Het terrein van de Amsterdamse wereldtentoonstelling (vanaf de Paulus Potterkade), met links het Rijksmuseum en op de voorgrond het gebouw van de Nederlandsche Bell Telephoon Maatschappij (Gemeentearchief Amsterdam / I. Montijn, *Kermis van koophandel, De Amsterdamse wereldtentoonstelling van 1883* (Bussum 1983) 44-45).

Het museum, de telefoon en de kunst

De nevenschikking van traditie en vernieuwing

JO TOLLEBEEK

Wie in 1883 het terrein van de in dat jaar in Amsterdam georganiseerde wereldtentoonstelling niet langs de hoofdingang betrad, maar koos voor de ingang die vanuit de P.C. Hooftstraat, langs de Hobbemastraat, naar de expositie voerde, kwam onmiddellijk bij een gebouw waarvan het opschrift al van ver was te lezen. Het ging om het gebouw van de 'telephoon', een bescheiden gebouw dat aan de ene kant werd geflankeerd door het 'Paviljoen van de Pers', de 'Bouwmaterialen van Philipp Holtzmann & Co' en een Chinese jonk, aan de andere kant door de stoomhijskraan van Compagnie 'De Atlas'.

Het door de Nederlandsche Bell Telephoon Maatschappij opgezette gebouw vormde een van de grote attracties van de Internationale Koloniale en Uitvoerhandel Tentoonstelling. Het beantwoordde aan de verlangens van een burgerij die zich graag en met klem 'modern' noemde, heren en dames die hoopvol de blik op de toekomst richtten en op de wereldtentoonstelling alvast de nieuwe tijd verwelkomden.[1] De werking van de telefoon was de meesten onder hen een raadsel. Zij konden het door een hoogleraar in de spraakfysiologie te Boston ontwikkelde apparaat slechts begrijpen wanneer het werd vergeleken met een apparaat dat al sinds het midden van de eeuw vertrouwd was: de telefoon was 'een soort electrische telegraaf en wel een klanktelegraaf, in tegenstelling van de teeken- of schrifttelegraaf'.

Geheel onbekend was de telefoon in Nederland nochtans niet. Twee jaar vóór de opening van de wereldtentoonstelling was in Amsterdam het eerste lokale telefoonnet totstandgekomen. Arnhem, Rotterdam, Den Haag en Groningen waren spoedig gevolgd. In 1888 stelde Bell Telephoon de eerste interlokale telefoonleiding in dienst, tussen Amsterdam en Haarlem. Het internationale telefoonverkeer bleef voorlopig beperkt tot de buurlanden; Parijs zou pas in 1913 bereikbaar worden.[2] Intussen had de overheid het initiatief van de particuliere maatschappijen overgenomen. Zij zorgde voor een netwerk dat ook het platteland dekte, en maakte van de telefoon een instrument dat tot de ruimtelijke integratie van Nederland kon bijdragen.[3]

Die functionalistische interpretatie – van latere historici – doet licht vergeten hoezeer de telefoon aanvankelijk bovenal het voorwerp van een burgerlijke fascinatie was. In *Amsterdam in 55 afbeeldingen*, een van de vele toeristische gidsjes die in 1883 ter gelegenheid van de wereldtentoonstelling verschenen, werd de bezoekers van de stad aangeraden behalve – onder meer – het Panopticum aan de Amstelstraat, het Paleis voor Volksvlijt, het Panorama aan de Plantage, Artis en de schilderijencollectie van het Trippenhuis ook de telefooncentrale te bezoeken. Het ging om een bezienswaardigheid.[4]

Dat gold in nog sterkere mate voor het telefoongebouw op het expositieterrein. Ondanks zijn eenvoud belichaamde het de Vooruitgang, zoals ook andere technologische en industriële attracties dat deden. De tentoonstelling was bovenal een koloniale en handelstentoonstelling, dat zeker, maar wie raakte niet onder de indruk wanneer hij vanop de hoge stellage die in de machinegalerij was gebouwd, de tientallen reuzen de beschaving zag vooruitstuwen? Wanneer hij de hijskraan van 'De Atlas' in werking zag? Op het Plein der Verwachting heerste een sfeer van opwinding en verhevenheid. 'Modern' wilde de burger zijn, 'modern' wilde hij zijn tijd noemen. Hij wilde het tijdperk van de telefoon betreden.

Maar vernieuwing hield ook verwarring in, zelfs wanneer het om de telefoon ging. In 1887-1888 voerden geestelijken in de *Nouvelle Revue théologique* een lang debat met elkaar over de vraag of een priester in een noodgeval telefonisch de biecht kon afnemen en de boeteling aan de andere kant van de lijn absolutie kon verlenen.[5] 'La confession par téléphone': het debat openbaarde de vrees dat geen door de tijd of andere instanties geheiligde gewoonte veilig was voor techniek en industrie.

Verwarring en vrees konden echter ook scherp protest worden wanneer de vernieuwing – althans volgens de critici – een al te brute ingreep in het bestaande inhield. Op initiatief van Charles Garnier, de architect van de Parijse Opéra, publiceerde een aantal kunstenaars in 1887 een open brief tegen de op dat moment oprijzende Eiffeltoren, die het pronkstuk diende te worden van de in de Franse hoofdstad georganiseerde wereldtentoonstelling van 1889. Het verdict was compromisloos:

> Om te beseffen waartegen wij bezwaar maken, is het voldoende zich een ogenblik voor te stellen hoe een duizelingwekkend belachelijke toren als een gigantische zwarte fabrieksschoorsteen ver boven heel Parijs uitrijst en met zijn barbaarse massa de Notre-Dame, de Sainte-Chapelle, de Tour Saint-Jacques, het Louvre, de Dôme des Invalides, de Arc de Triomphe, al onze monumenten vernedert, al onze architectuur reduceert, verplettert en opslokt in een verbijsterende nachtmerrie. En twintig jaar lang zullen wij over onze hele stad, waarin het briljante talent van zoveel eeuwen nog naklinkt – zullen wij dus zien hoe de afzichtelijke schaduw van

die afzichtelijke zuil van met bouten vastgezet staal als een inktvlek over die stad ligt.[6]

De Eiffeltoren, zo maakten deze kunstenaars in hun apocalyptische beelden duidelijk, ontwrichtte het monumentale landschap van de stad. Maar ging de modernisering niet nog verder? Reet zij ook het sociale weefsel niet uiteen? Vernietigde zij het ritme van de samenleving niet? De moderne wereld was oppervlakkig, wisselvallig en altijd haastig. 'De negentiende eeuw snelt vooruit als een electriciteitsstroom', stelde de Brusselse kunstcriticus Jules Nollée de Noduwez in 1878 vast, maar ook hij moest bekennen onder de indruk te zijn van de schoonheid van glas en staal die op de wereldtentoonstellingen was te zien.[7] 'Modern' wilde men zijn, maar met de lof op de Vooruitgang groeide ook de cultuurkritiek.

Die kritiek vormde de cultuurpathologie van een burgerij die zichzelf voortdurend opgejaagd wist, zich ten prooi voelde vallen aan een onverbiddelijke neurasthenie. Haar vanzelfsprekendheden werden in toenemende mate overschaduwd door onzekerheid.[8] De moderniteit, zo dienden velen te constateren, hield ook het verlies van de bekende en besloten wereld van weleer in, juist ook in Nederland, waar de dominante cultuur lang de kleinsteedse cultuur van de liberale elite was geweest, herkenbaar en stabiel. Met de komst van de moderne tijd – de industrie en de migratie die daarbij hoorden, de spoorwegen, de kranten, en ook de telefoon – viel de beslotenheid weg. Ook letterlijk: het Amsterdam dat de bezoekers van de wereldtentoonstelling ontving, was een stad die zich in hoog tempo uitbreidde en transformeerde tot een moderne grootstad.[9]

De foto toont hoe de burgerij een antwoord trachtte te geven op de onzekerheid en het onbehagen die met de modernisering samenhingen. Achter het gebouw van Bell Telephoon rijst het nieuwe Rijksmuseum op. De bouw van het museum, gestart in 1877, was in 1883 nog niet voltooid (pas in 1885 zou het museum openen, vier jaar vóór het eveneens in aanbouw zijnde Centraal Station). Maar de bezoekers van de wereldtentoonstelling konden de bedoeling van de initiatiefnemers van het gebouw gemakkelijk van het reeds gerealiseerde aflezen: het Rijksmuseum diende, nu het Trippenhuis te klein en te onveilig was geworden, een nieuw en waardig reliekschrijn te worden voor de grootse kunst die met name in de zes- en zeventiende eeuw in het vaderland was geschapen. Het diende een monument van de 'roemrijke Nederlandse cultuur' te zijn.[10]

Dat doel vereiste een aangepaste stijl.[11] Die diende de bestemming van het gebouw te weerspiegelen. Om die reden bleef het in 1863 bekroonde ontwerp, bij de eerste prijsvraag voor wat toen nog 'Muzeüm Koning Willem de Eerste' heette, onuitgevoerd: Ludwig en Emil Lange – uit München – hadden een gebouw in Ionisch-Dorische stijl ontworpen, dat weliswaar als functioneel en plechtstatig werd ervaren, maar dat tegelijkertijd als een vreemd omhulsel van de kunst die het zou moeten bewaren en tentoonstellen, werd afgedaan.

Toen P.J.H. Cuypers in 1876 tot architect der Rijksmuseumgebouwen werd benoemd, lag er wél een als adequaat beschouwd ontwerp op tafel.[12] Dat ontwerp verwees naar de Hollandse renaissance. Het werd, zoals bekend, bij de uitvoering in neogotische richting bijgetekend, in die mate zelfs dat critici het gebouw bij de voltooiing ervan brandmerkten als een 'bisschoppelijk paleis'.[13] Die kritiek maakte duidelijk dat de invulling van het begrip 'nationale stijl' afhankelijk was van levensbeschouwelijke keuzes. Maar wat deed dat ertoe? Wezenlijker dan de levensbeschouwelijke verschillen was immers de consensus: voor alle partijen stond het vast dat het Rijksmuseum in een historiserende stijl – een neo-stijl – diende te worden gebouwd. De stijl – maar ook de decoratie[14] – diende naar het verleden te verwijzen. Hij diende een traditie te belichamen.

Kon het anders? De eigen tijd werd immers stijlloos geacht. Zeker, de moderne maatschappij had haar 'style "fabrique"', maar die werd in de cultuurkritiek als leeg en karakterloos afgedaan. Om die reden werd de blik op het verleden gericht, op het rijke arsenaal aan stijlen dat in de geschiedenis voorhanden was. Zoals de 'panoramische blik' op de wereldtentoonstellingen langs de veelheid aan culturen dwaalde en er een geordende overvloed ontdekte,[15] zo wendde de historische blik van de architecten en hun opdrachtgevers zich naar de variëteit van stijlen die in de voorgaande eeuwen waren ontwikkeld. De negentiende eeuw huldigde een historisch stijlpluralisme, een eclecticisme, dat een ongegeneerde 'kleptomanie' inhield.[16] Zij kleedde zich in de vormen van het verleden om niet voor stijlloos te worden gehouden.

Wat het gebouw achter het gebouw van Bell Telephoon dus bovenal openbaarde, was de burgerlijke hang de eigen cultuur een historische gedaante te geven, tradities te ontdekken en tradities te scheppen. In die historische cultuur konden de onzekerheid en het onbehagen die de komst van de nieuwe tijd veroorzaakte, worden getemperd en kon het verlangen 'modern' te zijn een draagbaar verlangen worden. Met het nieuwe keerde het oude terug, met de modernisering hing een retraditionalisering samen.

Daardoor kon een uitgebalanceerde cultuur ontstaan, ook op ruimtelijk vlak. De wereldtentoonstelling van 1883 vond plaats in een wijk die in volle expansie was. Zij gold als een moderne wijk, met aan de rand het in 1877 geopende Vondelpark. Maar haar bakens zouden monumentale gebouwen worden die haar in het verleden verankerden: drie jaar na het Rijksmuseum werd het Concertgebouw voltooid, nog eens zes jaar later – in 1894 – werd het Stedelijk Museum geopend.[17] Hier werd geen oud monumentaal landschap ontwricht, maar werd er integendeel een gecreëerd.

Die uitgebalanceerde cultuur toonde zich echter ook op de tentoonstelling zelf, zowel in het Rijksmuseum als in het gebouw van Bell Telephoon. In het reeds voltooide gedeelte van het Rijksmuseum werd geen schilderkunst geëxposeerd; de 'Tentoonstelling van Levende Meesters' werd elders op het terrein, in het gelegenheidsgebouw van de 'Schoone Kunsten',

opgezet. In het Rijksmuseum werd, behalve een etnologische collectie, een verzameling retrospectieve kunstnijverheid ondergebracht.[18] Dat was niet ongewoon: al sinds de Parijse wereldtentoonstelling van 1867 werd op dergelijke exposities aandacht besteed aan de geschiedenis van de kunstnijverheid.[19] In Amsterdam ging het vooral om nijverheidsproducten – meubels en dergelijke – die vanaf de Middeleeuwen tot 1800 op Nederlandse bodem waren vervaardigd. De tentoonstelling in het Rijksmuseum diende met andere woorden de vaderlandse trots. Maar minstens even belangrijk was het feit dat zij de elders op de expositie getoonde technologische en industriële vernieuwingen een geschiedenis gaf. Zij schiep een – retrospectieve – continuïteit tussen de moderne wereld van de telefoon (die vaak ook een artistiek vormgegeven siertelefoon kon zijn) en de oude wereld van de toegepaste kunst.

En wat gebeurde er in het gebouw van Bell Telephoon? De maatschappij had het gebouw niet opgetrokken om de bezoekers van de tentoonstelling de mogelijkheid te bieden telefonisch contact te leggen met de thuisblijvers. Het kleine gebouw functioneerde, zoals het opschrift luidde, als 'concertgebouw'. Het bood de bezoekers de gelegenheid telefonisch te luisteren naar muziekuitvoeringen die elders in de stad werden gegeven. Daarvoor waren zelfs kabels over de bodem van het IJ gelegd, zodat ook concerten uit het verre Buiksloot konden worden beluisterd.[20] De organisatie van deze 'auditions musicales téléphoniques' was uiteraard een curiositeit, maar zij maakte tegelijkertijd duidelijk dat de wereld van de traditie niet als een versteende wereld werd begrepen: de artistieke traditie was een levende traditie die zich met moderne middelen door de tijd heen liet voortplanten. En zich daardoor bovendien liet democratiseren: vakverenigingen zorgden ervoor dat werklieden die de telefoonconcerten wilden horen, reductie kregen op het extra-entreegeld.

Historisering van de industrie in het Rijksmuseum, verlevendiging van de geschiedenis in het gebouw van Bell Telephoon: de nevenschikking van traditie en vernieuwing op de Amsterdamse wereldtentoonstelling getuigde van een cultuur in evenwicht, een cultuur waarin verleden en toekomst nauw op elkaar waren betrokken. Het model van een dergelijke cultuur was een halve eeuw eerder al door de Belgische patriotten aangereikt. Zij hadden de staat van 1830 gepresenteerd als een eeuwenoude natie. Maar tegelijkertijd hadden zij gewezen op de jeugdige kracht van het land, op zijn vooruitstrevende economische politiek. Geschiedenis en spoorwegroem, daarin schuilde het geheim van België. In 1839 werd het idee gelanceerd een nieuwe locomotief naar Maerlant te noemen.[21]

Maar hoe sterk was dat evenwicht tussen traditie en vernieuwing? In België woedden op het einde van de negentiende eeuw, in steden als Gent en Brugge, heftige polemieken tussen de 'partij van de archeologen', die het erfdeel van het verleden als een onveranderlijk legaat beschouwden, en de 'innovators', die – weliswaar met respect voor het historisch patrimo-

nium – de eisen des tijds wilden gehoorzamen.[22] Traditie en vernieuwing dreigden daarbij hun wederzijdse betrokkenheid te verliezen. Beide elementen van de uitgebalanceerde burgerlijke cultuur leken zich te verzelfstandigen.

De traditie nam daarbij de reeds in de Romantiek beproefde vorm van de historische evocatie aan. Die evocatie was erop gericht de burger te laten geloven dat hij zich in het (werkelijke) verleden bevond. De eigen, moderne wereld werd in dat spel van illusies buitengesloten. Dat procédé was ook op de Amsterdamse wereldtentoonstelling niet afwezig. In het Rijksmuseum was immers ook een serie Oudhollandse stijlkamers ingericht. De bezoeker kon er zich onder meer in de 'kamer van Jan Steen' wanen – en in die huiselijke sfeer de gejaagdheid van de grootstad voor een moment vergeten.[23]

De historische evocatie kon echter nog verder gaan, ook op de wereldtentoonstellingen. Op de Antwerpse expositie van 1894 werd Oud Antwerpen 'heropgebouwd', een uitgebreide site van een zeventigtal bouwwerken, die de stad in haar zestiende-eeuwse glorie moesten oproepen en die voor de duur van de tentoonstelling werden bevolkt door een geheel in aangepaste kledij gestoken burgerij. Dit 'feest van de historiserende pastiche' toonde hoezeer de traditie gemusealiseerd kon raken. In de historische sites op de wereldtentoonstellingen – in 1905 volgde Oud Luik, in 1910 Oud Brussel, in 1913 Oud Vlaanderen (in Gent) – ging het niet langer om de levende traditie van de Amsterdamse telefoonconcerten, maar om een verkild en bemost verleden. Om reservaten waarin de van de moderniteit geschrokken burgerij zich terugtrok.[24]

Tegelijkertijd kreeg ook die moderniteit een eigen dynamiek. Het historisch bestanddeel van de eigentijdse cultuur, zo stelden velen vast, nam af. Dat gold voor de wereld van de industrie en de techniek, maar ook voor de kunst. Lang had de negentiende-eeuwse kunst zich op de traditie georiënteerd; daarom ook had zij een plaats in het Rijksmuseum gekregen, aanvankelijk tussen de oude meesters in het hoofdgebouw, daarna in het 'Fragmentengebouw', nog later in de Drucker-uitbouw.[25] Maar op het einde van de eeuw maakte zij zich los van deze traditie en werd zij de verheven heraut van de nieuwe tijd. Zij liet zich niet langer in de collectie van het Rijksmuseum inpassen.

Intussen was de vreedzame concurrentie die de naties op de wereldtentoonstellingen met elkaar verbond, een verdelende strijd om de macht geworden. In 1914 brak de oorlog uit. De 'Groote Oorlog' was ook de oorlog van de Futuristen, van hen die op definitieve wijze met het verleden wilden breken. De oorlog was voor hen 'de enige hygiëne' van een wereld die door historisch besef was belast, de enige manier om de toekomst van snelheid en beweeglijkheid, van eeuwig wisselend stadsleven en onafgebroken communicatie veilig te stellen. Geen retrospectieve kunstnijverheid, maar compromisloos nieuwe industrie! Geen telefoonconcerten zelfs, maar de directe extase van het historieloze avontuur! Dat avontuur liep intussen

aan het front vast. De eerste 'moderne' oorlog was een oorlog zonder vooruitgang.

Na de schok werd opnieuw gepoogd het evenwicht te herstellen. Traditie en innovatie werden opnieuw op elkaar betrokken. Dat bleek onder meer uit de (bouw)geschiedenis van de Leuvense universiteitsbibliotheek. Die was in augustus 1914 door de Duitsers vernietigd. De afgebrande bibliotheek was voor velen in Europa en in de Verenigde Staten het symbool geworden van de verwoestende werking die de barbarij op een eeuwenoude beschaving kon hebben. De nieuwe bibliotheek werd daarom in een historiserende stijl gebouwd, in een neo-stijl, die verwees naar de vaderlandse renaissance. Maar in de achterbouw, waar de magazijnen werden ondergebracht, trok de Amerikaanse architect een moderne constructie op, met veel metaal en glazen vloeren, in een revolutionaire techniek. Het in 1928 voltooide gebouw integreerde opnieuw de elementen die de negentiende-eeuwse burgerlijke cultuur had samengebracht.[26]

Was het evenwicht stabieler geworden? Dat leek moeilijk te geloven. Nog steeds vergde de voortschrijdende modernisering – om onzekerheid en onbehagen weg te nemen – een retraditionalisering. Maar de verzelfstandiging van traditie en vernieuwing leek moeilijk te stuiten. Nog steeds werden op de wereldtentoonstellingen historische sites gebouwd, nog steeds ontwikkelden kunst en industrie zich volgens een eigen op de toekomst gerichte dynamiek. De 'partij van de archeologen' hulde zich in nostalgie en wie vooruit wilde gaan, passeerde niet langs het loket van de traditie.

Moet dat worden betreurd? De burgerij toonde op de wereldtentoonstellingen, naar het woord van Marx, 'trots en zelfvoldaan de Goden die zij voor zichzelf had geschapen'.[27] Maar zij realiseerde zich ook dat deze Goden een complexloze omgang met de tijd niet langer mogelijk maakten. Haar gerichtheid op de toekomst, gevoed door de technologische en industriële vernieuwingen, deed haar de al dan niet zelf geschapen tradities herwaarderen. Vooruit en achterom – op de foto liggen ze dicht bij elkaar. De nevenschikking van beide was nieuw. Maar dat geldt ook voor hun oppositie. Wat de laatste decennia van de negentiende eeuw voor het eerst toonden – in Amsterdam en elders – was het schaduwspel van de tijd. En dat spel is nog steeds niet geëindigd.

prof. dr. J. Tollebeek, Departement Geschiedenis KUL, Blijde-Inkomststraat 21/05, B-3000 Leuven, België.

Noten

1 Het toekomstgerichte van de Nederlandse cultuur van de laatste decennia van de negentiende eeuw wordt benadrukt in onder meer N.C.F. van Sas, 'Fin-de-Siècle als nieuw begin. Nationalisme in Nederland rond 1900', *Bijdragen en Mededelingen betreffende de Geschiedenis der Nederlanden* 106 (1991) 595-609 en P. de Rooy, ' "Padvinders in den doolhof van het moderne leven" ' in: P. Brill ed., *Opmaat van een nieuwe eeuw. Hoofdstukken uit het Nederlandse fin de siècle* (Amsterdam 1995) 50-71.

2 R. Santing, 'De telefoon', *Tijdschrift van het Koninklijk Nederlandsch Aardrijkskundig Genootschap*, 2e reeks, 60 (1933) 646-659.

3 H. Knippenberg en B. de Pater, *De eenwording van Nederland. Schaalvergroting en integratie sinds 1800* (Nijmegen 1988) 62-65.

4 I. Montijn, *Kermis van koophandel. De Amsterdamse wereldtentoonstelling van 1883* (Bussum 1983) 47 en 48.

5 A. Eschbach, 'La confession par téléphone'; D.W., 'La confession par téléphone. Son invalidité est-elle rigoureusement démontrée?' en A. Eschbach, 'La confession par téléphone. Réponse à Monsieur l'abbé D.W.', *Nouvelle Revue théologique* 19 (1887) 393-420 en 20 (1888) 165-177 en 305-327.

6 M. Wörner, *Die Welt an einem Ort. Illustrierte Geschichte der Weltausstellungen* (Berlijn 2000) 42. Zie de vertaling van de brief door N. van Maaren: 'Kunstenaars tegen de Eiffeltoren', *Kunstschrift*, 1989, afl. 3, 4-5.

7 J. Tollebeek, 'Geschiedenis en oudheidkunde in de negentiende eeuw. De *Messager des Sciences historiques* 1823-1896', *Bijdragen en Mededelingen betreffende de Geschiedenis der Nederlanden* 113 (1998) 46-47.

8 Vgl. H. te Velde, ' "In onzen verslapten tijd met weeke hoofden". Neurasthenie, fin de siècle en liberaal Nederland', *De Gids* 152 (1989) 14-24 en P.B.M. Blaas, 'De onzekere burgerij' in: Idem, *De burgerlijke eeuw. Over eeuwwenden, liberale burgerij en geschiedschrijving* (Hilversum 2000) 94-110.

9 Zie onder meer H. te Velde, 'Herenstijl en burgerzin. Nederlandse burgerlijke cultuur in de negentiende eeuw' in: R. Aerts en H. te Velde ed., *De stijl van de burger. Over Nederlandse burgerlijke cultuur vanaf de middeleeuwen* (Kampen 1998) 157-185. Voor de ontwikkeling van Amsterdam: M. Wagenaar, *Amsterdam 1876-1914. Economisch herstel, ruimtelijke expansie en de veranderende ordening van het stedelijk grondgebruik* (Amsterdam 1990).

10 Voor de context: J.Th.M. Bank, *Het roemrijk vaderland. Cultureel nationalisme in Nederland in de negentiende eeuw* ('s-Gravenhage 1990) met name 16.

11 Overzichten van de bouwgeschiedenis van het Rijksmuseum bieden K.M. Veenland-Heineman en A.A.E. Vels Heijn, *Het nieuwe Rijks Museum. Ontwerpen en bouwen 1863-1885* (Amsterdam 1985) en C.S.T.J. Huijts, K.M. Veenland-Heineman en A.A.E. Vels Heijn, *Het Rijksmuseum. Ontwerpen, bouwen en verbouwen* (Den Haag 1985).

12 Over Cuypers als architect van het Rijksmuseum: G. Hoogewoud, J.J. Kuyt en A. Oxenaar, *P.J.H. Cuypers en Amsterdam. Gebouwen en ontwerpen 1860-1898* (Cahiers van het Nederlands Documentatiecentrum voor de Bouwkunst 6) (Den Haag 1985) 78-86 en de uitgebreide studie van B.C.M. van Hellenberg Hubar, *Arbeid en Bezieling. De esthetica van P.J.H. Cuypers, J.A. Alberdingk Thijm en V.E.L. de Stuers, en de voorgevel van het Rijksmuseum* (Nijmeegse Kunsthistorische Studies 3) (Nijmegen 1997).

13 F. Grijzenhout en H. van Veen ed., *De Gouden Eeuw in perspectief. Het beeld van de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst in later tijd* (Heerlen 1992) 78-79.

14 Zie J. Becker, ' "Ons Rijksmuseum wordt een tempel". Opmerkingen bij het decoratieve programma van het Rijksmuseum', *De Negentiende Eeuw* 4 (1980) 207-234 en diens analyse in: E. de Jong ed., *Het Rijksmuseum. Opstellen over de geschiedenis van een nationale instelling* (Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 35) (Weesp 1985).

15 Vgl. L. de Cauter, 'Over wereldtentoonstellingen: opkomst en verval van de panoramische blik', *De panoramische droom. Antwerpen en de wereldtentoonstellingen 1885 - 1894 - 1930* (Antwerpen 1993) 37-44 en Y. Schoonjans, 'Wereldtentoonstelling en encyclopedie', *Feit & Fictie. Tijdschrift voor de Geschiedenis van de Representatie* 4 (1999) nr. 2, 17-33.

16 E. Becker, 'Eclecticisme. "Kleptomanie" als positieve stijl', *De Negentiende Eeuw* 22 (1998) 49-71.
17 Zie M. Wagenaar, *Stedebouw en burgerlijke vrijheid. De contrasterende carrières van zes Europese hoofdsteden* (Bussum 1998) 165-166.
18 L. Tibbe, 'Een cultuurkloof. Nederlandse kunst en kunstnijverheid op de Internationale Koloniale- en Uitvoerhandeltentoonstelling van 1883', *De Negentiende Eeuw* 24 (2000) 141-152. Vgl. Idem, 'Waarom kunst op wereldtentoonstellingen', *Kunstschrift*, 1989, afl. 3, 16-22.
19 A. Gaalman, ' "Wildemannen" en wereldtentoonstellingen', *Bouwkunst. Studies in vriendschap voor Kees Peeters* (Amsterdam 1993) 193-202.
20 Montijn, *Kermis van koophandel*, 44, 46 en 53.
21 Voor de Belgische spoorwegroem: S. de Schaepdrijver, 'Nationale wedijver. Belofte en bedreiging' in: R. Hoozee, J. Tollebeek en T. Verschaffel ed., *Mise-en-scène. Keizer Karel en de verbeelding van de negentiende eeuw* (Antwerpen-Gent 1999) 219-220; voor 'Maerlant': Tollebeek, 'Geschiedenis en oudheidkunde', 41.
22 J. Tollebeek, 'De *Messager* en de Maatschappij. Over geschiedbeschouwing te Gent, 1870-1914', *Handelingen der Maatschappij voor Geschiedenis en Oudheidkunde te Gent*, N.R., 52 (1998) 107-132 en Idem, 'Rousseau en Khnopff. Notities over het verleden in Brugge', *Omtrent Brugge. Indrukken en gedachten* (z.pl. 1999) 130-135. Vgl. M. Boone, 'Van Heilig Bloed en Blanke Zwanen. Omgaan met het middeleeuws verleden in het Brugge van de 19de en 20ste eeuw, een historiografische wandeling' in: J. Art en L. François ed., *Docendo discimus. Liber amicorum Romain van Eenoo* (Gent 1999) dl. 1, 117-131.
23 B. Laan, 'Een schilderij in drie dimensies. De "kamer van Jan Steen" of "het schilderachtige voorhuis van eene zeventiende-eeuwsche taveerne" op de Wereldtentoonstelling van 1883' in: C. van Eck ed., *Het schilderachtige. Studies over het schilderachtige in de Nederlandse kunsttheorie en architectuur 1650-1900* (Amsterdam 1994) 117-128.
24 P. Uyttenhove, 'De ruïne en het feest. De moderniteit van Oud Antwerpen en Oud België' en A.K.L. Thijs, 'Oud Antwerpen 1894, een burgerlijke droomwereld', *De panoramische droom*, 249-255 en 259-266.
25 H. van Os, 'Inleiding. – Een eeuw apart' en W. Loos, 'Het Rijksmuseum en de Nederlandse schilderkunst in de 19de eeuw', *Een eeuw apart. Het Rijksmuseum en de Nederlandse schilderkunst in de 19de eeuw* (Amsterdam 1993) 7-9 en 11-43.
26 J. Tollebeek, 'De magazijnen, of het verlangen van Orpheus', *Ex Officina* 13 (2000) afl. 1: *Het imaginaire museum van de Universiteitsbibliotheek*, 15.
27 Geciteerd in *De wereld ten toon. Wereldtentoonstellingen in de Universiteitsbibliotheek* (Leuven 1992) 3.