

De collectieopstelling van de Middeleeuwen in het Rijksmuseum



Universiteit: **Vrije Universiteit**

Faculteit: **Faculteit der Letteren**

Opleiding: **Master Kunstgeschiedenis, Beeldende Kunst 1800-heden**

Student: **Maximiliane Erkens**

Adres: **Staalmeesterslaan 32, 1057 NH, Amsterdam**

Telefoonnummer: **06-24265120**

E-mail: **m.h.m.s.erkens@student.vu.nl, mhmserkens@gmail.com**

Studentnummer: **1798960**

Begeleider: **Mevrouw drs. S.J. Konijn**

Tweede lezer: **De heer dr. F. Scholten**

Datum: **21 augustus 2013**

Bron afbeelding: zie literatuurlijst

Inhoudsopgave

Inleiding.....	4
1. Analysemethoden ten aanzien van de museumpresentatie.....	8
1.1 Analyse van de collectieopstelling middeleeuwen	13
2. 1885 - 1897: Een nieuw museumgebouw vol middeleeuwse symboliek	15
2.1 Drie musea in één gebouw.....	21
2.2 De middeleeuwen in het Rijksmuseum.....	23
2.3 Het Nederlands Museum voor Geschiedenis en Kunst.....	29
2.4 Overvloed aan indrukken.....	50
2.5 Dominante aanwezigheid van de middeleeuwen.....	51
3. 1898-1917: Adriaan Pit en het Nederlands Museum voor Geschiedenis en Kunst	53
3.1 De collectieopstelling van de middeleeuwen ten tijde van Pit	55
3.2 Een academische collectieopstelling	65
4. 1922-1940: Schmidt-Degener's reorganisatie.....	68
4.1 De museumkwestie	68
4.2 Het Rijksmuseum als Algemeen Kunstmuseum	72
4.3 Bode's esthetische ordening, Schmidt-Degener's indeling.....	82
5. 1945-1959: Wederopbouw, Röell en Eschauzier	84
5.1 1960-1985: Verdergaande herinrichtingen	88
5.2 De middeleeuwen als startpunt voor elke afdeling.....	95
6. 1998 - 2013: Verder met Cuypers	96
6.1 Het Nieuwe Rijksmuseum anno 2013.....	100
6.2 Mergen waar het kan, scheiden waar het moet	107
7. Conclusie	108
Literatuurlijst:.....	111
Bijlage 1: Begane grond en eerste verdieping 1887	115
Bijlage 2: Begane grond en eerste verdieping 1890	117
Bijlage 3: Eerste verdieping 1896	119

Bijlage 4: Begane grond 1896	120
Bijlage 5: Kelderverdieping 1896	121
Bijlage 6: Cuypers' betrokkenheid bij benoemde gebouwen opstelling middeleeuwen	122
Bijlage 7: Eerste verdieping 1917	130
Bijlage 8: Begane grond 1917	131
Bijlage 9: Eerste verdieping 1938	132
Bijlage 10: Begane grond 1938	133
Bijlage 11: Plattegrond 1962.....	134
Bijlage 12: Plattegrond 1972.....	135
Bijlage 13: Plattegrond 1985.....	136
Bijlage 14: Plattegrond 1989.....	137
Bijlage 15: Plattegrond 2013.....	138
Bijlage 16: Resultaten analyse collectiedatabase	139

Inleiding

In 1885 betrok het Rijksmuseum zijn nieuwe museumgebouw aan de Stadhouderskade. Enkele decennia later vonden de eerste voorzichtige aanpassingen plaats aan het destijds relatief nieuwe gebouw. Dit bleek de start te zijn van een continue stroom van herinrichtingen, renovaties en (ver)bouwwerkzaamheden die tot in het heden voortduurde. De visie van architect Cuypers bleek keer op keer moeilijk te hanteren voor latere gebruikers. Zelfs toen het gebouw alleen nog op papier bestond, werd het ontwerp tot op het laatste moment aangepast.

Het eerste ontwerp dateerde uit 1875 en was geïnspireerd op een architectonische stijl die rond 1600 opbloeide, namelijk de Hollandse Renaissance.¹ De wedstrijdvoorschriften voor de nieuwbouw van het Rijksmuseum schreven deze bouwstijl als volgt voor: 'De vormen van het gebouw behooren zijne bestemming uit te drukken, nl. het bewaren van Nederlandse schilderijen hoofdzakelijk uit de XVIe en XVIIe eeuw'.² Uiteindelijk werden vlak voor de uitvoeringsfase overwegend middeleeuwse elementen toegevoegd aan het oorspronkelijke ontwerp.³ Het resultaat was een gebouw dat eruit zag als een gotische uitvoering van het winnende ontwerp uit 1875. De verwijzingen naar de middeleeuwen hadden niet alleen betrekking op het ontwerp, maar betroffen ook de decoraties aan de buitenzijde en de binnenzijde van het gebouw.

Het toevoegen van middeleeuwse bouwvormen stuitte op weerstand bij een deel van de liberale burgerij. Deze burgerij vereenzelvigde zich met de 'gouden eeuw', die geldt als de belangrijkste periode uit de 17^e eeuw voor de welvaart van Nederland maar ook voor het vestigen van het protestantisme in Nederland. Daarom vond zij het zeer bezwaarlijk dat een middeleeuws en volgens hen katholiek ogend gebouw beroemde werken uit deze voor de protestantse burgerij belangrijke periode als de 'gouden eeuw' zou huizen.⁴

Dat het Rijksmuseum over een befaamde collectie werken uit de 'gouden eeuw' beschikt staat buiten kijf. Maar hoe zit het met de collectie van werken uit de middeleeuwen? Wat was de relatie tussen de buitenzijde van het gebouw en datgene wat zich aan de binnenzijde afspeelde? De kwestie rond de middeleeuwen als grote inspiratiebron voor het museumgebouw roept vragen op ten aanzien van de omgang met de collectie van middeleeuwse objecten. Het zal interessant zijn om te zien wat voor positie de collectieopstelling van de middeleeuwen innam gedurende de periode 1885 tot heden. Wat is er tot nu toe geschreven over de relatie tussen het Rijksmuseum en de middeleeuwen?

¹ Ham van der 2000: 136

² Dunk von der 1994: 42

³ Idem: 52

⁴ Ham van der 2000: 148

De geschiedenis van het Rijksmuseum is een veelbeschreven onderwerp. *200 jaar Rijksmuseum, Geschiedenis van een nationaal symbool* van Gijs van der Ham werd in 2000 uitgebracht en biedt een uitputtend historisch overzicht over alle facetten van het museum zoals de collectie, de organisatie en het gebouw. In het *Rijksmuseum bulletin* worden vanaf 1953 wetenschappelijke artikelen gepubliceerd over het onderzoek naar de collectie van het museum. Deze artikelen bieden een gedetailleerdere blik op een groot aantal episodes uit de geschiedenis van het Rijksmuseum beschouwd vanuit verschillende invalshoeken, zoals het bewind van een directeur of de ontwikkeling van een afdeling. Verder zijn er vergelijkbare artikelen te vinden in vakliteratuur zoals het *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* en *Museum International*. De middeleeuwen als onderdeel van de collectie of de collectieopstelling wordt her en der in de verschillende episodes in de artikelen benoemd. Literatuur die de relatie tussen het Rijksmuseum en de middeleeuwen als uitgangspunt neemt is echter bijna niet aanwezig.

Dit onderzoek zal een bijdrage leveren aan de bovenstaande 'body of knowledge' door centraal te stellen hoe de collectieopstelling van de middeleeuwen zich ontwikkelde in het Rijksmuseum vanaf 1885 tot en met 2013. Uit deze centrale vraagstelling vloeien de volgende deelvragen voort. Hoe zag de collectieopstelling van de middeleeuwen eruit in 1885 en wat veranderde er in de loop der jaren? Zonder een collectie geen collectieopstelling is de algemene overtuiging. Hoe zat dat precies met die collectie? Wat had men in 1885 in 'huis' en wat kwam erbij? Hoe verhoudt de ontwikkeling van de collectie zich tot de ontwikkeling van de collectieopstelling? Kunnen we uit deze ontwikkelingen afleiden hoe men de middeleeuwen beschouwde binnen het Rijksmuseum? Bijvoorbeeld, hoe bakende men de middeleeuwen af op het gebied van jaartallen en het gebruik van objecten?

De antwoorden op de geformuleerde hoofd- en deelvragen worden onderzocht met behulp van literatuuronderzoek en bronnenonderzoek. In eerste instantie zal het tijdvak 1885 tot heden in overzichtelijke delen opgesplitst worden. Deze indeling vindt plaats op basis van de periodes waarin een bepaalde directeur belangrijke veranderingen in de opstelling initieert en begeleid. De handelingen van deze directeuren zijn zoals reeds besproken uitgebreid omschreven in de benoemde literatuur.

Het literatuuronderzoek bestrijkt de reeds benoemde literatuur waaronder Van der Ham (2000) en het *Rijksmuseum Bulletin*. De voornaamste bronnen zijn de museumgidsen die vanaf 1885 zijn uitgebracht, hierin staat beschreven hoe men zich volgens de museummedewerkers het beste door het museum kan bewegen en wat men onderweg zal bewonderen. Met name de gidsen die tot de tweede wereldoorlog werden uitgebracht bieden een uitvoerige omschrijving. De gidsen waren destijds de belangrijkste bronnen van informatie bij een museumbezoek. Na de tweede wereldoorlog wordt de informatievoorziening steeds meer

geïntegreerd in de collectieopstelling, bijvoorbeeld in de vorm van tekstbordjes bij de objecten.

Naast deze schriftelijke bronnen zijn er visuele bronnen voorhanden. Het Rijksmuseum beschikt naast foto's van objecten uit de collectie, ook over fotografische registraties van allerlei zaken die zich in het museum afspeelden. Zoals openingen, momenten waar hoogwaardigheidsbekleders bij aanwezig waren, bedrijfsfeestjes en het interieur van het museum. Deze foto's vormden aanvankelijk onderdeel van het archief, later zijn deze foto's uit conserveringsoverwegingen overgebracht naar het fotodepot. De foto's staan geregistreerd in adlib historisch archief, binnen deze database vindt de zoektocht naar beelden van de opstellingen plaats.

Vergelijkbare foto's zijn ook te vinden in de beeldbank van het stadsarchief in Amsterdam. Deze beelden worden ontsloten via de website van het stadsarchief en vormen een extra bron en hulpmiddel bij de visuele reconstructie van de ontwikkeling van de collectieopstelling van de middeleeuwen. De foto als bron heeft zijn beperkingen, omdat deze niet op een systematische wijze gemaakt zijn en de dateringen niet accuraat zijn. Dus we kunnen alleen de foto's analyseren die aanwezig zijn en met behulp van de schriftelijke bronnen deze zo goed mogelijk proberen te dateren, voordat er betrouwbare conclusies op gebaseerd kunnen worden.

Naast de database adlib historisch archief heeft het Rijksmuseum een aparte adlibdatabase waar de gehele collectie in geregistreerd staat, hier is veel informatie over de objecten te vinden. Zoals het objectnummer, de titel van het object, de vervaardiger, de datering, het type object, materialen, verwervingsdatum, standplaats, soms een foto van het object en ga zo maar door. De analyse van de ontwikkeling van de middeleeuwen op collectiegebied is het meest efficiënt wanneer we gebruik maken van deze database.

De middeleeuwse objecten worden uit de volledige database gefilterd met behulp van de volgende zoekcriteria. De afbakening van de middeleeuwen is qua datering aan veranderingen onderhevig vanaf 1885 tot nu, daarom is er gebruik gemaakt van een brede datering met als begindatum groter of gelijk aan het jaar 500 tot en met de objecten die qua begindatum gedateerd zijn op het jaar 1500 of eerder. Objecten die op de grenslijn van de late middeleeuwen en het begin van de renaissance staan worden op deze manier meegenomen in de lijst, omdat de einddatum van de datering later kan zijn dan het jaar 1500. Verder worden de objecten die binnen het onderzochte tijdvak tijdelijk in de collectie aanwezig waren (bijvoorbeeld in de vorm van een bruikleen) ook meegenomen in de analyse.

De collectieanalyse richt zich verder uitsluitend op westerse kunst, omdat de inspiratie voor Cuypers' ontwerpen afkomstig zijn uit de westerse middeleeuwse wereld. Aziatische en islamitische objecten zijn daarom uit de lijst verwijderd. Verder wordt de prentencollectie bui-

ten beschouwing gelaten, omdat het prentenkabinet zoals we later zullen zien lange tijd een status aparte heeft gehad ten opzichte van de overige onderdelen van het museum.

1. Analysemethoden ten aanzien van de museumpresentatie

De museumpresentatie is nooit een neutraal gegeven. De selectie objecten, het format van de tentoonstelling en de manier waarop hierover gecommuniceerd wordt zijn het resultaat van de keuzes die de tentoonstellingsmakers en andere betrokkenen hebben gemaakt. Er bestaat een breed scala aan onderzoeken die deze kwestie bestuderen. Binnen dit onderzoek zullen de analysemodellen van de volgende auteurs gebruikt worden: het beschouwen van het museum als een rituele plek door Carol Duncan in *Civilizing rituals : inside public art museums* (1995), de relatie tussen degene die de tentoonstelling maakt, de bezoeker en het object in Mieke Bal's *Double exposures : the subject of cultural analysis* (1996), de museumpresentatie als script door Saskia Noordegraaf in *Strategies of Display, Museum Presentation in Nineteenth- and Twentieth-Century Visual Culture* (2004) en Moser's gedetailleerde opsomming van alle aspecten die onderdeel uitmaken van de collectieopstelling uit *The Devil is in the detail: Museum Displays and the Creation of Knowledge* (2010).

'Kathedraal voor de kunst' is de titel van een publicatie over het Rijksmuseum uit 1996 van oud-directeur Henk van Os, zoals we zullen zien in het volgende hoofdstuk is dit 'label' al zo oud als het museumgebouw. De overeenkomsten tussen een gebouw dat dient als een plaats waar rituele handelingen plaats vinden zoals een kerk en het museum staan centraal in de theorie van Carol Duncan's *Civilizing Rituals* uit 1995. Duncan begint met het verklaren van de oorspronkelijke religieuze associaties van de term ritueel en de eventuele tegenstrijdigheden die de combinatie met een wereldlijke instelling zoals het museum kan oproepen.⁵

Zij onderkent dat het woord ritueel ideeën kunnen oproepen over handelingen die alleen vanuit een geloofsovertuiging uitgevoerd worden. Ze stelt dat dit niet perse het geval hoeft te zijn en dat in niet-religieuze samenlevingen ook sprake is van het uitvoeren van rituelen. De rituelen vinden dan in een ander verband plaats, zoals binnen het museum. Net zoals een rituele plek dat doet voor een religieuze gemeenschap, voldoet het museum in de behoefte van de wereldlijke gemeenschap om een plaats te bieden waar de wereld wordt geduid.⁶

Het museum als instituut is een vinding uit de tijd van de Verlichting. Naarmate de rede en de wetenschap een sterkere positie in de westerse maatschappij in nam, werd de positie van de kerk steeds zwakker. Dit leidde uiteindelijk tot een wettelijk vastgelegde scheiding tussen kerk en staat. Volgens Duncan vervult het museum dezelfde functie voor de nieuwe wereldlijke orde als de kerk dat doet voor het geloof, namelijk het verkondigen van waarheden.⁷ De overeenkomsten tussen musea en rituele plekken zijn op velerlei manieren zichtbaar, in de

⁵ Duncan, 1995: 8

⁶ Idem: 8

⁷ Idem: 8

architectuur, op het gebied van gedragscodes, in het theatrale karakter en in de transformatie die dankzij deelname aan het ritueel optreedt.

Op architecturaal vlak wijst Duncan op museumgebouwen waarvan de voorgevels geïnspireerd werden op Griekse of Romeinse tempels.⁸ In het geval van het Rijksmuseum is de vergelijking met een kathedraal letterlijk zichtbaar in de eregalerij die de bezoeker begeleidt langs de 'zijkapellen' die gewijd zijn aan verschillende belangrijke schilders uit de gouden eeuw tot aan de plek waar in plaats van het altaar de Nachtwacht aanbeden kan worden. Verder is er aan de buitenzijde van het gebouw altijd een duidelijk onderscheid tussen de rituele plek en de rest van de straat, het Rijksmuseum is bijvoorbeeld omringd door een tuin en ligt aan een plein.⁹

Belangrijk zijn ook de gedragscodes die men in acht dient te nemen bij het betreden van het museumgebouw en die uniek zijn voor musea. Inherent aan de gedragscode is de mate van aandacht die de bezoeker heeft voor de kunstwerken, door Duncan wordt dit 'liminality' genoemd. 'Liminality' is een term uit de antropologie die geassocieerd wordt met het ritueel en staat voor een niveau van bewustzijn waarbij degene die het ritueel uitvoert boven het alledaagse uitstijgt. Deze ervaring noemt Duncan 'liminal experience'.¹⁰

Naast de bijzondere vorm van aandacht dat het museum als rituele plek van de bezoeker vraagt, draagt het uitvoeren van een ritueel ook een theatraal element in zich. Duncan spreekt hier zelfs over een 'performance' met de bezoeker als hoofdrolspeler. Volgens haar zijn rituele plekken speciaal ingericht voor het ritueel dat er dient plaats te vinden. Het museum biedt het decor en het script en de bezoeker voert het 'stukje' op.¹¹

Volgens Duncan dient het uitvoeren van een ritueel een bepaald doel, er moet namelijk een transformatie hebben plaatsgevonden. Deze verandering betreft een verbetering ten opzichte van de eerdere situatie. In het geval van het museumbezoek dient de bezoeker na het museumbezoek het gevoel te hebben dat hij of zij in positieve zin veranderd is door deze ervaring.¹²

Niet alleen de bezoekers ondergaan een transformatie binnen de muren van het museum, ook de objecten veranderen. Deze verandering heeft vooral te maken met de betekenis die het object krijgt wanneer deze in het museum staat.¹³ Duncan gaat niet in op hoe dit fenomeen onderzocht kan worden, haar casestudies richten zich op de relatie tussen het museum als rituele plek en bredere maatschappelijke en wetenschappelijke tendensen. In *Double*

⁸ Duncan, 1995: 9

⁹ Idem: 10

¹⁰ Idem: 11

¹¹ Idem: 12

¹² Idem: 13

¹³ Idem: 16

Exposures (1996) biedt Mieke Bal wel een raamwerk en concrete casestudies voor de effecten die een museumpresentatie kan hebben op het object.

Bal's model is gebaseerd op een combinatie van de analytische filosofie (deze filosofische stroming richt zich op de analyse van taalgebruik en zijn verborgen betekenissen) en het Griekse werkwoord *apo-deik-numai*. Dit werkwoord kan meerdere betekenissen hebben zoals het bekend maken, of het in het openbaar demonstreren of publiekelijk uiten van meningen en oordelen. Het werkwoord kan verder verwijzen naar een actie, handeling of gebeurtenis die openbaar gemaakt zou moeten worden.¹⁴

Het tentoonstellen is een handeling die alle bovenstaande betekenissen in zich draagt. Het is echter zo dat niet alleen het object getoond wordt, degene die de handeling van het tentoonstellen uitvoert wordt ook onthuld. Deze partij wordt door Bal de 'expository agent' of de 'eerste persoon' genoemd. Deze eerste persoon richt zijn boodschap op de ontvangende partij ofwel de 'tweede persoon'. De boodschap gaat over het object, de 'derde persoon'.¹⁵

Op het eerste gezicht lijkt het tentoonstellen op een wederzijdse communicatieve handeling. Het tegendeel is waar omdat de 'eerste persoon' in de meeste gevallen niet aanwezig is bij de tentoonstelling. De 'tweede persoon' of de bezoeker kan alleen maar een 'dialog' aangaan met de museumpresentatie en de objecten (derde persoon). De boodschap van de 'eerste persoon' blijkt eenrichtingsverkeer te zijn. Deze vorm van communicatie is daarom bevestigend en informatief van aard, de 'eerste persoon' neemt de positie in van autoriteit. Door de tentoonstellingspraktijk op deze manier te analyseren, kan meer onthuld worden over de praxis van het tentoonstellen en de relatie tot het object.¹⁶

Bal legt uit dat het object in de positie van 'derde persoon' de enige is die geen stem heeft in de vermeende dialoog tussen de 'expository agent' en de bezoeker (tweede persoon). Door de boodschap die de 'expository agent' uitzendt over het object, krijgt het object een bepaalde betekenis. Het object kan zelfs vereenzelvigd worden met deze betekenis. Bal wijst er op dat het object en de betekenis die het krijgt twee losstaande entiteiten zijn die op kunstmatige wijze aan elkaar verbonden worden. De ruimte tussen deze twee entiteiten wordt opgevuld met behulp van een verhaal of een narratieve constructie.¹⁷

De narratieve constructie kunnen we vergelijken met de museumpresentatie die ook door Noordegraaf wordt onderzocht in *Strategies of Display, Museum Presentation in Nineteenth- and Twentieth-Century Visual Culture* (2004). Noordegraaf beschouwt de museumpresentatie als een geheel van alle media die tussen het museum en de bezoeker communiceren,

¹⁴ Bal 2006: 529

¹⁵ Idem: 529

¹⁶ Idem: 529

¹⁷ Bal 1996: 4

zoals de locatie, architectuur en plattegrond van het gebouw, de volgorde en indeling van de objecten in de collectieopstelling, de verschillende inrichtingstechnieken, de verscheidene communicatiemethoden en manieren van begeleiding van de bezoekers.¹⁸

“Veranderingen in de museumpresentatie zijn het gevolg van de complexe relaties tussen de ideeën en intenties van museum personeel en architecten, technische innovaties, innovaties in andere sectoren van de visuele cultuur (zoals warenhuizen en winkelcentra) en de eisen van het publiek.” Noordegraaf (2004, p. 14) neemt dit idee als uitgangspunt voor haar onderzoek naar de inrichting van museum Boijmans Van Beuningen in *Strategies of Display, Museum Presentation in Nineteenth- and Twentieth-Century Visual Culture*. Om de complexe relaties tussen dergelijke uiteenlopende componenten zoals ideeën en intenties, objecten, gebouwen en bezoekersgedrag te kunnen analyseren, maakt Noordegraaf gebruik van de notie ‘script’ zoals dat is ontwikkeld binnen de sociologie van de technologie (een stroming van de wetenschapssociologie die wereld van de techniek bestudeert).¹⁹

Het ‘script’ is een set van regels of instructies die een onlosmakelijk onderdeel vormt van het product. Dit ‘script’ komt voort uit de aannames van de ontwerper en schrijven een bepaald gedrag voor aan de gebruiker van het product. De analyse van het ‘script’ brengt de eigenschappen van de relaties tussen de intenties van de ontwerpers, het product en de mogelijke gebruikers aan het licht.²⁰ Binnen het kader van dit onderzoek is de museumpresentatie het product wiens script geanalyseerd wordt met de museumbezoeker als gebruiker.²¹ De museumbezoeker als gebruiker wordt niet beschouwd als een passieve actor, maar als een actieve speler die wel degelijk invloed heeft op het ‘script’. De museummedewerker maakt immers gebruik van bepaalde aannames over de bezoeker bij het ontwikkelen van de museumpresentatie.²²

Hoe kan een analyse gemaakt worden van de veranderingen op het gebied van de collectieopstelling van de middeleeuwen? Als onderdeel van de museumpresentatie zijn de volgende aspecten bij Noordegraaf (2004) reeds aan bod gekomen: locatie, architectuur, plattegrond van het gebouw, de volgorde en indeling van de objecten in de museuminrichting, de verschillende inrichtingstechnieken en de verscheidene communicatiemethoden en manieren van begeleiding van de bezoekers. Een analyse van deze aspecten zal het script aan het licht brengen dat de basis vormt voor de betreffende museumpresentatie.

Ten behoeve van het analyseren van de museumpresentatie benoemt Moser (2010: 23) onder andere de volgende categorieën die grote overeenkomsten vertonen met de voor-

¹⁸ Noordegraaf, 2004: 12

¹⁹ Idem: 14

²⁰ Idem: 14

²¹ Idem: 15

²² Idem: 16-17

noemde aspecten. Haar lijst omvat: architectuur, locatie, setting, ruimte, ontwerp, kleur, licht, onderwerp, boodschap, tekst, ruimte-indeling, presentatiemethoden en tentoonstellingsstijl.²³

De architectuur van het gebouw van het Rijksmuseum vormt de aanleiding voor dit onderzoek en zijn volgens Moser (2010: 24) samen met de locatie en de setting van het gebouw belangrijk voor de beleving van de museumbezoeker. De bespreking van de ruimte is hier vanzelfsprekend mee verbonden, met name de hoeveelheid en grootte van de ruimtes waar de collectie werd geplaatst. De ruimte zelf wordt volgens een bepaald ontwerp ingericht, dit ontwerp kan een zekere context bieden aan de tentoongestelde objecten alsmede de meubelen die men gebruikt om de objecten te tonen. Het kleurgebruik en lichtgebruik wordt over het algemeen ook bepaald door de ontwerper.²⁴

De wijze waarop het onderwerp van de tentoonstelling benaderd wordt maakt ook onderdeel uit van de collectieopstelling. Het onderwerp kan chronologisch benaderd worden, een bepaalde boodschap uitdragen of op één of meerdere thema's berusten. De manier waarop tekst een rol speelt binnen de opstelling hangt hiermee samen.²⁵ De presentatiemethode is volgens Moser gelieerd aan de benadering van het onderwerp. Zij definieert dit als de presentatie of representatie waarmee het onderwerp of de objecten worden gepresenteerd dan wel gerepresenteerd. Voorbeelden zijn originele objecten of kopieën, bewegend beeld, illustraties, geluid of demonstraties.²⁶

Naast het ontwerp, kleurgebruik, lichtgebruik, onderwerp, de boodschap en de tekst is de ruimte-indeling een ander belangrijk aspect dat zich binnen de ruimte afspeelt. De ruimte-indeling betreft de wijze waarop de verschillende elementen die onderdeel uitmaken van een tentoonstelling zijn geordend. Dus de manier waarop de 'dragers' van de objecten zoals vitrines en sokkels in de ruimte zijn geplaatst. De wijze waarop de muren, plafonds en vloeren onderdeel uitmaken van de tentoonstelling en de aanpak bij de indeling van de objecten.²⁷

Op het gebied van de tentoonstellingsstijl maakt Moser onderscheid tussen de volgende stijlen: thematisch, objectgericht, didactisch, ontdekkingsgericht, esthetisch en contextgericht. De thematische tentoonstelling maakt gebruik van een beperkte selectie uit de collectie om een verhaal te kunnen vertellen dat gelieerd is aan een thema terwijl de objectgerichte tentoonstelling juist gebruik maakt van een groot deel van de collectie om een breder verhaal te vertellen. De objectgerichte tentoonstelling kan beschouwd worden als de 'oude' manier

²³ Moser, 2010: 24-30

²⁴ Idem: 26

²⁵ Idem: 27

²⁶ Idem: 28

²⁷ Idem: 28

van tentoonstellen waarbij een instelling het tonen van de objecten die het in huis heeft tot primair doel heeft.²⁸

Het overbrengen van informatie staat centraal bij de didactische tentoonstellingsstijl. De ontdekkingsgerichte stijl laat de bezoeker op een interactieve wijze kennis maken met een onderwerp, deze methode is kenmerkend voor musea die zich richten op de bètawetenschap en technologie zoals Nemo dat zich profileert als 'science center' en gebruik maakt van de slogan 'ontdek zélf hoe de wereld werkt'.²⁹ De esthetische tentoonstellingsstijl verheft de objecten tot kunstwerk en legt de nadruk op het visuele aspect van het object. Aan de andere zijde van dit spectrum staat de contextgerichte tentoonstellingsstijl waarbij het belangrijk is dat de bezoeker ervaart wat de originele omgeving en gebruikswijze van het object was.³⁰

1.1 Analyse van de collectieopstelling middeleeuwen

De nadruk van dit onderzoek ligt bij de collectieopstelling van de middeleeuwen in het huidige museumgebouw van het Rijksmuseum. Binnen het kader van het museum als rituele plek (Duncan, 1995) zal onderzocht worden op welke manier de middeleeuwen onderdeel uitmaakt van dit ritueel binnen het Rijksmuseum. De relatie met bredere maatschappelijke en wetenschappelijke tendensen wordt buiten beschouwing gelaten, omdat deze niet bijdraagt aan de beantwoording van de hoofd- en deelvragen. De betekenis en invloed op de tentoongestelde objecten zal onderzocht worden met behulp van de bestudering van de narratieve constructie zoals Bal (1996) deze heeft omschreven.

De narratieve constructie (Bal, 1996) toont overeenkomsten met Noordegraaf's museumpresentatie (2004). Uit haar definitie van aspecten die de museumpresentatie vormen, wordt een selectie gemaakt die zal bijdragen aan het beantwoorden van de hoofd- en deelvragen. Dit onderzoek zal het onderliggende 'script' middels de volgende aspecten analyseren; de architectuur, de plattegrond van het gebouw, de volgorde en indeling van de objecten in de museuminrichting en de verschillende inrichtingstechnieken. Ondanks de gedeelde relatie van het 'script' met de ontwerper, het object en de bezoeker, zal de bezoeker volledig buiten beschouwing blijven. De relatie tussen Bal's 'expository agent' en het object ofwel de 'derde persoon' staat dus centraal bij deze analyse.

Enkele aspecten van Moser (2010) dienen ter aanvulling op de door Noordegraaf (2004) benoemde aspecten en zullen bijdragen aan het openbaren van het 'script'. De selectie uit Moser's aspecten betreffen alle elementen die zich binnen het gebouw bevinden zoals de

²⁸ Moser, 2010: 29

²⁹ <http://www.e-nemo.nl/?id=5>, geraadpleegd 1 april 2013

³⁰ Moser, 2010: 29

architectuur, ruimte, ontwerp, kleur, licht, onderwerp, boodschap, tekst, lay-out, presentatiemethoden en tentoonstellingsstijl.

2. 1885 - 1897: Een nieuw museumgebouw vol middeleeuwse symboliek

De feestelijke opening van het nieuwe museumgebouw vond plaats op maandag 13 juli 1885. Deze gebeurtenis was in vele opzichten bijzonder. Dit was de eerste keer dat de bouw van een museumgebouw werd bekostigd door de Nederlandse overheid. De opening werd daarom beschouwd als een belangrijk moment voor de Nederlandse geschiedenis en cultuur. Het museumgebouw was verder van een ongekeerde omvang en was op dat moment het grootste gebouw van Nederland.³¹

De grote afwezigheid op de opening was koning Willem III, hij had dit al ruim op tijd laten weten. Naast een deel van de liberale burgerij was ook hij het niet eens met de gang van zaken rondom het ontwerp van het Rijksmuseum. Zijn hofarchitect L.H. Eberson was één van de mededingers naar de prijsvraag voor het ontwerp van het museumgebouw. De koning was 'not amused' over het feit dat Cuypers de prijsvraag gewonnen had.³²

Een belangrijke figuur achter de totstandkoming van dit plan was Victor de Stuers. De Maastrichtse advocaat bekritiseerde in het culturele en literaire tijdschrift *De Gids* van november 1873 met zijn artikel 'Holland op zijn smalst' openlijk het gebrek aan belangstelling bij de Nederlandse overheid voor het culturele erfgoed. De aanleiding was een bezoek aan het South Kensington Museum (het huidige Victoria & Albert Museum) waar hij tot zijn ongenoegen het doksaal uit de kathedraal uit Den Bosch aantrof.³³ Een jaar voor het verschijnen van het artikel woedde er in de tweede kamer een gelijksoortige discussie over de rol van de overheid bij het beheer van het erfgoed. De aanklacht van De Stuers leidde tot het versneld invoeren van de plannen die naar aanleiding van de eerder erfgoeddiscussie al in de pijplijn zaten.³⁴

In maart 1874 werd het 'College van Rijksadviseurs voor de Monumenten van Geschiedenis en Kunst' opgericht met De Stuers als referendaris.³⁵ Dit College vormde een adviesorgaan dat vergelijkbaar is met de huidige Raad voor Cultuur. Het advies van dit College beperkte zich tot voorwerpen en gebouwen die een belangrijke plaats innamen in de Nederlandse geschiedenis en kunstgeschiedenis. Zij deden binnen dit kader voorstellen voor aankopen ten behoeve van 's Rijks historische en kunstverzamelingen. Verder adviseerden zij inzake de nieuwbouw of renovatie van rijksgebouwen.³⁶

Begin 1875 besloot het College in samenwerking met de Amsterdamse commissie drie architecten uit te nodigen. De Stuers stak niet onder stoelen of banken dat hij in Cuypers -

³¹ Ham van der 2000: 167

³² Idem: 135

³³ Becker 1984: 240

³⁴ Pots 2000: 119-120

³⁵ Idem: 119-120

³⁶ Ham van der 2000: 131

die bekend stond om zijn kerkgebouwen in neogotische stijl - de ideale kandidaat zag. Later dat jaar werd De Stuers benoemd tot hoofd van de afdeling Kunsten en Wetenschappen dat belast was met de uitvoering van eventuele overgenomen adviezen van het College. Hij behield tegelijkertijd zijn functie als jurylid bij de prijsvraag voor het Rijksmuseum, zodat hij uiteindelijk datgene zou uitvoeren waarin hij zelf jureerde.³⁷

In april 1876 werd bekendgemaakt dat Cuypers het winnende ontwerp had ingediend, een gebouw dat volgens de eisen van de prijsvraag in de Hollandse Renaissancestijl was vormgegeven. De Stuers gaf zelf de voorkeur aan een bouwstijl die terug greep naar de periode van voor de 17^e eeuw.³⁸ Zo gebeurde het dat het aangepaste ontwerp met elementen uit de vroeg 16^e eeuwse bouwstijl door De Stuers langs de minister van Binnenlandse Zaken, Mr. Dr. J. Heemskerk werd geloodst.³⁹

Voor de decoraties aan de buitenzijde van het gebouw en het interieur werd volgens van der Ham (2000) Alberdingk Thijm aangesteld, die tevens de zwager van Cuypers was. Hij gold als een voorvechter van en woordvoerder voor de katholieke cultuur. Dankzij De Stuers had hij de positie van hoogleraar kunstgeschiedenis en esthetica aan de Rijksacademie van Beeldende Kunsten verkregen.⁴⁰

In de literatuur zijn de meningen verdeeld over wie er precies verantwoordelijk is voor het iconografisch programma van het Rijksmuseum. Aan de ene zijde van het spectrum vinden we van Hellenberg Hubar (1997) die deze beschouwt als een van de hoogtepunten van de visies van het driemanschap Cuypers, De Stuers en Thijm.⁴¹ Aan de andere zijde vinden we Bergvelt (2011) die stelt dat het nog niet duidelijk is onder wiens verantwoording deze viel.⁴²

De huidige literatuur biedt wel een genuanceerder beeld ten aanzien van het iconografische programma en of deze katholieke verwijzingen bevat. Op basis van Van Hellenberg Hubar (1997) concludeert Van Leeuwen (2007) dat de iconografie niet katholiek is. Volgens hem brengen Thijm, Cuypers en De Steurs een eerbetoon aan de artistieke door gebruik te maken van het christelijke iconografische systeem.⁴³ Van der Ham (2000) vermeld in zijn beschrijving van het decoratieprogramma expliciet welke elementen verwijzen naar de middeleeuwen en benoemt de christelijke aspecten hiervan.⁴⁴ Deze standpunten vormen de basis bij dit onderzoek naar de middeleeuwse aspecten in het Rijksmuseumgebouw.

³⁷ Ham van der 2000: 135

³⁸ Idem: 147

³⁹ Dunk van der 1994: 52, 65-66

⁴⁰ Ham van der 2000: 149

⁴¹ Hellenberg Hubar 1997: 35

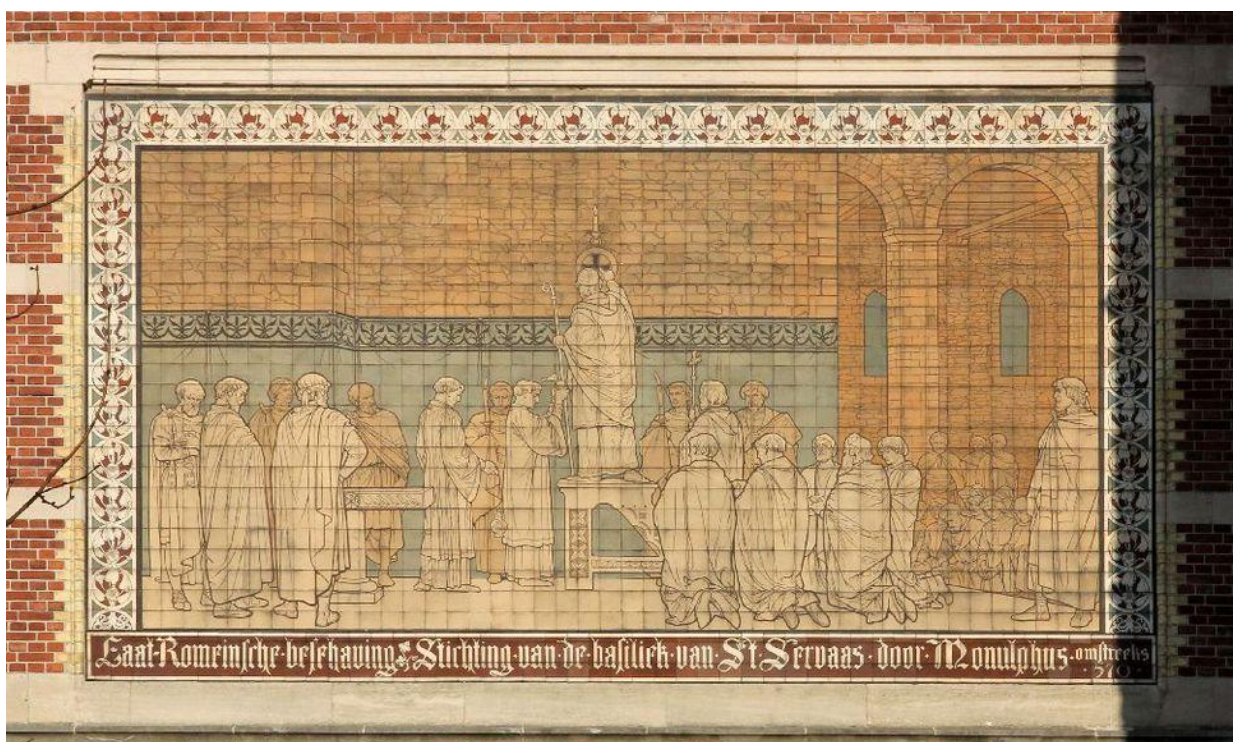
⁴² Bergvelt 2011: 312

⁴³ Leeuwen van 2007: 260

⁴⁴ Ham van der 2000: 151

Referenties aan de middeleeuwen komen op allerlei manieren terug in de ornamenten waarvan sommige decoraties voor meerdere interpretaties vatbaar zijn. Zo is er op een reliëf boven de onderdoorrit aan de noordzijde te zien hoe kunstenaars van wie het gros in de middeleeuwen leefde hulde brengen aan de Nederlandse Maagd.⁴⁵ Boven dit reliëf zetelen twee beelden die 'Arbeid' en 'Inspiratie' belichamen. De jongeling met de adelaar en de oude man met stier kunnen evengoed voorstellingen zijn van de evangelisten Lucas en Johannes.⁴⁶

De door Georg Sturm ontworpen tegeltaleaus aan de oost-, west- en zuidzijde van het gebouw geven in chronologische volgorde een voorstelling van belangrijke momenten uit de Nederlandse kunstgeschiedenis. Het merendeel van de twaalf episodes kennen een grote rol toe aan de middeleeuwen en de architectuur. De vier tableaus aan de oostzijde van het gebouw eren momenten uit de kerkelijke middeleeuwse geschiedenis, de personen en gebouwen uit deze episodes spelen ook een belangrijke rol binnen de inrichting van het museum zoals we zullen zien in de volgende paragrafen. Het eerste tableau huldigt de stichting van de St. Servaaskerk door bisschop Monulphus rond het jaar 570 (afb. 1).⁴⁷ Het daaropvolgende tableau eert de stichting van het Valkhof in Nijmegen door Karel de Grote rond 800.⁴⁸



Afb. 1 Tegeltaleau : Laat Romeinsche beschaving; Stichting van de basiliek van St. Servaas door Monulphus omstreeks 570
<http://www.amsterdamsegrachtenhuizen.info/musea/rijks/rm01/rm01tt1/>, geraadpleegd 17 juni 2013

⁴⁵ Ham van der 2000: 151

⁴⁶ Becker 1984: 298

⁴⁷ <http://www.amsterdamsegrachtenhuizen.info/musea/rijks/rm01/rm01tt1/>, geraadpleegd 17 juni 2013

⁴⁸ <http://www.amsterdamsegrachtenhuizen.info/musea/rijks/rm01/rm01tt2/>, geraadpleegd 17 juni 2013

Het derde historische moment is de verering van Bisschop Bernulphus als mecenas, op het tableau prijkt de tekst 'herleving van beschaving en kunst'. Het tableau toont de overleden bisschop die in 1053 begraven werd in de St. Pieterskerk in Utrecht.⁴⁹ Bernulphus figureert voor een tweede maal als standbeeld aan de zuidzijde van het gebouw, hij vertegenwoordigt hier het kerkelijke mecenaat. Het beeld van Frederik Hendrik aan de zuidfaçade fungeert als de vorstelijke pendant.⁵⁰

Op het vierde tableau worden de Cisterciënzer monniken uit de abdij van Aduard wiens stimulerende rol bij de ontwikkeling van de letteren en kunsten gefêteerd wordt.⁵¹ De keuze voor het plaatsen van de vier tegeltableaus met kerkelijke episodes aan de oostzijde van het gebouw krijgt een extra symbolische lading, aangezien het koor - de plek waar het altaar zich bevindt - van een kerk zich meestal op het oosten oriënteert.⁵²

De chronologische vertelling wordt voortgezet aan de zuidzijde met een tableau over Jan van Eyck die van 1422 tot 1424 hofschilder was aan het hof van de Graaf van Holland Jan van Beieren.⁵³ De tot nu toe besproken tableaus behandelen gebeurtenissen uit de middeleeuwen, waarmee de teller op vijf 'middeleeuwse' tableaus staat. De eerstvolgende bespreekt de ontvangst van Albrecht Dürer door Frederik Hendrik en Amalia van Solms in de kathedraal in Den Bosch in 1520.⁵⁴ Ondanks het feit dat we nu in de Renaissance aanbeland zijn, is dit tableau alsnog het benoemen waard.

Volgens Becker (1984, 276-277) verwijst de achtergrond van dit tafereel naar het debacle rond het verkochte doksaal uit Den Bosch en het artikel *Holland op zijn smalst* dat De Stuers naar aanleiding van deze kwestie schreef. Er bestaat namelijk nauwelijks historisch bewijs voor de aard en exacte plaats van de uitgebeelde ontmoeting. Becker stelt daarom dat deze voorstelling een cultuurpolitieke boodschap betreft van De Stuers, Cuypers en Thijm ten behoeve van het behoud van het erfgoed.⁵⁵ De middeleeuwen zijn qua tijdvak inmiddels uit beeld, maar het kerkelijke karakter blijft stand houden in de volgende voorstelling van de schenkers van het glas-in-lood in de St.-Janskerk in Gouda anno 1555-1603.⁵⁶

De nadruk op het kerkelijke wordt bij het volgende tableau verlaten, maar de verwijzing naar het belang van het behoud van het bouwkundige erfgoed houdt nog even stand. Hier

⁴⁹ <http://www.amsterdamsegrachtenhuizen.info/musea/rijks/rm01/rm01tt30/>, geraadpleegd 17 juni 2013

⁵⁰ Becker 1984: 274

⁵¹ <http://www.amsterdamsegrachtenhuizen.info/musea/rijks/rm01/rm01tt4/>, geraadpleegd 17 juni 2013

⁵² Becker 1984: 274

⁵³ http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tile_picture_Rijksmuseum_Amsterdam_52.jpg, geraadpleegd 18 juni 2013

⁵⁴ Becker 1984: 274

⁵⁵ Becker 1984: 276-277

⁵⁶ http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3c/Tile_picture_Rijksmuseum_Amsterdam_53.jpg, geraadpleegd 18 juni 2013

wordt de stichting in 1250 door Willem II van het kasteel op het Binnenhof in Den Haag gememoreerd. Willem II is ook verantwoordelijk voor de bouw van de ridderzaal, op het tableau toont een arbeider hem de plattegrond van deze grafelijke zaal. De verwijzing naar het erfgoedbehoud ligt besloten in het feit dat in 1860 de Ridderzaal op drastische wijze is gerenoveerd waarbij het dak werd vervangen door een gietijzeren constructie. Dit leidde tot veel protest bij erfgoedbeschermers zoals Albergink Thijm. De ironie wil dat 35 jaar later de houten dakconstructie in ere is hersteld met behulp van de bouwfragmenten die in het Rijksmuseum bewaard zijn gebleven.⁵⁷

Het laatste tableau aan de zuidzijde van het gebouw met een middeleeuwse verwijzing is gewijd aan drie beeldhouwers. In het midden van dit drieluik is Claus Sluter afgebeeld die in de veertiende eeuw de Mozesput maakte in opdracht van Filips de Stoute, hertog van Bourgondië. Links naast hem de vervaardiger van de houten kerkbanken in de Grote kerk van Dordrecht Jan van Terwen die in de zestiende eeuw leefde. Aan de rechterzijde is de Hendrick de Keyser te zien die het in de Nieuwe Kerk in Delft gelegen zeventiende-eeuwse graf van Willem de Zwijger heeft ontworpen. De laatste middeleeuwse verwijzing die het benoemen waard is, zijn de portretten van Cuypers en De Stuers aan de zuidzijde van het gebouw aan weerszijden van de onderdoorgang. Dit was een gebruik onder middeleeuwse bouwheren die hun portret opnamen in het iconografisch programma van de kerk die zij bouwden.⁵⁸

Van de buitenkant van het gebouw verplaatsen we ons nu naar de binnenzijde en wel naar de voorhal waar het decoratieprogramma ook boordevol verwijzingen naar de middeleeuwen zit. Het ontwerp van de terrazzovloer is qua stijl en inhoud geïnspireerd op boekverluchtingen, contemporaine publicaties over terrazzovloeren uit de middeleeuwen en andere nieuwe ontdekkingen op het gebied van de Christelijke iconografie.⁵⁹

Verder vinden we op deze vloer de eerste verwijzing naar Karel de Grote, één van de benoemde figuren die op de tegeltableaus aan de oostzijde van het gebouw werd geëerd. Drie belangrijke data worden benoemd: het regeringsbesluit tot de bouw van het Rijksmuseum, het uitroepen van Cuypers als architect van het gebouw en de dag dat de eerste funderingspaal in de grond wordt geslagen. De laatste datum 13 januari 1877 is tevens de sterfdag van Karel de Grote.⁶⁰

De voorhal wordt verlicht door de glas-in-loodramen, het produceren van deze ramen werd in de negentiende eeuw beschouwd als een herleving van een typisch middeleeuwse

⁵⁷ Becker 1984: 277-278

⁵⁸ Idem: 277-278

⁵⁹ Idem: 281

⁶⁰ Idem: 280

ambacht. Deze ambachtslieden worden maar liefst zes keer afgebeeld in het glas-in-lood.⁶¹ Verder bevatten de glas-in-loodramen in de voorhal niet alleen symbolische verwijzingen naar de schilderkunst, bouwkunst en beeldhouwkunst, maar ook symbolische verwijzingen naar de middeleeuwse standenmaatschappij (Koning, soldaat, een katholieke priester - dus geen protestantse geestelijke -, arts⁶²) en de voor het christendom essentiële begrippen geloof, hoop en liefde.⁶³

De westelijke raampartij die gewijd is aan de schilderkunst maakt vermelding van typisch middeleeuwse technieken zoals fresco, boekverluchting en glas-in-lood.⁶⁴ In deze westelijke en de oostelijke raampartij (die aan de bouwkunst is gewijd) worden verder belangrijke vertegenwoordigers uit elk tijdvak afgebeeld. Normaal gesproken slaat men bij een dergelijke 'stoet' de middeleeuwen over en wordt er na de vertegenwoordiger van de klassieke periode



Afb. 2 SPOTPRENT OP HET DOOR DE ARCHITECT CUYPERS GEBOUWDE RIJKSMUSEUM TE AMSTERDAM

Op het Museumplein liggen De Stuers, Alberdingk Thijm en Cuypers geknield. Achter hen verrijst het Rijksmuseum, waarvan de torens in de wolken verdwijnen.

Naar een lithografie door J.P. Holswilder in De Lantaarn, 1885, *Atlas van Stolk, Rotterdam*

(<http://www.dbnl.org/tekst/rogi002invr01_01/rogi002invr01_01_0011.php> [geraadpleegd 16 maart 2013])

⁶¹ Idem: 281

⁶² Becker 1984: 282

⁶³ Ham van der 2000: 151

⁶⁴ Becker 1984: 283

⁶⁵ Becker 1984: 285

⁶⁶ Idem: 287

direct een vertegenwoordiger van de Renaissance afgebeeld. Deze raampartijen breken met deze traditie door voor de reeks die gewijd is aan de bouwkunst de Romaanse Mariakerk uit Utrecht en de gotische Ridderzaal af te beelden.⁶⁵

De katholieke thema's geloof, hoop en liefde komen verder terug in de wandschilderingen van Georg Sturm. Boven de entree naar de eregalerij verwelkomt de allegorie van deze drie deugden de bezoekers. Bernulfus draagt aan de oostwand de liefde voor de kunsten uit en St. Willibrordus die het Christendom introduceerde in het Noord-Nederlandse gebied staat voor de Naastenliefde.⁶⁶

Al met al was de gouden eeuw als bloeiperiode voor de Nederlandse kunst en het burgerschap sterk ondervertegenwoordigd in het decoratieprogramma, terwijl deze aspecten juist zo

kenmerkend zijn voor de Nederlandse cultuur. De geschiedenis die Cuypers, Thijm en De Stuers vertelden via de decoraties was er één waar een groot deel van Nederland zich niet mee kon identificeren, getuige een spotprent uit deze periode waarop het museum met overdreven gotische vormen is afgebeeld (afb. 2).⁶⁷

Deze spotprent kwam ongetwijfeld voort uit 's lands associatie met Cuypers als kerkenbouwer en aanhanger van de neogotiek. De neogotiek was één van de vele neostijlen die in de negentiende eeuw in de architectuur werden toegepast en teruggrepen op een bouwstijl uit het verleden. Cuypers koos al tijdens zijn studie voor deze stijl, waarbij hij zich in zijn beginperiode als architect liet inspireren door August Welby Northmore Pugin⁶⁸.

Pugin beschouwde deze stijl als de ware stijl voor het katholicisme, hij vertegenwoordigt dan ook de kerkelijke stroming binnen de neogotiek.⁶⁹ In zijn publicatie *True Principles of Pointed or Christian Architecture* uit 1841 beargumenteert hij dat de gotische stijl een eerlijke constructie heeft omdat deze voldoet aan de door hem geformuleerde belangrijkste ontwerpregels. De eerste regel houdt in dat het ontwerp van een gebouw geen enkel element mag bevatten dat geen praktisch doel dient en zijn tweede regel stelt dat elk ornament alleen mag dienen ter verrijking van de basisstructuur van het gebouw. Het ornament mag dus niets verbergen en dient de hoofdstructuur te benadrukken.⁷⁰ De waarheid die de eerlijke structuur van de gotiek toont verbond Pugin aan de waarheid van de religie.⁷¹

Vanaf 1859 neemt Cuypers afstand van deze stroming en kiest hij voor het gotisch rationalisme van de architect Viollet-Le-Duc. Viollet-Le-Duc beschouwde de neogotiek als een bouwstijl die samenhang met de vooruitgang binnen de middeleeuwse samenleving. Hij pleitte voor een algemener gebruik van de neogotiek in zijn eigen tijd en ruimde naast de kathedraal een belangrijke plaats in voor het raadhuis als kenmerkende bouwvorm voor de progressie in de middeleeuwen. Cuypers zou vanaf nu zijn praktijk uitbreiden en meer opdrachten uitvoeren op het gebied van niet-religieuze architectuur.⁷²

2.1 Drie musea in één gebouw

Het nieuwe museumgebouw huisde drie verschillende musea met ieder een eigen directeur en als gevolg daarvan met elk een eigen collectiebeleid: het Rijksmuseum van Schilderijen, het Rijksprentenkabinet en het Nederlands Museum voor Geschiedenis en Kunst. Er werd verder een hoofddirecteur, F.D.O. Obreen, aangesteld die de verantwoording kreeg over de

⁶⁷ Ham van der 2000: 151

⁶⁸ Oxenaar 2009: 33

⁶⁹ Idem: 36

⁷⁰ Idem: 36

⁷¹ Idem: 37

⁷² Idem: 207, 212

administratieve bedrijfsvoering en het algemene beheer van het nieuwe museumgebouw. In eerste instantie zou hij alleen de gipscollectie onder zijn beheer krijgen, maar al snel werd daar het Rijksmuseum van Schilderijen aan toegevoegd door het vertrek van directeur Kaiser.⁷³

Obreen bracht in 1887 een museumgids uit, de *Wegwijzer door 's Rijks Museum te Amsterdam*. In 1890 verscheen de tweede druk als gevolg van de groei van de collectie en aanpassingen in het museum. Zowel de Stuers als Cuypers hadden een aandeel in de totstandkoming van deze gids.⁷⁴ *Wegwijzer door 's Rijks Museum te Amsterdam* uit 1887 en 1890 geven een goede 'helikopterview' van de indeling van het gehele museum. Het Rijksmuseum voor schilderijen was gehuisd op de eerste verdieping, het Nederlands museum voor geschiedenis en kunst kon men vinden op de begane grond van de oostelijke vleugel en op de oostelijke binnenplaats, de collectie gipsafgietsels was te zien op de westelijke binnenplaats en het Prentenkabinet besloeg twee zalen in de westelijke vleugel die in het verlengde lagen van de bibliotheek (zie bijlage 1 & 2).



Afb. 3 objectnr. RMA-SSA-F-00112-1, Herz, Atelier S., Rijksprentenkabinet gezien vanuit noordelijke richting in 1893, albuminedruk (procedé), 75 mm x 75 mm, Amsterdam (Foto: Rijksmuseum, Amsterdam)

⁷³ Ham van der 2000: 177

⁷⁴ Obreen 1890: 1

Het Prentenkabinet zal in deze analyse buiten beschouwing blijven, omdat tekeningen uit de middeleeuwen niet voorkomen in de vaste collectieopstelling tot 2003. Een andere reden is het feit dat het Prentenkabinet tot en met 1933 een geïsoleerd bestaan leidt ten opzichte van de rest van het museum.⁷⁵ De opstelling ziet er vanaf 1885 tot 1933 uit zoals op afbeelding 3 met kabinetten waarin de prenten en tekeningen werden opgeslagen en wisselende tentoonstellingen in de lijsten die boven de kabinetten hingen. In 1934 komt het Prentenkabinet onder het beheer van de hoofddirecteur en ontstaat de mogelijkheid om prenten en tekeningen te combineren met de overige objecten. Deze verruiming van de mogelijkheden heeft geen gevolgen voor de vaste collectieopstelling van de middeleeuwen vanaf 1934 tot 2003. Tot slot zijn werken op papier erg kwetsbaar waardoor ze om beschadiging te voorkomen maximaal drie maanden tentoongesteld kunnen worden.

2.2 De middeleeuwen in het Rijksmuseum

De middeleeuwen als tijdvak, als cultuurhistorische periode en als kunsthistorische periode blijken door de jaren heen dynamische begrippen te zijn. Elke periode die in dit onderzoek behandeld wordt toont een andere benadering van de middeleeuwen. Door alert te zijn op aanwijzingen ten aanzien van deze verschillende benaderingen, kunnen we de veranderingen in visies op de middeleeuwen per periode analyseren. De museumgidsen vormen de belangrijkste bronnen voor deze analyse, omdat ze een tijdcapsule zijn van hoe het museum op een bepaald moment in de geschiedenis eruit ziet.

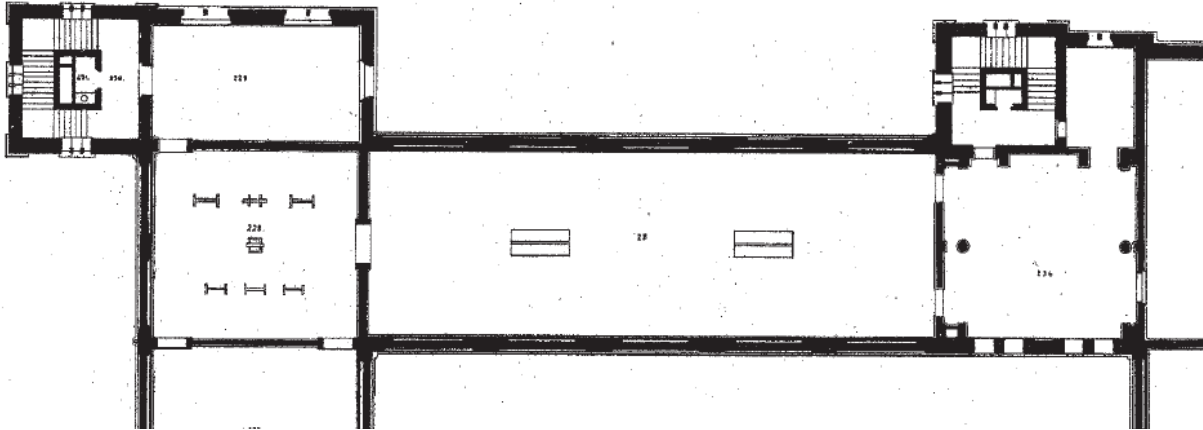
De gidsen werden tot aan de Tweede Wereldoorlog door de directeur van het betreffende museum geschreven. Dat maakt dat deze documenten voor de vooroorlogse periode van wezenlijk belang zijn omdat we hier de persoonlijke aanwijzingen vinden van degene die als een van de weinigen direct betrokken was bij de inrichting en de eindverantwoordelijkheid droeg over datgene wat men in het museum zag.

Wegwijzer door 's Rijks Museum te Amsterdam uit 1887 begeleidt ons door de allereerste inrichting van het kersverse Rijksmuseum. Middeleeuwse objecten en elementen kon men vinden op verschillende plaatsen in het museum, namelijk op de eerste verdieping in de Karolingische zaal (zaal 236) en de zaal der Oud-Nederlandse School (zaal 228), de verzameling pleisterafgietsels in de westelijke binnenplaats en het Nederlands Museum voor Geschiedenis en Kunst (zie bijlage 1 & 2).

De Karolingische zaal en de zaal der Oud-Nederlandse School maakten onderdeel uit van het Rijksmuseum van Schilderijen. De indeling van deze verdieping is in principe chronologisch, maar werd her en der onderbroken door bijvoorbeeld een zaal die volledig gewijd was

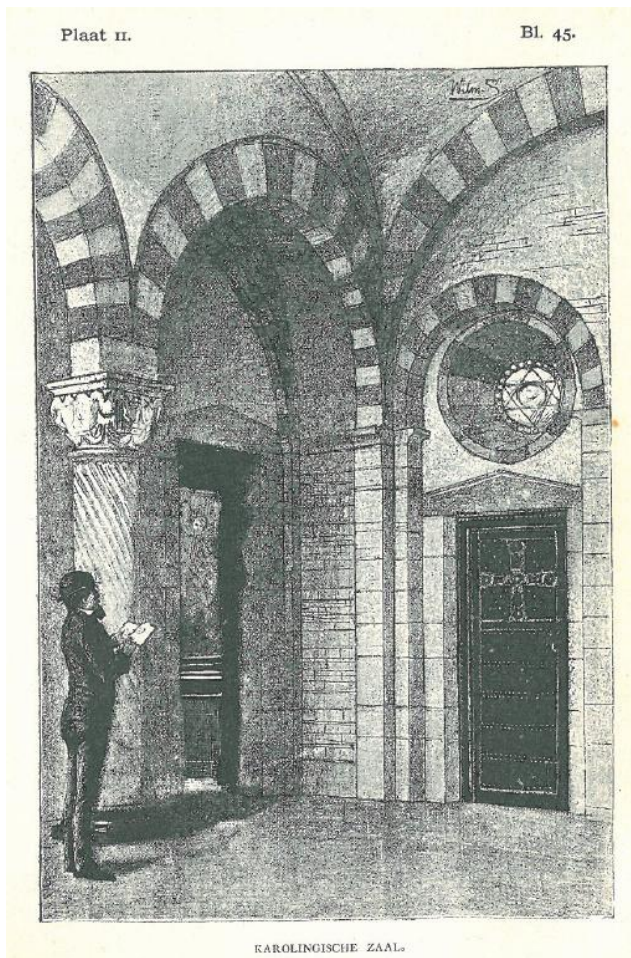
⁷⁵ Ham van der 2000: 268

aan een geschonken collectie. De eregalerij met werken uit de gouden eeuw vormde de centrale as van dit museum. In de oostvleugel huisde men de Karolingische zaal, de Internationale zaal, de zaal der Oud-Nederlandse School, de zaal der Nederlandse school uit de zestiende eeuw, de Dupperzaal, de van de Pollzaal en de Portrettenzaal. In de westvleugel doorliep men het museum Van der Hoop en eindigde de route bij de moderne kunst (zie bijlage 1 & 2).



Afb. 4 Stuers de, V. & Cuypers, P. [ill]. *Het Rijksmuseum te Amsterdam. Platen van P.J.H. Cuypers*. Amsterdam : Holkema & Warendorf, 1896) detail plattegrond eerste verdieping

De Karolingische zaal was gelegen naast de Rembrandtzaal aan de oostzijde, als men gericht naar de Nachtwacht staat direct links. Op afbeelding 4 zien we het bovenaanzicht van deze zaal helemaal rechts met twee pijlers die aangegeven zijn met zwarte stippen. We kunnen deze zaal in eerste instantie beschouwen als de start van de chronologische volgorde van het Rijksmuseum voor Schilderijen. Maar deze plaats kan ons ook iets vertellen over het belang dat men destijds hechtte aan dit onderwerp, deze zaal was immers naast de Nachtwacht te zien. De Nachtwachtzaal vormt het middelpunt van het gebouw en zoals benoemd in paragraaf 1. *Analysemethoden ten aanzien van de museumpresentatie* doet de plaats van de Nachtwacht denken aan het hoogaltaar in een kerk. Binnen deze architecturale setting zou de Nachtwacht zelfs beschouwd kunnen worden als het ultieme altaarstuk. Het plaatsen van de Karolingische zaal naast de Nachtwachtzaal kan geen toeval zijn en moet een 'statement' zijn geweest van Cuypers en de zijnen.



KAROLINGISCHE ZAAL.

Afb. 5 Obreen, Fr. *Wegwijzer door 's Rijks Museum te Amsterdam*. (Amsterdam: Rijksmuseum, 1890) blz. 45

De bovenstaande illustratie (afb. 5) uit de eerste museumgids uit 1887 geeft een impressie hoe de Karolingische zaal er uit moet hebben gezien. Obreen besteedt niet meer dan één alinea aan deze zaal die 'eene naabootsing is van de keizerszaal van Karel den Groote in den narthex van de St. Servaaskerk te Maastricht' (Obreen 1887, blz 37). Hij geeft verder aan dat de zaal qua onderwerp en decoraties in verbinding staat met de daaronder gelegen zaal 176.⁷⁶ Zaal 176 wordt in de volgende paragraaf 2.2 *Het Nederlands Museum voor Geschiedenis en Kunst besproken*.

Waar Obreen en Van der Kellen de Karolingische zaal met een schamele alinea beschrijven, is De Stuers een stuk uitvoeriger. Hij begint met een nauwgezette beschrijving: 'De fraaie koepel rust op vier bogen, die in horizontale projectie een kwadraat vormen. Als overgang van dit vierkant grondplan tot het ronde koepelgewelf, zijn in de vier arkaden acht sluitstenen aangebracht, die tot steun dienen van den overgang tot den achthoek en de aansluiting vormen van de pendentiefbogen. Het kleine verschil tusschen dit achthoekig plan en de cirkelvormige grondlijn van den koepel wordt door uitkraging aangevuld. Een deklijst met

⁷⁶ Obreen 1887: 37-38

tweeledig profiel sluit dit gedeelte af en dient tevens als voet voor den koepel, welke een volmaakten halven bol vormt.' Vervolgens benadrukt hij het belang van de Keizerszaal in de St. Servaaskerk als uniek voorbeeld van de Byzantijnse bouwkunst in Nederland die daarom een bijzondere plaats inneemt in de ontwikkeling van de architectuur in Nederland.⁷⁷

De plaats van de Karolingische zaal en de verbinding met de benedenverdieping lijkt een 'statement' om het belang van het Karolingische tijdperk te benadrukken, de zaal lijkt tevens te dienen als verwijzing naar de zalen die eronder liggen. Het bovenaanzicht en de plaats in het gebouw is goed te zien op de plattegrond van de eerste verdieping uit 1887 en 1890 in bijlage 1 en 2, zie zaal 236 links naast de Rembrandtzaal. De verschillende museumgidsen beschrijven alleen deze zaal en maken geen vermelding van objecten die in deze zaal aanwezig waren. Hieruit kan geconcludeerd worden dat de zaal bedoeld was om bewonderd te worden als een op zichzelf staand kunstwerk, dat versterkt eens te meer het belang dat men hechtte aan deze ruimte.



Afb. 6 objectnr. RMA-SSA-F-03762-1, vervaardiger onbekend, Tympaan "Karolus" boven toegang toren VII, ontwikkelgelatinezilverdruk, 110 mm x 175 mm, datering onbekend, Amsterdam (Foto: Rijksmuseum, Amsterdam)

De nadruk op de Karolingische zaal werd verder versterkt door de aparte ingang aan de zuidgevel naast de (huidige) Rembrandtuitbouw die toegang gaf tot het daarachter gelegen trappenhuis. Boven de ingang was een tympaan geplaatst met daarop een portret van Karel de Grote, geflankeerd door een monnik en een krijgsman. Onder zijn naam 'Karolus' staat de tekst 'Hi minde sonderlinge clergi ende leringe' als eerbetoon aan de door hem gegenereer-

⁷⁷ Stuers de 1896: 28

de culturele bloei die wij tegenwoordig de Karolingische Renaissance noemen (afb. 6). Alleen De Stuers maakt in zijn betoog over de architectuur van het gebouw *Het Rijksmuseum te Amsterdam. Platen van P.J.H. Cuypers* melding van de connectie tussen deze zaal en de aparte ingang.⁷⁸

Vanaf de Karolingische zaal vervolgt men volgens de gids van Obreen de route door de Internationale zaal waar schilderijen hingen van 'niet-Hollandse meesters' naar de zaal der Oud-Nederlandse school (zaal 228, zie bijlage 1+2) waar de oudste schilderijen van Nederlandse schilders te zien waren. In het midden van de zaal stonden tevens zes vleugels van triptieken uit het einde van de 15e en het begin van de 16e eeuw.⁷⁹ De plaats van de zes triptieken is getekend op de plattegrond van de eerste verdieping uit *Het Rijksmuseum te Amsterdam. Platen van P.J.H. Cuypers* waarvan het detail te zien is op afbeelding 4 (hoekzaal links).

'De versiering der wanden draagt een middeleeuwsch karakter en is alzoo in overeenstemming met het werk der meesters dat men hier aantreft' (Obreen 1887, blz. 40). In het fries langs de wanden is een sonnet aangebracht uit het schilderboek van Carel van Mander uit 1604. Verder staan de namen van twaalf 'Middelnederlandsche kunstschilders' vermeld in het fries aan de wanden van deze zaal.⁸⁰ Drie van deze namen zijn geïdentificeerd aan de hand van een foto uit 1909 (afb. 26) als Lucas van Leyden, Quentin Massys en Hugo van der Goes. De rest van de namen zijn niet bekend.⁸¹

De omschrijvingen in de gids van Obreen van de werken die er hangen beperken zich tot het vermelden van een objectnummer, de schilder of 'onbekend meester', geboorte- en sterfdatum of een benadering daarvan en een korte omschrijving van de voorstelling. De meeste omschrijvingen zijn erg summier, bijvoorbeeld: '761. Onbekend meester, eind der 15e eeuw. Portret van een aanzienlijk persoon' of '535. Onbekend meester. Twee aaneengevoegde vleugels eener triptiek'. Het is verder opvallend dat de kunstenaars die wel bekend zijn tegenwoordig beschouwd worden als kunstenaars uit de renaissance zoals Jan van Scorel, Albrecht Dürer, Hans Holbein de Jonge, Dirck Jacobsz, Dirck Barendsz en Rogier van der Weyden of het maniërisme zoals Jan Gossaert.⁸² Het combineren van werken uit de vijftiende en begin zestiende eeuw doet vermoeden dat men binnen deze opstelling de middeleeuwen als tijdvak breder afbakende dan tegenwoordig gebruikelijk is. Het begin van de zestiende eeuw doet duidelijk nog mee als onderdeel van de middeleeuwen.

⁷⁸ Stuers de 1896: 21

⁷⁹ Obreen 1887: 38-40

⁸⁰ Idem: 40

⁸¹ Filedt Kok, J. & Bergvelt, E. 1998: 139

⁸² Idem: 41

Na het bezoek aan de zaal der Oud-Nederlandse school zou de negentiende-eeuwse liefhebber van de middeleeuwen naar de eerste verdieping naar de westelijke binnenplaats gaan waar de ‘verzameling pleisterafgietsels’ stond opgesteld. Deze verzameling werd beschouwd als een studiecollectie voor de beeldhouwkunst en architecturale ornamentiek. Obreen bespreekt een beperkte selectie uit datgene wat er te zien is. Het valt op dat hij vooral bouwelementen uit kerken bespreekt zoals een afgietsel van het zuidelijk portaal van de St. Servaaskerk in Maastricht, afgietsels en kopieën van koorbanken, een doopvont, een koorhek, kerkorgels (dit waren overigens originelen), graformenten en een priestergeroel.⁸³ Op afbeelding 7 neemt het afgietsel van de Bergportaal van de St. Servaaskerk een prominente plaats in te midden van alle andere afgietsels.



Afb. 7 Stuers de, V. & Cuypers, P. [ill]. *Het Rijksmuseum te Amsterdam. Platen van P.J.H. Cuypers*. Amsterdam : Holkema & Warendorf, 1896) plaat 32

⁸³ Filedt Kok, J. & Bergvelt, E. 1998: 86-89

2.3 Het Nederlands Museum voor Geschiedenis en Kunst

Na het bezoek aan de westelijke binnenplaats kon de middeleeuwenliefhebber zijn of haar bezoek vervolgen in het Nederlands Museum voor Geschiedenis en Kunst. Dit museum werd in 1863 opgericht als een museum dat zich zou richten op de Nederlandse geschiedenis en kunstnijverheid. In de tweede editie van de *Wegwijzer door 's Rijks Museum te Amsterdam* wordt Victor de Stuers gehuldigd voor zijn bijdrage aan de totstandkoming van dit museum.⁸⁴ De collectie van dit museum werd naast aankopen en schenkingen uitgebreid met objecten van Nederlandse origine uit de collectie van het Koninklijk Kabinet van zeldzaamheden, de in bruikleen gegeven collectie van het Koninklijk Oudheidkundig Genootschap en maritieme objecten van het Departement van de Marine.⁸⁵

Het Nederlands Museum voor Geschiedenis en Kunst werd pas in juni 1887 gedeeltelijk toegankelijk, twee jaar na de officiële opening van het nieuwe museumgebouw. In de tussentijd is het museum in etappes in gereedheid gebracht, wat tot gevolg had dat de directeur van het Nederlands Museum David van der Kellen jr. in het jaar 1888 drie drukken moest uitbrengen van zijn *Gids voor de bezoekers van het Nederlands Museum voor Geschiedenis en Kunst*.

In de derde druk van deze gids meldt Van der Kellen opgelucht dat de definitieve opstelling gereed is en dat deze gids dus voor langere tijd gebruikt kan worden.⁸⁶ Dit wordt bevestigd in de inleiding van *Wegwijzer door 's Rijks Museum te Amsterdam* uit 1890 waarin Obreen duidelijk verwijst naar de gids van Van der Kellen voor een uitvoerigere uitleg over wat er te zien was in het Nederlands Museum.⁸⁷ Obreen beroept zich grotendeels op de door de Stuers uitgebrachte *Beschrijving van de decoratie der zalen van het Ned. Museum voor Geschiedenis en Kunst te Amsterdam* uit 1887 en op datgene wat Cuypers aandroeg voor zijn hoofdstukken over het Nederlands museum in de *Wegwijzer door 's Rijks Museum te Amsterdam*.⁸⁸

De 'beknoper' uitleg van Obreen in *Wegwijzer door 's Rijks Museum te Amsterdam* uit 1890 lijkt geenszins een samenvatting te zijn van datgene wat Van der Kellen bespreekt in *Gids voor de bezoekers van het Nederlands Museum voor Geschiedenis en Kunst* (1888). In bijna elke zaalbeschrijving vullen de gidsen elkaar aan, de gids van Van der Kellen poogt een uitputtende omschrijving van alle objecten te bieden. Obreen gaat selectiever te werk, hij biedt her en der meer (historische) achtergrond en legt de nadruk op andere zaken dan Van der Kellen. Bijvoorbeeld bij de omschrijving van zaal 174 bij de beschrijving van het afgietsel

⁸⁴ Obreen 1890: 154

⁸⁵ Obreen 1887: 102-104

⁸⁶ Kellen van der 1888: 4

⁸⁷ Obreen 1890: 1

⁸⁸ Idem: 165

van de grafombe van Gerard van Nassau en Margaretha van Brabant. Van der Kellen meldt niets over de kleding van de figuren, maar Obreen zegt hierover 'Voor de kennis der kleedij in de 13e eeuw zijn de beide uitgestrekt liggende figuren merkwaardig'.⁸⁹



Afb. 8 Stuers de, V. & Cuypers, P. [ill]. *Het Rijksmuseum te Amsterdam. Platen van P.J.H. Cuypers*. Amsterdam : Holkema & Warendorf, 1896) plaat 30

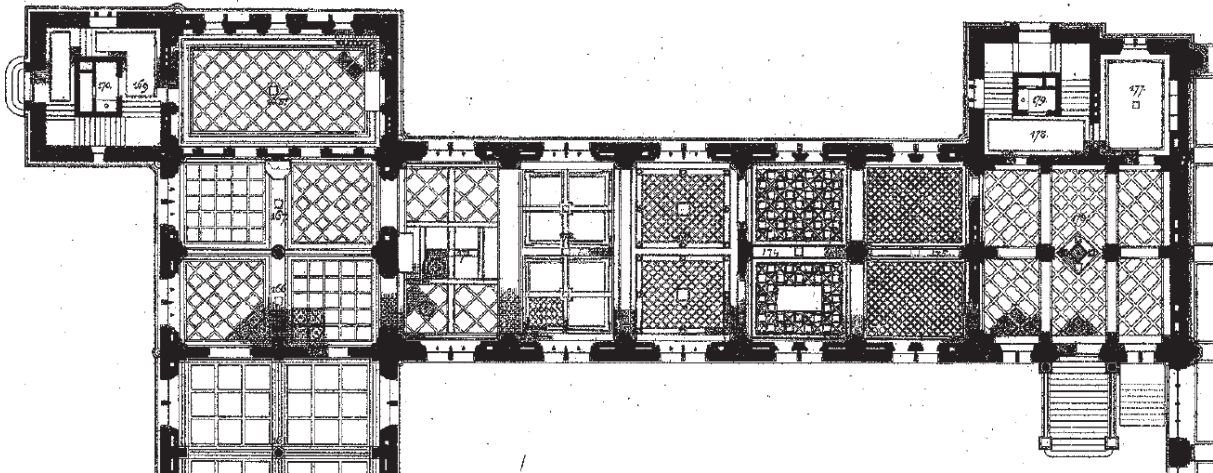
Voor middeleeuwse objecten, decoraties en bouwelementen betrad men het Nederlands Museum voor Geschiedenis en Kunst via de ingang aan de linkerzijde van de onderdoorgang die leidde naar de oostelijke binnenplaats. De Steurs omschrijft de decoraties boven deze entree in een paar zinnen. Hij omschrijft het cartouche boven de ingang met het opschrift 'Nederlandsch Museum' waartegen twee schilden met attributen leunen. Op dit cartouche staat een genius ofwel beschermengel die twee andere schilden vasthoudt met op de één de initialen van de koning en op de ander het wapen van het oude Sint Lucasgilde. In het omringende gebladerte zijn voorwerpen uit de oudheid afgebeeld (afb. 8).⁹⁰ Op de oostelijke binnenplaats waren in 1890 objecten te zien die betrekking hadden op het 'zeewezen,

⁸⁹ Obreen 1890: 168

⁹⁰ Stuers de 1896: 14-15

krijgswezen, nationale kleederdrachten en eenige zaken betreffende koloniale geschiedenis' (Obreen 1890, blz. 159). Aan de overkant van deze binnenplaats liep men de trap op naar de zalen die gewijd waren aan de kerkelijke bouwkunst.⁹¹

De eerste helft van de vleugel van het Nederlands Museum bestond uit tien zalen die gewijd waren aan Kerkelijke Bouwkunst, de tweede helft was gewijd aan Burgerlijke Bouwkunst en bestond uit zeventien grotendeels kleinere zaaltjes (zie bijlage 1 en 2). Beide helften waren ingericht met originele objecten, replica's en gipsen afgietsels. De nadruk binnen deze opstellingen lag vooral bij de architectuur waardoor de objecten bijna de rol van figurant innamen binnen deze extravagante settings.



Afb. 9 Stuers de, V. & Cuypers, P. [ill]. *Het Rijksmuseum te Amsterdam. Platen van P.J.H. Cuypers*. Amsterdam : Holkema & Warendorf, 1896) Detail van Plan der verdieping gelijkstraats

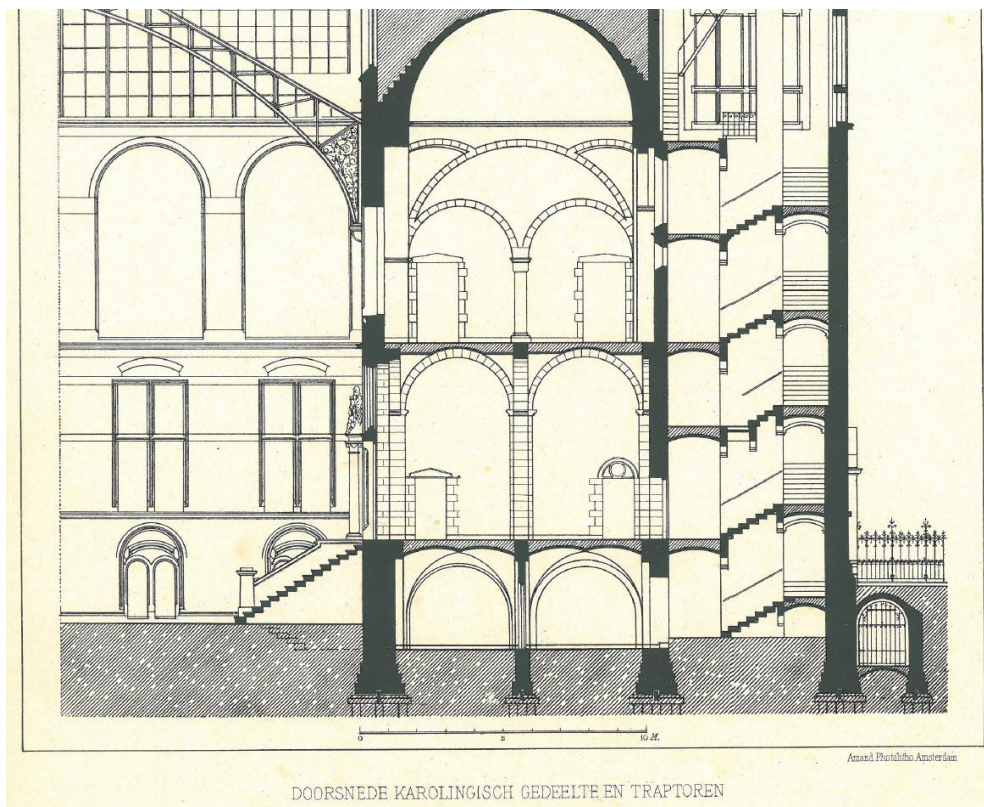
De afdeling kerkelijke bouwkunst startte met negen zalen die gewijd waren aan de periode vanaf de achtste tot en met de vijftiende eeuw. Met decoraties gebaseerd op bestaande elementen uit kerken of objecten uit de betreffende periode zoals textiel of boekverluchtigingen. Afbeelding 9 toont de motieven van de terrazzovloeren in elke zaal, beginnende bij zaal 176 aan de rechterkant tot en met zaal 166/167 die aan de linkerzijde ligt. Na de negen zalen die middeleeuwse kerkbouw en decoraties toonde, volgde er slechts één zaal die een beeld gaf van de inrichting van een zeventiende-eeuwse protestantse kerk (zaal 165).⁹²

Ook Van der Kellen stipt aan dat zaal 176 in relatie staat tot de hierboven gelegen Karolingische zaal.⁹³ De relatie tussen deze twee zalen wordt verder benadrukt in een serie platen op A3-formaat dat ter ere van het Rijksmuseum in 1896 is uitgebracht (afb. 10). Op afbeelding 9 en 10 is goed te zien hoe men via de binnenplaats de trap op liep naar de eerste zaal over kerkelijke bouwkunst.

⁹¹ Kellen van der 1888: 22

⁹² Ham van der 2000: 184

⁹³ Kellen van der 1888: 23



Afb. 10 Stuers de, V. & Cuypers, P. [ill]. *Het Rijksmuseum te Amsterdam. Platen van P.J.H. Cuypers.* Amsterdam : Holkema & Warendorf, 1896) plaat 10

Zaal 176 (zie bijlage 1 & 2, afb. 9, 10 en 11) was qua architectuur gebaseerd op de kapel die Karel de Grote had laten bouwen aan de westzijde van de St. Servaaskerk in Maastricht. Hier probeerde men een beeld te creëren van de kerkelijke bouwkunst vanaf de achtste tot en met de tiende eeuw. De schilderijen in zaal 176 waren gebaseerd op middeleeuwse miniaturen en het motief van het textiel dat bij de stoffelijke resten van St. Servatius is gevonden. De mozaïekvloer was gebaseerd op de vloer in de galerij in de Dom van Aken die in opdracht van Karel de Grote gebouwd is. De tongewelven, de decoraties en de vloer zijn goed zichtbaar op afbeelding 11.



Afb. 11 afbeeldingsbestand 010162000709, Benjamin Wilhelmus Stomps (fotograaf), Romaanse afdeling zaal 176, datering 1890 t/m 1900, foto, afmeting onbekend, Amsterdam (Foto: Stadsarchief Amsterdam)

Aan de zuidelijke wand van deze zaal stond een kopie van een altaar dat in de crypte van de St. Servaaskerk te vinden is, een afgietsel van een beeld van St. Servatius dat ook in de St. Servaaskerk staat en twee afgietsels van grafzerken. De vijf originele doopvonten uit verschillende kerken in Nederland zijn gedeeltelijk te zien op afbeelding 10. In deze zaal stonden verder afgietsels en originele decoratieve bouwfragmenten uit verschillende kerken in Nederland opgesteld.⁹⁴ 'Ter rechterzijde bevindt zich een merkwaardig overblijfsel uit de aloude Abdij van Egmont; het is een gebeeldhouwde steen, boogtrommel, voorstellende Sint Pieter met de sleutels van hemel en aarde; rechts en links van hem zijn geknield voorgesteld Graaf Diederik van Holland en diens moeder' (afb. 11).⁹⁵

⁹⁴ Kellen van der 1888: 23

⁹⁵ De datering van dit object is in de loop der tijd aangepast van de 10^e eeuw naar de 12^e eeuw



Afb. 12 Objectnr BK-NM-1914, vervaardiger anoniem, Timpaan van de abdij van Egmond, datering 1122-1133, relief, zandsteen, hoogte 88 cm, breedte 175 cm, diepte 12,5 cm, Amsterdam (Foto: Rijksmuseum, Amsterdam)

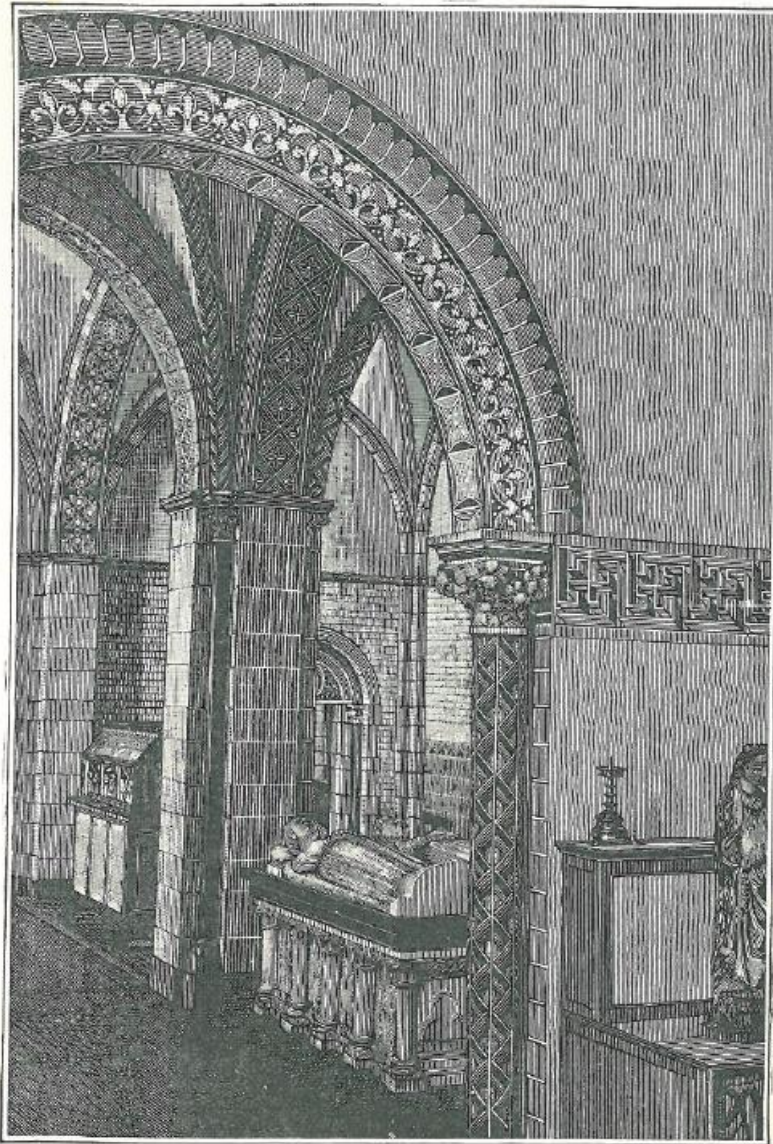
Het timpaan (afb. 12) moet bij binnenkomst hoog aan de rechterwand zijn opgesteld, want de gids van Van der Kellen omschrijft een gordijn dat onder het timpaan hangt. Het patroon van het gordijn was afgeleid van een stukje textiel dat bij de overblijfselen van de heilige Bonifacius was gevonden.⁹⁶ Overal in het museum maakte Cuypers gebruik van gordijnen, tot afschuw van de kunstcriticus en later belangrijke museumhervormer Wilhelm von Bode.⁹⁷

Het volgende museumdeel dat gewijd is aan de kerkelijke bouwkunst bestaat uit een langwerpige ruimte die door loopt tot aan de hoek van het museum. Deze vleugel is opgedeeld in de zalen 175 t/m 166, ook al staan zij in een directe en vrij open verbinding met elkaar (zie bijlage 1 & 2). Zaal 175 (zie afb. 13) brengt de bezoeker naar de 11^e en begin 12^e eeuw. De vorm van de gewelven, de decoraties op de gewelven en de vormen van de deuropeningen zijn wederom geïnspireerd op bestaande voorbeelden uit deze tijd. Opvallend is dat hier ook weer gekozen is voor de St. Servaaskerk als inspiratiebron, deze keer voor één van de deuropeningen van deze zaal. Er staat verder een afgietsel van de 'noodkist' ofwel de reliekschrijn waar de stoffelijke resten van St. Servatius in bewaard worden.⁹⁸

⁹⁶ Kellen van der 1888: 23

⁹⁷ Ham van der 2000: 182

⁹⁸ Kellen van der 1888: 24



GEZICHT IN DE AFDEELING KERKELIJKE BOUWKUNST.

Afb. 13 Obreen, Fr. *Wegwijzer door 's Rijks Museum te Amsterdam*. (Amsterdam: Rijksmuseum, 1890) blz. 167

In zaal nr. 174 (afb. 13) bevinden we ons in de tweede helft van de 12^e eeuw en de eerste helft van de 13^e eeuw. Van der Kellen spreekt hier over een overgang van de ronde bogen in de romaanse stijl naar de spitse vormen die kenmerkend zijn voor de gotiek. Deze overgang wordt tot uitdrukking gebracht door het gebruik van een in 1218 gestichte kerk, de Cisterciënzer Onze-Lieve-Vrouwe-Munster te Roermond als inspiratiebron voor de vorm van de gewelven, de decoraties op de gewelven, de zuilen, de kapitelen en de vensters. Verder staat er een afgietsel van de grafzerk van de stichters van deze kerk die hier tevens begraven liggen, Gerard van Nassau, graaf van Gelder en zijn vrouw Margaretha van Brabant.⁹⁹

⁹⁹ Kellen van der 1888: 24



Afb. 14 objectnr. RMA-SSA-F-00182-1, vervaardiger anoniem, Zaal 173 met kerkelijke bouwkunst uit de 13de eeuw, datering 1900, zwartwitfotografie, 160 mm x 110 mm, Amsterdam (Foto: Rijksmuseum, Amsterdam)

De volgende zaal nr. 173 (afb. 14) toont de gotische stijl uit het midden van de dertiende eeuw. Op afbeelding 15 en 16 zien we door de doorgang zaal 174 en 175 met de afgietsels van de grafzerk en noodkist. Naast de Domkerk in Utrecht (gebouwd in 1251-1267) die als voorbeeld wordt gebruikt voor het gewelf, de zuilen en de vensters figureert het O.L.V.-Munster uit Roermond meermaals als inspiratie voor deze ruimte. De vloer (zie bijlage 4 en afb. 9) is geïnspireerd op de laatstgenoemde kerk en er is een afgietsel van een Christus aan het kruis uit deze kerk te zien. Naast een afgietsel van een lezenaar uit het Seminarie te Roermond, zijn er ook originele objecten te zien zoals een groep religieuze houten beelden van rond het jaar 1500 en een antependium dat oorspronkelijk voor het altaar werd gehangen en ook op deze manier is tentoongesteld (afb. 15).¹⁰⁰

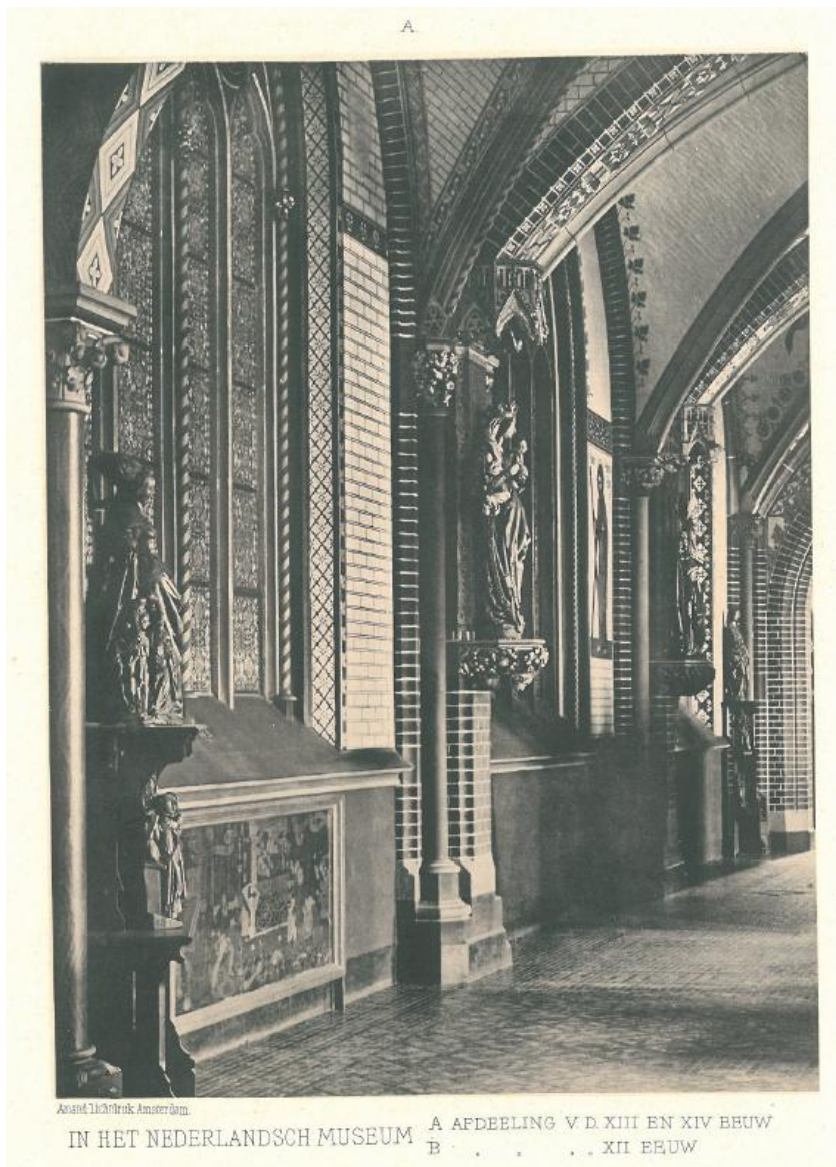
¹⁰⁰ Kellen van der 1888: 25



Afb. 15 Object nr. BK-NM-1997, vervaardiger anoniem, De geschiedenis van de geboorte van de maagd Maria (antependium), datering 1500-1525, tapijtwerk, linnen en wol, 77 cm x 215 cm (afmetingen), Amsterdam (Foto: Rijksmuseum, Amsterdam)

Zaal nr. 172 (zie afb. 16) brengt ons naar de gotische stijl van de 14^e eeuw met gewelven, zuilen en vensters die geïnspireerd zijn op de St. Nicolaas of Bovenkerk te Kampen waarvan men de bouw startte in 1369. Hier was verder een veelvoud aan elementen te zien die gebaseerd waren op verschillende kerken, zoals een baldakijn, kraagstenen, geschilderde tapijten en geschilderde apostelfiguren. Er stonden originele objecten zoals koorbanken, een altaar, een altaarstuk, een houten kruis dat met zilver bedekt was en twee koperen kandelaars 'rustende op drie leeuwtjes' (Kellen Van der 1888: blz. 27). Verder stonden er in deze zaal 37 religieuze beeldhouwwerken en reliëfs uit de tweede helft van de vijftiende en de eerste helft van de zestiende eeuw opgesteld op twee stellingen.¹⁰¹

¹⁰¹ Kellen van der 1888: 26-28



Afb. 16 Stuers de, V. & Cuypers, P. [ill]. *Het Rijksmuseum te Amsterdam. Platen van P.J.H. Cuypers*. Amsterdam : Holkema & Warendorf, 1896) plaat 34A Afdeling van de XIII en XIV eeuw - zaal 173, 172 en 171

In zaal nr. 171 (zie afb. 17) zijn we aanbeland in de gotische stijl van omstreeks 1400, de St. Michaëlskerk te Zwolle die in 1356 afgerond was, vormde de inspiratie voor de gewelven en vensters. De St. Servaaskerk speelt hier weer een rol als inspiratie voor de vloer (bijlage 4 en afb. 9), deze keer zijn er delen uit de zuidzijde van deze kerk gebruikt. En de schilderijen in werden gebaseerd op twee kerken uit Venlo. Er is verder een rijk beschilderd altaar te zien en 25 religieuze beelden en reliëfs die op stellingen en planken staan uitgesteld. In deze zaal staat nog een tweede altaar met een origineel antependium, op het altaar staat een crucifix en koperen kerkkandelaren en voor het altaar hangen houtsnijwerken met religieuze taferelen.¹⁰²

¹⁰² Kellen van der 1888: 29-32



Afb. 17 objectnr. RMA-SSA-F-00184-2, vervaardiger anoniem, Vanuit zaal 172 zicht op 171 met kerkelijke bouwkunst omstreeks 1910, albuminedruk (procedé), 160 mm x 115 mm, Amsterdam (Foto: Rijksmuseum, Amsterdam)

De directeur van het Nederlands Museum voor Geschiedenis en Kunst geeft middels korte opmerkingen ('fraai', 'vrij goed', 'uitmuntend') bij de omschrijving van sommige beelden aan wat hij van de werken vindt. Van der Kellen stelt verder zijn kanttekeningen bij de kwaliteit van enkele objecten die in zaal 171 zijn tentoongesteld: 'Onder deze groepen en beelden zijn er eenige, die eigenlijk, geen aanspraak kunnen maken op den naam van kunstwerken. De meeste echter dragen het kenmerk, dat was ook al in den maker de kunstenaar nog weinig ontwikkeld, liefde een eerbied voor het onderwerp hem bezielde. Onder het vele middelmatige is evenwel ook veel fraais op te merken' (van der Kellen 1888, blz 31).

Zaal 166 en 167 was gewijd aan de gotiek uit de vijftiende eeuw. Deze zaal was gesitueerd op de zuidoostelijke hoek van het museum en had vier gewelven en één middenpijler. De vorm van deze zaal, de gewelven, de kapitelen, de kraagstenen, het glas-in-loodraam en de schilderijen vormden architectonische en decoratieve verwijzingen naar verschillende bestaande kerken en kapellen uit Nederland. Er waren verschillende objecten te zien in deze

ruimte, zoals een origineel stuk muurschildering, beelden, grafzerkversieringen, een preekstoel en een schilderij uit de vijftiende eeuw.¹⁰³

De laatste zaal 168 die onderdeel uit maakte van de vleugel die gewijd was aan de kerkelijke bouwkunst was alleen bereikbaar via zaal 166/167 en was een qua schaal aangepaste kopie van de kapel van de Cisterciënzer abdij van Aduard uit het begin van de dertiende eeuw. De decoraties op de vloer, de vorm van de deur en de schilderijen zijn eveneens uit bestaande kerken en kapellen overgenomen. Ook hier zijn heiligenbeelden en een altaar met erboven een houten reliëf geplaatst en twee vitrines met daarin koperen kandelaren, wierookvaten, wijwaterbakjes, een wijwater sprenkelaar, een hostiedoos, zilveren en vergulde monstransen, kelken en crucifixen, een kan in de vorm van een leeuw, en een grote wijwaterketel.¹⁰⁴

Nu volgde de enige zaal die gewijd was aan de Protestantse kerkarchitectuur, daarna liep men de tweede helft van de vleugel in met zeventien zalen (nr. 164 t/m 146) gewijd aan 'het Burgerlijk leven van ons voorgeslacht' (Obreen 1890: 172) verdeeld over ongeveer dezelfde oppervlakte als het deel voor Kerkelijke Bouwkunst. Deze reeks zalen bestond uit verschillende typen stijkkamers, zoals een raadhuyszaal uit de veertiende (163 + 164) en vijftiende eeuw (161 + 162) en een voorportaal en keuken uit de zeventiende eeuw (158).

Vervolgens betrad men de noordoostelijke hoekzaal van het gebouw, de Paviljoenzaal (157) waar verschillende kunstnijverheidsobjecten getoond werden. Vervolgens was er een reeks zalen te zien die gewijd waren aan de burgerlijke bouwkunst (156-146). Deze kabinetten waren ingericht met originele elementen en kopieën uit bestaande interieurs uit verschillende tijdvakken, voornamelijk uit de 17e eeuw. In alle voornoemde zalen waren ook verschillende soorten objecten opgesteld.¹⁰⁵

Middeleeuwse objecten en bouwelementen waren op verschillende plaatsen te vinden. In de Raadhuyszaal uit de veertiende eeuw (zaal 163 + 164, zie bijlage 1&2) waren niet alleen voorbeelden uit de veertiende eeuw te zien, maar het bevatte ook elementen uit de vijftiende, zestiende en zeventiende eeuw. Eén van de veertiende-eeuwse voorbeelden betrof een nabootsing van een zoldering die bestond uit zware eikenhouten balken en afgietsels van de kraagstenen zoals deze destijds in het Raadhuys uit 1396 in Sluis te zien waren.¹⁰⁶ Obreen beschrijft het als 'het oudste goed bewaarde Raadhuys van Nederland, het oudste monument dat getuigenis aflegt van de opkomst onzer gemeenten, de voorbode der moderne geschie-

¹⁰³ Kellen van der 1888: 32-33

¹⁰⁴ Idem: 33-35

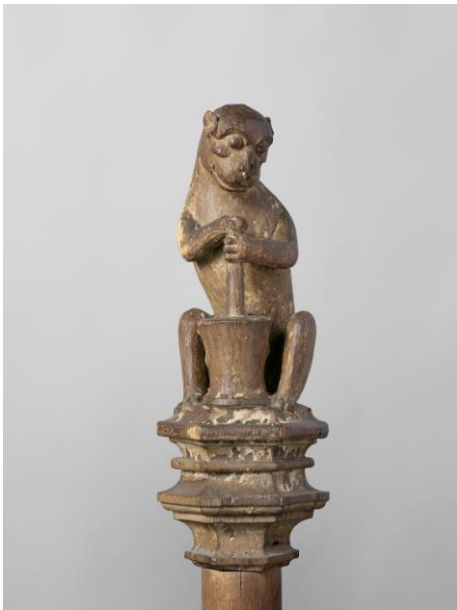
¹⁰⁵ Obreen 1890: 112-122

¹⁰⁶ Obreen 1890: 172, Kellen van der 1888: 37

denis van Nederland'.¹⁰⁷ Dit Raadhuis is in de tweede wereldoorlog bijna compleet vernietigd, helaas was de kopie in het Rijksmuseum al in de jaren twintig verwijderd uit het museum.¹⁰⁸

De veertiende-eeuwse zoldering werd gecombineerd met een afgietsel van een schouw uit het Markiezenhof te Bergen-op-Zoom uit de tweede helft van de vijftiende eeuw. De wanden waren bekleed met eind vijftiende-eeuwse wandbetimmering, waarvan uit de gids niet valt op te maken of dit een kopie of origineel betreft. Het volgende veertiende-eeuwse object in deze zaal betrof een eikenhouten gotische kast die afkomstig was van één van de Utrechtse kapittels (een kerkelijke bestuursvorm). Er wordt verder naar nog twee gotische kasten verwezen, waarvan één een moderne kopie betreft.¹⁰⁹

Boven één van de deuropeningen hing een veertiende-eeuws reliëf dat volgens van der Kellen vermoedelijk afkomstig was van een gilde van timmerlieden. Op het reliëf was een voorstelling te zien van de vlucht uit Egypte met hieromheen kleinere afbeeldingen van Josef die bezig was met zijn timmerwerk. In deze ruimte stonden verder zes vitrines waarin aardewerk stond opgesteld uit de vijftiende, zestiende en zeventiende eeuw. Hier wordt als volgt kort verwezen naar de aanduiding bij de objecten zelf 'Daar de naam van de plaats der fabrieken bij de verschillende groepen is aangeduid, behoeven wij niet elk voorwerp afzonderlijk te behandelen'.¹¹⁰



Afb. 18 Object nr. BK-NM-144-6, vervaardiger anoniem, Schilddrager van hout, datering ca. 1460 - ca.1550, hout/eikenhout/verf (materiaal), techniek onbekend, 55,5 cm x 17cm x 17cm (afmetingen), Amsterdam (Foto: Rijksmuseum, Amsterdam)

¹⁰⁷ Obreen 1890: 172

¹⁰⁸ Geheugen van Nederland, <http://www.geheugenvannederland.nl/?/nl/items/NCRD01:13442509X>, geraadpleegd 15 mei 13

¹⁰⁹ Kellen van der 1888: 37-38

¹¹⁰ Idem: 38

De volgende zaal (161-162, zie bijlage 1&2) geeft een beeld van een raadhuyszaal uit de vijftiende eeuw, hier waren ook objecten en interieurdelen uit de vijftiende, zestiende en zeventiende eeuw te zien. De zoldering is wederom geïnspireerd op een bestaand raadhuys in Zwolle uit 1447. De wandbetimmering is deels origineel maar helaas niet gedateerd en er staan kopieën van vijftiende-eeuwse muurkastjes. In deze zaal zijn verder een twaalfstal wapendragers uit de vijftiende eeuw te zien, 'een aap, houdt zich bezig met het stampen in een vijzel, alleraardigst voorgesteld' (afb. 18).¹¹¹ Er hing een vijftiende-eeuws wandtapijt met een voorstelling van een tafereel van het Bourgondische hof. Er stonden verder vier vitrines met koperwerk en ijzersmeedkunst uit de vijftiende, zestiende en zeventiende eeuw.¹¹²



Afb. 19 Object nr. BK-NM-712, vervaardiger anoniem, Hedwig-glas, datering ca. 1100- ca.1199, glas (materiaal), glasblazen/slijpen/radgravure (techniek), hoogte 14,7 cm/diameter 13 cm (afmetingen), Amsterdam (Foto: Rijksmuseum, Amsterdam)

Via zaal 158 met het zeventiende-eeuws voorportaal en keuken betrad men de Paviljoenzaal (157), volgens van der Kellen 'de eigenlijke schatkamer van het Nederlandsch Museum'.¹¹³ Er was veel te zien in deze zaal, twee vitrines met kopieën van zilveren en gouden werken uit de dertiende tot en met het begin van de achttiende eeuw, vijf vitrines met glaswerk, een vitrine met miniatures en werken van email en cloissonné uit de vijftiende tot en met de achttiende eeuw, drie vitrines met bekers en ander ceremonieel drinkgerei van zilver, verguld zilver en goud uit de dertiende tot en met de achttiende eeuw.¹¹⁴ Er werd onder andere speciale aandacht gevraagd voor het 'Hedwigglas' een glas 'van de hoogste zeldzaamheid, dagteekent uit de 12e eeuw, waarschijnlijk Oostersch (wellicht ook Italiaansch) werk,

¹¹¹ Kellen van der 1888: 39

¹¹² Obreen 1890: 173, Kellen van der 1888: 39-43

¹¹³ Kellen van der 1888: 48

¹¹⁴ Obreen 1890: 175-179, Kellen van der 1888: 49-101

de daarin geslepen leeuwen en adelaar hebben geheel het byzantynsch karakter. Slechts vier dergelijke bekens zijn bekend' (afb. 19).¹¹⁵

De eerstvolgende plaats waar de bezoeker weer middeleeuwse objecten aan trof was in zaal 152, de zaal met historische herinneringen. Hier kon men vooral persoonlijke bezittingen van belangrijke figuren uit de Nederlandse geschiedenis vinden zoals vondsten uit het graf van Bernulfus, de Bisschop van Utrecht die in 1054 overleed. En een haarlok van Jacoba van Beijeren, gravin van Holland die leefde van 1401 tot 1436 (afb. 20).¹¹⁶ Vervolgens kon men in zaal 146 een vitrine met bronzen beeldjes uit de dertiende tot en met de zestiende vinden.¹¹⁷ En in zaal 149 werden ivoren objecten getoond uit de vijftiende tot de achttiende eeuw.¹¹⁸



Afb. 20 Object nr. NG-NM-654, Vlecht van Jacoba van Beieren, datering ca. 1406 - ca.1436, mensenhaar (materiaal), samengebonden (techniek), 36 cm (afmetingen), Amsterdam (Foto: Rijksmuseum, Amsterdam)

Als enige van de elf kleinere (156-146) kabinetten die voornamelijk gewijd waren aan de zeventiende eeuw, trof men in zaal 147 'uitsluitend voorwerpen of getrouwe copiën ervan uit het laatst der middeleeuwen, dat is uit het einde der 15e en het begin der 16e eeuwen, gevonden worden, met uitzondering van twee ... wandtapijten, die van het einde der 16e eeuw dagteekenen'.¹¹⁹ Er is geen chronologische indeling te ontdekken rond deze zaal die gewijd was aan 'middeleeuwse huisraad'¹²⁰. Zaal 147 zit ingeklemd tussen zaal 146, zaal 148 en zaal 151 (zie bijlage 2), twee van deze zalen (148 en 151) bevatten voornamelijk zeventiende en achttiende-eeuwse elementen. De derde zaal (146) bevat naast zeventiende en acht-

¹¹⁵ Kellen van der 1888: 101

¹¹⁶ Obreen 1890: 182

¹¹⁷ Obreen 1890: 184-185, Kellen van der 1888: 124

¹¹⁸ Obreen 1890: 122, Kellen van der: 136-145

¹¹⁹ Kellen van der 1888: 125

¹²⁰ Obreen 1890: 187

tiende-eeuwse elementen ook zestiende-eeuwse elementen en is de laatste zaal voor de uitgang van het Nederlands Museum.

Plaat 33.

Bl. 185.



ZAAL MET MIDDELEEUWSCH HUISRAAD.

Afb. 21 Obreen, Fr. *Wegwijzer door 's Rijks Museum te Amsterdam*. (Amsterdam: Rijksmuseum, 1890) blz. 187

De wandbetimmering in zaal 147 was geïnspireerd op voorbeelden hiervan uit de vijftiende eeuw (afb. 21). Op de rand van de wandbetimmering stonden 'tien merkaardige bronzen beeldjes, volgens overlevering, Graven en Gravinnen van Holland voorstellende'... 'Niet onwaarschijnlijk schijnt ons de gissing dat deze meesterstukken van gietkunst afkomstig zijn van een middeleeuwsch grafgedenkteeken van een vorst of vorstin uit de 15e eeuw' (afb. 22). In het midden van de zaal stond een gotisch eikenhouten kastje uit het 'provenhofje te Alkmaar'. Bij de kroonluchter wordt geen herkomst vermeld, wel de datering als zijnde vijftiende-eeuws.¹²¹

¹²¹ Obreen 1890: 185



Afb. 22 Object nr. BK-AM-33, Graffiguren Isabella van Bourbon, datering ca. 1475 - ca.1476, brons (materiaal), techniek niet in adlib, 55 cm x 23 cm x 14 cm (afmetingen), Amsterdam (Foto: Rijksmuseum, Amsterdam)

Het Nederlands Museum betrof meer dan de hiervoor beschreven zalen op de begane grond in de oostvleugel. In het souterrain was een verborgen rijk vol met bouwfragmenten te vinden. Hier werd niet over gesproken in de museumgidsen, wat doet vermoeden dat dit terrein niet toegankelijk was voor bezoekers. Alleen De Stuers bespreekt deze ruimtes heel kort en zegt 'De zuidelijke en een gedeelte van de westelijke vleugels zijn gebouwd met gebruikmaking van motieven ontleend aan de voornaamste krochten welke in Nederlandsche kerken aangetroffen worden, namelijk naar die van de O.L. Vrouwekerk te Maastricht, van de S. Lebuinuserk te Deventer, van de S. Pieterskerk te Utrecht, van de kerk te Rinsumageest en van de abdijkerk te Rolduc' (afb. 23).¹²² Deze op crypten gebaseerde ruimtes, corresponderen met de daarboven gelegen afdeling voor Kerkelijke Bouwkunst.

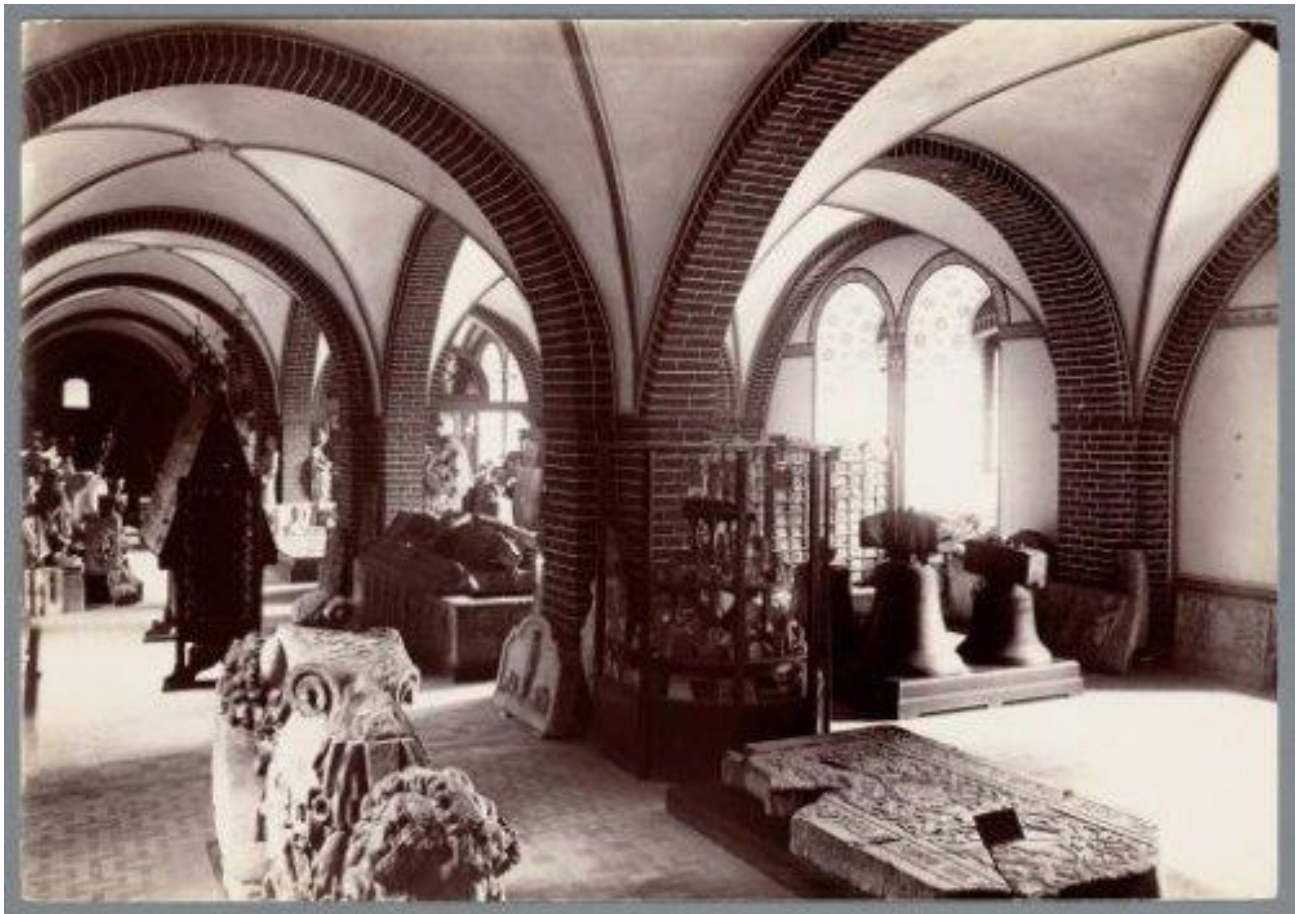


Afb. 23 Stuers de, V. & Cuypers, P. [ill]. *Het Rijksmuseum te Amsterdam. Platen van P.J.H. Cuypers*. Amsterdam : Holkema & Warendorf, 1896) met toevoegingen M. Erkens

¹²² Stuers de 1896: 9-10

Op bijlage 5 is te zien dat de opslag van bouwfragmenten een groot deel van het souterrain besloeg en in ieder geval alle ruimtes aan de kant van de binnenplaats gebruikt werden. De verzameling pleisterafgietsels en bouwfragmenten staan geheel in het teken van het belang dat De Stuers, Cuypers en Thijm hechtten aan het behoud van het bouwkundige erfgoed. Het fragmentengebouw dat in 1899 als zijvleugel aan het museum is toegevoegd en diende als bewaarplaats voor bouwfragmenten vormt dan ook één van de grote successen in de strijd voor het behoud van bouwkundig erfgoed.¹²³

De opslag van bouwfragmenten beperkte zich niet tot het Fragmentengebouw en het souterrain, ook de tuin werd hierbij betrokken. Ideeën over een dergelijk gebruik van de museumtuin en de wijze van het inrichten van een museum waren afkomstig van het *Musée des Monuments Français* dat in 1795 werd opgericht door Alexandre Lenoir.¹²⁴ Alberdingk Thijm had Lenoir's boek met daarin de beschrijving van de museuminrichting en de museumtuin in zijn bibliotheek staan.¹²⁵



Afb. 24 afbeeldingsbestand 010162000602, Benjamin Wilhelmus Stomps (fotograaf), Een depot met uit kerken afkomstige objecten en kunstwerken., datering 1890 t/m 1900, foto, afmeting onbekend, Amsterdam (Foto: Stadsarchief Amsterdam) http://beeldbank.amsterdam.nl/beeldbank/indeling/detail?q_searchfield=010162000602 (geraadpleegd 30 juni 2013)

¹²³ Becker 1984: 277-278

¹²⁴ Leeuwen van 2007: 260

¹²⁵ Hellenberg Hubar van 1997: 92

Lenoir's *Musée des Monuments Français* begon zijn bestaan als een depot voor de bewaring van voornamelijk beeldhouwwerken uit kerken, kathedralen, kloosters en kastelen. Deze opslag was noodzakelijk omdat tijdens de Franse Revolutie op grote schaal monumenten van de oude gevestigde orde vernield en leeggeroofd werden. Het museumgebouw betrof een klooster aan de linkeroever van de Seine, genaamd Petits Augustins.¹²⁶



Afb. 25 objectnr. RF5279-19-recto-folio18, Vauzelle Jean Lubin (1776-après 1837), Salle du 13e siècle, datering 18e siècle - 19e siècle, aquarelle, 52,5 mm x 37,5 mm, Parijs (Crédit photographique : (C) RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Thierry Le Mage) <http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CPicZ.aspx?E=2C6NU0PLW43T> (geraadpleegd 30 juni 2013)

Lenoir richtte het museum op chronologische volgorde in en toonde de kunsthistorische ontwikkeling van de Franse beeldhouwkunst vanaf de gotiek tot en met de achttiende eeuw. Deze zalen werden dusdanig gedecoreerd zodat er een 'bijpassende' sfeer werd gecreëerd, zoals in de zaal met dertiende-eeuwse werken werden de gewelven beschilderd met gouden sterren tegen een blauwe achtergrond (zie afb. 25).¹²⁷ Het waren overigens de zalen die gewijd waren aan de middeleeuwen die het meest werden gewaardeerd onder bezoekers.¹²⁸ De tuin werd zoals gezegd ook gebruikt als tentoonstellingsruimte en was gewijd aan beeldhouwwerken van belangrijke figuren uit de Franse geschiedenis.¹²⁹

¹²⁶ Haskell 1993: 237

¹²⁷ Idem: 242

¹²⁸ Idem: 249

¹²⁹ Idem: 243

Lenoir vond de collectie onder meer belangrijk voor de studie van middeleeuwse kleding. Met in het achterhoofd hebbende dat Cuypers meeschreef aan Obreen's gids, lijkt de opmerking waarin Obreen wijst op de kledij een directe aanwijzing te zijn van de invloed van Lenoir's *Musée des Monuments Français* (zie blz. 29-30).¹³⁰ Dit museum bleek geen lang leven beschoren, al in 1816 werd het museum opgeheven en keerden de meeste objecten terug naar hun plaats van oorsprong.¹³¹ Naar aanleiding van een initiatief van de architect Viollet-le-Duc uit 1879 werd het museum in 1882 opnieuw opgericht.¹³²

Vanaf de jaren '50 van de negentiende eeuw onderhield Cuypers schriftelijk contact met Viollet-le-Duc¹³³, dit leidde tot een persoonlijk treffen onder meer in 1864 en 1865 respectievelijk in Roermond en Parijs.¹³⁴ Cuypers besprak allerhande carrièregerelateerde zaken met Viollet-le-Duc, zoals kwesties rond zijn projecten¹³⁵ en het verplaatsen van zijn praktijk van Roermond naar Amsterdam.¹³⁶ Naast Victor de Stuers en Joseph Alberdingk Thijm gold Viollet-le-Duc als één van Cuypers' geestverwanten wiens invloed duidelijk te zien is in Cuypers' werk.

Naast een gedeelde visie in de directe kennissenkring van Cuypers als inspiratiebron bij de inrichting van het Rijksmuseum, zien we een directe relatie tussen de inrichting van de collectieopstelling van de middeleeuwen en projecten waarbij Cuypers zelf betrokken was. Uit een inventarisatie (zie bijlage 6) van de gebouwen die in de verschillende gidsen benoemd worden blijkt dat Cuypers direct betrokken was bij meer dan de helft van deze gebouwen. Cuypers' betrokkenheid bij deze gebouwen varieerde van het optreden als adviseur tot het restaureren van het betreffende gebouw. De buitenlandse kerken zijn niet meegeteld, omdat Cuypers geen enkel gebouw uit deze lijst op zijn CV had staan. Zijn betrokkenheid betreft dus alleen de Nederlandse gebouwen, waarbij hij voor 28 van de in totaal 51 gebouwen werkzaamheden had uitgevoerd.

In de meeste gevallen betreffen de overgenomen elementen uit deze gebouwen afgietsels en kopieën van bouwelementen of decoraties. In sommige gevallen zien we ook dat originele elementen uit de betreffende gebouwen in het Nederlands Museum staan opgesteld. Zo stonden er bijvoorbeeld in zaal 176 originele bouwfragmenten uit de Basiliek van de H.H. Wiro, Plechelmus en Otgerus te Sint Odilienberg en een originele koperen grafzerk uit de

¹³⁰ Haskell 1993: 242

¹³¹ Idem: 249

¹³² Cité de l'architecture et du patrimoine, http://www.citechailot.fr/fr/musee/histoire_du_musee/, geraadpleegd 30 juni 2013

¹³³ Leeuwen van 2007: 280

¹³⁴ Idem: 287

¹³⁵ Idem: 287, 289

¹³⁶ Idem: 287

Grote of Onze-Lieve-Vrouwekerk te Breda. In het Nederlands museum stonden originele objecten of bouwfragmenten van twaalf van de 28 gebouwen die een link hebben met Cuypers. Of de overdracht aan het Rijksmuseum plaats vond ten tijde van Cuypers' werkzaamheden vraagt om nader onderzoek. Een dergelijke handeling zou in ieder geval goed passen binnen De Stuers' en Cuypers' visie ten aanzien van het behoud van erfgoed.

De kerk die het meest benoemd wordt als inspiratiebron voor decoraties en afgietsels is de Sint Servaaskerk in Maastricht. Ook deze kerk staat op de lijst van gebouwen waar Cuypers zijn diensten aan heeft geleverd. Dat de Sint Servaaskerk als een belangrijke bouwwerk werd aangemerkt in de kringen van Cuypers blijkt uit het artikel dat in 1864 in het Vlaamse literaire tijdschrift de *Dietsche Warande* (onder hoofdredacteur Joseph Alberdingk Thijm) verscheen. 'Neerlands keizerlijk kapittel, Neerlands eerste Christenkerk, Neerlands oudste kathedraal met hare XIXe eeuwse muurschilderingen' kan beschouwd worden als één grote lofzang op de kathedraal. Deze publicatie is de pennenvrucht van Jan Willem Brouwers die in zijn in memoriam bestempeld wordt als een goede vriend van Cuypers en Alberdingk Thijm, de auteur spreekt zelfs over een 'vermaard Amsterdamsch A.B.C.'. ¹³⁷

Een ander opvallend element in de opstelling met een connectie naar een auteur uit Cuypers' omgeving is de aandacht voor het Karolingische tijdperk. De kennis over dit tijdperk en deze figuur moet afkomstig zijn geweest van de jongere broer van Joseph Alberdingk Thijm, Paul Alberdingk Thijm die in 1867 *Karel de Grote en zijne eeuw, (741-814): voorgesteld in zonderheid met betrekking tot Nederland* uitbracht. In het voorwoord breekt Thijm een lans voor Karel de Grote door hem te benoemen als 'de groote bouwmeester des christelijken Staats in westelijk Europa'. ¹³⁸

In een erg positieve recensie over dit boek zegt de heer Dozy: 'Bij de schaarschte aan Nederlandsche geschiedschrijvers moeten wij het op prijs stellen, dat Dr. P.A Thijm een zoo belangrijk tijdperk onzer geschiedenis tot het onderwerp gemaakt heeft van een zoo grondig onderzoek'. ¹³⁹ De auteur bleek naast de Nederlandse geschiedkundige kringen echter meer gewaardeerd te worden in Duitsland, waar zijn boeken ook werden uitgebracht. ¹⁴⁰ Naast het triumviraat Cuypers, De Stuers en Joseph Alberdingk Thijm wijzen de laatstgenoemde bronnen op een bredere bron van inspiratie waar Cuypers uit kon putten bij het inrichten van het Rijksmuseum, die varieerde van zijn eigen ervaringen uit eerdere projecten tot beschikbare kennis uit zijn vriendenkring.

¹³⁷ Vrancken 1898: 121

¹³⁸ Alberdingk Thijm 1867: I

¹³⁹ Dozy 1969: 238

¹⁴⁰ Sencie 1906: 35

2.4 Overvloed aan indrukken

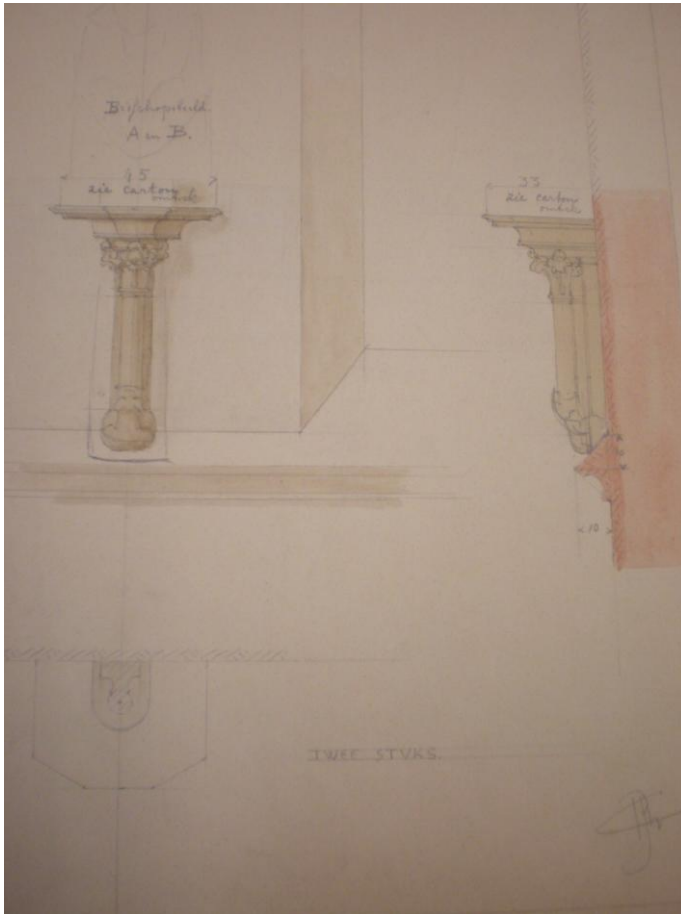
Na de bovenstaande bespreking van de collectieopstelling richten we nu onze blik op de verhouding tussen de collectie en de collectieopstelling. Uit de analyse van de collectiedatabase blijkt dat er in 1888 al 753 originele objecten uit de middeleeuwen in de collectie aanwezig waren. Al deze objecten stonden op zaal en werden gecombineerd met replica's, pleisterafgietsels en bouwfragmenten. De objecten moesten daarom concurreren met de rijk gedecoreerde setting om de aandacht van de bezoeker. Het belang van de architectuur boven de objecten wordt ook benadrukt in de uitgebreide omschrijvingen van de architecturale elementen.

Voor de leek was het moeilijk om de originele objecten te onderscheiden van de replica's. Informatie over de authenticiteit van de objecten en andere gegevens zoals de dateringen van de objecten kon men allen uit de museumgids vernemen. Er was nog geen sprake van uitgebreide tekstborden die op zaal te lezen waren. Her en der op de foto's zijn er wel kleine witte kaartjes bij objecten te herkennen en in een enkel geval wordt er naar verwezen, bijvoorbeeld in de gids van Van der Kellen wanneer hij het steengoed omschrijft in de raadhuiszaal 14e eeuw (163 + 164). In dit geval verwijzen de bordjes naar de fabrieken waar het betreffende aardewerk is gemaakt. Het blijft gissen naar wat er op de andere bordjes zou kunnen staan.

Vanwege de summiere informatievoorziening op zaal vormden de gidsen de belangrijkste begeleiding voor de bezoeker. De verschillende drukken en de duidelijke vermelding in de voorwoorden van de gidsen laten zien dat de directeurs belang hechtten aan het informeren van de bezoeker met behulp van deze handzame boekjes. De duidelijke waardeoordelen ten aanzien van de van de objecten zijn opvallend. Hier zit een duidelijk sturend aspect in over wat de toeschouwer goed en minder goed zou moeten vinden. Het komt over alsof men via de gids een vorm van esthetiek probeerde te beoefenen. Misschien was deze sturing ook wel noodzakelijk te midden van een overvloed aan objecten.

In de overvolle opstelling moet een nauwe samenwerking tussen Cuypers en de inrichters van wezenlijk belang zijn geweest, gezien het feit dat de objecten en inrichting op een bepaalde manier op elkaar aan moesten sluiten. Deze nauwe samenwerking is direct zichtbaar in de schetsen voor objectvoorzieningen in het Cuypersarchief in Rotterdam en in *De Stuurs' Het Rijksmuseum te Amsterdam. Platen van P.J.H. Cuypers*. Op afbeelding 26 zien we een ontwerpschets voor een kraagsteen die bestemd was voor een bisschopsbeeld. Uit de schetsen van Cuypers' atelier kunnen we opmaken dat het team van Cuypers precies moest weten wat er op zaal kwam te staan. Deze uitwisseling van kennis over de inrichting, de objecten en de objectvoorzieningen leidde echter niet tot het strikt toepassen van de chronologie. Een voorbeeld van de vrije omgang met chronologie in de opstelling is de groep

religieuze houten beelden van rond het jaar 1500 die in een zaal (173) stond die gewijd was aan de gotische stijl uit het midden van de dertiende eeuw.



Afb. 26 NAI, Archief Cuypers dossier Rijksmuseum, Aanvraagnummer: t 2252, kraagstukken voor bisschopsbeeld (gesigneerd door P.J.H. Cuypers (met Cuypers & Co nr. 3302) Foto M. Erkens, 02-05-2013

De opstelling van de middeleeuwen in het Rijksmuseum vanaf 1888 was een gemengde opstelling volgens negentiende-eeuwse principes die gericht was op de nabootsing van een periode en ingericht werd met objecten van wisselende authenticiteit zoals originelen en replica's. Daarnaast gold er in deze zalen naast de poging tot nabootsen, een vrije toepassing van de chronologische indeling. De rijke decoraties zorgden ervoor dat de aandacht vooral bij de architectuur kwam te liggen. De verhouding tussen de collectie en de collectieopstelling kwam neer op een overheersende inrichting die een duidelijk zicht op de originele objecten bemoeilijkte.

2.5 Dominante aanwezigheid van de middeleeuwen

De middeleeuwen was dominant aanwezig in het script van het Rijksmuseum rond 1888. Het iconografisch programma bevat talloze verwijzingen naar dit tijdvak, waardoor de periode die juist het zwaartepunt vormt van de collectie - de gouden eeuw - onderbelicht wordt. De decoraties aan de binnenzijde van het gebouw tonen enerzijds relaties met de iconografie

aan de buitenkant van het gebouw en anderzijds is er een verband met Cuypers' praktijk. Hieruit blijkt dat Cuypers inbreng bij de inrichting van het Rijksmuseum groot was.

In het Nederlands Museum is het interessant om te zien hoe de architect door te knippen en plakken uit allerlei verschillende bestaande inspiratiebronnen een bepaald tijdvak probeerde te vangen. Het doet denken aan een filmset waarbij men ook het mooiste van het mooiste bij elkaar brengt om een bepaalde sfeer te creëren. Net zoals bij de filmset van een historisch drama van meer dan vijftig jaar geleden, doen deze interpretaties gedateerd aan. De samenstelling van de betreffende collectieopstelling zegt dus veel over hoe men dacht over het betreffende tijdvak.

Obreen's omschrijving van de schilderijen in de zaal der Oud-Nederlandse School met een groot aantal schilders die wij tegenwoordig rekenen tot de Renaissance deed al iets vermoeden over hoe men in de opstelling van Het Rijksmuseum de middeleeuwen afbakende. Op een gegeven moment is Van der Kellen explicieter met zijn datering en zegt hij letterlijk dat het begin van de zestiende eeuw ook behoorde tot de middeleeuwen. Dit zou te maken kunnen hebben met de katholieke geschiedenis die de start van de Reformatie in 1517 beschouwt als het einde van de middeleeuwen.

De afbakening van de middeleeuwen in de negentiende-eeuwse opstelling is dus breder, niet alleen aan het eind maar ook aan het begin. De Karolingische tijd als startpunt in de chronologie van het Rijksmuseum van Schilderijen en de afdeling Kerkelijke Bouwkunst in het Nederlands Museum geldt als een duidelijke keuze en statement. Er was veel kennis over dit deel van de middeleeuwse geschiedenis aanwezig in de directe familiekring van Cuypers. In een recensie over het betreffende boek over Karel de Grote wordt het belang van dit deel van de Nederlandse historie uitgesproken, waarmee uiteraard niet direct is vast te stellen welk belang het gros van de negentiende-eeuwers aan het eind van de negentiende eeuw precies hechtte aan Karel de Grote.

Cuypers' aandacht voor het Karolingische tijdperk is in ieder geval niet gebaseerd op de collectie, in 1888 bevatte de collectie zes objecten uit de vroege middeleeuwen ($\geq 500 \leq 1000$), 54 objecten uit de hoge middeleeuwen ($> 1000 \leq 1300$) en 693 objecten uit de late middeleeuwen ($> 1000 \leq 1500$). Tot het aantreden van de eerstvolgende directeur van het Nederlands Museum in 1898 worden er geen objecten uit de vroege middeleeuwen aan de collectie toegevoegd. Het museum ontvangt in de periode 1889 t/m 1897 wel 6 objecten uit de hoge middeleeuwen en 229 objecten uit de late middeleeuwen. Op basis van een numerieke analyse kan niets gezegd worden over de kwaliteit van de objecten, wel kan vastgesteld worden dat de op basis van kwantiteit de nadruk van de collectie in 1897 bij de late middeleeuwen lag met 922 objecten tegenover 60 objecten uit de hoge en 6 objecten uit de vroege middeleeuwen.

3. 1898-1917: Adriaan Pit en het Nederlands Museum voor Geschiedenis en Kunst

In 1898 werd Adriaan Pit (1860-1944) benoemd tot directeur van het Nederlands Museum voor Geschiedenis en Kunst.¹⁴¹ Pit studeerde vanaf 1886 tot en met 1894 in Parijs aan de École du Louvre, waar hij colleges volgde bij Louis Courajod. Courajod stelde het object voorop als voornaamste bron van studie bij het kunsthistorisch onderzoek in tegenstelling tot zijn tijdgenoten die zich voornamelijk richtten op geschreven bronnen. Pit zou zijn eigen kunsthistorisch onderzoek ook op deze wijze inrichten.¹⁴²

De door Cuypers aangebrachte decoraties en de tentoongestelde gipsafgietsels vormden van meet af aan een ergernis voor Pit. Hij beschouwde de decoraties als opdringerig en hij was de mening toegedaan dat een museum voornamelijk originele objecten moest tonen. Replica's en afgietsels als studiemateriaal dienden volgens hem apart tentoongesteld te worden opdat het verschil met de originele objecten direct duidelijk was. Het was volgens het reglement van het museum en van overheidswege niet toegestaan om veranderingen aan te brengen, maar dit weerhield directeur Pit er niet van om zijn eigen visie door te voeren in de collectieopstelling van het Nederlands Museum.¹⁴³

In het eerste jaar van zijn directeurschap verhuisden de objecten die betrekking hadden op 'zeden en gewoonten' al naar een nieuwe vleugel van het museum, het Fragmentengebouw.¹⁴⁴ Verder riep hij eind 1899 een halt toe aan het verzamelen van bouwfragmenten door het Nederlands Museum, dat ertoe leidde dat het ministerie deze bouwkundige objecten onder het beheer van de hoofddirectie bracht.¹⁴⁵

De gemoederen liepen hoog op toen Pit in 1904 tijdens een Spaans congresbezoek van Cuypers en de toenmalige hoofddirecteur van Riemsdijk verregaande aanpassingen aanbracht in het Nederlands Museum. In de vleugel die gewijd was aan de kerkelijke bouwkunst liet hij een schildering die gebaseerd was op een decoratie uit de Dominicanerkerk in Maastricht afdekken. Hij liet verder enkele objecten, gipsen afgietsels en replica's verplaatsen naar het depot.¹⁴⁶

Pit stond in zijn visie lijnrecht tegenover Cuypers en van Riemsdijk die het didactische aspect van het tonen van de ontwikkelingen in een bepaald kunsthistorisch tijdvak middels een combinatie van verschillende typen objecten belangrijker vonden dan de authenticiteit van de getoonde objecten. De bovengenoemde kwesties leidden door de inmenging van De Stuers die inmiddels Tweede Kamerlid was zelfs tot meerdere debatten in de Tweede Kamer en tot

¹⁴¹ Heijbroek 1985: 238

¹⁴² Idem: 236

¹⁴³ Idem: 242

¹⁴⁴ Ham van der 2000: 203

¹⁴⁵ Idem: 204

¹⁴⁶ Heijbroek 1985: 242

een openbare polemiek tussen De Stuers en Pit. De publieke opinie stond echter aan de zijde van Pit, hetgeen leidde tot verre gaande veranderingen in de oorspronkelijke opstelling.¹⁴⁷ In 1915 stonden bijvoorbeeld in de gotische zaal Italiaanse beeldhouwwerken opgesteld en stonden er in de 14e eeuwse zaal vitrines met koperen beeldjes, waardoor de decoraties niet meer in relatie stonden tot wat er in de zalen getoond werd.¹⁴⁸ Er brak duidelijk een nieuwe tijd aan voor het inrichten van musea.

Ook ten aanzien van het collectiebeleid gloorde er een nieuw licht aan de horizon. Deze veranderingen hingen samen met Pit's wetenschappelijke opleiding en visie. Daarnaast vond hij dat zijn museum een waardevolle plaats innam bij het stimuleren van de kunstnijverheidsindustrie. In 1910 verscheen zijn pamflet in de Gids met de titel '*s Rijks Kunstnijverheids-Museum: 'Want de belangstelling in de verzameling betoond, komt nagenoeg uitsluitend van den kant van vaklieden, van menschen die òf onmiddellijk hun voordeel vinden in het copieeren van voorwerpen, òf onmiddellijk, door de tentoongestelde seriën te bestudeeren, hun technische kennis en hun smaak verrijken...Geen museum dat meer invloed uitoefent op het aanzien der zaken te midden van welke wij leven, dat meer tastbaar genot verschafft ...'* (Pit 1910: 470-471).

Pit meldt ten aanzien van zijn collectiebeleid: 'Het zij herhaald, bij de uitbreiding aan de verzamelingen gegeven zaten altijd dezelfde verlangens vóór: de voorwerpen als de merkpunten van een historischen ontwikkelingsgang te laten spreken tot de verbeelding en het kunstgevoel van den tijdgenoot' (Pit 1910: 478). Hij zegt verder hierover 'wanneer eene verzameling de praktijk op wel overwogen wijze dient, zij tevens eene wetenschappelijke geschiedkundige beteekenis krijgt, in dien zin, dat zij zich niet beperkt tot het tentoonstellen der producten van ééne natie. Geen nationale kunst is te begrijpen zonder de kennis der kunst van andere volken' (Pit 1910: 479).

Pit wilde dus de historische ontwikkeling tonen van de verscheidene soorten objecten die in zijn collectie aanwezig waren en deze binnen een internationale context plaatsen. Hiertoe deelde hij de collectie in in de volgende categorieën: 1. beeldhouwwerken (in chronologische volgorde); 2. meubelen; 3. goud- en zilverwerken, te verdelen in kerkelijk en civiel zilverwerk; 4. uurwerken; 5. ceramiek, te verdelen in aardewerk en porselein; 6. glaswerk; 7. gebrande glasruiten; 8. lederwerk en koffertjes; 9. geelgieterswerk; 10. tinwerk; 11. ijzerwerken; 12. bouwfragmenten; 13. geweven en geborduurde stoffen, tapijten; 14. zeden en gewoonten; 15. wapens; 16. zeewezen; 17. uniformen; 18. historische voorwerpen. Zijn categorieën zijn ingedeeld volgens verschillende soorten nijverheden en ambachten, de laatste vijf categorieën zijn veeleer cultuurhistorisch van aard. Tijdens Pit's bewind werd verder gestart

¹⁴⁷ Heijbroek 1985: 244-245

¹⁴⁸ Ham van der 2000: 215

met de bestudering en catalogisering van de collectie binnen het stramien van de benoemde categorieën.¹⁴⁹

Voor een groot aantal van deze verzamelgebieden deed Pit belangrijke aankopen die bijdroegen aan het behalen van zijn doelstellingen. Op het gebied van de middeleeuwen kocht Pit onder andere textiel uit deze periode, zoals in 1908 een bijzondere collectie Koptische stoffen uit de Weense verzameling Graf.¹⁵⁰ Verder vulde hij tussen 1899 en 1904 de hiaten aan op het gebied van de laatmiddeleeuwse beeldhouwkunst door de aanschaf van vier werken van Adriaen van Wesel.¹⁵¹ Niet alleen ten aanzien van de collectieopstelling maar ook ten aanzien van het collectiebeleid verschilden Pit en De Stuers van mening, maar uiteindelijk zou Pit zijn gelijk krijgen.

3.1 De collectieopstelling van de middeleeuwen ten tijde van Pit

In de periode vanaf 1898 tot en met 1921 waren de plekken waar men middeleeuwse objecten kon aanschouwen dezelfde als in de voorgaande periode, met het Nederlands Museum voor Geschiedenis en Kunst op de begane grond in de oostelijke vleugel, de 'Gipsbinnenplaats' op de begane grond in de westelijke vleugel en op de eerste verdieping de Karolingische zaal en de zaal met het middeleeuwse schilderwerk (bijlage 7 en 8). Hoofdverantwoordelijke voor het Rijksmuseum voor Schilderijen en de 'Gipsbinnenplaats' was Van Riemsdijk die Obreen opvolgde in 1896 als hoofddirecteur van het Rijksmuseum. Van Riemsdijk zette vooral het beleid voort zoals Obreen dit had uitgezet. Dat betekende dat er in de gebieden in het museum waar hij het voor het zeggen had weinig veranderde.¹⁵² Dat is ook te zien in het gidsje *Interiors of the "Rijksmuseum": 75 photographic views of the museum to see successively* dat in 1909 is uitgebracht en waarin foto's van de collectieopstellingen te zien zijn.

Op de eerste verdieping in het Rijksmuseum voor Schilderijen is de Karolingische zaal nog aanwezig. De gids met 75 foto's toont helaas geen afbeelding van de Karolingische zaal. De *Geïllustreerde gids door het Rijks-museum te Amsterdam door W.P. Brons* uit 1917 besteedt één zin aan deze zaal en omschrijft twee vleugels van een drieluik uit de tweede helft van de zestiende eeuw. Dit object moet tussen 1912¹⁵³ en 1916¹⁵⁴ in de Karolingische zaal geplaatst zijn, omdat Brons in de eerdere editie uit 1912 alleen de zaal en geen objecten bespreekt. De vraag rijst of De Stuers en Cuypers hier wel toestemming voor hadden gegeven. De timing is in ieder geval opmerkelijk omdat deze wijziging niet lang voor het overlijden

¹⁴⁹ Heijbroek 1985: 240

¹⁵⁰ Heijbroek 1985: 249

¹⁵¹ Idem: 250

¹⁵² Ham van der 2000: 215

¹⁵³ Brons 1912: 11

¹⁵⁴ Brons 1916: 10

van De Stuers in 1916 plaats vond en Cuypers sinds 1915 niet meer in Amsterdam woonde.¹⁵⁵



HALL OF THE PRIMITIVES.

Afb. 27 Bakker, S. *Interiors of the "Rijksmuseum": 75 photographic views of the museum to see successively.* (Bakker S.: Koog-Zaandijk, 1909) blz. 11

De route op de eerste verdieping (zie bijlage 7) wordt vervolgd met het doorlopen van de vroegere Internationale zaal (235), die nu opgedeeld wordt in drie kleinere kabinetten met 'Buitenlandsche kunst' en werken van 'Rubens, van Dijck en andere Vlamingen uit de XVIIe eeuw'. Vervolgens kwam men in zaal 228 gewijd aan de 'Primitieven'¹⁵⁶ In 1890 heette deze ruimte nog de 'Zaal der Oud-Nederlandse school'¹⁵⁷. Ook is er ten tijde van het directeurschap van Van Riemsdijk een kentering gaande ten aanzien van de omschrijving van de vroegste collectie schilderwerken. In de gids van Brons uit 1907 wordt gesproken over 'de afdeling der middeleeuwsche en vroeg 16e eeuwse school'.¹⁵⁸ Het begin van de

¹⁵⁵ Leeuwen van 2007: 305

¹⁵⁶ Brons 1917: 2

¹⁵⁷ Obreen 1890: 50

¹⁵⁸ Brons 1906: 24

16e eeuw wordt dus niet meer geschaard onder de middeleeuwen, zoals dat ten tijde van Van der Kellen en Obreen het geval was.

Interiors of the "Rijksmuseum": 75 photographic views of the museum to see successively toont de vroegste afbeelding van zaal met de 'Primitieven' (afb. 27). De omschrijving uit paragraaf 2.2 *De Middeleeuwen in het Rijksmuseum* lijkt overeen te komen met datgene wat op deze foto te zien is. Twee werken op deze foto zijn geïdentificeerd door Filedt Kok & Bergvelt (1998, 140) als Quinten Massys, Maria met kind, ca. 1529. Paneel, 75 x 63 cm. Rijksmuseum Amsterdam, inv. nr. SK-A-247 en de Kruisiging van Jacob Cornelisz inv. nr. SK-A-1967. De meeste schilderijen die Brons in 1917¹⁵⁹ benoemt komen ook voor in de omschrijving van Obreen uit 1890¹⁶⁰, er lijkt daarom niet veel te zijn veranderd aan deze opstelling.



THE HALL WITH GYPSE-ARTICLES.

Afb. 28 Bakker, S. *Interiors of the "Rijksmuseum": 75 photographic views of the museum to see successively*. (Bakker S.: Koog-Zaandijk, 1909) blz. 44

Net zoals in 1890 is de westelijke binnenplaats het volgende station op de route langs de middeleeuwse objecten. De fotogids uit 1909 toont een binnenplaats met gipsen kopiën (afb. 28) die bijna identiek is aan de binnenplaats uit 1896 op afbeelding 7 in paragraaf 2.2 *De Middeleeuwen in het Rijksmuseum*. De vergelijking tussen de beschrijving van deze binnenplaats door Obreen in 1890 en door Brons in 1917 bevestigt de verplaatsing van kopieën uit het Nederlands Museum naar deze binnenplaats. Brons vermeldt de

¹⁵⁹ Brons 1917: 12

¹⁶⁰ Obreen 1890: 50-53

'reliquienschrijn van de St. Servaas'¹⁶¹ en 'twee toonkasten met electrotypische reproductien van bokalen, bekens enz., in edel metaal, waarbij 8 galvanische met verguld-zilveren basreliëfs uit het begin der 15e eeuw, voostellende episoden uit het leven van Sint Servaas, zich bevindende in het Museum te Hamburg'¹⁶². De 'Noodkist' van Sint Servaas stond in 1890 nog in de tweede zaal (175) van de afdeling kerkelijke bouwkunst en de twee vitrines met reproducties stonden in de paviljoenzaal (157) op de hoek van de afdeling burgerlijke bouwkunst.

Wanneer de bezoeker dezelfde route als in het vorige hoofdstuk zou vervolgen naar het Nederlands Museum voor Geschiedenis en Kunst dan zou deze een andere opstelling aantreffen dan in 1890. De zaaltitels gewijzigd en leggen nu meer de nadruk op de objecten in plaats van voornamelijk op de bouwkunst. De eerste reeks zalen die aanvankelijk aan de kerkelijke bouwkunst was gewijd, heette nu 'Kerkelijke kunst vanaf de IXe tot de XVIe eeuwen', de nagebootste raadhuizalen uit de veertiende en vijftiende eeuw heetten nu 'Burgerlijke bouw- en gebruikskunst' en zaal 147 voor 'middeleeuwsche huisraad' maakte nu onderdeel uit de van reeks zalen 'Oudheden vanaf de XVe tot de XVIIIe eeuwen' (bijlage 8).



Afb. 29 objectnr. RMA-SSA-F-00172-2, Schmidt-Degener A.S., Doopvonten in zaal 176 te herkennen aan mozaïekvloer zie bijlage 4, datering 1929, daglicht collodium zilverdruk (techniek), 80 mm x 100 mm, Amsterdam (Foto: Rijksmuseum, Amsterdam)

¹⁶¹ Brons 1917: 34

¹⁶² Idem: 36

Uit het bestuderen van Brons' gids en afbeelding 29 blijkt dat een aantal objecten in de eerste zaal (176) nog op hun oude plek staan. Zoals het altaar aan de zuidwand, de boogtrommel uit de abdij van Egmond en de doopvonten.¹⁶³ Verder zijn de schilderingen op de pilaren nog zichtbaar en is de terrazzovloer niet afgedekt.



Afb. 30 objectnr. RMA-SSA-F-00175-1, vervaardigder anoniem, zaal 175, datering 1910-1920, ontwikkelgelatine-zilverdruk (techniek), 155 mm x 120 mm, Amsterdam (Foto: Rijksmuseum, Amsterdam)

De schilderingen en vloer zijn ook nog te zien op de foto van zaal 175 (afb. 30). Zoals eerder vermeld is het afgietsel van de reliekschrijn verplaatst naar de westelijke binnenplaats, deze heeft plaats gemaakt voor hang- en sluitwerk uit de zestiende en zeventiende eeuw.¹⁶⁴ De eerstvolgende afbeelding 31 toont een glimp van zaal 174 waar het afgietsel van de graftombe van Gerard van Nassau en Margaretha van Brabant nog zichtbaar aanwezig is. We kunnen vaststellen dat deze er in ieder geval tot 1917 stond, omdat Brons deze dan nog beschrijft in zijn gids.¹⁶⁵

¹⁶³ Idem: 39

¹⁶⁴ Brons 1917: 39

¹⁶⁵ Idem: 39

De categorieën waarin Pit de collectie van het Nederlands Museum indeelde werd niet één op één toegepast in de opstelling. In de vorige zaal wordt de aandacht gevestigd op beeldhouwkunst en in deze tweede zaal stond het hang- en sluitwerk dat onder de elfde categorie 'ijzerwerken' zou moeten vallen. In de volgende zalen tot en met zaal 171 ligt de nadruk weer op beeldhouwkunst. In de laatste zaal 166/167 in deze reeks die gewijd was aan de 'Kerkelijke kunst vanaf de IXe tot de XVIe eeuwen' waren er naast beeldhouwkunst ook twee vitrines met liturgische objecten te zien.



ECCLESIASTICAL ART.

Afb. 31 Bakker, S. *Interiors of the "Rijksmuseum": 75 photographic views of the museum to see successively*. (Bakker S.: Koog-Zaandijk, 1909), blz. 53

Het altaar op afbeelding 31 staat in zaal 173 (gezien vanuit het westen), het is niet met zekerheid vast te stellen dat het antependium dat voor dit altaar hangt het antependium is met de vertelling van Joachim en Anna (afb. 10). De voorstelling op het antependium wordt helaas niet meer beschreven in de gidsen die ten tijde van Pit zijn uitgebracht. Maar het is wel zeker dat dit altaar vanaf het begin van het bestaan van het Nederlands Museum op deze plek stond zoals te zien is op afbeelding 14 en te lezen in de omschrijvingen uit de gids van Obreen en Van der Kellen.

De objecten die op het altaar staan zijn echter wel veranderd onder invloed van Pit, zoals blijkt uit een vergelijking met afbeelding 14. In gids wordt vanaf 1912 gesproken over 'een Christusbuste uit de Florentijnse school (15e eeuw) gepolychomeerd terra-cotta'¹⁶⁶ in plaats van 'een afgietsel van een Christus aan het kruis in de O.L.V. Munster te Roermond'¹⁶⁷. In deze zaal die oorspronkelijk gewijd was aan de kerkelijke bouwkunst uit het midden van de dertiende eeuw waren nu Italiaanse beeldhouwwerken uit de veertiende en vijftiende eeuw te zien.¹⁶⁸



ECCLESIASTICAL ART.

9-16TH CENTURY.

Afb. 32 Bakker, S. *Interiors of the "Rijksmuseum": 75 photographic views of the museum to see successively*. (Bakker S.: Koog-Zaandijk, 1909), blz. 54

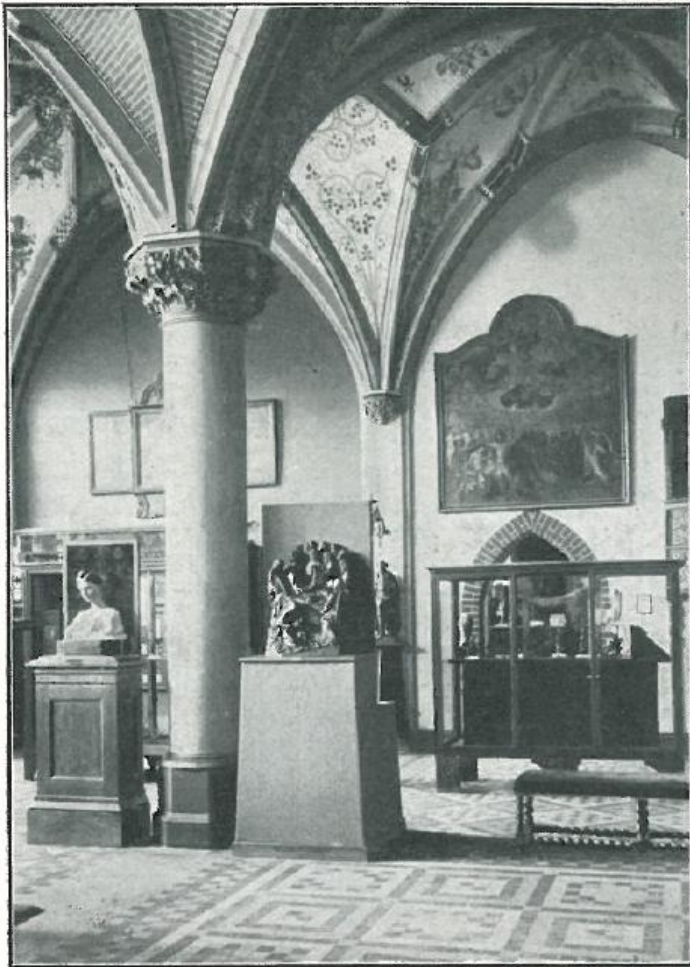
Op afbeelding 32 zien we een drastisch gewijzigde opstelling van zaal 172 en 171 (gezien vanuit het oosten). De koorbanken en één van de twee altaren waren verwijderd alsook de stellingen met 62 religieuze beelden. Afbeelding 32 toont de opstelling die in ieder geval

¹⁶⁶ Brons 1912: 39-40, Brons 1917: 40

¹⁶⁷ Kellen van der 1888: 25

¹⁶⁸ Brons 1912: 39, Brons 1917: 39

vanaf 1906 tot en met 1917 zou bestaan uit deze twee vitrines en het daarachter geplaatste altaar.¹⁶⁹ In de voorste vitrine in zaal 172 was nu de beeldengroep geplaatst die in eerste instantie in zaal 147 de zaal met middeleeuws huisraad stond: 'In het midden der zaal een toonkast, bevattende tien beeldjes van geel koper, voorstellende vorstelijke personen uit het Bourgondische Huis, welke het werk zijn van den beroemden geelgieter Jacob de Gérines, omstreeks 1430 (...) Bij de beeldjes zijn de namen vermeld'.¹⁷⁰ Ook hier zijn voor zover zichtbaar de decoraties en de vloer intact gebleven.



ECCLESIASTICAL ART.

9-16TH CENTURY.

Afb. 33 Bakker, S. *Interiors of the "Rijksmuseum": 75 photographic views of the museum to see successively.* (Bakker S.: Koog-Zaandijk, 1909), blz. 55 (zaal 166 en 167)

Ook in zaal 166/167 (afb. 33) zijn nu vitrines geplaatst waarvan één gevuld werd met de oudste beeldhouwwerken, Brons bespreekt vooral ivoren objecten uit deze vitrine. De overige twee vitrines toonden liturgische objecten.¹⁷¹ De andere objecten op deze foto

¹⁶⁹ Brons 1906: 40, Brons 1917: 40

¹⁷⁰ Brons 1906: 40, Brons 1917: 40

¹⁷¹ Brons 1912: 40-41, 1917: 40-41

worden niet beschreven in de gids. De Aduardkapel (zaal 168) wordt in één zin omschreven, waardoor het niet bekend is of Pit deze zaal gebruikte als tentoonstellingsruimte.¹⁷²



ARCHITECTURAL ART.

14TH CENTURY.

Afb. 34 Bakker, S. *Interiors of the "Rijksmuseum": 75 photographic views of the museum to see successively.* (Bakker S.: Koog-Zaandijk, 1909), blz. 57 (zaal 163/164)

De eerstvolgende zaal (165) was nog steeds gewijd aan de protestantse kerkelijke bouwkunst uit de zeventiende eeuw. Daarna volgden de zalen die gewijd waren aan de burgerlijke bouwkunst, waarvan zaal 163/164 een beeld gaf van een raadhuiszaal uit de veertiende eeuw en zaal 161/162 van een een raadhuiszaal uit de vijftiende eeuw. Deze zaaltitels zijn in 1917 hetzelfde gebleven. De architecturale elementen in zaal 163/164 zijn overanderd gebleven. De kopie van de zoldering uit het Raadhuis in Sluis en het afgietsel van de schoorsteen uit het Markiezenhof in Bergen-op-Zoom zijn nog intact.¹⁷³ Het reliëf met de voorstelling van St. Christoffel die het Christuskind door het water draagt is goed zichtbaar op afbeelding 34.

De hoeveelheid objecten is verder sterk verminderd, Van der Kellen's omschrijving spreekt over maar liefst zes vitrines met kannen en kruiken, drie gotische kasten, houten

¹⁷² Brons 1912: 40, 1917: 40

¹⁷³ Brons 1917: 41-42

beeldjes van graven en gravinnen, een relief met een religieuze voorstelling en tapijten.¹⁷⁴ Slechts één object in deze zaal wordt besproken, het betreft een borduurwerk uit het begin van de 16e eeuw met een voorstelling van het sterfbed van Maria. Uitgaande van Pit's methode zou er in de rest van de vitrines en in de zaal geborduurde en geweven stoffen en tapijten te zien moeten zijn zoals de 13e categorie van Pit voorschrijft (zie blz. 54). Er is helaas geen afbeelding van zaal 161/162, een vergelijking tussen de omschrijving van Obreen uit 1890¹⁷⁵ en Brons uit 1917¹⁷⁶ wijst ook op een sterke vermindering van de opgestelde objecten en het in stand houden van de architecturale elementen.¹⁷⁷



ANTIQUITIES.
15TH—18TH CENTURY.

Afb. 35 Bakker, S. *Interiors of the "Rijksmuseum": 75 photographic views of the museum to see successively.* (Bakker S.: Koog-Zaandijk, 1909), blz. 68 (zaal 147)

De laatste zaal in het Nederlands Museum die volledig gewijd was aan de middeleeuwen was zaal 147, Brons geeft alleen een beschrijving van de vijftiende-eeuwse wandbetimmering en schoorsteen en de ijzeren haardplaat die gedateerd wordt rond het jaar

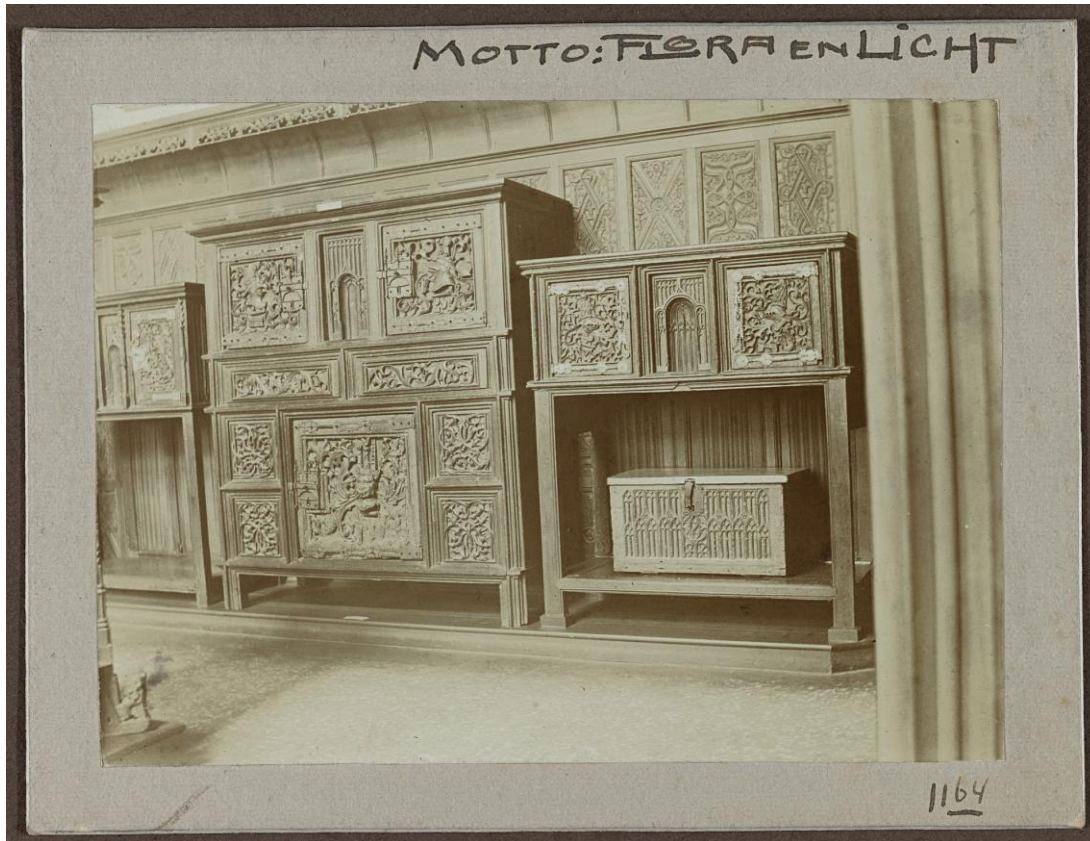
¹⁷⁴ Van der Kellen 1890: 37-38

¹⁷⁵ Obreen 1890: 173

¹⁷⁶ Brons 1917: 42

¹⁷⁷ Idem: 42

1500.¹⁷⁸ Wanneer we afbeelding 21 uit 1890 vergelijken met afbeelding 35 uit 1909 dan zien we dat de pleurants verwijderd zijn. Zoals we eerder hebben kunnen zien (afb. 32) staan deze nu in een vitrine in zaal 172. Verder lijken er meer kastjes langs de betimmering aan de linkerwand te staan. De volgende foto (afb. 36) bevestigt dit vermoeden en is tevens een mooi voorbeeld van Pit's academische wijze van opstellen.



Afb. 36 objectnr. RMA-SSA-F-00440-1, vervaardiger anoniem, Gotische kasten in zaal 147, datering niet in adlib, zwartwitfotografie (techniek), 80 mm x 110 mm, Amsterdam (Foto: Rijksmuseum, Amsterdam)

3.2 Een academische collectieopstelling

Wat is de verhouding tussen de collectie en de collectieopstelling ten tijde van Pit? In de collectieopstelling van Pit zien we een eerste verschuiving richting een opstelling met alleen originele objecten. De verschuiving naar de collectie als uitgangspunt gaat gepaard met een wijziging in de benamingen van de afdelingen die de nadruk leggen op kunstnijverheid. Binnen Cuypers' decor probeert Pit zijn academische visie op de collectie te tonen door objecten op type, materiaal, plaats van herkomst en chronologisch volgens een bepaalde ontwikkeling te ordenen. Door deze groepsgewijze opstelling lijkt het principe van het gemengd opstellen hier dan ook niet te gelden. Door deze nieuwe aanpak wordt het spanningsveld met Cuypers' decoratieprogramma steeds groter, de foto's wijzen echter niet

¹⁷⁸ Brons 1917: 45

op verregaande aanpassingen van de decoraties. Wat wel zoveel mogelijk verdwijnt uit de opstelling zijn de eenvoudig verwijderbare elementen zoals de replica's, de afgietsels en de bouwfragmenten. Het Nederlands Museum had voor Pit immers de status van Kunstnijverheidsmuseum, waardoor alles wat met bouwkunde te maken had niet meer binnen dit kader paste.



Afb. 37 objectnr. RMA-SSA-F-00181-1, vervaardiger anoniem, Zaal 167 met kerkelijke bouwkunst uit de 15de eeuw, datering 1900 tot 1920, ontwikkelgelatinezilverdruk (techniek), 160 mm x 120 mm, Amsterdam (Foto: Rijksmuseum, Amsterdam)

Het enige fotografische bewijs voor het 'verwijderen' van een decoratie-element in de opstelling betreft de episode van het afdekken van de kopie van een schildering uit het Predikheerenklooster in Maastricht. Op afbeelding 37 is de zuidelijke wand van zaal 166/167 te zien, achter de vitrine met liturgische objecten zien we de ingang naar de Aduard kapel. Door het bedekken van de wand schiep Pit de mogelijkheid voor het tentoonstellen van verschillende werken aan deze muur, zoals een drieluik met een beweging van Christus. Andere decoraties zijn op deze foto zichtbaar intact gebleven zoals de decoraties op het gewelf. Dezelfde gewelfdecoraties zijn nog zichtbaar op een latere foto van deze zaal gedurende de ontmanteling rond 1930. De bedekking van de schildering aan de zuidwand op

afbeelding 37 is verwijderd en de muurschildering is nog even in volle glorie te zien, verder is de terrazzovloer intact.



Afb. 38 objectnr. RMA-SSA-F-00459-1, Schmidt-Degener, A.S., Verbouwing van zaal 167 in 1930, datering rond 1930, daglicht collodium zilverdruk (techniek), 110 mm x 80 mm, Amsterdam (Foto: Rijksmuseum, Amsterdam)

Hoe zaten de middeleeuwen in het script van het Rijksmuseum ten tijde van Pit? We hebben gezien dat deze nog steeds dominant aanwezig is omdat het aantal zalen met middeleeuwse objecten hetzelfde is gebleven. Verder zijn Cuypers' decoraties bijna volledig in stand gebleven op zowel de eerste verdieping als de begane grond. Het startpunt van de afdeling kerkelijke kunst ligt dan ook nog steeds bij het Karolingische tijdperk, omdat de eerste zaal (176) uit deze reeks gebaseerd is op een bouwwerk uit deze tijd. Het zwaartepunt van de collectie in absolute aantallen komt in deze periode nog meer te liggen bij de late middeleeuwen. In de periode 1898 tot en met 1921 worden 569 middeleeuwse objecten toegevoegd aan de collectie, 5 objecten zijn vroegmiddeleeuws, 109 objecten zijn hoogmiddeleeuws en 455 objecten zijn laatmiddeleeuws. De afbakening van de late middeleeuwen is inmiddels wel versmalt, omdat het begin van de 16e eeuw nu niet meer bij de middeleeuwen hoort.

4. 1922-1940: Schmidt-Degener's reorganisatie

Voordat we ingaan op de wijzigingen die Schmidt-Degener aanbracht in Het Rijksmuseum, is het nodig om eerst een korte beschrijving te geven van wat er in de museumgeschiedenis vooraf ging aan de aanstelling van Schmidt-Degener. Deze 'bright young man' had net als De Stuers in de jaren '70 van de negentiende eeuw een duidelijke visie voor ogen en kreeg net als De Stuers volledige rugdekking van de overheid bij de totstandkoming van zijn plannen. De zogenaamde 'museumkwestie' speelde hierbij een grote rol. Deze kwestie draait rond de vraag of één museum zowel de kunst als geschiedenis kan dienen en is een discussie die nog steeds gevoerd wordt. De 'museumkwestie' vindt haar oorsprong in 1918 wanneer een groepje ingewijden in de museumwereld een rapport hierover uitbrengt.

4.1 De museumkwestie

In 1918 publiceerde een aantal leden van de Nederlandse Oudheidkundige Bond (NOB) het rapport *Over hervorming en beheer onzer musea*. Een van deze leden was Adriaan Pit die in 1917 ontslag had genomen zodat hij meer tijd aan het schrijven van artikelen en boeken kon wijden, het ontslag was hem dan ook eervol verleend.¹⁷⁹ De in 1898 opgerichte NOB bestond voornamelijk uit museumdirecteuren en hoogleraren (kunst)geschiedenis en hield zich bezig met vraagstukken over het museumwezen en de erfgoedsector. De kritiek in *Over hervorming en beheer onzer musea* richtte zich op de rijksmusea die geen eenduidig beleidskader hanteerden. Het gevolg: versnipperde collecties en gedateerde collectieopstellingen. De nadruk lag verder op de vraag of één museum zowel kunst als geschiedenis kon representeren. De NOB was in ieder geval van mening dat deze zaken gescheiden in aparte musea behandeld moesten worden. De 'museumkwestie' was hiermee in het leven geroepen.¹⁸⁰

De geuite kritiek zorgde voor veel opschudding binnen de museumwereld en leidde ertoe dat centrale figuren uit de kunstwereld zich in de discussie mengden. Zoals Frits Lugt, een belangrijke kunsthandelaar, die de strenge scheiding tussen kunst en geschiedenis verwierp en pleitte voor een gemengde opstelling die gericht was op de esthetische beleving. Hij vatte dit samen als een 'cultuurhistorische opstelling'.¹⁸¹ Lugt was niet alleen tegen de scheiding tussen geschiedenis en kunst, hij was ook een tegenstander van een ander voorstel van de NOB namelijk het scheiden van de disciplines schilderkunst, beeldhouwkunst en kunstnijverheid. De NOB wilde op deze manier de inrichtingsmethode van Pit voortzetten en versterken

¹⁷⁹ Heijbroek 1985: 253

¹⁸⁰ Pots 2000: 189-190

¹⁸¹ Meijers 1978: 59

door het tonen van de 'evolutionaire' ontwikkeling per kunstvorm door te voeren in het gehele museum.¹⁸²

Deze publieke discussie leidde ertoe dat het hoofd van de Afdeling Kunst en Wetenschappen van het Departement van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen mr. M.I. Duparc een commissie instelde die de staat van het museumbestel zou onderzoeken. De NOB-leden die het omstreden rapport hadden gepubliceerd zouden onderdeel uitmaken van deze 'Museumcommissie' naast andere centrale figuren uit de erfgoed- en museumsector. Duparc zou de rol van voorzitter van de commissie vervullen en de rol van ondervoorzitter werd toebedeeld aan een opkomend talent in de museumbranche, de directeur van Museum Boijmans te Rotterdam F. Schmidt-Degener.¹⁸³

De Museumcommissie bracht haar advies uit in 1921 en concludeerde dat museale collecties in drie groepen verdeeld moesten worden volgens de volgende criteria: kunstwerken, objecten met een kunsthistorische waarde en objecten met een historische waarde. De objecten moesten ook op deze manier gescheiden tentoongesteld worden. Het Rijksmuseum werd sterk bekritiseerd vanwege de rijk versierde architectuur die volgens de commissie afleidde van de beleving van de objecten zelf. Het voorstel was om een nieuw museumgebouw aan de zuidelijke zijde van Het Rijksmuseum te bouwen waar het 'Algemeen Kunstmuseum' gevestigd zou worden. In dit museum zouden alleen de beste werken uit alle Nederlandse museumcollecties te zien zijn.¹⁸⁴

Binnen het kader van de voorgestelde driedeling, adviseerde de commissie de opheffing van het Nederlands Museum en een gescheiden presentatie van deze collectie. De kunstnijverheidsobjecten zouden dan losgekoppeld worden van de objecten die de geschiedenis adresseerden. De historische objecten zouden opgenomen moeten worden in een nieuw op te richten instelling, waar meerdere bestaande historische collecties aan toegevoegd zouden worden.¹⁸⁵

De adviezen van de Museumcommissie stonden in het teken van de vernieuwingen die in musea in Duitsland en Amerika plaats vonden. Met name de nieuwe collectieopstelling van het Kaiser Friedrich Museum in Berlijn van directeur Wilhelm Bode bleek in Nederland van grote invloed te zijn.¹⁸⁶ Bode was kritisch ten aanzien van 19e-eeuwse musea die tot aan de nok toe gevuld waren met objecten. Hij had verder kritiek op de academisch wijze van tentoonstellen waarbij er een strikte scheiding bestond tussen schilderkunst, sculptuur en kunstnijverheid en waarbij de objecten vooral dienden als voorbeeld voor een bepaalde ont-

¹⁸² Meijers 1978: 60

¹⁸³ Pots 2000: 227-228

¹⁸⁴ Ham van der 2000: 228-229

¹⁸⁵ Idem: 229

¹⁸⁶ Idem: 230

wikkeling binnen de betreffende kunstvorm. Bode hechtte meer waarde aan de esthetische beleving van de objecten en hij was van mening dat de objecten het beste tot hun recht kwamen wanneer zij binnen een context tentoongesteld werden die het meest leek op de omgeving waar zij ooit voor bedoeld waren.¹⁸⁷



Afb. 39 Aufnahme-Nr. 421.657, Foto: Vöge, Wilhelm, Fotoinhalt: Abteilung Mittelalterliche Kunst: Aufbau der der ständigen Ausstellung (Werke von Tilman Riemenschneider), Aufn.-Datum: um 1904?, techniek onbekend, afmeting onbekend (Foto Bodemuseum & ehemals Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin - Mitte (Berlin), <http://www.bildindex.de/obj20018721.html>, geraadpleegd 20 juli 2013

Vanaf 1904 had Bode de mogelijkheid gekregen om zijn ideeën te realiseren in het Kaiser-Friedrichmuseum (vanaf 1956 het Bode-Museum). Hij maakte een selectie van de objecten die van de beste kwaliteit waren zodat de intenties van de kunstenaars het beste tot uitdrukking kwamen. Dat betekende dat de objecten die van mindere kwaliteit waren en replica's opgeborgen werden in depots. Hij koos er verder voor om schilderijen, sculptuur en kunstnijverheidsobjecten uit dezelfde periode in één ruimte te plaatsen. De objecten werden op een symmetrische wijze geordend. De ruimte zelf moest zoveel mogelijk de sfeer oproepen van de periode waarin de objecten gemaakt werden en de ruimte waar ze voor bestemd waren. Het volledig kopiëren van de oorspronkelijke omgeving was daarbij uit den boze.¹⁸⁸ Uiteindelijk prevaleerde bij Bode de esthetiek van de opstelling boven de cultuurhistorische inrichting. Daarom ging hij selectief te werk bij het mengen van de objecten, er was dus geen

¹⁸⁷ Noordegraaf 2004: 64

¹⁸⁸ Noordegraaf 2004: 64-66

sprake van een volledige vermenging van alle kunstvormen uit dezelfde tijd. Het doel was om de bezoeker te onderwerpen aan een esthetische beleving waarbij de smaak van het publiek kwalitatief gezien verbeterd zou worden.¹⁸⁹

De proefopstellingen op afbeelding 39 en 40 van de afdeling middeleeuwen in het Kaiser Friedrich Museum uit 1904 illustreren hoe Bode te werk ging. Op afbeelding 39 blijkt de grote aandacht voor symmetrie uit de opbouw van de opstelling met in het midden een centrale as die bestaat uit een reliëf en daaronder een beeldhouwwerk van een beweging van Christus. Aan beide zijden van de middenas zien we werken die elkaar in alle opzichten spiegelen, qua aantallen, qua grootte, de hoogte waarop zij opgesteld zijn, in de houding die de sculpturen aannemen en in de attributen die zij bij zich dragen. Afbeelding 40 toont een vergelijkbare symmetrische opstelling, verder zien we hier de selectieve vermenging van objecten die Bode toepaste. In deze opstelling zijn alleen beeldhouwwerken en schilderwerken opgesteld.



Afb. 40 Aufnahme-Nr. 421.663, Foto: Vöge, Wilhelm, Fotoinhalt: Abteilung Mittelalterliche Kunst: Aufbau der der ständigen Ausstellung (Werke von Tilmann Riemenschneider), Aufn.-Datum: um 1904?, techniek onbekend, afmeting onbekend (Foto Bodemuseum & ehemals Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin - Mitte (Berlin), <http://www.bildindex.de/obj20018721.html>, geraadpleegd 20 juli 2013

De belangrijkste voorstellen van de Museumcommissie werden vanwege de slechte economische situatie en de daaropvolgende overheidsbezuinigingen niet doorgevoerd. De adviezen zetten desalniettemin belangrijke veranderingen in de Nederlandse museumwereld in

¹⁸⁹ Meijers 1978: 74-75

gang. Het Rijksmuseum speelde een grote rol bij deze veranderingen en degene die deze hervormingen zou uitvoeren was de in 1921 aangetreden hoofddirecteur Frederik Schmidt-Degener.¹⁹⁰

4.2 Het Rijksmuseum als Algemeen Kunstmuseum

Frederik Schmidt-Degener (1881-1941) had zijn sporen verdiend dankzij de hervormingen die hij onder invloed van Bode doorvoerde in de museumpresentatie van het Museum Boijmans in Rotterdam. Bovendien was hij verantwoordelijk voor het grootste deel van de inhoud van het rapport van de Museumcommissie. In het eerste jaar van zijn aantreden kreeg hij te horen dat de vrijgestelde budgetten voor de realisatie van de adviezen van de Museumcommissie geschrapt werden. Hij moest nu van de bestaande collectie en het bestaande gebouw het gedroomde 'Algemeen Kunstmuseum' zien te realiseren.¹⁹¹

Schmidt-Degener's reorganisatie bestaat uit een aaneenschakeling van herindelingen van de Druckeruitbouw in 1923, vervolgens werd de afdeling schilderkunst op de eerste verdieping gereorganiseerd, daarna ging Schmidt-Degener door met de afdeling beeldhouwkunst en kunstnijverheid op de begane grond in de westvleugel en hij eindigde met de afdeling geschiedenis op de begane grond in de oostelijke vleugel.

Om de plannen van Schmidt-Degener mogelijk te maken zouden er in eerste instantie grote veranderingen moeten plaatsvinden binnen de organisatiestructuur van het Rijksmuseum. De nieuwe directeur kreeg hier alle steun voor vanuit de overheid. In 1927 werd het Nederlands Museum opgeheven en opgesplitst in twee nieuwe afdelingen: het Rijksmuseum voor Beeldhouwkunst en Kunstnijverheid en het Nederlands Museum voor Geschiedenis die beide onder de verantwoording van Schmidt-Degener werden geplaatst. De hoofddirecteur had nu de beschikking over een aanzienlijk deel van de collectie.¹⁹²

Hij vond het daarnaast nodig om de juiste man op de juiste plek te hebben. De functie van onderdirecteur bij het Rijksmuseum van Schilderijen werd opgeheven, omdat het Rijksmuseum had besloten zich niet meer te richten op moderne kunst. Deze taak werd toebedeeld aan het Stedelijk Museum. Nu kon Schmidt-Degener zelf een assistent aanstellen. De keus viel in mei 1922 op de kunsthistoricus D.C. Röell die eerder zonder succes had gesolliciteerd op de vrijgekomen directeurspost bij Museum Boijmans na het vertrek van Schmidt-Degener.¹⁹³

¹⁹⁰ Pots 2000: 192

¹⁹¹ Ham van der 2000: 234-235

¹⁹² Idem: 245

¹⁹³ Idem: 246

Bij de overige instellingen werd de scheiding met de rest van het museum verder aangescherpt. Het prentenkabinet zou vanaf 1925 afgescheiden worden van de rest van het museum en volledig zelfstandig opereren, compleet met eigen ingang aan de zijde van de Jan Luykenstraat.¹⁹⁴ De tekenschool en de kunstnijverheidsschool die op dat moment nog ruimtes hadden in het hoofdgebouw van het Rijksmuseum, werden in 1923 respectievelijk verzelfstandigd en opgeheven. De tekenschool kon haar activiteiten vanaf 1925 voortzetten in een eigen gebouw naast het hoofdgebouw van het Rijksmuseum.¹⁹⁵

Na de herstructureringen in de organisatie, startte Schmidt-Degener in 1923 met de reorganisatie van de collectieopstelling beginnende bij de herindeling van de Druckeruitbouw. Deze vleugel vormde een uitbreiding op het bestaande Fragmentengebouw (uit 1897) die speciaal voor de schenking van de collectie Drucker-Fraser was gebouwd en in 1909 in gebruik werd genomen. Toen de nieuwe opstelling in deze vleugel goed werd ontvangen ging de directeur in samenwerking met zijn assistent Röell verder met de herinrichting van de eerste verdieping van het museum. De decoraties werden grotendeels verwijderd en de terazzovloeren verdwenen onder een laag linoleum. Er werd een selectie gemaakt uit de schilderijen die op zaal hingen, met als gevolg dat een groot deel van de werken opgeborgen werden in depots. De werken werden op school bij elkaar gehangen en op symmetrische wijze geordend. Hij probeerde een evenwichtig geheel te creëren door werken met dezelfde kleurtonen of van hetzelfde formaat naast elkaar te hangen. Om meer eenheid te bereiken werden de werken (net zoals Bode deed¹⁹⁶) in Franse vergulde lijsten geplaatst en hij schroomde niet om zelfs afmetingen van schilderijen aan te passen omwille van het totaalbeeld.¹⁹⁷

Naast het ordenen van de schilderijen op school, werden ook kunstnijverheidsobjecten en sculptuur uit dezelfde periode bij schilderijen uit dezelfde periode geplaatst. Schmidt-Degener probeerde op deze manier alsnog op de eerste verdieping een 'Algemeen Kunstmuseum' tot stand te brengen waar alleen het beste van het beste te zien was. Om dit doel te bereiken maakte de directeur één enkele uitzondering ten aanzien van het tonen van originelen en plaatste hij een afgietsel van de *Mozesput* van Claus Sluter in de voorhal. Dit werk vormde het start- en eindpunt van de route op de eerste verdieping. Schmidt-Degener beschouwde dit werk als een belangrijk startpunt voor de Nederlandse kunsttraditie. Om de kerkelijke sfeer te versterken plaatste hij orgelkasten in de voorhal.¹⁹⁸

¹⁹⁴ Idem: 245

¹⁹⁵ Ham van der 2000: 246

¹⁹⁶ Luijten 1985: 369

¹⁹⁷ Idem: 248

¹⁹⁸ Idem: 248



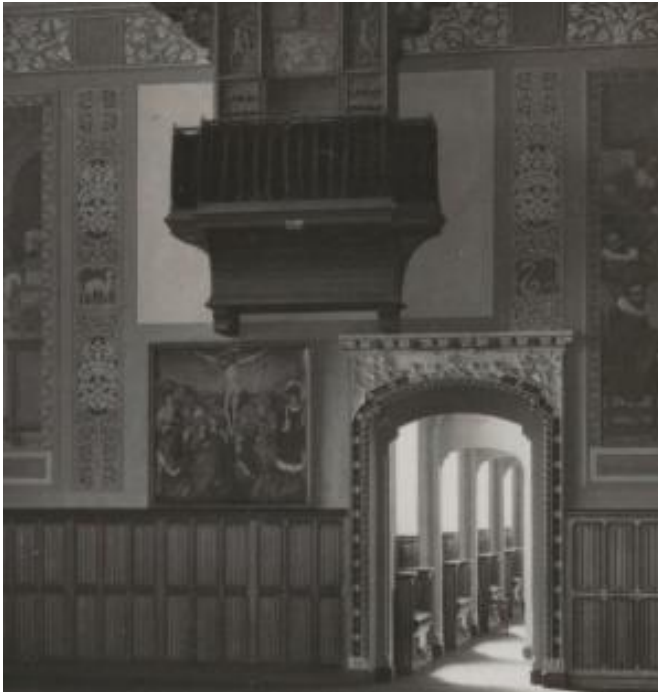
Afb. 41 objectnr. rma-ssa-f-00604-1, Agtmaal, Van, Mozesput van Claus Sluter opgesteld in de Voorhal in 1934, ontwikkelgela-tinezilverdruk, 228 mm x 165 mm, Amsterdam (Foto: Rijksmuseum, Amsterdam)

De *Mozesput* van Sluter stond nu recht tegenover de Nachtwacht, deze opstelling vormde een letterlijke vertaling van de destijds algemene kunsthistorische opvatting dat Sluter een directe voorloper van Rembrandt was. Het idee dat er een relatie bestaat tussen Sluter en Rembrandt werd in de laatste kwart van de negentiende eeuw gemeengoed dankzij Busken Huet's publicatie uit 1882-1884 *Het land van Rembrandt*. Huet zag gelijkenissen tussen het portret van Mozes uit het werk van Sluter en de portretten van Bijbelse figuren die Rembrandt schilderde. Hiermee was het bewijs geleverd dat Sluter de directe voorloper was van grote schilders uit de zeventiende eeuw in Nederland. De in steen gehouwen bekrachtiging van dit idee vinden we in de voorgevel van Het Rijksmuseum waar Sluter in een reliëf een stoet van middeleeuwse kunstenaars aanvoert en Rembrandt als tegenhanger de zeventien-de-eeuwse kunstenaars leid.¹⁹⁹ Zoals zien in deze opstelling was Schmidt-Degener ook overtuigd van de bovenstaande theorie. Deze overtuiging kent een langere geschiedenis, want hij beschreef de relatie tussen Sluter en Rembrandt al 1906 in een artikel met de titel 'Rem-

¹⁹⁹ Krul 2005: 271-272

brandt imitateur de Claus Sluter et de Jean van Eyck' dat hij voor de *Gazette des Beaux-Arts* schreef.²⁰⁰

Voor het middeleeuwse schilderwerk moest men vanaf 1923 in plaats van in de Karolingische zaal en zaal 228 nu op een hele andere plek op de eerste verdieping zijn (zie bijlage 9). Zoals gezegd startte de rondgang op deze verdieping met het bewonderen van Sluter's meesterwerk uit 1402, in Schmidt-Degener's woorden 'het hoofdwerk ... van den eersten Hollander, die op kunstgebied een Europese naam verwierf'.²⁰¹ Naast het orgel voor de versterking van de kerkelijke sfeer, zien we op afbeelding 41 een gedeeltelijke instandhouding van de decoraties. Alleen de onderste twee Sturms zijn blijven hangen, terwijl de werken die rond en achter het orgel zouden hangen verwijderd zijn. Verder is er een schilderij onder het orgel geplaatst met een kruisiging, zie afbeelding 42. De terrazzovloer is niet goed te zien op afbeelding 41, we kijken hier uit op een linoleumvloer.



Afb. 42 Detail van objectnr. rma-ssa-f-00604-1, Agtmaal, Van, Mozesput van Claus Sluter opgesteld in de Voorhal in 1934, ontwikkelgelatinezilverdruk, 228 mm x 165 mm, Amsterdam (Foto: Rijksmuseum, Amsterdam)

Na de voorhal doorliep men de kleinere kabinetten 215 tot en met 220 waar de 'Noord- en Zuid-Nederlandse Primitieven en vroege Romanisten' te zien waren (zie bijlage 9). Er is nu een zorgvuldiger onderscheid gemaakt tussen de werken die als primitieven beschouwd worden (zaal 215-216), werken die tot de Renaissance werden gerekend (zaal 218-220) of de overgang naar de Renaissance representeren (zaal 217). Tot de primitieven worden ge-

²⁰⁰ Luijten 1985: 361

²⁰¹ Schmidt-Degener 1938: 5

rekend werken van de Meester der Ste Gudule, Hugo van der Goes²⁰², de Meester der Virgo inter Virgines, de Meester van Delft, Geertgen tot St. Jans, Jan Mostaert en de Meester der Barmhartigheden.²⁰³ Het resultaat op de eerste verdieping werd een succes en werd bejubeld bij de internationale pers.²⁰⁴

Pas vanaf 1927 kon Schmidt-Degener aan de slag met de benedenverdieping, doordat het Rijksmuseum voor Beeldhouwkunst en Kunstnijverheid en het Nederlands Museum voor Geschiedenis onder zijn beheer kwamen. De gipsafgietsels die in de westelijke binnenplaats stonden werden in 1928 verwijderd, omdat deze niet binnen het beleid pasten om alleen originele objecten te tonen die van de hoogste kwaliteit waren. Op afbeelding 43 zien we dat de ontmanteling van de westelijke binnenplaats in volle gang is. Er was letterlijk en figuurlijk geen ruimte meer voor kopieën in het museum (zie bijlage 10).²⁰⁵



Afb. 43 objectnr. RMA-SSA-F-00332-1, Schmidt-Degener A.S., Twee dames in de westelijke binnenplaats in 1928, daglicht collodium zilverdruk (techniek), 80 mm x 115 mm, Amsterdam (Foto: Rijksmuseum, Amsterdam)

²⁰² Schmidt-Degener acht de term primitieve als ontoereikend voor deze schilder, maar hij geeft geen alternatieve term op die hij liever gebruikt.

²⁰³ Schmidt-Degener 1938: 7-9

²⁰⁴ Luijten 1985: 248

²⁰⁵ Idem: 247

De scheiding tussen kunst en geschiedenis vormde de leidraad bij de herindeling van de benedenverdieping. Schmidt-Degener zou het westelijke deel reserveren voor de kunst, omdat dit deel in verbinding stond met het Fragmentengebouw en de Druckeruitbouw waar al kunstwerken te zien waren. De oostelijke binnenplaats en benedenverdieping zou het historische deel van het museum huizen (zie bijlage 10). De directeur startte met de inrichting van het kunstmuseum in de westelijke benedenverdieping.²⁰⁶

De grote zaal (203, zie bijlage 10) aan de voorzijde van het gebouw werd bestemd voor de middeleeuwse en de vroegrenaissancistische sculptuur en kunstnijverheid. De decoraties in deze zaal bleven gespaard, omdat zij vanwege hun kerkelijke karakter een goed decor vormden voor deze objecten (afb. 44 en 45). De nadruk op sculptuur en kunstnijverheid werd voortgezet op de gehele westelijke benedenverdieping. Deze verdieping was al in 1929 gereed voor de museumbezoeker.²⁰⁷



Zaal 203. Middeleeuwse Sculpturen en Kunstnijverheid.

Afb. 44 Schmidt-Degener F. en Schoch M.C. *Rijksmuseum : gids met afbeeldingen* (Amsterdam: Rijksmuseum, 1931) blz. 105

²⁰⁶ Ham van der 2000: 252

²⁰⁷ Idem: 252

'Een glazen deur bij de rechter ingang geeft toegang tot de zgn. Gotische zaal (203), die in hoofdzaak beeldhouwkunst der Middeleeuwen bevat'.²⁰⁸ Schmidt-Degener besteedt in zijn omschrijvingen van de objecten in zaal 203 vooral ruime aandacht aan de verschillende soorten sculptuur. Verder komen we een aantal oude bekenden tegen, zoals het Timpaan van Egmond dat boven de entree van deze zaal is geplaatst. De datering is nu gewijzigd naar 1125 en net zoals in eerdere beschrijvingen ligt de nadruk bij de Byzantijnse invloeden op het object.²⁰⁹ Langs de pilaren aan de linkerkant van afbeelding 45 zijn de pleurants of zoals de gids ze noemt 'tien geel-koperen statuetten, in vlakke nissen nevens elkander geplaatst'.²¹⁰ Het is op dit moment nog niet vastgesteld of deze beeldjes portretten waren of een andere betekenis hadden. Schmidt-Degener bespreekt naast de portretoptie, de mogelijkheid dat deze personificaties van deugden zouden kunnen zijn.²¹¹



Afb. 45 objectnr. RMA-SSA-F-05466-1, vervaardiger anoniem, zaal 203, afmetingen onbekend, Amsterdam (Foto: Rijksmuseum, Amsterdam)

²⁰⁸ Schmidt-Degener 1938: 81

²⁰⁹ Idem: 81

²¹⁰ Idem: 82

²¹¹ Idem: 82

In het midden van de zaal (afb.45) zien we het gotische kastje dat aanvankelijk in zaal 147 voor middeleeuwse huisraad stond opgesteld, met erboven precies dezelfde gotische kroonluchter. Het kastje is op een kleine verhoging opgesteld en vormt zelf ook weer een opstellingsmogelijkheid voor een mortel die op het onderste plankje van het kastje staat. Schmidt-Degener bespreekt deze niet specifiek, maar zegt hierover 'De zaal geeft verder een rijk overzicht van laat-Middeleeuwse en vroeg-Renaissance kunstnijverheid op het gebied van meubels, koperwerk en geborduurde stoffen. Tapisserieën, chronologisch gehangen, benevens enkele kasuifels (...) Enkele vroege émaux, fijn bewerkt ijzer, geornamenteerde messen en hechten (...)'.²¹² Het volgende museumdeel waar men middeleeuwse kunstnijverheid kon bekijken was de westelijke binnenplaats. Door het uitbreken van de beurskrach in 1929 liep de inrichting van deze binnenplaats vertraging op als gevolg van beperkte financiële middelen. In de westelijke binnenplaats werden vooral bouwfragmenten geplaatst, deze ruimte kwam in 1933 gereed.²¹³



Afb. 46 afbeeldingsbestand B00000023636, Van Agtmaal (fotograaf), Westelijke binnenplaats met bouwfragmenten, datering 1934, foto, afmeting onbekend, Amsterdam (Foto: Stadsarchief Amsterdam)
http://beeldbank.amsterdam.nl/beeldbank/indeling/detail?q_searchfield=B00000023636 (geraadpleegd 15 juli 2013)

²¹² Schmidt-Degener 1938: 83

²¹³ Ham van der 2000: 252

Het eerste wat men aantroef in deze binnenplaats waren romaanse en gotische bouwfragmenten, beeldhouwwerk en meubels. Schmidt-Degener spreekt over een overzicht, maar op welke manier deze objecten een overzicht bieden legt hij niet uit. Hij schaaft de 'Romaanse doopvonten' onder dit overzicht. De doopvonten herkennen we van afbeelding 11 en 29 toen deze nog in zaal 176 stonden. Aan weerszijden van de entree hangen op dezelfde hoogte en dezelfde afstand ten opzichte van deze entree twee schilderijen en twee kruizen van ongeveer dezelfde grootte. Een dergelijke symmetrie bij het ophangen van werken, zien we ook bij Bode terug (afb. 39 en 40). Deze schilderijen en kruizen worden niet besproken door Schmidt-Degener. Hij bespreekt wel het carton van een voormalig glas-in-loodwerk uit de St. Bavo in Haarlem, waar op afbeelding 46 aan de rechterzijde een strook van te zien is. Schmidt-Degener vermeldt dat deze als achtergrond dient voor de kerkklokken die voor de tekening opgesteld staan.²¹⁴

De invloed van Bode zien we op verschillende manieren terugkomen in de afbeeldingen 44 tot en met 46. Het principe van het mengen van objecten uit verschillende disciplines wordt niet volledig doorgevoerd door Schmidt-Degener, aangezien bij beeldhouwkunst en kunstnijverheid geen schilderijen te zien waren. De bouwfragmenten werden wel weer gemengd met objecten uit andere afdelingen waaronder schilderijen en een tekening. De evenwichtige compositie in de ordening van de objecten, zoals we dat bij Bode zien is duidelijk herkenbaar.



Afb. 47 afbeeldingsbestand 010162000720, Benjamin Wilhelmus Stomps (fotograaf), Fayencezaal (zaal 203) in de westvleugel aan de Stadhouderskade, datering 1890 t/m 1900, foto, afmeting onbekend, Amsterdam (Foto: Stadsarchief Amsterdam) http://beeldbank.amsterdam.nl/beeldbank/indeling/detail?q_searchfield=010162000720 (geraadpleegd 15 juli 2013)

²¹⁴ Schmidt-Degener 1938: 87

Tot slot is de aandacht voor het scheppen van de juiste sfeer zonder dat de oorspronkelijke setting volledig wordt gekopieerd kenmerkend voor de invloed van Bode. Schmidt-Degener koos binnen deze optiek voor het gedeeltelijk in stand houden van Cuypers' decoraties. De gedeeltelijke verwijdering van decoraties is te zien wanneer we de pilaren op afbeelding 45 en afbeelding 47 vergelijken. De gotische zuilenbundels zijn in een lichte tint beschilderd en het baksteenmotief op de hoekige pilaar is verwijderd. Het valt op dat daar waar de kunst is opgesteld de decoratie is geminimaliseerd, want de decoraties op de gewelven lijken onaangeroerd te zijn. Op afbeeldingen 45 en 46 zijn de terrazzosteentjes niet goed te onderscheiden, deze zijn wel goed zichtbaar op afbeelding 47. Dat wijst er op dat op afbeelding 45 en 46 het terrazzo bedekt is met linoleum.



Afb. 48 objectnr. RMA-SSA-F-00341-1, Schmidt-Degener A.S., Verbouwing van zaal 173-171 in 1928, daglicht collodium zilverdruk (techniek), 115 mm x 80mm, Amsterdam (Foto: Rijksmuseum, Amsterdam)

Het Nederlands Museum voor Geschiedenis zou plaatsnemen in de oostelijke benedenverdieping en de oostelijke binnenplaats. De overdadig versierde zalen voor de kerkelijke bouwkunst en de stijkamers die hier te zien waren, pasten niet in het plan dat Schmidt-Degener voor ogen had (afb. 48). In de geest van de adviezen van de Museumcommissie

koos de directeur voor twee hoofdthema's 'geschiedenis ter zee' dat in de zalen rond de binnenplaats geplaatst werd en 'geschiedenis te land' dat in de binnenplaats gepland was.²¹⁵

'Geschiedenis ter zee' werd in 1931 geopend en 'geschiedenis te land' pas in 1937.²¹⁶ De afdeling geschiedenis ter zee was chronologisch ingedeeld en besloeg de periode 1570 tot het einde van de negentiende eeuw.²¹⁷ Geschiedenis te land startte in de late middeleeuwen omstreeks 1450 en eindigde in 1900, de nadruk lag binnen de gehele afdeling geschiedenis bij politieke en militaire gebeurtenissen.²¹⁸

De afdeling geschiedenis te land startte in de late middeleeuwen met een weergave van het Bourgondische tijdperk. Hier stonden vier standbeelden van graven opgesteld, schilderwerken uit de late middeleeuwen met onder andere de overstroming bij Dordrecht in 1422 die de St. Elisabethsvloed wordt genoemd. Verder portretten van onder andere Bourgondische hertogen zoals Filips de Goede, Maximiliaan van Oostenrijk en Karel V gecombineerd met middeleeuwse militaria.²¹⁹

Met de opening van de afdeling 'geschiedenis te land' in 1937 was Schmidt-Degener's taak volbracht, helaas kon men niet lang genieten van zijn prestaties. In augustus 1939 startten de medewerkers van het Rijksmuseum met het in veiligheid brengen van alle kunstwerken in verband met de naderende oorlogsdreiging. Niet lang daarna in 1941, overleed Schmidt-Degener in de directeurswoning op het terrein van het Rijksmuseum.²²⁰

4.3 Bode's esthetische ordening, Schmidt-Degener's indeling

Het aantal middeleeuwse objecten in de collectie is in de periode 1921 tot en met 1944 vergroot naar 1.828 waarvan de meeste objecten (1.680) uit de late middeleeuwen afkomstig zijn. Dit zwaartepunt heeft in ieder geval invloed op de afdeling schilderijen en de afdeling 'geschiedenis te land' die beide starten in de vijftiende eeuw. Bij de afdeling beeldhouwkunst en kunstnijverheid worden alleen de objecten van na 1100 tot 1500 besproken, Karel de Grote maakt nu geen onderdeel meer uit van de opstelling.

De vergroting van de collectie vanaf de jaren twintig betekende niet dat er meer objecten op zaal werden gezet, er werden juist minder objecten tentoongesteld omdat Schmidt-Degener onder invloed van Bode een nieuw selectiecriteria voor het opstellen van objecten introduceerde: alleen de originele objecten van hoge kwaliteit werden tentoongesteld en de rest verdween in depots.

²¹⁵ Ham van der 2000: 254

²¹⁶ idem: 254

²¹⁷ Bos 1997: 286

²¹⁸ idem: 292

²¹⁹ Schmidt-Degener 1938: 77

²²⁰ Bos 1997: 296

Het afgietsel van de *Mozesput* van Claus Sluter vormt de enkele uitzondering op het criterium van het opstellen van originelen. Schmidt-Degener koos hiervoor omdat hij het werk belangrijk vond voor de ontwikkeling van de Nederlandse kunsttraditie. Rond deze *Mozesput* zorgde Schmidt-Degener voor een kerkelijke sfeer zonder te vervallen in een exacte imitatie van een kerk. Deze aanpak paste hij ook toe in de zaal voor beeldhouwkunst en kunstnijverheid waarbij de oorspronkelijke decoratie gedeeltelijk verwijderd werd. Binnen deze optiek verwordt de middeleeuwen tot decoratief element, omwille van het oproepen van een kerkelijke of middeleeuwse sfeer.

Schmidt-Degener nam van Bode vooral het idee van de esthetiek over, dus de wijze van het creëren van een bepaalde sfeer. Het vermengen werd niet volledig doorgevoerd, hij hield daarbij vast aan de verschillende afdelingen. De grondige herindeling van de opstellingen van 1921 tot en met 1938 heeft grote gevolgen voor de plaats van de middeleeuwen in het script van het Rijksmuseum. Enerzijds zien we de middeleeuwen als startpunt van de chronologie op elke afdeling, zoals bij de afdeling schilderijen en 'geschiedenis te land'. Anderzijds is er sprake van een versnippering van de middeleeuwen doordat er vastgehouden wordt aan de verschillende afdelingen. Bij de afdeling Kunstnijverheid wordt de collectie middeleeuwen nog verder opgesplitst in 'Sculptuur en Kunstnijverheid' en 'Bouwfragmenten Kunstnijverheid'. In vergelijking met de voorgaande periode vanaf 1885 tot 1921 is de middeleeuwen marginaal aanwezig in het script van het museum.

5. 1945-1959: Wederopbouw, Röell en Eschauzier

Voormalig assistent van Schmidt-Degener en daarna tot 1936 conservator bij het Rijksmuseum, Jonkheer David Cornelis Röell (1894-1961) zou de volgende hoofddirecteur van het Rijksmuseum worden. Röell was hiervoor directeur van het Stedelijk Museum en had aldaar met architect Frits Adolf Eschauzier belangrijke hervormingen doorgevoerd. Deze samenwerking werd bij de herinrichting van het Rijksmuseum voortgezet.²²¹ Eschauzier stond tot 1945 vooral bekend om zijn ontwerpen van landhuizen. Zijn ontwerpen onderscheidden zich door zijn visies op de routing door de woning, het gebruik van licht en zijn materiaalkeuze. Deze aspecten zullen ook terugkomen in de herinrichting van het Rijksmuseum door Röell en Eschauzier.²²²

Schmidt-Degener's herinrichting werd volgens Röell belemmerd door liefhebbers van Cuypers' nalatenschap, waardoor drastische aanpassingen aan het gebouw niet mogelijk waren. De directeur richt een klein punt van kritiek aan zijn voorganger met betrekking tot de collectieopstelling. Hij vindt dat het overzicht en de chronologie te lijden had onder de verdeling van de collectie Beeldhouwkunst en Kunstnijverheid over verschillende plaatsen in het museum. Over Cuypers' decoraties heeft Röell niets goeds te melden en spreekt hierbij over een reeks nutteloze zalen die hun doel voorbijstreven. Het enige positieve vindt Röell in de architectuur van het gebouw op het gebied van proportie en licht.²²³

Bij de komende herinrichtingen zullen we zien dat Röell veranderingen doorvoerde op het gebied van de voornoemde zaken waar hij kritiek op had. De directeur zou dit bewerkstelligen door alle objecten uit de collectie Beeldhouwkunst en Kunstnijverheid te verenigen op één afdeling en hij probeerde de decoraties en de nadrukkelijk aanwezige bouwkundige elementen zoveel mogelijk te verwijderen. Röell zette zich ook in voor de oplossing van het grootste probleem waar het Rijksmuseum mee te kampen had: plaatsgebrek. Dit pakte Röell aan door de afdeling 'Vaderlandse Geschiedenis' te verkleinen in afwachting van een nieuw op te zetten Nederlands Historisch Museum dat het stokje zou overnemen. De collectie bouwfragmenten die Röell als middelmatig aanmerkt werd niet gespaard bij deze zucht naar ruimte. Een deel van de bouwfragmenten zijn geretourneerd naar de plek van herkomst en in sommige gevallen gebruikt bij restauraties van de betreffende gebouwen. Het resterende deel werd verplaatst naar het souterrain zodat het als studiecollectie bestudeerd kon worden, op een enkel bijzonder object na dat bij de collectie Beeldhouwkunst en Kunstnijverheid gevoegd werd.²²⁴

²²¹ Werf van der 2003: 193

²²² Idem: 196

²²³ Röell 1956: 24

²²⁴ Idem: 24

Röell opende het museum in juli 1945 met de tentoonstelling *Weerzien der meesters* waar de bekendste werken uit het Rijksmuseum, het Mauritshuis, het Frans Hals Museum en het Dordrechts Museum in de Drucker-uitbouw te zien waren. Omdat het land in wederopbouw was kreeg hij maar mondjesmaat gelden vrij ten behoeve van de benodigde renovatiewerkzaamheden en herinrichting. De plannen had Röell al in 1944 uitgewerkt met Eschauzier. Vanaf 1947 kon de directeur zijn plannen stukje bij beetje uitvoeren door de organisatie van tentoonstellingen te combineren met de herinrichting. In 1948 en 1949 werd een begin gemaakt aan de renovatie van de eregalerij en het oostelijke deel van het gebouw.²²⁵

Voor de afdeling 'Vaderlandse Geschiedenis' werd gekozen voor een tussentijdse oplossing door de opstelling van voor 1940 in een gewijzigde vorm in ere te herstellen. De scheiding tussen de geschiedenis te land en ter zee werd verruild voor een volledig chronologische indeling die startte bij de vijftiende eeuw tot aan de Slag bij Waterloo. Deze opstelling zou goeddeels tot 1963 gehandhaafd blijven.²²⁶

Doordat in 1952 het Internationaal Kunsthistorisch Congres in Amsterdam georganiseerd zou worden, kreeg Röell het voor elkaar om het gewenste budget te ontvangen waarmee hij zijn plannen sneller kon uitvoeren. De scheiding tussen de afdeling schilderijen, de afdeling geschiedenis en de afdeling beeldhouwkunst en kunstnijverheid bleef gehandhaafd. De schilderijen kwamen te hangen in de kabinetten op de Eregalerij en op de eerste verdieping van het oostelijke deel van het gebouw. Verder kregen de objecten van de afdeling beeldhouwkunst en kunstnijverheid een plaats op de eerste verdieping aan de westzijde van het gebouw en in enkele zalen op de begane grond aan de zuidelijke kant.²²⁷

De opstelling van de afdeling Beeldhouwkunst en Kunstnijverheid was chronologisch opgezet en begon bij de late middeleeuwen. Het tonen van de ontwikkeling van deze objecten door de tijd heen alsook de esthetische ervaring stond voorop. Daarom vond Röell dat objecten visueel gezien goed bij elkaar moesten passen. Blijkbaar vond hij dat de schilderkunst niet paste bij de werken uit de Middeleeuwen en Renaissance van de afdeling Beeldhouwkunst en Kunstnijverheid, pas in de latere tijdvakken voegde hij schilderkunst toe die geen plaats had kregen in de zalen van de afdeling schilderkunst.²²⁸

Röell streefde er met zijn gemengde opstelling in sommige zalen naar om de sfeer van een bepaalde ruimte uit het verleden op te roepen. Hierbij was echter het concept van de stijlkamer uit den boze, het ging vooral om een impressie van de ruimte uit een bepaalde periode zonder het heden uit het oog te verliezen. Een mooi voorbeeld hiervan was de Ko-

²²⁵ Werf van der 2003: 199

²²⁶ Sint Nicolaas 1997: 312-313

²²⁷ Werf van der 2003:200

²²⁸ Idem: 207

ning-Stadhouderszaal op de afdeling Beeldhouwkunst en Kunstnijverheid. De zaal werd ingericht met een hemelbed, stoelen, kastjes, tafels, een kroonluchter, beeldhouwwerken, schilderijen en tapijten uit de achttiende eeuw. De objecten waren geplaatst zoals deze in een koninklijk slaapvertrek gearrangeerd waren. Echter geplaatst tegen een hedendaagse achtergrond van lichte ornamentvrije muren en een eenvoudig parket op de vloer.²²⁹ De enige objecten die niet door de gehele afdeling Beeldhouwkunst en Kunstnijverheid geplaatst werden, waren het glaswerk en het Delfts aardewerk. Deze objecten werden in een aparte zaal geplaatst die zich dicht bij de periode bevond waarin de ontwikkeling van deze disciplines hun climax bereikte.²³⁰



Afb. 49 zaal 239 in Schendel van, A. & Haak, B. *Kunstschaten uit het Rijksmuseum Amsterdam* (Amsterdam: J.M. Meulenhof Amsterdam, 1966), blz. 34

Zoals gezegd vormde de routing een belangrijk aspect binnen de ontwerpen van Eschauzier. De opeenvolging van deuropeningen die parallel aan elkaar stonden werden vervangen door deuropeningen die telkens ten opzichte van elkaar versprongen (afb 49). De plaats van

²²⁹ Werf van der 2003: 210

²³⁰ Idem: 209

de deuropening werd per zaal bepaald met behulp van proefopstellingen met de objecten die voor de betreffende zaal bestemd waren.²³¹ Eschauzier en Röell vonden het belangrijk dat de zogenaamde museummoeheid zo lang mogelijk uit bleef. Het mengen van verschillende soorten objecten alsook het geprikkeld blijven door de verspringing van de deuropeningen zouden hiervoor moeten zorgen. Er werd tevens voor voldoende rustpunten gezorgd inclusief meubelen die speciaal voor het museum zijn ontworpen en vervaardigd.²³²

Qua objectvoorzieningen bracht Eschauzier ook nieuwe visies op het toneel, zoals sokkels die de vorm van het object volgden zodat deze zo min mogelijk op vielen. Objecten die aan de muur hingen of op een sokkel stonden, werden op een hoogte geplaatst die het object in de oorspronkelijke situatie ook zou innemen. Objecten die hoog aan de wand waren geplaatst, kregen een zo vlak mogelijke sokkel zodat het object zo goed mogelijk te zien was. En verder werd er bij het plaatsen van de objecten gelet op de verhouding ten aanzien van de aanwezige lichtbron in de ruimte.²³³ Meubels stonden op een vlonder van zeven centimeter hoog zodat deze zich duidelijk onderscheidden als tentoongesteld object.²³⁴ Verder waren de vitrines die Eschauzier in samenwerking met Röell ontwikkelde dusdanig vernieuwend dat zij naderhand in andere musea navolging vonden.²³⁵

Röell en Eschauzier besteedden veel aandacht aan het verbeteren van de belichting in het museum. Kort voor 1940 was daglicht de belangrijkste lichtbron in musea, verder heerste de opvatting dat schilderijen het beste gedijden bij bovenlicht en sculptuur en kunstnijverheid bij zijlicht.²³⁶ In de vernieuwde opstelling werd gekozen voor een combinatie van daglicht en kunstmatig licht voor zover er daglicht aanwezig was in de zalen. In de zalen die in de binnenplaats op een tussenverdieping gelegen waren, werd uitsluitend gebruik gemaakt van kunstmatig licht. De doctrine ten aanzien van het boven- en zijlicht werd hierbij ook losgelaten.²³⁷

Kleurgebruik was een ander nieuw element binnen de herinrichting van het Rijksmuseum. Zo leken de zalen voor de Middeleeuwse beeldhouwkunst en kunstnijverheid alle in dezelfde kleur wit beschilderd te zijn. Het was echter zo dat de zalen in verschillende gradaties beschilderd waren, variërend van gebroken wit tot gelig tot grijs-wit.²³⁸ Het idee was dat de

²³¹ Werf van der 2003: 208

²³² Idem: 211

²³³ Idem: 208

²³⁴ Idem: 209

²³⁵ Idem: 215-216

²³⁶ Idem: 211

²³⁷ Idem: 212

²³⁸ Idem: 212

kleuren een basis vormden voor de betreffende werken, maar de kleur moest tegelijkertijd ook onopvallend zijn.²³⁹

De eerste fase van de werkzaamheden was op tijd afgerond voor het congres, in juli 1952 werden de zalen voor Beeldhouwkunst en Kunstnijverheid, het Rijksprentenkabinet, het Aziatisch Museum en de Drucker-uitbouw geopend.²⁴⁰ De geldstroom kwam weer tot stilstand door de watersnoodramp in 1953. Uiteindelijk lukte het de directeur toch om de overheid ervan te overtuigen om het museum te steunen bij de volgende fase in het verbouwingsproces. Eschauzier kon zijn werk helaas niet meer afmaken, omdat hij in 1957 overleed. Röell ging in 1959 met pensioen, het was nu aan de volgende generatie om het werk af te maken.²⁴¹ Het analyseren van de collectieopstelling uit 1952 op basis van een museumgids is helaas niet mogelijk omdat er in de eerste jaren na de Tweede Wereldoorlog geen gidsen zijn uitgebracht, pas in 1962 is de eerstvolgende gids weer verkrijgbaar. Een combinatie van de analyse van foto's uit 1952 en latere gidsen toont aan dat er weinig is veranderd in de collectieopstelling van de middeleeuwen vanaf 1952.

5.1 1960-1985: Verdergaande herinrichtingen

Het plan van Röell en de zijnen om verdiepingen te bouwen in de westelijke binnenplaats werd een jaar na Röell's dood in 1962 voltooid en geopend onder leiding van zijn opvolger Arthur François Emile van Schendel (1910-1979) die tot dat moment directeur van de afdeling schilderijen was. De herinrichting van de voorhal, Eregalerij en de zalen in het oostelijke deel werden nu uitgevoerd onder leiding van rijksbouwmeester G. Friedhoff.²⁴²

De *Wegwijzer door het Rijksmuseum* uit 1962 toont waar de verschillende afdelingen op dit moment te vinden waren. De schilderijen uit de vijftiende eeuw hingen op de eerste verdieping op dezelfde plaats als in 1938, direct wanneer men de voorhal betrad rechtsaf (zie bijlage 11). Hier startte de chronologische rondgang van de afdeling schilderijen. De werken in deze vier zalen (zaal 201-203) werden bestempeld als werken uit de late middeleeuwen. De selectie kwam grotendeels overeen met de selectie uit 1938 met werken van Geertgen tot Sint Jans, de Meester van Virgo inter Virgines, Jan Mostaert en de Meester van Alkmaar.²⁴³

²³⁹ Werf van der 2003: 213

²⁴⁰ Idem: 200

²⁴¹ Idem: 201

²⁴² Idem: 201

²⁴³ Meijer 1962: 12



Afb. 50 objectnr. RMA-SSA-F-00786-1, Afdeling Beeld, Rijksmuseum, Zaal 238 met opstelling van middeleeuwse kunstnijverheid in 1952, ontwikkelgelatinezilverdruk, 115 mm x 170 mm, Amsterdam (Foto: Rijksmuseum, Amsterdam)

De afdeling Beeldhouwkunst en Kunstnijverheid startte direct aan de overzijde van de voorhal en was ook chronologisch ingedeeld. De eerste elf zalen (238 t/m 248) waren gewijd aan de middeleeuwen en waren ingedeeld naar objectsoort. Zo waren de eerste twee zalen (238 + 239) gevuld met liturgische objecten (afb. 50 + 51), met in zaal 239 'tien bronzen beeldjes...afkomstig van de graftombe van Isabella van Bourbon in de St. Michaelsabdij te Antwerpen'.²⁴⁴ Vervolgens werd een overzicht geboden van de Nederlandse beeldhouwkunst uit de tweede helft van de vijftiende eeuw en het begin van de zestiende eeuw (240-246). In zaal 246 'een houten balie met schilddragende dieren, afkomstig uit de Rolzaal van het Hof van Holland op het Binnenhof in Den Haag'.²⁴⁵ In zaal 247 zag men liturgische kledij en zilver en in zaal 248 stonden koperen en bronzen voorwerpen.²⁴⁶

²⁴⁴ Meijer 1962: 19

²⁴⁵ Idem: 20

²⁴⁶ Idem: 20



Afb. 51 zaal 239 in Schendel van, A. & Haak, B. *Kunstschaten uit het Rijksmuseum Amsterdam* (Amsterdam: J.M. Meulenhof Amsterdam, 1966), blz. 35

In 1970 zien we na een lange periode waarin stapsgewijs Cuypers' decoraties aan het oog onttrokken worden, het eerste initiatief waarbij de decoraties weer in oude luister hersteld zijn. De Aduardkapel op de zuidoostelijke hoek op de begane grond van het gebouw werd volledig gerestaureerd. De ruimte werd ingericht met kerkbanken en in gebruik genomen als auditorium (afb. 52).²⁴⁷ Naast het herstel van de Aduardkapel, viel het verlies van de Karolingische zaal op de eerste verdieping naast de Rembrandtzaal te betreuren. De zuilen en het koepelgewelf waren sinds de oorlog met behulp van betimmering afgedekt. Kort voor het weerzien met de Aduardkapel zijn de zuilen en de koepel uit de Karolingische zaal in 1966-67 verwijderd. Dit was nodig omdat deze zaal voldoende ruimte moest bieden aan de stroom bezoekers die zich vanaf de nieuwbouw op de oostelijke binnenplaats naar de Rembrandtzaal bewogen en er was bovenin deze zaal plaats nodig voor klimaattechnische installaties.²⁴⁸

²⁴⁷ Huijts e.a. 1985: 72-73

²⁴⁸ Idem: 75



Afb. 52 Objectnummer 199.888, Dukker, G.J. (fotograaf), overzicht Aduardkapel (zaal 168), datering 1978, foto, afmeting onbekend, Amsterdam (Foto: Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed) <http://beeldbank.cultureelerfgoed.nl/alle-afbeeldingen/weergave/search/layout/result/indeling/detail?searchfield=aduardkapel> (geraadpleegd 26 juli 2013)

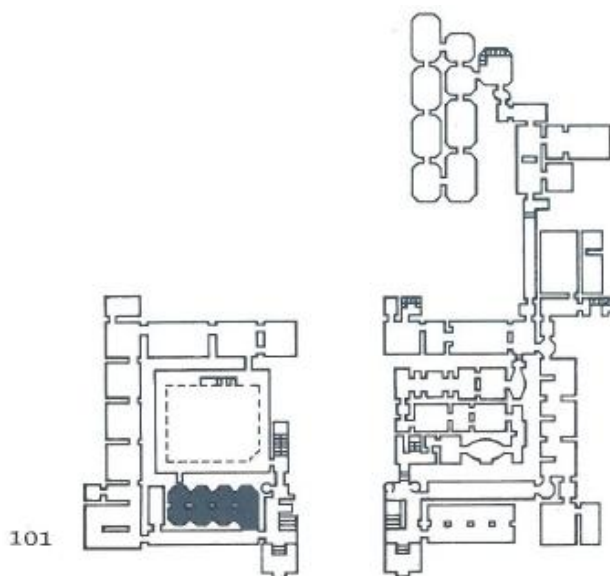
Pas in 1971 werden weer ontwerpers in dienst genomen die verantwoordelijk werden voor het aangezicht van de herinrichtingen, deze eer viel ten deel aan grafisch vormgever Dick Elffers en architect Th. Wijnalda. Zij waren verantwoordelijk voor het ontwerp en de inrichting van de bestaande zalen in het westelijke deel van het gebouw, een aula, dertig zalen in het souterrain en op de twee nieuwe verdiepingen in de westelijke binnenplaats.²⁴⁹ Direct nadat de nieuwbouw in de westelijke binnenplaats gereed was, begon men met de voorbereidingen voor het toevoegen van verdiepingen in de oostelijke binnenplaats. Deze nieuwbouw zou opgebouwd worden uit volledige overspanningen, waardoor de verdiepingen vrij in te delen waren. Dit in tegenstelling tot de westelijke binnenplaats die opgebouwd was uit draagbalken van negen meter lang die een 'grid' vormden waarbinnen men zalen moest creëren.²⁵⁰

De afdeling Nederlandse Geschiedenis werd in 1971 geopend nadat deze sinds 1964 gesloten was wegens bouw- en inrichtingswerkzaamheden. Deze afdeling bevond zich op de

²⁴⁹ Werf van der 2003: 201

²⁵⁰ Sint Nicolaas 1997: 319

begane grond in het oostelijke deel van het gebouw (zie afb. 53).²⁵¹ De indeling van deze afdeling was gebaseerd op thema's die chronologisch waren geordend.²⁵² De eerste zaal was gewijd aan het thema 'Tijd, taal en prehistorie', objecten uit de vroege middeleeuwen kon men vinden in een opstelling van objecten die afkomstig waren uit het Leidse Rijksmuseum voor Oudheden. Deze objecten moesten een overzicht geven van de prehistorie (het paleolithicum) tot en met de achtste eeuw na Christus. Vervolgens maakte men een sprong naar de late middeleeuwen met het thema 'Naar Bourgondië'. De nadruk op de omschrijving van dit thema ligt bij de staatsvorming van Nederland. De St. Elisabethsvloed uit 1421 die afgebeeld staat in de gids van de afdeling geschiedenis zagen we eerder bij Schmidt-Degener in zijn opstelling van 'geschiedenis ter land' en is ook hier opgesteld. Na de late middeleeuwen maakte men een sprong naar de Tachtigjarige oorlog die in 1568 startte.²⁵³



Afb. 53 Educatieve dienst Rijksmuseum, *Wegwijzer door het Rijksmuseum* (Amsterdam: Rijksmuseum, 1972) blz. 25

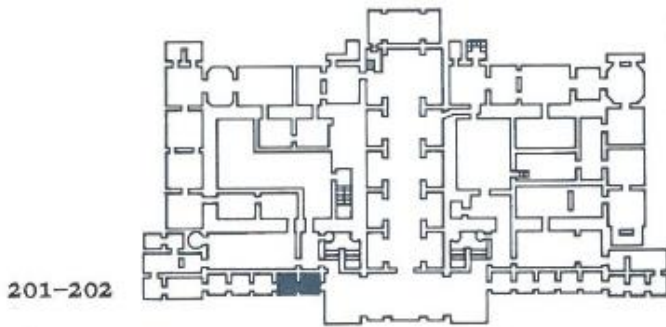
De in 1972 uitgebrachte *Wegwijzer door het Rijksmuseum* laat in één oogopslag het nieuwe doolhofachtige karakter van het gebouw zien (zie bijlage 12). De plaats van de schilderwerken uit de late middeleeuwen is nu duidelijker aangegeven dan in de gids uit 1962 (zie afb. 54). Het aantal zalen dat gewijd is aan deze periode is teruggebracht van vier naar twee (zaal 201-202). De schilders die hier vertegenwoordigd zijn, zijn echter wel hetzelfde gebleven. Opmerkelijk is hier de nuancering met betrekking tot *De Boom van Jesse* die tot nog toe toegeschreven werd aan Geertgen tot Sint Jans, maar nu ook aan Jan Mostaert wordt toegeschreven door verschillende kunsthistorici.²⁵⁴

²⁵¹ Educatieve Dienst Rijksmuseum 1972: 24

²⁵² Schendel van 1971: 5

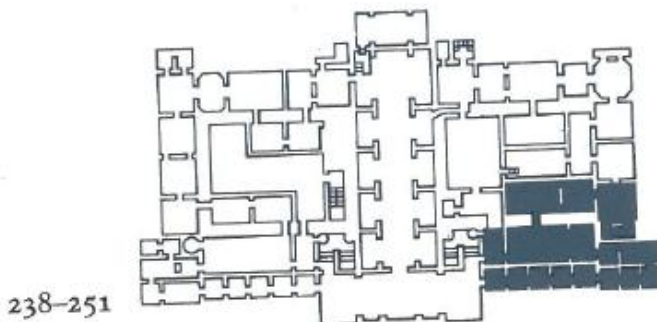
²⁵³ Idem: 19

²⁵⁴ Educatieve Dienst Rijksmuseum 1972: 5



Afb. 54 Educatieve dienst Rijksmuseum, *Wegwijzer door het Rijksmuseum* (Amsterdam: Rijksmuseum, 1972) blz. 5

In 1971 worden de zalen 238-247 die gewijd zijn aan de middeleeuwse beeldhouwkunst en kunstnijverheid geopend na een renovatieperiode van twee jaar. De wanden, vloeren en vitrines zijn hiermee herzien. Er was verder extra ruimte gecreëerd voor belangwekkende aanwinsten en werken die nog in het depot stonden.²⁵⁵ Ook de afdeling Beeldhouwkunst en Kunstnijverheid is in 1972 nog steeds op dezelfde plaats te vinden als in 1962 (zie afb. 55). Het aantal zalen is gelijk gebleven in vergelijking met de situatie van een decennium eerder (zaal 238-248). De omschrijving van deze zalen is verder bijna identiek aan de omschrijving uit 1962, we kunnen dus vaststellen dat er met betrekking tot de belangrijkste werken in deze zalen qua selectie en plaats van de werken in de zalen weinig is veranderd tussen 1962 en 1972.²⁵⁶



Afb. 55 Educatieve dienst Rijksmuseum, *Wegwijzer door het Rijksmuseum* (Amsterdam: Rijksmuseum, 1972) blz. 16

Halverwege de jaren '80 treffen we alle besproken afdelingen met middeleeuwse objecten op dezelfde plaats als in 1972 (zie bijlage 11). De omschrijvingen van deze zalen uit 1985 zijn bijna één op één overgenomen uit de gids van 1972.²⁵⁷ Wanneer we iets verder in de tijd reizen dan zijn de omschrijvingen uit 1989 voor het middeleeuwse deel van de afdeling schilderkunst en beeldhouwkunst en kunstnijverheid ook gelijk aan de omschrijvingen uit 1985 (zie bijlage 12).²⁵⁸

²⁵⁵ Rijksmuseum 1971: 86

²⁵⁶ Educatieve Dienst Rijksmuseum 1972: 16

²⁵⁷ Educatieve Dienst Rijksmuseum 1985: 4-5, 15-16, 23-24

²⁵⁸ Educatieve Dienst Rijksmuseum 1989: 8-9, 18-20

Meer bewijs voor het ongewijzigd blijven van de afdeling Beeldhouwkunst en Kunstnijverheid vinden we naast de gidsen ook in de kijkroutes, een in 1985 geïntroduceerde vorm van informatievoorziening voor bezoekers.²⁵⁹ De kijkroute bestaat uit 40 folders van zes bladzijden en behandelen uiteenlopende thema's. Deze kijkroutes geven een aanvullend beeld op de plaatsen waar men middeleeuwse objecten kon zien.

De folder over *Wandtapijten met planten en dieren* beschrijft in zaal 239 het 'Fragment van een wapentapijt van Guillaume de Beaufort, geweven aan het eind van de 14^{de} eeuw in Frankrijk of Vlaanderen'. Afbeelding 56 laat zien dat dit tapijt er al in 1952 hing en dat de 'pleurants' ook op dezelfde plaats stonden, maar dan op een andere sokkel (vergelijk met afb. 51).²⁶⁰ De volgende zalen 240-246 waren in 1985 nog steeds gewijd aan de beeldhouwkunst vanaf de tweede helft van de vijftiende eeuw tot en met de zestiende eeuw zoals kijkroute 7 *Hoe beelden beschilderd waren* aantoont. In deze folder wordt een kleine selectie beelden uit dit tijdvak besproken.²⁶¹



Afb. 56 objectnr. RMA-SSA-F-00795-1, Afdeling Beeld, Rijksmuseum, Zaal M239 met opstelling van middeleeuwse kunstnijverheid in 1952, ontwikkelgelatinezilverdruk, 110 mm x 170 mm, Amsterdam (Foto: Rijksmuseum, Amsterdam)

Zoals reeds vermeld waren de middeleeuwse objecten van de afdeling schilderijen nog steeds aan de overzijde van de voorhal te zien aan het begin van de chronologische opstelling. Kijkroute 32 *Het schilderij geeft het goede voorbeeld* bespreekt twee werken in zaal 202, de eerste is van de Meester van Alkmaar uit 1504 en de tweede betreft een werk uit 1500 van de Meester van de Kruisafneming.²⁶² Het is nu iets duidelijker hoe de twee zalen

²⁵⁹ Heijden van der & Kloek 1985: 3

²⁶⁰ Educatieve Dienst Rijksmuseum 1985-1989: folder 1, blz. 1-2

²⁶¹ Educatieve Dienst Rijksmuseum 1985-1989: folder 7, blz. 1-6

²⁶² Educatieve Dienst Rijksmuseum 1985-1989: folder 27, blz. 1-3

met middeleeuwse schilderijen waren ingedeeld met in de tweede zaal werken van rond 1500 en in de eerste zaal vermoedelijk laatmiddeleeuwse werken.

Even verderop in de nieuwbouw van de oostelijke vleugel, op de afdeling geschiedenis is wél het één en ander veranderd in de periode 1985-1989. Deze aanpassingen hebben echter geen invloed op de selectie van middeleeuwse werken die hier te zien waren.²⁶³ De bevestiging vinden we in kijkroute 19 *Dramatische momenten uit de geschiedenis* waarbij in de eerste zaal nog steeds de St. Elizabethsvloed hangt van omstreeks 1500.²⁶⁴ In 1997 concludeerde de toenmalige directeur van de afdeling geschiedenis J.P. Sigmond ook dat de opstelling van deze afdeling uit 1971 in grote lijnen hetzelfde is gebleven.²⁶⁵

5.2 De middeleeuwen als startpunt voor elke afdeling

De collectie middeleeuwse objecten groeide gestaag door in de periode 1945 tot en met 1997 tot een totaal van 2.466 objecten. De opgestelde objecten werden echter nog steeds geselecteerd op basis van het inmiddels leidende principe van authenticiteit en kwaliteit. De kleine selectie objecten werd vanaf 1952 tentoongesteld in een omgeving die zich nooit eerder zo neutraal probeerde op te stellen. De zalen waren nu volledig bevrijd van alle oude decoraties.

Een vergelijking van de zaalfoto's uit 1952 met de gidsen van 1962 tot en met 1989 laat zien dat de selectie belangrijkste objecten nauwelijks veranderd is. Er is ook hier sprake van een selectieve omgang met gemengd opstellen, omdat bij de afdeling beeldhouwkunst en kunstnijverheid pas vanaf de zeventiende eeuw schilderkunst werd toegevoegd aan de opstelling. Het versnipperde script van Schmidt-Degener wordt nog steeds in stand gehouden doordat de middeleeuwen het startpunt is van de afdeling schilderijen, geschiedenis en beeldhouwkunst en kunstnijverheid.

²⁶³ Educatieve Dienst Rijksmuseum 1989: 30-31

²⁶⁴ Educatieve Dienst Rijksmuseum 1985-1989: folder 19, blz. 1-2

²⁶⁵ Sigmond 1997: 261

6. 1998 - 2013: Verder met Cuypers

In de economisch gunstige jaren '90 ontstond er een groot draagvlak voor een volledige renovatie van Het Rijksmuseum. Op verzoek van het ministerie van OC en W stelt de directie van het museum in 1998 een beleidvisie op ten behoeve van de renovatie van het museumgebouw.²⁶⁶ De redenen tot het voorstel ter renovatie die in *Het Rijksmuseum in de 21e eeuw, Beleidvisie Masterplan Rijksmuseum Amsterdam* worden benoemd zijn velerlei. Door het volbouwen van de binnenplaatsen is de heldere structuur van het gebouw verloren gegaan. En doordat er op een staccato tempo telkens een andere afdeling is gerenoveerd naar de standaarden van de betreffende tijd is het museum een quilt van inrichtingsvisies geworden. Hiermee hangt samen dat de bezoekers ingewikkelde routes moeten volgen wanneer zij zich door het gebouw voortbewegen, als het ze al gelukt is om binnen te komen. Want de twee ingangen aan de stadhouderskade zijn niet toegerust op de grote bezoekersstroom die in de jaren '90 rond de één miljoen bezoekers per jaar telt.²⁶⁷

Het Rijksmuseum had verder te kampen met plaatsgebrek omdat er in dit volgebouwde museum niet alleen tentoonstellingsruimtes lagen, maar ook andersoortige voorzieningen voor bezoekers zoals een winkel, restaurant, een auditorium, sanitair en de benodigde ruimtes voor personeel en de rest van de collectie zoals depots, kantoren en restauratieateliers. Al deze voorzieningen waren niet gepland in het oorspronkelijke bouwplan van het museum. De voorzieningen voor de collectie en het personeel voldeden dan ook niet aan de hedendaagse maatstaven.²⁶⁸

De hoofdpunten van het *Masterplan* betreffen dan ook allerlei verbeteringen ten aanzien van de structuur van het gebouw, de toegankelijkheid van de niet-museale voorzieningen zoals het restaurant, het retourneren aan het publiek van alle tentoonstellingsruimtes die in de loop der tijd een andere functie hebben gekregen, het up-to-date brengen van de klimatologische installaties en waar mogelijk het in oude luister herstellen van Cuypers' decoraties.²⁶⁹

Voorzichtig meldt de auteur dat de nieuwe eenheid in de structuur van het gebouw vraagt om een nieuwe eenheid in de presentatie van de collectie. In dit stadium is het zeker nog mogelijk dat de opstelling gebaseerd op de bestaande afdelingen een eenduidige inrichting kan opleveren, maar verder wordt er vooral voortgeborduurd op alle voordelen die een volledig gemengde chronologische opstelling biedt. Zoals de unieke positie die het Rijksmuseum

²⁶⁶ Rijksmuseum jaarverslag 1998: 26

²⁶⁷ Rijksmuseum beleidvisie 1998: 4

²⁶⁸ Idem: 5

²⁶⁹ Idem: 15

ten opzichte van andere nationale musea inneemt omdat het in staat is om middels de verschillende collecties zowel kunst als de Nederlandse geschiedenis te tonen.²⁷⁰

Een ander argument is dat de collectie van de afdeling geschiedenis net als de kunstcollectie objectgericht is waardoor een combinatie van beide collecties goed mogelijk is. Verder werden de objecten van de afdeling geschiedenis op dezelfde manier getoond als de kunstobjecten, waardoor een stap naar een gemengde opstelling nog kleiner is. Uit het onderzoeken van hypothetische gemengde opstellingen kwamen nog meer voordelen naar voren. Uit een proef met de objecten uit de middeleeuwen blijkt dat de objecten elkaar kunnen aanvullen bij een gemengde opstelling. De objecten uit de middeleeuwen vormen geen samenhangend geheel, maar op basis van thema's kunnen ze wel een sterk beeld bieden van de periode. Voorbeelden van thema's zijn: religie, de Utrechtse kapittelkerken en hun schatkamer, het Bourgondisch huis en de ontwikkeling van (Italiaanse) steden. Dit document hinkt duidelijk op twee benen, want er wordt nogmaals benadrukt dat met een gemengde opstelling niet wordt bedoeld dat de vermenging op zaalniveau plaats vindt. De zalen zelf worden wel nog gewijd aan een afdeling (schilderkunst, beeldhouwkunst, kunstnijverheid, geschiedenis) en zullen elkaar afwisselen.²⁷¹

Op 19 november 1999 krijgt het voornoemde beleidsplan groen licht en stelt de minister 100 miljoen gulden ter beschikking. Over het idee van de gemengde opstelling zou een publieke discussie gevoerd worden.²⁷² Verschillende openbare debatten werden georganiseerd door Het Rijksmuseum en het Koninklijk Oudheidkundig Genootschap en in de dagbladen werd uitvoerig gediscussieerd. Het voert te ver om hier in te gaan op de inhoud van de discussies, wel kan gezegd worden dat de meningen net zoals in de jaren twintig van de twintigste eeuw sterk verdeeld waren met vele kampen voor en vele kampen tegen het gemengd opstellen. De museumkwestie was nog steeds een actueel strijdtoneel. Ondertussen ging het Rijksmuseum gewoon door met zijn werkzaamheden ten behoeve van de renovatie.

Het vlottrekken van de financiering verliep vlekkeloos dankzij een aanvullende toezegging van de overheid in 2000 en gelden van de hoofdsponsors Bankgiroloterij en Philips, daarmee was de begroting in 2001 rond.²⁷³ In hetzelfde jaar viel het besluit voor de keuze van de inzending van de architecten Cruz y Ortiz, zij waren één van de zeven kandidaten die het jaar ervoor uitgenodigd waren om een plan in te dienen voor de renovatie. De daadwerkelijke bouwwerkzaamheden zouden niet lang daarna van start gaan. Op 7 december 2003 sloten de deuren van hoofgebouw van het Rijksmuseum en werd de Zuidvleugel, inmiddels de

²⁷⁰ Rijksmuseum beleidsvisie 1998: 17

²⁷¹ Idem: 19

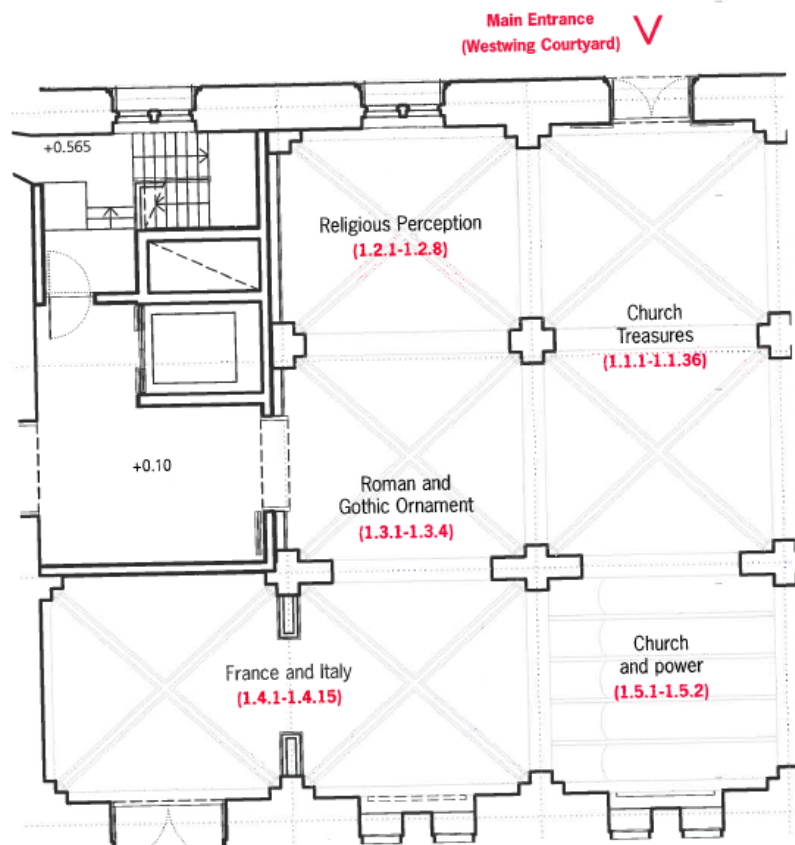
²⁷² Rijksmuseum jaarverslag 1999: 10

²⁷³ Rijksmuseum jaarverslag 2001: 10

Philipsvleugel geheten, geopend onder de noemer 'Meesterwerken' zodat het publiek alsnog zou kunnen genieten van de Nachtwacht en een beperkte selectie werken uit de gouden eeuw.²⁷⁴

Het selecteren van een interieurarchitect vond plaats in 2004 waarbij de keuze viel op Het Franse bureau Wilmotte. Dit bureau had ook grote delen van het Louvre onder handen genomen. Uit *An invitation to design the galleries of the New Rijksmuseum* waarin de ideeën over de opstelling aan de gegadigden voor de interieuropdracht werden gepresenteerd kan geconcludeerd worden dat er nog steeds een voorbehoud bestaat ten opzichte van de chronologische en gemengde opstelling van schilderkunst, beeldhouwkunst en kunstnijverheid. Het presenteren van alleen een van deze afdelingen in een enkele zaal wordt namelijk nog als optie genoemd, met als motto 'mengen waar het kan en scheiden waar het moet'.²⁷⁵ Naast deze indeling op zaalniveau is er een overkoepelende indeling bepaald: het hoofdtraject dat ingedeeld is in verschillende tijdvakken vanaf de middeleeuwen tot heden, special collections dat fungeert als een wisselende opstelling van studiecollections en het Aziatisch paviljoen waar de Aziatische objecten te zien zijn.²⁷⁶

28



Afb. 57 Leeuw de, R. *An invitation to design the galleries of the New Rijksmuseum* (Amsterdam : Rijksmuseum, 2004) blz. 28

²⁷⁴ Rijksmuseum jaarverslag 2003: 10

²⁷⁵ Leeuw de 2004: 19

²⁷⁶ idem: 21-23

De plaats van de middeleeuwen werd al benoemd in *Het Rijksmuseum in de 21e eeuw, Beleidsvisie Masterplan Rijksmuseum Amsterdam* als zijnde op de begane grond aan de westzijde van het museum.²⁷⁷ Dat is in dit plan onveranderd gebleven zoals te zien is op afbeelding 57. Verder is de indeling die gebaseerd wordt op verschillende thema's - waarvoor nu de term 'ensembles' wordt gebruikt²⁷⁸ - ook overeind gebleven. In dit stadium hebben de museummedewerkers de volgende ensembles voor ogen: religious perception, church treasures, Roman and Gothic ornament, church and power en France and Italy. De ingang naar de middeleeuwen is in dit plan geplaatst direct rechts na de algemene entree op de binnenplaats (zie het rode pijltje rechts boven op afb. 57).



Afb. 58 Ontwerp voor souterrain afdeling middeleeuwen; de bakstenen muren blijven hier zichtbaar: Rijksmuseum, *Jaarverslag 2007* (Eindhoven: Drukkerij Lecturis, 2008) blz.53

Op 23 maart 2007 presenteert Wilmotte het voorlopige ontwerp van de collectieopstelling waarbij zoals voorgedragen in *An invitation to design the galleries of the New Rijksmuseum* 'een besef van tijd en gevoel voor schoonheid' de leidende gedachte is. Wilmotte's ontwerp heeft tot doel om een zo discreet mogelijke positie in te nemen en vooral de collectie, het gebouw van Cuypers en de renovatie door Cruz y Ortiz op de voorgrond te laten treden. Wilmotte stelt voor om de muren van elke afdeling in een kleur uit het kleurenpallet van Cuypers te schilderen. Behalve bij de middeleeuwen, hier had Wilmotte bedacht dat de bakste-

²⁷⁷ Rijksmuseum beleidsvisie 1998: 31

²⁷⁸ Leeuw de 2004: 29

nen gewelven onbedekt zouden blijven (zie afb. 58). De middeleeuwen staat in dit plan in schril contrast tot de witte en zwarte muren in de opstelling van de 20ste eeuw dat in deze fase ook in het westelijke souterrain gepland is (zie afb. 59).²⁷⁹ Wat er uiteindelijk van deze plannen is terechtgekomen zullen we in de volgende paragraaf zien.



Afb. 59 Ontwerp voor souterrain afdeling 20ste eeuw; aan de witte wanden zal (beeldende) kunst worden getoond, aan de zwarte fotografie: Rijksmuseum, *Jaarverslag 2007* (Eindhoven: Drukkerij Lecturis, 2008) blz.54

6.1 Het Nieuwe Rijksmuseum anno 2013

Het op 13 april 2013 geopende Rijksmuseum is volledig ingedeeld in tijdvakken met op de bovenste verdieping de twintigste eeuw, op de tweede verdieping de zeventiende eeuw, op de eerste verdieping de achttiende en de negentiende eeuw en op de begane grond Special Collections en de middeleeuwen en renaissance (zie bijlage 15). Cuypers' decoraties zijn gereconstrueerd in de ontvangstruimtes van het gebouw (het atrium, de trappenhuizen die leiden naar de voorhal, de voorhal en de eregalerij), de bibliotheek en de Rembrandtzaal.²⁸⁰ De Aduardkapel is ook gerestaureerd, maar op dit moment niet zichtbaar omdat deze zaal zich bevindt op de verdieping waar de achttiende eeuw is gehuisd en men de Aduardkapel niet in deze opstelling vindt passen. Volgens Frits Scholten, conservator beeldhouwkunst en

²⁷⁹ Rijksmuseum jaarverslag 2007: 53

²⁸⁰ Grevenstein van-Kruse 2012: 303

voorzitter van de werkgroep voor de inrichting van de afdeling middeleeuwen, is het slechts een kwestie van tijd totdat de Aduardkapel weer te zien is.²⁸¹

Op een andere plaats in het museum heeft men wèl een manier gevonden om de oude decoraties te combineren met de collectieopstelling. In het souterrain bij de afdeling Special Collections zijn de zuilen uit Cuypers' decoratieprogramma die gekopieerd zijn uit de cryptes van verschillende kerken gerestaureerd. In de vitrine die objecten uit de verzameling kostuums laat zien, zijn de zuilen zichtbaar voor het publiek. De voorste zuil is gekopieerd uit de St. Lebuinuskerk te Deventer en de achterste zuil is geïnspireerd op een zuil uit de krocht van de St. Pieterskerk te Utrecht (zie bijlage 5).



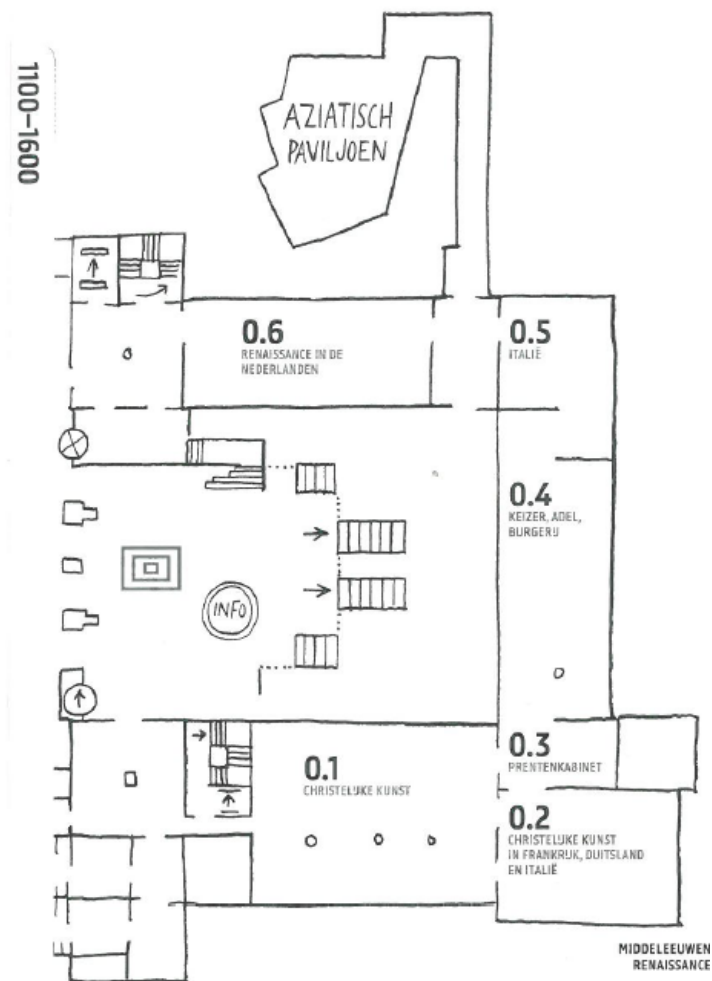
Afb. 60 Zaal 0.9 Special Collections, zuilen naar de krochten van St. Lebuinuskerk te Deventer en St. Pieterskerk te Utrecht, Erkens, 16-07-2013

Op dezelfde verdieping als de afdeling Special Collections is de afdeling middeleeuwen geheel volgens plan in de westelijke vleugel ingericht. Scholten bevestigt dat deze plaats van begin af aan hetzelfde is gebleven. Hij vermeldt verder dat de motivatie voor het plannen van de middeleeuwen op deze plaats op clichés is gebaseerd, zoals de intimiteit van de lage gewelven en de donkere en mysterieuze associaties die dit oproept bij de middeleeuwen.²⁸² Hetgeen dat wel veranderd is ten opzichte van het oorspronkelijke plan is de verplaatsting van de ingang van deze vleugel van de binnenplaats naar het noordwestelijke trappenhuis.

²⁸¹ Scholten F., Interview d.d. 27-06-2013: Bijlage 16, vraag 11

²⁸² idem, vraag 1

Het eerste dat opvalt wanneer we het eerdere plan van afbeelding 57 vergelijken met de huidige indeling van de zalen uit de museumgids (afb. 61) is dat het aantal thema's is verminderd. Waar we op afbeelding 57 in de eerste zaal al vijf thema's aantreffen, vinden we nu in de gehele vleugel zes breder opgezette thema's. Volgens Frits Scholten was de versoepeling ten aanzien van de omgang met de ensembles mogelijk dankzij de aard van de collectie middeleeuwse objecten. De collectie bevat weinig historische objecten waardoor men vrijer kon omgaan met de ensembles die volgens (kunst)historische thema's waren ontwikkeld. Het eindresultaat kan samengevat worden als 'een reeks van zalen met een eigen gezicht gebaseerd op kunsthistorische en esthetische keuzes'.²⁸³



Afb. 61 Spaans, E. *Museum gids : Rijksmuseum* (Amsterdam: Rijksmuseum, 2013) blz. 74

Zaal 0.1 'Christelijke kunst' laat werken zien die de middeleeuwer vooral in kerken tegen kwam en geeft een beeld van deze samenleving die destijds verweven was met de christelijke religie. In de tweede zaal 0.2 staat de religieuze kunst nog steeds centraal en wordt de term 'internationale gotiek' geïntroduceerd als een stijl die eind 1400 zijn hoogtepunt bereikte. Hier wordt een Europese context geboden door werken uit Frankrijk,

²⁸³ idem, vraag 2

Duitsland en Italië te tonen. In de volgende zaal 0.3 vinden we een plek waar voor het eerst binnen de opstelling van de middeleeuwen een vaste plaats is ingeruimd voor prentkunst. De laatste zaal die primair gewijd is aan de middeleeuwen is zaal 0.4 die gewijd is aan de burgerlijke aspecten van de middeleeuwse samenleving.

Het eerste werk dat men bij het betreden van zaal 0.1 'Christelijke kunst' ziet is het Timpaan van Egmond (afb. 62), die overigens niet oorspronkelijk op deze plaats gepland was. De verplaatsing hangt samen met de wijziging van de entree van de binnenplaats naar het trappenhuis. Bij de aanvankelijke ingang zouden de bezoekers als eerste een 'doodlopende' zaal moeten betreden, aan het einde van deze aan de christelijke kunst gewijde zaal zou een altaarstuk geplaatst worden. Na een rondje door de eerste zaal te hebben gelopen, zou de bezoeker de route vervolgen naar de zaal die gewijd is aan het thema 'keizer, adel, burgerij' via een doorgang met daarboven het timpaan. Dit werk zou de brug naar de burgerlijke tijd vormen vanwege enerzijds het religieuze en anderzijds het wereldlijke karakter van het beeldhouwwerk.²⁸⁴



Afb. 62 Zaal 0.1 Christelijke kunst, Het Timpaan van Egmond met een doorgang naar de middenbeuk van de zaal. Erkens, 16-07-2013

²⁸⁴ Scholten F., Interview d.d. 27-06-2013: Bijlage 16, vraag 8

Het volgende dat opvalt aan deze uiteindelijke opstelling zijn de grijze muren, terwijl er nog kale bakstenen gewelven te zien waren in de impressie van Wilmotte op afbeelding 58. Dat de muren onbedekt zouden blijven bleek een hardnekkig misverstand te zijn. Scholten had altijd een lichte muurkleur bedacht voor deze ruimtes²⁸⁵, hij wijst het idee van bakstenen gewelven sowieso af en beschouwt deze als een clichématige benadering van de middeleeuwen.²⁸⁶ Het pleister dat in deze zalen gebruikt is is van een ander type dan in de rest van het museum. De reden hiervoor is dat het Cuypersgenootschap zich tegen het besluit voor de bepleistering van deze zalen keerde, om de kwestie niet op de spits te drijven heeft men hier reversibel stucwerk aangebracht dat van natuurlijke materialen is gemaakt. Het effect van dit stucwerk bleek een toevallige schot in de roos te zijn.²⁸⁷

De muurkleur is gekozen aan de hand van de verschillende proeven. In het oorspronkelijke plan van Wilmotte zouden de zalen ieder een eigen kleur uit het palet van Cuypers krijgen. Uit proeven met de objecten bleek dat deze kleuren niet geschikt waren om als achtergrond te dienen bij de opstellingen. Naar aanleiding van een voorstel van Wilmotte is men gaan experimenteren met verschillende tinten grijs. Deze kleuren zorgden ervoor dat de ebbenhouten en vergulden lijsten van de zeventiende-eeuwse werken goed uitkwamen. Vervolgens heeft men op basis van proeven met objecten voor elke verdieping een grijs tint gekozen.²⁸⁸



Afb. 63 Zaal 0.1 Christelijke kunst, Vitrine met liturgische objecten en de reliekhouders van Scerpswert. Erkens, 16-07-2013

²⁸⁵ Scholten F., Interview d.d. 27-06-2013, vraag 9

²⁸⁶ idem, vraag 1

²⁸⁷ idem, vraag 1

²⁸⁸ idem, vraag 9

Naast het wijzigen van de muurkleur in de laatste fase van de oplevering van het Rijksmuseumgebouw, werden er in de plannings- en inhuizingsfase van de collectieopstelling ook allerhande wijzigingen doorgevoerd. Een concreet voorbeeld is de Mater Dolorosa, een aanwinst uit 2010 die niet mocht ontbreken in de opstelling. Dit beeld staat in de eerste vitrine die men aantreft nadat de bezoeker onder het Timpaan door loopt. De treurende moeder vertegenwoordigt een universele emotie en qua stijl heeft dit werk uit het begin van zestiende eeuw iets moderns. Daarmee is de Mater Dolorosa 'een boegbeeld' en 'een tijdloos object dat zo het clichébeeld van de middeleeuwen kan doorbreken'.²⁸⁹ De terra cotta buste nam als gevolg van deze positie de oorspronkelijk bedachte plek van de reliekhouder van Scerpswert in. Dit zilveren object staat nu in de flankerende vitrine met liturgische objecten. 'Qua functie past dit object eigenlijk niet binnen dit deel van de opstelling, maar qua esthetiek weer wel.'²⁹⁰

Afbeelding 63 toont met de vitrine met onder andere liturgische objecten op de voorgrond en op de achtergrond schilderijen en beeldhouwwerken een opstelling die moeiteloos een logisch geheel vormt. Deze harmonie is onder andere het resultaat van de selectiecriteria voor de opgestelde objecten. Dat een object een origineel van hoge kwaliteit betreft spreekt tegenwoordig voor zich. Daarnaast speelden inhoud en esthetiek een grote rol, waarbij de esthetiek niet alleen voor een op zichzelf staand object meespeelde maar ook de 'visuele samenhang van een groep objecten binnen een zaal'.²⁹¹



Afb. 64 Zaal 0.2 Christelijke kunst in Frankrijk, Duitsland en Italië, Erkens, 16-07-2013

Deze samenhang op het gebied van inhoud en esthetiek zien we ook in de tweede zaal over 'Christelijke kunst in Frankrijk, Duitsland en Italië'. Ook hier wordt schilderkunst gecombineerd met beeldhouwkunst en andere kunstnijverheden. Bij een aantal groepen objecten in deze en de andere zalen zien we de symmetrie terugkomen die door Bode

²⁸⁹ Scholten F., Interview d.d. 27-06-2013, vraag 7

²⁹⁰ idem, vraag 7

²⁹¹ Idem, vraag 4

geïntroduceerd werd. Bij de nieuwe opstelling van de middeleeuwen vormt het huidige Bodemuseum een van de inspiratiebronnen: 'in de ruime en vrije opstelling van de beeldhouwwerken worden de objecten onderdeel van het publiek' (zie afb. 65).²⁹² Op afbeelding 66 is deze interactie tussen publiek en standbeelden in zaal 0.1 te zien.



Afb. 65 Skulpturensammlung in the Bode-Museum, Staatliche Museen zu Berlin, photo: Jörg P. Anders, <http://www.smb.museum/smb/kalender/details.php?objID=17496&typeld=10>, geraadpleegd 16-07-2013

Scholten is het echter niet eens met de stelling dat het mengen van objecten zoals deze geïntroduceerd is door de oude Bode leidend is bij de inrichting van de middeleeuwen in het Rijksmuseum. Hij beschouwt dit als een veel ouder principe dat al voor Bode werd toegepast in landhuizen van verzamelaars. Het verschil tussen Bode en de inrichting in het Rijksmuseum is dat Bode 'zocht naar een reconstructie of evocatie van stijkkamers en dat gebeurt bij ons niet. "*Mengen waar het kan, scheiden waar het moet*" was ons devies'.²⁹³ Het idee van het scheiden waar het moet zien we in zaal 0.2 waar objecten van dezelfde soort gegroepeerd opgesteld zijn en in zaal 0.3 waar een aparte afscheiding is gemaakt voor de tentoonstelling van alleen prenten.



Afb. 66 Zaal 0.1 Christelijke kunst, Erkens, 16-07-2013

²⁹² Scholten F., Interview d.d. 27-06-2013, vraag 11

²⁹³ idem, vraag 12

6.2 Mengen waar het kan, scheiden waar het moet

Het motto 'Mengen waar het kan, scheiden waar het moet' is op alle niveaus in de inrichting van het Rijksmuseum doorgevoerd. De slogan vormt tevens het antwoord op de vraag hoe de collectie zich verhoudt tot de collectieopstelling, er is gemengd waar men kan en gescheiden waar het moest. De decoraties van Cuypers zijn gescheiden van direct contact met de objecten, want ze zijn (op een enkele uitzondering na) gereconstrueerd op de plaatsen waar ze niet in het directe blikveld van de objecten kunnen vallen. In lijn met het bovenstaande devies zijn door de gehele opstelling objecten uit alle afdelingen in dezelfde zaal te zien, met op sommige punten een gescheiden opstelling van bepaalde groepen objecten.

In een script dat bestaat uit één grote chronologische lijn is het binnen het Rijksmuseum onvermijdelijk dat de middeleeuwen weer het startpunt is van de route. Over het geheel genomen beslaan de middeleeuwen samen met de renaissance één achtste van de totale tentoonstellingsoppervlakte. Sec bekeken lijkt de hoeveelheid tentoonstellingsoppervlakte vergeleken bij het aantal eeuwen 1100-1600 niet veel, als je bedenkt dat de volgende eeuwen een halve of zelfs hele verdieping 'krijgen'. Het verschil met de analyse van de huidige opstelling en de eerdere inrichtingen is dat je er zelf door heen kunt lopen. Het bewandelen van de zalen is voor iedereen anders en wat voor de één weinig is, is voor de ander misschien wel precies genoeg. Hetgeen dat nu opgesteld staat in de afdeling middeleeuwen is in ieder geval het beste dat het Rijksmuseum op dit moment te bieden heeft van de in totaal 2.659 objecten uit de collectie middeleeuwen. De toekomst zal uitwijzen of de huidige opstelling veel navolging zal krijgen in vergelijkbare instellingen.

7. Conclusie

Dit laatste hoofdstuk brengt ons terug bij de deelvragen en hoofdvragen en de beantwoording hiervan. De hoofdvraag 'Hoe heeft de collectieopstelling van de middeleeuwen zich ontwikkeld in het Rijksmuseum vanaf 1885 tot en met 2013?' zal aan het einde van dit hoofdstuk beantwoord worden nadat alle deelvragen zijn behandeld. De eerste deelvraag 'Hoe zag de collectieopstelling van de middeleeuwen eruit in 1885 en wat veranderde er in de loop der jaren?' is ruim aan de orde gekomen in hoofdstuk 2 t/m 6.

De tweede deelvraag over de ontwikkeling van de collectie middeleeuwse objecten is middels een analyse van de collectiedatabase beantwoord. Elk tijdvak kende een gestage groei van 753 naar 2659 objecten waarbij het zwaartepunt binnen deze groep steeds bij de objecten uit de late middeleeuwen lag. Het totale aantal objecten bestaat momenteel uit 2339 objecten uit de late middeleeuwen, 303 objecten uit de hoge middeleeuwen en 17 objecten uit de vroege middeleeuwen.

De verhouding tussen de collectieontwikkeling en de collectieopstelling maakte een proces door van de ene zijde van het spectrum waarbij in 1888 de nadruk vooral op de collectieopstelling lag naar de andere zijde van het spectrum in 2013 waarbij alle aandacht vooral uitgaat naar de objecten. In de beginperiode vanaf 1888 tot 1898 ligt de nadruk van de opstelling vooral bij Cuypers' architecturale inbreng en zijn vele verwijzingen naar de middeleeuwen, waarbij met name de aandacht voor het Karolingische tijdperk uitzonderlijk is. Vervolgens begint de eerstvolgende directeur Pit zich langzaam los te worstelen van deze ijzeren greep door de aandacht te verleggen naar kunstnijverheid, authentieke objecten en de evolutie van de objecten.

Daarna gaat de opstelling volledig op de schop en voegt Schmidt-Degener kwaliteit toe als selectie criterium. Een groot deel van de objecten verdwijnt in de depots en alle stijlka-
mers worden ontmanteld omdat een facsimile moest worden vermeden. De opstelling mocht met behulp van een beperkte hoeveelheid decoratie nu alleen een bepaalde sfeer van het betreffende tijdvak oproepen. Vanaf de jaren vijftig gaat men nog een stapje verder door de collectieopstelling te ontdoen van elke vorm van ornament. De opstelling in 2013 is ook ornamentloos, maar de donkergrijs beschilderde gewelven hebben ongetwijfeld een ander effect dan de crèmewitte tentoonstellingsdozen uit de jaren vijftig.

Uit de analyse van de collectieopstellingen door de jaren heen diende zich een rode lijn aan die aan het begin van de scriptie nog niet was voorzien, namelijk het principe van het mengen dat telkens een andere toepassing kreeg. Rond 1890 zagen we dat de gemengde opstelling een bont geheel betrof van decoraties op vloeren, wanden en gewelven. De originele objecten moesten niet alleen met het voorgaande concurreren, maar ook met replica's en afgietsels. Vanaf 1898 wordt het idee van het gemengd opstellen vervangen door een

academische opstelling van objecten die op materiaal, herkomst en periode worden geordend.

Het gemengd opstellen wordt door Schmidt-Degener nieuw leven ingeblazen en hangt samen met het oproepen van de sfeer van de oorspronkelijke plaats en de tijd van het object zonder deze volledig te kopiëren. Het mengen van objecten uit verschillende afdelingen in één zaal wordt echter niet volledig doorgevoerd doordat Schmidt-Degener het museum heeft ingedeeld aan de hand van de afdelingen schilderijen, geschiedenis en beeldhouwkunst en kunstnijverheid. Dit afdelingsprincipe blijft bestaan tot 2003, pas in 2013 zijn objecten uit alle afdelingen in één zaal bij elkaar te bewonderen.

Kunnen we uit deze ontwikkelingen afleiden hoe men de middeleeuwen beschouwde binnen het Rijksmuseum? Deze vraag is lang niet voor alle tijdvakken even eenvoudig te beantwoorden. Voor de beginperiode in 1885 t/m 1898 is er in ieder geval vastgesteld dat er in het iconografisch programma van het Rijksmuseum zowel aan de buitenkant als aan de binnenkant buitenproportioneel veel aandacht bestaat voor de middeleeuwen. Het meest opmerkelijke is wel de aandacht voor het Karolingische tijdperk terwijl er in deze periode maar 6 originele objecten uit de vroege middeleeuwen van de 753 middeleeuwse objecten aanwezig waren.

De bredere afbakening van de middeleeuwen tot en met het begin van de zestiende eeuw was ook opmerkelijk, maar bleef niet lang overeind. Bij de eerstvolgende directeuren ligt het eind van de middeleeuwen al bij het jaar 1500. Al in de tijd van Schmidt-Degener wordt duidelijk waar het zwaartepunt van de verschillende collecties ligt met betrekking tot middeleeuwse objecten. Voor de afdeling schilderijen en afdeling geschiedenis is dat de late middeleeuwen en voor de afdeling beeldhouwkunst en kunstnijverheid beginnen de kwalitatief goede objecten bij 1100. Deze kenmerken zijn bepalend voor de inrichting van de opstelling en zorgen ervoor dat de opstelling vanaf de jaren vijftig tot 2003 grotendeels ongewijzigd blijven.

Dit brengt ons bij de beantwoording van de hoofdvraag 'Hoe heeft de collectieopstelling van de middeleeuwen zich ontwikkeld in het Rijksmuseum vanaf 1885 tot en met 2013?'. De ontwikkeling van de collectieopstelling van het Rijksmuseum startte in 1885 met een opstelling die kortweg Cuypers' creatie genoemd kan worden, vanwege de vele bewijzen die wijzen op zijn inbreng en invloed. Vervolgens zagen we vanaf 1898 een opstelling die niet vernieuwend was binnen de inrichtingspraktijk van musea, maar voor het Rijksmuseum wel een vernieuwing betekende omdat hier de eerste aftrap plaats vond voor de aandachtsverschuiving richting het object.

Vanaf de jaren twintig wordt het Rijksmuseum pas ingericht volgens de nieuwste inrichtingsprincipes waarmee het museum zich eindelijk een twintigste-eeuws museum mocht

noemen. In de jaren vijftig maakt de collectieopstelling een groeispurt door en geldt het museum als één van de koplopers op inrichtingsgebied. Vanaf de jaren zestig is het museum in een continue staat van verbouwing en volgen de herinrichten elkaar op tot aan het jaar 2001. Vanuit de nog steeds actuele optiek van de museumkwestie heeft het Rijksmuseum met de huidige compleet en consequent gemengde opstelling met kunst én geschiedenis een gewaagde stap in de eenentwintigste eeuw gemaakt.

Literatuurlijst:

Alberdingk Thijm, P. *Karel de Groote en zijne eeuw, (741-814) : voorgesteld in zonderheid met betrekking tot Nederland* ('s-Gravenhage/Amsterdam: Nijhoff/Van Langenhuysen, 1867)

Bal, M. *Double exposures : the subject of cultural analysis* (New York: Routledge, 1996)

Bal, M. 'Exposing the Public' pp. 525-542 *A Companion to Museum Studies* edited by Macdonald, S. (Chichester, West Sussex, U.K.: Wiley-Blackwell, 2006)

Becker, J. "Ons Rijksmuseum wordt een tempel". Zur Ikonographie des Amsterdamer Rijksmuseums'. *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 35 (1984), p. 227-327.

Bergvelt E. 'The Decoration Programmes of Cuypers' Rijksmuseum in Amsterdam' in: E. Bergvelt, D.J. Meijers, L. Tibbe and E. van Wezel (eds.), *Museale Spezialisierung und Nationalisierung ab 1830. Das Neue Museum in Berlin im internationalen Kontext/ Specialization and Consolidation of the National Museum after 1830. The Neue Museum in Berlin in an International Context*, Berlijn 2011 (Berliner Schriftenreihe zur Museumsforschung, vol. 29), p. 311-323

Bos, J. De geschiedenis is vastgelegd in boeken, niet in musea' : van planvorming tot realisatie. Het Nederlands Museum voor Geschiedenis in het Rijksmuseum." *Bulletin van het Rijksmuseum* 45 (1997), p. 262-309

Bremer, I. *Gratis gids Rijks-museum Amsterdam*. (Amsterdam: Rijksmuseum, 1886)

Brons, W.P. *Geïllustreerde gids door het Rijksmuseum te Amsterdam* (Amsterdam: J. Vlieger, 1916, 1917, 1919, 1921?, ca. 1925, ca. 1928)

Dominicus-van Soest, M. *Rijksmuseum Amsterdam : gids/plattegrond : met een overzicht van de hoogtepunten* (Amsterdam : Rijksmuseum, 2001)

Dominicus-van Soest, M. *Rijksmuseum Amsterdam : de meesterwerken : gids* (Amsterdam : Rijksmuseum, 2003)

DOZY, G.J. 'RECENSIE KAREL DE GROOTE EN ZIJNE EEUW' *Vaderlandsche Letteroefeningen. Jaargang 1869* (Zalt-Bommel: Joh. Noman en zoon, 1869) p. 236-238
<[http://www.dbnl.org/tekst/_vad003186901_01/_vad003186901_01_0041.php?q=karel groote thijm](http://www.dbnl.org/tekst/_vad003186901_01/_vad003186901_01_0041.php?q=karel%20groote%20thijm)> [geraadpleegd 18-08-2013]

Duncan, C. *Civilizing rituals : inside public art museums* (London: Routledge, 1995)

Dunk von der, T. 'Jhr. Victor de Stuers en het Rijksmuseum : De controversie inzake de zege van Cuypers bij de prijsvraag van 1875 nader bezien' *Bulletin van het Rijksmuseum* 42 (1994), p. 37-76

Educatieve Dienst Rijksmuseum, *Kijkroute Rijksmuseum Amsterdam*. (Amsterdam : Rijksmuseum, 1985-1989)

Educatieve dienst Rijksmuseum, *Guide to the Rijksmuseum Amsterdam* (Amsterdam: Rijksmuseum, 1985)

Educatieve dienst Rijksmuseum, *Wegwijzer door het Rijksmuseum* (Amsterdam: Rijksmuseum, 1972)

Educatieve dienst Rijksmuseum, *Wegwijzer door het Rijksmuseum* (Amsterdam: Rijksmuseum, 1989)

Filedt Kok, J. & Bergvelt, E. 'De vroege Nederlandse schilderkunst in het Rijksmuseum.' *Bulletin van het Rijksmuseum* 46 (1998), p. 125 -205

Grevenstein-Kruse, Anne van. 'The Rijksmuseum in Amsterdam by Pierre Cuypers. A reconstruction of the painted decorations.' *Museale Spezialisierung und Nationalisierung ab 1830. Berlin*, 2011; p. 301-309.

Ham van der, G. *200 jaar Rijksmuseum. Geschiedenis van een nationaal symbool*. (Zwolle: Uitgeverij Waanders, 2000)

Haskell, F. *History and its images : art and the interpretation of the past* (New Haven: Yale University Press, cop. 1993)

Heijden van der P., Kloek W. 'Kijkroutes, een nieuwe vorm van educatieve begeleiding in het Rijksmuseum' *Bulletin van het Rijksmuseum* 33 (Amsterdam: Rijksmuseum, 1985), p. 3-17

Hellenberg Hubar van, B. *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*. (Nijmegen: Nijmegen University Press, cop. 1997)

Heybroek, J. 'Adriaan Pit, directeur van het Nederlandsch Museum : een vergeten episode uit de geschiedenis van het Rijksmuseum.' *Bulletin van het Rijksmuseum* 33 (1985), p. 233-265

Huijts C., Veenland-Heineman K, Vels Heijn A. *Het Rijksmuseum : ontwerpen, bouwen en verbouwen : 1863-1885-1985* ('s-Gravenhage: Ministerie van Volkshuisvesting, Ruimtelijke Ordening en Milieubeheer, 1985)

Kellen van der, D. *Gids voor de bezoekers van het Nederlandsch Museum voor geschiedenis en kunst*. (Amsterdam: Seyffardt, 1888)

Krul, W. "Realism, Renaissance and nationalism," in *Early Netherlandish Paintings: Rediscovery, Reception and Research*, ed. Bernhard Ridderbos, Anne Van Buren, and Henk Van Veen (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005). blz. 252-289

Leeuw de, R. *An invitation to design the galleries of the New Rijksmuseum* (Amsterdam : Rijksmuseum, 2004)

Leeuwen van, A. *Pierre Cuypers, architect (1827-1921)* (Zwolle: Waanders, cop. 2007)

Luijten, G. " 'De veelheid en de eelheid': een Rijksmuseum Schmidt-Degener" *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, Nr. 35* (Weesp: Fibula-Van Dishoeck, 1985)

Meijer, E. *Wegwijzer door het Rijksmuseum* (Amsterdam: Rijksmuseum, 1962)

Meijers, D. 'De democratisering van schoonheid, Plannen voor museumvernieuwingen in Nederland 1918-1921' *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, Nr. 28* (Haarlem: Fibula-Van Dishoeck, 1978) pp. 55-104

Moser, S. 'THE DEVIL IS IN THE DETAIL: Museum Displays and the Creation of Knowledge'

Museum Anthropology Vol.33(1), 2010, pp.22-32

Noordegraaf, J. *Strategies of Display, Museum Presentation in Nineteenth- and Twentieth-Century Visual Culture* (Rotterdam: NAI Publishers Rotterdam, 2004)

Obreen, Fr. *Wegwijzer door 's Rijks Museum te Amsterdam*. (Amsterdam: Rijksmuseum, 1887)

Obreen, Fr. *Wegwijzer door 's Rijks Museum te Amsterdam*. (Amsterdam: Rijksmuseum, 1890)

Oxenaar, A. P. J. H. *Cuypers en het gotisch rationalisme : architectonisch denken, ontwerpen en uitgevoerde gebouwen 1845-1878* (Rotterdam : NAI, 2009)

Pit, A. *'s Rijks Kunstnijverheid-Museum [Nederlandsch Museum voor geschiedenis en kunst te Amsterdam]* (Amsterdam: Rijksmuseum, 1910)

Pots, R. *Cultuur, koningen en democraten. Overheid & cultuur in Nederland*. (Nijmegen : SUN, cop. 2000)

Rijksmuseum, Afdeling Educatie en Voorlichting *Rijksmuseum Amsterdam : gids met een keuze uit de hoogtepunten* (Amsterdam: Rijksmuseum Scala, 1996)

Rijksmuseum, 'Nieuws uit het Rijksmuseum, Middeleeuwse kunst' *Bulletin van het Rijksmuseum* 19 (1971), p. 86

Rijksmuseum, *Het Rijksmuseum in de 21ste eeuw : beleidsvisie Masterplan Rijksmuseum Amsterdam* (Amsterdam : Rijksmuseum, 1998)

Rijksmuseum, *Jaarverslag 1998* (Zwolle: Waanders Drukkers, 1999)

Rijksmuseum, *Jaarverslag 1999* (Zwolle: Waanders Drukkers, 2000)

Rijksmuseum, *Jaarverslag 2001* (Zwolle: Waanders Drukkers, 2002)

Rijksmuseum, *Jaarverslag 2003* (Zwolle: Waanders Drukkers, 2004)

Rijksmuseum, *Jaarverslag 2007* (Eindhoven: Drukkerij Lecturis, 2008)

Rijnders, M. (red.) *Kabinetten, galerijen en musea : het verzamelen en presenteren van naturalia en kunst van 1500 tot heden* (Heerlen: Open Universiteit Nederland, 2005)

Röell, D. 'New Arrangements at the Rijksmuseum, Amsterdam' *Museum International* Volume 8, Issue 1 (January/December 1956) pages 24–34

Schendel van A., *Nederlandse geschiedenis in het Rijksmuseum, Amsterdam : rondgang door de zalen* (Amsterdam: Rijksmuseum, 1971)

Schmidt-Degener F. en Schoch M.C. *Rijksmuseum : gids met afbeeldingen* (Amsterdam: Rijksmuseum, 1938)

Sencie, J. 'P.P.M. Alberdingk Thijm' *Dietsche Warande en Belfort. Jaargang 1906*. (Antwerpen: J.-E. Buschmann, 1906) p. 13-66

<http://www.dbnl.org/tekst/_die004190601_01/_die004190601_01_0004.php> [geraadpleegd 15-08-2013]

Sigmond, J. 'Museale presentaties van de Nederlandse Geschiedenis in het Rijksmuseum : Inleiding op twee studies' *Bulletin van het Rijksmuseum* 45 (1997), p. 259-262

Sint Nicolaas, E. "Het Vaderland voorbij : de totstandkoming van de presentatie van de afdeling Nederlandse Geschiedenis van het Rijksmuseum in de jaren zestig en begin jaren zeventig." *Bulletin van het Rijksmuseum* 45 (1997), p. 310-354

Spaans, E. *Museum gids : Rijksmuseum* (Amsterdam: Rijksmuseum, 2013)

Stuers de, V. & Cuypers, P. [ill]. *Het Rijksmuseum te Amsterdam. Platen van P.J.H. Cuypers*. Amsterdam : Holkema & Warendorf, 1896)

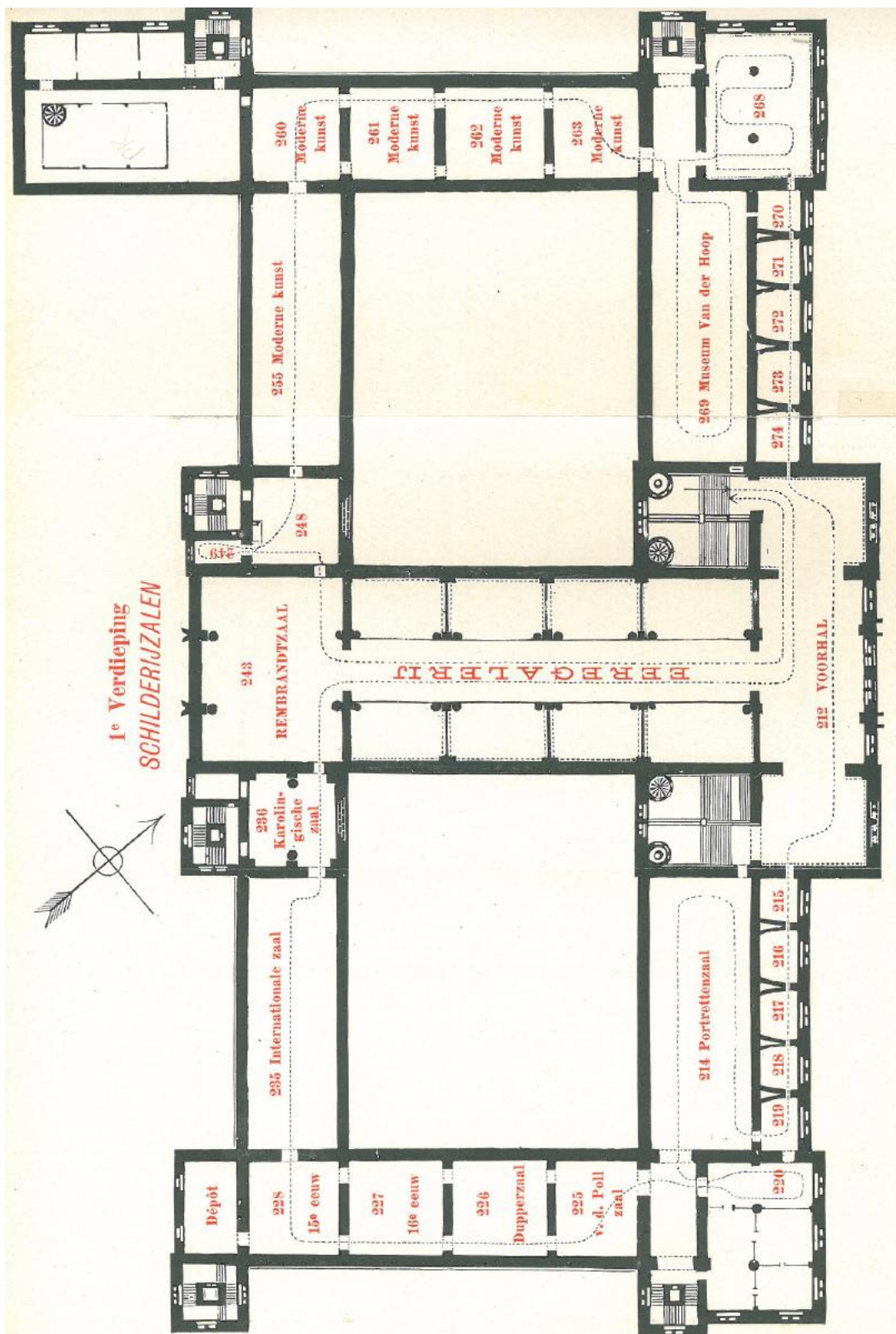
Vrancken, J. 'Levensbericht van Jan Willem Brouwers.' *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde*. red. E.J. Brill, (Leiden: 1898) p. 121-153

<http://www.dbnl.org/tekst/_jaa002189801_01/_jaa002189801_01_0019.php> [geraadpleegd 15-08-2013]

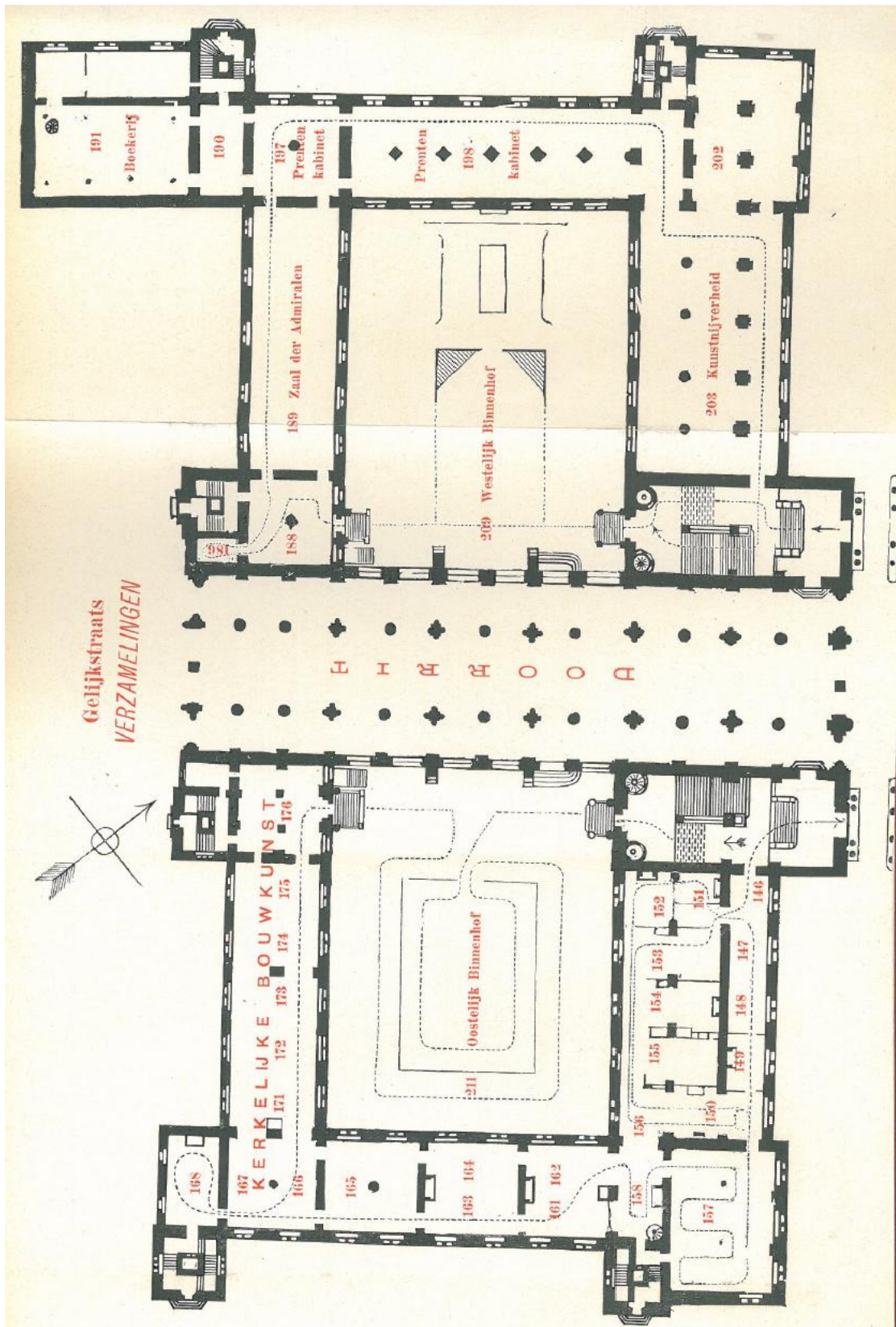
Werf van der, J.'Vormgeving in dienst van de beschouwing - de herinrichting van het Rijksmuseum 1945-1959.' *Bulletin van het Rijksmuseum* 51 (2003), p. 190-225

Bron afbeelding voorblad: Objectnummer 100047, Muurschildering in de voormalige zaal kerkelijke bouwkunst vijftiende eeuw in het Rijksmuseum in Amsterdam. - zuidoosthoek oostvleugel, Rijksdienst voor Cultureel Erfgoed,<http://beeldbank.cultureelerfgoed.nl/alle-afbeeldigen/weergave/search/layout/result/indeling/detail/start/37?searchfield=rijksmuseum>> [geraadpleegd 01-07-2013]

Bijlage 1: Begane grond en eerste verdieping 1887

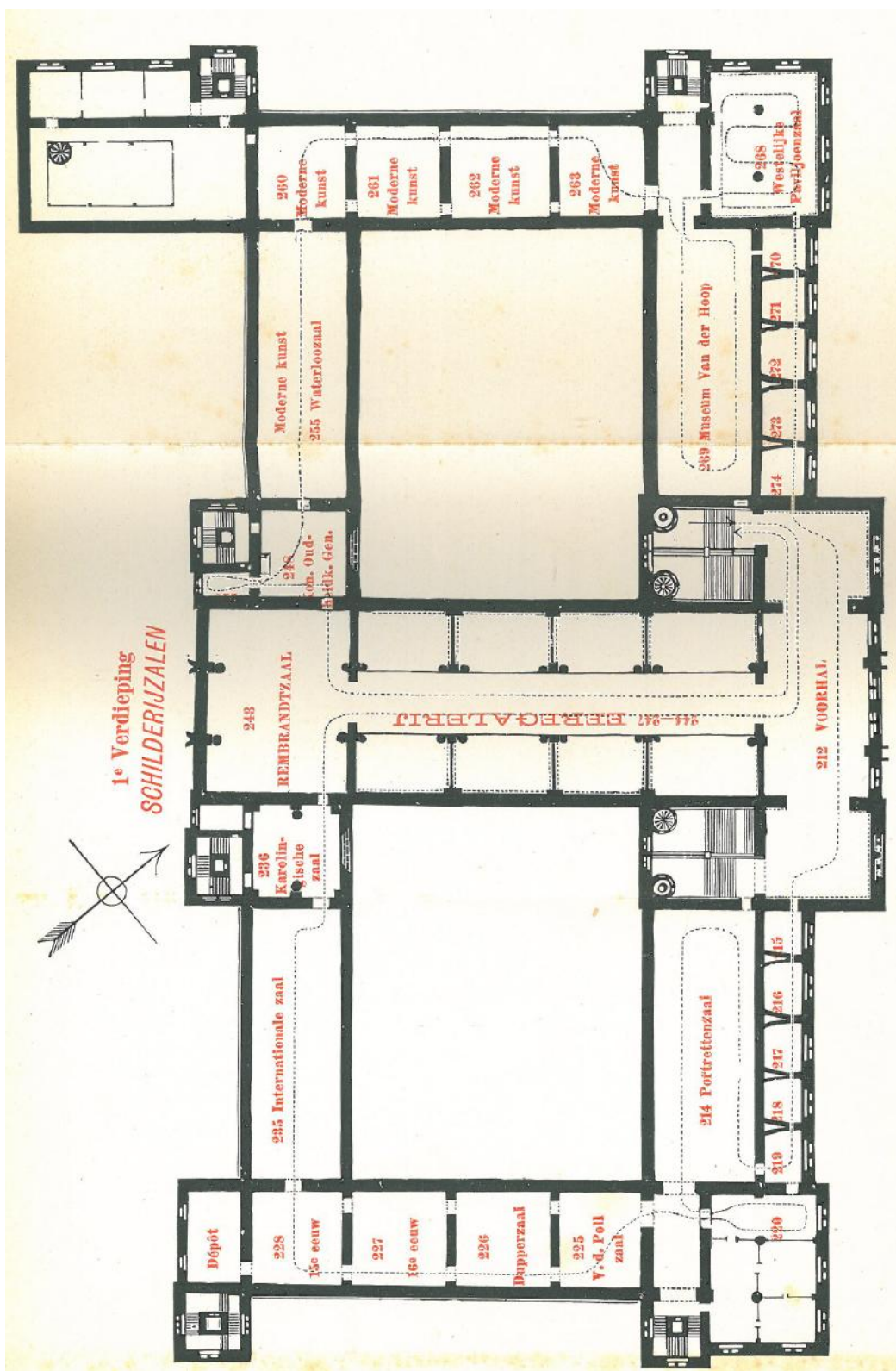


Eerste verdieping 1887 (bron: blz. 30, Obreen, Fr. *Wegwijzer door 's Rijks Museum te Amsterdam*. [Amsterdam: Rijksmuseum, 1887])

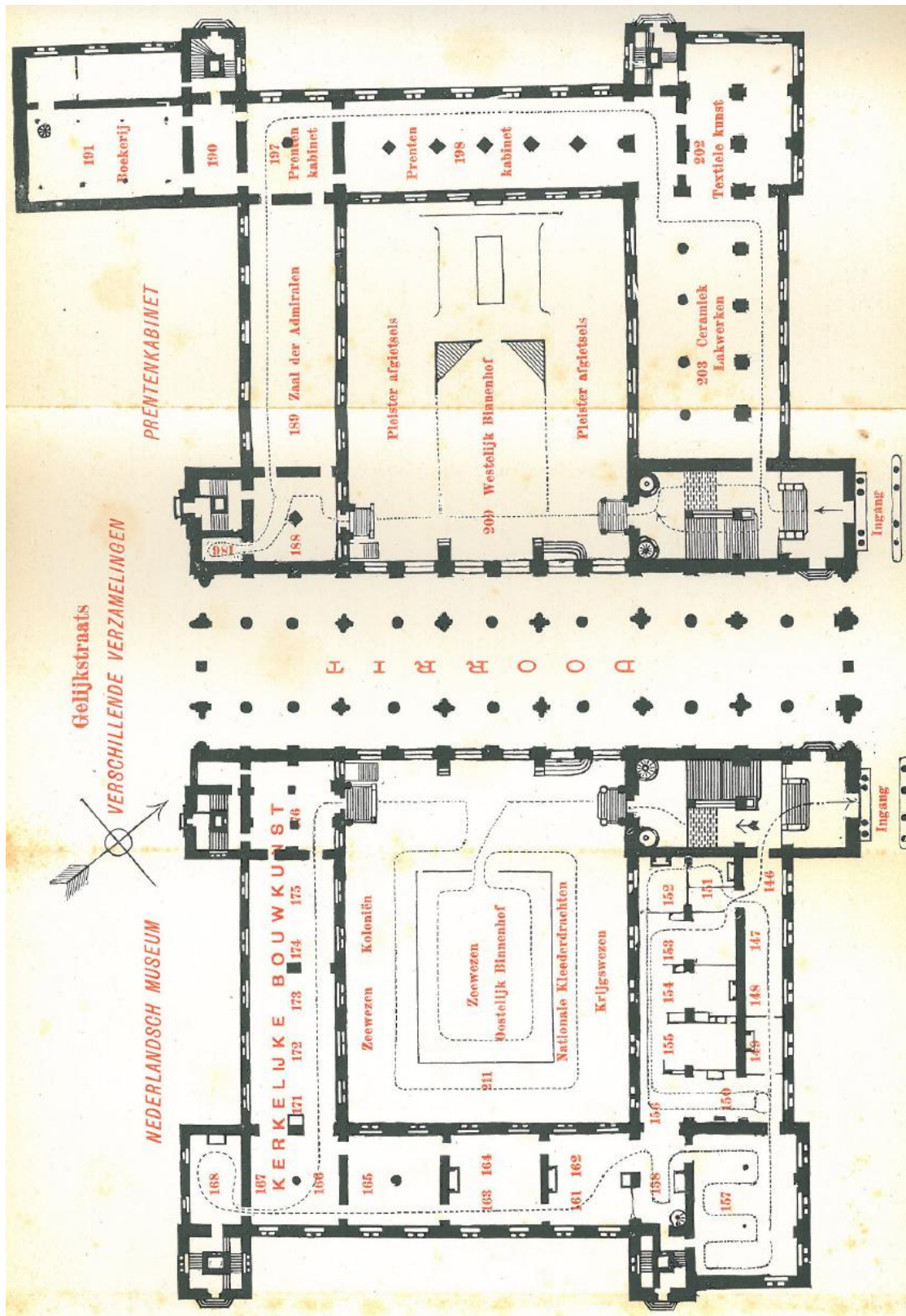


Begane grond 1887 (bron: blz. 86, Obreen, Fr. *Wegwijzer door 's Rijks Museum te Amsterdam*. [Amsterdam: Rijksmuseum, 1887])

Bijlage 2: Begane grond en eerste verdieping 1890

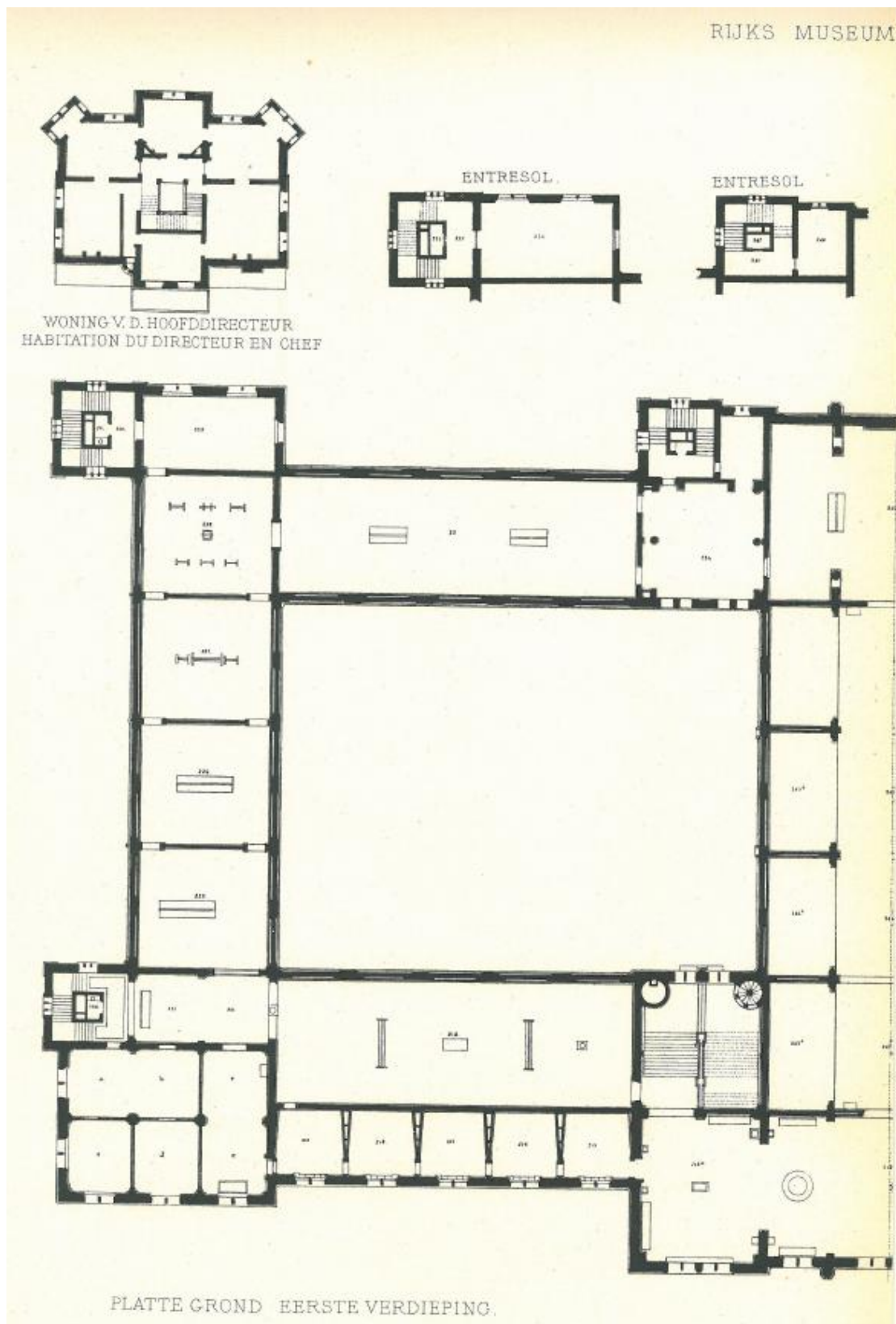


Eerste verdieping 1890 (bron: blz. 32, Obreen, Fr. *Wegwijzer door 's Rijks Museum te Amsterdam*. [Amsterdam: Rijksmuseum, 1890])



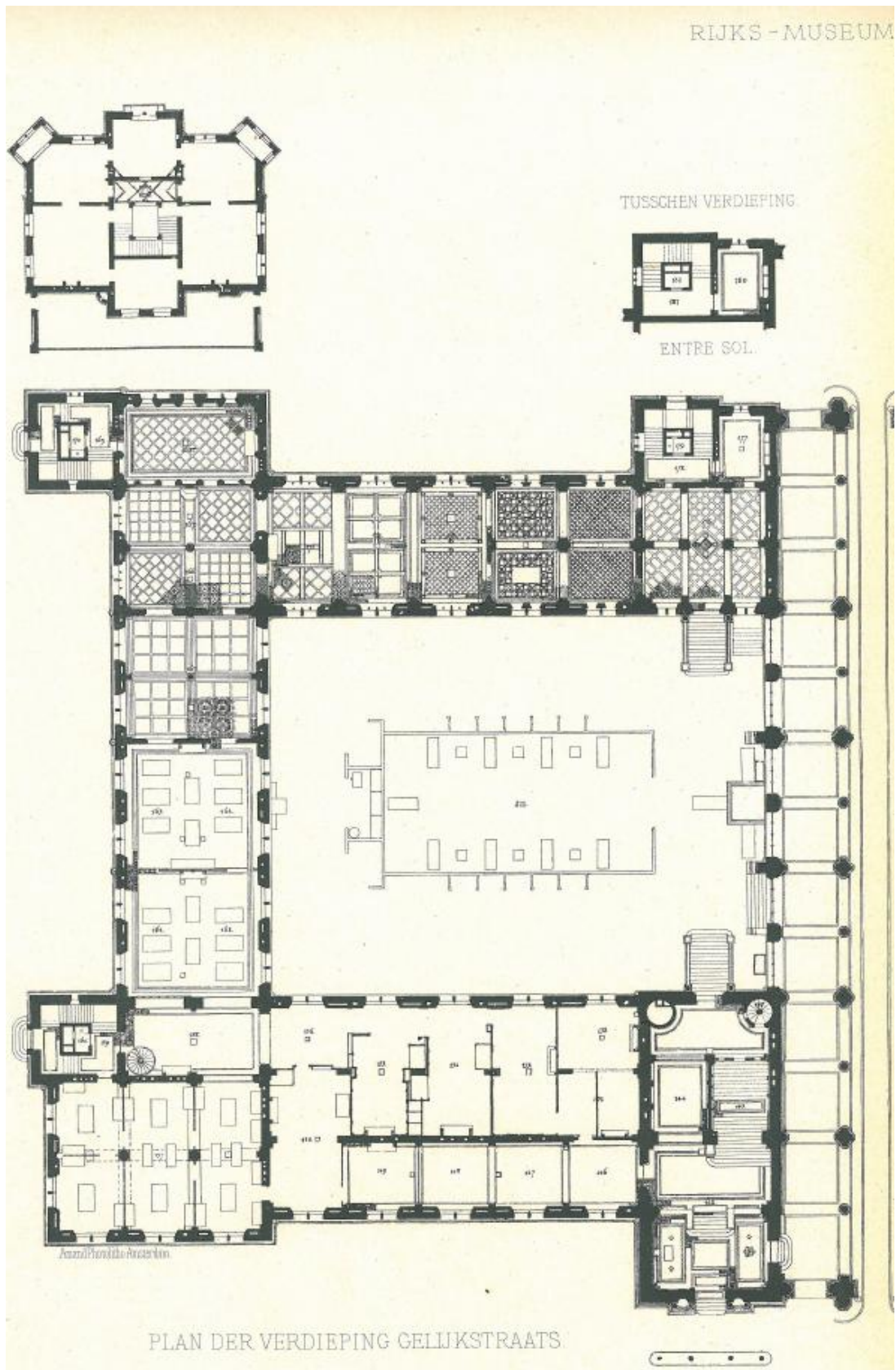
Begane grond 1890 (bron: blz. 128, Obreen, Fr. *Wegwijzer door 's Rijks Museum te Amsterdam*. [Amsterdam: Rijksmuseum, 1890])

Bijlage 3: Eerste verdieping 1896



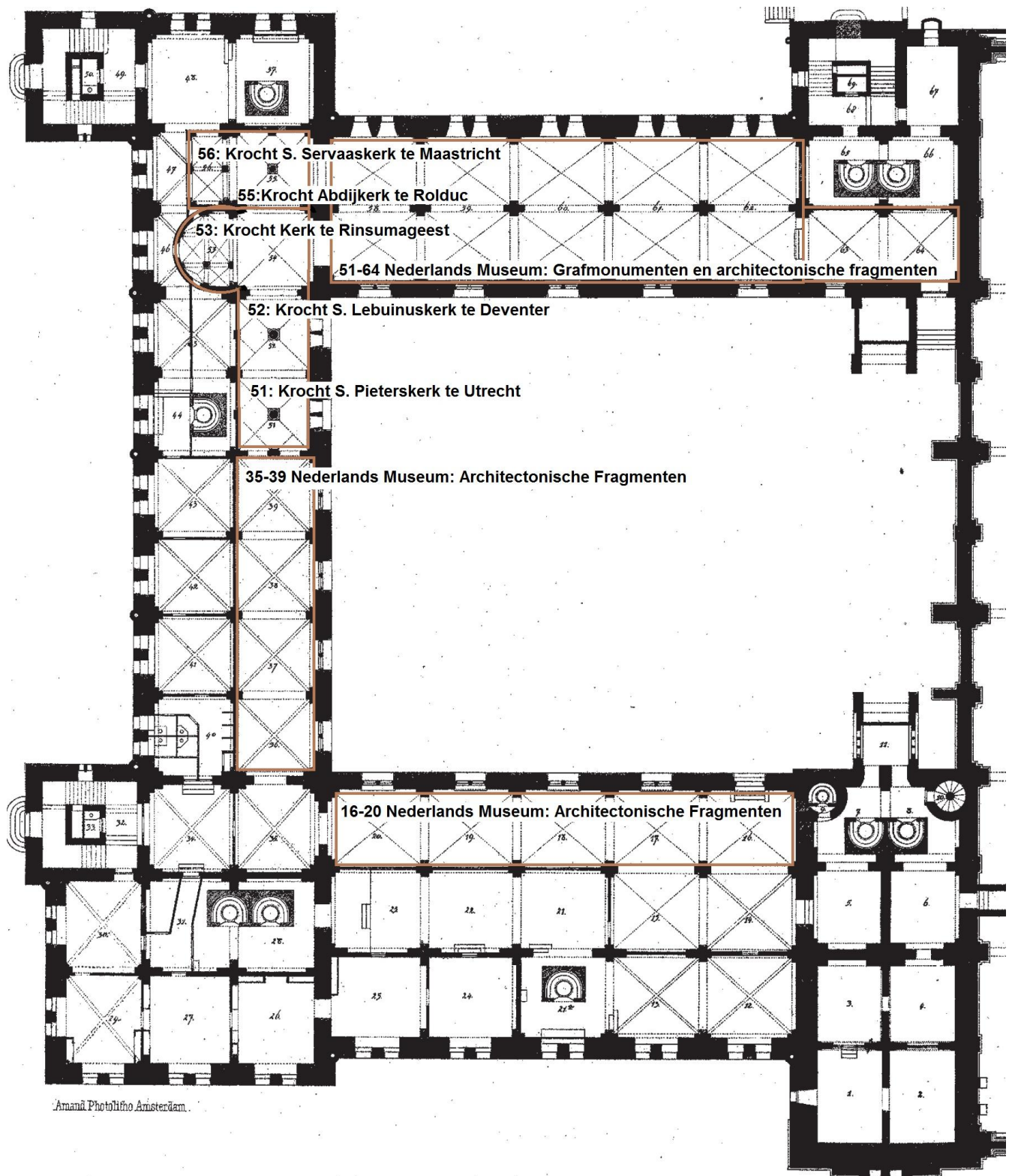
Stuers de, V. & Cuypers, P. [ill]. *Het Rijksmuseum te Amsterdam. Platen van P.J.H. Cuypers.* Amsterdam : Holkema & Warendorf, 1896)

Bijlage 4: Begane grond 1896



Stuers de, V. & Cuypers, P. [ill]. *Het Rijksmuseum te Amsterdam. Platen van P.J.H. Cuypers.* Amsterdam : Holkema & Warendorf, 1896)

Bijlage 5: Kelderverdieping 1896



Stuers de, V. & Cuypers, P. [ill]. *Het Rijksmuseum te Amsterdam. Platen van P.J.H. Cuypers.* Amsterdam : Holkema & Warendorf, 1896) met toevoegingen M. Erkens

Bijlage 6: Cuypers' betrokkenheid bij benoemde gebouwen opstelling middeleeuwen

Eerste verdieping: Schilderijen			
Zaal	Gebouw	Element	Betrokkenheid Cuypers
236, Karolingische zaal	St. Servaaskerk, Maastricht	Kopie keizerszaal	De restauratie van de Sint-Servaaskerk in Maastricht door Pierre Cuypers vond plaats tussen 1858 en 1908. In 1891-1892 werd de keizerzaal gerestaureerd. http://zoeken.nai.nl/CIS/project/6386 geraadpleegd 12 juli 2013
Westelijke Binnenplaats			
Zaal	Gebouw	Element	Betrokkenheid Cuypers
WBP	St. Servaaskerk, Maastricht	Afgietsel zuidelijk portaal	De restauratie van de Sint-Servaaskerk in Maastricht door Pierre Cuypers vond plaats tussen 1858 en 1908. Tussen 1881 en 1883 werden de twee cryptes herbouwd en tussen 1882-1887 werd het Bergportaal gerestaureerd en gepolychromeerd. http://zoeken.nai.nl/CIS/project/6386 geraadpleegd 12 juli 2013
WBP	St. Maartenskerk, Bolsward	Reproductie eikenhouten kerkbank	Geen
WBP	Grote Kerk (Dordrecht)	Afgietsel koorbank	1901-1918 door P.J.H. Cuypers, waarde stelling en restauratie advies, ontwerpen glas. http://zoeken.nai.nl/CIS/project/6479 geraadpleegd 12 juli 2013
WBP	N.H. GROTE OF ONZE-LIEVE-VROUWEKERK TORENSTRAAT (BREDA)	kopie koperen doopvont	In 1880 en 1881 verzorgde Pierre Cuypers de decoratie van enkele meubelstukken voor de kerk en adviseerde hij bij de restauratie van de kerktoren. http://zoeken.nai.nl/CIS/project/6400 geraadpleegd 12 juli 2013
WBP	Westerkerk, Enkhuizen	Kopie koorhek	Geen
WBP	N.H. Grote of Onze-Lieve-Vrouwekerk Torrenstraat (Breda)	Kopie grafgedenkteken	In 1880 en 1881 verzorgde Pierre Cuypers de decoratie van enkele meubelstukken voor de kerk en adviseerde hij bij de restauratie van de kerktoren. http://zoeken.nai.nl/CIS/project/6400 geraadpleegd 12 juli 2013
WBP	Domkerk en Domkruisgang (Utrecht)	Kopie Christusgraf	In 1877 stelde Pierre Cuypers voor de 'primitieve vormen' van het gebouw te herstellen; tussen 1879 en 1893 werden toevoegingen uit latere periodes verwijderd, de muren en gewelven werden gerepareerd en de originele gotische ornamentiek werd gereconstrueerd. Bovendien realiseerde Cuypers de beglazing van de gang en in 1895 bouwde hij het portaal. In 1911 gaf hij nogmaals een advies, deze keer in de discussie over de eventuele handhaving van de door hem aangebrachte beglazing. http://zoeken.nai.nl/CIS/project/6591 geraadpleegd 12 juli 2013
WBP	N.H. Bovenkerk of Nicolaaskerk Koormarkt	Kopie priestergestoelte en drie zitplaatsen	In 1853 herstelde Cuypers de zijbeuken en kapellen. Tussen 1882 en 1892 was Cuypers belast met de restauratie van de kerk.

	(Kampen)		http://zoeken.nai.nl/CIS/project/6370 geraadpleegd 12 juli 2013
WBP	Kerk te Scheemda	Origineel orgel	Geen
WBP	Nicolaïkerk, Utrecht	Origineel orgel	Geen
WBP	Kasteel van Jever, Nedersaksen	Kopie zoldering	Geen
WBP	Stadhuis Den Haag	Gedeeltelijke reproductie voor-gevel	Geen
WBP	Kerk te Haringcarspel	Origineel kerkorgel	Geen
WBP	Woonhuis Maarten van Rossumhuis Nonnenstraat (Zaltbommel)	Afgietsels boogvullingen uit gevel	Tussen 1881 en 1885 werd het gebouw ingrijpend geres- taureerd onder leiding van P.J.H. Cuypers. http://zoeken.nai.nl/CIS/project/6745 geraadpleegd 12 juli 2013
WBP	R.K. Abdijkerk en Abdij Rolduc Heyendallaan (Kerkrade)	Afgietsels van kolommen en kapitelen uit de crypte	Pierre Cuypers verrichtte in 1854 de restauratie van cryp- te en koor en zorgde voor de plaatsing van een orgeltri- bune. http://zoeken.nai.nl/CIS/project/6374 geraadpleegd 12 juli 2013
WBP	Kerken van Maastricht	Afgietsels van kolommen en kapitelen uit de crypte	Meerdere projecten: http://zoeken.nai.nl/zoeken/projecten?SearchTerm=maastricht+kerk+cuypers+&searchType=Project geraadpleegd 12 juli 2013
WBP	Kerk van Rinsumageest, mogelijk Alexanderkerk	Afgietsels van kolommen en kapitelen uit de crypte	Geen

Nederlands Museum: Kerkelijke Bouwkunst Middeleeuwen

Kerkelijke Bouwkunst IXde - Xde eeuw

Zaal	Gebouw	Element	Betrokkenheid Cuypers
176	St. Servaaskerk, Maastricht	Kopie architec- tuur, kopie altaar, afgietsel beeld, schildering naar 4e eeuws textiel uit schatkamer	De restauratie van de Sint-Servaaskerk in Maastricht door Pierre Cuypers vond plaats tussen 1858 en 1908. http://zoeken.nai.nl/CIS/project/6386 geraadpleegd 12 juli 2013
176	St-Adelbertabdij (Egmond-Binnen)	Schilderingen naar evangelari- um, origineel Timpaan van Egmond	P.J.H. Cuypers gaf advies omtrent een plan voor de her- bouw van de abdij, die in 1573 was verwoest. Het plan ging niet door. http://zoeken.nai.nl/CIS/project/6966 geraadpleegd 12 juli 2013
176	R.K. Kerk H. Amelberga Salva- torplein (Suste- ren)	Schilderingen naar evangelari- um	Onder Rijksadviseurs maakte Pierre Cuypers in 1888 een restauratieplan voor de R.K. kerk in Susteren, dat niet werd uitgevoerd. Daarnaast schreef hij een waardstelling en leverde hij kritiek op de restauratie van de kerk door de architect Lambert von Fisenne. In de periode tussen 1888 en 1893 was Cuypers inspecteur bij de restauratiewerk- zaamheden door Von Fisenne. Het westwerk, in zijn hui- dige gedaante met twee torens, is het resultaat van die

			restauratiecampagne. http://zoeken.nai.nl/CIS/project/6642 geraadpleegd 12 juli 2013
176	R.K. Kerk H.H. Wiro, Plechelmus en Otgerus Kerkplein (Sint-Odiliënberg)	Afgietsels en originele bouwfragmenten	In 1883 en 1884 werd de basiliek gerestaureerd door J.H.J. Kayser, nadat Cuypers en L.C. Hezenmans hun waardstelling hadden uitgesproken. Ook adviseerden zij gedurende de restauratiewerkzaamheden. Tijdens de ingrijpende restauratie werd het interieur beschilderd en de inventaris vernieuwd. Bij de restauratie van 1949 verdween de polychromie van de beschildering en de inventaris. http://zoeken.nai.nl/CIS/project/6636 geraadpleegd 12 juli 2013
176	Kerk onbekend, Groenlo	11e eeuwse originele doopvont	geen
176	Kerk onbekend, Kuinre	14e eeuwse originele doopvont	geen
176	Kerk onbekend, Amerzode	originele doopvont	geen
176	Kerk onbekend, Nigtevecht	originele doopvont	geen
176	Kerk onbekend, Rinsumageest	Afgietsel twee grafzerken	geen
176	Onze lieve vrouwenkerk, Breda	Originele koperen grafzerk	In 1880 en 1881 verzorgde Pierre Cuypers de decoratie van enkele meubelstukken voor de kerk en adviseerde hij bij de restauratie van de kerktoren. http://zoeken.nai.nl/CIS/project/6400 geraadpleegd 12 juli 2013
176	Dom Aken	vloer	Geen
176	Kerk LaVoute Chilhac (Haute Loire)	Kleine houten deur naar fragment kerkdeur	Geen
Kerkelijke Bouwkunst XIe - begin XIIe eeuw			
175	R.K. Abdijkerk en Abdij Rolduc Heyendallaan (Kerkrade)	Kopie gewelf, kopie deuropening met bogenfries	Pierre Cuypers verrichtte in 1854 de restauratie van crypte en koor en zorgde voor de plaatsing van een orgeltribune. In de periode tussen 1891 en 1902 verzorgde Pierre Cuypers tevens de decoratie van de kerk. http://zoeken.nai.nl/CIS/project/6374 Geraadpleegd 8 juli 2013
175	Kerk St. Trophime (Arles)	Kopie polychromie decoraties motieven op gewelfbogen	Geen
175	St. Servaaskerk, Maastricht	kopiedeuropening, kopie gewelfdecoratie, afgietsel noodkist	De restauratie van de Sint-Servaaskerk in Maastricht door Pierre Cuypers vond plaats tussen 1858 en 1908. http://zoeken.nai.nl/CIS/project/6386 geraadpleegd 12 juli 2013
175	Kapel van St. Ulrich te Goslar	Kopie muurschildering	Geen
175	Kathedraal te Chartres	Kopie muurschildering	Geen
175	Kerk te Nolay	Kopie muurschildering	Geen
175	St. Jan te Poitiers	Kopie muurschildering	Geen

Kerkelijke Bouwkunst eind XIIe - begin XIIIe eeuw			
174	R.K. Munsterkerk Onze-Lieve- Vrouwe Munster- plein (Roermond)	Kopie gewelven, kopie zuilen, ko- pie kapitelen, kopie vensters, kopie vloer, afg- gietsel graftombe	Restauratie en decoraties vanaf 1850. De Munsterkerk in Roermond werd tussen 1863 en 1884 voor de tweede maal gerestaureerd door Pierre Cuypers en tijdens deze werkzaamheden werd met name het exterieur onder handen genomen. http://zoeken.nai.nl/CIS/project/6367 Geraadpleegd 8 juli 2013
174	OLV Kerk, Chart- res	Kopie vensters	geen
174	Onze-Lieve- Vrouwekathedraal (Doornik)	Kopie uurschilde- ring, kopie dwars- banden	Geen
Kerkelijke Bouwkunst midden XIIIe eeuw			
173	Domkerk (Utrecht)	Kopie gewelf, kopie zuilen, ko- pie vensters	In 1877 stelde Pierre Cuypers voor de 'primitieve vormen' van het gebouw te herstellen; tussen 1879 en 1893 werden toevoegingen uit latere periodes verwijderd, de muren en gewelven werden gerepareerd en de originele gotische ornamentiek werd gereconstrueerd. Bovendien realiseerde Cuypers de beglazing van de gang en in 1895 bouwde hij het portaal. In 1911 gaf hij nogmaals een advies, deze keer in de discussie over de eventuele handhaving van de door hem aangebrachte beglazing. http://zoeken.nai.nl/CIS/project/6591 Geraadpleegd 8 juli 2013
173	Domkerk, Keulen	Kopie glaswerk vensters	Geen
173	R.K. Munsterkerk Onze-Lieve- Vrouwe Munster- plein (Roermond)	afgietsel Christus aan kruis, kopie vloer	Restauratie en decoraties vanaf 1850. De Munsterkerk in Roermond werd tussen 1863 en 1884 voor de tweede maal gerestaureerd door Pierre Cuypers en tijdens deze werkzaamheden werd met name het exterieur onder handen genomen. http://zoeken.nai.nl/CIS/project/6367 Geraadpleegd 8 juli 2013
173	Seminarie van bisdom Roer- mond, R.K. Abdij- kerk en Abdij Rolduc Heyendal- laan (Kerkrade)	Afgietsel lezenaar	Pierre Cuypers verrichtte in 1854 de restauratie van crypte en koor en zorgde voor de plaatsing van een orgeltribune. In de periode tussen 1891 en 1902 verzorgde Pierre Cuypers tevens de decoratie van de kerk. http://zoeken.nai.nl/CIS/project/6374 Geraadpleegd 8 juli 2013
173	Jacobijnerkerk, Agen	Kopie beschilde- ring	Geen
173	Jacobijnenkerk (Agen, Frankrijk)	Kopie ecoratief schilderwerk, kopie dwarsban- den	Geen
173	Kerk te Fritzlar	Kopie beschilde- ring gordelboog	Geen
Kerkelijke Bouwkunst midden XIVe eeuw			
172	N.H. Bovenkerk of Nicolaaskerk Koormarkt (Kampen)	Kopie gewelven, zuilen, kopie ven- sters, kopie pro- fielen, kopie kapi-	In 1853 herstelde Cuypers de zijbeuken en kapellen. Tus- sen 1882 en 1892 was Cuypers belast met de restauratie van de kerk. http://zoeken.nai.nl/CIS/project/6370

		telen	Geraadpleegd 8 juli 2013
172	Sint Janskerk, Den Bosch	Schildering, kraagstenen	geen
172	Sint-Bavo, Haarlem	Kopie schildering	geen
172	H.H. Sebastianus en Fabianuskerk (Sevenum)	Kopie schildering uit afgebroken koor	In 1879 werd onder leiding van P.J.H. Cuypers de oude kerk verbouwd en vergroot. Cuypers was bovendien verantwoordelijk voor het interieurontwerp van de Fabianuskerk. http://zoeken.nai.nl/CIS/project/6611 Geraadpleegd 8 juli 2013
172	Gesloopte OLV kerk te Edam	Bruikleen originele koorbanken, originele pijlers en bogen uit deze kerk in museum-tuin	P.J.H. Cuypers gaf advies aan het Ministerie van Binnenlandse Zaken omtrent de restauratie van het zuidportaal. N.H. Grote- of Sint-Nicolaaskerk Grote Kerkstraat (Edam) http://zoeken.nai.nl/CIS/project/6967 Geraadpleegd 8 juli 2013
172	Kerk onbekend, Kiedrich	Origineel altaarstuk	Geen
172	Janskerk (Gouda)	Origineel reliëf	Kromhout en Cuypers kregen de restauratie-opdracht, nadat Kromhout in 1897 zijn ontevredenheid had uitgedrukt over de zogenaamde opknappbeurt van de kerk in 1896. http://zoeken.nai.nl/CIS/project/15719 geraadpleegd 12 juli 2013
172	Domkerk te Freiburg, Breisgau	Kopie gewelfschildering	Geen
172	O. L. Vrouwekapel in de Dom te Mainz	Kopie gewelfschildering	Geen
172	N.H. Grote of Vituskerk Marktstraat (Naarden)	Origineel paneel van orgel	In 1878 maakte Cuypers voor de Vituskerk een tekening van een onderdeel van de preekstoel, ter verduidelijking van zijn advies over het klankbord van het meubel. http://zoeken.nai.nl/CIS/project/6607 geraadpleegd 12 juli 2013
Kerkelijke Bouwkunst omstreeks 1400			
171	N.H. Grote of Michaëlskerk Grote Markt (Zwolle)	Kopie gewelven, kopie vensters en kopie profielen	In 1875 besloten de kerkvoogden dat de zwaar beschadigde vensters hersteld moesten worden en zij vroegen P.J.H. Cuypers om advies. Volgens Cuypers moest de gehele kerk gerestaureerd worden en een jaar later diende hij een plan in. De werkzaamheden begonnen in 1882 en werden grotendeels afgerond in 1886. http://zoeken.nai.nl/CIS/project/6608 geraadpleegd 12 juli 2013
171	St. Servaaskerk, Maastricht	Kopie vloer	De restauratie van de Sint-Servaaskerk in Maastricht door Pierre Cuypers vond plaats tussen 1858 en 1908. http://zoeken.nai.nl/CIS/project/6386 geraadpleegd 12 juli 2013
171	R.K. Kerk H. Nicolaas (Venlo)	Kopie schilderwerk van de gewelven	Al in 1876 hield Cuypers zich bezig met de Sint-Nicolaaskerk in Venlo, die hij in 1879 zou restaureren. Ook de vernieuwde inrichting was van zijn hand. http://zoeken.nai.nl/CIS/project/6592 geraadpleegd 12 juli 2013
171	R.K. Kerk H. Martinus (Venlo)	Kopie muurschildering	Tussen 1872 en 1878 maakte Cuypers plannen voor de restauratie van de Martinuskerk en gaf hij advies onder Rijksadviseurs over de restauratie van de polychromie. De

			restauratie aan de gevel werd uitgevoerd in 1879. http://zoeken.nai.nl/CIS/project/6613 geraadpleegd 12 juli 2013
171	St. Pieterskerk. Lübeck	Kopie muurschildering naar Epitaphium	geen
171	N.H. Grote of Vituskerk Marktstraat (Naarden)	Origineel snijwerk afkomstig van het orgel	In 1878 maakte Cuypers voor de Vituskerk een tekening van een onderdeel van de preekstoel, ter verduidelijking van zijn advies over het klankbord van het meubel. http://zoeken.nai.nl/CIS/project/6607 geraadpleegd 12 juli 2013
171	Dominicanerkerk Dominicanerkerkstraat (Maastricht)	Kopie glas in lood	Cuypers gaf een waardestelling en advies in 1906. http://zoeken.nai.nl/CIS/project/6836 geraadpleegd 12 juli 2013
Kerkelijke Bouwkunst XVe eeuw			
166, 167	Gesloopte St. Janskerk, Gorinchem	Origineel stuk muurschildering	Geen
166, 167	Sint Janskerk (Gouda)	Originele koperen versieringen grafzerk priester Gijsbert Raet	Kromhout en Cuypers kregen de restauratie-opdracht, nadat Kromhout in 1897 zijn ontevredenheid had uitgedrukt over de zogenaamde opknopbeurt van de kerk in 1896. http://zoeken.nai.nl/CIS/project/15719 geraadpleegd 12 juli 2013
166, 167	St. Lambertuskerk Torenplein 1 (Wouw)	Kopie middenpijler	In 1882 maakte Pierre Cuypers plannen voor de restauratie die werd uitgevoerd in 1891 en 1897. Ook de beschilderingen in het interieur waren zijn ontwerp. http://zoeken.nai.nl/CIS/project/6620 geraadpleegd 12 juli 2013
166, 167	Grote of Lebuïnuskerk, Deventer	Kopie vorm van de gewelven, kopie kapitelen, kopie kraagstenen en kopie profielen	geen
166, 167	Kathedraal van Sint-Omaars	Kopie vloer	geen
166, 167	R.K. Kerk H. Martinus (Venlo)	Kopie decoratie eerste gewelf	Tussen 1872 en 1878 maakte Cuypers plannen voor de restauratie van de Martinuskerk en gaf hij advies onder Rijksadviseurs over de restauratie van de polychromie. http://zoeken.nai.nl/CIS/project/6613 geraadpleegd 12 juli 2013
166, 167	Birgittinessenabdij Maria Refugie Vorstenburg (Uden)	Originele preekstoel uit kapel	Het kloostercomplex werd in 1843 verbouwd. P.J.H. Cuypers hield zich in 1897 bezig met een mogelijk restauratie van het kapel van het klooster. Hij zorgde voor de decoratie van de kapel en het tegelveld boven de poort van het klooster. In 1897 werd het complex vergroot en gewijzigd. http://zoeken.nai.nl/CIS/project/6781 geraadpleegd 12 juli 2013
166, 167	Onze Lieve Vrouwe Geboorte kerk (Blitterswijck)	Kopie gewelfdecoratie	restauratie http://zoeken.nai.nl/CIS/project/6720 geraadpleegd 12 juli 2013
166, 167	R.K. Kerk H. Wilibrordus Steenstraat (Hulst)	Kopie venster	Restauratie en advies http://zoeken.nai.nl/CIS/project/6596 geraadpleegd 12 juli 2013

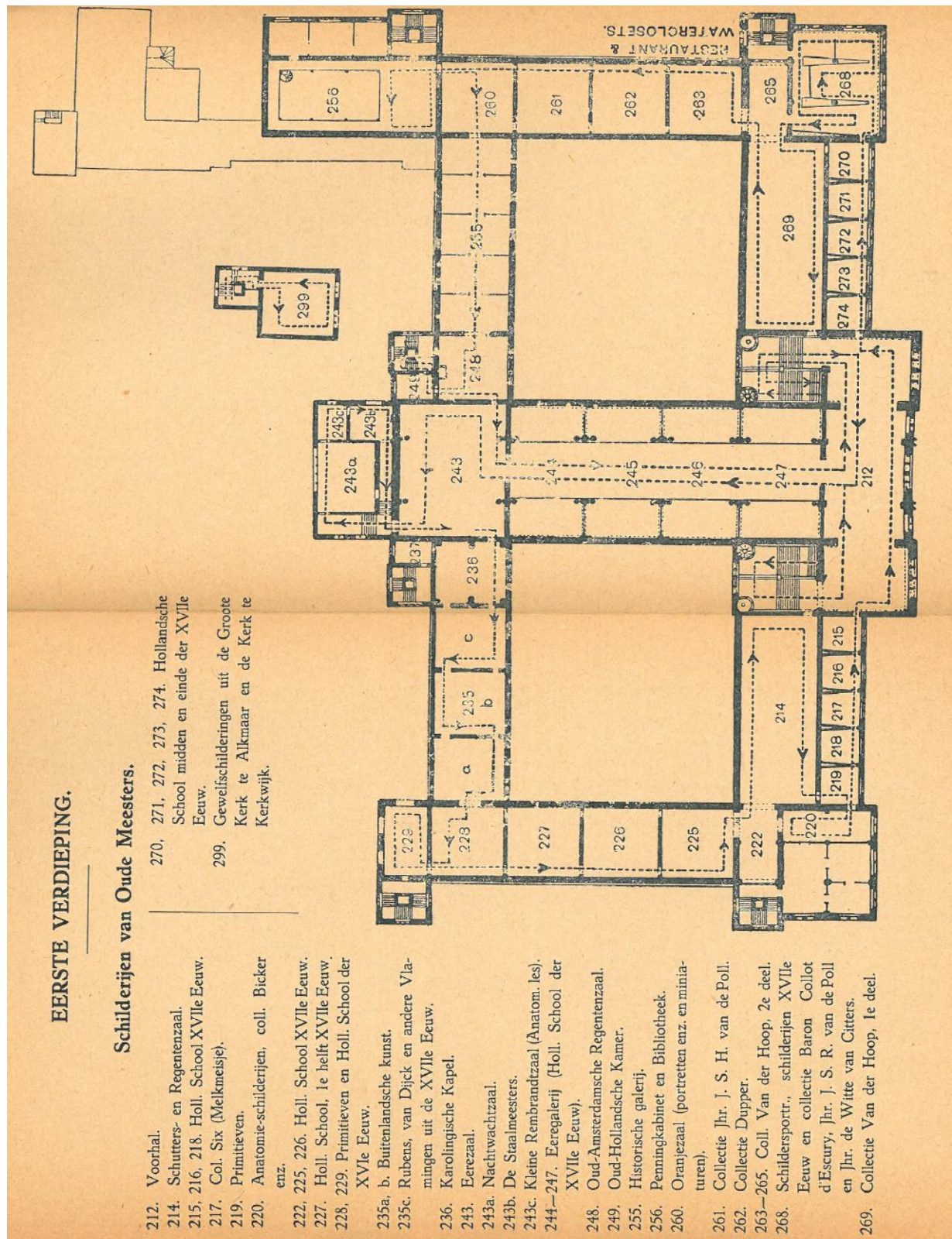
166, 167	Dominicanerkerk Dominicanerkerk- straat (Maastricht)	Kopie muurschil- dering	Cuypers gaf een waardestelling en advies. http://zoeken.nai.nl/CIS/project/6836 geraadpleegd 12 juli 2013
166, 167	Mariakerk of Ma- rikerk met kruis- gang Mariaplaats (Utrecht)	Origineel beeld van Keizer Hen- drik IV stond oor- spronkelijk op dak van de kerk	Onbekend http://zoeken.nai.nl/CIS/project/6778 geraadpleegd 12 juli 2013
166, 167	N.H. Bovenkerk of Nicolaaskerk Koorntmarkt (Kampen)	Kopie gewelf- schilderingen	In 1853 herstelde Cuypers de zijbeuken en kapellen. Tus- sen 1882 en 1892 was Cuypers belast met de restauratie van de kerk. http://zoeken.nai.nl/CIS/project/6370 geraadpleegd 12 juli 2013
166, 167	St. Jacobskerk, Utrecht	Kopie gewelf- schilderingen	Geen
166, 167	R.K. Stiftskerk Klooster H. Mi- chaël Sint Micha- ëlstraat (Thorn)	Kopie schilder- werk	Restauratie http://zoeken.nai.nl/CIS/project/6425 geraadpleegd 2 augustus 2013
Kerkelijke Bouwkunst midden XIIIe eeuw			
168	Kerk van de Abdij van Aduard, Aduard	Kopie van refter	geen
168	Abdij Sainte- Marie de Lagras- se (Aude)	Kopie vloer	Geen
168	Kerk onbekend, Gannat (Allier)	Kopie deur	Geen
168	Saint-Martin-des- Champs, Parijs	Kopie schildering houten tongewelf	Geen
168	Sint-Gereonskerk, Keulen	Kopie schilder- werk	Geen
168	Michaeliskirche, Hildesheim	Kopie schilder- werk	Geen
168	Nonnenklooster, Gurk	Kopie schilder- werk	Geen
168	Kerk van Rans- dorp	Kopie venster in de toren	Geen
168	N.H. Bovenkerk of Nicolaaskerk Koorntmarkt (Kampen)	Kopie schilder- werk gewelf	In 1853 herstelde Cuypers de zijbeuken en kapellen. Tus- sen 1882 en 1892 was Cuypers belast met de restauratie van de kerk. http://zoeken.nai.nl/CIS/project/6370 geraadpleegd 12 juli 2013
168	St. Jacobskerk, Utrecht	Kopie schilder- werk gewelf	Geen
168	Kathedraal van Sint-Omaars	Kopie vloer	geen

Nederlands Museum: Burgerlijke Bouwkunst Middeleeuwen			
Schepenzaal van een Raadhuis uit het einde der XIe eeuw			
Zaal	Gebouw	Element	Betrokkenheid Cuypers
163, 164	Markiezenhof, Bergen op Zoom	Afgietsel schoorsteen	Geen
163, 164	Stadhuis (Sluis)	Afgietsel kraagstenen, kopie zoldering	In 1880 maakte P.J.H. Cuypers voor het Ministerie van Binnenlandse Zaken een waardestelling met L.C. Hezenmans. Tussen 1894 en 1914 gaf hij advies bij de restauratie van J.A. Frederiks. http://zoeken.nai.nl/CIS/project/6788 geraadpleegd 12 juli 2013
163, 164	Kapittelhuis (Utrecht)	Originele eikenhouten kast uit de 14e eeuw	Tussen 1876-1879 verrichte P.J.H. Cuypers (1872-1921) de eerste restauratie, waarbij hij trachtte de Aula, in overeenstemming met zijn restauratietheorie, zoveel mogelijk in de toestand van het einde van de vijftiende eeuw terug te brengen. http://zoeken.nai.nl/CIS/project/11830 geraadpleegd 12 juli 2013
Schepenzaal van een Raadhuis uit het einde der XVe eeuw			
161, 162	Slot Loevestein, Zaltbommel	Kopie beschildering schoorsteen	Geen
161, 162	Stadhuis (Zwolle)	Kopie kastjes en navolging zoldering en afgietsels kraagstenen	Er bestaat een correspondentie, gedateerd 1909-1911, tussen P.J.H. Cuypers en de architect A. Salm over de restauratie van het stadhuis. Het is niet bekend of de restauratie is doorgegaan. http://zoeken.nai.nl/CIS/project/6739 geraadpleegd 12 juli 2013
161, 162	Hof van Holland, Den Haag	Twaalf originele houten wapendragers	Meerdere projecten aan het Binnenhof http://zoeken.nai.nl/CIS/project/6601 geraadpleegd 12 juli 2013
Middeleeuwse huisraad			
147	Woonhuis Utrecht	Origineel zandstenen gepolychromeerd schoorsteenfries	Geen
147	Provenhof Alkmaar	Origineel gotisch eikenhouten kastje	Geen

Bronnen:

- Kellen van der, D. *Gids voor de bezoekers van het Nederlandsch Museum voor geschiedenis en kunst.* (Amsterdam: Seyffardt, 1888)
- Obreen, Fr. *Wegwijzer door 's Rijks Museum te Amsterdam.* (Amsterdam: Rijksmuseum, 1890)
- Stuers de, V. & Cuypers, P. [ill]. *Het Rijksmuseum te Amsterdam. Platen van P.J.H. Cuypers.* Amsterdam : Holkema & Warendorf, 1896)

Bijlage 7: Eerste verdieping 1917



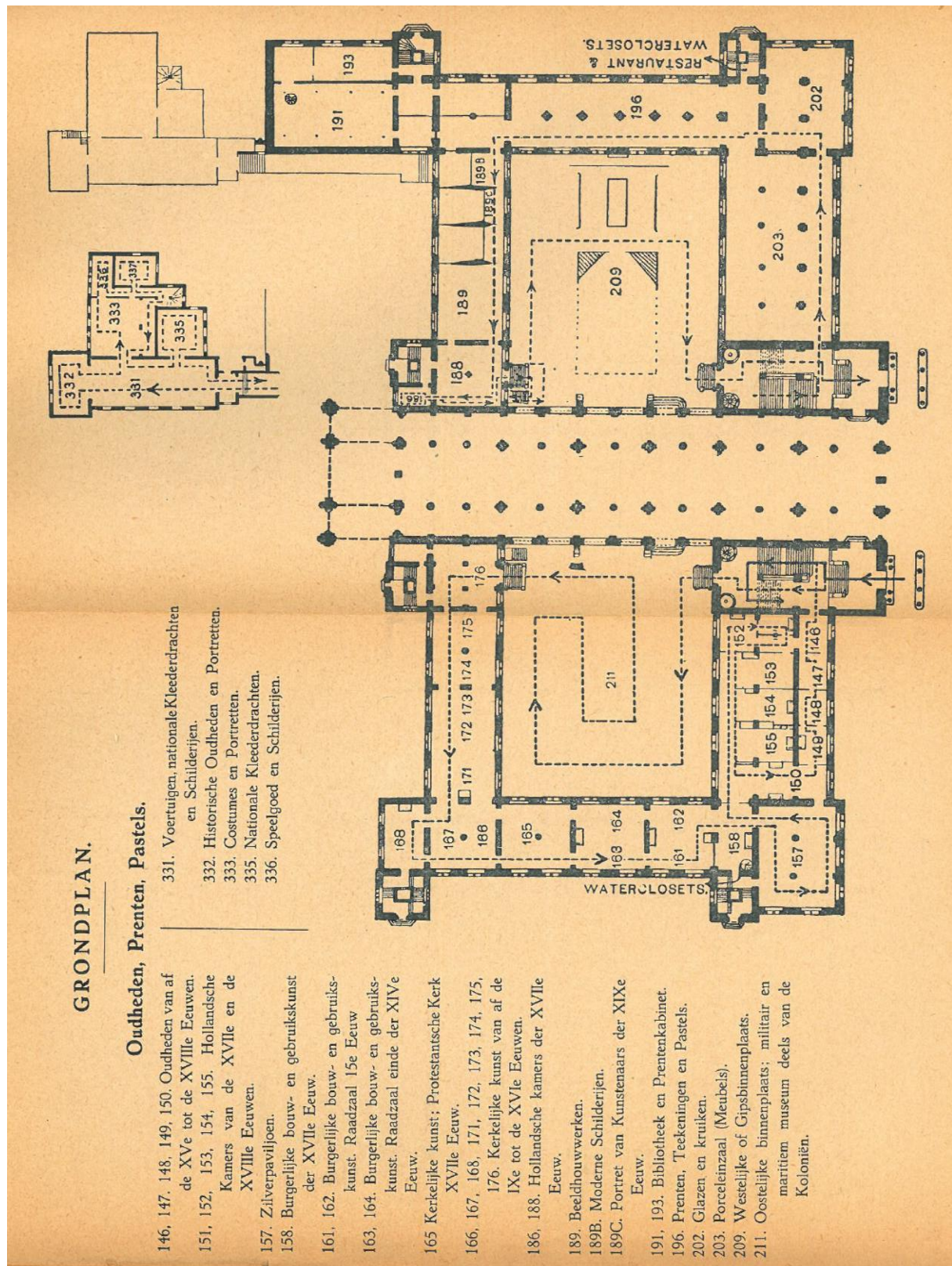
EERSTE VERDIEPING.

Schilderijen van Oude Meesters.

- 212. Voorhal.
- 214. Schutters- en Regentenzaal.
- 215, 216, 218. Holl. School XVIIe Eeuw.
- 217. Col. Six (Melkmeisje).
- 219. Primitieven.
- 220. Anatomie-schilderijen, coll. Bicker enz.
- 222, 225, 226. Holl. School XVIIe Eeuw.
- 227. Holl. School, 1e helft XVIIe Eeuw.
- 228, 229. Primitieven en Holl. School der XVIIe Eeuw.
- 235a, b. Buitenlandsche kunst.
- 235c. Rubens, van Dijk en andere Vlaamingen uit de XVIIe Eeuw.
- 236. Karolingische Kapel.
- 243. Eerezaal.
- 243a. Nachtwachtzaal.
- 243b. De Staalmeesters.
- 243c. Kleine Rembrandtzaal (Anatom. les).
- 244-247. Eeregalerij (Holl. School der XVIIe Eeuw).
- 248. Oud-Amsterdamsche Regentenzaal.
- 249. Oud-Hollandsche Kamer.
- 255. Historische galerij.
- 256. Penningkabinet en Bibliotheek.
- 260. Oranjezaal (portretten enz. en miniaturen).
- 261. Collectie Jhr. J. S. H. van de Poll.
- 262. Collectie Dupper.
- 263-265. Coll. Van der Hoop, 2e deel.
- 268. Schildersportr., schilderijen XVIIe Eeuw en collectie Baron Colloot d'Escury, Jhr. J. S. R. van de Poll en Jhr. de Witte van Citters.
- 269. Collectie Van der Hoop, 1e deel.

Brons, W.P. . *Geïllustreerde gids door het Rijksmuseum te Amsterdam* (Amsterdam: J. Viegger, 1917)

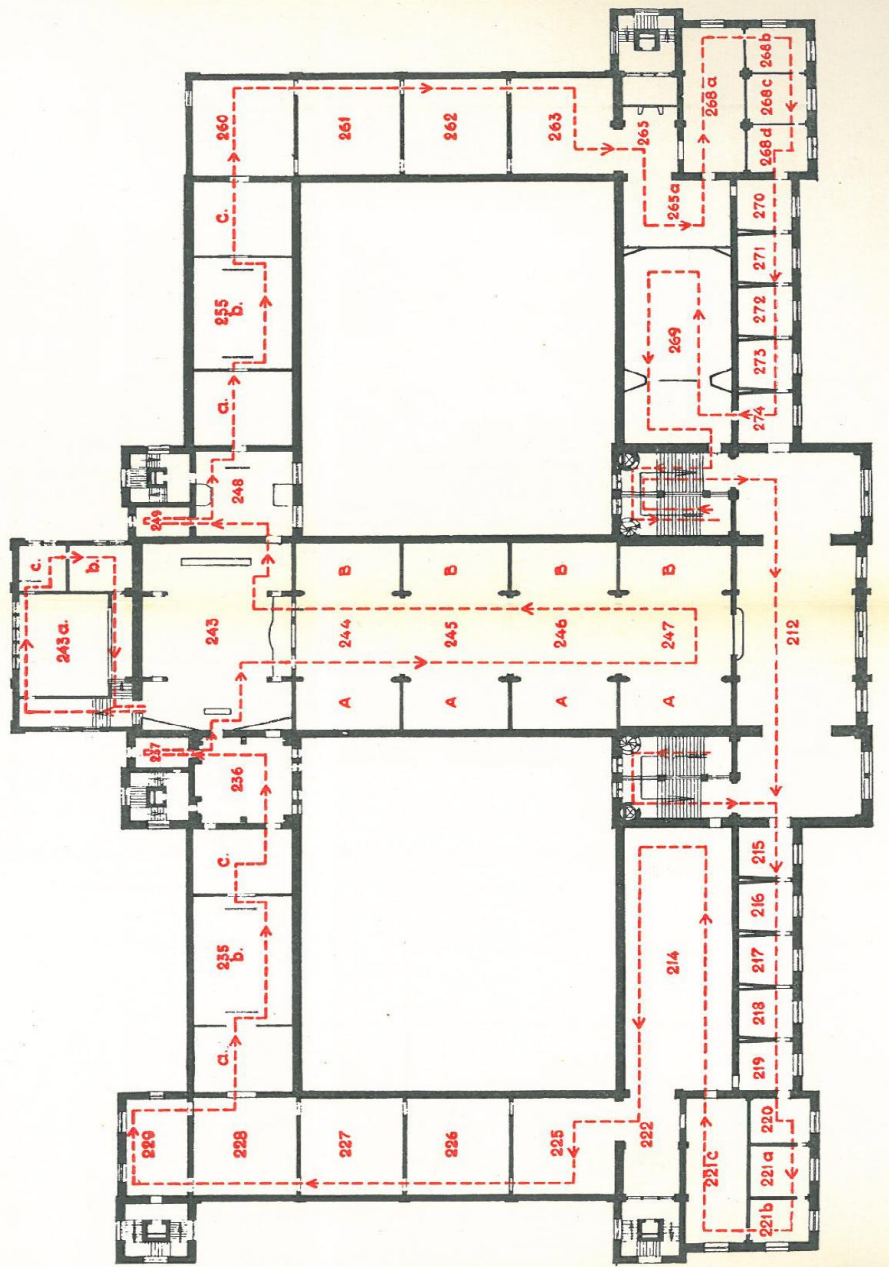
Bijlage 8: Begane grond 1917



Brons, W.P. *Geïllustreerde gids door het Rijksmuseum te Amsterdam* (Amsterdam: J. Viegger, 1917)

Bijlage 9: Eerste verdieping 1938

HOOFDVERDIEPING, KUNST DER 15e, 16e, en 17e EEUW		
Zaal	Bladz.	Bladz.
212.	Voorhal met Mozesput van Claus Sluter	5
215—220.	Noord- en Zuid-Nederlandse Primitieven en vroege Romanisten.	7
220—221c.	De verdere ontwikkeling der Nederlandse schilderkunst in de 16e eeuw.	15
214—222.	Italiaanse en Oosterse Kunst.	20
225.	Hollandse School begin 17e eeuw (Cornelis Ketel en Haagse meesters)	24
226.	Vroeg-Amsterdamsche School (Thomas de Keyser).	26
227.	Vroeg-Haarlemse School (Frans Hals)	27
228.	Utrechtse School (Moreelse)	30
229.	Zilverkabinet (Van Vianen en Lutma) en Utrechtse School	31
235a.	Leidsche School (Rembrandt in Leiden).	33
235b.	Vroege Rembrandt-School (Rembrandt in Amsterdam).	34
235c.	Het Kabinet-Van de Poll.	37
Zaal	Bladz.	Bladz.
236—237.	Beeldhouwwerken van Hendrick de Keyser	39
243.	Rembrandt's Schuttersoplocht.	41
243a.	Gereserveerd voor Tekeningen.	
244—247.	Decoratieve schilderkunst, meubelen der 17e eeuw en Delfts aardewerk (Collette Louton).	43
248—249.	Terra-cotta's (Quellinus en Verhulst).	46
255a.	Scholen van Den Haag en Dordt (Potter en Cuyper).	47
255b.	Rembrandt en de late Rembrandt-School (Verloochening van Petrus).	49
255c.	Scholen van Den Haag en Rotterdam (Jan Steen en Van Goyen).	53
260.	Italianiserende Hollanders.	55
261.	Laar-Haarlemse School (Frans Hals en Ruisdael).	56
262.	Rembrandt's Staalmeesters, benevens	
Zaal	Bladz.	Bladz.
263.	de beste Hollandse landschapskunst	58
263.	Zeestukken en Stadsgezichten door Amsterdammers (Van de Velde en Aert van der Neer)	60
265a.	Rembrandt's Bruidspaar.	62
268a.	Verzameling Olieverfminiaturen en Sillevens	63
268b.	School van Deventer (Terborch en Netscher)	65
268c.	Leidsche fijnschilders (Dou)	65
268d.	Kerkinterieurs (Delftse School met De Witte)	66
270—271.	Delftse School (Vermeer en De Hooch)	66
272.	Late Kabinetstukjes (Haarlemse School).	69
273.	Academische Richtingen (De Lairesse en Van der Werff)	70
274.	Bloemstukken en nieuwe aanwinsten.	70
269.	Vlaamse School (Rubens en Van Dyck) en Spaanse School (Goya)	71



Schmidt-Degener F. en Schoch M.C. *Rijksmuseum : gids met afbeeldingen* (Amsterdam: Rijksmuseum, 1938)

Bijlage 10: Begane grond 1938

BENEDENVERDIEPING

LINKS: Bladz. 74
Afdeling Geschiedenis ter zee 71
Afdeling Geschiedenis te land 71

RECHTS:

203. Sculptuur en Kunstnijverheid der
Middelleeuwen en der vroege Renais-
sance 81
199—197. Meubels, Leer-, Glas-en-Textielwerk
(Poppenhuizen) 84
189. Meubels der 18e eeuw 85
188. Muziekinstrumenten 86
209. Bouwfragmenten Kunstnijverheid en
Tegels 87
190. Foto-verkoop 91
340. Hollandse porcelainen 91
341—345. Hollandse Schilderijen en Pastels
der 18e en begin 19e eeuw (Troost en
De Lelle), Chinese Porcelain 92
362—363. Zilver en Miniaturen der 18e eeuw 95

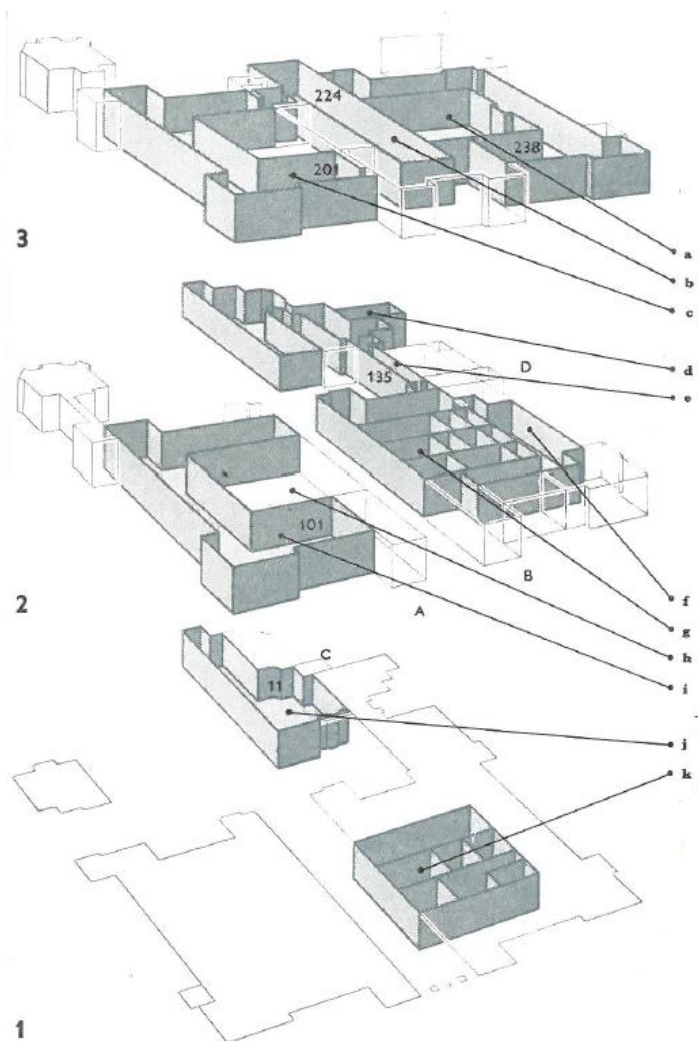
DRUCKER-UITBOUW

364. Koepel met Chinees Porcelain (Zwarte
K'ang Hsi vazen, verzameling Drucker-
Fraser) 95
365. Engelse Meesters (Whistler, Tadmara,
Swan, uit de verzameling Drucker-
Fraser) 96
372. Haagse School (Jacob Maris en Mauve,
verzameling Drucker-Fraser) 96
371. Jozef en Isaac Israëls (verzameling
Drucker-Fraser) 97
370. Haagse School (Jacob en Willem
Maris, verzameling Drucker-Fraser) 98
369. Bretiner en Bauer (verzameling
Drucker-Fraser) 98
368. Haagse School (Matthijs Maris) 99
367. Franse Meesters der Barbizon-School 99
366. Voorlopers en vroege Meesters der
Haagse School 100

351. Voorhal 101
352. Trappenhuis met blauw Chinees Por-
celain en Zilver (verzameling Drucker-
Fraser) 101
353—354. Franse Impressionisten (bruik-
lenen) 101
355—357. Nederlandse Schilderijen der 19e
en 20e eeuw 101
358—359. Aquarellen en Tekeningen (ver-
zameling Drucker-Fraser) 101
373. Aquarellen der Haagse School (Bos-
boom) en Sheraton-meubels (verza-
meling Drucker-Fraser) 101
374. Aquarellen der Haagse School (Weis-
senbruch) en Chippendale-meubels
(verzameling Drucker-Fraser) 101
375. Kostuums en Kant 103
360—361. Kant, waaiers, enz. 103
376. Rijtuigen en Sleden; horloges 104

Schmidt-Degener F. en Schoch M.C. *Rijksmuseum : gids met afbeeldingen* (Amsterdam: Rijksmuseum, 1938)

Bijlage 11: Plattegrond 1962



A + B Hoofdingangen Stadhouderskade 42

C Ingang Hobbemastraat 19

D Ingang Jan Luykenstraat 1a

BOVENVERDIEPING (3)

a Aula en Beeldhouwkunst & Kunstnijverheid tot en met 17de eeuw

b Schilderkunst, Buitenlandse Scholen

c Schilderkunst, Nederland 15de—17de eeuw

BEGANE GROND (2)

d Beeldhouwkunst & Kunstnijverheid tot 19de eeuw

e Schilderkunst, 18de & 19de eeuw

f Tentoonstellingszalen Prentenkabinet

g Beeldhouwkunst & Kunstnijverheid tot 19de eeuw

h Schilderkunst, Studieverzameling

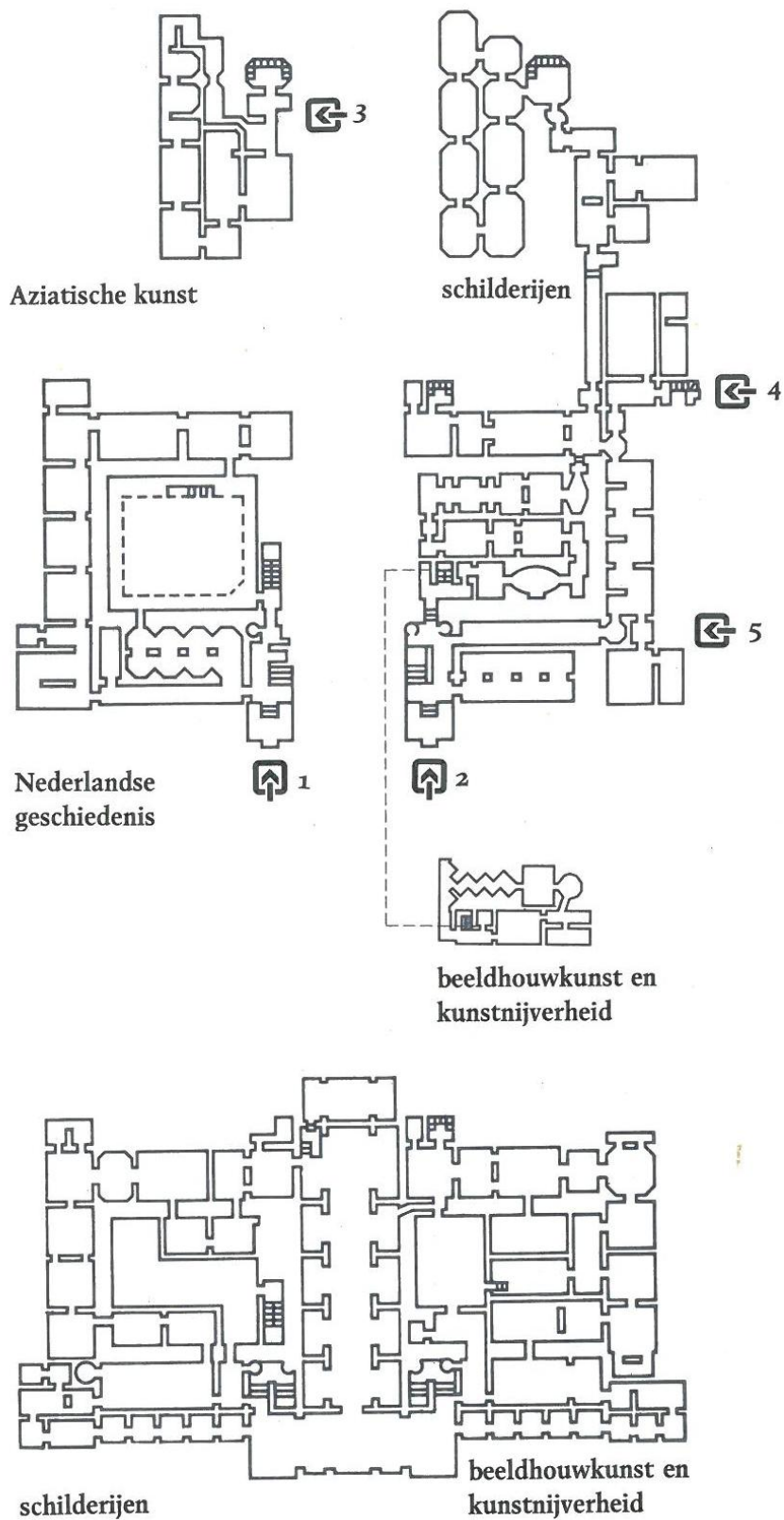
i Vaderlandse Geschiedenis

BEGANE GROND (1)

j Museum van Aziatische Kunst

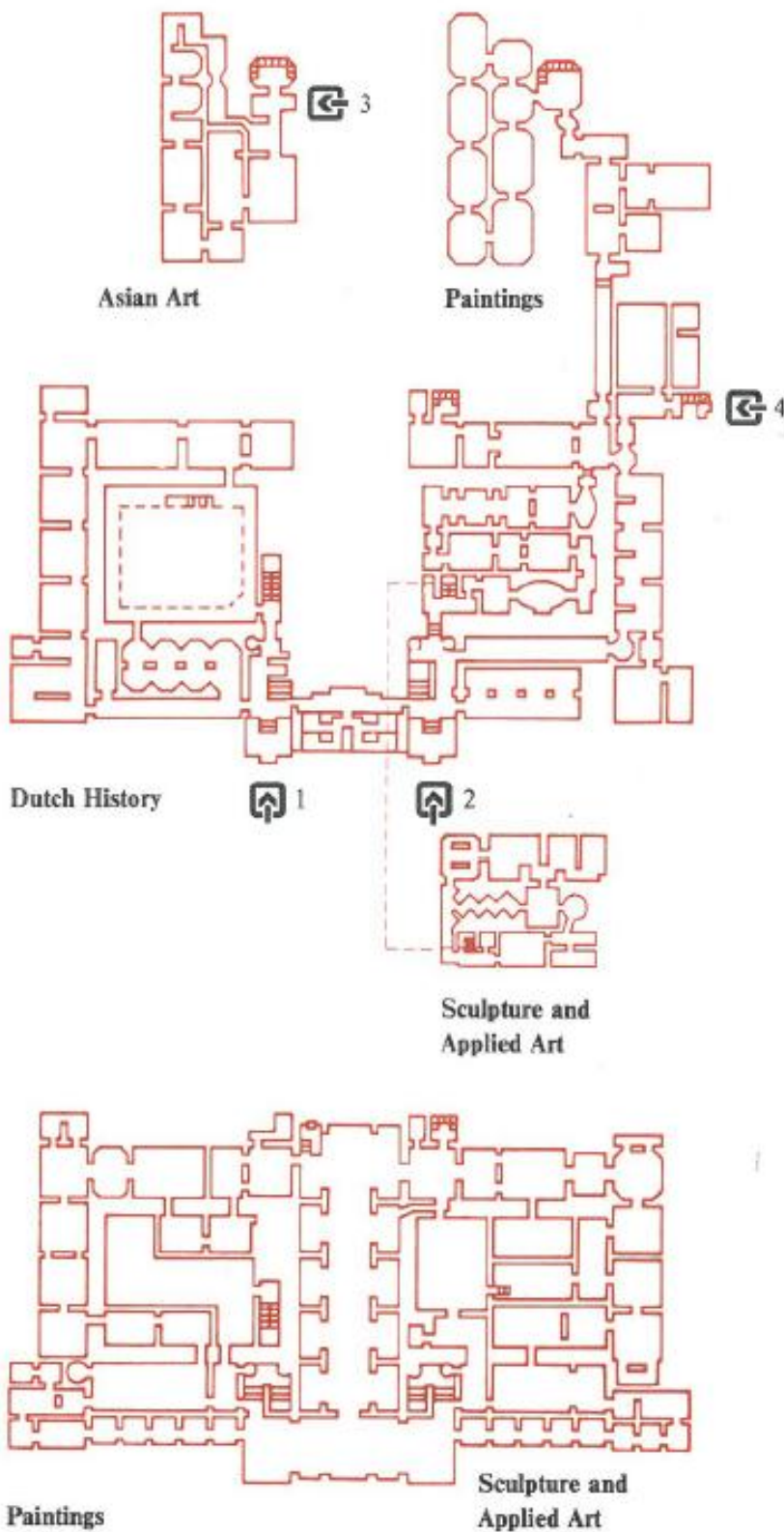
k Beeldhouwkunst & Kunstnijverheid tot 19de eeuw

Bijlage 12: Plattegrond 1972



Educatieve dienst Rijksmuseum, *Wegwijzer door het Rijksmuseum* (Amsterdam: Rijksmuseum, 1972)

Bijlage 13: Plattegrond 1985



Educatieve dienst Rijksmuseum, *Guide to the Rijksmuseum Amsterdam* (Amsterdam: Rijksmuseum, 1985)

Bijlage 14: Plattegrond 1989

A1 Schilderkunst, 15de-17de eeuw

15de eeuw, Late
Middeleeuwen
16de eeuw, Renaissance en
Maniërisme
De Gouden Eeuw
Het begin van de eeuw
Portretten
Stillevens
Landschappen
Rembrandt's vroege werk
De Gouden Eeuw vordert
Genreschilderkunst
Italianisanten
Vermeer
Rembrandt en 'De nachtwacht'
Buitenlandse schilderkunst
De Ere galerij

B1 Beeldhouwkunst en Kunstnijverheid

Delfts aardewerk

A2 Nederlandse schilderkunst van 1700 tot 1900

Islamitische kunst
18de eeuw
Begin 19de eeuw
Romantiek
Haagse School en
Amsterdamse School

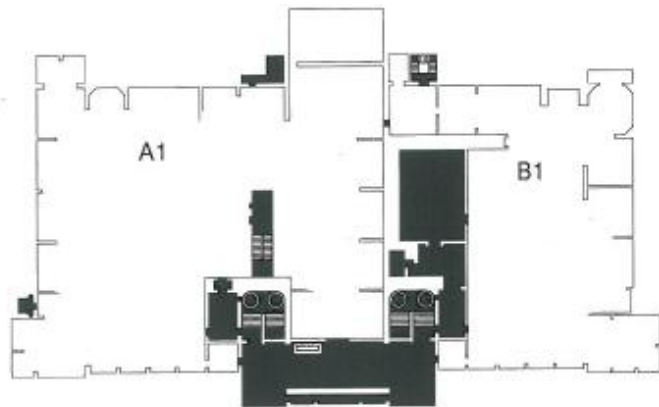
B2 Beeldhouwkunst en Kunstnijverheid

Poppenhuizen
Saksisch porselein

Educatieve Afdeling Rijksprentenkabinet

D Nederlandse Geschiedenis

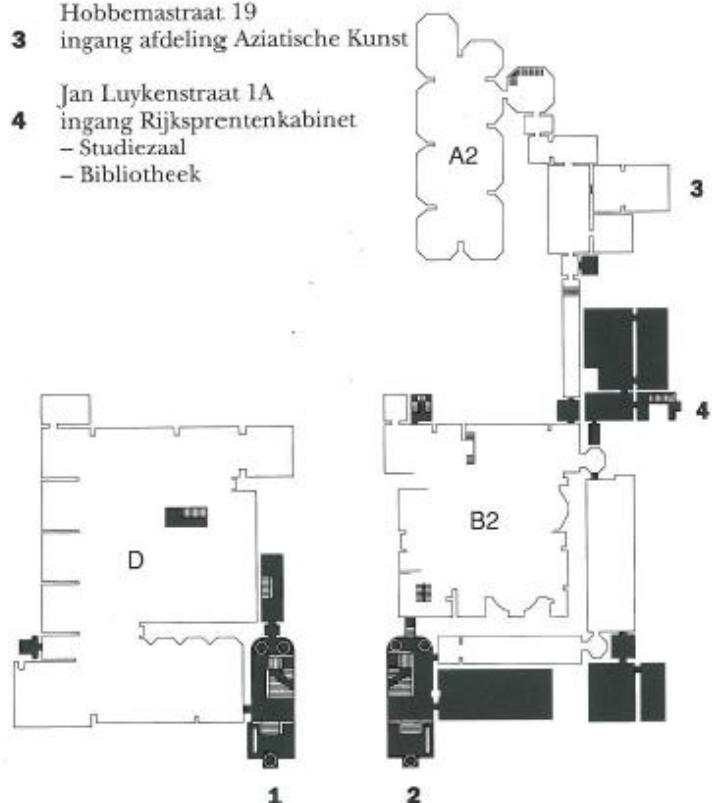
Middeleeuwen
Opstand
De zeventiende eeuw
Koloniale geschiedenis
De Tachtigjarige Oorlog
Het Staatsbestel
Scheepvaart en scheepsbouw
Zeeslagen
Stadhouder-Koning
Hof der Stadhouders
Franse tijd
Tweede Wereldoorlog
Foto-opdrachten



Stadhouderskade 42
1 linker hoofdingang
2 rechter hoofdingang

Hobbemastraat 19
3 ingang afdeling Aziatische Kunst

Jan Luykenstraat 1A
4 ingang Rijksprentenkabinet
– Studiezaal
– Bibliotheek

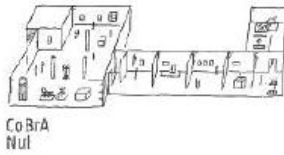


Educatieve dienst Rijksmuseum, *Wegwijzer door het Rijksmuseum* (Amsterdam: Rijksmuseum, 1989)

Bijlage 15: Plattegrond 2013

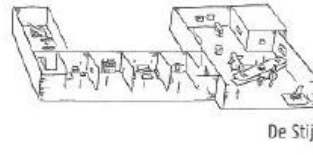
3

1950-2000



Co BrA
Nul

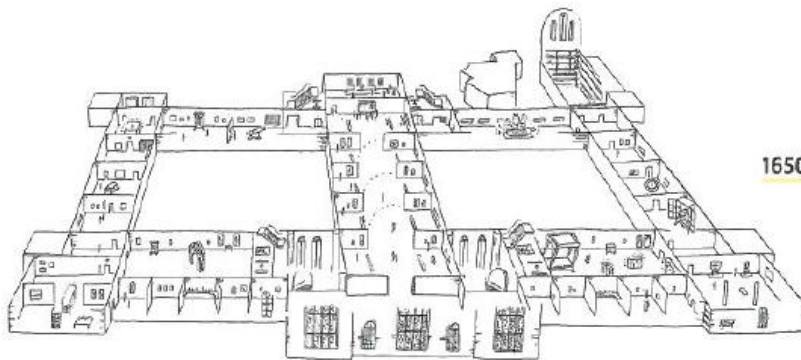
1900-1950



De Stijl

2

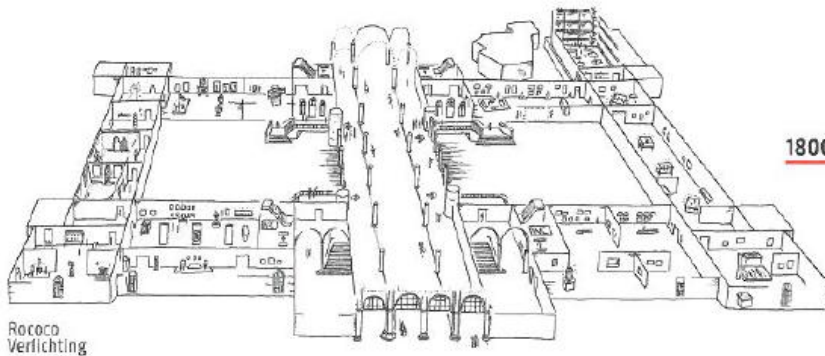
1600-1650



1650-1700

1

1700-1800

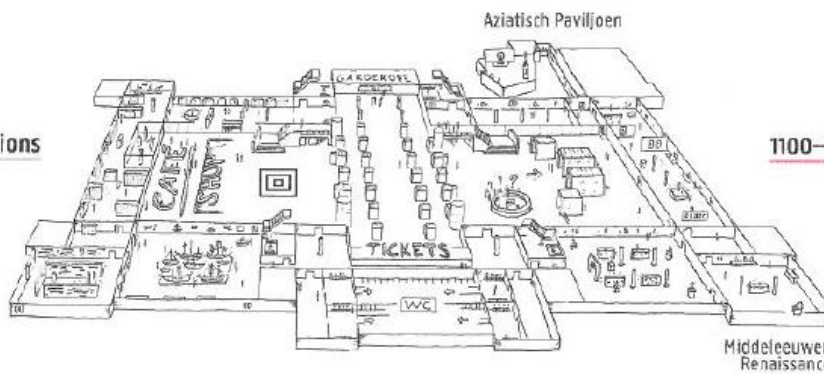


Rococo
Verlichting

1800-1900

0

Special Collections



1100-1600

Middeleeuwen
Renaissance

Spaans, E. *Museum gids : Rijksmuseum* (Amsterdam: Rijksmuseum, 2013) blz. 40-41

Bijlage 16: Resultaten analyse collectiedatabase

De middeleeuwse objecten zijn uit de collectiedatabase gefilterd met behulp van de volgende zoekcriteria. De afbakening van de middeleeuwen is qua datering aan veranderingen onderhevig vanaf 1885 tot nu, daarom is er gebruik gemaakt van een brede datering met als begindatum groter of gelijk aan het jaar 500 tot en met de objecten die qua begindatum gedateerd zijn op het jaar 1500 of eerder. Objecten die op de grenslijn van de late middeleeuwen en het begin van de renaissance staan worden op deze manier meegenomen in de lijst, omdat de einddatum van de datering later kan zijn dan het jaar 1500. Verder worden de objecten die binnen het onderzochte tijdvak tijdelijk in de collectie aanwezig waren (bijvoorbeeld in de vorm van een bruikleen) ook meegenomen in de analyse.

De collectieanalyse richt zich verder uitsluitend op westerse kunst, omdat de inspiratie voor Cuypers' ontwerpen afkomstig zijn uit de westerse middeleeuwse wereld. Aziatische en islamitische objecten zijn daarom uit de lijst verwijderd. Ook de prentencollectie wordt buiten beschouwing gelaten, omdat het prentenkabinet zoals we later zullen zien lange tijd een status aparte heeft gehad ten opzichte van de overige onderdelen van het museum. Deze analyse resulteerde in een lijst van objecten die in totaal 2659 objecten bevat.

De lijst is vervolgens opgesplitst voor alle periodes vanaf 1885 t/m 2013 die in de hoofdstukken worden besproken. Voor de analyse van objecten op verwervingsdatum geldt een marge van 155 objecten, omdat bij deze objecten geen verwervingsdatum is ingevoerd. Verder is er een indeling gemaakt naar vroege middeleeuwen (≤ 1000 = 17 objecten van totaal), hoge middeleeuwen ($> 1000 \leq 1300$ = 303 objecten van totaal) en late middeleeuwen ($> 1300 \leq 1500$ = 2339 objecten van totaal). De overige resultaten staan per tijdvak in de onderstaande tabellen.

Verwerving t/m 1888	753 objecten
vroege middeleeuwen (≤ 1000)	6 objecten
hoge middeleeuwen ($> 1000 \leq 1300$)	54 objecten
late middeleeuwen ($> 1300 \leq 1500$)	693 objecten

Verwerving 1889 t/m 1897	235 objecten
vroege middeleeuwen (≤ 1000)	0 objecten
hoge middeleeuwen ($> 1000 \leq 1300$)	6 objecten
late middeleeuwen ($> 1300 \leq 1500$)	229 objecten

Verwerving 1898 t/m 1921	569 objecten
vroege middeleeuwen (≤ 1000)	5 objecten
hoge middeleeuwen ($> 1000 \leq 1300$)	109 objecten
late middeleeuwen ($> 1300 \leq 1500$)	455 objecten

Verwerving 1922 t/m 1944	271 objecten
vroege middeleeuwen (≤ 1000)	1 objecten
hoge middeleeuwen ($> 1000 \leq 1300$)	37 objecten
late middeleeuwen ($> 1300 \leq 1500$)	233 objecten

Verwerving 1945 t/m 1959	327 objecten
vroege middeleeuwen (≤ 1000)	3 objecten
hoge middeleeuwen ($> 1000 \leq 1300$)	76 objecten
late middeleeuwen ($> 1300 \leq 1500$)	248 objecten

Verwerving 1960 t/m 1997	311 objecten
vroege middeleeuwen (≤ 1000)	1 objecten
hoge middeleeuwen ($> 1000 \leq 1300$)	16 objecten
late middeleeuwen ($> 1300 \leq 1500$)	294 objecten

Verwerving 1998 t/m 2013	38 objecten
vroege middeleeuwen (≤ 1000)	0 objecten
hoge middeleeuwen ($> 1000 \leq 1300$)	1 objecten
late middeleeuwen ($> 1300 \leq 1500$)	37 objecten