

Boekzaal der geleerde wereld

Marjan van Heteren, Merel van den Nieuwenhof (red.), *Kruseman. Kunstbroeders uit de roman-tiek*. Zwolle: Waanders, 2014. 208 p. geïllustreerd. ISBN 978-94-6262-014-8. € 29,95

Het Museum Jan Cunen in Oss organiseerde begin dit jaar een tentoonstelling rond de kunstenaarsfamilie Kruseman, voorzien van een fraai geïllustreerde catalogus met veel nieuwe gegevens. Van de besproken schilders hebben Cornelis Kruseman (1797-1857) en zijn neef en leerling Jan Adam Kruseman (1804-1862) in hun tijd de grootste roem geogst. Beiden werden vele malen gehuldigd en gelauwerd. Zij kregen talrijke opdrachten, werden goed betaald en stonden maatschappelijk in hoog aanzien. In stijl en onderwerp verschilt hun werk niet veel. Het omvat veel elegante society-portretten, ook van leden van het koninklijk hof, daarnaast gevoelvolle folkloristische en religieuze voorstellingen, en een klein aantal historiestukken, zoals *Philips II beschuldigt Willem van Oranje bij zijn vertrek uit de Nederlanden* van Cornelis Kruseman, en *De Muiderkring* van Jan Adam.

Aan de historieschilderkunst hebben de volgende generaties Kruseman zich niet meer gewaagd. Frederik Marinus ('Frits') Kruseman (1816-1882) was een leerling van Barend Koekoek, wiens landschappen hij tot in de perfectie wist na te volgen. Hij bracht het grootste deel van zijn loopbaan door in Brussel, waar hij met andere kunstenaars nauwelijks contact had. De samenstellers van de tentoonstelling hebben over hem betrekkelijk weinig gegevens kunnen vinden. Beter gedocumenteerd is het leven van Jan Theodoor Kruseman (1835-1895), een zoon van Jan Adam, die een deel van zijn opleiding in Brussel kreeg bij Willem Roelofs. Uit die tijd dateert een interessant *Buurtje in Brussel*, waarin een aanzet tot schilderkunstig realisme zichtbaar wordt. Maar Jan Theodoor had eerst zeeman willen zijn. Zeegezichten werden dan ook het hoofdthema van zijn oeuvre. Na een tijd van reizen vestigde ook hij zich definitief in Brussel.

Hendrik Dirk Kruseman van Elten (1829-1904) was de modernste van de getoonde kunstenaars. Hij werkte een tijd in Oosterbeek in de kring van J.W. Bilders. Het leek aanvankelijk of hij mee zou gaan in de opkomst van de Haagse School. Maar in 1865 vertrok hij naar de Verenigde Staten. Hij bouwde er een bestaan op als landschapschilder. De kritiek prees hem als een vertegenwoordiger van de betrouwbare middelmaat. Hij kende veel beroemde tijdgenoten, waaronder Albert Bierstadt, de grote Amerikaanse romanticus, maar ook vertegenwoordigers van de nieuwe richting als Winslow Homer en Whistler. Zijn eigen werk staat hier niet al te opvallend tussenin. Het meest verrassend zijn zijn etsen, waarvan hij een grote verzameling naliet aan zijn geboortestad Alkmaar. De etskunst werd in Nederland toen nauwelijks beoefend, in dit opzicht was hij zonder meer een pionier.

De toelichting in de catalogus is uitgebreid en gedetailleerd. Er is duidelijk veel voorbereidend werk verricht.¹ De hoofdstukken, elk van een andere auteur, vertellen samen het verhaal van een familie waarin het kunstenaarschap een gewaardeerd, zelfs bijna vanzelfsprekend beroep werd. Duidelijk blijkt hoe internationaal de kunstwereld destijds was. Kunst die aan de Hollandse traditie deed denken was geliefd in Amerika, en Brussel was voor veel Nederlandse kunstenaars een gunstige uitvalsbasis. Toch blijft er een aantal vragen. Het feit dat de publiekswaardering voor het 'romantische' schilderij nog lang aanhield nadat de kritiek zich er in de jaren 1850 van afkeerde, kan het betrekkelijke conservatisme van de latere Krusemans verklaren. Maar was de sterkere nadruk op het sentiment, die in diezelfde jaren bij Cornelis en Jan Adam Kruseman opvalt, en trouwens ook bij Barend Koekoek, een poging om aan die kritiek tegemoet te komen, of eerder een oorzaak daarvan?

Het was een aardig idee om de catalogus af te sluiten met korte bijdragen over twee bekende leden van de familie die niet schilderden, de Haarlemse uitgever A.C. Kruseman (1818-1894) en de actrice en vroege feministe Mina Kruseman (1839-1922). Maar over andere aspecten van

1 Soms op basis van moeilijk leesbare handschriften. Met het 'vesterpastijtje' (167) zal wel een 'vespartijtje' bedoeld zijn.

de familiegeschiedenis is het boek een beetje timide, net als sommige van de tentoongestelde schilderijen. De relaties van Jan Adam Kruseman met het koninklijk huis waren al tijdens zijn leven onderwerp van geruchten. De catalogus merkt op dat de kunstenaar door zijn 'aangename verschijning' bij de dames in de gunst stond. Een hardnekkige anekdote wil dat koning Willem II voor dit uiterlijk schoon evenmin ongevoelig is geweest, en daarom graag zijn statieportretten aan deze kunstenaar toevertrouwde. Van Peter de Génestet, de latere dichter, die door Jan Adam in 1843 als neef en pleegzoon in huis werd genomen, is wel beweerd dat hij een zoon zou zijn van de koning. Het gaat er niet om of deze oude roddels waar zijn. Het feit dat zij graag werden doorverteld zegt veel over de status van deze kunstenaar en de invloed in de hoogste kringen die men hem toeschreef. Ook dit is een kant van de Nederlandse romantiek.

De catalogus zwijgt over de oudere broer van Cornelis, Johannes Diederik Kruseman (1794-1861), die destijds in Den Haag niet minder bekend was, maar dan als een weinig scrupuleuze ondernemer, speculant en intrigant. In 1844 werd hij officieel ontslagen uit zijn functie als directeur-generaal van financiën in Nederlands-Indië. Thorbecke omschreef hem in een brief zonder meer als een 'schoft'. In dit geval betreft het geen achterklap. J.D. Kruseman heeft zelf veel openbaar gemaakt in de omstandige brochures waarmee hij zijn handelwijze trachtte te rechtvaardigen. Wat had deze man met de kunstenaars te maken? Cornelis Kruseman maakte een mooi portret van hem, en nog in 1848, toen zijn broer ruimschoots in opspraak was geraakt, schilderde hij diens dochters met veel gevoel als *De drie zusters*.

Was er bij Cornelis en Jan Adam niet toch ook iets van de berekenende zorg voor het eigenbelang, die bij J.D. Kruseman zo buitensporige vormen aannam? De familie Kruseman behoorde tot de nette middenstand. Bij de voorouders waren kousenverkopers, apothekers en chirurgijns, een notaris en een winkelier in hoeden en petten. Cornelis en Jan Adam kregen door het kunstenaarschap, net als Johannes Diederik via het koloniaal bestuur, toegang tot het hof en de adel, en daarmee een maatschappelijke positie die ver boven hun herkomst uitging. Er is bij hen en bij hun navolgers niets te merken van een worsteling omwille van de kunst. Zij hebben er veel voordeel van gehad en zijn er steeds in aangemoedigd.

Wessel Krul

Bert Vreeken e.a., *Abraham en Louisa Willet-Holthuysen. Amsterdamse verzamelaars in de 19^e eeuw*. Amsterdam: Museum Willet-Holthuysen/Zwolle: Waanders, 2015. 192 p., geïllustreerd (kleur en zwart-wit). ISBN 978-94-6262-035-3 (ook in Engelse editie verschenen, ISBN 978-94-6262-046-9). € 19,95

'Het rook er [...] naar katten, al sterker naarmate men uit de lage benedengang de brede trap kwam opgestegen', zo beschreef Frans Coenen (1866-1936), eerste conservator van Museum Willet-Holthuysen, zijn entree in Herengracht 605 in 1895. Door het recente overlijden van de laatste bewoonster van het pand, Louisa Willet-Holthuysen (1824-1895), had de gemeente Amsterdam plotseling en onverwacht het eigendom verkregen van een museum, althans van een huis, inboedel en collectie die een museum moesten gaan worden.

Coenen, als schrijver van realistische romans behorend tot de kunstenaarsgeneraties van 1880 en '90, en op het gebied van de beeldende kunsten gevormd door impressionistische en symbolistische 'stemmingskunst' en de vernieuwingsbeweging in architectuur en kunstnijverheid rondom H.P. Berlage, had weinig op met de boedel die hij moest beheren. Hij beschreef het interieur in termen als akelig, rommelig, stoffig, twijfelachtig, verleppe luxe. Ook de door het echtpaar Willet bijeengebrachte collectie van voornamelijk kunstobjecten uit de achttiende en negentiende eeuw had niet zijn goedkeuring: de stijlen van de afgelopen twee eeuwen golden in de ogen van de vernieuwers rond 1900 als verslapt, decadent, onecht. Als socialist had Coenen bovendien een afkeer van de achttiende-eeuwse 'hofstijl'. Alleen de door Abraham Willet bijeengebrachte bibliotheek achtte hij van belang.

Coenen transponeerde zijn afkeer van de inhoud van het monumentale grachtenpand op de laatste bewoners ervan. In 1936 kwam zijn roman *Onpersoonlijke herinneringen* uit, alom beschouwd als een sleutelroman over de lotgevallen van het echtpaar Willet-Holthuysen. Het is een echte naturalistische noodlotsroman, waarin de hoofdpersonen de neergang markeren van twee ooit aanzienlijke Amsterdamse geslachten: onduidelijke seksuele identiteit bij de vrouw, en bij de man morele degeneratie, alcoholisme en verkeerde vrienden. Een vijandig huwelijk, waarin beide echtelieden eenzaam aftakelen in een 'illusieloos omlaaggaan naar den dood'. Hoe pessimistisch qua teneur Coenens boek ook was, het zorgde toch voor enige bekendheid van het decennialang als 'doods' beschouwde museum.

In die negatieve visie is sinds het einde van de jaren 1970 een kentering gekomen dankzij het Amsterdams Historisch Museum, waaronder Museum Willet sinds 1962 ressorteerde. Een jonge staf met een nieuwe (kunst)historische belangstelling voor de negentiende eeuw ging zich ontfemen over het al meermalen gereorganiseerde museum. In 1988 werd ter gelegenheid van de honderdste sterfdag van Willet een expositie gehouden, vergezeld van een eerste publicatie: *Abraham Willet (1825-1888). Kunstverzamelaar in Amsterdam* (een themanummer van *Antiek*). Later bouwde conservator Toegepaste Kunst Bert Vreeken het onderzoek naar de collectie verder uit, wat in 2010 resulteerde in een omvangrijk proefschrift, *Bij wijze van museum: oorsprong, geschiedenis en toekomst van Museum Willet-Holthuysen*. Een van de intenties van Vreeken was de Willets en hun verzameling te 'ont-Coenen'.

Het proefschrift zou omgewerkt worden tot een handelsuitgave voor een breder publiek maar helaas overleed de auteur bij het begin van de werkzaamheden. Een team van oud-collega's heeft op basis van het proefschrift het onderhavige boek samengesteld. Men heeft zich geconcentreerd op het verzamelaarsechtpaar, gezien tegen de achtergrond van een economisch en cultureel opbloeiend Amsterdam. Twee stadsplattegronden aan het begin en het einde van het boek, uit 1830 en 1894-1896, laten zien hoe Amsterdam tijdens hun leven moderniseerde en zich uitbreidde. De horizon van de Willets hield niet op bij de grachtengordel; beiden waren al vóór hun huwelijk zeer bereisd. Zowel in hun zomerverblijf, een villa bij Parijs, als in Amsterdam dineerden zij regelmatig met hun kunstenaarsvrienden; niet de door Coenen beschreven twijfelachtige artiesten maar kunstenaars van naam. Hun kostbare interieur was volgens de nieuwste Parijse mode ingericht – inclusief luxe huisdieren, en vormde met de door beiden verzamelde kunstobjecten een harmonisch ensemble. De verzameling was zeer gevarieerd en omvatte (meest eigentijdse) schilderijen, glas, ceramiek, meubels, pronkbokalen, wapens, boeken en foto's. Abraham Willet was zeer genereus in het verlenen van bruiklenen en schenkingen en hield regelmatig kunstbeschouwingen met stukken uit zijn collectie, thuis of bij de kunstenaarsverenigingen waar hij lid van was. Kortom: in plaats van twee tot ondergang gedetermineerde excentriekelingen in een zielloos tijdperk zien we nu een echtpaar uit de Amsterdamse vermogende bourgeoisie met een sociaal en cultureel eigentijdse leefstijl. Het 'ont-Coenen' is hier volledig geslaagd.

In andere opzichten is het boek minder geslaagd. Het oorspronkelijke proefschrift gaat verder dan alleen de levens en het verzamelen van 'Abraham en Louisa'. Minutieus is geprobeerd om de oorspronkelijke verzameling te reconstrueren; geen eenvoudige zaak, aangezien Abraham Willet tijdens zijn leven al delen van de collectie afstootte en nieuwe verzamelingen begon, en zijn boekhouding daarvan onvolledig is. Ook later is er veel met de collectie gesleept; inventarissen en catalogi bleken niet te kloppen. Al is deze informatie voornamelijk voor specialisten interessant, het nu geboden summiere inblikje in de verzameling doet geen recht aan de problematiek en aan het speurwerk van Vreeken. Er is trouwens toch naar gestreefd om al het proefschriftelijke uit dit boek te elimineren, behalve de herhaaldelijke vermelding dat het daarop gebaseerd is: géén noten, géén literatuur- en bronverwijzingen, géén problematisering van het onderwerp.

Belangrijkste omissie is dat niet dieper wordt ingegaan op de lotgevallen van Museum Willet ná de opening in 1896, of liever gezegd op de achtergronden van verguizing, omvorming en herwaardering van het oorspronkelijke museum. Dit is een ingewikkeld proces, enigszins te vergelijken met de wisselende transformaties van het Rijksmuseum. Niet alleen de rehabilitatie van de negentiende eeuw en haar kunstuitingen speelde daar een rol in, maar ook opeenvolgende mu-

seale opvattingen over aankleding en presentatie, en vooral de toegenomen belangstelling voor 'huismusea', dat wil zeggen ensembles waarin het huis, de aankleding, de collectie en de persoon van de verzamelaar één geheel vormen. Dat laatste is in Herengracht 605 in hoge mate het geval geweest; de voorgenomen reconstructie van de negentiende-eeuwse situatie vordert langzaam.

Wie zich hier meer in wil verdiepen kan in plaats van dit publieksboek beter de digitale versie van het proefschrift raadplegen in de repository van de Universiteit van Amsterdam: <http://hdl.handle.net/11245/1327026> (maar daarin ontbreken helaas weer de illustraties).

Lieske Tibbe