen na aan een nog op te richten stichting, die beheerd werd door een bestuur van vijf directeuren.²¹ Daarnaast werden twee genootschappen opgericht: één voor theologie en een voor fysica, poëzie, historie, numismatiek en tekenkunst. Zijn tekenkunst en boeken zouden beschikbaar worden voor deze genootschappen en moesten verder worden aangevuld met zijn kapitaal. De kastelein van de collectie moest een schilder zijn, die zou wonen in zijn huis op de Damstraat. Een groot deel van de prent- en tekenkunst van Teylers Museum werd verworven door Wybrand Hendriks, de tweede kastelein van Teylers Museum.

In 1790 kocht kastelein Hendriks via Willem Anne Lestevenon, een lid van het Tweede genootschap, 1400 Italiaanse tekeningen voor het in die tijd astronomische bedrag van 10.000 gulden. Deze tekeningen waren afkomstig uit de verzameling van koningin Christina van Zweden en bestond vooral uit tekeningen van Italiaanse meesters als Michelangelo en Rafael, maar ook zestig werken van Hendrick Goltzius en tachtig landschappen van Claude Lorrain. Door de al genoemde prijsvraag die Teylers Stichting in 1787 uitschreef over de nationale smaak van de Nederlanden, wordt het vermoeden gewekt dat de aankoop van deze tekeningen was bedoeld om de classicistische kunstleer in ons land te bevorderen.²² Net als de meeste privéverzamelaars in Nederland kocht Teylers Museum na de achttiende eeuw geen Italiaanse tekeningen meer aan. Kastelein Hendriks kocht vanaf toen vooral tekeningen van zeventiende-eeuwse Hollandse meesters. Dat hij zelf ook affiniteit had met deze tekeningen blijkt uit zijn



Afb. 3. Adriaen van Ostade, *Herberginterieur met feestende boeren*.

eigen manier van schilderen en de vele aquarellen die hij maakte naar schilderijen en tekeningen van Hollandse meesters.²³

Hendriks heeft op vele bekende veilingen tekeningen aangekocht voor Teylers Museum, bijvoorbeeld de veiling van de collectie Witsen in 1790, Ploos van Amstel in 1800, en Eyl-Sluyter in

²¹ M.C. Plomp, *The Dutch drawings in the Teyler Museum. Artists born between 1575 and 1630*, Haarlem/Ghent 1997, pp. 2-4.

²² Plomp 1997 (zie noot 21), pp. 5-6.

²³ Plomp 1997 (zie noot 21), p. 14.

1814. Van het bestuur had hij toestemming om zijn ruime budget naar eigen inzicht te besteden. Met dit budget kon hij de duurste stukken van de veilingen voor het museum kopen. Op de veiling van Jonas Witsen kocht hij bijvoorbeeld de tekening *Herberginterieur met feestende boeren* van Adriaen van Ostade voor 1350,- gulden. Dat was een aanzienlijk groot bedrag voor één tekening vergeleken met de aankoop van de 1400 Italiaanse tekeningen voor 10.000,- gulden.²⁴ Er was dan ook een groot verschil tussen het aankopen van Italiaanse en Hollandse tekeningen. De Italiaanse tekeningen werden niet één voor één aangekocht op een veiling, maar per portfolio. Verzamelaars van Hollandse tekeningen gingen daarentegen heel selectief te werk. Ze selecteerden de tekeningen per stuk en lieten de tekeningen van mindere kwaliteit liggen.²⁵



Afb. 4. Jan van Huysum, *Stilleven van vruchten en bloemen*

Tot halverwege de negentiende eeuw had de Nederlandse verzamelaar, inclusief de kastelein en de directie van Teylers Museum, een duidelijke voorkeur voor gekleurde en gedetailleerde tekeningen van Hollandse meesters, waarschijnlijk omdat deze als zelfstandig kunstwerk konden fungeren. Een goed voorbeeld van zo'n tekening is het *Stilleven* van Jan van Huysum. Hendriks kocht deze tekening aan in 1796 voor f 740,- op de veiling van de collectie Valckenier-Hooft. Dat Rembrandts tekening *Christus en zijn discipelen in de Hof van Gethsemane* (zie afb. 7) op dezelfde veiling slechts voor zestig gulden werd aangekocht is vandaag de dag bijna niet te begrijpen.

In het algemeen werden de Hollandse tekeningen geordend in portefeuilles van gekleurde en ongekleurde tekeningen en vervolgens geordend op onderwerp, dat was ook het geval bij Teylers Museum. Deze ordening geeft meteen de hiërarchie aan. Gekleurde tekeningen waren namelijk meer waard en geliefder dan ongekleurde tekeningen. De reden dat Rembrandts werk minder waard was dan dat van Jan van Huysum heeft hier dan ook mee te maken. Zijn onderwerpen – voornamelijk Bijbelse onderwerpen en landschappen – sloten wel aan bij de voorkeur van de verzamelaars, maar zijn onuitgewerkte tekeningen vielen minder in de smaak dan bijvoorbeeld de uitgewerkte en gekleurde tekeningen van Jan van Huysum en Adriaen van Ostade.²⁶ Doordat het typisch Hollandse karakter in de achttiende eeuw steeds gewilder werd, was Rembrandt eind achttiende eeuw wel redelijk goed vertegenwoordigd bij Nederlandse

²⁴ Plomp 1997 (zie noot 21), p. 7.

²⁵ S.A. Clifford, *From Michelangelo to Rembrandt. Master drawings from the Teyler Museum*, New York 1989, pp. 20-21.

²⁶ Plomp 1997 (zie noot 21), p. 7.

verzamelaars. Over het algemeen bezat iedere verzamelaar wel een vijftal werken van zijn hand.²⁷



Afb. 5. Imitator van Rembrandt, *Bocht in een rivier*.

De zeventiende-eeuwse Hollanders maakten hun tekeningen meestal om de compositie van een schilderij of ets te bepalen en werkten deze daarna uit tot een aantrekkelijk geheel om ze vervolgens te kunnen verkopen.²⁸ Veel van Rembrandts tekeningen waren echter niet ter voorbereiding van specifieke schilderijen of etsen, maar bedoeld om expressiviteit te oefenen of om een idee over een klein detail uit te proberen. Hij maakte snelle schetsen in plaats van gedetailleerde tekeningen en gebruikte daarbij zijn fantasie, dat deden de meeste schilders uit de Nederlanden niet. De zeventiende-eeuwer tekende en schilderde de wereld juist zoals die was. De Italianen gebruikten daarentegen juist wel hun fantasie om zo de wereld te idealiseren. Wellicht is dat de reden waarom Rembrandts tekeningen het redelijk goed deden bij verzamelaars van Italiaanse kunst. Rembrandts tekeningen vielen in deze periode dus een beetje tussen wal en schip, waardoor ze niet bijzonder veel waard waren. Wel is hij altijd als een groot meester erkend. Waarschijnlijk was ook kastelein Hendriks om deze reden geïnteresseerd in zijn werk, waardoor hij in ieder geval zes tekeningen van Rembrandt aankocht voor Teylers Museum. Deze bleken later echter niet allemaal van zijn hand te zijn.



Afb. 6. Samuel van Hoogstraten, *De zalving van David*.

Eind achttiende en begin negentiende eeuw was er nog niet zo veel bekend over zijn tekeningen als tegenwoordig. Door de onderzoeken die in de negentiende en twintigste eeuw naar hem werden gedaan leerde men zijn werk steeds beter kennen, waardoor toeschrijvingen van zijn werk werden herzien.²⁹ In de tijd van kastelein Wybrand Hendrik waren er dus nog een hoop tekeningen toegeschreven aan Rembrandt die uiteindelijk niet van zijn hand bleken te zijn.

²⁷ Plomp 2001 (zie noot 6), pp. 206-207.

²⁸ Clifford 1989 (zie noot 23), pp. 20-21.

²⁹ Grijzenhout 1992 (zie noot 2), pp. 255-256.

Op de veiling van de collectie L. Metayer Phz. in december 1799 kocht Hendriks voor f11,- de tekening *De zalving van David*.³⁰ Dit is een schets van pen en bruine inkt, wat de lage prijs verklaart. Het was kunsthistoricus Cornelis Hofstede de Groot (1863-1930) die deze tekening begin twintigste eeuw verwijderde uit het Rembrandt Corpus. Rembrandtkenner Frits Lugt (1884-1970) herkende in de tekening de hand van Samuel van Hoogstraten, aan wie de tekening sindsdien is toegeschreven.



Afb. 7. Rembrandt van Rijn, *Christus en zijn discipelen in de Hof van Gethsemane*.

Dat de kennis over Rembrandts tekeningen nog zeer gebrekkig was blijkt ook uit de aankoop van twee landschappen (zie afb. 5) op de veiling van de collectie van Ploos van Amstel in 1800.³¹ Dat zowel de bekende verzamelaar Ploos van Amstel als Hendriks geloofde dat deze zwakke landschappen authentieke Rembrandts waren is moeilijk te geloven. Voor de prijs hoefde hij het echter niet te laten. Samen hebben ze f 4,50 gekost. Auteur Carel Vosmaer nam deze tekeningen in 1868 op in de eerste catalogus van Rembrandts tekeningen als 'dubieus'.

Het lijkt erop dat de *Ruïne van Kasteel Brederode*, gekocht in 1817 op een anonieme veiling voor f 5,50, de laatste 'Rembrandt' is die Hendriks heeft aangekocht. In 1854 werd de tekening in de inventaris van Teylers Museum toegeschreven aan Jacob Esselens.³²



Afb. 8. Rembrandt van Rijn, *De graflegging van Christus*.

Gelukkig kocht kastelein Hendriks ook twee authentieke Rembrandt-tekeningen aan, namelijk de al genoemde *Christus en zijn discipelen in de Hof van Gethsemane* en *De graflegging van Christus* uit de collectie H. van Eyl-Sluyter, die werd geveild in september 1814. De laatste tekening maakte Rembrandt naar een compositie van een kunstenaar behorend tot de School van Raphael. Waarschijnlijk had Rembrandt deze tekening, toen toegeschreven aan Rafael, zelf in zijn bezit.³³

³⁰ Plomp 1997 (zie noot 21), p. 196.

³¹ Plomp 1997 (zie noot 21), p. 317.

³² Plomp 1997 (zie noot 21), p. 147.

³³ Plomp 1997 (zie noot 21), pp. 307-308.

Voor 1822 heeft Teylers Museum naast deze zes nog vier tekeningen van Rembrandt verworven.³⁴ Het is echter niet duidelijk hoe deze in de collectie zijn gekomen. Het gaat om de tekeningen *Oude man zittend in een leunstoel* (zie afb. 22), *Twee Oosterse mannen in gesprek*, *Abraham verstoort Hagar* en *Landschap met boerderij*.

Met het aankoopbudget dat Hendriks tot zijn beschikking had, had hij ook alleen dure en zeldzame tekeningen kunnen kopen. Hij kocht echter ook deze goedkopere tekeningen van Rembrandt aan en volgde daarbij waarschijnlijk vooral zijn eigen smaak. Hij gedroeg zich wat dat betreft niet anders dan de privéverzamelaars in ons land.³⁵

Er is echter nog een factor die een rol gespeeld kan hebben bij het aankopen van Rembrandts tekeningen. Hendriks was naast zijn functie bij Teylers Museum ook kunsthandelaar, waardoor hij goede contacten had in de verzamelaarswereld. Regelmatig kocht hij werk aan op veilingen voor andere verzamelaars, zoals bijvoorbeeld Cornelis Ploos van Amstel.³⁶ Het is niet onwaarschijnlijk dat Hendriks zich door hen liet inspireren. In dat geval kunnen de redevoeringen van Ploos van Amstel over de Hollandse tekenkunst wel eens invloed op hem hebben gehad.

Naast houthandelaar was Cornelis Ploos van Amstel verzamelaar, prentuitgever en kunsttheoreticus.³⁷ Hij was één van de belangrijkste kunstliefhebbers van de achttiende eeuw. Door zijn tekeningenverzameling en prentuitgaven werd hij een internationale bekendheid. Hij was bijzonder actief in het genootschapsleven en directeur van de Amsterdamse Stadstekenacademie. Hij hield opmerkelijke redevoeringen, waarin hij opkwam voor het Hollandse landschap, genrestuk en stilleven. Hij had tekeningen van diverse scholen, waaronder ook de Italiaanse, maar was vooral geïnteresseerd in de Hollandse zeventiende-eeuwse tekenkunst.

In zijn redevoering over 'het gebruik, de nuttigheid en noodzakelykheid der tekenkunst, in de menschelijke maatschappy', gehouden in 1769 bij de heropening van de kunstzaal in het Amsterdamse stadhuis ten behoeve van de tekenacademie, legt hij uit waarom er tekenkunst verzameld moest worden en dit geen oppervlakkig en nutteloos vermaak was. Een kunstcollectie was in zijn ogen in het belang van kunstenaarsleerlingen, zodat zij zo de kans

³⁴ Plomp 1997 (zie noot 21), pp. 291, 302, 312, 325.

³⁵ Plomp 1997 (zie noot 21), p. 8.

³⁶ Plomp 2001 (zie noot 6), pp. 43-44.

³⁷ M.C. Plomp, *Hartstochtelijk verzameld. 18de-eeuwse Hollandse verzamelaars van tekeningen en hun collecties* (deel 2), Paris/Bussum 2001, pp. 4-5.

kregen de beroemdste werken van de grootste meesters te bestuderen en zich de schoonheid van de natuur naar deze voorbeelden eigen konden maken. Daarnaast noemt hij het verzamelen een 'edele uitspanning' voor de geest, die verzamelaars naast vermaak en kennis ook al het schone van de kunst brachten.³⁸

De belangrijkste bijdrage van Ploos van Amstel voor Hendriks was waarschijnlijk zijn waardering voor de tekenkunst, en in het bijzonder de ondergewaardeerde schets. Aanvankelijk waren verzamelaars meer geïnteresseerd in prenten en schilderijen dan in tekeningen. Eind achttiende en begin negentiende eeuw kwam hier verandering in, omdat tekeningen toen langzaam van meer bezieling werden geacht dan prenten en schilderijen. Ploos van Amstel was één van de eerste in ons land die de tekening en ook de schets waardeerde, omdat deze ons de kans geven de 'geest' van de kunstenaar te leren kennen.³⁹

In de *Vaderlandsche Letteroefeningen* van 1722 schreef Ploos van Amstel in een 'Berigt Aan de Liefhebber der Tekenkunst' het volgende: 'De Studie der Tekeningen verschafft ons niet minder eene nuttige Oeffening dan eene aangename uitspanning; niet alleen de zodanige, van welken 'er voorhanden zyn, die in juistheid van uitvoering en in kragt van koloriet, naauwlyks voor de beste stukken in Olieverw behoeven te wyken; maar ook zulken die minder beârbeid, en slegts lugtige schetsen zyn, waar in de Meester zyn eerste gedachten heeft poogen uit te drukken. Want gelyk de ongedwongen trant waarop deeze laatste doorgaans behandeld worden, den Tekenaar niet zelden aanleiding geeft om het vuur zyner verbeelding met meerder vryheid en kragt in zyn kloeke en fiksche omtrekken te doen doorstralen, dan hem wel in 't opmaken derzelven mogelyk is, waar in hy somstyd de weligheid van 't vernuft aan de wetten der juistheid en naauwkeurigheid van uitvoering dient te onderwerpen; zoo mogen wy uit dezelve voornaamlyk den Geest des Kunstenaars als van naby leeren kennen, die zig daarin, als 't ware, met een zeker soort van vryheid en gemeenzaamheid, voordoet, 't welk den Kunstlievenden meêrmalen gelegenheid verschaffen kan tot oordeelkundige bespiegelingen, ja zelf tot nieuwe ontdekkingen in de kunst.'⁴⁰

Ploos van Amstel was niet de enige die de schets in die tijd kon waarderen. In de tweede helft van de achttiende eeuw kwam er ook in Frankrijk steeds meer appreciatie voor de schets, omdat men de kunstenaar steeds meer ging zien als een 'genie'. Ook in ons land veranderde vanaf 1770 de betekenis van het woord genie, dat voorheen slechts talent betekende. Het kunstenaarschap kreeg steeds meer aanzien en het woord 'genie' werd nu gebruikt voor iemand

³⁸ Knolle 1984 (zie noot 15), p. 44.

³⁹ Plomp 2001 (zie noot 6), pp. 66-69.

⁴⁰ C. Ploos van Amstel, 'Berigt van Cornelis Ploos van Amstel, Jacobs Cornelisz. Mededirecteur der tekenacademie te Amsterdam, Aan de Liefhebber der Tekenkunst', *Hedendaagsche Vaderlandsch Letter-Oefening*, Amsterdam 1772, pp. 656-660.

met verheven en visionaire vermogens.⁴¹ Ploos van Amstel ging wellicht nog niet zo ver, maar het is wel duidelijk dat de schets door hem werd gewaardeerd vanwege het 'eerste idee' dat het van de kunstenaar vertoonde.⁴²

De kans is groot dat Hendriks zich liet inspireren door de ideeën van Ploos van Amstel. Hij kocht namelijk een voor die tijd groot aantal 'schetserige' Rembrandt-tekeningen aan. Bovendien deelde ze dezelfde ideeën over het 'nut' van een collectie tekenkunst.⁴³ Het feit dat de volgende kastelein Gerrit Jan Michaelis zich veel minder met tekenkunst heeft bezig gehouden doet vermoeden dat de eigen interesse en het persoonlijke netwerk van kastelein Hendriks een grote rol heeft gespeeld in het aankoopbeleid.

In november 1819 toen Hendriks 75 jaar oud was werd hij opgevolgd door Gerrit Jan Michaëlis. Michaëlis was kastelein van Teylers Museum van 1820 tot en met 1856.⁴⁴ Deze in Amsterdam geboren kunstenaar was de eerste kastelein die schilderijen aan ging kopen voor Teylers Museum. Sinds de Fransen het land uit waren bloeide de Nederlandse schilderkunst op, waardoor dit de aangewezen tijd was om schilderijen aan te kopen. De prijzen waren meestal hoog, maar toch lukte het kastelein Michaëlis om daarnaast ook nog een klein aantal tekeningen van oude meesters aan te kopen. Hij concentreerde zich daarbij op de lacunes in de collectie. Hij kocht onder andere tekeningen van Paulus Potter, Jan Wijnants en Philips Wouwerman. Bovendien had hij een voorkeur voor zeldzame tekeningen, waardoor hij soms werd verblind en wel eens een kopie kocht. Als bijdrage aan de collectie Rembrandt-tekeningen kocht hij twee zeldzame portretten, die in 1904 door kastelein Scholten in zijn catalogus van de collectie tekeningen werden bestempeld als kopieën. Deze portretten zijn tegenwoordig toegeschreven aan Dirck Dircksz. Santvoort (zie afb. 9).

De nadruk van Michaëlis werk voor Teylers Museum lag voornamelijk op het aankopen en tentoonstellen van eigentijdse schilderijen, waardoor het museum de eerste instelling in Nederland werd met contemporaine schilderijen. Daarnaast maakte hij in 1854 een belangrijke nieuwe inventaris van de tekeningen. De collectie tekeningen werden verdeeld over 42 portfolio's. Hij hield daarbij grotendeels het classificatiesysteem van Hendriks aan van gekleurde en ongekleurde tekeningen, die vervolgens werden geordend op onderwerp. Daarbij werd onderscheid gemaakt tussen Italiaanse, oude en moderne meesters.⁴⁵

⁴¹ Grijzenhout 1992 (zie noot 2), pp. 155-156.

⁴² Knolle 1984 (zie noot 15), p. 45.

⁴³ De ideeën van Ploos van Amstel komen overeen met het Verlichtingsideaal van waaruit Teylers Museum is gesticht.

⁴⁴ Plomp 1997 (zie noot 21), pp. 16-18.

⁴⁵ Plomp 1997 (zie noot 21), pp. 15-18.



Afb. 9. Toegeschreven aan Dirck Dirckz. Santvoort, *Portret van een man* (naar zelfportret van Rembrandt) en *Portret van een vrouw*.

2. Een voetstuk voor Rembrandt

Rembrandt werd vanaf 1770 met name om zijn prenten en tekeningen door een relatief klein groepje verzamelaars en kunstenaars gewaardeerd. Hoewel Rembrandt in het buitenland al vrij bekend was viel zijn bekendheid in Nederland nog wat tegen. Na de onthulling van Rembrandts standbeeld op 27 mei 1852 werd zijn status als nationale held definitief door Koning Willem III bevestigd en zat zijn populariteit in de lift.⁴⁶ In de tweede helft van de negentiende eeuw werden kunstenaars bovendien steeds meer verheven personen, die werden gezien als genieën.

Daarnaast ontstond er in die tijd een nieuwe wetenschappelijke discipline, de kunstgeschiedenis, waardoor er steeds meer serieus onderzoek werd gedaan naar zijn leven en zijn werk.⁴⁷ Er werden haast wekelijks nieuwe Rembrandts gevonden en kenners discussieerde volop over de juistheid van de toeschrijvingen.⁴⁸

In de tweede helft van de negentiende eeuw was er, in tegenstelling tot de tijd daarvoor, geen direct verband meer tussen de zeventiende eeuw en het heden. Er werd niet meer terug verlangd naar de tijd van de Gouden Eeuw, zoals men in de achttiende eeuw wel deed. De zeventiende-eeuwse kunst bleef levend, aangezien er een parallel ontstond tussen de negentiende-eeuwse Haagse School en de zeventiende-eeuwse Hollandse school.⁴⁹ Door deze eigentijdse kunstenaars werd ook de tekenkunst steeds meer gewaardeerd, wat blijkt uit de oprichting van de Hollandsche Teekenmaatschappij en Pulchri Studio. Toch moest het nog tot het einde van de negentiende eeuw duren voordat tekeningen van de zeventiende-eeuwse Hollanders in Nederlandse musea de aandacht kregen die ze verdienden.⁵⁰

Dit hoofdstuk gaat over de aankopen en activiteiten van Teylers Museum na de oprichting van Rembrandts standbeeld halverwege de negentiende eeuw tot ongeveer 1907. Dit is de periode waarin Hendrik Jacobus Scholten kastelein was van Teylers Museum. Hieraan voorafgaand wordt de smaakverschuiving die plaatsvond omtrent Rembrandts tekeningen duidelijk gemaakt aan de hand van een belangrijk persoon in dit proces, de auteur Carel Vosmaers (1826-1888).

⁴⁶ Veen 1977 (zie noot 1), pp. 2-3.

⁴⁷ Grijzenhout 1992 (zie noot 2), pp. 255-256.

⁴⁸ Grijzenhout 1992 (zie noot 2), p. 275.

⁴⁹ Grijzenhout 1992 (zie noot 2), p. 286.

⁵⁰ Museum Boijmans van Beuningen had wel, net als Teylers Museum, een paar tekeningen van Michelangelo, Rafael en Rembrandt. Deze zijn in 1864 bij de brand verloren gegaan. Pas in 1940 met de uitbreiding van de tekeningencollectie van Franz Koenings verkreeg het museum opnieuw een aantal tekeningen van Rembrandt, zie: E. Beenker, *De collectie. Museum Boijmans Van Beuningen*, Rotterdam 2005, p. 105.

Het Rijksprentenkabinet verwierf zijn eerste Rembrandt-tekeningen op de veiling van de collectie De Vos Jbz. in 1884, zie: William W. Robinson, 'Peter Schatborn, Tekeningen van Rembrandt, zijn onbekende leerlingen en navolgers', *Kunstchronik* 41 (1988) 10 (oktober), pp. 579-586.

2.1 Carel Vosmaer, pleitbezorger van de Hollandse tekenkunst

Naast Cornelis Ploos van Amstel was Carel Vosmaer één van de vroegste pleitbezorgers van de zeventiende-eeuwse Hollandse tekenkunst. Vosmaer was de auteur van de omvangrijkste monografie over Rembrandt van die tijd en redacteur van *De Nederlandsche Spectator*. In dit tijdschrift pleitte hij regelmatig voor het behoud van de Hollandse tekenkunst in Nederland. Naast zijn werk verzamelde hij bovendien zelf ook tekeningen van oude Hollandse meesters. Deze collectie werd in 1988 voor een groot deel, met steun van de Vereniging Rembrandt, gekocht door het Rijksprentenkabinet.

Het was Vosmaer die, tien jaar na de onthulling van Rembrandts standbeeld op de Botermarkt, een boek over Rembrandts leven publiceerde.⁵¹ In 1868 verscheen hierop een vervolg, wat de omvangrijkste monografie over Rembrandt was tot die tijd met een catalogus van zijn werk. In 1877 werden deze twee voorgaande boeken gebundeld, waarbij de catalogus nog verder was aangevuld. Via deze boeken, waarin Rembrandt duidelijk op een voetstuk werd gezet, bracht Vosmaer zijn lezers veel nieuwe informatie over hun nationale held.



Afb. 10. Carel Vosmaer, *Schets van Haarlem*, 1866.

In 1863 kruisten de paden van Vosmaer en Teylers Museum zich waarschijnlijk voor het eerst.⁵² Teylers Tweede Genootschap had een prijsvraag uitgeschreven, waarbij werd opgeroepen onderzoek te doen naar de artistieke formatie van Rembrandt, de invloed van zijn voorgangers en eigentijdse collega's en in hoeverre hij

hun werk waardeerde. Helaas voor Teylers Tweede Genootschap was Carel Vosmaer op dat moment al bezig met zijn boek *Rembrandt Harmens van Rijn, ses précurseurs et ses années d'apprentissage*. Hij stuurde het naar Teylers Museum, waardoor hun prijsvraag overbodig werd.

Met dit boek bracht hij nieuwe informatie aan het licht over Rembrandts leven. Het doel van zijn onderzoek was om 'de fabels op te ruimen die onze voorgangers ons hebben overgeleverd en nieuw materiaal aan te dragen zodat onze opvolgers een complete en ware geschiedenis kunnen schrijven.'⁵³ Hiervoor was een bezoek aan het Teylers Museum niet noodzakelijk geweest, wat

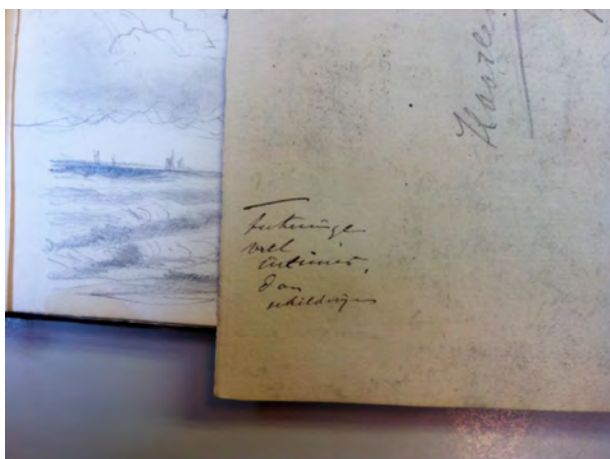
⁵¹ Vosmaer, C., *Rembrandt Harmens van Rijn. Ses précurseurs et ses années d'apprentissage*. La Haye 1863.

⁵² Plomp 1997 (zie noot 21), p. 20.

⁵³ Grijzenhout 1992 (zie noot 2), p. 258.

kan verklaren waarom het Tweede Genootschap niks wist van zijn onderzoek. Voor zijn tweede boek, *Rembrandt Harmens van Rijn, sa vie et ses oeuvres*, bezocht hij wel Teylers Museum. Hij wilde namelijk een catalogus van Rembrandts tekeningen maken en daarvoor hun collectie bestuderen. Achterin dit boek voegde hij een catalogus toe van Rembrandts schilderijen, etsen en voor het eerst in de geschiedenis ook zijn tekeningen. Dit was bovendien ook de eerste chronologische catalogus van Rembrandts werk. Voor Vosmaer was het onbegrijpelijk dat er nog niet eerder een chronologische catalogus was gemaakt. Hij vond het essentieel om op die manier de ontwikkeling van Rembrandts talent in kaart te kunnen brengen.

In deze catalogus nam hij het werk van Rembrandt op dat hij zelf had gezien. Om al deze schilderijen, etsen en tekeningen van Rembrandt in het origineel te leren kennen is Vosmaer dan ook verschillende reizen gaan maken. Door zijn notities en schetsboeken, die zich bevinden in het Familiearchief Vosmaer, weten we waar hij zoal is geweest. Hij bezocht het Louvre en het British Museum, maar ook Nederlandse musea zoals de collectie Van Loon in Amsterdam en Teylers Museum in Haarlem. Regelmatig maakte Vosmaer tijdens zijn reizen schetsen en hij deed dat ook tijdens zijn bezoek aan Haarlem in 1866 (zie afb. 10). De kans is groot dat hij die dag een afspraak had met de toenmalige kastelein Hendrik Jacobus Scholten om de Rembrandt-tekeningen van Teylers Museum te bezichtigen.⁵⁴ Hij bestudeerde de tekeningen en beschreef ze stuk voor stuk voor zijn catalogus. Op de achterkant van één van zijn schetsen schreef hij: 'Tekeningen veel intiemer dan schilderijen'.⁵⁵ Vosmaer vond tekeningen dan ook veel waardevoller dan schilderijen, door het intieme en spontane karakter waaraan het 'eerste idee' van de kunstenaar te zien is.⁵⁶



Afb. 11. Carel Vosmaer, *Achterkant van de schets van Haarlem, 1866.*

Hij kon dan ook niet begrijpen dat het Rijk geen tekeningen verzamelde. In datzelfde jaar schreef hij in *De Nederlandsche Spectator* het volgende: 'Bij den deerniswaardigen toestand waarin zich onze rijksverzamelingen an kunst bevinden, zal het nog wel langen tijd een "vedelen voor den doove" zijn, op de vorming van een rijkskabinet van teekeningen aan te dringen, als op eene onmisbare bron van studie en een even onmisbare aanvulling der

⁵⁴ Mondeling gesprek met Michiel Plomp, 12 mei 2011.

⁵⁵ Schetsboek Carel Vosmaer, Familiearchief Vosmaer (Nationaal Archief), inv.nr. 472.

⁵⁶ C. Vosmaer, 'Van de verzameling...', *De Nederlandsche Spectator* 7 april 1866, pp. 105-106.

musea van schilderijen en prenten. Nog nooit schijnt dit zeer eenvoudige en natuurlijke denkbeeld te zijn opgekomen in het hoofd van iemand die in kunstzaken te gebieden had. Er zijn anders weinig woorden noodig om er het groote nut van aan te toonen. De teekeningen der oude meesters – tegenwoordig zijn het doorgaands meer uitgewerkte en zelfstandige kunstwerken – waren meestendeels of studien, of ontwerpen voor en eerste gedachten van een kunstwerk. Van daar haar oorspronkelijk, prime-sautier karakter, haar intimiteit, van daar haar groot belang voor hem die in den geest eens meesters wenscht door te dringen, dien zij ons zoo dikwijls beter helpen verklaren dan eene schilderij. En voor hoe betrekkelijk weinig geld was hier kust en keur! In dien het rijk in dit opzicht volkomen in gebreke blijft, wij bezitten gelukkig twee bijzondere instellingen tot wier goede gewoonten het behoort haar portefeuilles met teekeningen voortdurend te verrijken, die van Boymans en die van Teyler.⁵⁷

Helaas voelde P.L. Dubourcq, secretaris van 's Rijks Museum in het Trippenhuis, zich niet aangesproken. Hij stuurde verzamelaars die tekeningen te koop aanboden door naar het bestuur van Teyler's Stichting.⁵⁸ Pas in 1874 hebben Vosmaers oproepen voor een nationale tekeningenverzameling gehoor gekregen. In dat jaar werd Victor de Stuers benoemd tot referendaris bij het ministerie van Binnenlandse Zaken. Hij slaagde erin het ministerie ertoe te bewegen geld beschikbaar te stellen voor het aankopen van tekeningen voor het Rijksprentenkabinet.⁵⁹

Doordat er contact is geweest tussen Vosmaer en kastelein Scholten is het goed mogelijk dat Vosmaers uitgesproken mening invloed heeft gehad op het verzamelbeleid van Teylers Museum. Naar aanleiding van een brief, die tijdens dit onderzoek aan het licht kwam, is met zekerheid vast te stellen dat Carel Vosmaer en Hendrik Scholten elkaar kenden en met elkaar spraken.⁶⁰ Aangezien er zo goed als geen correspondentie van kastelein Scholten bewaard is gebleven, is deze brief een belangrijke bijdrage aan de beeldvorming van Scholtens netwerk. In deze niet eerder gepubliceerde brief, gedateerd 3 juni 1869, wijst hij op vriendelijke wijze een verzoek van Vosmaer af om lid te worden van een jury in Den Haag. Wellicht ging het om de jurering van een tentoonstelling van Pulchri Studio, waarvan beiden lid waren.

'Bij de ontvangst uwer aangename en voor mij zeer vereerende letteren van dezer, had ik reeds besloten mijn benoeming tot lid der jury niet te moeten aannemen en was mijn antwoord in dien

⁵⁷ C. Vosmaer, 'Van de verzameling...', *De Nederlandsche Spectator* 7 april 1866, pp. 105-106.

Boijmans van Beuningen kocht op deze veiling een aantal tekeningen van Willem van de Velde.

⁵⁸ J.F. Heijbroek, *De verzameling van mr. Carel Vosmaer (1826-1888)*, tent. cat. Amsterdam (Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet) 1989, p. 39.

⁵⁹ Heijbroek 1989 (zie noot 58), p. 40.

⁶⁰ Brief H.J. Scholten aan C. Vosmaer, 3 juni 1869, Familiearchief Vosmaer (Nationaal Archief), inv.nr. 258.

zin aan de Commissie gereed. (...) Behalve dat ik mijzelf niet de nodige bevoegdheid en vereischte kennis voor zulk een taak durf toekennen (...) Met de eerlijkste en beste bedoelingen heb ik dikweils gezien dat men wijken moest voor combinaties en speculaties, zoo als gij ze teregt noemt, die zoo fijn aangelegd waren dat ze schijn van eerlijkheid houden, en dan mag men zich nog gelukkig achten niet beschuldigt te worden mede geïntrigeerd te hebben.'

Scholten schrijft verder dat hij de betreffende tentoonstelling nog wilde gaan zien met zijn vrouw en hoopte Vosmaer daar te spreken, maar er kwam iets tussen waardoor hij nog niet de gelegenheid had gehad. Scholten ondertekende de brief: 'met hoogachting en vriendschap'.⁶¹

Wat we kunnen opmaken uit deze brief is dat de bescheiden Scholten goed contact had met Vosmaer en dat er wederzijds respect en misschien zelfs vriendschap was. Uit het verzamelbeleid van Scholten, behandeld in de volgende paragraaf, wordt duidelijk dat hij pas in 1866 op de veiling van de collectie Gerard Leembruggen de eerste Rembrandt-tekening aan kocht voor Teylers Museum. Over deze veiling schreef Vosmaer in datzelfde jaar in *De Nederlandsche Spectator*: 'In deze verzameling is een genot en een leering te garen, grooter dan vaak uit schilderijen, omdat teekeningen vooral studies en ontwerpen, gemeentelijk een intimer karakter dragen dan de schilderijen en een moment vertegenwoordigen dat nader bij de inspiratie gelegen is.'⁶² Bovendien weten we dat Vosmaer in 1866 Teylers Museum heeft bezocht en de tekeningen van Rembrandt heeft bestudeerd. In 1869 heeft er een briefwisseling tussen beide mannen plaatsgevonden en aan de hand van zijn schetsalbums weten we dat Vosmaer in 1882 nog eens terugkwam naar Teylers Museum. Het is dus niet ondenkbaar dat Vosmaers uitgesproken mening over het behoud van de Hollandse tekenkunst in Nederland invloed heeft gehad op Scholten.



Afb. 12. Carel Vosmaer, *Gevel van Teylers Museum*, 1882.

⁶¹ Brief H.J. Scholten aan C. Vosmaer, 3 juni 1869, Familiearchief Vosmaer (Nationaal Archief), inv.nr. 258.

⁶² C. Vosmaer, 'De verzameling van Mr. Gerard Leembruggen Jz.', *De Nederlandsche Spectator* 3 maart 1866, p. 70.

2.2 De Rembrandt-tekeningen van kastelein Hendrik Jacobus Scholten

Het eerste wat opvalt aan de activiteiten van Teylers Museum na 1852 is de hernieuwde interesse in Rembrandts tekeningen en de gestegen belangstelling voor tekeningen in het algemeen. De collectie Rembrandt-tekeningen werd door kastelein Scholten uitgebreid met dertien tekeningen. Daarnaast organiseerde hij met de collectie tekenkunst veel kunstbeschouwingen en later ook tekeningentoonstellingen. Hendrik Jacobus Scholten, kastelein van 1863 tot 1907, had net als Wybrand Hendrik ook persoonlijk interesse in de kunst uit de zeventiende eeuw. Hij was een kunstenaar die veel alledaagse onderwerpen schilderde geïnspireerd op de Hollandse Gouden Eeuw. Zijn interesse voor tekenkunst blijkt uit zijn lidmaatschappen van Arti et Amicitiae, Pulchri Studio, het Schilder- en teekengenootschap Kunstliefde en Genootschap van beeldende kunstenaars 'Kunst zij ons doel'⁶³. Scholten kocht tijdens zijn functie als kastelein tekeningen van zowel eigentijdse als oude Hollandse meesters. Bovendien werkte hij tot 1904 aan een catalogus van de tekeningen, waarbij hij een chronologische ordening aanhield. Bovendien veranderde hierin ook enkele toeschrijvingen van Rembrandts tekeningen. Hij werkte maar liefst 44 jaar als kastelein voor Teylers Museum en was de eerste kastelein die lid werd van Teylers Tweede Genootschap.⁶⁴

Waar andere kasteleins, zoals Wybrand Hendriks, zelf mochten besluiten wat er aangekocht werd, was het bestuur de tweede helft van de negentiende eeuw actief betrokken bij het verder uitbouwen van de kunstcollectie. De bestuursleden Jan van der Vlucht en zijn schoonbroer Carl Gottfried Voorhelm Schneevoegt kochten regelmatig tekeningen aan voor het museum op veilingen. Beiden waren zelf ook actieve verzamelaars van prenten en tekeningen en schreven kunsthistorische studies. Schneevoegt verzamelde vooral Haarlemse tekeningen en Jan van der Vlucht tekeningen van Dirk Langendijk en prenten van Jan Luyken.⁶⁵ Schneevoegt maakte bovendien een nieuwe inventaris van de tekeningen van Teylers Museum, waarbij het classificatiesysteem op techniek en onderwerp werd vervangen door een min of meer chronologische ordening van de Hollandse tekeningen. Hieruit valt te concluderen dat het onderscheid tussen gekleurde en ongekleurde tekeningen en de verschillende genres niet meer zo belangrijk werd bevonden. Sinds de kunstenaar als 'genie' meer aanzien kreeg, was er dan ook steeds meer belangstelling voor schetsen en ongekleurde tekeningen, ongeacht het onderwerp.

⁶³ RKDartists <www.rkd.nl> (24 mei 2011).

⁶⁴ Plomp 1997 (zie noot 21), pp. 19-24.

⁶⁵ Plomp 1997 (zie noot 21), p. 20.

In de loop van de negentiende eeuw werd er steeds meer onderzoek gedaan naar Rembrandts werk en discussieerden kenners volop over de juistheid van de toeschrijvingen.⁶⁶ Van sommige Rembrandt-tekeningen werd echter pas in de twintigste eeuw duidelijk wie ze had gemaakt. Er werden tussen 1866 en 1884 door Teylers Museum dertien tekeningen van Rembrandt verworven. Dit is meer dan twee keer zoveel als het aantal Rembrandt-tekeningen dat kastelein Wybrand Hendriks aankocht. Bovendien waren de prijzen inmiddels aanzienlijk gestegen, wat de hernieuwde interesse voor Rembrandts werk bevestigd.



Afb. 13. Rembrandt van Rijn, *Vrouw in Noordhollandse dracht, op de rug gezien (Geertje Dircx?)*.

Het bestuurslid Van der Vlucht kocht in 1866 op de veiling van de collectie G. Leembruggen twee Rembrandt-tekeningen voor Teylers Museum aan. Hij kocht voor f 420,- *Vrouw in Noordhollandse dracht, op de rug gezien (Geertje Dircx?)* en voor f 311,- *Gezicht op Diemen*.⁶⁷ Carel Vosmaer schreef in *De Nederlandsche Spectator* als reactie op deze veiling dat hij blij was dat Teylers Museum in tegenstelling tot het Rijk wel oog had voor deze tekeningen van oude meesters.



Afb. 14. Toegeschreven aan Constantijn Daniel Renesse met correcties van Rembrandt, *Vertrek van Benjamin naar Egypte*.

Het jaar erna kocht bestuurslid Schreevoogt de tekening *Bolwerk oostkant van St. Anthony poort in Amsterdam* voor f 250,- en *Het Vertrek van Benjamin naar Egypte* voor f 360,- op de veiling van de collectie H. de Kat. De eerste werd aangezien voor één van de weinige gekleurde tekeningen van Rembrandt. In de tekeningen catalogus van Scholten werd het in 1904 bestempeld als School van Rembrandt en is nu toegeschreven aan Abraham Funerius. De tweede tekening is een bijzonder werk, omdat het Rembrandt als leermeester laat zien. Hij

corrigeerde hier vermoedelijk zijn leerling Constantijn Daniel van Renesse. Pas in de twintigste eeuw werd het bestempeld als een tekening van de School van Rembrandt, met correcties van Rembrandt.⁶⁸

⁶⁶ Grijzenhout 1992 (zie noot 2), p. 275.

⁶⁷ Plomp 1997 (zie noot 21), p. 21.

⁶⁸ Plomp 1997 (zie noot 21), p. 320.

Op de veiling van de collectie L. Dupper Wz. in juni 1870 werd *De Westpoort of Utrechtse Poort in Rhenen* aangekocht voor f 90,-.⁶⁹ Deze tekening was één van Scholtens favorieten voor de vele



Afb. 15. Rembrandt van Rijn, *De Westpoort of Utrechtse Poort in Rhenen*.

Rembrandts tekening van *Christus in het huis van Maria en Martha* kwam in het bezit van Teylers Museum via de Coster verzameling, die geveild werd in 1875. Deze tekening is waarschijnlijk de meest uitgesproken schets uit de collectie. Dat ook dit soort tekeningen steeds meer gewaardeerd werden blijkt uit de prijs die betaald werd voor de tekening, want het werd aangekocht voor f 366,-. Tegen het einde van de eeuw werd dit werk samen met andere schetsen van Rembrandt ook steeds meer tentoongesteld.

tekeningententoonstellingen vanaf 1886 in de Aquarellenzaal.

Vervolgens werd in oktober 1874 een *Straatscene* aangekocht op de veiling van de collectie W.C.P. baron van Reede van Oudtshoorn. Vanaf 1923 ontstonden er onder andere bij Frits Lugt twijfels over deze toeschrijving, tegenwoordig is het toegeschreven aan Willem Drost.⁷⁰



Afb. 16. Rembrandt van Rijn, *Christus in het huis van Maria en Martha*.

Niet minder dan vier Rembrandt-tekeningen werden aangekocht op de veiling van de collectie Jacob de Vos Jbz. in mei 1883. *De terugkeer van de verloren zoon* (zie afb. 21) werd aangekocht voor f 380,-. Deze tekening is een goed voorbeeld van Rembrandts werkwijze, omdat het één van zijn vele zelfstandige studies is van een historisch onderwerp. Het heeft waarschijnlijk gediend om een bepaalde compositie of expressie te oefenen en was daarnaast bedoeld als voorbeeld voor zijn leerlingen. De tekening *Landschap met hoge boom* (zie afb. 19), die gekocht is voor f 330,- is nu toegeschreven aan Aert de Gelder en ook de tekening *Landschap met brug en Stadswal* (zie afb. 17), toen gezien als een bijzondere en zeldzame aquarel van Rembrandt, bleek later van Ferdinand Bol te zijn. De laatstgenoemde werd gekocht voor 5200,- gulden en was

⁶⁹ Plomp 1997 (zie noot 21), pp. 302-303.

⁷⁰ Plomp 1997 (zie noot 21), pp. 134-135.

daarmee de duurste tekening op de veilingen van de collectie van J. De Vos Jbz. en daarmee ook één van de duurste Rembrandt-tekeningen van die tijd.⁷¹ Dit landschap was in de achttiende en negentiende eeuw één van de beroemdste tekeningen van Rembrandt. Op deze veiling kocht bovendien het Rijksprentenkabinet zijn eerste Rembrandt-tekeningen.⁷²



Afb. 17. Toegeschreven aan Ferdinand Bol, *Landschap met brug en Stadswal*.

Als laatste zijn in 1884 twee tekeningen met dezelfde naam, *Een rustende leeuw*, aangekocht in Aken op de veiling van de collectie van A. Sträter. In 1904 werden ze gecatalogiseerd als School van Rembrandt.

Uit het aankoopbeleid van kastelein Scholten wordt duidelijk dat Teylers Museum meeding met de algemene smaakverschuiving van verzamelaars, die plaatsvond in de negentiende eeuw. Er kwam steeds meer interesse voor tekeningen met een nationaal karakter. Het museum was vooral geïnteresseerd in tekeningen van het Hollandse landschap en typisch Hollandse onderwerpen van zowel de eigentijdse als de oude meesters.

Scholten was zelf slechts sporadisch op veilingen te vinden, hij hield zich vooral bezig met de presentatie en publicatie van de collectie. Hij organiseerde elk jaar meerdere kunstbeschuwingen en vanaf 1886 ook tekeningtentoonstellingen in de speciaal daarvoor ingerichte Aquarellenzaal.⁷³

⁷¹ Plomp 1997 (zie noot 21), p. 21.

⁷² W.W. Robinson, 'Peter Schatborn, Tekeningen Van Rembrandt, Zijn Onbekende Leerlingen En Navolgers', *Kunstchronik* 41 (1988) 10 (oktober), pp. 579-580.

⁷³ Plomp 1997 (zie noot 21), pp. 23-24.

2.3 De kunstbeschouwingen van Teylers Museum

In 1860 werd door Arti et Amicitiae in Amsterdam de eerste tentoonstelling in Nederland georganiseerd die uitsluitend aan de teken- en prentkunst van eigentijdse kunstenaars gewijd was. Tekeningen werden tot dan toe vooral bekeken tijdens kunstbeschouwingen. De bladen werden door een klein gezelschap, vanuit portefeuilles waarin ze werden bewaard, op de hand bekeken en besproken. Dit was ook het geval in Teylers Museum. Kastelein Scholten verzorgde tussen 1873 en 1896 ruim zestig kunstbeschouwingen met tekeningen uit de collectie van Teylers Museum, waarvan dertig in het Fundatiehuis (het oude woonhuis van Pieter Teyler van der Hulst) en dertig elders in het land. Afgezien van de traditionele kunstbeschouwing die jaarlijks op de geboortedag van Pieter Teyler van der Hulst plaatsvond, een traditie die nog steeds in ere wordt gehouden, werden er in deze periode meerdere kunstbeschouwingen per jaar georganiseerd.⁷⁴ Dankzij het notitieboekje van Scholtens, dat zich bevindt in het Teylers Stichting Archief, is voor dit onderzoek achterhaald wat hij op deze kunstbeschouwingen liet zien en in het bijzonder welke rol Rembrandts tekening hierin kregen. Per kunstbeschouwing gingen ongeveer veertig bladen rond, waar gemiddeld twaalf genodigden aanwezig waren.⁷⁵

Van 1873 tot en met 1878 verzorgde Scholten gemiddeld vijf kunstbeschouwingen per jaar.⁷⁶ Opvallend is dat de moderne tekeningen in deze periode vaker in de belangstelling stonden dan de oude tekeningen. Slechts één keer per jaar was er een kunstbeschouwing waarbij Teylers tekeningen van oude Hollandse meesters getoond werden. Dit is begrijpelijk aangezien veel kunstbeschouwing plaatsvonden bij eigentijdse kunstenaarsgenootschappen als Pulchri Studio en Arti et Amicitiae.

In deze periode hebben er drie kunstbeschouwingen met oude meesters plaatsgevonden in het Fundatiehuis, één in Utrecht, waarschijnlijk bij het Schilder- en teekengenootschap Kunstliefde,⁷⁷ en één bij Kunst zij ons Doel in Haarlem. Onder de genodigden in het Fundatiehuis bevonden zich met name leden van de directie van Teylers Museum en leden van Teylers Tweede Genootschap. Daarnaast waren enkele belangrijke mensen uit het bedrijfsleven van Haarlem aanwezig. Enkele veel voorkomende namen zijn H. A. van Gelder, A. van der Willigen, J. Loosjes, A. J. Enschede en O. Ekama. Op deze kunstbeschouwingen van oude meesters was meestal één tekening per kunstenaar te zien van onder andere Peter Paul Rubens, Meindert Hobbema, en Jan Lievens. Het aantal tekeningen van Rembrandt dat getoond werd varieerde echter van twee tot zes. De tekening *Het Vertrek van Benjamin naar Egypte* (zie afb. 14), toen nog

⁷⁴ R. Jellema, 'De inrichting van de aquarellenzaal in 1886', *Teylers Magazijn* 29 (1990), pp. 6-10.

⁷⁵ Notitieboekje van H.J. Scholten over de kunstbeschouwingen, Teylers Stichting Archief, inv.nr. 147 b.

⁷⁶ Notitieboekje inv.nr. 147 b (zie noot 75).

⁷⁷ Scholten noteerde slechts Utrecht, niet welk genootschap waarschijnlijk gaat het om Schilder- en teekengenootschap Kunstliefde, waarvan Scholten ook lid was.

toegeschreven aan Rembrandt, was op bijna elke beschouwing aanwezig. Daarnaast was *De Westpoort of Utrechtse Poort in Rhenen* twee keer te zien.

Op de kunstbeschouwing van 25 maart 1875 toonde Scholten trots de op 18 maart aangekochte tekening *Christus in het huis van Maria en Martha*. Opvallend genoeg werden de tekeningen die aangekocht waren op de Leembruggen-veiling in 1866, zoals *Vrouw in Noordhollandse dracht, op de rug gezien (Geertje Dircx?)* en *Gezicht op Diemen*, niet getoond. Net als de *St. Anthony poort in Amsterdam*, die was aangekocht in 1867.



Afb. 18. Toegeschreven aan Nicolaes Maes, *Emmaüsgangers*.

Van 1878 tot en met 1883 werden 30 kunstbeschouwingen verzorgd door Scholten, waarvan twaalf met tekeningen van oude meesters, waaruit blijkt dat er in deze periode meer belangstelling was voor de tekeningen van oude meesters.⁷⁸ Bovendien liet Scholten per kunstbeschouwing nu ook veel meer tekeningen, en af en toe etsen, van Rembrandt zien. Gemiddeld werden zeven tekeningen van hem getoond tijdens deze kunstbeschouwingen. De tekeningen *Christus en zijn discipelen in de Hof van Gethsemane* (zie afb. 7) en *De Westpoort of Utrechtse Poort in Rhenen* (zie afb. 15) zijn in deze periode het meest getoond samen met de *Emmaüsgangers*, die inmiddels is toegeschreven aan Nicolaes Maes. Daarnaast waren ook *Een rustende Leeuw* tegenwoordig gezien als

een kopie en *Het Vertrek van Benjamin naar Egypte* (zie afb. 14), nu toegeschreven aan Constantijn Daniel van Renesse, populair. Vier van deze kunstbeschouwingen vonden plaats in het Fundatiehuis, waarbij de toekomstige directeuren Daniel de Haan en Anthonie Wilhelm Thöne aanwezig waren en onder andere een aantal leden van Teylers Tweede Genootschap, zoals G. Postma, J.H. Krelage en A.C. Kruseman.

Op 25 maart 1878 vond een kunstbeschouwing plaats in het Fundatiehuis, waarbij voor het eerst Italiaanse, Hollandse zeventiende-eeuwse en eigentijdse tekeningen getoond werden. Van Rembrandt waren wederom de tekeningen *Christus en zijn discipelen in de Hof van Gethsemane* en *De Westpoort of Utrechtse Poort in Rhenen* te zien.

Op 17 februari 1879 mocht Scholten een kunstbeschouwing Hollandse meesters verzorgen voor Koning Willem III en Koningin Emma. Naast tekeningen van onder andere A. van Ostade, P. de Koning, A. van de Velde en G. Dou bracht hij maar liefst vijf tekeningen van Rembrandt mee. Hij koos hiervoor *Het Vertrek van Benjamin naar Egypte*, *Vrouw in Noordhollandse dracht, op de rug gezien (Geertje Dircx?)* (zie afb. 13), *Leeuw*, waarschijnlijk *Landschap met hoge boom* en *De Westpoort of Utrechtse Poort in Rhenen*.

⁷⁸ Notitieboekje inv.nr. 147 b (zie noot 75).

Op 22 mei 1883 werden tijdens de veiling van de collectie J. de Vos Jbz. vier Rembrandt-tekeningen aangekocht. De eerste kunstbeschouwing waarbij deze tekeningen getoond werden is waarschijnlijk die van september 1883 bij de Kroonprins en Kroonprinses van Zweden. In 1884 waren er twee kunstbeschouwingen met tekeningen van Hollandse oude meesters, waarbij zes tekeningen van Rembrandt te zien waren. Onder deze tekeningen bevonden zich ook een paar nieuwe aanwinsten, gekocht op de veiling J. de Vos Jbz. In 1891 werd er bij Kunst zij ons doel in Haarlem zelfs een kunstbeschouwing georganiseerd die in zijn geheel was gewijd aan Rembrandts etsen. De volgende en laatste kunstbeschouwing van de onderzochte periode met tekeningen van oude meesters vond plaats in maart 1892, waarbij drie tekeningen van Rembrandt te zien waren en vele reproducties naar Rembrandt.

Wellicht mede dankzij de populaire kunstbeschouwingen, ontstond er bij Scholten en de directie behoefte aan een expositieruimte voor de collectie tekenkunst.⁷⁹ Begin 1886 kon Scholten het huidige prentenkabinet, waar voor die tijd schilderijen geëxposeerd werden, inrichten voor het tentoonstellen en bewaren van de collectie tekeningen. Door zijn focus op het tentoonstellen van de tekeningen nam het aantal kunstbeschouwingen af.



Afb. 19. Toegeschreven aan Aert de Gelder, *Landschap met hoge boom*.

⁷⁹ Jellema 1990 (zie noot 74), pp. 8-9.

2.4 De tekeningententoonstellingen in de Aquarellenzaal

De ruimte die voorheen werd gebruikt voor het tentoonstellen van schilderijen werd in 1866 verbouwd, aangepast en gedecoreerd voor de collectie tekenkunst. Er werden vergulde aquarellenlijsten besteld in vier formaten en het pronkstuk werd een in opdracht vervaardigde portefeuillestandaard. De standaard was gemaakt van Italiaans notenhout en besneden met ramskoppen, guirlandes en de wapens van Haarlem. Er konden twintig bladen in de draaibare standaard worden gehangen.⁸⁰ Hij was bedoeld om de oude tekeningen in te tonen, waaronder die van Rembrandt. Daarmee hadden Rembrandts tekeningen een ereplaats verworven binnen Teylers Museum. In de zaal kwam verder een grote tafel van notenhout in de Lodewijk XVI-stijl, waardoor hij goed paste bij de al aanwezige stoelen met rood trijp en het interieur van de neoclassicistische Ovale zaal.⁸¹



Afb. 20. Aquarellenzaal in 1892.

Net als Scholtens aantekeningen van de kunstbeschouwingen is ook zijn notitieboekje bewaard gebleven, waarin hij behield welke tekeningen hij vanaf 1 maart 1886 tentoonstelde in de Aquarellenzaal.⁸² In deze notities maakt hij onderscheid tussen de tekeningen van oude meesters en moderne kunstenaars. Hij koos dan ook voornamelijk bladen van Nederlandse kunstenaars. Slechts een enkele keer zijn tekeningen van Michelangelo, Rafael,

Watteau en Claude Lorraine te zien geweest. De Italiaanse tekeningen werden waarschijnlijk vanuit portfolio's aan tafel op de hand bekeken.

Mijn onderzoek wijst uit dat er bij de kunstbeschouwingen meer moderne tekeningen te zien waren dan oude meesters.⁸³ Dit bleek echter bij de tentoonstellingen vanaf 1886 juist omgekeerd te zijn. Gemiddeld waren er per tentoonstelling tachtig tekeningen van oude meesters te zien en 40 moderne tekeningen. Er werd vanaf 1886 in de Aquarellenzaal van Teylers Museum dus meer aandacht besteed aan de Hollandse oude meesters. Meestal was er net als bij de kunstbeschouwingen één tekening per kunstenaar te zien, maar voor de

⁸⁰ Jellema 1990 (zie noot 74), pp. 8-9.

⁸¹ Jellema 1990 (zie noot 74), p. 9.

⁸² Notitieboekje van H.J. Scholten over de tekeningententoonstellingen, Teylers Stichting Archief, inv.nr. 147 c.

⁸³ Notitieboekje van H.J. Scholten over de kunstbeschouwingen, Teylers Stichting Archief, inv.nr. 147 b.

tekeningen van Rembrandt was een hoofdrol weggelegd. Tot het jaar 1900 zijn er per tentoonstelling tussen de zeven en twaalf tekeningen van hem tentoongesteld.

Van maart 1888 tot juni 1889 vond een tentoonstelling plaats waarbij er maar liefst 370 etsen van Rembrandt in de belangstelling stonden. Deze werden gecombineerd met 27 moderne tekeningen van onder andere J. Bosboom, W. Roelofs en A. Mauve. Daarna stond ook de tentoonstelling van maart 1893 tot augustus 1894 in het teken van Rembrandt, dit keer was deze gewijd aan zijn reproducties. Verschillende privé- en museale collecties hebben Teylers Museum werk geleend voor deze tentoonstelling, waaronder het prentenkabinet van Berlijn, Dresden, het Louvre, het British Museum en verschillende privéverzamelaars. Deze reproducties werden getoond naast de originele tekeningen uit de collectie van Teylers Museum.⁸⁴

Scholten heeft tussen 1886 en 1900 elf tekeningententoonstellingen georganiseerd, die gemiddeld zeventien maanden te bezichtigen waren.⁸⁵ Voor het merendeel geldt dat er één tekening per kunstenaar hing. Naast Rembrandt was ook Adriaen van Ostade goed vertegenwoordigd met vier tot zeven tekeningen. Daarnaast werden ook van Nicolas Berchem, Jacob de Wit en Anthonie van Dyck meestal drie tekeningen tentoongesteld. Opvallende moderne meesters waren Cornelis Troost, David Bles, Johannes Bosboom en Charles Rochussen, waarvan tussen de twee en vier tekeningen tentoongesteld werden. Rembrandt spande echter de kroon en werd vertegenwoordigd met zeven tot vijftien tekeningen.



Afb. 21. Rembrandt van Rijn, *De terugkeer van de verloren zoon*.

Als we alle toenmalige toeschrijvingen aan Rembrandt uit de collectie tekeningen van Teylers Museum optellen bevatte de collectie op dat moment ongeveer vierentwintig Rembrandt-tekeningen. Door deze tekeningen af te wisselen heeft Scholten geprobeerd steeds weer wat nieuws te tonen op de tentoonstellingen. De tekening *Christus en zijn discipelen in de Hof van Gethsemane* was daarentegen maar drie keer afwezig en is dan ook nog steeds één van de topstukken. *Landschap met brug en Stadswal*, dat werd

⁸⁴ Notitieboekje inv.nr. 147 c (zie noot 82).

⁸⁵ Notitieboekje inv.nr. 147 c (zie noot 82).

beschouwd als een zeer zeldzaam aquarel van Rembrandt, ontbrak slechts één keer. De populariteit van *Het Vertrek van Benjamin naar Egypte* was vergeleken met de kunstbeschouwingen wat gezakt en was vijf keer te zien, misschien dat Scholten al vermoedens had over de authenticiteit van het werk. Opvallend is dat de schets *Christus in het huis van Maria en Martha* vijf keer tentoongesteld is, meer nog dan *De terugkeer van de verloren zoon*. Ook de schetsen *Oude man zittend in een leunstoel*, *Twee Oosterse mannen in gesprek* en de *Emmaüsgangers* (zie afb. 18) werden geregeld tentoongesteld. Hieruit kunnen we opmaken dat kastelein Scholten net als Carel Vosmaer en Ploos van Amstel bewondering had voor de tekeningen van het 'genie' Rembrandt, waaraan zijn 'eerste ideeën' goed te zien waren.⁸⁶



Afb. 22. Rembrandt van Rijn, *Oude man zittend in een leunstoel*.

⁸⁶ Notitieboekje inv.nr. 147 c (zie noot 82).

3. De nationalistische beweegredenen van Teylers Museum

In de vorige hoofdstukken werd duidelijk hoe het nationalisme in Nederland is ontstaan en wat voor effect dat heeft gehad op de belangstelling van Teylers Museum voor Rembrandts tekeningen. Hierbij is ook gekeken naar de rol die Rembrandts tekeningen hebben gespeeld binnen de collectie van Teylers Museum. Bovendien werd duidelijk dat de persoonlijke interesse van de kasteleins en hun connecties met toonaangevende personen een belangrijke rol hebben gespeeld. Deze personen waren waarschijnlijk ook indirect beïnvloed door het nationalisme en liepen voorop in de veranderingen die dit met zich meebracht. Er kan geconcludeerd worden dat het nationalisme pas na de oprichting van Rembrandts standbeeld in 1852 zijn hoogtepunt bereikte. Daarna raakte heel Nederland steeds meer in de ban van zijn nieuwe nationale held en daardoor groeide ook de interesse van Teylers Museum voor Rembrandt nog meer. Toch bleef Teylers Museum nog tot het einde van de negentiende eeuw voorop lopen wanneer het ging om de belangstelling voor zijn tekeningen.⁸⁷

3.1 De belangstelling van Teylers Museum in Rembrandts tekeningen tot 1856

Dat het classicisme en het nationalisme vanaf het midden van de achttiende eeuw een tijd naast elkaar hebben bestaan heeft zijn effect gehad op Teylers Museum. Vanaf de stichting tot 1817 is Teylers Museum net zo verdeeld geweest over dit vraagstuk als de rest van het land. Dat blijkt ook uit de prijsvraag van Teylers Museum van omstreeks 1787, waarbij werd gevraagd hoe de Hollandse smaak door bestudering van het classicisme verbeterd kon worden. Om kunstenaars en geïnteresseerden de mogelijkheid te bieden de classicistische kunst van de Italianen te bestuderen werden in 1790 door Teylers Museum 1400 Italiaanse tekeningen aangekocht. Nog geen vijf jaar daarna kocht kastelein Hendriks zijn eerste Rembrandt-tekening, namelijk *Christus en zijn discipelen in de Hof van Gethsemane* (zie afb. 7). Rembrandts tekeningen vielen in die tijd een beetje buiten de boot. Rembrandt heeft bijna geen gekleurde en uitgewerkte tekeningen gemaakt, zoals de meeste Hollandse meesters wel deden. Zijn tekeningen pasten daardoor, in de ogen van de toenmalige verzamelaars van Italiaanse kunst, goed bij de Italiaanse tekeningen. Hij tekende namelijk net als de Italianen vanuit zijn fantasie, werkte schetsmatig en tekende bovendien veel Bijbelse onderwerpen. Als Teylers Museum deze mening deelde dan is het goed mogelijk dat kastelein Hendriks, net als vele andere kunstliefhebbers in die tijd, wilde proberen om de Hollandse kunst aan te sluiten bij de classicistische kunst. Dat Hendriks in 1814

⁸⁷ Museum Boijmans van Beuningen had wel, net als Teylers Museum, een paar tekeningen van Michelangelo, Rafael en Rembrandt. Deze zijn in 1864 bij de brand verloren gegaan. Pas in 1940 met de uitbreiding van de tekeningencollectie van Franz Koenings verkreeg het museum opnieuw een paar tekeningen van Rembrandt.

een tekening van Rembrandt kocht die hij had gemaakt naar voorbeeld van Rafael lijkt deze theorie te bevestigen.⁸⁸

De prijzen van gekleurde tekeningen van de zeventiende-eeuwse Hollandse meesters brachten meer op dan de Italiaanse tekeningen. Hieruit kunnen we opmaken dat verzamelaars toch de kunst van eigen bodem het meest waardeerden. Deze verzamelaars ordende hun tekeningen bovendien in portfolio's voor gekleurde en ongekleurde tekeningen, wat aangeeft dat dit onderscheid belangrijk werd geacht. Iedere serieuze verzamelaar van Hollandse zeventiende-eeuwse tekenkunst had ondanks zijn snelle werkwijze wel vijf tekeningen van Rembrandt. Wat dat betreft heeft kastelein Hendriks zich niet veel anders gedragen dan de privéverzamelaars van die tijd. In de periode tot 1856 werden er door Teylers Museum namelijk twaalf tekeningen verworven, die waren toegeschreven aan Rembrandt.⁸⁹

De persoonlijke smaak en interesses van kastelein Wybrand Hendriks heeft in deze periode een grote rol gespeeld in de belangstelling van Teylers Museum voor Rembrandts tekeningen. Het was dan ook vooral kastelein Hendriks, en niet zijn opvolger Gerrit Jan Michaëlis, die een groot aantal tekeningen van Rembrandt voor het museum verwierf. Zijn smaak werd waarschijnlijk beïnvloed door de uitgesproken mening van de vooraanstaande verzamelaar Cornelis Ploos van Amstel, een goede bekende van Hendriks. Ploos van Amstel was namelijk van mening dat we door tekeningen en vooral schetsen de 'geest' van de kunstenaar kunnen leren kennen. Kastelein Hendriks kocht inderdaad, ondanks dat de gekleurde en uitgewerkte tekeningen geliefder waren, ook veel schetsmatige tekeningen van Rembrandt aan.

Aan de hand van dit onderzoek kan niet stellig gezegd worden dat de belangstelling van Teylers Museum in Rembrandts tekeningen tot 1856 enkel te wijten is aan het nationalisme. Het ligt een stuk complexer, al zijn alle bovenstaande redenen wel direct of indirect gelinkt aan het nationalisme.

⁸⁸ Het gaat hier om *De graflegging van Christus* uit de collectie H. van Eyl-Sluyter, die geveild werd in september 1814, zie ook pp. 12-13.

⁸⁹ Er zijn zes tekeningen op naam van Rembrandt aangekocht door Hendriks, twee door Michaëlis en van vier is onbekend hoe ze in de collectie kwamen.

3.2 De belangstelling van Teylers Museum in Rembrandts tekeningen van 1856 tot 1907

De groeiende belangstelling van Teylers Museum voor Rembrandts tekeningen na de onthulling van Rembrandts standbeeld is veel duidelijker een gevolg van het nationalisme. Na deze onthulling in 1852 bereikte het nationalisme, wat de kunst betreft, een hoogtepunt. Doordat Rembrandt nu officieel was benoemd tot nationale held zat zijn populariteit in de lift.

De kastelein Adrianus Johannes Ehnle, die Michaëlis opvolgde in 1856, stierf al binnen zes jaar en had geen Rembrandt-tekeningen aangekocht. Zijn opvolger kastelein Scholten kocht daarentegen maar liefst dertien tekeningen aan die waren toegeschreven aan Rembrandt. Net als kastelein Hendriks, vertoonde hij meer het gedrag van een privéverzamelaar dan dat van een museum. Teylers Museum bleef namelijk nog tot einde van de eeuw het enige museum in Nederland dat tekeningen van Rembrandt verzamelde.

De groeiende belangstelling van Teylers Museum voor Rembrandts tekeningen blijkt ook uit de prijsvraag die werd uitgeschreven in 1863. Hierbij werd opgeroepen onderzoek te doen naar Rembrandt en zijn werk. Op dat moment was Carel Vosmaer echter al bezig met een uitgebreid bronnenonderzoek over de nieuwe nationale held. Het waren dit soort onderzoeken die, als resultaat van het nationalisme, de populariteit van Rembrandt steeds meer deed groeien.

Dit onderzoek heeft aangetoond dat kastelein Scholten en Vosmaer elkaar kenden en ook contact hadden, waardoor de kans groot is dat de uitgesproken mening van Vosmaer over het behoud van de zeventiende-eeuwse tekenkunst in Nederland invloed heeft gehad op kastelein Scholten. In datzelfde jaar kocht Scholten namelijk zijn eerste Rembrandt-tekening aan, waarna er nog twaalf zouden volgen. Dit is een verdubbeling ten opzichte van kastelein Hendriks en ook de prijzen die Teylers Museum bereid was te betalen voor deze tekeningen waren fors gestegen. Deze gestegen prijzen geven bovendien aan dat Rembrandts tekeningen, in heel Nederland en ook daarbuiten, veel meer waard waren geworden door het nationalisme.

De collectie tekeningen van Teylers Museum werd vanaf 1864 voor het eerst chronologisch geordend. Het onderscheid tussen gekleurde en ongekleurde tekeningen was dus niet meer belangrijk. Er kwam dan ook steeds meer belangstelling voor de ongekleurde tekening en de schets. Door het intieme karakter van tekeningen en schetsen kon de beschouwer heel dichtbij de gedachtegang van de kunstenaar komen. De 'geest' van de kunstenaar was dan ook veel beter te zien in tekeningen dan in prenten of schilderijen. Deze smaakverschuiving was indirect ook een gevolg van het nationalisme.

Kastelein Scholten had net als Wybrand Hendriks ook persoonlijk interesse in de Hollandse zeventiende-eeuwse kunst, dat blijkt ook uit zijn eigen schilderstijl. Hij trok bovendien op eigen initiatief het land door met de tekeningencollectie van Teylers Museum en bezocht daarbij vaak kunstgenootschappen, waarvan hij zelf ook lid was. Aanvankelijk organiseerde hij meer kunstbeschouwingen met moderne tekeningen dan met tekeningen van oude meesters. Door het nationalisme groeide ook de interesse in de zeventiende-eeuwse tekenkunst, waardoor hij meer kunstbeschouwingen met oude meesters ging organiseren. Op deze kunstbeschouwingen liet kastelein Scholten ook steeds meer tekeningen van Rembrandt zien. Na 1886 kregen Rembrandt-tekeningen zelfs een ereplaats in de nieuwe Aquarellenzaal van Teylers Museum en draaide de rollen tussen tekeningen van de moderne en oude meesters nog meer om. Verschillende tentoonstellingen waren zelfs geheel aan Rembrandts tekenkunst gewijd.

Het feit dat Teylers Museum zich van 1778 tot 1907 heeft bekommerd om Rembrandts tekenkunst heeft veel te maken gehad met het nationalisme. Daarnaast speelde ook de persoonlijke interesse van de kasteleins en hun persoonlijke contacten met belangrijke vernieuwers een grote rol. De kasteleins Gerrit Jan Michaëlis en Adrianus Johannes Ehle hadden namelijk veel minder belangstelling voor Rembrandts tekeningen, aangezien hun interesse lag bij de schilderkunst. Door toedoen van de kasteleins Hendriks en Scholten heeft Teylers Museum een flinke collectie Hollandse zeventiende-eeuwse tekenkunst aangekocht in een tijd dat deze nog betaalbaar was. Door desinteresse van de overige Nederlandse musea voor Rembrandts tekenkunst waren deze tekeningen anders waarschijnlijk in privécollecties of zelfs in het buitenland beland. Door een samenspel van persoonlijke interesses en de gevolgen van het nationalisme, heeft Teylers Museum daardoor een mooie collectie tekeningen van 'onze' Rembrandt voor het Nederlandse erfgoed weten te behouden.

Literatuurlijst

- Beenker, E., *De collectie. Museum Boijmans Van Beuningen*, Rotterdam 2005.
- Clifford, S.A., *From Michelangelo to Rembrandt. Master drawings from the Teyler Museum*, New York 1989.
- Grijzenhout, F. e.a., *De Gouden Eeuw in perspectief. Het beeld van de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst in later tijd*, Nijmegen/Heerlen 1992.
- Heijbroek, J.F., *De verzameling van mr. Carel Vosmaer (1826-1888)*, tent. cat. Amsterdam (Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet) 1989.
- Plomp, M.C., *Hartstochtelijk verzameld. 18de-eeuwse Hollandse verzamelaars van tekeningen en hun collecties (deel 1)*, Paris/Bussum 2001.
- Plomp, M.C., *Hartstochtelijk verzameld. 18de-eeuwse Hollandse verzamelaars van tekeningen en hun collecties (deel 2)*, Paris/Bussum 2001.
- Plomp, M.C., *The Dutch drawings in the Teyler Museum. Artists born between 1575 and 1630*, Haarlem/Ghent 1997.
- Reynaerts, J., *Het karakter onzer Hollandsche school. De Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten te Amsterdam 1817-1870*, Leiden 2001.
- Scharloo, M. e.a., *Teylers Museum: een reis door de tijd*, Haarlem 2009.
- Schwartz, L.A., *The Dutch Drawings in The Teylers Museum. Artists born between 1740 and 1800*, Haarlem/Gent Doornspijk 2004.
- Veen, V., *Het Rembrandtbeeld. Hoe een kunstenaar in de 19-de eeuw een nationale held werd*, tent. cat. Amsterdam (Amsterdams historisch museum) 1977.
- Vosmaer, C., *Rembrandt Harmens van Rijn. Ses précurseurs et ses années d'apprentissage*. La Haye 1863.

Artikelen

- Ploos van Amstel, C., 'Berigt van Cornelis Ploos van Amstel, Jacobs Cornelisz. Mededirecteur der tekenacademie te Amsterdam, Aan de Liefhebber der Tekenkunst', *Hedendaagsche Vaderlandsch Letter-Oefening*, Amsterdam 1772, pp. 656-660.
- Jellema, R., 'De inrichting van de aquarellenzaal in 1886', *Teylers Magazijn* 29 (1990), pp. 6-10.
- Knolle, P., Cornelis Ploos van Amstel, pleitbezorger van de 'Hollandse' iconografie', *OudHolland* 98 (1984), pp. 47-48
- Robinson, W. W., 'Peter Schatborn, Tekeningen van Rembrandt, zijn onbekende leerlingen en navolgers', *Kunstchronik* 41 (1988)10 (oktober), pp. 579-586.
- Sliggers, B., 'Teyler, Teylers Stichting en het Haarlemse tekenonderwijs', *Teylers Magazijn* 26 (1990), pp. 14-17.
- Vosmaer, C., 'De verzameling van Mr. Gerard Leembruggen Jz.', *De Nederlandsche Spectator* 3 maart 1866, pp. 68-70.
- Vosmaer, C., 'Van de verzameling...', *De Nederlandsche Spectator* 7 april 1866, pp. 105-106.

Archiefbronnen

- Brief H.J. Scholten aan C. Vosmaer, 3 juni 1869, Familiearchief Vosmaer (Nationaal Archief), inv.nr. 258.
- Notitieboekje van H.J. Scholten over de kunstbeschouwingen, Teylers Stichting Archief, inv.nr. 147 b.
- Notitieboekje van H.J. Scholten over de tekeningentoonstellingen, Teylers Stichting Archief, inv.nr. 147 c.
- Schetsboek Carel Vosmaer, Familiearchief Vosmaer (Nationaal Archief), inv.nr. 472.
- Schetsboek Carel Vosmaer, Familiearchief Vosmaer (Nationaal Archief), inv.nr. 475.

Website

RKDartists <www.rkd.nl> (24 mei 2011).

Afbeeldingen

Afb. 1. Het Teekencollegie, Haarlemse Teekenacademie.

Afb. 2. Rembrandtplein, *Standbeeld van Rembrandt*, foto: Jan van Broekhoven.

Afb. 3. Adriaen van Ostade, *Herberginterieur met feestende boeren*, pen en bruine inkt, aquarel en gouache, gedeeltelijk voorzien van Arabische gom, 251 x 410 mm, Teylers Museum.

Afb. 4. Jan van Huysum, *Stilleven van vruchten en bloemen*, aquarel, enige Arabische gom, 385 x 511 mm., Teylers Museum.

Afb. 5. Imitator van Rembrandt, *Bocht in een rivier*, pen en bruine inkt, 86 x 136 mm., Teylers Museum.

Afb. 6. Samuel van Hoogstraten, *De zalving van David*, pen en donker bruine inkt, bruin wassing en wit gehoogd, 171 x 218 mm., Teylers Museum.

Afb. 7. Rembrandt van Rijn, *Christus en zijn discipelen in de Hof van Gethsemane*, pen en bruine inkt, grijs en bruine wassing, zwart, rood en groen krijt, wit gehoogd, 357 x 478 mm., Teylers Museum.

Afb. 8. Rembrandt van Rijn, *De graflegging van Christus*, pen en bruine inkt, bruin gewassen correcties met witte huidskleur op licht gekleurd papier, links oker krijt, 181 x 284 mm, Teylers Museum.

Afb. 9. Toegeschreven aan Dirck Dirckz. Santvoort, *Portret van een man (naar zelfportret van Rembrandt)* en *Portret van een vrouw*, zwart en wit krijt op licht geel geprepareerd papier, 280 x 194 mm., Teylers Museum.

Afb. 10. Carel Vosmaer, *Schets van Haarlem*, 1866, pen en bruine inkt, Familiearchief Vosmaer (Nationaal Archief).

Afb. 11. Carel Vosmaer, *Achterkant van de schets van Haarlem*, 1866, potlood, Familiearchief Vosmaer (Nationaal Archief).

Afb. 12. Carel Vosmaer, *Gevel van Teylers Museum*, 1882, potlood, Familiearchief Vosmaer (Nationaal Archief).

Afb. 13. Rembrandt van Rijn, *Vrouw in Noordhollandse dracht, op de rug gezien (Geertje Dirck?)*, pen en bruine inkt, bruine wassing, 222 x 154 mm., Teylers Museum.

Afb. 14. Toegeschreven aan Constantijn Daniel Renesse met correcties van Rembrandt, *Vertrek van Benjamin naar Egypte*, pen en donker bruine inkt, bruin gewassen over sporen van zwart krijt, correcties in witte huidskleur gehoogd, 188 x 289 mm., Teylers Museum.

Afb. 15. Rembrandt van Rijn, *De Westpoort of Utrechtse Poort in Rhenen*, pen en bruine inkt, bruin gewassen en wit gehoogd, 163 x 226 mm., Teylers Museum.

Afb. 16. Rembrandt van Rijn, *Christus in het huis van Maria en Martha*, pen en bruine inkt op papier, 158 x 194 mm., Teylers Museum.

Afb. 17. Toegeschreven aan Ferdinand Bol, *Landschap met brug en Stadswal*, pen en bruine inkt, rood krijt, aquarel, wit gehoogd, 194 x 308 mm, Teylers Museum.

Afb. 18. Toegeschreven aan Nicolaes Maes, *Emmaüsgangers*, pen en bruine inkt en grijsbruine wassing, 132 x 96 mm., Teylers Museum.

Afb. 19. Toegeschreven aan Aert de Gelder, *Landschap met hoge boom*, pen en bruine inkt en bruine wassing, 193 x 310 mm., Teylers Museum.

Afb. 20. Aquarellenzaal, 1892, Teylers Museum.

Afb. 21. Rembrandt van Rijn, *De terugkeer van de verloren zoon*, pen en bruine inkt, bruine wassing wit gehoogd, 191 x 227 mm., Teylers Museum.

Afb. 22. Rembrandt van Rijn, *Oude man zittend in een leunstoel*, 1631, Rood en zwart krijt, 227 x 147 mm., Teylers Museum.