

Teylers tweede schilderijenzaal: *Mee met de tijd*



Saskia Groot Koerkamp
3250814
Onderzoekswerkgroep Annemieke Hoogenboom
29 juni 2011

Inhoudsopgave

Inhoudsopgave	1
1. Inleiding.....	2
2. Bouwgeschiedenis van het Teylers Museum.....	5
2.1 <i>Vóór 1893: de ovale zaal, eerste schilderijenzaal en een prijsvraag</i>	5
2.2 <i>1893: de tweede schilderijenzaal</i>	9
2.3 <i>J.E. van den Arend</i>	10
2.4 <i>Conclusie</i>	14
3. Voorbeelden van eigen bodem.....	15
3.1 <i>Het Rijksmuseum</i>	15
3.2 <i>Stedelijk Museum</i>	20
3.3 <i>Conclusie</i>	24
4. Schilderijenzalen van de negentiende eeuw	26
4.1 <i>Presentatie en decoratie: de inrichting van schilderijenzalen</i>	26
4.2 <i>De verlichting</i>	31
4.3 <i>Conclusie</i>	34
5. Algemene conclusie	35
Afbeeldingen	37
Literatuurlijst.....	45
Bronnen.....	47
Lijst met afbeeldingen.....	48

1. Inleiding

Op de website van het oudste museum van Nederland, het Teylers Museum in Haarlem, staat vermeld dat het publiek in de museumzalen de sfeer kan proeven van een museum uit vervlogen tijden. ‘Het museum ademt de authentieke sfeer van de 18^{de} en 19^{de} eeuw [...]’.¹ Deze uitspraak is niet uit de lucht gegrepen. Ook ik waan me bij een bezoek aan het museum even in vroegere tijden. Dit komt een deel door de collecties die te bezichtigen zijn in het museum, maar misschien nog wel meer door het gebouwencomplex waarin het museum gehuisvest is.

Eind achttiende eeuw werd het museum gesticht met de nalatenschap van Pieter Teyler (1702-1778). Het doel van het museum was de bevordering van de wetenschap en de kunst. Het publiek kwam naar het museum voor de collectie wetenschappelijke instrumenten, fossielen en historische boeken. Daarnaast kwam het publiek voor de kunstcollectie met schilderijen van Nederlandse bodem, prenten en tekeningen. Tegenwoordig zijn het niet alleen de collecties die het publiek naar het museum trekken. Het interieur van het museum is een bezienswaardigheid op zich. In ruim tweehonderd jaar is het museum meerdere malen uitgebreid, van de ovale zaal uit 1778 tot de laatste uitbreiding in 2002. Hoewel de ovale zaal het ‘pronkjuweel’ van het museum wordt genoemd, zijn ook de twee schilderijenzalen bijzondere ruimtes, die de tand des tijds hebben doorstaan. De eerste en de tweede schilderijenzaal zijn respectievelijk in 1839 en 1893 gebouwd. Het interieur van de twee zalen verschilt in meerdere opzichten van elkaar. Zo hebben beide zalen andere meubels. Beide zalen ontvangen wel daglicht via een glazen plafond. Dit was bij de eerste schilderijenzaal aanvankelijk niet het geval. In eerste instantie kreeg de zaal daglicht door in de gewelven van het plafond, zoals in de ovale zaal. Door deze verandering in verlichting en de verschillen tussen de twee schilderijenzalen vroeg ik mij een aantal dingen af: waarom is het licht in de eerste zaal veranderd? En waarom verschilt het interieur van de tweede zaal met die van de eerste zaal? Het museum had er ook voor kunnen kiezen om dezelfde zaal nog een keer te bouwen. Voor de

¹ Geciteerd van: website Teylers Museum < <http://www.teylersmuseum.eu/index.php?item=20&flact=1&lang=nl> > (20 juni 2011).

tweede schilderijenzaal koos men echter om een nieuw ontwerp te laten maken en uit te voeren. Blijkbaar vond men het ontwerp van de eerste zaal niet geschikt genoeg om te herhalen. Deze vragen leidden mij er toe tot het formuleren van de volgende onderzoeksvraag:

Wat waren de overwegingen van het Teylers Museum bij het ontwerpen van de tweede schilderijenzaal die in 1893 is gebouwd?

In het boek '*Teylers' 1778-1978* blijkt dat uit eerder onderzoek in het archief van het museum in de notulen geen verklaring wordt gegeven voor het ontwerp, noch een reden voor de bouw van de tweede schilderijenzaal.² Daarom heb ik geprobeerd aan de hand van vergelijkingen tussen Teylers' tweede schilderijenzaal (zie afb. 1) en andere schilderijzalen een verklaring te vinden. Ik heb mij gericht op schilderijzalen die rond de tweede helft van de 19^{de} eeuw in West-Europa gebouwd zijn. Naar aanleiding van de hoofdvraag zijn de onderstaande deelvragen geformuleerd.

- Hoe waren de bouwinitiatieven tot en met de bouw van de tweede schilderijenzaal tot stand gekomen?
- Wie waren de architecten en waardoor liet zij zich inspireren bij een ontwerp?
- Waren er in de tweede helft van de negentiende eeuw musea gebouwd in Nederland die mogelijk als referentie kunnen hebben gediend voor het ontwerp van de tweede schilderijenzaal?
- Wat waren de tendens op het gebied van museumbouw, met name voor het interieur van schilderijzalen, in Europa in de negentiende eeuw?
- Paste de tweede schilderijenzaal van het Teylers Museum binnen deze tendens?

² Anoniem, '*Teyler' 1778-1978: studies en bijdragen over Teylers Stichting naar aanleiding van het tweede eeuwfeest*, Haarlem 1978, p. 299.

In de verschillende hoofdstukken van dit onderzoeksverslag zullen deze vragen worden behandeld. In het eerste deel van het verslag ga ik in op de bouwgeschiedenis van het museum tot en met 1893, het jaar waarin de tweede schilderijenzaal gebouwd werd. Van de verschillende uitbreidingen zal worden gekeken naar de bouwgeschiedenis, het ontwerp en de ontwerper. De meeste aandacht zal uitgaan naar de carrière van de architect van de tweede schilderijenzaal.

In mijn onderzoek heb ik Nederlandse musea bestudeerd die bekend kunnen zijn geweest bij het Teylers Museum. In het tweede deel wordt gekeken naar de bouwgeschiedenis van deze mogelijke referentiekaders, de ontwerpen van de schilderijen zalen in deze musea en of die overeenkomen met het Teylersmuseum. In het derde deel wordt dit in een breder perspectief getrokken en worden negentiende-eeuwse tendensen besproken op het gebied van het interieur van Europese schilderijen zalen. In de afsluitende conclusie zal een antwoord worden geformuleerd op de onderzoeksvraag.

2. Bouwgeschiedenis van het Teylers Museum

Het Teylers Museum zoals het in de huidige staat is, is niet in een keer gebouwd. Het gebouw is door de jaren heen uitgebreid. In het dit deel zullen een aantal van deze uitbreidingen besproken worden. Ik ga in op de redenen voor nieuwbouw en de personen en ontwerpers die erbij betrokken waren. Verder bespreek ik (mogelijke) voorbeelden en inspiratiebronnen voor een uitbreiding. Vervolgens ga ik in op de tweede schilderijenzaal en de ontwerper van deze zaal. In hoeverre kwam de aanpak bij de bouw van eerdere zalen overeen met die van de tweede schilderijenzaal?

2.1 Vóór 1893: de ovale zaal, eerste schilderijenzaal en een prijsvraag

De eerste zaal die werd gebouwd voor het museum was de ovale zaal (zie afb. 2), ook wel de 'Boek- en Konstzael' genoemd, en werd in 1784 geopend. In 1779 besloten de bestuursleden van de Teylers Stichting tot het bouwen van de 'Boek- en Konstzael'. De zaal moest een ruimte worden om kunst en wetenschap te bevorderen volgens de wens van Pieter Teyler. De zaal zou een openbaar toegankelijke ruimte worden. In het oude Fundatiehuis, waar de collecties van de Teylers Stichting werden gehuisvest, was daarvoor geen ruimte. Ook de bibliotheek, dat zich in de bovenkamers van het Fundatiehuis bevond, zou een onderkomen krijgen in de nieuwe aanbouw.³ De Amsterdamse architect Leendert Viervant (1752 – 1801) werd aangesteld om de nieuwe ruimte te ontwerpen. De architect was de neef en leerling van de vooraanstaande architect Jacob Otten Husly (1738 – 1796). Viervant had zijn oom nog geholpen bij de bouw van het stadhuis van Weesp in 1772. Andersom zou Husly het ontwerp voor de stucdecoraties van de ovale zaal maken.⁴ In eerste instantie ontwierp Viervant twee rechthoekige zalen, waarvan één bedoeld was voor de bibliotheek en de andere voor de overige collecties.

³ 'Teyler' 1778-1978 1978 (zie noot 2), p. 184.

⁴ Peggy Bouman en Paul Broers, 'Teylers Boek- en Konstzael. De bouwgeschiedenis van Nederlands oudste museum', *Teylers Magazijn* 20 (1988), p. 2

De bestuursleden hadden echter de voorkeur voor het tweede ontwerp van Viervant, de uiteindelijk uitgevoerde ovale zaal. Voor zijn ontwerpen liet Viervant zich inspireren door publicaties over de bouwkunst. Hij had een eigen collectie met boeken over architectuur. Hij bezat onder andere architectuurverhandelingen van de Franse architect Le Pautre, voorbeeldboeken van J.C. Delafosse en boeken van de Nederlandse architect A. Quellinus. Van een aantal voorbeeldboeken maakte Viervant gebruik bij het ontwerpen van de inrichting van de ovale zaal. Een voorbeeld is het ijzeren gaanderijhek dat overeenkomt met het ontwerp uit het boek van De Neufforge.⁵

De ovale zaal kreeg twee functies, namelijk die van een museum en die van een bibliotheek. Over de bouw van een museumzaal was nog weinig informatie in omloop. Waarschijnlijk had Viervant zich toegespitst op bibliotheken als voorbeeld voor de ovale zaal.⁶ De zaal van het Teylers Museum vertoonde namelijk gelijkenissen met meerdere bibliotheken uit Europa. Een voorbeeld dat Viervant mogelijk had gebruikt was de Herzog August Bibliothek (1707 – 1713) in Wolfenbüttel die was ontworpen door Hermann Korb. (zie afb. 3) Niet alleen de plattegrond, een ovale ruimte in een rechthoekige vorm, maar ook de galerij en plaatsing van de trap kwamen overeen.⁷ De plattegrond en de galerijen van de ovale zaal toonden ook overeenkomsten met het ontwerp van Robert de Cotte voor de 'Bibliothèque du Roi' (1728 en 1729) in Parijs.⁸

In de notulen van het Teylers museum van 20 oktober van 1837 werd gesproken over de bouw van een vleugel die bedoeld was voor de schilderijencollectie.⁹ Het museum was al vanaf 1821 schilderijen gaan verzamelen van levende meesters. Vanaf 1829 werden deze werken geëxposeerd in de gehoorzaal, die tot dan toe nauwelijks in zijn oorspronkelijke functie werd gebruikt. Niet heel lang daarna bleek de gehoorzaal niet meer geschikt voor de groeiende schilderijencollectie en werd besloten tot de bouw van de eerste schilderijenzaal (zie afb. 4). De eerste schilderijenzaal werd in 1838 gerealiseerd. In dat jaar werd ook het

⁵ Peggy Bouman en Paul Broers, *Teylers 'Boek- en Konstael': De bouwgeschiedenis van het oudste museum van Nederland*, 's-Gravenhage 1988, pp. 57-58.

⁶ 'Teyler' 1778-1978 1978 (zie noot 2), p. 187.

⁷ P. Bouman en P. Broers 1988 (zie noot 4), p. 1-2.

⁸ 'Teyler' 1778-1978 1978 (zie noot 2), p. 205.

⁹ 'Teyler' 1778-1978 1978 (zie noot 2), pp. 295-296.

Rijksmuseum voor moderne schilderkunst in Paviljoen Welgelegen in Haarlem gehuisvest. Opvallend is dat op dat moment twee musea voor moderne schilderkunst zich in Haarlem bevonden. Toen het Rijksmuseum in Amsterdam in 1885 klaar was verhuisde de collectie van Paviljoen Welgelegen naar Amsterdam.

Door toenemend ruimtegebrek werd in een vergadering op 9 februari 1877 besloten tot uitbreiding van het museum. De uitbreiding moest vanuit de ovale zaal worden gebouwd richting het Spaarne, waar de gevel van de nieuwe entree zou komen. (zie afb. 5) De bestuursleden besloten een internationale prijsvraag uit te schrijven voor het ontwerp van de uitbreiding. Louis Paul Zocher (1820-1915), één van de bestuursleden van het museum, schreef het programma voor de prijsvraag. In september 1877 waren achttien plannen voor de prijsvraag ontvangen. Het bestuur vond echter geen van de ingezonden plannen geschikt om tot winnaar te bekronen. Wel werd aan twee ontwerpers, van wie de namen onbekend bleven, een bedrag van 250 gulden geboden voor hun ontwerp. De Weense ontwerper Christiaan Ulrich kreeg 500 gulden in ruil voor zijn ontwerp. Zijn stijl werd het meest geschikt bevonden voor de uitbouw.¹⁰ De bestuursleden besloten om Johannes Ludovicus Springer (1850 – 1915), architect en medeoprichter van het architectuurgenootschap Architectura et Amicitia, te vragen om een plan te maken. Door gebrek aan inzet van Springer stopte het bestuur de samenwerking.¹¹ De bestuursleden keerden zich daarom, een jaar na het uitschrijven van de wedstrijd, weer tot Ulrich.¹² Zocher reisde de architect achterna naar Wenen en verbleef daar vijf dagen. In die dagen werkte hij samen met Ulrich aan schetsen voor het nieuwe museumgebouw. Zocher had een achtergrond als architect, wat hem waarschijnlijk de juiste persoon maakte voor deze taak.¹³ De bestuursleden maakten een keuze uit de schetsen die Zocher mee had terug gebracht. Omdat de gekozen schets nog uitgewerkt en verbeterd moest worden, volgde een correspondentie met Ulrich. In mei werden de verbeterde tekeningen goedgekeurd. Ondertussen was de Amsterdamse architect Adrianus van der Steur (1836 – 1899) aangesteld tot uitvoerend architect van de

¹⁰ Tom van Gestel, *Bouwgeschiedenis van het Teylers museum te Haarlem*, Amsterdam 1976, p. 58.

¹¹ 'Teyler' 1778-1978 1978 (zie noot 2), p. 311.

¹² Marjan Scharloo e.a. (red.), *Teylers museum: een reis door de tijd*, Haarlem 2009, p. 35.

¹³ 'Teyler' 1778-1978 1978 (zie noot 2), p. 299.

nieuwe bouwplannen.¹⁴ Van der Steur hield toezicht bij de bouw van het gevel en plattegrond van die door Ulrich waren ontworpen. Van der Steur wordt nog steeds aangewezen als de ontwerper van interieur van de nieuwe aanbouw, maar er bestaat nog onduidelijkheid het interieur werkelijk van zijn hand is.¹⁵ De doopsgezinde predikant Jacobus Craandijk (1834 – 1912) schreef echter bij de voltooiing van het gebouw al in *Eigen Haard* dat het Van der Steur was die ‘in overeenstemming met het uitwendige het inwendige ontwierp’.¹⁶ In *het Haarlems Dagblad* schreef R. Blijstra in 1969 echter dat hij kon aantonen dat Ulrich ook het interieur ontworpen had.¹⁷

Over de stijl van de nieuwe voorgevel bestonden verschillende meningen.¹⁸ Ulrich gebruikte zelf de term ‘Italiaanse renaissance’ in de bouwbeschrijving van zijn ontwerp voor de voorgevel. Ook de bestuursleden gebruikten deze typering. Blijstra gebruikte in zijn artikel in *het Haarlems Dagblad* de term ‘neo-classicistische barok’. Welke stijlaanduiding het meest geschikt is voor de voorgevel zal hier in het midden gelaten worden. Waarschijnlijk zocht Ulrich met zijn ontwerp en stijlkeuze voor de voorgevel in ieder geval aansluiting met musea die in de negentiende eeuw in en rondom Wenen gebouwd werden. De nieuwe gevel had bijvoorbeeld overeenkomsten in de compositie van de gevel met die van de Neue Hofburg in Wenen (zie afb. 6) en de Gemäldegalerie in Dresden.¹⁹ Beide musea waren ontworpen door Gottfried Semper (1803 – 1879). Net als deze musea had de gevel van het Teylers Museum aan het Spaarne een middenpartij met een verdieping en die geleed was door drie traveeën. Ook andere delen van het nieuwe Teylers Museum hadden overeenkomsten met Weense musea. De ronde hal waarin een soort lichtatrium was aangebracht met een balustrade op de eerste verdieping kwam bijvoorbeeld in het Kunsthistorisch Museum.

¹⁴ Gestel, Van 1976 (zie noot 10), p. 58.

¹⁵ ‘Teyler’ 1778-1978 1978 (zie noot 2), p. 284.

¹⁶ Jacobus Craandijk, citaat uit: ‘Teyler’ 1778-1978 1978 (zie noot 2), p. 284.

¹⁷ Gestel, Van 1976 (zie noot 10), p. 60.

¹⁸ Gestel, Van 1976 (zie noot 10), p. 60.

¹⁹ ‘Teyler’ 1778-1978 1978 (zie noot 2), pp. 284-285.

2.2 1893: de tweede schilderijenzaal

In 1893 werd een tweede schilderijenzaal tegen de eerste schilderijenzaal aan gebouwd. Een portaal verbond de twee zalen. Het ontwerp voor de tweede schilderijenzaal van het Teylers Museum werd gemaakt door Jacob Ernst van den Arend (1819-1895). In het archief van het Teylers Museum zijn bouwtekeningen aanwezig van de tweede schilderijenzaal. (zie afb. 7) De tekeningen zijn uit 1893 en ondertekend door J. E. van den Arend. Daarnaast is in het archief ook een boekje aanwezig dat ondertekend is door 'J.E. v.d. Arend', met de titel *Bestek en voorwaarden waarnaar door Heeren Directeuren zal worden aanbesteed het maken van een nieuwe schilderijzaal met portaal*. Hierin werden onder andere de voorwaarden beschreven voor de bouw van de zaal, zoals afmetingen en de kosten voor de benodigde materialen. De geplande oplevering was begin oktober 1893.²⁰

Het interieur van de zaal is in de breedte 9,32 meter en in de lengte 17,44 meter. De wanden tot aan de kroonlijst hebben een hoogte van 4,78 meter.²¹ De zaal heeft onderaan de wanden een houten lambrisering. De schilderijenzaal wordt voorzien van bovenlicht door een glazen plafond. De hoogte tot het glazen plafond is 7,77 meter. Om het plafond heen bevindt zich een gewelf waarop met schilderwerk decoratie is aangebracht. Daaronder is een kroonlijst met consoles geplaatst. In het midden van de zaal staat een radiator met daaromheen een gestoffeerde bank. Aan beide korte zijden van de zaal zijn in de houten vloer twee gietijzeren ventilatierooster aangebracht. De zaal heeft een spits dak met een nokhoogte van 12,71 meter. In zowel de lange als de korte zijde van het dak zitten ramen. Hierdoor valt het licht via het matglazen plafond naar binnen. Opvallend is dat de eerste schilderijenzaal gebouwd was met schuin bovenlicht door ramen in het plafondgewelf. Dit werd veranderd naar bovenlicht door een matglazen plafond met daarboven een spits dak met ramen, zoals bij de tweede schilderijenzaal. De maten van de eerste schilderijenzaal verschillen echter van de tweede zaal. De lengte en

²⁰ Jacob Ernst van den Arend, *Bestek en voorwaarden waarnaar door Heeren Directeuren zal worden aanbesteed het maken van een nieuwe schilderijzaal met portaal*, Haarlem 1893, p. 15.

²¹ Bouwtekening vervaardigd door architectenbureau Peters en Beoogers, december 1976, Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed, Amersfoort (RCE), 5a.

breedte van de eerste zaal zijn respectievelijk 14,64 meter en 7,78 meter. De hoogtes tot de kroonlijst en het glazen plafond zijn 4,90 meter en 9,36 meter. Hoewel beide zalen en spitste dak met vensters hebben, is op de bouwtekening te zien de vensters in het dak van de tweede schilderijenzaal langer zijn en lager in het dak zijn aangebracht. Ondanks dat het museum er dus voor koos om in beide zalen het zelfde soort licht aan te brengen, komen de lichtconstructies in de twee zalen niet overeen.

2.3 J.E. van den Arend

Jacob Ernst van den Arend was van 1864 tot aan zijn dood in 1895 opzichter over de gebouwen van het Teylers Museum. In de notulen van de directievergadering van 18 januari 1889 werd de volgende melding gedaan: 'Op 5 februari zal de heer V.d. Arend 25 jaar in functie zijn als opzichter over de Gebouwen²².'

Jacob Ernst van den Arend werd op 27 december 1819 geboren in Voorburg. Het grootste deel van zijn jeugd woonde hij in Berlijn. Hij begon zijn carrière als timmerman, maar studeerde uiteindelijk voor bouwkundige. Na zijn terugkeer in Nederland werd Van den Arend op 9 maart 1853 door de gemeenteraad van Haarlem benoemd tot 'opzichter van de werken en gebouwen', hoewel hij in deze functie ook wel gemeentearchitect werd genoemd.²³ Zijn functie hield namelijk meer in dan alleen het toezicht houden op de gemeentelijke eigendommen. Hij voerde ook taken uit die hoorden bij een architect. Zijn opvolger, Jacques Leijh (1856-1902), kreeg dan ook de titel stadsarchitect. Leijh was zowel belast met het toezicht houden over de werken en eigendommen van de gemeente Haarlem, als de taak van architect van de werken en gebouwen van de gemeente.²⁴ Dat de functieomschrijving van Van den Arend officieel alleen die van een opzichter was, heeft waarschijnlijk te maken met zijn voorganger C. Koelewijn de Geus (1800-1863). Tot 1811 had Haarlem een gemeentearchitect in dienst gehad. Toen De Geus in 1826

²² Notulen van de vergadering van Teylers Stichting, 18 januari 1889, Archief Teylers Stichting (ATS), inv. nr. Notulen 11.

²³ Overlijdensbericht J.E. v.d. Arend in: *De Opmerker* 30 (1895), p. 230.

²⁴ Wim de Wagt, *Timmermeester, Opzichter of Architect*, Haarlem 1993, p. 14.

werd aangesteld had de stad te maken met een economische teruggang. Er werd in die periode meer gesloopt dan gebouwd. Hierdoor had De Geus waarschijnlijk niet meer te doen dan toezicht houden en werd hij alleen nog tot opzichter benoemd. Hoewel Van den Arend in zijn ambtsperiode wel actief kon zijn op het gebied van ontwerpen en bouwen, bleef de titel 'opzigter van de werken en gebouwen' behouden.²⁵ Vanwege gezondheidsredenen werd Van der Arend in 1880 door de gemeente eervol ontslagen.²⁶ Op 15 juli 1895 overleed hij. Een aantekening over zijn overlijden werd opgenomen in de notulen van de directievergadering van het Teylers Museum van 26 juli 1895. Tijdens die vergadering werd niet besloten om een nieuwe opzichter aan te stellen.²⁷

Van der Arend had naast zijn ambtsfunctie als gemeentearchitect meerdere nevenactiviteiten.²⁸ Behalve opzichter over gebouwen van het Teylers Museum, was hij dit ook van het Elisabeth's Gasthuis in Haarlem. Voor het gemeentebestuur waren dit ongewenste bijverdiensten. Officieel mocht de gemeentearchitect namelijk geen werk voor particulieren verrichten, geen winkel drijven en geen aandeel bedingen in aannemingen of leveranties. Daarom stelde de gemeenteraad voor om het jaarsalaris van de gemeentearchitect te verhogen en hem zijn nevenactiviteiten te verbieden. Van den Arend ging in protest, omdat de salarisverhoging geen compensatie was voor de inkomsten die hij met het verlies van zijn bijbaantjes zou mislopen. Hierop werd het voorstel van de gemeenteraad niet aangenomen.²⁹

Als gemeentearchitect hield Van den Arend zich bezig met zowel het ontwerpen als het slopen van losse gebouwen, maar ook met de stedenbouwkundige ontwikkeling. Van den Arend wordt onder andere in verband gebracht met de aanleg van zowel Ripperdapark en het Frederikspark. Misschien wel belangrijker voor het stadsbeeld was het dempen van verschillende grachten en

²⁵ Wagt, de 1993 (zie noot 24), p. 2.

²⁶ *De Opmerker* 1895 (zie noot 23), p. 230.

²⁷ *'Teyler' 1778-1978* 1978 (zie noot 2), p. 299.

²⁸ In dit geval wordt gebruik gemaakt van de term gemeentearchitect in plaats van 'opzigter van werken en gebouwen', omdat hier verwezen wordt naar Van den Arends activiteiten als ontwerper. De term is overgenomen uit *Timmermeester, Opzichter of Architect*, waarin deze term ook wordt gebruikt voor functie van Van den Arend.

²⁹ Wagt, de 1993 (zie noot 24), p. 10.

singels uit financieel, hygiënisch en esthetisch oogpunt.³⁰ In 1854 ontwierp Van den Arend de manege van het garnizoen van Haarlem. In de *Bouwkundige Bijdrage* werd dit ontwerp geprezen voor zowel zijn schoonheid als de doeltreffende kapbespanning voor de brede manege.³¹ Belangrijke gebouwen die nog steeds aanwezig zijn in Haarlem zijn het voormalige HBS aan het Prinsenhof en het voormalige EG-ziekenhuis aan de Kampervest.

De tweede schilderijenzaal van het Teylers Museum was niet de eerste kunstzaal waar Van den Arend aan werkte. Nog voor zijn werk bij het Teylers Museum maakte Van den Arend in opdracht van de gemeenteraad het ontwerp voor een aantal schilderijenzalen.³² In 1860 kwam Haarlem voor de tweede keer in aanmerking om de Nationale Nijverheidstentoonstelling te faciliteren.³³ De Nederlandse Maatschappij voor Nijverheid en Handel, die in Haarlem gevestigd was, verzocht de gemeente het stadhuiscomplex beschikbaar te stellen voor de tentoonstelling. Daarnaast zou het nodig zijn om een hulpgebouw bij het stadhuis te plaatsen. Het college van burgemeester en wethouders namen dit verzoek als aanleiding om na te denken over grondige verbouwingsplannen. Men wilden onder andere de industrijschool combineren met de tekenschool die in het stadhuiscomplex gevestigd was. Daarvoor moesten de bestaande lokalen van de tekenschool uitgebreid worden. Een ander plan was om de schilderijen en andere kunstvoorwerpen die in de publieke gebouwen te bezichtigen waren bijeen te brengen in twee zalen bij het stadhuis. Men wilde ook het stadhuis gereed maken voor de nijverheidstentoonstelling. Na veel discussie over de kosten van de verbouwing stemde het college van B&W in met de plannen. In augustus 1860 had Van den Arend het bestek voor de verbouwing klaar. Het idee was om boven de vier bestaande kloostergangen, die tot het stadhuiscomplex behoorden, een verdieping

³⁰ Rapport van den opzigtter over de stedelijke werken en gebouwen, betreffende het dempen der grachten en de daarmede in verband gebragte beschouwing wegens het noodzakelijke eener waterverversching in de stad Haarlem, 1857, Noord-Hollands Archief, Haarlem (NHA), inv. nr. 43-003147.

³¹ A.N. Godefroy en B. de Greef (red.), 'Korte beschrijving van de manege voor het garnizoen te Haarlem, *Bouwkundige Bijdrag* 11 (1860), p. 11.

³² Jacob Ernst van den Arend, Ontwerptekening behorende bij een plan voor de verbouwing van enige lokalen in het stadhuis i.v.m. schilderijzalen en industrieel onderwijs, 14 augustus 1860, Beeldbank Noord-Hollands Archief, Haarlem (BNHA), inv. nr. 52-000071.

³³ Wim Ceruttie, *Het stadhuis van Haarlem: Hart van de stad*, Haarlem 2001, pp. 386-387.

te plaatsen. Boven de noordelijke en westelijke vleugelplannen zou de industrie- en tekenschool komen. Boven de oostelijke en zuidelijke gangen de schilderijenzalen.³⁴ De plannen voor het industrieel onderwijs gingen uiteindelijk niet door, deze lokalen werden in gebruik genomen door het gemeentearchief.³⁵ De tentoonstelling werd in juni 1861 in het stadhuis gehouden. In juni 1862 werd in de nieuwe schilderijenzalen boven de kloostergangen het Stedelijk Museum van Schilderijen en Oudheden geopend. (zie afb. 8) Nog voor de opening van het museum besloot de gemeenteraad om een commissie van toezicht aan te stellen. Deze commissie fungeerde als een bestuur en behandelde vrijwel de hele administratie.³⁶ De commissie ontving na de opening in 1862 grondtekening van de lokalen van het museum van Van den Arend.³⁷ In de loop der tijd werd de ruimte te klein voor de groeiende collectie. De gemeente besloot daarop het voormalig kinderkuis aan te kopen om als museum te dienen. In 1913 opende daar het Frans Hals museum.

In de huidige staat van het Haarlems stadhuis zijn de zalen boven de kloostergangen geen schilderijenzalen meer. De zalen zijn op dit moment ingedeeld in kantoren voor de partijen van de gemeenteraad. De ruimtes zijn niet meer dusdanig als schilderijenzalen te herkennen. In de oorspronkelijke staat waren het grote ruimtes met bovenlicht door schuine dakramen. De schilderijenzaal van het stadhuis op afbeelding zes toont grote overeenkomsten met het interieur van de kunstzaal van de Amsterdamse Maatschappij Arti et Amicitia. (zie afb. 9) Deze zaal diende vaker als voorbeelden voor andere schilderijenzalen. Volgens het programma van de prijsvraag voor Muzeüm Koning Willem I behoorden de belangrijkste zalen van het nieuwe museum, die voor schilderijen, verlicht te worden van boven naar het voorbeeld van de kunstzaal van Arti et Amicitia. Kunstschilders zouden heel positief zijn geweest over het licht in deze zaal van de maatschappij.³⁸ In tegenstelling tot de tweede schilderijenzaal hebben de zalen van het stadhuis en Arti

³⁴ Arend, van den 1860 (zie noot 32)

³⁵ Inleiding archief Frans Hals museum: *Noord-Hollands Archief* <http://www.noord-hollandsarchief.nl/search/?miview=inv2&mivast=236&mizig=210&miadt=236&micode=1374&milang=nl&mizk_alle=Frans+Hals> (10 mei 2011).

³⁶ Inleiding archief Frans Hals museum (zie noot 35).

³⁷ Notulen van de Commissie van Toezicht, 16 juli 1862, NHA, Archief Frans Hals Museum (FHM), inv. nr. 1374.

³⁸ "Programma van een wedstrijd, uitgeschreven door de commissie tot voorbereiding der stichting van het muzeum "Koning Willem de eerste"", *Bouwkundige bijdrage* 13 (1863), p. 287.

et Amicitia geen matglazen plafondvelum. Het licht valt direct door de schuine dakramen op de doeken.

2.4 Conclusie

Voor het ontwerpen van een tweede schilderijenzaal werd dus gebruik gemaakt van de bekwaamheid van een architect binnen het Teylers Museum. Dit in tegenstelling tot eerdere bouwplannen van het museum, waarvoor architecten van buitenaf werden geraadpleegd. Bijvoorbeeld door de prijsvraag die werd uitgeschreven voor de verbouwing in 1878 en de Amsterdamse architect Viervant die de ovale zaal ontwierp. Wellicht vonden de bestuursleden van het Teylers Museum hun eigen werknemer bekwaam genoeg voor het uitvoeren van de plannen voor een tweede schilderijenzaal. De vraag is wel waarom Van den Arend niet gevraagd was om eerdere verbouwingen uit te voeren, zoals die van de prijsvraag. Mogelijk vonden de bestuursleden de stijl waarin Van den Arend werkte niet geschikt voor de uitbreiding van het museum, maar wel voor een tweede schilderijenzaal. Een ander argument zou kunnen zijn dat Van der Arend niet in de gelegenheid om mee te werken aan eerdere verbouwing door zijn werk als gemeentearchitect. De gemeente was tenslotte niet blij met de nevenactiviteiten van hun werknemer. Tot 1880, midden in de uitbreiding van het Teylers Museum, was Van den Arend werkzaam bij de gemeente. Toen hij aan de tweede schilderijenzaal werkte was hij geen gemeentearchitect meer.

Opvallend bij het Teylers Museum is dat zowel in het geval van de ovale zaal, als van de uitbreiding van 1879, overeenkomsten zijn te vinden met andere gebouwen in Europa uit dezelfde tijd. Het is zeer waarschijnlijk dat de architecten inspiratiebronnen hebben gezocht in andere gebouwen. De referenties die ze hadden gebruikten de architecten van het museum in hun eigen ontwerpen. Met het oog op de schilderijenzaal van het stadhuis van Haarlem, maakte Van der Arend waarschijnlijk ook gebruik van ontwerpen van andere schilderijenzaal als referentiekader. In het volgende deel wordt ingegaan op de bouw van twee musea waarvan Van der Arend mogelijk op de hoogte was tijdens het ontwerp van de tweede schilderijenzaal van het Teylers Museum.

3. Voorbeelden van eigen bodem

Zoals in de inleiding al werd genoemd is dit onderzoek voornamelijk een vergelijkend onderzoek. In dit deel van het verslag ga ik dieper in op twee Amsterdamse musea die gebouwd zijn in die periode: Het Rijksmuseum, gebouwd tussen 1878 en 1885 en het Stedelijk Museum, gebouwd tussen 1891 en 1895. Beide bouwprojecten waren van grote omvang en het is dan ook zeer waarschijnlijk dat het Teylers Museum op de hoogte was van de bouwplannen. Van beide musea wilde ik weten waarom ze gebouwd zijn en wie waren aangesteld voor het maken van het ontwerp. Vervolgens gaat de aandacht uit naar de schilderijenzalen van de beide musea. Ik wilde onderzoeken hoe de architecten tot het ontwerp van deze zalen was gekomen en welke keuzes ze in het ontwerpproces gemaakt hadden. Maakten ze, net als vermoed werd bij de ontwerpers van het Teylers Museum, gebruik van andere (Europese) musea als referentiekader? Met de informatie die over het Rijksmuseum en het Stedelijk Museum naar voren komt zal in de conclusie een vergelijking worden gemaakt met de tweede schilderijenzaal van het Teylers Museum.

3.1 Het Rijksmuseum

In 1885 werd het Rijksmuseum met een feestelijke ceremonie geopend. Dat wil zeggen, alleen de schilderijenzalen op de bovenste verdieping. Het Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst op de begane grond werd twee jaar later geopend.³⁹ Er ging een lange geschiedenis vooraf aan de opening van het Rijksmuseum.

Al langere tijd waren er zorgen over de ontoereikendheid en de risicovolle huisvesting van het Rijksmuseum in het brandgevaarlijke Trippenhuys. Men klaagde onder andere over de slechte verlichting en de gebrekkige verwarming. Uiteindelijk was het brandgevaar door de petroleumopslagplaats die zich in de buurt had

³⁹ Eleonora Saskia Bergvelt, *Pantheon der Gouden Eeuw. Van Nationale Konst-Gallerij tot Rijksmuseum van Schilderijen (1798-1896)*, Amsterdam 1998, p. 198.

gevestigd doorslaggevend om naar een nieuw onderkomen uit te kijken.⁴⁰ In 1859 werd op aandringen van koning Willem III een commissie ingesteld waarvan Messchert van Vollenhoven, burgemeester van Amsterdam, de voorzitter was. De commissie moest de mogelijkheden van een nieuw museum onderzoeken. In 1863 vroeg Van Vollenhoven vertegenwoordigers van een aantal belangrijke families en toonaangevende personen uit de wereld van de kunst en cultuur in Amsterdam om een nieuwe commissie te vormen. Deze ‘Kommissie tot voorbereiding der stichting van een Kunstmuzeüm’ moest de plannen voor een nieuw museum verder op zich nemen. In opdracht van deze commissie werd in 1863 door de Maatschappij tot Bevordering der Bouwkunst een prijsvraag uitgeschreven voor het ontwerpen van een kunstmuseum met de naam Muzeüm Koning Willem I. In het programma van de prijsvraag werd aangegeven dat het gebouw meer moest zijn dan alleen een museum waar de kunstschaten van het Rijk bewaard en getoond konden worden. Het museum zou ook een monument worden ter ere van Koning Willem I en een gedenkteken voor vijftig jaar onafhankelijkheid.⁴¹ Het gebouw zou bestemd worden voor de schilderijen en prenten van het Rijksmuseum die tot dan toe in het Trippenhuis was gevestigd. Daarnaast moest het de collectie van Museum van der Hoop, de kunstcollectie van de stad Amsterdam en eventuele latere aanwinsten gaan huisvesten. Het programma van de prijsvraag beschreef verder dat de belangrijkste schilderijenzalen van bovenlicht voorzien moesten worden. Dit zou leiden tot een gebouw met meerdere verdiepingen. De bovenste verdieping zou bestemd zijn voor de grote schilderijenzalen met de belangrijkste schilderijen en de kabinetten voor de kleinere schilderijen. Ook moest rekening gehouden worden met een gemakkelijke doorstroom van een groot aantal bezoekers en een doelmatige inrichting van verwarming en luchtverfrissing.⁴²

Uiteindelijk werd het doel van de prijsvraag niet bereikt. De commissie vond geen van de inzendingen geschikt voor uitvoering. Bovendien maakte de toenmalige regering bezwaar om het plan met behulp van staatsgeld uit te voeren.⁴³ Het plan voor het Muzeüm Koning Willim I ging niet door. De ideeën om een Rijksmuseum in

⁴⁰ ‘De opening van het Rijksmuseum te Amsterdam’, *De Opmerker* 20 (1885) nr. 29 (juli), p.250.

⁴¹ *Bouwkundige bijdrage* 1863 (zie noot 38), p. 282.

⁴² *Bouwkundige bijdrage* 1863 (zie noot 38), p. 287.

⁴³ *De Opmerker* 1885 (zie noot 40), p.250.

Amsterdam te bouwen bleven echter bestaan. Op particulier initiatief werd in 1871 opnieuw een commissie van Amsterdamse burgers ingesteld om de plannen voor het Rijksmuseum te realiseren.⁴⁴ Dit lukte toen er in 1873 financiële overheidssteun werd toegezegd. Op voorstel van Tweede Kamerlid Van Houten, dat door de een groot deel van de Kamer gesteund werd, kwam er voor de begroting van 1873 een post bij: 'Kosten voor het verkrijgen van nieuwe lokalen voor de plaatsing van de Staat behorende of aan zijn zorgen toevertrouwde voorwerpen van beeldende kunst.'⁴⁵ Ondertussen had de gemeenteraad van Amsterdam besloten dat de kunstschat van de stad in het te bouwen Rijksmuseum ondergebracht zouden worden. De gemeente stelde een flinke som geld ter beschikking en een stuk grond om het museum op te bouwen.

Om tot de keuze voor een architect van dit museum te komen maakte de commissie gebruik van het advies van de College van Rijksadviseurs. Dit college werd in 1874 opgericht om de regering te adviseren over het bouwen en behouden van gebouwen van kunst- of historische waarden. Victor de Stuers (1843-1916) werd aangewezen als secretaris van dit college.⁴⁶ De Stuers had in zijn manifest 'Holland op zijn Smalst', dat in 1873 in het tijdschrift *De Gids* verscheen, kritiek geuit tegen de verwaarlozing van historische monumenten en kunst in musea. Hij keerde zich in dit manifest tegen de stelling van Johan Rudolph Thorbecke (1798 – 1872), dat kunst geen regeringszaak was. Met de oprichting van het college leek kunst wel een zaak voor de regering te zijn geworden. Een jaar na de oprichting van het college werd ook nog een zelfstandige afdeling Kunst en Wetenschap opgericht binnen het ministerie van Binnenlandse Zaken, waarvan De Stuers als hoofd werd aangesteld. Toen De Stuers ontslag wilde nemen als secretaris van het college werd hij benoemd tot rijksadviseur. In deze functie heeft De Stuers veel invloed kunnen uitoefenen op het gebied van kunst in cultuur, waaronder op de bouw van het Rijksmuseum.⁴⁷

⁴⁴ Aart Oxenaar, *P.J.H. Cuypers en het gotisch rationalisme. Architectonisch denken, ontwerpen en uitgevoerde gebouwen 1845-1878*, Rotterdam 2009, p. 405.

⁴⁵ *De opmerker* 1885 (zie noot 40), p.250.

⁴⁶ Bergvelt 1998 (zie voetnoot 39), p. 171.

⁴⁷ Victor de Stuers, *Holland op zijn smalst. Ingeleid en toegelicht door een werkgroep van het Kunsthistorisch Instituut der Universiteit van Amsterdam*, Bussem 1975, p. 12.

Het College van Rijksadviseurs adviseerde om een aantal architecten aan te wijzen om een plan voor het museum te ontwerpen. De jury voor de beoordeling van de ontwerpen bestond onder andere uit leden van het College, waaronder Victor de Stuers. De vier architecten die gevraagd werden om een ontwerp te maken waren Cuypers, Lucas Hermanus Ebersson (1822 – 1889), Hugo Pieter Vogel (1833 – 1886) en Cornelis Outshoorn (1812 – 1875). De laatstgenoemde overleed nog voor de opdracht was verleend⁴⁸ Het programma voor het nieuwe museum was in veel opzichten hetzelfde als dat van de prijsvraag voor Muzeüm Koning Willem I. Weer wenste men een begane grond met zijlichten en een verdieping met bovenlicht. Een nieuwe eis was een reeks lokalen dat ingericht kon worden met een systematische indeling van de schilderijen naar scholen. Ook werd het budget verdubbeld ten opzichte van 1863 naar één miljoen gulden.⁴⁹

Bij de beoordeling van de ingezonden ontwerpen was de jury het er al vrij snel over eens dat Cuypers de opdracht moest krijgen. In het ontwerp van Ebersson vond men de indeling van de zalen onpraktisch en de verhoudingen tussen de zalen ongunstig. Bovendien zou de verlichting slecht zijn, omdat een aantal van de zijlichtzalen geen noorderlicht ontvingen. Het plan van Vogel vond de jury eveneens onpraktisch. De zalen waren georganiseerd in een rechthoekig gebouw met een ruimte rondom een honderd meter lange binnenplaats, omgeven door een galerij. De galerij zou echter nadelig zijn voor de lichtinval van de zalen op de benedenverdieping en overbodig, omdat de zalen zelf moesten dienen voor de circulatie van mensen.⁵⁰ Het ontwerp van Cuypers bood volgens de jury niet alleen onderdak aan kunstschaten, maar was ook een waardig monument voor de hoofdstad van het land.⁵¹ Het winnende ontwerp van Cuypers was een gebouw met twee verdiepingen waarvan de zalen symmetrisch geordend waren rondom twee binnenhoven. De bovenste verdieping was bestemd voor bovenlichtzalen en kabinetten met zijlicht.

Cuypers was goed op de hoogte van de recente ontwikkelingen op het gebied van museumbouw. Mede daardoor verkoos de jury zijn ontwerp boven dat van

⁴⁸ *De Opmerker* 1885 (zie noot 40), p.251.

⁴⁹ Oxenaar 2009 (zie voetnoot 44), p. 408.

⁵⁰ Oxenaar 2009 (zie voetnoot 44), pp. 413-415.

⁵¹ *De Opmerker* 1885 (zie noot 40), p.251.

Eberson en Vogel, die zich onvoldoende zouden hebben geïnformeerd over de actuele stand van zaken. Nadat Cuypers de opdracht had gekregen werd hij gedurende het hele bouwproces op de hoogte gehouden vanuit het ministerie over de laatste ontwikkelingen. Hij kreeg tekeningen, beschrijvingen en rapporten toegestuurd van de belangrijkste musea. Ter voorbereiding op een nieuw museum voor natuurlijke historie in Leiden ging Cuypers op studiereis naar verschillende musea in Europa. Hij bezocht onder andere musea in Berlijn, Dresden en Wenen.⁵² De opdracht voor het museum in Leiden ging aan hem voorbij, maar zijn bevindingen werden wel verwerkt in het ontwerp voor het Rijksmuseum. Belangrijke aandachtspunten waren lichtinval op kunstwerken, een logische circulatie van bezoekers en technische eisen als klimaatbeheersing en brandveiligheid.⁵³

Licht was voor Cuypers een belangrijk uitgangspunt voor het plan van het museum. Het bovenlicht in de schilderijenzalen moest zorgen voor een constante kwaliteit van verlichting. (zie afb. 10) Het werd zo aangebracht dat hinderlijke reflectie op de schilderijen zou moeten voorkomen. De architect had zich hiervoor verdiept in de studies over verlichting van tentoonstellingsruimtes van Eduard Magnus en August Tiede. De maten die hij gebruikte voor de schilderijenzalen met bovenlicht grijpen terug naar deze studies. De zalen kregen de exacte hoogte van 7,90 meter die Magnus voorschreef. De breedtes varieerden tussen de 9,50 meter en 10,50 meter, maar dit past binnen de voorschriften van Magnus en Tiede, die respectievelijk 11 en 9,10 meter voorschreven.⁵⁴ Het vinden van de juiste belichting had ook invloed op het ontwerp van de daken.⁵⁵ Voor het ontwerp van Muzeüm Koning Willem I had Cuypers nog gekozen voor een kap met dakkapellen. Dit ontwerp voldeed echter niet meer aan de nieuwe inzichten over de juiste verlichting. De bovenlichtzalen kregen spitse kappen met gesloten nok en grote ramen in de dakvlakken. Om zeker te zijn van een optimale lichtinval werd deze kapvorm eerst getest door een proefzaal te bouwen in de tuin van het museum. Dat de keuze voor

⁵² *Rapport over de inrigting van enige voorname musea van natuurlijk historie in het Buitenland (naar aanleiding van de voorgenomen stichting van een nieuw gebouw voor 's Rijks museum te Leiden)*, Leiden 1878.

⁵³ Oxenaar 2009 (zie voetnoot 44), pp. 426.

⁵⁴ Oxenaar 2009 (zie voetnoot 44), pp. 436.

⁵⁵ Oxenaar 2009 (zie voetnoot 44), pp. 438.

bovenverlichting niet altijd goed uitpakte blijkt uit de Rembrandtzaal.⁵⁶ In deze zaal waar de *Nachtwacht* tentoongesteld werd, was gekozen voor een royale bovenverlichting over de volle breedte van het plafond. (zie afb. 11) Dit bleek geen optimaal licht te geven. Na de opening van het museum werd een laag hangend zwart velum opgehangen, naar voorbeeld van Magnus. Hiermee zou het publiek vanuit de schemer naar een sterk verlicht schilderij kijken. Deze oplossing beviel echter ook niet en in 1906 werd een aparte uitbouw met zijlicht gebouwd om het schilderij in op te hangen. Zelfs deze uitbouw voldeed niet en na twintig jaar werd het schilderij weer terug geplaatst in de Rembrandtzaal.

3.2 Stedelijk Museum

Tegelijk met het ontwerpen en de bouw van de tweede schilderijenzaal in het Teylers Museum, werden in Amsterdam plannen gemaakt voor de bouw van het Stedelijk Museum. In december 1891 besloot de Amsterdamse gemeenteraad tot de bouw van dit museum. Het gebouw moest onderdak bieden voor de Sophia Augusta Stichting. De in 1890 overleden S. A. A. de Bruijn had haar kunstverzameling en kapitaal nagelaten aan de stad om er een museum mee op te richten onder de naam Sophia Augusta Stichting. Daarnaast zou het Stedelijk Museum onderdak bieden aan de kunstwerken van de *Vereeniging tot Vorming van eene Openbare Verzameling van Hedendaagse Kunst* en de *Driejaarlijksche Tentoonstelling van werken van Levende Meesters*. Het maken van een ontwerp werd opgedragen aan de toenmalige gemeentearchitect Adriaan Willem Weissmann (1858-1923).⁵⁷

A.W. Weissmann schreef in het boek *Het Gemeente-Museum Amsterdam; Geschiedenis, inrichting en versiering, verlichting* uitvoerig over de totstandkoming van het museum.⁵⁸ Weissmann ontwierp twee plannen voor het museum. In beide ontwerpen was aan het zuidelijke deel een plantsoen gelegen waar, bij eventuele uitbreiding van het museum een aanbouw gerealiseerd kon worden zonder dat de verlichting van de bestaande lokalen beïnvloed zouden worden. Weissmann gaf zelf

⁵⁶ Oxenaar 2009 (zie voetnoot 44), pp. 442.

⁵⁷ 'Het Stedelijk Museum te Amsterdam', *De Opmerker* 30 (1895) nr. 37 (september), p. 289.

⁵⁸ Weissman, *Het Gemeente-Museum Amsterdam; Geschiedenis, inrichting en versiering, verlichting*, Amsterdam 1895, pp. 10-11.

voorkeur aan zijn eerste ontwerp, waarvan de voorgevel aan de Honthorststraat was gelegen. De museumcommissie, dat door de gemeenteraad was samengesteld, gaf ook de voorkeur voor dit ontwerp. Ze vroeg zich alleen af of de architect wel rekening had gehouden met de ontwikkelingen die binnen de toenmalige museumbouw plaatsvonden. De commissie wenste daarom dat Weissmann een reis zouden maken langs de voornaamste musea van Europa voordat hij het ontwerp zou uitwerken. Zo kon de gemeentearchitect zich op de hoogte stellen van de belangrijkste ontwikkelingen op het gebied van museumarchitectuur. In april en mei bezocht hij samen met de secretaris van de commissie musea in Hannover, Brunswijk, Berlijn, Dresden, Praag, Wenen, München, Neurenberg en Kassel. Weissmann had al eerder op eigen gelegenheid musea in Antwerpen, Brussel, Frankfurt, Parijs en Londen bezocht.

Zijn bevindingen van de reis verwerkte hij in een nieuw ontwerp, waaraan zijn eerste ontwerp voor het museum ten grondslag lag. De begane grond bleef nagenoeg onveranderd, maar de eerste verdieping werd op een aantal punten wel gewijzigd. De inrichting en de verlichting van de kabinetten aan de noordzijden werden gewijzigd naar voorbeeld van het museum Fridericianum in Kassel. Langwerpige zalen met bovenlicht werden Oost-West georiënteerd om zowel licht van het noorden als van het zuiden toe te laten. Weissmann had tijdens zijn museumbezoek namelijk opgemerkt dat zalen waar geen zuiderlicht naar binnen scheen te koud overkwamen.⁵⁹ Voordat de museumcommissie een oordeel gaf over het gewijzigde ontwerp, vroeg ze een aantal kunstenaars dat ervaring hadden met het tentoonstellen van hun eigen werk om advies. Onder andere Hendrik Willem Mesdag (1831-1915) en Jozef Israëls (1825-1911) gaven hun mening. Over het algemeen waren de kunstenaars heel positief over het ontwerp. Kleine punten van kritiek waren de hoogtes van de zalen en de verhouding tussen verlichte en onverlichte wanddelen. De kunstenaars waren in overeenstemming dat er een grote erezaal miste waar grote of belangrijke werken getoond konden worden.⁶⁰ In het uiteindelijke, goedgekeurde ontwerp is rekening gehouden met de wens van een erezaal.

⁵⁹ Weissmann 1895 (zie noot 58), p. 12.

⁶⁰ Weissmann 1895 (zie noot 58), p. 15.

Op de verdieping zijn de schilderijenzalen geplaatst. (zie afb. 12) Behalve acht kabinetten hebben deze zalen allemaal bovenverlichting. De zalen zijn ingericht zonder ornamentatie in de om de bovenverlichting. (zie afb. 13) Ornamentatie zou de aandacht afleiden van de schilderijen die tentoongesteld werden. Een belangrijk aandachtspunt in het ontwerp was de klimaatsbeheersing in de zalen, zowel ter bescherming van de schilderijen als voor een aangename omgeving voor het publiek. De verwarmingselementen werden in het midden van de zalen geplaatst met banken er omheen. Zo stonden ze uit het zicht en zo ver mogelijk van de schilderijen vandaan om schade door hete lucht te vermijden. Een goed ventilatiesysteem was in deze zalen ook belangrijk. Niet alleen voor frisse lucht voor het publiek. De zalen met bovenverlichting zijn voorzien van een kap met ramen en daaronder een plafond van matglas. De lucht in de ruimte hiertussen zou op zonnige dagen worden verhit, waardoor de warmte die hier ontstond naar zalen kon worden uitgestraald en condens zich kon vormen. Door het ventilatiesysteem in de plinten te verbinden met de ruimte boven het glazen plafond, kon de warmte worden afgevoerd.⁶¹

Tijdens de studiereis was verlichting een belangrijk aandachtspunt voor Weissman.

In zijn boek noemde hij verlichting het belangrijkste aspect van een museum. Alle andere elementen zouden hieraan ondergeschikt moeten zijn. Hij beschreef dat een enkele lichtbron noodzakelijk was en gezorgd moest worden dat het licht daadwerkelijk op de muren valt.⁶² Daarbij moest reflectie op de schilderijen voorkomen worden. Net als Cuypers bij het Rijksmuseum had Weissmann zich verdiept in de studies van Magnus en Tiede. De kritiek van Weissmann op Magnus was echter dat door diens voorgestelde dakconstructie en het dubbele gebruik van matglas, in zowel de dakvensters als het plafond, te veel licht werd onderschept. Daarnaast zou veel licht op de vloer stralen in plaats van op de wanden. Het voorstel van Magnus om dit licht op te vangen met een velum was volgens de gemeentearchitect niet wenselijk. Enthousiaster leek Weissmann over de theorie van Tiede wat betreft de maatvoering van de plafondopening ten opzichte van de vloer. Maar net als Magnus stelde Tiede een velum voor om op de vloer vallend licht tegen te gaan. Weissmann gebruikte de maatvoering die Tiede aangaf voor de

⁶¹ *De Opmerker* 1895 (zie noot 57), p. 291.

⁶² Weissmann 1895 (zie noot 58), p. 52.

schilderijenzalen van het Stedelijk Museum. Verschillende musea die Weissmann bezocht maakten gebruik van de theorieën van Magnus of Tiede. In zijn bevindingen over de zalen bovenlichtzalen in Europese musea uitte de architect echter veel kritiek. Een veel voorkomend kritiekpunt was dat de verhouding tussen de maatvoering van de plafondopening ten opzichte van het vloeroppervlak niet juist waren. In de zalen van de Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden, geopend in 1855, was de plafondopening te klein, waardoor te weinig licht de zaal binnen kwam. (zie afb. 14) De hoogte van de zalen was volgens Weissmann belangrijk om het licht op de juiste hoogte op de muren te laten. In het Neue Hofmuseum in Wenen klopten de verhoudingen van de plafondopening tot de vloer wel, maar de zalen zouden te hoog zijn. Het licht viel volgens Weissman daardoor in een smalle strook te hoog op de muren.⁶³ Aan de hand van deze informatie paste Weissman de theorieën van Magnus en Tiede naar eigen inzicht toe.

Het was niet alleen de studiereis die Weissman had geholpen bij zijn ontwerp voor het Stedelijk Museum. Al eerder had de architect uitvoerig het nieuwe Rijksmuseum bestudeerd en bekritiseerd. Het voornaamste kritiekpunt was dat het museum van Cuypers niet ‘het juiste karakter’ had, waardoor de tentoongestelde kunstwerken niet tot hun recht kwamen. De stijl die Cuypers had gekozen refereerde volgens Weissman niet aan het zwaartepunt van de museumcollectie, namelijk de meesterwerken uit de Gouden Eeuw.⁶⁴ Een ander kritiekpunt van Weissman, en andere critici, op het Rijksmuseum was de manier waarop de kunstwerken werden behandeld. Zoals in de paragraaf over het Rijksmuseum al werd genoemd, werd de verlichting van de *Nachtwacht* in de Rembrandtzaal als problematisch beschouwd. In 1896 maakte Weissman zelfs een verbouwingsplan voor de zaal, maar die werd nooit uitgevoerd. Ook de hoeveelheid aan decoratie in het museum vond Weissman een negatief effect hebben op de tentoongestelde kunstwerken. De rijke decoratie leidde de aandacht af van de schilderijen. Daarbij getuigde de middelmatige decoratieve schilderijen volgens Weissman niet van respect voor schilderijen. De decoratie in de Rembrandtzaal vond de architect pretentius en hinderlijk. In de

⁶³ Weissmann 1895 (zie noot 58), pp. 66 -75.

⁶⁴ Coert Peter Krabbe en Jos Smit, ‘Architectuur in dienst van de kunst. Het Stedelijk Museum’, *Monumenten & archeologie Amsterdam* 3 (2004), p. 63.

Rembrandtzaal waren vier zuilen aangebracht die de ruimte in een midden- en twee kleinere zijvlakken verdeelden. Op de grauwwkeurige, marmeren zuilen met koperen kapitelen stonden kariatiden. Deze vrouwenfiguren waren bedoeld als een toespeling op Rembrandts meesterschap over het uitdrukken van licht en donker.⁶⁵ Weissman ervoer ze vooral als een belemmering voor het licht op de kunstwerken.⁶⁶ Ook na zijn buitenlandse studiereis zag Weissman het belang van een sober interieur. De stadsarchitect wilde in zijn museum de schilderijen tot zijn recht laten komen. Hij koos daarbij voor een sobere interieurafwerking, zodat de kunstwerken niet hoefden te concurreren met zaaldecoraties.⁶⁷

3.3 Conclusie

Een eerste grote verschil tussen het Teylers Museum en de in dit hoofdstuk besproken musea is de omvang van de bouwprojecten. Het Teylers Museum was een museum, opgezet vanuit een particulier initiatief, voor wetenschap en kunst. Zowel het Rijksmuseum als het Stedelijk Museum was een kunstmuseum dat mede vanuit de overheid werden geïnitieerd. In beide gevallen is op een andere manier een architect aangesteld om het bouwplan te ontwerpen. Voor het Rijksmuseum werd na een mislukte prijsvraag door een jury een keuze gemaakt uit vier architecten. In het geval van het Stedelijk Museum kreeg de stadsarchitect de ontwerpopdracht. Net als de bestuursleden voor de tweede schilderijenzaal, koos de gemeente van Amsterdam iemand van zijn eigen werknemers.

Voor zowel het Rijksmuseum als het Stedelijk Museum vond men het belangrijk op de hoogte te zijn van de laatste ontwikkelingen op het gebied van museumbouw.

Zowel Cuypers als Weissman had een studiereis gemaakt. Cuypers maakte de reis in het kader van een ander ontwerpopdracht, maar ook voor het Rijksmuseum bestudeerde hij uitgebreid andere museumontwerpen. Beide architecten vonden

⁶⁵ Victor de Stuers, *Het Rijks-Museum te Amsterdam*, Amsterdam 1896, p. 35.

⁶⁶ Adriaan Willem Weissman, *Het Rijks-Museum te Amsterdam*, Arnhem 1885, pp. 80-81.

⁶⁷ Krabbe en Smit 2004 (zie noot 64), p. 74.

licht een belangrijk onderdeel van een museumontwerp. Ze hadden zich allebei gebruik van de studies van Magnus en Tiede voor de verlichting van de zalen. De bovenlichtzalen in de twee musea hadden allebei een matglazen plafondvelum met daarboven een spitse dakkap met ramen. De tweede schilderijenzaal van het Teylers Museum heeft ook dit bovenlicht. De matenvoering van de zaal, die in hoofdstuk twee staan vermeld, komen in de buurt van de maten uit de studies van Magnus en Tiede. Mogelijk is met de maatvoering rekening gehouden om de gewenste lichtinval te creëren.

Wat betreft het interieur van de tweede schilderijenzaal van het zijn er meer overeenkomsten met het Stedelijk Museum dan met het Rijksmuseum te zijn. De tweede schilderijenzaal heeft, zeker in vergelijking met de ovale zaal en de hal en entree, een sober karakter. De zaal heeft alleen geschilderde decoratie op de gewelven rondom het plafond. Weissman wilde nadrukkelijk helemaal geen decoratie in zijn schilderijenzalen. Toch is de is de tweede schilderijenzaal van het Teylers Museum niet zo rijkelijke gedecoreerd als de zalen in het Rijksmuseum. Ook de bank in het midden van de tweede schilderijenzaal, rondom een radiator, komt overeen met de beschrijving van de zalen in het Stedelijk Museum.

4. Schilderijenzalen van de negentiende eeuw

In de vorige hoofdstukken ben ik ingegaan op de bouwgeschiedenis van het Teylers Museum en mogelijke referenties die gebruikt zijn voor het ontwerpen van de tweede schilderijenzaal. Dit hoofdstuk wordt gewijd aan de tendensen op het gebied van museumbouw in de negentiende eeuw. De aandacht gaat met name uit naar het interieur van schilderijenzalen. De komst van de autonome, openbare kunstmusea in Europa aan het begin van de negentiende betekende een ontwikkeling in de museumbouw. De musea die gebouwd werden aan het eind van de negentiende eeuw verschilden in veel opzichten van de musea gebouwd in het begin van de eeuw. Nog altijd is bij het ontwerp van schilderijenzalen een aantal factoren, dat telkens weer naar voren komen en waar een architect rekening mee moet houden: de verlichting van de schilderijzalen, de presentatie van de schilderijen in de zalen en de inrichting van de zalen. De vraag is in hoeverre het interieur van de tweede schilderijenzaal van het Teylers Museum past binnen de Europese interieurtendens van schilderijenzalen in de laatste decennia van negentiende eeuw. Over de presentatie van schilderijen wil ik in dit hoofdstuk niet zozeer ingaan op de ordening van kunstwerken. In dit hoofdstuk is de invloed van de hanging van de schilderijen op de inrichting van belang.

4.1 Presentatie en decoratie: de inrichting van schilderijenzalen

In het gebouw van het Teylers Museum is de ontwikkeling waar te nemen, doordat het gebouw in verschillende periodes is vervaardigd. In de eerste jaren van het Teylers Museum had het museum vooral een functie als demonstratieruimte. In de ovale zaal werden instrumenten gedemonstreerd aan het publiek. Tekeningen en prenten konden aan een lange tafel worden bestudeerd. Dit veranderde toen in 1802 werd besloten om de instrumenten en objecten van het museum achter vitrines tentoon te stellen. De ovale zaal veranderde van een demonstratieruimte in

een tentoonstellingsruimte.⁶⁸ Ook in de eerste schilderijenzaal vond een dergelijke ontwikkeling plaats van demonstratie- naar tentoonstellingruimte. Op de tekening van Johan Conrad Greive uit 1862 is te zien hoe het publiek de kunstwerken in de schilderijenzaal kon aanschouwen. De toeschouwers werden op afstand gehouden van de schilderijen door kasten tegen de wand met een hekje waar ze op konden leunen. De tekeningen konden echter nog, onder toezicht van de kastelein, met de hand worden doorgebladerd en bestudeerd aan tafels in het midden van de zaal. Hier kwam een eind aan toen het museum in 1886 een draaibare prenten- en tekeningenstandaard aanschafte. De prenten en tekeningen werden hierin achter glas getoond.⁶⁹

De houding ten opzichte van de presentatie van schilderijen in ruimtes waar schilderijen werden tentoongesteld veranderde gedurende de negentiende eeuw. In de achttiende en negentiende eeuw werden in veel tentoonstellingruimte de hele muuroppervlakte gebruikt om schilderijen op te hangen. Een groot schilderij hing in het midden van de compositie. Dit schilderij werd aan beide zijden symmetrisch geflankeerd door een of een groep van meerdere schilderijen. Eventueel werd hier een kolom tot zes schilderijen aan toegevoegd. Onder het centrale schilderij hing vaak een rij van kleinere werken. Deze wijze van presentatie werd veel gebruikt voor particuliere collecties, maar werd ook overgenomen door publieke musea.⁷⁰ Voorbeelden van zo'n presentatie zijn te zien op de houtgravure van het interieur van *Arti et Amicitia* (zie afb. 7) en de tekening van de eerste schilderijenzaal (zie afb. 3). Bij andere presentatievorm uit achttiende en vroeg negentiende eeuw werden schilderijen dicht op elkaar, lijst aan lijst, gepresenteerd. De hele muuroppervlakte werd gebruikt. De compositie werd bepaald door de vormen en maten van het schilderij, als het ware een mozaïek.⁷¹ Rond de helft van de negentiende eeuw werd er steeds meer kritiek geuit op de bovengenoemde manieren van presentaties. De Duitse architect Gustav Friedrich Waagen (1794-1868) pleitte voor een presentatie met ruimte tussen de schilderijen, zodat ieder schilderij individueel bekeken en

⁶⁸ Julia Noordegraaf, 'De opkomst van het museum in de 'spectaculaire' negentiende eeuw', *De negentiende eeuw* 27 (2003) nr. 2 (juni), p. 125.

⁶⁹ Noordegraaf 2003 (zie noot 68), p. 125.

⁷⁰ Giles Waterfield, 'Picture Hanging and Gallery Decoration', in: Giles Waterfield (red.), *Palaces of Art: Art Galleries in Britain 1790-1990*, London 1991, p.50.

⁷¹ Waterfield 1991 (zie noot 70), p.54.

beoordeeld kon worden. Daarnaast vond hij dat schilderijen op ooghoogte van de bezoeker moest hangen. Schilderijen die te hoog hingen om goed bestudeerd te kunnen worden hadden volgens Waagen enkel nog een decoratieve waarde.⁷² In Nederland beklagde Victor de Stuer zich in 'Holland op zijn smalst' in 1873 onder andere over de presentatie van musea in Nederland. Hij vond kunstwerken onpraktisch op elkaar gestapeld waardoor ze meer het effect gaven van 'een fantastische expositie die voor onze ogen warrelt, dan van een inrichting bestemd om in te lichten en te onderwijzen. Geen ruimte, geen licht, geen geregelde rangschikking, geen volledige seriën, geen catalogussen.'⁷³ Vanaf 1880 was een presentatie van hooguit twee rijen schilderijen hoog, met ruimte tussen de schilderijen algemeen geaccepteerd.⁷⁴ De opvatting over presentatie werd mede geïnspireerd door de invloed van de Arts-and-Craftsbeweging op woninginterieur. Deze beweging pleitte voor een heldere, lichte inrichting, waarin soberheid als nieuw element van goede smaak werd aangeprezen.⁷⁵ Het schilderij van Johan Conrad Greive laat zien hoe de schilderijen in de eerste schilderijenzaal waren opgehangen. Vanaf de kasten aan de wanden zijn de schilderijen tot drie rijen hoog, lijst aan lijst, dicht op elkaar gehangen.

Het veranderende inzicht in presentatie van schilderijen stond in verband met veranderingen op het gebied van de inrichting van schilderijenzalen. De ontwikkeling richting een sobere presentatie ging samen met ideeën over wandbespanning en -kleur. Door meer ruimte te laten tussen de tentoongestelde schilderijen werd vanzelfsprekend de muur beter zichtbaar. De muur en de keuze voor de kleur ervan hadden veel aandacht nodig, omdat dit de impressie bij de waarneming van een schilderij zou beïnvloeden.⁷⁶ Een veel gebruikte uitspraak over wandkleuren was afkomstig van de architect Charles Easlake (1836-1906): '...it may be observed that a picture will be seen to advantage on a ground brighter than its darks and darker than its lights, and of so subdued a tint as may contrast well with its

⁷² Gustav Friedrich Waagen, 'Thoughts on the New Building for the National Gallery', *Art Journal* (1853), pp. 121-125.

⁷³ Stuers, de 1975 (zie noot 47), p. 53.

⁷⁴ Charlotte Klonk, *Spaces of Experience: Art Gallery Interior from 1800 to 2000*, Londen 2009, p. 49.

⁷⁵ Riet de Leeuw, *De kunst van het tentoonstellen: de presentatie van beeldende kunst in Nederland van 1800 tot heden*, Den Haag 1991, p.36.

⁷⁶ Klonk 2009 (zie noot 74), p. 31.

brighter colours.’⁷⁷ Rood en groen waren kleuren die rond de helft van de negentiende eeuw gebruikt werden in tentoonstellingszalen van veel musea in Europa. De National Gallery in Londen had groen geschilderde muren toen bij de opening in 1838. Het schilderij *Zaal 32 in de National Gallery* van Giovanni Gabrielli laat zien dat de in 1878 geopende ‘zaal 32’ van de National Gallery rood/bruingeschilderde muren had. (zie afb. 15) De muren van de tentoonstellingsruimtes in de Galerie Belvedere in Wenen had in 1850 groen/grijze wanden.⁷⁸ Ook critici noemden rood en groen als geschikte kleuren voor de tentoonstellingswanden. De Duitse kunsthistoricus Gustav Friedrich Waagen (1794-1868) had rode wanden vaak gezien bij de tentoonstelling van particuliere collecties. Waagen vond karmozijn een geschikte kleur voor de achtergrond waartegen schilderijen werden aanschouwd.⁷⁹ Weissman vond aan het eind van de negentiende eeuw dat de tentoongestelde schilderijen de bepalende factor diende te zijn bij de keuze voor de wandkleur. Donkerrood, karmozijn en donkergroen vond hij de meest geschikte kleuren. Sommige schilderijen kwamen echter beter tot hun recht met een lichtere achtergrond, zoals helder blauw of geel. Volgens Weissman was het verkeerd om te denken dat een schilderij goed tot zijn recht zal komen ongeacht de achtergrondkleur.⁸⁰ De meeste schilderijenzalen van het door Weissman ontworpen Stedelijk Museum waren roodbruin of groenachtig grijs geschilderd. Een enkele zaal had een lichtbruine kleur gekregen.⁸¹ De wanden van de schilderijenzalen van het Teylers Museum hebben in de huidige staat een lichte kleur. Op de tekening van Greive zijn de muren van de eerste schilderijenzaal echter donker. Welke kleur de muren hebben is niet duidelijk, aangezien de tekening met zwart- en grijstinten is vervaardigd. Het is wel duidelijk dat de muren donkerder van kleur zijn dan het plafond en de vloer. Mogelijk hadden de wanden in der tijd een groene of rode kleur.

⁷⁷ Charles Eastlake, geciteerd uit: ‘Picture Hanging and Gallery Decoration’, *Palaces of Art: Art Galleries in Britain 1790-1990*, Londen 1991, p.59.

⁷⁸ Klouk 2009 (zie noot 74), p. 31.

⁷⁹ Waterfield 1991 (zie noot 70), p.58.

⁸⁰ Adriaan Willem Weissman, ‘Gallery Building’, *Journal of the Royal Institute of British Architects* 14 (1907) nr. 12, p. 421.

⁸¹ *De Opmerker* 1895 (zie noot 57), p. 291.

Zoals al eerder duidelijk werd in zijn kritiek op het Rijksmuseum, was Weissman geen voorstander van een uitgebreid decoratief programma in tentoonstellingszalen. Als er schilderijen in een zaal hingen was decoratie volgens de architect overbodig, omdat het publiek alleen interesse zou hebben in de kunstwerken. Decoratie zou de aandacht van de schilderijen enkel afleiden.⁸² In de tweede helft van de negentiende eeuw kwam er steeds meer weerstand tegen overdadige decoratie in tentoonstellingszalen. De decoraties in de zalen van Charles Barry, die in 1876 openden in het National Gallery in Londen, kregen veel kritiek. Op het schilderij van Giovanni Gabrielli (zie afb. 15) is te zien dat er onder andere geschilderde decoraties en reliëfs in de plafondgewelven waren aangebracht. De aandacht van het publiek zou door de overdadige decoraties van de schilderijen worden afgeleid.⁸³ Net als Weissman vond ook Charles Eastlake dat tentoonstellingzalen zo min mogelijk van decoratie voorzien dienden te zijn. In een schilderijenzaal moest geen ander object te zien zijn dan de tentoongestelde schilderijen om afleiding te voorkomen.⁸⁴

De houding ten opzichte van decoratie in tentoonstellingszalen was in de tweede helft van de negentiende eeuw hetzelfde als voor meubels en andere objecten, zoals radiatoren. Meubels dienden zo discreet mogelijk te zijn en radiatoren moesten uit het zicht geplaatst worden. Dit kon worden bereikt door bijvoorbeeld radiatoren in het midden van een zaal te plaatsen met daaromheen banken.⁸⁵ Het Stedelijk Museum in Amsterdam en het Alte Pinakothek in München (zie afb. 12) maakten bijvoorbeeld gebruik een inrichting met het verwarmingselement en een bank in het midden van schilderijenzalen. Een ander voorbeeld is te zien in de tweede schilderijenzaal van het Teylers Museum.

⁸² Weissman 1907 (zie noot 80), p. 421.

⁸³ Waterfield 1991 (zie noot 70), p.60.

⁸⁴ Klonk 2009 (zie noot 74), p. 49.

⁸⁵ Weissman 1907 (zie noot 80), p. 421.

4.2 De verlichting

Een opvallend verschil tussen de eerste en de tweede schilderijenzaal van het Teylers Museum is de verlichting. Op de eerdergenoemde tekening van Greive van de eerste schilderijenzaal is te zien dat het licht door venster in het gewelf van het plafond valt. De tweede schilderijenzaal was echter ontworpen met bovenlicht door een matglazen plafond. Met de bouw van de eerste schilderijenzaal werd ook het licht van de eerste zaal aangepast. De vensters in het gewelf werden vervangen door een glazen plafond en daarboven een dak met dakramen. Bovenlicht in schilderijenzalen werd veel gebruikt in de negentiende eeuw.⁸⁶ Dit had als voordeel dat er geen vensters in de muren aangebracht hoefden te worden voor zijlicht. Om gebruik te kunnen maken van de gehele muuroppervlakte was licht door vensters niet gewenst. Door de vensters werd de muuroppervlakte onderbroken, waardoor minder schilderijen konden worden opgehangen. Daarnaast zorgde het licht door vensters voor een reflectie op de schilderijen die aan de tegenovergestelde muur hingen. Licht door zijvensters verdween echter niet helemaal uit het beeld. In een aantal musea werd gebruik gemaakt van vensters die boven in de muur waren geplaatst. Dit kwam voort uit de overweging dat schilderijen getoond moesten worden met het licht waar ze in gemaakt waren. Vaak hadden de werkplaatsen van schilders hoge ramen waar licht vanuit het noorden doorheen viel. Zulke verlichting werd toegepast bij de verbouwing van de Grande Galerie van het Louvre in 1808. Licht door zijvensters was ook geschikt voor kleine, gedetailleerde schilderijen. In het Alte Pinakothek in München waren een aantal kabinetten met zijlicht voor kleinere schilderijen, oudere werken en studies.

In de tweede schilderijenzaal van het Teylers Museum werd geen gebruik gemaakt van zijlicht, maar van bovenlicht, zoals in veel schilderijenzalen in de achttiende en in de negentiende eeuw. Rond achttienhonderd werden steeds meer zalen gebouwd speciaal voor het tentoonstellen van schilderijen. Ook de eerste

⁸⁶ Michael Compton, 'The Architecture of Daylight', in: Giles Waterfield (red.), *Palaces of Art: Art Galleries in Britain 1790-1990*, London 1991, p. 37.

autonome kunstmusea verschenen in deze periode.⁸⁷ Vanaf de achttiende eeuw ontwikkelde zich drie typen bovenlicht die veel werden gebruikt voor schilderijenzalen.⁸⁸ De eerste is afgeleid van de lichtbeuk in kerken: hoge, verticale ramen bovenaan de wanden. In tegenstelling tot vensters op ooghoogte zou publiek niet worden verblind door direct zonlicht en werd reflectie op de doeken vermeden. De tweede vorm was dakverlichting waarbij de ramen op het dak in een hoek tot 45 graden van het horizontaal werden geplaatst. Dit kon echter in eerste instantie nog niet op grote schaal worden gemaakt, omdat niet zulke grote ruiten konden worden geproduceerd. De derde variant werd ook wel de 'lantaarn' genoemd. Hierbij werd er een constructie bovenop het gebouw gemaakt, met verticale ramen aan de zijkanten en een bedekte top. Voordeel hiervan was dat er meer licht kon binnenvallen, maar doordat de lichtbron uit het zicht was van het publiek, werd de verbinding door licht tot het minimum beperkt. Schilderijen konden tot boven aan de wand worden opgehangen zonder reflectie. De bovenste schilderijen konden waar nodig gekanteld worden om reflectie tegen te gaan. Een voorbeeld van deze constructie is uitgevoerd bij de Dulwich Picture Gallery van het Soanes Museum. De reacties van het publiek hierop waren verdeeld. Sommigen waren heel enthousiast, omdat er geen reflectie was. Anderen vonden het te duister, zeker als het bewolkt was. Omdat het dak van de constructie bedekt was, was er in het midden vrij donker. William Wilkens (1778-1839) ontwierp voor de National Gallery in Londen dan ook een constructie met een glazen dak.

In de schilderijenzaal van het Teylers Museum schijnt het daglicht niet direct door een dakraam de zaal in. Het daglicht wordt onderbroken door het matglazen plafond. Een dergelijk glazen velum werd veel gebruikt in Europese musea vanaf de tweede helft van de negentiende eeuw.⁸⁹ De belangrijkste zalen van het Louvre in Parijs en het Alte-Museum in Berlijn hadden in eerste instantie geen bovenlicht. In respectievelijk 1856-'58 en 1878-'84 werden bestaande schilderijenzalen van beide musea voorzien van bovenlicht door dakramen en een glazen plafond.⁹⁰ Twee

⁸⁷ Ellinoor Bergvelt, e.a. (red.), *Kabinetten, galerijen en musea: het verzamelen en presenteren van naturalia en kunst van 1500 tot heden*, Zwolle 2005, p. 289.

⁸⁸ Compton 1991 (zien noot 86), pp. 39-40.

⁸⁹ Compton 1991 (zien noot 86), p. 42.

⁹⁰ Weissman 1895 (zie noot 58), p. 68.

studies, die al eerder aan bod zijn gekomen, hadden een grote invloed op deze ontwikkeling. Dat waren de studies van Magnus en Tiede. In Nederland verscheen in 1872 een artikel met een samenvatting van een voordracht van Magnus over de inrichting en verlichting van kunstzalen in *de Bouwkundige Bijdragen*.⁹¹ Hierin werden uitvoerig de maten en verhoudingen besproken waaraan een schilderijenzaal met bovenlicht volgens Magnus moest voldoen. Zoals al duidelijke is geworden, hadden Cuypers en Weissman zich ook verdiept in de studies van Magnus en Tiede. De twee studies werden toegepast bij de bouw van meerdere musea in Europa, voornamelijk in Duitsland. Het Fridericianum in Kassel en het al eerder genoemde Alte-Museum in Berlijn hadden bijvoorbeeld schilderijenzalen met bovenlicht, waarbij de theorieën van Magnus toegepast waren.⁹²

Zoals in de paragraaf over het Stedelijk Museum al naar voren kwam, had Weissman aan de hand van zowel de studies van Magnus en Tiede als zijn eigen studiereis, zijn eigen conclusies getrokken over waar een schilderijenzaal met bovenlicht aan moest voldoen. In een artikel van Weissman over het bouwen van musea beschrijft hij welke maten een schilderijenzaal moet hebben om de juiste verlichting voor schilderijen te krijgen. Volgens hem moest de zaal een breedte hebben tussen de 7,50 en 11 meter met een wandhoogte van niet hoger dan 4,50 meter. De breedte van het glazen plafond diende niet minder te zijn dan 4,50 meter.⁹³ De reacties op het artikel in de *Journal of the Royal Institute of British Architects* waren verdeeld. Hoewel de meerderheid het eens was met de opvattingen van Weissman, was niet iedereen het met hem eens. Leonard Stokes, toenmalig vicepresident van de Royal Institute of British Architects was zelfs van mening dat bovenlicht niet gewenst was in schilderijenzalen. Volgens Stokes maakten schilders ook geen gebruik van bovenlicht in de ateliers waar ze werkten. Daarnaast was het publiek volgens hem ook niet gewend aan bovenlicht. Hij haalde

⁹¹ Eduard Magnus, 'Over de inrichting en verlichting van lokalen tot tentoonstelling van schilderijen en beeldhouwwerken', *Bouwkundige Bijdragen* 19 (1872), pp 49-68.

⁹² Weissman 1895 (zie noot 58), pp. 68.

⁹³ Weissman 1907 (zie noot 80), p. 419.

de Rembrandtzaal in het Rijksmuseum aan als voorbeeld van een ruimte met bovenlicht dat een negatief effect geeft op de tentoongestelde schilderijen.⁹⁴

4.3 Conclusie

Vanaf de tweede helft van de negentiende eeuw veranderde de visie op de inrichting van interieurs van schilderijenzalen in Europese musea. Van rijkelijk gedecoreerde tentoonstellingsruimtes met volgehangen wanden ging de voorkeur steeds meer uit naar rustige en lege interieurs. Schilderijen werden tot twee rijen boven elkaar aan meestal rode of groene wanden gehangen, het liefst met enige ruimte tussen ieder schilderij. De voorkeur ging uit naar zo min mogelijk decoratie. Het was van belang dat schilderijen optimaal en individueel aanschouwd konden worden. De kleur van de wanden, de decoratie en het meubilair mocht geen belemmering vormen bij de bezichtiging van een kunstwerk. De tweede schilderijenzaal van het Teylers Museum sloot aan op deze trend. De decoratie bleef beperkt tot de beschilderde gewelven rondom het plafond. Deze decoratie is echter niet minder rijkelijk in verhouding tot de decoratie in de plafondgewelven van bijvoorbeeld 'zaal 32 in de National Gallery en de Rembrandtzaal in het Rijksmuseum (zie afb. 11). Het enige meubelstuk was de bank rondom de radiator in het midden van de zaal. Een belangrijke rol in verband met de optimale beschouwing van schilderijen was weggelegd voor verlichting. Bovenlicht door dakramen en een glazen plafond werden veel gebruikt voor schilderijenzalen. Ook bestaande musea waarvan schilderijenzalen zonder bovenlicht waren ontworpen gingen over op deze vorm van bovenlicht. Het Alte-Museum in Berlijn en het Teylers Museum verbouwden zalen om tot zalen met bovenlicht. Opvallend is dat in het geval van de tweede schilderijenzaal van het Teylers Museum de maten dicht in de buurt kwamen van de maten die Weissman gebruikte voor het Stedelijk Museum. Het is dus mogelijk dat Van der Arend zich had verdiept in de theorieën van Weissman over verlichting, die ook waren gebruikt in het ontwerp van het Stedelijk Museum. Weissman baseerde zijn theorieën onder andere op de studies van Tiede en Magnus. Deze studies werden veel gebruikt bij museumbouw in Europa. Het is mogelijk dat Van der Arend zich ook in deze studies had verdiept.

⁹⁴ Leonard Stokes, 'Discussion of Mr. Weissman's Paper', *Journal of the Royal Institute of British Architects* 14 (1907) nr. 12, p. 446.

5. Algemene conclusie

Met dit onderzoek wilde ik een antwoord vinden op de vraag wat de overwegingen waren van het Teylers Museum bij het ontwerpen van de tweede schilderijenzaal zoals het in 1893 werd uitgevoerd. Ik heb in dit onderzoeksverslag de tweede schilderijenzaal van het Teylers Museum in Haarlem vergeleken met andere schilderijenzalen gebouwd aan het einde van de negentiende eeuw en de toenmalige trend op dat gebied.

In de vergelijking met het Rijksmuseum en het Stedelijk Museum in Amsterdam kwam naar voren dat de opdrachtgevers het belangrijk vonden dat de musea gebouwd zouden worden in de trend van museumbouw in Europa. De opdrachtgevers hielden hun architecten op de hoogte de nieuwste ontwikkelingen of stuurden ze op studiereis langs de musea in Europa. Cuypers en Weissman namen hun bevinding over museumbouw in Europa, bijvoorbeeld over verlichting, mee in hun ontwerpen. Het is dan ook niet ondenkbaar dat ook Van den Arend zich op de hoogte stelde van de ontwikkelingen op het gebied van museumbouw en dit gebruikte voor zijn ontwerpen. Zoals ik in de paragraaf over de architect al aanhaalde vermoed ik dat hij voor de schilderijenzalen in het stadhuis van Haarlem de zaal van *Arti et Amicitia* als referentie heeft gebruikt.

In het laatste deel van het onderzoeksverslag werd duidelijk dat de visie op de inrichting van schilderijenzalen in de tweede helft van de negentiende eeuw verschilde met die van de eerste helft van die eeuw. Het interieur van schilderijenzalen waren aan er het eind van de negentiende eeuw op gericht om de tentoongestelde schilderijen afzonderlijk, als individuele kunstwerken konden worden aanschouwd. In dat opzicht ging de ontwikkeling op het gebied van de inrichting samen met die op het gebied van de presentatie van schilderijen. De presentatie ontwikkelden van wanden waaraan schilderijen in meerder rijen dicht op elkaar hingen naar een presentatie waarbij de schilderijen los van elkaar op ooghoogte hingen. Zoals goed te zien was bij het Stedelijk Museum versoberde de interieurs van tentoonstellingzalen. Door minimale decoratie en meubilair werd afleiding van de schilderijen voorkomen. De inrichting van de tweede schilderijen

sluit hierbij aan. Ook de verlichting en de maatvoering van de zaal sluiten aan bij wat veelgebruikte studies (Magnus en Tiede) voorschreven om de schilderijen in het gewenste licht te kunnen bezichtigen.

Uit dit onderzoek kan geconcludeerd worden dat het Teylers Museum met de tweede schilderijenzaal een tentoonstellingszaal wilde neerzetten die binnen de toenmalige tendens paste op het gebied van museumarchitectuur. Om dat te kunnen bereiken moet de architect van het museum op hoogte zijn geweest van wat er gaande was binnen de museumwereld en de musea die aan het eind van de negentiende eeuw gebouwd waren of gebouwd werden.

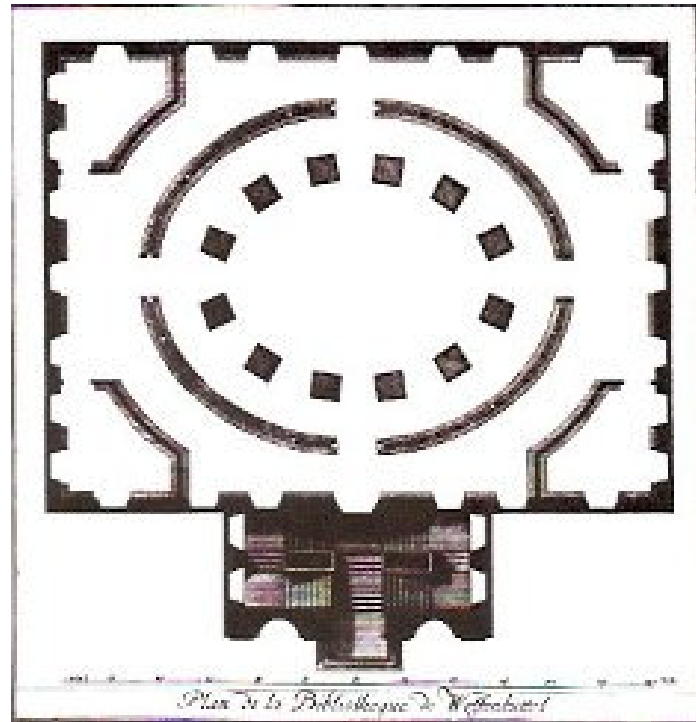
Afbeeldingen



Afb. 1. *De tweede schilderijenzaal*, 1893, het Teylers Museum, Haarlem.



Afb. 2. Leendert Viervant, *De ovale zaal*, 1784, het Teylersmuseum, Haarlem.



Afb. 3. A.A. Beck, *Plattegrond van de bibliotheek te Wolfenbül*, 1766, houtgravure, a.n.t., Herzog Anton Ulrich Museum, Braunschweig.



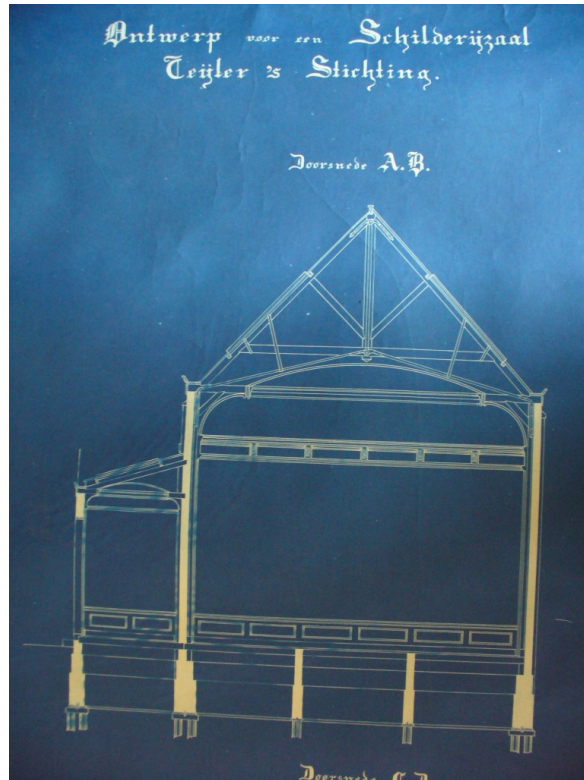
Afb. 4. Johan Conrad Greive, *De eerste schilderijenzaal*, 1862, zwart krijt en grijs penseel op papier, 64,5 x 80 cm, Teylers Museum, Haarlem.



Afb. 5. *De gevel van het nieuwe museum aan het Spaarne, 1878-1886, Teylers Museum, Haarlem.*



Afb. 6. *Gottfried Semper en Carl von Hasenauer, voorgevel Neue Hofburg, 1884-1894, Neue Hofburg, Wenen.*



Afb. 7. Jacob Ernst van den Arends, *Ontwerp voor een Schilderijzaal Teyler's Stichting*, 1893, Teylers Archief, Teylers Museum, Haarlem.



Afb. 8. *Schilderijenzaal stadhuis Haarlem*, 1862, Haarlem.



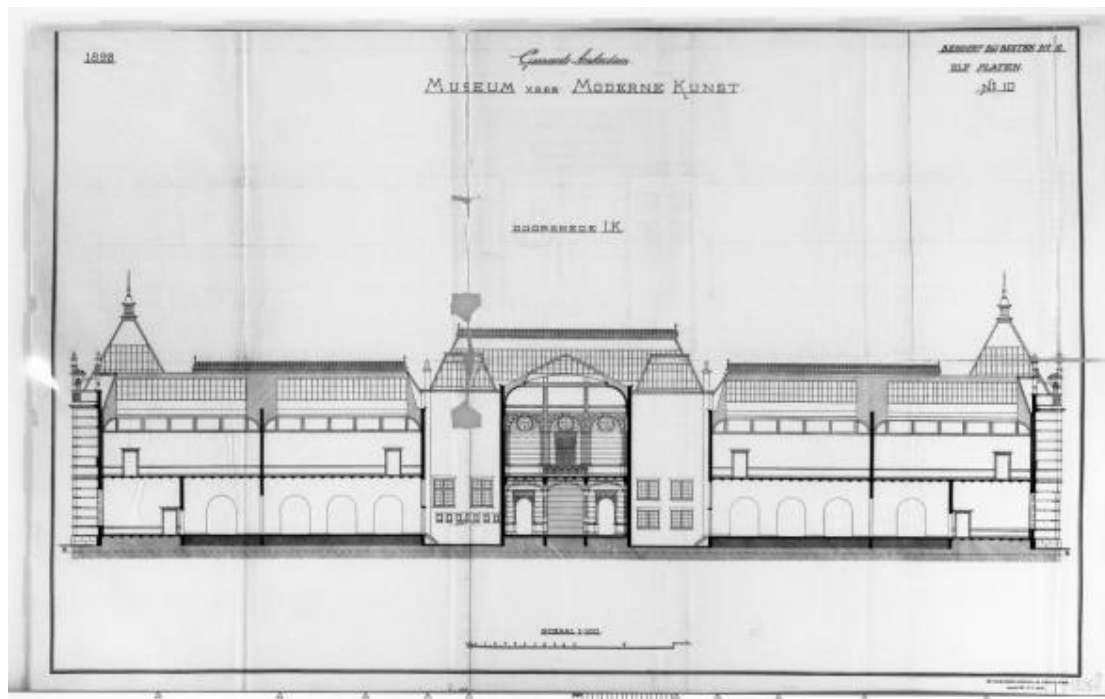
Afb. 9. *Interieur Arti et Amicitia*, jr.n.t. , houtgravure, a.n.t, b.n.t.



Afb. 10. P.J.H. Cuypers, *Het Rijksmuseum, interieur Collectie Van der Hoop*, 1885, het Rijksmuseum, Amsterdam.



Afb. 11. *Rembrandtzaal*, 1887, het Rijksmuseum, Amsterdam.



Afb. 12. Adriaan Willem Weissman, *Museum voor Moderne Kunst/Stedelijk Museum*, 1893, Stadsarchief Amsterdam, Amsterdam.



Afb. 13. Adriaan Willem Weissman, *Interieur schilderijenzaal Stedelijk Museum*, 1895, het Stedelijk Museum, Amsterdam.



Afb. 14. *Interieur Gemäldegalerie Alte Meister*, 1855, Dresden.



Afb. 15. Giovanni Gabrielli, *zaal 32 in de National Gallery*, 1886, olieverf op doek, 111 x 142, National Gallery, Londen, bruikleen van de Government Art Collection.



Afb. 16. J. Maaß, *Rubenszaal in de Alte Pinakothek in München (Zaal IV)*, circa 1891, olieverf op doek, 101 x 125,7 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München.

Literatuurlijst

- Anoniem, *'Teyler' 1778-1978: studies en bijdragen over Teylers Stichting naar aanleiding van het tweede eeuwfeest*, Haarlem 1978.
- Arend, Jacob Ernst van den, *Bestek en voorwaarden waarnaar door Heeren Directeuren zal worden aanbesteed het maken van een nieuwe schilderijzaal met portaal*, Haarlem 1893.
- Bergvelt, Eleonora Saskia, *Pantheon der Gouden Eeuw. Van Nationale Konst-Gallerij tot Rijksmuseum van Schilderijen (1798-1896)*, Amsterdam 1998.
- Bergvelt, Ellinoor e.a. (red.), *Kabinetten, galerijen en musea: het verzamelen en presenteren van naturalia en kunst van 1500 tot heden*, Zwolle 2005, p. 289.
- Bouman, Peggy en Broer, Paul, *Teylers 'Boek- en Konstael': De bouwgeschiedenis van het oudste museum van Nederland*, 's-Gravenhage 1988.
- Bouman, Peggy en Broer, Paul, *'Teylers Boek- en Konstael. De bouwgeschiedenis van Nederlands oudste museum'*, *Teylers Magazijn* 20 (1988), pp.1-2.
- Ceruttie, Wim, *Het stadhuis van Haarlem: Hart van de stad*, Haarlem 2001.
- Compton, Michael, 'The Architecture of Daylight', in: Giles Waterfield (red.), *Palaces of Art: Art Galleries in Britain 1790-1990*, London 1991, pp. 37-47.
- 'De opening van het Rijksmuseum te Amsterdam', *De Opmerker* 20 (1885) nr. 29 (juli), pp. 249-251.
- Gestel, Tom van, *Bouwgeschiedenis van het Teylers museum te Haarlem*, Amsterdam 1976.
- Godefroy, A.N. en de Greef, B. (red.), 'Korte beschrijving van de manege voor het garnizoen te Haarlem', *Bouwkundige Bijdrag* 11 (1860), pp. 11-18.
- 'Het Stedelijk Museum te Amsterdam', *De Opmerker* 30 (1895) nr. 37 (september), pp. 289-291.
- Klouk, Charlotte, *Spaces of Experience: Art Gallery Interior from 1800 to 2000*, Londen 2009.

- Krabbe, Coert Peter en Smit, Jos, 'Architectuur in dienst van de kunst. Het Stedelijk Museum', *Monumenten & archeologie Amsterdam* 3 (2004), pp. 63-85.
- Magnus, Eduard, 'Over de inrichting en verlichting van lokalen tot tentoonstelling van schilderijen en beeldhouwwerken', *Bouwkundige Bijdragen* 19 (1872), pp 49-68.
- Noordegraaf, Julia, 'De opkomst van het museum in de 'spectaculaire' negentiende eeuw', *De negentiende eeuw* 27 (2003) nr. 2 (juni), pp. 121-136.
- Oxenaar, Aart, *P.J.H. Cuypers en het gotisch rationalisme. Architectonisch denken, ontwerpen en uitgevoerde gebouwen 1845-1878*, Rotterdam 2009.
- "Programma van een wedstrijd, uitgeschreven door de commissie tot voorbereiding der stichting van het muzeum "Koning Willem de eerste"", *Bouwkundige bijdrage* 13 (1863), pp. 286-290.
- *Rapport over de inrigting van enige voorname musea van natuurlijk historie in het Buitenland (naar aanleiding van de voorgenomen stichting van een nieuw gebouw voor 's Rijks museum te Leiden)*, Leiden 1878.
- Scharloo, Marjan e.a. (red.), *Teylers museum: een reis door de tijd*, Haarlem 2009.
- Stokes, Leonard, 'Discussion of Mr. Weissman's Paper', *Journal of the Royal Institute of British Architects* 14 (1907) nr. 12, p. 446.
- Stuers, Victor de, *Het Rijks-Museum te Amsterdam*, Amsterdam 1896.
- Stuers, Victor de, *Holland op zijn smalst. Ingeleid en toegelicht door een werkgroep van het Kunsthistorisch Instituut der Universiteit van Amsterdam*, Bussem 1975.
- Waagen, Gustav Friedrich, 'Thoughts on the New Building for the National Gallery', *Art Journal* (1853), pp. 121-125.
- Wagt, Wim de, *Timmermeester, Opzichter of Architect*, Haarlem 1993.
- Waterfield, Giles, 'Picture Hanging and Gallery Decoration', in: Giles Waterfield, *Palaces of Art: Art Galleries in Britain 1790-1990*, London 1991, pp. 49-65.
- Weissman, Adriaan Willem, 'Gallery Building', *Journal of the Royal Institute of British Architects* 14 (1907) nr. 12, pp. 417-446.

- Weismann, Adriaan Willem, *Het Gemeente-Museum Amsterdam; Geschiedenis, inrichting en versiering, verlichting*, Amsterdam 1895.
- Weissman, Adriaan Willem, *Het Rijks-Museum te Amsterdam*, Arnhem 1885.

Bronnen

- Bouwtekening vervaardigd door architectenbureau Peters en Beoogers, december 1976, Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed, Amersfoort (RCE), 5a.
- Inleiding archief Frans Hals museum: *Noord-Hollands Archief* <http://www.noord-hollandsarchief.nl/search/?miview=inv2&mivast=236&mizig=210&miadt=236&micode=1374&milang=nl&mizk_alle=Frans+Hals > (10 mei 2011).
- Jacob Ernst van den Arend, Ontwerptekening behorende bij een plan voor de verbouwing van enige lokalen in het stadhuis i.v.m. schilderijzalen en industrieel onderwijs, 14 augustus 1860, Beeldbank Noord-Hollands Archief, Haarlem (BNHA), inv. nr. 52-000071.
- Notulen van de Commissie van Toezicht, 16 juli 1862, NHA, Archief Frans Hals Museum (FHM), inv. nr. 1374.
- Notulen van de vergadering van Teylers Stichting, 18 januari 1889, Archief Teylers Stichting (ATS), inv. nr. 11.
- Overlijdensbericht J.E. v.d. Arend in: *Opmerker* 30 (1895), p. 230.
- Rapport van den opzigter over de stedelijke werken en gebouwen, betreffende het dempen der grachten en de daarmee in verband gebrachte beschouwing wegens het noodzakelijke eener waterverschoning in de stad Haarlem, 1857, Noord-Hollands Archief, Haarlem (NHA), inv. nr. 43-003147.
- website Teylers Museum <<http://www.teylersmuseum.eu/index.php?item=20&flact=1&lang=nl> > (20 juni 2011)

Lijst met afbeeldingen

Afb. 1. Jacob Ernst van den Arend, *De tweede schilderijenzaal*, 1893, het Teylers Museum, Haarlem. Foto: Auteur.

Afb. 2. Leendert Viervant, *De ovale zaal*, 1784, het Teylersmuseum, Haarlem. Foto: website Teylers Museum, <
<http://www.teylersmuseum.eu/index.php?item=21&lang=nl> >

Afb. 3. A.A. Beck, *Plattegrond van de bibliotheek te Wolfenbül*, 1766, houtgravure, a.n.t., Herzog Anton Ulrich Museum, Braunschweig. Foto uit: Peggy Bouman en Paul Broers, *Teylers 'Boek- en Konstael': De bouwgeschiedenis van het oudste museum van Nederland*, 's-Gravenhage 1988, p. 60. Foto: Herzog Anton Ulrich Museum.

Afb. 4. Johan Conrad Greive, *De eerste schilderijenzaal*, 1862, zwart krijt en grijs penseel op papier, 64,5 x 80 cm, Teylers Museum, Haarlem. Foto: Teylers Museum.

Afb. 5. *De gevel van het nieuwe museum aan het Spaarne*, 1878-1886, Teylers Museum, Haarlem. Foto uit: Peggy Bouman en Paul Broers, *Teylers 'Boek- en Konstael': De bouwgeschiedenis van het oudste museum van Nederland*, 's-Gravenhage 1988, p. 69. Foto: Teylers Museum.

Afb. 6. Gottfried Semper en Carl von Hasennauer, *voorgevel Neue Hofburg*, 1884-1894, Neue Hofburg, Wenen. Foto uit: Anoniem, *'Teyler' 1778-1978: studies en bijdragen over Teylers Stichting naar aanleiding van het tweede eeuwfeest*, Haarlem 1978, p. 282.

Afb. 7. Jacob Ernst van den Arends, *Ontwerp voor een Schilderijzaal Teyler's Stichting*, 1893, Teylers Archief, Teylers Museum, Haarlem. Foto: Auteur.

Afb. 8. *Schilderijenzaal stadhuis Haarlem*, 1862, Haarlem. Foto uit: Victor de Stuers, *Holland op zijn smalst. Ingeleid en toegelicht door een werkgroep van het Kunsthistorisch Instituut der Universiteit van Amsterdam*, Bussem 1975, p. 33.

Afb. 9. *Interieur Arti et Amicitia*, z.jr., houtgravure, a.n.t, b.n.t. Foto : W.A. Keuzenkamp, 'De plannen voor het Rijksmuseum', *Bulletin Rijksmuseum* 8 (1960), p. 123.

Afb. 10. P.J.H. Cuypers, *Het Rijksmuseum, interieur Collectie Van der Hoop*, 1885, het Rijksmuseum, Amsterdam. Foto: Collectie Stadsarchief Amsterdam, Amsterdam, inv. nr. 10003.

Afb. 11. *Rembrandtzaal*, 1887, het Rijksmuseum, Amsterdam. Foto: Ellinoor Bergvelt, e.a. (red.), *Kabinetten, galerijen en musea: het verzamelen en presenteren van*

naturalia en kunst van 1500 tot heden, Zwolle 2005, p. 371. Uit: Fr.D.O. Obreen, *Wegwijzer door 's Rijksmuseum te Amsterdam*, Schiedam 1887, p. 37.

Afb. 12. Adriaan Willem Weissman, *Museum voor Moderne Kunst/Stedelijk Museum*, 1893, .m., z.a., Stadsarchief Amsterdam, Amsterdam. Foto: Stadsarchief Amsterdam, Archief van de Dienst Bouw- en Woningtoezicht, Amsterdam (ADBW), inv. nr. 5221.BT.

Afb. 13. Adriaan Willem Weissman, *Interieur schilderijenzaal Stedelijk Museum*, 1895, het Stedelijk Museum, Amsterdam. Foto: Benjamin Wilhelmus Stomps, circa 1895-1900, Stadsarchief Amsterdam, Collectie B.W. Stomps, Amsterdam (SA), inv. nr. 10162.

Afb. 14. *Interieur Gemäldegalerie Alte Meister*, 1855, Dresden. Foto: website Scharzauweiss, Hans-Peter Klut, < http://www.schwarzauweiss.de/deutschland/dresden/gemaeldegalerie_alte_meister.htm > (14 juni 2011).

Afb. 15. Giovanni Gabrielli, *zaal 32 in de National Gallery*, 1886, olieverf op doek, 111 x 142, National Gallery, Londen, bruikleen van de Government Art Collection. Foto: Ellinoor Bergvelt, e.a. (red.), *Kabinetten, galerijen en musea: het verzamelen en presenteren van naturalia en kunst van 1500 tot heden*, Zwolle 2005, p. 337. © Government Art Collection.

Afb. 16. J. Maaß, *Rubenszaal in de Alte Pinakothek in München (Zaal IV)*, circa 1891, olieverf op doek, 101 x 125,7 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München. Foto: Ellinoor Bergvelt, e.a. (red.), *Kabinetten, galerijen en musea: het verzamelen en presenteren van naturalia en kunst van 1500 tot heden*, Zwolle 2005, p. 388.