

Vormgeven in dienst van de beschouwing – de herinrichting van het Rijksmuseum 1945-1959*

• JOUKE VAN DER WERF •

Afb. 1

F.A. Eschauzier, eerste ontwerp herinrichting Rijksmuseum, september 1944, begane grond (archief ocw, afd. OKN, inv.nr. 162.4).

In 1948, drie jaar na de oorlog, ging een bezoek aan het Rijksmuseum gepaard met vele ongemakken. In de grote voorhal op de eerste verdieping tochtte het, in de winter schommelde de temperatuur in de zalen rond het vriespunt en op drukke dagen hing er door een gebrekkige ventilatie een bedorven, muffe atmosfeer.¹ De bouwkundige gebreken van het gebouw waren overal zichtbaar: in de zalen die nog niet waren heringericht waren schimmelplekken langs de zoldering te zien en scheuren in de wanden. Op regenachtige dagen lagen in de zalen deksels en stukken karton verspreid over de vloeren om de straaltjes regenwater op te vangen die door de lekende daken binnenstroomden. Hoewel de eerste tentoonstelling *Weerzien der meesters* na de heropening van het Rijksmuseum in juli 1945 vele bezoekers trok, wezen de statistieken van het vreemdelingenverkeer uit dat buitenlanders een bezoek aan Nederland meden vanwege de verwaarloosde staat waarin het Rijksmuseum verkeerde.²

Aan hoofddirecteur D.C. Röell lag het niet dat er weinig schot zat in de in 1945 gestarte herinrichting. Hij had hiervoor al in 1944, nog voordat hij als directeur was aangesteld, een plan door de architect F.A. Eschauzier laten maken.³ Het was een zeer radi-

caal plan en qua kosten ook onhaalbaar (afb. 1, 2). Röell en Eschauzier wilden de onderdoorgang sluiten ten behoeve van een aula en een foyer waarin tevens plaats was voor de verkoop van boeken en foto's. Een trap naar een brede stoep moest de oplappende straat voor de onderdoort aan de kant van de Stadhouderskade vervangen en leidde naar de sinds lang verlangde centrale ingang. De architect projecteerde een café-restaurant annex souvenirwinkel onder de Nachtwachtuitbouw. De zalen op de begane grond werden in deze opzet uitsluitend voor sculptuur en toegepaste kunst gebruikt, in de westelijke vleugel de middeleeuwse objecten, in de oostelijke vleugel de objecten uit de 17de en 18de eeuw. Een tunnel onder de aula en de foyer moest beide vleugels met elkaar verbinden. De stijkamers zouden een plaats krijgen op de westelijke binnenplaats. De bovenverdieping werd geheel gereserveerd voor de schilderijen. Röell hoopte dat, wanneer dit plan zou worden goedgekeurd, de geëvacueerde kunstwerken na de oorlog direct naar hun definitieve bestemming konden worden gebracht.⁴ Maar hij wist uit hoofde van zijn vroegere functie als directeur van het Stedelijk Museum dat de raderen van de bureaucratie langzaam, heel langzaam draaien. Veel elementen uit dit voor-

stel kwamen wel in de daaropvolgende plannen terug, maar werden slechts stukje bij beetje uitgevoerd.

In de jaren van schaarste direct na de oorlog deed zich voor de pas aangestelde directeur de tegenstrijdige situatie voor dat hem een leeg museum ter beschikking stond waarin hij al zijn ideeën over de ideale presentatie van kunstobjecten kon projecteren, maar dat hij op weinig geld of medewerking van de overheid kon rekenen om deze idealen snel te verwezenlijken. Dat de resultaten van de eerste fase van de herinrichting in 1952 nationaal en internationaal desondanks veel bewondering oogstten was te danken aan de bijna symbiotische samenwerking tussen Röell en Eschauzier. Schrijven over de herinrichting van het Rijksmuseum in de periode 1945-1959 is dan ook schrijven over een ideale samenwerking tussen een museumdirecteur en zijn architect, die met schaarse middelen probeerden hun opvattingen over museale presentatie vorm te geven. Pers en publiek reageerden indertijd laaiend enthousiast, vooral omdat de wijze van presentatie zo nieuw en toegankelijk was. Maar was de renovatie van Röell en Eschauzier wel zo vernieuwend?

Afb. 3

D.C. Röell, buste door
Charlotte van Pallandt.
Rijksmuseum, inv. nr.
BK-1959-140.



De directeur: D.C. Röell

Jonkheer David Cornelis Röell (1894-1961) was vergroeid met het museumvak en nog meer met het Rijksmuseum (afb. 3). Hij was het museum, zoals sommigen uit zijn naaste omgeving zeiden.⁵ Harde werker als hij was, ontwikkelde hij overdag strategieën om de verschillende overheidsdiensten tot actie te bewegen, daarbij gebruikmakend van zijn contacten in regeringskringen, terwijl hij 's avonds en soms 's nachts de tentoonstellingen voorbereidde. Van 1922 tot 1936 was hij al aan het Rijksmuseum verbonden geweest, eerst als assistent van zijn voorganger F. Schmidt-Degener, later als conservator.⁶ Röell was geen schrijver, maar iemand die in zijn organiserende werkzaamheden zijn kunsthistorische opvattingen en voorkeuren liet doorschemeren. Hoewel iedereen zijn voorkeur kende voor de 18de-eeuwse kunstnijverheid – aan Sandberg liet hij zich eens ontvallen dat hij in die eeuw geboren had willen zijn – had hij ook een grote belangstelling voor de moderne kunst.⁷ Al snel na zijn benoeming bij het Stedelijk Museum ging hij samen met de conservator jhr. Willem Sandberg van start met de modernisering hiervan. Omdat Röell niet echt tevreden was met de resultaten, bracht Sandberg hem toen in contact met zijn vriend Eschauzier. De hechte band die bij deze herinrichting werd gesmeed tussen directeur en vormgever lag ten grondslag aan de samenwerking bij de herinrichting van het Rijksmuseum. Veel van de experimenten die zij in het Stedelijk Museum hadden verricht, werden in het Rijksmuseum verder uitgewerkt.

Röell was niet afkomstig uit een kunstzinnig milieu. Zijn vader Johan Hendrik was gouverneur van de Koninklijke Militaire Academie in Breda en getrouwd met jonkvrouwe Henriëtte Quirine Hoeufft. Hoewel een streng en dominant man, had hij er geen moeite mee dat twee van zijn

drie zonen voor een loopbaan op cultureel gebied kozen. Zijn enige dochter trouwde de Belgische baron Prisse. Directeur Röell vond vaak rust op hun verblijf de Honsdonk in Ulvenhout, wegvluchtend van zijn drukke werkzaamheden in Amsterdam. Zelf bleef hij ongehuwd. Hij hechtte weinig aan luxe of prestige en woonde niet in de ambtswoning in de tuin van het Rijksmuseum, maar betrok een sober ingericht huis aan de Amstel. Het is veelzeggend dat zowel zijn naaste familieleden als de medewerkers die hem van dichtbij meemaakten, weinig kunnen vertellen over Röells innerlijke drijfveren. Hij gaf zelden iets van zijn gevoelens bloot en stelde zich zeer gereserveerd op. Gevoel voor humor en een groot relativeringsvermogen had hij zeker. Allen die hem hebben gekend uitten hun grote bewondering voor zijn beminnelijke verschijning, zijn bereidheid naar ieders mening te luisteren en zijn grote tact in de omgang. Hij was niet een directeur die, zoals één van hen het omschreef, de kaarten voor zijn borst hield.⁸ Hij kon goed delegeren en benoemde conservatoren op den duur tot directeur of hoofd van een afdeling of trok specialisten van buiten aan in de overtuiging dat bij de afdelingen zelf de primaire verantwoordelijkheid moest liggen voor de vergroting, het beheer en de ontsluiting van de collectie.⁹ Wanneer er belangrijke kwesties speelden, kon hij zijn jongere medewerkers het gevoel geven dat hij vertrouwelijke informatie met hen deelde, zonder wat geheim moest blijven prijs te geven.¹⁰

Het tekende de rommelige, provisorische situatie van net na de oorlog, dat de medewerkers hun werkplek kregen in een afgescheiden deel van het Rijksprentenkabinet. Pas in 1949 konden zij de door Eschauzier als kantoor heringerichte directeurswoning in gebruik nemen. Een terugkerend ritueel daar waren de zogenaemde 'ochtendontbijtjes', gedurende welke de

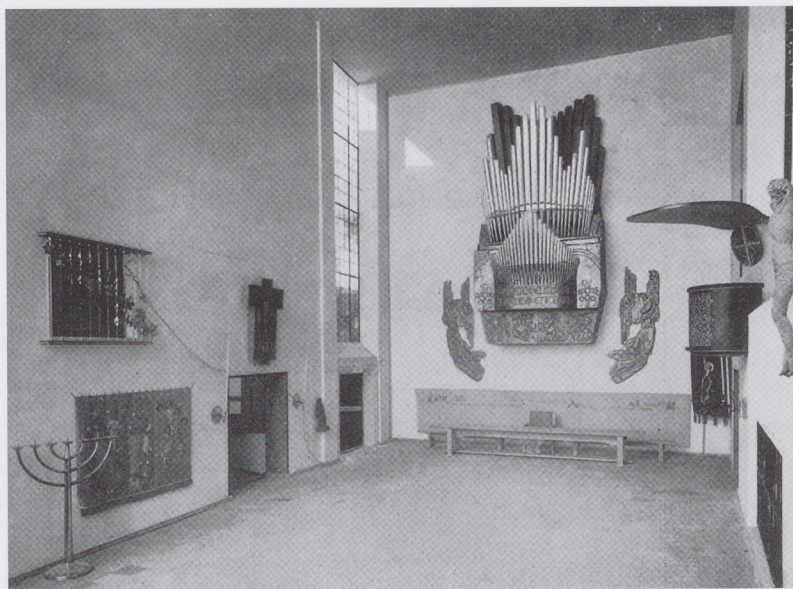
post verdeeld werd en activiteiten van de dag besproken werden. Dikwijls werden er dan ook kleine prijsvragen gehouden, bijvoorbeeld voor de titel van de komende zomertentoonstelling. Door de opvattingen van zijn medewerkers voor wat de acquisitie en het museumbeleid betreft sterk mee te laten wegen in zijn beslissingen, schiep Röell een zeer aangename werksfeer.¹¹



De architect: F.A. Eschauzier

Röell was via Sandberg met Frits Adolf Eschauzier (1889-1957) in contact gekomen (afb. 4). Gedrieën waren zij eind jaren '30 de transformatie van het Stedelijk Museum begonnen. Ook werd Eschauzier dikwijls bij de vormgeving van tentoonstellingen over moderne kunst betrokken. Tijdens die samenwerking was wel duidelijk geworden dat Röell de ideale opdrachtgever was voor Eschauzier. Zij hadden dezelfde verfijnde smaak, namen beiden de tijd om uitgebreid de juiste positie van een object of de meest geschikte kleur voor een achter-

Afb. 4
F.A. Eschauzier.



grond te bepalen. Eschauziers voorname, enigszins Indische voorkomen, zijn verzorgde manier van kleden en zijn zachte, maar besliste manier van spreken maakten hem zeer geliefd bij zijn medewerkers en de mensen van het museum. Waar Röell soms door te zwijgen kon aangeven wat hij wilde, daar had Eschauzier een geheel eigen wijze van omgang met zijn opdrachtgevers. Met uitspraken als 'ik kan mij nog iets mooiers voorstellen' duwde hij zijn klanten zachtjes in de richting van wat hem voor ogen stond. Ook in hun manier van werken stemden beide mannen overeen. Evenals Röell was Eschauzier geen theoreticus en liet hij zich leiden door zijn intuïtie. Zijn op plaats en sfeer afgestemde ontwerpbenedering sloot goed aan op het steeds weer opnieuw bijstellen en herschikken dat Röell gewoon was te doen. Röell beschikte, anders dan zijn voorganger Schmidt-Degener die zelf de ontwerpen voor de herinrichtingen en de vitrines had gemaakt, wel over zoveel zelfkennis dat hij de uiteindelijke vormgeving aan een vakman over wilde laten. Eschauzier was wat dat betreft de eerste architect sinds Cuy-

pers die met de vormgeving van het gehele gebouw belast was. Vanaf de oorlog tot aan zijn dood hebben Eschauzier en zijn medewerkers Bart van Kasteel, Paul de Vletter en zijn zoon Frits jr. onafgebroken aan het Rijksmuseum gewerkt. Er werd driftig doorgetekend, ook als de bouw door gebrek aan middelen kwam stil te liggen, zoals in het rampjaar 1953.

Röell had wel duidelijke ideeën over hoe de schilderijen moesten hangen of hoe een beeld kon worden opgesteld, maar hij had iemand nodig die deskundigheid had in het uitzetten van een goede routing en die de organisatorische en bouwkundige aspecten van de herinrichting op zich kon nemen. Eschauziers rol lag dus in zijn vermogen Röells ideeën over presentatie vorm te geven. Zijn eerste ervaringen met museale presentaties dateren van 1937, toen hij de verantwoordelijkheid kreeg over de inrichting van de Religieuze zaal voor de Wereldtentoonstelling van Parijs (afb. 5). De bijdrage aan het Nederlandse paviljoen en zijn interieurs voor het passagierschip de 'Nieuw Amsterdam', dat een jaar later van stapel liep, betekenden de

Afb. 5

De religieuze zaal in het Nederlands Paviljoen op de Wereldtentoonstelling in Parijs, 1937. In deze presentatie experimenteerde Eschauzier voor het eerst met het opstellen van objecten op de hoogte waar zij zich in de oorspronkelijke situatie bevonden. Gepubliceerd in *Bouwkundig Weekblad* 1937, p. 253.

ationale doorbraak van Eschauzier. Na de oorlog raakte hij als adviseur of ontwerper betrokken bij de verbouw of uitbreiding van belangrijke Nederlandse musea als het Arnhems Gemeentemuseum (1952; 1956, nu Museum voor Moderne Kunst) en het Museum Kröller-Müller. Tot dan toe stond hij bij architectuurkenners vooral te boek als de bouwer van landhuizen. Het huis voor D.G. van Beuningen in Vierhouten (1938-1941) is daarvan misschien wel zijn bekendste.¹²

De ervaringen die Eschauzier opdeed bij het ontwerpen van landhuizen gebruikte hij bij de herinrichting van de musea. Hij had zijn opleiding genoten aan de School of the Architectural Association (AA) in Londen en had in 1926 zijn praktijk onderbroken om een jaar bij professor Oskar Strnad te studeren aan de Kunstgewerbeschule (nu Hochschule für Angewandte Kunst) in Wenen. In Engeland was hij onder de blijvende invloed geraakt van het werk van Edwin L. Lutyens (1869-1944), de beroemde Engelse landhuisarchitect. Hij leerde een plattegrond zo op te zetten dat privé en publiek domein duidelijk van elkaar gescheiden bleven en in het huis een route vol van wendingen en verrassingen ontstond. Anders dan Lutyens, die in plattegrond en vormgeving vasthield aan een strenge geometrie, zocht Eschauzier naar een willekeurige vorm die zich juist niets van die geometrie aantrok. Zijn losse, vanzelfsprekende vormgevoel is ook duidelijk merkbaar in zijn ontwerpen voor het Rijksmuseum.

Bij Strnad (1879-1935) en zijn vriend Josef Frank, van wiens ideeën Eschauzier gretig kennis nam, was de beweging door een gebouw het uitgangspunt; de dosering van de lichtinval en de keuze van materialen moesten vanzelfsprekend zijn en een zinnenprikkende uitwerking hebben op het lichaam. *Mann sieht nicht nur Raum*, schreef Strnad, *mann empfindet*

ihn mit dem ganzen Körper, mann hört und riecht ihn.¹³ 'De weg', zoals Strnad en Frank het noemden, door het huis was een middel om de mens en de ruimte met elkaar in harmonie te brengen. Bij het tekenen van zijn ontwerpen zocht Eschauzier naar vormen die uit de beweging van de hand een spanning meekregen alsof zij van binnenuit bezielde waren van leven. In de boogvormige doorgangen tussen de zalen in het Rijksmuseum is duidelijk waar Eschauzier op uit was: geen ellips, geen halve cirkel, maar iets daartussenin.

Eschauzier liet zich bij een ontwerp graag leiden door de toevalligheden van de plek en paste het direct aan de veranderende inzichten van hemzelf en zijn opdrachtgevers aan. Aan de andere kant besteedde hij aan de detaillering van zijn vormgeving en de afwerking van de materialen zeer veel zorg. Dat lijkt tegenstrijdig, maar hij hoopte zo dat de vormgeving niet de aandacht op zichzelf vestigde, maar bijdroeg aan de ervaring van het geheel. Een goed voorbeeld van zijn ontwerpbenadering is het landhuis Bruinwold Riedel in Leersum (1932-1933) (afb. 6, 7). De route naar en door het huis maakt vele wendingen om te eindigen in de woonkamer of de diepliggende loggia aan de zuidzijde. Binnen manifesteert zich een groot contrast tussen het schemerlicht in de hal en het intense licht dat in de verhoogde ontbijthoek binnenvalt, een contrast dat zich in de woonkamer tussen de zuid- en noordzijde herhaalt.

In zijn ontwerpen voor het Rijksmuseum komen dezelfde elementen terug. In een goede museumrichting moest volgens Eschauzier alles bijdragen aan de ideale beschouwing van het object door de bezoekers. Zij moesten zich door de zalen kunnen bewegen zonder afgeleid te worden door hinderlijke geluiden en overdadige decoraties of vermoeid te raken door een onduidelijke routing of een gebrek

Afb. 6

F.A. Eschauzier,
Woonhuis Bruinwold
Riedel, Leersum 1932-
1933, plattegrond. Nai,
Rotterdam.

Afb. 7

F.A. Eschauzier,
Woonhuis Bruinwold
Riedel, Leersum, 1932-
1933, interieur woon-
kamer (uit Van der
Werf, *F.A. Eschauzier*,
p. 56, afb. 66).

aan rustplekken. *Het gebouw, zei Eschauzier in een lezing, moet zijn van een prachtige bereidheid om het kunstwerk te ontvangen. Gebouw en kunstwerk sluiten een huwelijk waarin museum de vorm door haar voortreffelijke eigenschappen, het kunstwerk ondersteunen in zijn pogen en nog meer doet schitteren [sic].*¹⁴ De totstandkoming van de inrichting verliep echter niet zonder slag of stoot.

Röell en de overheid

Al vrij snel na de bevrijding werd Röell door de 'Commissie van Advies inzake de reorganisatie van de Nederlandsche Musea' als directeur van het Rijksmuseum voorgedragen.¹⁵ De belangrijkste overweging voor dat advies kwam voort uit de wens van de commissie om tot een betere verdeling van het kunstbezit te komen, waarbij rekening werd gehouden met de verschillende specialismen van de Nederlandse musea.¹⁶ De commissie oordeelde dat het handig zou zijn wanneer Röell naast zijn directeurschap van het Stedelijk en het Amsterdams Historisch Museum, ook directeur zou worden van het Rijksmuseum. De herverdeling van de collecties in de hoofdstad bleef zo in één hand. Sandberg verzette zich daar met succes tegen. Ook van het overbrengen van de historische collecties naar een ander gebouw kwam niet veel terecht. De komst van het Museum voor Aziatische Kunst in 1952, dat sinds 1936 in het Stedelijk Museum was gehuisvest, gaf het Rijksmuseum toch nog enigszins een internationaal en universeel karakter.¹⁷

De minister van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen, G. van der Leeuw, had een veel pragmatischer motief om Röell te kiezen. Volgens hem was deze *de eenige man die kans maakt in Amsterdam het probleem tot een goede oplossing te brengen: geschiedt dit nu niet dan zal er naar ik vrees de eerste halve eeuw niets van komen.*¹⁸ Kennelijk voorzag Van der Leeuw de

moeilijkheden die Röell in deze jaren van schaarste zou moeten zien te overwinnen. Die waren velerlei. In *200 jaar Rijksmuseum: geschiedenis van een nationaal symbool* heeft Gijs van der Ham op zeer inzichtelijke wijze uiteengezet hoe Röell nu eens succesvolle, dan weer mislukte pogingen deed om van het Rijksmuseum een internationaal museum van de eerste orde te maken. Daarin gaat hij in op de reorganisatie van de verschillende afdelingen, het verzamelbeleid, de tentoonstellingen die Röell organiseerde, het aantal bezoekers die deze trokken en hoe het Rijksmuseum zijn deel van het gerecupereerde kunstbezit verwierf.¹⁹ Deze aspecten komen hier slechts aan de orde voor het schetsen van het kader waarbinnen Röell moest opereren en voor inzicht in zijn werkwijze bij het realiseren van zijn plannen. Allereerste prioriteit had het terugbrengen van de in 1939 in veiligheid gebrachte kunstwerken, terwijl Röell er tegelijkertijd voor wilde zorgen dat het publiek opnieuw zijn weg naar het museum wist te vinden. Röell opende de deuren van het museum in juli 1945 met een groots opgezette tentoonstelling met de veelzeggende titel *Weerzien der meesters*. Samen met Eschauzier had hij in de Drucker-uitbouw (nu Philipsvleugel) een selectie van de belangrijkste objecten opgesteld die in 1946 aan het publiek getoond kon worden, zodat het museum gedurende de herinrichting open kon blijven. De grote zomer-tentoonstellingen werden tot 1951 in leegstaande zalen van de oostvleugel gehouden en daarna op de door Eschauzier heringerichte oostelijke binnenplaats.

Röell had een gave om de ministers van Financiën en Wederopbouw tot de financiering van zijn plannen over te halen door het op diplomatieke manier bewandelen van omwegen of door met zijn charme anderen tot daden te bewegen. Soms stelde hij ministeries voor een fait accompli door kleine

veranderingen zonder toestemming vooraf uit te voeren en meermalen deed hij een beroep op hun gevoelens van nationaal prestige. De opdracht-situatie was complex. De huisvesting van het Rijksmuseum viel, en valt nog steeds, onder de verantwoordelijkheid van de Rijksgebouwendienst, die in 1945 werd ondergebracht bij het ministerie voor Wederopbouw en Openbare Werken (in 1947: Wederopbouw en Volkshuisvesting, vanaf 1956 na voltooiing van de wederopbouw: Volkshuisvesting en Bouwnijverheid). Bouwkundige aangelegenheden, waartoe de herinrichting van het museum behoorde, besprak Röell met de afdeling Onderhoud en Uitvoeringswerken in Noord-Holland. Door Eschauzier in een vroeg stadium bij zijn renovatieplannen te betrekken, voorkwam Röell een al te grote inbreng van de Rijksbouwmeester. Het inhoudelijk beleid van het Rijksmuseum ressorteerde onder de afdeling Oudheidkunde en Natuurbescherming (OKN) van het ministerie van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen (OKW), die tot 1950 direct onder de verantwoordelijkheid van de minister viel; daarna was de staatssecretaris hiermee belast. Het tempo waarmee Röells plannen konden worden uitgevoerd, had alles te maken met de economische situatie aan de ene kant en de culturele belangstelling van de verantwoordelijke minister aan de andere kant. Aanvankelijk vond Röell bij het ministerie van OKW namelijk met moeite steun voor zijn plannen. Van der Leeuw opvolgers J.J. Gielen (1946-1948) en F.J.Th. Rutten (1948-1952) hadden meer belangstelling voor onderwijs dan voor de kunsten.²⁰ Dat veranderde met de komst van staatssecretaris J.M.L.Th. Cals in 1950, die in 1952 minister werd. De Rijksgebouwendienst was zeer welwillend, maar als onderdeel van het ministerie van Wederopbouw en Openbare Werken was zij sterk afhankelijk van de vooral op woningbouw gerichte politiek van

het ministerie. De regering had de bouwnijverheid tot speerpunt gemaakt van de economische wederopbouw van het land.²¹ In 1952 kwam er een belangrijke verbetering in de economische situatie, hetgeen direct te merken was aan een grotere toeschietelijkheid van de minister van Financiën.

De geschiedenis van de planvorming voor de herinrichting begint met het al genoemde en als veel te kostbaar beschouwde plan uit 1944. Ook het volgende plan van 1 miljoen gulden uit 1947, dat onder meer de verbetering van de verlichting, het weghalen van ongewenste ornamentiek en de totale herinrichting omvatte, werd door de ministeries van OKW en Financiën afgekeurd. Dat was zuur, want de Rijksgebouwendienst kon zich er goed in vinden en de Rijkscommissie voor de Monumentenzorg had er haar fiat aan gegeven.²² De toenmalige minister van Financiën P. Liefstinck achtte het *onverantwoord in deze tijd verbeteringen van musea als hier bedoeld te doen uitvoeren. Zowel met het oog op de materiaalpositie als gezien de zorgelijke financiële toestand bestaat daartegen m.i. overwegend bezwaar*. Röell ging vanaf toen stapvoets te werk door met de organisatie van de tentoonstellingen tegelijkertijd de herinrichting van het Rijksmuseum te realiseren. Hij liet Eschauzier in 1947 voor een bedrag van 75 duizend gulden de inrichting van de tentoonstelling *Kunstschatten uit Wenen* ontwerpen. Een jaar later kon de afdeling Vaderlandse Geschiedenis eindelijk worden geopend.

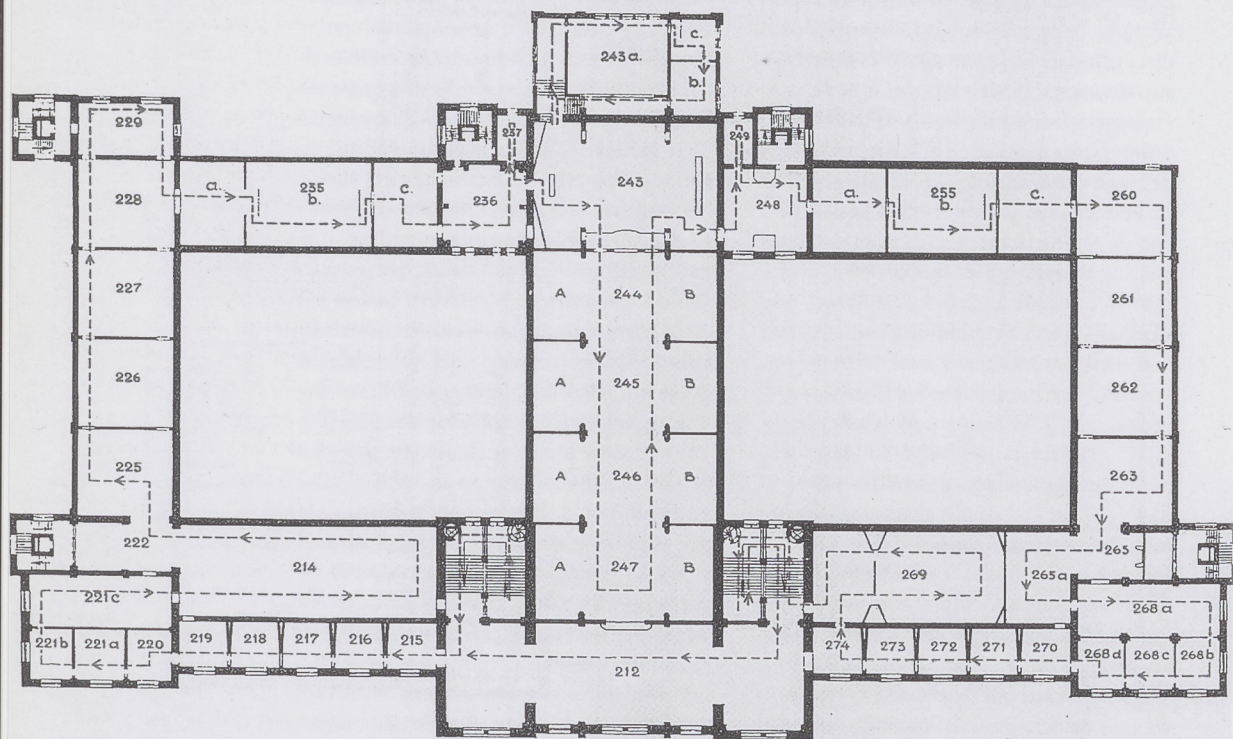
Een belangrijk argument van Röell om het ministerie tot financiële toezeggingen te bewegen, was de dreiging van het verlies van het nationale prestige in de strijd te brengen. Hij wees de regering bijvoorbeeld op de verminderde aantrekkingskracht die het Rijksmuseum op buitenlandse toeristen uitoefende. Uiteindelijk besloot het ministerie van Financiën 110 duizend gulden vrij te maken om de oostvleugel en de Eregalerij op te knappen

en een studieverzameling op de westelijke bovenvleugel in te richten. Uit de jaarverslagen blijkt dat de oostvleugel en de Eregalerij in 1948 en 1949 stukje bij beetje zijn gemoderniseerd.

Een ander pressiemiddel dat Röell gebruikte, was de komst van het Internationaal Kunsthistorisch Congres naar Amsterdam in 1952, waardoor de ogen van de wereld op het Rijksmuseum waren gericht. Dat hielp, vooral ook omdat staatssecretaris Cals die in 1950 was aangetreden, meer belangstelling had voor cultuur. Het feit dat beide mannen elkaar uit het verzet kenden, hielp daar zeker aan mee.²³ Röell vroeg nu om een bedrag van ruim 500 duizend gulden. Hiermee wilde hij de herinrichting van de westelijke vleugel financieren, dat onder meer het Rijksprentenkabinet zou huisvesten, en de vernieuwing van het ventilatiesysteem en de centrale verwarmingsinstallatie.²⁴ Er kwam

een duidelijke scheiding tussen de verschillende disciplines, iets waarmee Röells voorganger al was begonnen. De schilderijen kwamen op de zalen in de Eregalerij en de eerste verdieping van de oostvleugel te hangen, sculptuur en kunstnijverheid kregen de eerste verdieping van de westvleugel en enkele zalen aan de zuidzijde beneden toegewezen.

In juli 1952 opende het Rijksmuseum zestig heringerichte zalen voor het publiek (afb. 8). Vooral de zalen voor Beeldhouwkunst en Kunstnijverheid behoorden hiertoe, verder het Rijksprentenkabinet en het Aziatisch Museum in de Drucker-uitbouw. Er was tevens een nieuw restaurant gekomen, hetgeen erop wees dat museumbezoek ook ter verpozing en niet alleen ter lering bedoeld was.²⁵ De herinrichting oogstte in binnen- en buitenland grote bewondering en dat moedigde Röell aan direct na de



opening verder te werken aan de modernisering van de rest van het museum. Volgens hem zouden buitenlandse bezoekers teleurgesteld zijn *in hun hoge verwachtingen als zij bij hun bezoek zullen constateren, dat een belangrijk gedeelte van het Rijksmuseum niet voldoet aan de eisen, die men in deze tijd aan een museum stelt.*²⁶ De watersnoodramp van 1953 verhinderde de minister echter grote uitgaven te doen. Een jaar later kwam Röell met een geheel nieuw voorstel teneinde de beschikbare tentoonstellingsruimte aanzienlijk te vergroten. Door de grote groei van de verzameling bood een strengere selectie weinig soelaas meer en bovendien constateerde hij dat het publiek en de bruikleengevers de grote tentoonstellingen een beetje moe waren. Door de studiecollectie naar de oostelijke binnenplaats te verhuizen, die voor de tentoonstellingen werd vrijgehouden, kwam de westelijke binnenplaats vrij voor de 18de-eeuwse toegepaste kunst.²⁷ Twee jaar later kwam hij met de suggestie om de begane grond een meter te verhogen zodat ruimtes in de kelder geschikt zouden worden voor de presentatie van 18de-eeuwse kostuums, textiel, glas en zilver.²⁸ Röells plannemakerij ging voor de betrokken overheden te snel, zodat hij in 1957 alleen Eschauziers ontwerpen voor de verbindingsgang tussen het hoofdgebouw en de Drucker-uitbouw kon realiseren, evenals de herinrichting van de bovenzalen van deze uitbouw ten behoeve van 18de- en 19de-eeuwse schilderkunst.

Röell wierp nu een ander middel in de strijd om de overheid tot het doen van uitgaven voor de inrichting van de westelijke binnenplaats over te halen, al liet hij zijn idee voor de verhoging van het souterrain niet varen en voegde hij daaraan nog het idee van een extra verdieping in de binnenplaats toe.²⁹ Hij had haast, ook omdat de in 1961 geplande Internationale Museumconferentie voor de deur stond. Vanuit het besef dat slechts

weinig mensen op grond van plattegronden een driedimensionale voorstelling kunnen maken, nodigde hij het kabinet in het Rijksmuseum uit. Met behulp van lakens en grote vellen wit papier had hij provisorisch wanden in de westelijke binnenplaats laten maken, waartegen hij de museumobjecten had opgesteld (afb. 9).³⁰ Zo maakte Röell zichtbaar waaraan het geld zou worden uitgegeven. Het kabinet liet zich inderdaad overtuigen en stemde in met de begroting van fl 1.453.800,-. Eschauziers bureau had al in 1956 voorstellen voor de inrichting van de binnenplaats gedaan, maar de uitvoering daarvan werd verhinderd door Eschauziers overlijden in 1957.

Röell zou deze veranderingen als directeur niet meer meemaken, omdat hij in 1959 met pensioen ging. De twee nieuwe verdiepingen in de westelijke binnenplaats konden pas in 1962, een jaar na zijn dood, worden geopend. In 1969 zouden ook de nieuwe verdiepingen in de oostelijke binnenplaats opengaan. Onder de verantwoordelijkheid van rijksbouwmeester G. Friedhoff werden de grote voorhal, de Eregalerij, de Nachtwachtzaal en de overige zalen in de oostvleugel opnieuw ingericht.³¹ Na hem kreeg het Rijksmuseum in 1971 opnieuw een eigen ontwerper in de persoon van Dick Elffers. Elffers, van huis uit grafisch vormgever, werkte bij de uitwerking van zijn ontwerpen nauw samen met de architect Th. Wijnalda. Onder Röells opvolger A.F.E. van Schendel werden aan de bestaande zalen in de westvleugel een aula en nog eens dertig tentoonstellingsruimten toegevoegd, en wel in het souterrain en op de beide verdiepingen van de westelijke binnenplaats. De voorzieningen die Eschauzier had aangebracht – werkkamers, bergruimtes, restaurant enz. – voldeden al snel niet meer. Elffers en Wijnalda vergrootten de beide hoofdingangen, brachten nieuwe toiletgroepen en bergruimtes aan, ontwierpen een eigen onderko-

Afb. 8

Plattegrond van het Rijksmuseum, begane grond en bovenverdieping, jaren '50.



Afb. 9
Proefopstelling in
de westelijke binnen-
plaats voor de presen-
tatie van Meissen-
porselein, 1957.

men voor de Educatieve Dienst en namen het directiegebouw in de voormalige directeurswoning opnieuw onder handen.³² In de jaren '90 werd ook de door Eschauzier ingerichte Aziatische afdeling in de Druckeruitbouw (vanaf toen Zuidvleugel genoemd) door rijksbouwmeester Wim Quist samen met vormgever Manfred Kausen vernieuwd. Al deze wijzigingen na Eschauziers dood betekenden, dat alleen het Rijksprentenkabinet en de afdeling Beeldhouwkunst en Kunstnijverheid vanaf de middeleeuwen tot 1800 nog sporen dragen van de samenwerking tussen Röell en Eschauzier. Tot eind 2003 althans, want ook deze sporen zullen met de komende renovatie verdwijnen.

De collectie en haar huisvesting

De transformatie van de binnenkant van het Rijksmuseum door Eschauzier en Röell laat zien dat een huwelijk tussen het gebouw en de collectie volgens

beiden kennelijk alleen mogelijk was, wanneer het interieur van Cuypers' gebouw drastisch werd gewijzigd. Aan de herinrichting van het museum lag een voor die tijd typische houding ten opzichte van Cuypers' architectuur ten grondslag. Röell zette het beleid van zijn voorganger Schmidt-Degener voort en schiftte de meesterwerken van een overvloed aan inferieure werken. Röell bracht het aantal tentoongestelde schilderijen terug tot 700. Het scheppen van voorwaarden voor het esthetisch genot werd het belangrijkste criterium bij de inrichting van het museum. De schilderijen werden nu chronologisch en naar school gerangschikt; de groepering volgens de verzamelingen waaruit zij afkomstig waren werd losgelaten. Het geheel nieuwe Rijksmuseum voor Beeldhouwkunst en Kunstnijverheid kreeg eigen ruimtes in de westelijke vleugel. Een strenge selectie was na de oorlog eens te meer nodig omdat de omvang van de collectie toegepaste kunst door

recuperatie, legaten en acquisitie sterk was opgewaardeerd. De verzameling Fritz Mannheimer sprak daarbij het meest tot de verbeelding.³³

In brieven en artikelen blijkt op vele plaatsen de geringe bewondering die Röell voor het interieur van Cuypers kon opbrengen. Hij had weliswaar respect voor de verhoudingen van de ruimtes en de lichtval, maar de decoraties waren naar zijn mening te opdringerig. In zijn toelichting uit 1944 meldde hij dat *alle versieringen en bonte beschilderingen, Romaansche en Gotische kapiteelen en andere stijlnavolgingen (...) zoveel mogelijk bedekt [worden] of, wanneer het niet anders kan verwijderd. Het zijn zelden oorspronkelijke concepties van Dr. Cuypers, meestal imitaties naar bekende voorbeelden*, waarmee hij onder meer doelde op de in het museum gereconstrueerde Aduardkapel.³⁴ In verband met de verbouwing van de directeurswoning tot kantoor merkte het ministerie van OKW op, ongetwijfeld op aandringen van Röell, dat de ruimtes hier overladen waren met *versieringen en ornamenten, die niet meer van dezen tijd zijn en de charme van vroeger perioden missen*.³⁵ Op een stafvergadering moet Röell zich een keer hebben laten ontvallen dat het naar zijn mening niet de hoofdtaak van de directeur van het Rijksmuseum was, een krans te leggen op het graf van Cuypers.³⁶ Van Eschauzier zijn dit soort uitlatingen niet bekend, maar hij uitte zich bij wijze van spreken met de wtkwast en de beitel. Enigszins opmerkelijk was het dan ook wel dat Röell in zijn *In Memoriam* over hem schreef dat Eschauzier in deze mengeling van goed en niet goed zich met schroom en voorzichtigheid een weg heeft gebaad en dat hij zo min mogelijk het werk van Cuypers heeft aangetast.³⁷

De houding van Röell en Eschauzier ten aanzien van Cuypers' werk was spreekwoordelijk voor de toen heersende opvattingen over de 19de-eeuwse architectuur in het algemeen.

Sterk beïnvloed door de modernistische ideeën die omstreeks 1900 opkwamen, vatte algemeen de opvatting post dat in de architectuur van de voorgaande eeuw structuur en decoratie los van elkaar geraakt waren. Paradoxaal genoeg werd met het in diezelfde 19de eeuw opgekomen verlangen naar originaliteit en authenticiteit de architecten uit deze eeuw het maken van stijllimitaties verweten. In het nogal versimpelde, modernistische geschiedbeeld dat na de eeuwwisseling ontstond, stak Cuypers volgens opeenvolgende architecten van de 20ste eeuw echter boven zijn tijdgenoten uit. Zijn verdienste was dat hij de gebruikte materialen weer zichtbaar liet en met het tot uitdrukking brengen van plattegrond en constructie in de vormgeving tenminste een begin had gemaakt met de door hen verlangde veranderingen naar versobering en 'waarheid' in de architectuur. De ornamentiek van zijn gebouw werd als van secundair belang geacht.

De Rijkscommissie voor de Monumentenzorg, die in 1953 zou opgaan in de Rijksdienst voor de Monumentenzorg, kon zich goed vinden in de plannen van Röell en Eschauzier, al was zij nog wel van mening dat de versieringen een 'integrerend deel' van het gebouw vormden. Enigszins tegenstrijdig hieraan zei men zich te kunnen verenigen met de opvatting van de al eerder genoemde Commissie van Advies inzake de reorganisatie van Nederlandse Musea, die luidde: *Inwendige verbetering van het gebouw, vooral ten aanzien van de gebrekkige verlichting en storende ornamentiek. Met de eerbiediging van de schepping van Cuypers in de uitwendige architectuur, in de trapportalen en den groten bovenhal, moet een bekwam architect de museumzalen zoo rustig mogelijk maken en volkomen ondergeschikt aan de tentoongestelde objecten*.³⁸ De commissieleden hadden begrip voor de voorgestelde veranderingen, omdat zij er zich van bewust waren dat het gebouw zich

steeds aan de veranderende opvattingen over het tentoonstellen van kunst moet kunnen aanpassen. Bovendien had het interieur in de loop der tijd al allerlei wijzigingen ondergaan. Ten slotte meenden zij, en ook dat is in het licht van de vrij ver doorgevoerde transformatie van de zalen vrij opmerkelijk, dat het Eschauzier was gelukt het interieur te behouden en de veranderingen zodanig te laten plaatsvinden dat wijzigingen reversibel waren. Ze verzochten de verwijderde ornamenten en onderdelen zorgvuldig op te bergen of afgietsels daarvan te laten maken. Aan dat verzoek lijkt geen gehoor te zijn gegeven, aangezien veel van deze ornamenten volgens één van de oud-medewerkers op het Waterlooplein te koop werden aangeboden.³⁹

Te midden van al deze eenstemmigheid over de plannen van Röell en Eschauzier viel er één wanklank te beluisteren. Die kwam van de gezaghebbende architect J.J.P. Oud. Deze wordt, met zijn vooroorlogse projecten als de woningbouw De Kiefhoek (Rotterdam, 1925-1930), algemeen als een belangrijk pionier van het Nederlandse Nieuwe Bouwen beschouwd. Na de oorlog probeerde hij in gebouwen als het kantoorgebouw van de BIM (de latere Shell, Den Haag, 1938-1946) de principes daarvan te combineren met de verworvenheden van de traditie. In het licht van deze heroriëntatie is het begrijpelijk dat hij zich als lid van de Rijkscommissie distantiëerde van de door diezelfde commissie geuite instemming met de verbouwingsplannen. Oud vond dat het ontwerp van Eschauzier, voor wiens werk hij altijd grote waardering had gehad, afbreuk deed aan het *meesterwerk* van Cuypers en hij vond dat men wisselende inzichten over het exposeren niet moest proberen toe te passen op gebouwen die dat *niet kunnen meemaken*.⁴⁰ Hij wilde dat men rekening hield met de integriteit van het gebouw van Cuypers, zoals die ook in acht genomen werd bij de kunstwerken die erin bewaard

werden. Zelf, vervolgde Oud zijn kritiek, had hij altijd erg genoten van een bezoek aan het museum nog voordat Schmidt-Degener met zijn wijzigingen was begonnen. Wie de museumgidsjes uit de jaren omstreeks 1900 doorbladerd begrijpt waar hij op doelde.⁴¹ De hoge zalen waren nu eens van schoon of imitatie baksteenwerk, dan weer bedekt met geschilderde versieringen en een uitgebreid decoratieprogramma, verspreid over de zuilen, de dagkanten van bogen en zwikken tussen de zalen. Het daglicht kwam ongefilterd naar binnen vallen, getint door de rijke wandversieringen en de schilderijen, waarbij de meubelen opgingen in de achtergrond. De schilderijen hingen in rijen boven elkaar, geklemd tussen de donkere lambriseringsen en het geschilderde fries dat boven langs de wanden van vrijwel alle zalen liep. Kwam het licht van de zijkant, dan had het moeite om tussen het vele hout van meubels en zwaar vormgegeven vitrinekasten door te dringen.

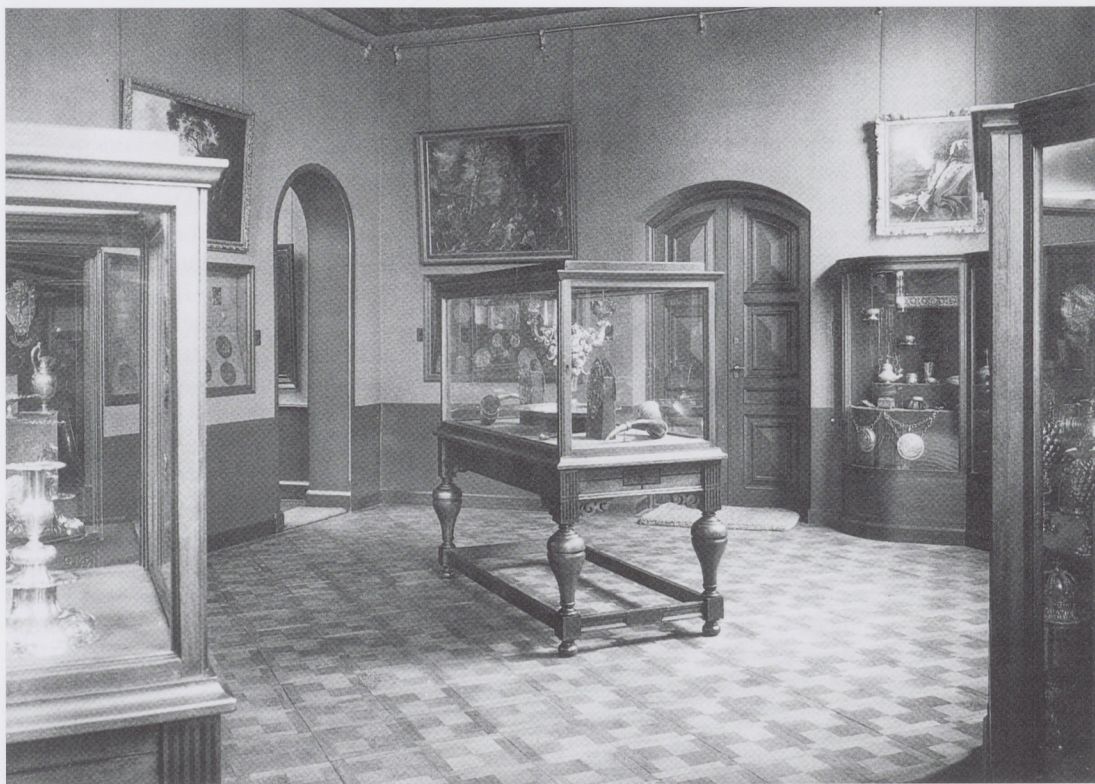
Schmidt-Degener bracht de rijen schilderijen terug tot één serie op ooghoogte, steeds in een strenge symmetrie opgehangen. Bepanningen van velours of jute over de vele schilderijen ('aftonen' en 'suprimeeren' noemde Schmidt-Degener dat) zorgden voor een rustige achtergrond. Ook in de zalen voor kunstnijverheid op de begane grond van de westvleugel schiep hij meer rust (afb. 10). Toch doen zij door het grote aantal objecten nog steeds herinneren aan de opslagplaats die het museum voor zijn komst was. Oud pleitte ervoor dat voor tijdelijke tentoonstellingen een tijdelijk interieur binnen het gebouw werd geschapen, vooruitlopend op de bouw van een nieuw museum dat meer overeenkwam met de gewijzigde inzichten in museale presentaties. In zijn brief schreef hij de waarschuwing: *Het wegnemen van ornament met de bedoeling dit later eventueel weer te plaatsen is een procédé dat ik tegenover een erkend stuk 'grootte' architectuur zóó merkwaardig*

vind, dat ik daar maar niet verder op inga! Zijn angst was niet ongegrond, want de ingrepen van Eschauzier en Röell zijn slechts hier en daar en dan nog met grote moeite omkeerbaar.⁴²

Een opsomming van alle wijzigingen die onder supervisie van Eschauzier en met goedkeuring van Röell werden uitgevoerd, laat zien hoe in een periode van ruim tien jaar het gehele interieur in een neutrale, witte achtergrond voor de tentoongestelde objecten werd omgetoverd. Het begon bij de inrichting van de tentoonstelling *Kunstschatten uit Wenen*: veel geschilderde friezen en de decoraties in de gewelven werden weggeschilderd; de aanzetten van bogen, uitmetselingen, kanteellijsten en hier en daar ook kapitelen en uitstekende boogversieringen werden weggehakt. En bij iedere nieuwe fase van de transformatie verdwenen er meer schilderijen en beeldhouwde versieringen. Uit

de Nachtwachtzaal verdwenen de kariatiden op de vier kolommen die het dak meehielpen dragen, achter een betimmering. Om de toegang te vergemakkelijken naar de Nachtwachtuitbouw, die gereserveerd werd voor de Delftse school van Vermeer en De Hooch, had Eschauzier een voor hem typische traag opgaande trap ontworpen. De vloer van de Eregalerij werd verhoogd tot die van de grote zijkabinetten, wat wel een niveauverschil tussen de voorhal en de Nachtwachtzaal tot gevolg had. Verder werden de openingen tussen Eregalerij en de kabinetten door middel van gordijnen verkleind. De kolommen ertussen kregen aan de voet grote zitbanken en de Nachtwachtzaal werd door gordijnen van de galerij afgesloten (afb. 11). In zijn plan uit 1944 had Röell de wens tot afsluiting van de Nachtwachtzaal vanaf de Eregalerij al geuit, omdat in de Nachtwachtzaal anders een goede

Afb. 10
Zaal voor kunstnijverheid in het Rijksmuseum (nr. 229) voor 1940.





Afb. 11
De Eregalerij na
de inrichting door
F.A. Eschauzier, 1952.

belichting en in het museum als geheel een goede circulatie van bezoekers onmogelijk werd.⁴³

Met al deze veranderingen werd een achtergrond geschapen waarin Röell en Eschauzier (en de directeuren en architecten na hen) hun opvattingen over een ideale presentatie ten volle konden uitwerken. De wijzigingen in de Eregalerij werden na Eschauziers dood al snel weer teruggedraaid. Wat nog van de schilderijen op de gewelven en de ijzeren overspanningsbalken restte, werd overgeschilderd. Onder de anderhalf jaar durende supervisie van rijksbouwmeester Friedhoff en die van Elffers daarna verdween in de voorhal verder vrijwel alles wat aan Cuypers decoraties herinnerde, op een gebeeldhouwd fries en de gebrandschilderde ramen na.⁴⁴

In dienst van de beschouwing: de route

In de afdeling Beeldhouwkunst en Kunstnijverheid komt de samenwerking tussen Röell en Eschauzier het duidelijkst tot uitdrukking. In de oostvleugel, de Eregalerij en de zalen in de oostelijke binnenplaats die voor grote tentoonstellingen werden gebruikt, bleef Eschauziers bijdrage beperkt tot het vormgeven van de achtergrond en het uitzetten van een vanzelfsprekende rondgang. De enfilade van doorgangen in de kabinetten aan de noordzijde bleef; gewijzigd werden wel de indelingen van de zalen in het noord-oostpaviljoen en de oost- en zuidzijde van de oostvleugel, waar Eschauzier twee achthoekige en een cirkelvormig zaaltje introduceerde. Alleen het laatste, bedoeld voor de presentatie van hele kleine schilderijen, bestaat nog, maar staat eveneens op het punt te verdwijnen. De inrichting van de kabinetten en de zalen in de westvleugel die in

1952 voor het publiek opengingen, is nog voor een groot deel aanwezig, alleen zijn er af en toe voorwerpen bijgekomen. Dat geldt niet voor de zalen waaraan Eschauzier van 1952 tot 1957 had gewerkt: alleen de 'Koning-Stadhouderzaal' op de begane grond aan de zuidzijde is nog voor maar een klein gedeelte intact, het interieur van de verbindingsgang en de Druckeruitbouw is volkomen gewijzigd.

Een belangrijk uitgangspunt bij de presentatie was het vasthouden aan de chronologie in de ontwikkeling van de beeldhouwkunst en de toegepaste kunsten door de opstelling van een grote variëteit aan voorwerpen. Röell hoopte zo dat uit de onderlinge wisselwerking tussen de objecten de sfeer van een bepaalde ontwikkelingsperiode werd opgeroepen. Vermoeiende series van dezelfde voorwerpen wilde Röell vermijden en hij refereerde hierbij aan de zogenoemde 'stoelendans': *twee eeuwen stoel in serie naast elkaar geplaatst. Ongetwijfeld leerzaam, maar bijzonder saai.*⁴⁵ Verveling en vermoeidheid moesten de bezoeker volgens Röell te allen tijde bespaard worden. In deze manier van inrichten is duidelijk nog de invloed van Wilhelm von Bode herkenbaar, de eerste directeur van het in 1904 geopende Kaiser Friedrich Museum in Berlijn. Von Bode wilde door kwalitatief hoge, maar ongelijksoortige objecten bij elkaar op te stellen, de geest van een tijd oproepen. Uit de context die zij voor elkaar schiepen zou bij de bezoeker een beter begrip voor de esthetische waarde ervan ontstaan. Wel moesten de objecten goed bij elkaar passen. In de zalen voor de kunst uit de Middeleeuwen en de Renaissance stelde Röell alleen beeldhouwkunst en toegepaste kunst op, in de zalen voor de latere perioden voegde hij aan het ensemble soms ook schilderijen van secundair belang toe.

Het oproepen van een sfeer van een bepaalde periode bewerkstelligde Eschauzier door het maken van beslo-



ten ruimtes. Nu was voor wat de circulatie betreft, de opzet van Cuypers met drie beuken rond een binnenhof nogal dwingend, hetgeen betekende dat de gewenste veranderingen vooral in de plaatsbepaling van scheidingswanden en doorgangen en in de hoogte van de zalen gezocht moesten worden. Eschauzier verving de enfilade van doorgangen uit Cuypers' plattegrond door verspringende openingen in de wanden die ook in hoogte en breedte van elkaar verschilden (afb. 12). Ook hierin was Von Bode een voorbeeld, want zoals Röell zelf zei, *Bode heeft voor het eerst gebroken met de traditionele enfilades van deuropeningen, doordat hij wanden met een doorgang in het midden afwisselde door wanden met doorgangen aan weerszijden, hetgeen verrassende doorkijken mogelijk maakt. Hij heeft ook levendigheid weten te brengen door een successie van zalen en kabinetten van verschillende dimensies met boven- of zijlicht.*⁴⁶

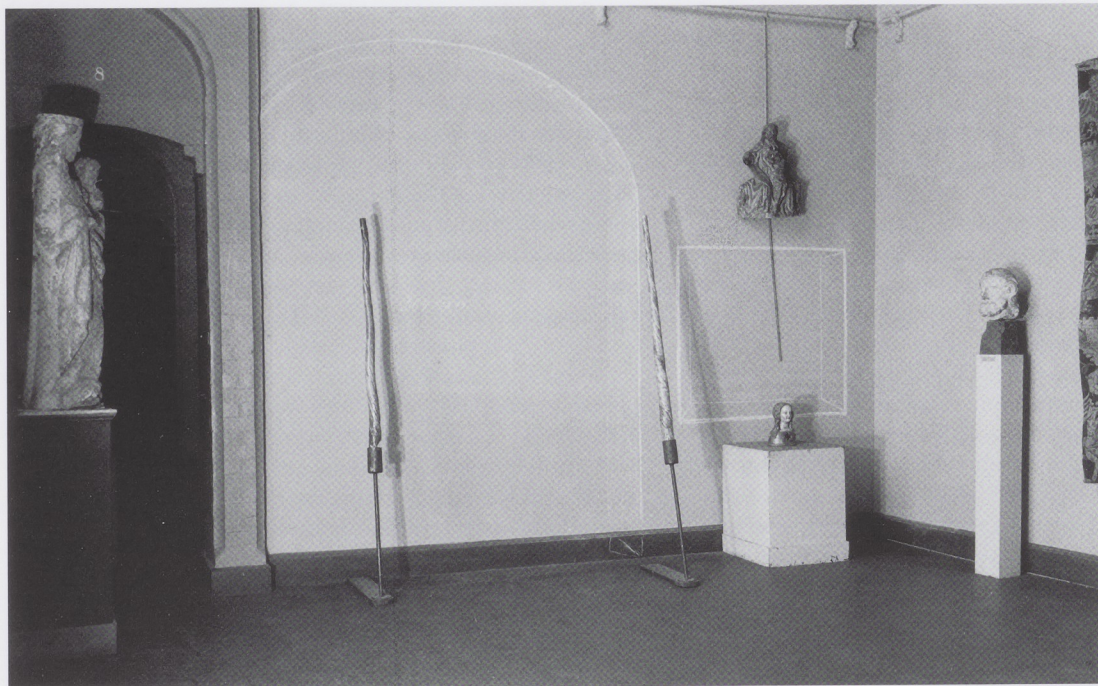
Afb. 12
Doorzicht door de kabinetten Middeleeuwse beeldhouwkunst en kunstnijverheid, 1952.

De bepaling van de positie en breedte van elke doorgang kwam in nauwe samenhang met de gehele inrichting van een kabinet tot stand. Bij de opstelling van de kabinetten langs de noordzijde, waar de bezoeker de route door de afdeling Beeldhouwkunst en Kunstnijverheid doorgaans begint, is dat goed te zien. De keuze van de plaats van object, doorgang of vitrine gebeurde aan de hand van het maken van proefopstellingen en kwam van zaal tot zaal in een nauwe samenspraak tussen Eschauzier, Röell en de conservator Th.H. Lunsingh Scheurleer tot stand (afb. 13). Zware objecten werden daarbij eventueel vervangen door afbeeldingen daarvan. Elk object moest voldoende ruimte voor beschouwing om zich heen krijgen, waarbij ernaar werd gestreefd het voorwerp zoveel mogelijk op een hoogte te hangen die dit op de plaats van herkomst oorspronkelijk innam. Eschauzier had met zo'n soort presentatie al geëxperimenteerd op de Wereldtentoonstelling van 1937. Daarna werd met krijt de

verlangde plek van de doorgang aangegeven. Was er voor een beeldhouwwerk een sokkel nodig dan volgde deze nauwgezet de omtrek van het beeld, zodat zij niet de aandacht van de beschouwer zou trekken. De consoles voor de hoog geplaatste beelden, die van onderen waren afgevlakt om het volume voor het oog te verminderen, gaf Eschauzier een zodanige vorm dat de objecten zich naar de lichtbron wendden (afb. 14).

In de vier zalen van het zuidwestelijke paviljoen kon de bezoeker zijn eigen route kiezen, maar uiteindelijk kwam hij in de grote Italiaanse zaal (afb. 15), de vroegere Van der Hoopzaal, met een kleine, inmiddels verwijderde annex voor enkele tapijten die nu de doorgang naar de aula vormt. De Italiaanse zaal heeft anders dan de door vensters verlichte kabinetten een bovenlicht, dat door Eschauzier met een velum werd afgezwakt. Een lage, kleine schatkamer voor het 16de- en 17de-eeuwse edelsmeedwerk en edelgesteente vormde de overgang naar de

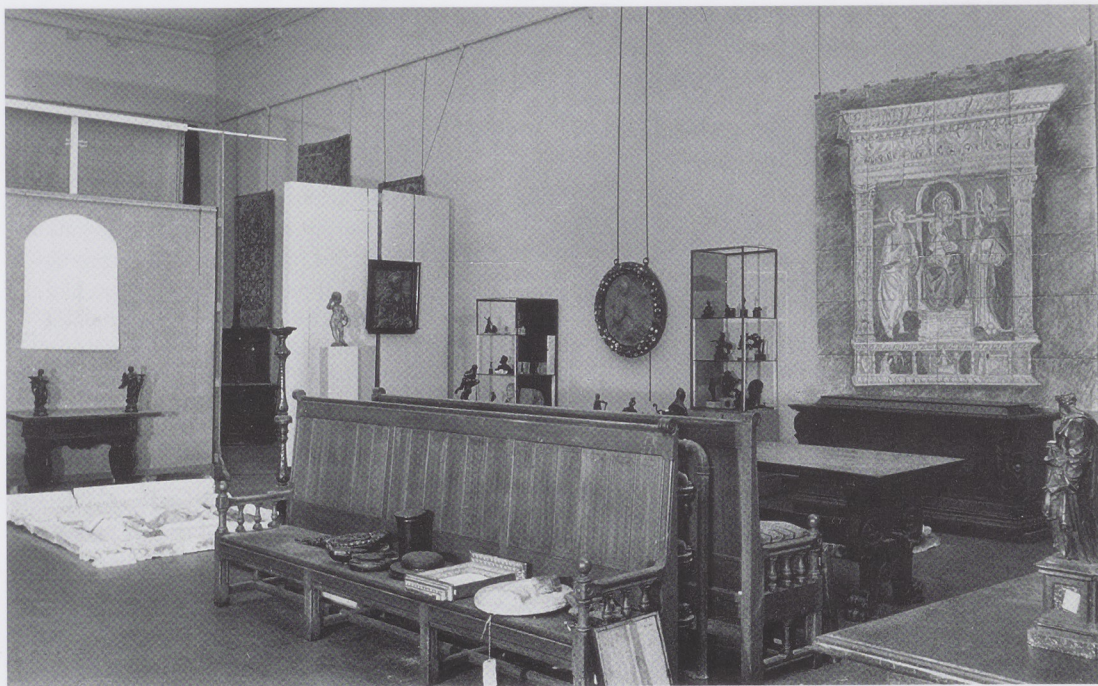
Afb. 13
Proefopstelling voor de zaal middeleeuwse sculptuur, circa 1950. Links van de met krijt getekende boog is nog de vroegere doorgang zichtbaar.



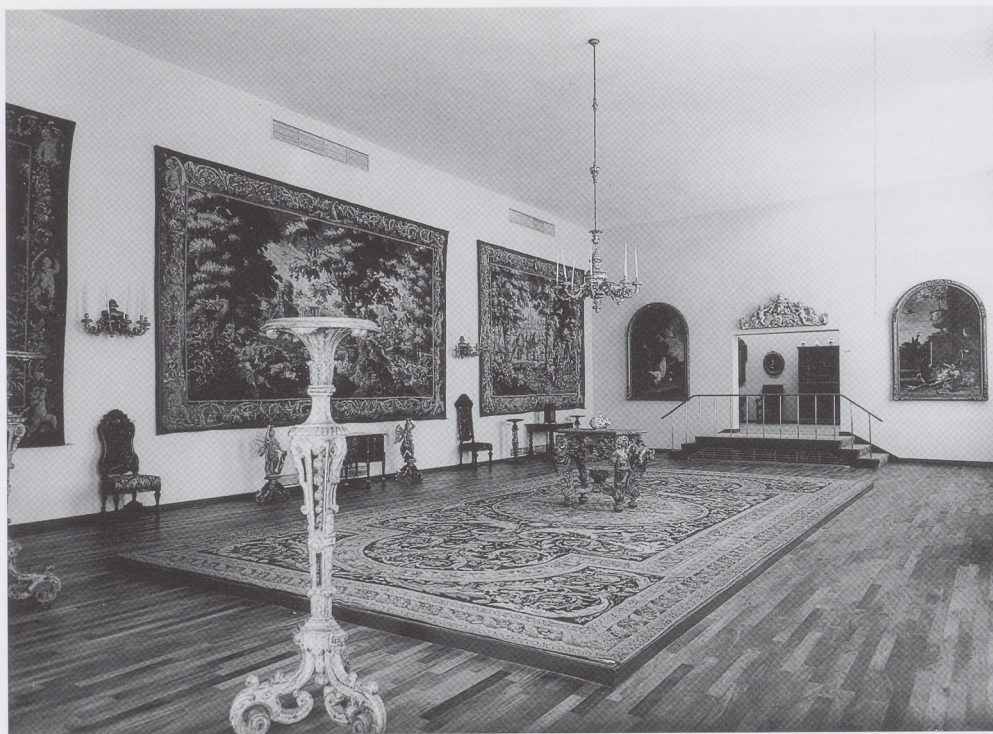


Afb. 14
Sokkel voor beeldhouwwerk in een kabinet voor middeleeuwse kunst, 1952. De sokkel is zo ontworpen dat het licht en schaduwspel het gunstigst is.

Afb. 15
Proefopstelling voor de zaal met kunstnijverheid uit de Italiaanse Renaissance, circa 1950.



zalen voor de 16de- tot 18de-eeuwse meubels en sculptuur. De doorgangen tussen deze zalen verschoven iets ten opzichte van elkaar. Af en toe werd een doorgang afgeschermd door een wand, wat de nieuwsgierigheid van de bezoeker moest prikkelen, een andere keer werd een doorgang door een historisch poortje, op zichzelf een tentoonstellingsobject, benadrukt. Dat gebeurde in de overgang tussen twee zalen aan de zuidzijde, waarbij in de as van de poort het beeld van de Dolhuisvrouw werd geplaatst, hetgeen de bezoeker ertoe zou kunnen verleiden door te lopen. Meubels werden opgesteld op een vlonder van zeven centimeter hoog om hen van hun omgeving te isoleren. Alleen glaswerk en Delfts aardewerk stonden niet door de zalen verspreid. Deze categorieën werden elk in een eigen zaal gegroepeerd in de buurt van de periode waarin zij hun hoogtepunt beleefden. Het glaswerk kreeg een plaats in een erker aan de westelijk wand van de binnenhof; het aardewerk werd in een acht-



Afb. 16
De zaal voor kunst-
nijverheid van rond
1700, de zogenoemde
Koning-Stadhouder-
zaal, naar de ingang
toe gezien, 1952.

hoekige zaal op de zuidwesthoek
tentoongesteld.

Soms riepen Röell en Eschauzier door de groepering van verschillende meubels de sfeer van een interieur uit een bepaalde periode op. Een van de zalen aan de westzijde bijvoorbeeld had een betimmering die afkomstig was uit een Dordts woonhuis. Het idee van een stijkkamer moest daarbij te allen tijde worden vermeden. *Wij kunnen ons nu eenmaal niet losmaken van onze eigen tijd*, zo beargumenteerde Röell zijn afkeer van stijkkamers. *Onder onze handen krijgt een 17de-eeuwse stijkkamer een 20ste-eeuwse allure.*⁴⁷ Ook de zogenoemde Koning-Stadhouder-zaal met het Aubusson-tapijt en het imposante hemelbed op de begane grond aan de zuidzijde is van wat Röell en Eschauzier zich daarbij voorstelden een goed voorbeeld (afb. 16). Op het uiteinde van het grote tapijt staat het hemelbed opgesteld met langs de wanden, strak in het gelid, stoelen, tafels, dressoirs,

die alle uit de 18de eeuw dateren. Tussen de stoelen completeren wandtapijten met afbeeldingen van Ovidius' *Metamorfosen* uit 1684 de suggestie van een voornaam vertrek uit de periode van stadhouder Willem III. Schilderijen van tweederangs kunstenaars dragen aan die indruk bij. De binnenkomst in dit vertrek maakt duidelijk hoe Eschauzier zijn ervaring met het ontwerpen van landhuizen gebruikte. Door het maken van wendingen en het scheppen van verrassingen had Eschauzier de bezoeker uiteindelijk naar de voorlopig laatste zaal van de uitbreiding geleid, want toentertijd kon de bezoeker zijn weg direct vervolgen naar het Rijksprentenkabinet. Eschauzier had de zaal voorafgaande aan de Koning-Stadhouder-zaal laten verhogen, zodat de bezoeker deze binnenkwam op een klein bordes en op die manier een prachtig uitzicht krijgt over de zaal in het algemeen en het tapijt in het bijzonder. Precies zo'n ervaring had Eschauzier geënceneerd

in het woonhuis Andrée Wiltens in Ommen (1924; 1936) bij het betreden van de grote tuinkamer op de begane grond.

Naast een variatie in de keuze van het soort objecten moesten rustplekken verving en vermoeidheid bij de bezoeker voorkomen. Daarom liet Eschauzier zijn medewerkers stoelen en banken ontwerpen voor de kabinetten en de zalen, waarvan er echter geen enkele meer over is. Ook de rookkamer tussen de westvleugel en de verbindingsgang naar de Druckeruitbouw bestaat niet meer, die als rustkamer bedoeld was zodat de bezoeker de zojuist opgedane indrukken op zich kon laten inwerken.

Eschauzier en zijn medewerkers Bart van Kasteel en Paul de Vletter hadden al verschillende voorstellen gedaan voor de indeling van de binnenplaats, waar nog meer objecten van toegepaste kunst uit de 17de en 18de eeuw een plaats zouden kunnen krijgen. Maar die plannen werden ingehaald door de al door Röell ingediende voorstellen voor het aanbrennen van twee nieuwe verdiepingen. Elffers en Wijnalda namen de herinrichting van deze verdiepingen over toen Eschauzier overleed. De uitgangspunten voor de inrichting bleven echter dezelfde, alleen aan de vormgeving van de doorgangen en de vitrines is te zien, dat er andere ontwerpers in de zalen op de binnenplaats werkzaam zijn geweest.

In dienst van de beschouwing: licht en kleur

Misschien wel meer dan in ieder ander gebouw spelen in een museum licht-inval en kleur een cruciale rol. Röell en Eschauzier spendeerden dan ook veel tijd aan proefnemingen op dit gebied. Het soort belichting was in de eerste plaats afhankelijk van de tentoongestelde objecten – schilderij, prent of beeldhouwwerk, lichtgevoelig of niet – maar het was tegelijk een belangrijke factor in het brengen van

afwisseling in het bezoek. Tot kort voor de oorlog was daglicht de belangrijkste lichtbron. Het verlangen om voldoende daglicht in de zalen te brengen was bepalend voor de breedte, diepte en hoogte van de zalen.⁴⁸ TL-licht (fluoriserend licht) werd voor het eerst toegepast in het Victoria and Albert Museum en sinds 1938 werd er onderzoek gedaan naar de schadelijke werking van zowel gloeilicht (*incandescent* licht), TL-licht als daglicht. Omdat kunstlicht controleerbaar is, ontstond er een voorkeur voor zalen waar het daglicht niet kan komen, zeker voor ruimtes met voorwerpen die al gauw schade ondergaan van een teveel aan licht. In de jaren '30 werd zeer veel geëxperimenteerd met de gunstigste belichtingsmethoden. Het Museum Boymans (na 1958 Museum Boymans-van Beuningen) en het Haags Gemeentemuseum, beide geopend in 1935, zijn mijlpalen op dat gebied. In de jaren '50 werden de proefnemingen met daglicht uitgebreid met de vele experimenten met kunstlicht, zowel voor zalen als geheel als voor de verlichting van vitrines. Doordat Eschauzier verantwoordelijk was voor de modernisering van veel belangrijke musea in Nederland, werden deze experimenten veelal door hem, in nauw overleg overigens met gloeilampenfabriek Philips, uitgevoerd.

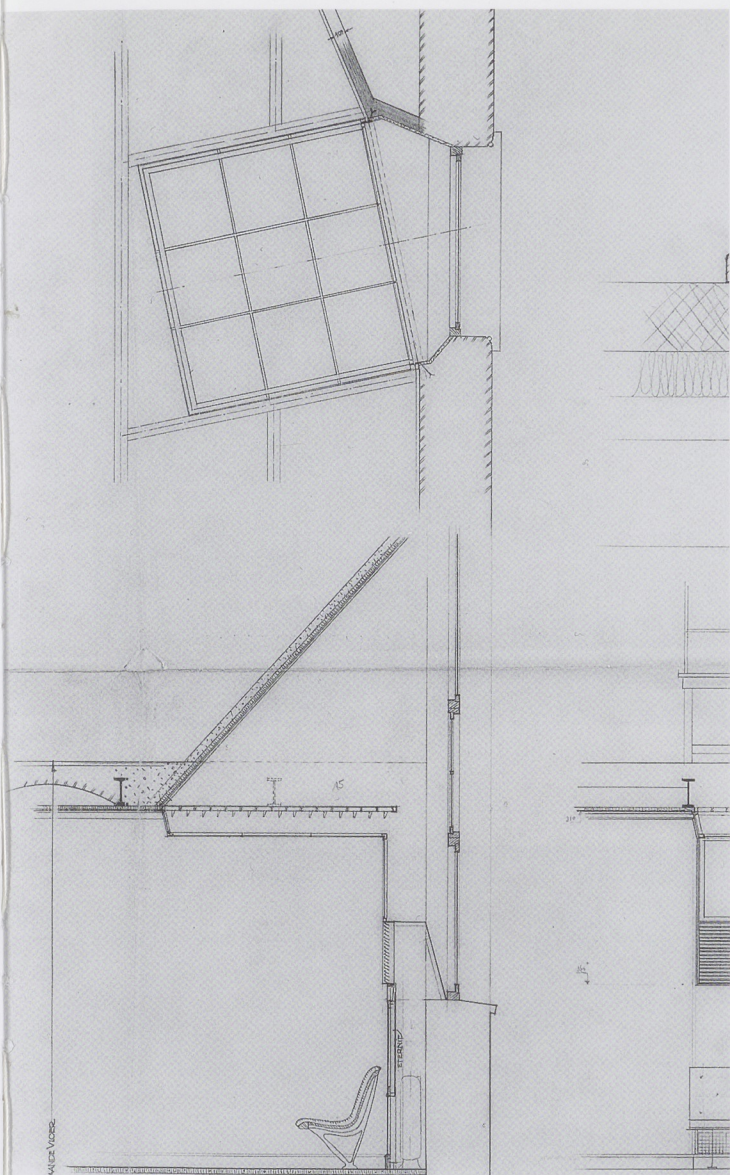
Voor schilderijen werd bovenlicht lange tijd het meest geschikt geacht en voor beeldhouwkunst en kunstnijverheid zijlicht. Alleen konden – en bij de van boven verlichte zalen in het Rijksmuseum is dat het geval – een verlangen naar monumentaliteit en een goede belichting op gespannen voet met elkaar komen te staan. Hoge zaalwanden vroegen om een naar verhouding grotere dakopening, zodat het licht diep genoeg de zaal in kon vallen. In sommige zalen werd dat niet opgelost. Bovendien vond Cuypers ook geen oplossing voor het probleem dat de bezoeker in hetzelfde licht kwam te

staan als de tentoongestelde werken, hetgeen het kijken bemoeilijkt. Al schreef Röell dat hij zeker bewondering had voor de verhoudingen van Cuypers' schepping, toch besloot hij samen met Eschauzier de hoogte van vrijwel alle zalen sterk te veranderen. Dat deden zij voor het verkrijgen van een grotere intimiteit, een diffusere en daarom betere belichting en om de naar hun idee lelijke ijzeren kapspanen aan het zicht te onttrekken.⁴⁹ Eschauziers oplossing, gedwongen door de schaarse geldmiddelen, was eenvoudig. Hij spande velums van kaasdoek bij de aanzet van de kooflijsten in de bovenlichtzalen. Daarbij vulde hij het daglicht dikwijls nog met TL-licht aan. De buizen hingen in de kabinetten aan weerszijden van de Eregalerij, bijvoorbeeld aan de binnenzijde van de wand, boven het kaasdoek.

Voorafgaand aan de tweede fase van de herinrichting liet Röell nog een proefzaal bouwen waarin geëxperimenteerd werd met een velum dat binnen een houten raamwerk gespannen was en dat zelf uit schuin geplaatste schoepen bestond. Zo kon het licht in de richting van de wanden worden geleid. Geen enkele foto uit die tijd bevestigt echter of deze methode ook is toegepast. Onzekerheid bestaat ook over de vraag of Eschauzier aparte voorzieningen trof voor de belichting van de aan de noordzijde gelegen kabinetten van de schilderijenafdeling in de oostvleugel. Naar de zin van directeur en architect waren deze te hoog. Daarom overspande Eschauzier de ruimtes ook hier met velums. Op de hoogte van de middendorpel van het raam spaarde hij in het velum ruimte uit voor een soort trapeziumvormig legraam zodat boven de zitbanken het licht niet gefilterd werd (afb. 17). Maar ook hiervan getuigt geen enkele foto, eenvoudigweg omdat bij het fotograferen van de zalen vrijwel nooit de gewelven in de zoeker werden gevangen. Was voor de oorlog bovenlicht

voor de belichting van schilderijen favoriet, na de oorlog was de keuze voor zijlicht niet meer taboe. A. van der Steur had in zijn toelichting op het Museum Boymans al eens gewezen op de charme van het veranderende zijlicht, zelfs als het uit het zuiden kwam.⁵⁰ Röell noemt het hoog invalend zijlicht vanuit het zuiden in de kleine zalen van de Nachtwachtaanbouw dan ook een voordeel, vanwege het warme licht waarin de schilderijen van de Delftse school goed uitkomen.⁵¹ Lunsingh Scheurleer vertelde dat de velums niet lang hebben gehangen, omdat zij snel vuil werden. Onder Friedhoffs en Elffers' supervisie kwamen hiervoor vlak geconstrueerde plafonds van staal en glas (of perspex) in de plaats. Hiermee werden de zalen voor schilderkunst en voor toegepaste kunst aanzienlijk lager en dus intiemer. Het daglicht kreeg op donkere dagen hulp van groepen TL-buizen van verschillende tinten, die boven het plafond gehangen werden in trogarmaturen. Voor het versterken van de belichting in de kabinetten aan de noordzijde, werden lichtbakken met TL-buizen achter perspex op de middendorpel van de vensters aangebracht.⁵²

In de westvleugel was het de bedoeling, zo schreef Röell, om zoveel mogelijk met daglicht te werken. Alleen voor de voorwerpen die daar schade van konden ondervinden of het idee van kostbaarheid moesten oproepen – edelsmeedwerk, edelstenen, glas, prenten – werd gebruik gemaakt van kunstlicht.⁵³ In de zalen van deze afdeling gaat het licht een nauwe samenwerking aan met de kleurstelling om de juiste sfeer voor een bepaalde kunstvorm of periode te bewerkstelligen. Op het eerste gezicht leken de wanden van de kabinetten voor middeleeuwse kunst en de Italiaanse zaal alle even wit, maar in werkelijkheid varieerde de achtergrond per kabinet van gebroken wit tot gelige en ook grijzig-witte tonen, een subtiliteit die tijdens de latere moderniseringsfasen verloren is gegaan. Bovendien



Afb. 17

Ontwerp voor de aanpassing van de belichting in de kabinetten voor schilderkunst in de oostvleugel, 1947. Nai, Rotterdam, ESCH 222.

kregen de zijden van de wit geverfde sokkels waarop het meeste licht viel, een iets donkerder tint. Voor de wanden van de van boven verlichte zalen waar de zeventiende- en achttiende-eeuwse objecten werden tentoongesteld, kozen Röell en Eschauzier velours van een groene kleur voor het zilver en de donkere meubels van ebbenhout (afb. 18) en voor een grijsblauwe kleur – ‘gorge de pigeon’ noemde Röell dat – voor de zalen met beeldhouwwerken. Bij het kiezen van de juiste kleur gingen zij niet over één nacht ijs. De stof had Eschauzier voor een zacht prijsje kunnen krijgen van de textielfabrikant W. van Heek, voor wie hij net een huis had gebouwd. Maar als deze niet naar tevredenheid was, aarzelde de architect niet om een zending naar Hengelo terug te sturen.⁵⁴ De kleuren waarvoor Röell een voorkeur had, hadden als doel het karakter van de schilderijen en andere kunstvoorwerpen te ondersteunen. Hij achtte de achtergrond het best geslaagd wanneer de bezoeker zich bij thuiskomst deze kleuren niet meer kon herinneren.⁵⁵

Kunstlicht werd gebruikt om zo nodig het daglicht te versterken. Alleen bij de inrichting van de tussenverdiepingen werd kunstlicht de enige lichtbron voor de zalen. Eschauziers bureau had daarvoor al voorstellen gedaan, waarbij het toepassen van indirect licht prevaleerde. Dat is niet zo vreemd, want bij het weerkaatsen van het licht wordt de hoeveelheid schadelijke, onzichtbare stralen sterk afgezwakt. Het grote voordeel van TL-licht was dat eenzelfde hoeveelheid licht minder warmte hoefde op te wekken dan daglicht of gloeilampen. Het was dan wel nodig om de UV-straling te beperken, hetgeen kon gebeuren door een glasplaat of een filter tussen de lichtbron en het tentoongestelde object te plaatsen. Niet alle vitrines hoefden van lampen te worden voorzien. De vitrines voor aardewerk zijn aan de muur bevestigde kasten die



Afb. 18
Zaal met zilver en meubels uit 18de eeuw, met groen fluwelen wandbespanning, 1952.

Afb. 19
Glasvitrine voor de presentatie van ceramiek, 1952. De bovenzijde helt en wordt op afstand onzichtbaar voor de beschouwer. De vitrine is vanaf de zijkant te openen.



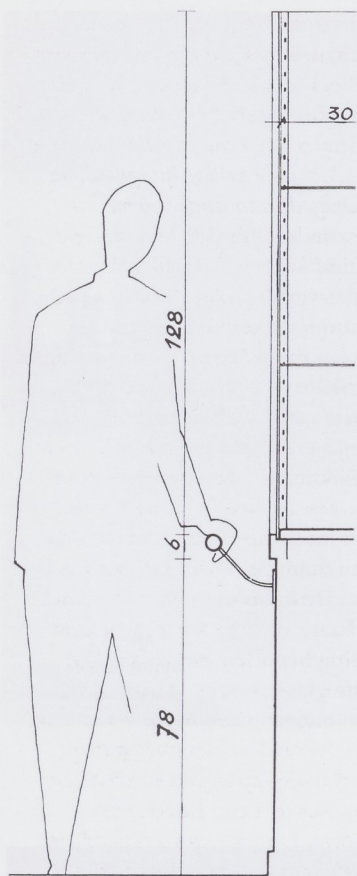
vrijwel geheel uit glas bestaan en waarvan de zijden in verstek gesneden zijn om ze zo ijl mogelijk te maken. De bovenzijde is schuin geplaatst zodat deze door de bezoeker niet wordt opgemerkt, waardoor de ervaring van openheid wordt vergroot (afb. 19). De meeste vitrines, die Eschauzier in alle soorten en maten ontwierp, kregen wel een lampje, afgeschermd door een matglazen strook. De in de wand opgenomen vitrines zoals die in de schatkamer werden gebruikt, kregen licht van de zijkanten. Bij de tafelvitrines met een schuin aflopend bovenblad om reflectie tegen te gaan, bracht Eschauzier de TL-buis schuilgaand achter de houten lijst in de bovenhoek aan, zodat het voorwerp bij wijze van spreken in verschijning treedt. De omlijsting van de vitrines hield hij zo sober mogelijk. Zij is vaak gemaakt van dunne stroken hout of brons of van een combinatie van die twee.

Eigenlijk zijn de vitrines een samenvatting van wat Röell en Eschauzier met de inrichting van het geheel beoogden: een vormgeving realiseren die in dienst zou staan van de beschouwing.

Twee vitrines die Eschauzier voor het Rijksmuseum ontwierp, zijn hoogtepunten van presentatiemeubilair. Voor de opstelling van het glaswerk werd een erker naar de binnenplaats toe uitgebouwd. Een matglazen raam bestreek tweederde van de gehele hoogte van de achterwand, die van achteren door het daglicht lijkt te worden aangelicht. In werkelijkheid gebeurde de verlichting door een na veel experimenteren gekozen menging van TL-lampen die achter een dubbele wand van glas zijn gehangen. De lichtbronnen zelf waren onzichtbaar gemaakt, want Eschauzier hing hen niet direct achter de achterste glasplaat, maar liet hen boven en onder

Afb. 20
Vitrine voor de presentatie van glaswerk, 1952.

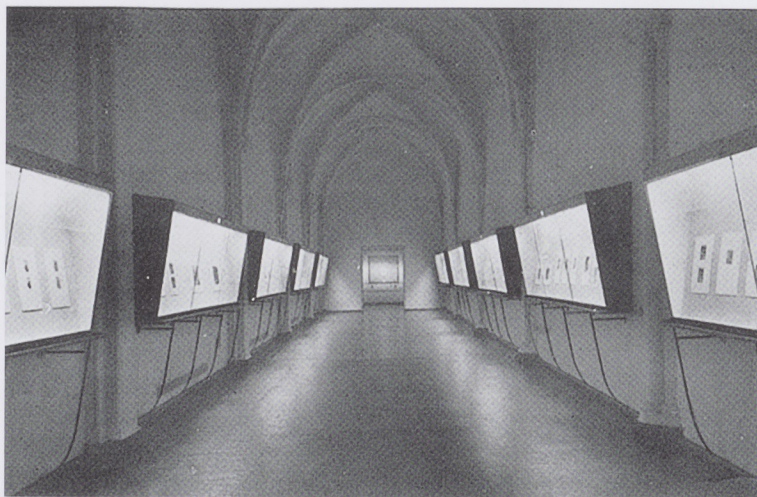




Afb. 21
Schematische weergave van de manier waarop de vitrine voor glaswerk is ontworpen, 1952 (uit *Museum 13* (1960), p. 51, afb. 95).

in een daartoe uitgespaarde uitholling in de buitenwand van de erker bevestigen. Door het tegenlicht waartegen de glazen bokalen en roemers geplaatst zijn, kwamen de karakteristieke eigenschappen van het glaswerk – transparantie, kleur en scherpe contouren – zeer goed uit (afb. 20, 21). Op een even doordachte manier is de waarneming en het comfort van de bezoeker verdisconteerd in het ontwerp voor de vitrines van het Rijksprentenkabinet, die tot het voorjaar van 2003 naar grote tevredenheid in gebruik zijn geweest (afb. 22). Eschauzier liet het glasvlak naar voren kantelen, terwijl het fond waarop de prenten liggen, in tegenovergestelde richting helde. De bezoeker werd zo niet gehinderd door zijn eigen weerspiegeling. De prent werd door de weerkaatsing van het TL-licht tegen het schuine glasvlak gelijkelijk belicht, zodat de sterkte van het licht en daarmee de schadelijke werking beperkt bleef. Bij het bestuderen van de prenten kon de bezoeker rusten op een stalen leuning die hem tegelijk op veilige afstand van de vitrine hield (afb. 23).

Afb. 22
De zaal van het Rijksprentenkabinet, 1952.



De ontvangst en internationale plaatsbepaling van de herinrichting

De nieuwe inrichting van het Rijksmuseum bleek, af te lezen aan de recensies in de dag- en weekbladen, een daverend succes. Iedereen juichte de overgang toe van het *massagraf van de kunst* naar een plaats waar men onbelemmerd kan genieten van het schoonste, dat de mens in de loop der tijden heeft geschapen.⁵⁶ Voor de meeste bezoekers werd dat vooral duidelijk in de zalen voor beeldhouwkunst en toegepaste kunst. Matthijs Vermeulen wist de indruk van het publiek in zeer lyrische woorden te vangen. *Zo gauw we boven aan de grote trap links afsloegen, waren we niet meer in een museum, schreef hij: Het donkere Rijksmuseum van Cuypers was verdwenen. Ook de dag was weg, hoewel ik buiten meende te zijn in de zon. We waren een heldere ruimte binnengegaan, waar alle afmetingen, ook die van het licht, harmoniëren met jezelf. Waarom, zou ik niet kunnen zeggen. Het eigenaardige is, dat je hier niet naar de dingen hebt te zoeken. Zij komen uit eigen beweging naar me toe.*

Afb. 23
Close-up van een vitrine in het Rijksprentenkabinet, waaruit de manier van belichting zichtbaar wordt.



(...) *Niet een [ding] is er dat je onbewogen laat, vanwaar dat opperst dierbare je niet toestroomt. Elke materie is hier van het edelste gehalte geworden, als een levend juweel, een onprijsbaar kleinood. De aandacht, de heilige innigheid, de toewijding, de adoratie waarmee de makers van deze dingen hun materie behandeld hebben, bemind, gekoesterd, vloeit als verkwikkend leven eruit af.*⁵⁷ De lofbetuigingen in de kranten wezen uit dat iedereen de bedoelingen van Röell en Eschauzier had begrepen. *Men heeft geen stijlkamers gemaakt, schreef de recensent van Het Binnenhof bijvoorbeeld, maar men heeft het schilderachtige van de stijlkamer verbonden aan de overzichtelijkheid van een directer expositie.*⁵⁸ Van incidentele bezoekers uit binnen- en buitenland kreeg Röell brieven waarin zij hem complimenteerden met de nieuwe opstelling: *I have seen more-or-less all the great museums in the world, but I have never before seen such a truly wonderful display as you succeeded in making,* schreef een Londenaar.⁵⁹ *Notre beau Louvre – qui a cependant fait quelques progrès! – devait bien prendre modèle sur votre Rijksmuseum!*, merkte een bezoeker uit Parijs weer op.⁶⁰ De reacties waren niet altijd onverdeeld bewonderend. Frits van Thienen van *Elseviers Weekblad* vond dat de vlakke bogen van de nieuwe doorgangen 'kwalijk' overeenstemmen met het karakter van de geëxposeerde meubels en hij vroeg zich af of het echt nodig was de ritmiek van de kabinetten met het verspringen van de doorgangen te doorbreken. Van Thienen schreef zijn artikel kennelijk een maand voor de opening, want hij sprak de hoop uit dat de zaal van Italiaanse beeldhouwkunst, ceramiek en meubels minder verbrokken zou worden ingericht dan die voor de middeleeuwse beeldhouwkunst. Een andere recensent wees op gevallen waar de inrichters de gevaren van de 'etaleerkunst' niet helemaal hadden kunnen vermijden. Hij wees bijvoorbeeld op

de kabinetten waar drie bij elkaar behorende engelfiguurtjes over drie verschillende vitrines waren verdeeld, omdat zij dan steeds de compositie binnen een vitrine in evenwicht konden brengen.⁶¹

Dat Röell voor alles een etaleur was, daarvan getuigden ook al zijn oud-medewerkers met wie tijdens het onderzoek voor dit artikel is gesproken. Daarmee was hij de juiste man op het juiste moment op de juiste plaats. Met de nieuwe inrichting werd het Rijksmuseum, samen met het heringerichte Palazzo Bianco in Genua van Franco Albini (1950-1951), koploper in een algemene tendens die zich internationaal in de museumwereld manifesteerde. Of het nu in Amerika, Brazilië, Bulgarije, Perzië, Duitsland of Italië was, overal verschoof het accent in de museumpresentatie van het educatieve naar het esthetische aspect en werden de objecten tegen sterk versoberde achtergronden en in een uitge-

wogen mengsel van dag- en kunstlicht geïsoleerd opgesteld. Het educatieve aspect werd door de diensten voor het organiseren van rondleidingen en door paralleltentoonstellingen overgenomen, waarin vooral aandacht werd besteed aan de werkmethode van de kunstenaar en aan puur esthetische thema's en niet aan de sociaal-economische factoren die de voorwaarden scheppen voor de kunstproductie. Zeker de musea die ernstige oorlogschade hadden opgelopen, grepen de ontredderde staat aan om nieuwe inzichten uit te werken. Röell was van die ontwikkelingen goed op de hoogte, niet omdat hij veel las, maar doordat hij over heel de wereld contacten had met belangrijke verzamelaars en museumdirecteuren en, wanneer hij bij hen op bezoek was, de musea in de stad wilde zien. Bij deze bezoeken was hij zeer gespist op de manier waarop de schilderijen waren opgehangen of de objecten waren opgesteld.⁶² Vooral

Afb. 24
Tentoonstelling
*Triomf van het
Maniërisme*, 1955.



de musea in Italië, met als uitschieters het Castello Sforzesco in Milaan (1954-1964), het Palazzo Bianco in Genua (1950-1951) en het Palazzo Abbatellis in Palermo (1954), golden in die tijd als toonaangevend. De herinrichtingen in Duitsland waren volgens overeenkomstige museale opvattingen opgezet en ook deze moet Röell goed hebben gekend. Door oorlogsschade waren veel van deze musea vanwege restauratiewerkzaamheden gesloten, waardoor het Rijksmuseum veel van hun werken voor de grote zomertentoonstellingen in bruikleen kon nemen (afb. 24).⁶³

Algemeen brak in de museumwereld het besef door dat, wilden de musea met het toenemende aantal visuele media concurreren, zij het unieke van hun eigen communicatievorm moesten benadrukken. De nieuwe en verbeterde reproductietechnieken maakten ieder kunstobject voor iedereen waar dan ook zichtbaar. Alleen in het museum bestond de mogelijkheid deze objecten ook in het echt te zien. De museumpresentatie moest daarom de ideale voorwaarden scheppen voor de ontmoeting tussen het publiek en de tentoongestelde objecten, zodat hun authentieke karakter goed naar voren kwam. Het betekende voor de ontwerpers dat zij een middenweg moesten zien te vinden tussen een theatrale opstelling, waarbij het object de hoofdrolspeler was, en de mogelijkheid tot studie van elke individuele bezoeker. Het betekende ook dat voorafgaand aan het ontwerp een analyse van de kijkrichting, de ruimte en de belichting in relatie tot elk object nodig was. In de best geslaagde herinrichtingen zijn graduele verschillen in belichting aangebracht om van binnen naar buiten, de ogen in staat te stellen zich aan de donkerder ruimtes aan te passen. Door deze afwisseling in belichting kon ook bij de rondgang vermoeidheid worden voorkomen. Door veranderingen in de route en door verrassingseffecten blijft de

toeschouwer per slot van rekening alert. Een mooi voorbeeld van een geslaagde encenering is de opstelling van de beroemde Pietà Rondanini van Michelangelo in het Museo del Castello Sforzesco (1954-1964) door Studio Architetti BBPR. Het beeld kwam pas in het zicht van de bezoeker, wanneer hij enkele treden was afgedaald en een hoge, stenen wand had gepasseerd terwijl een laag scherm van olijfbomhout hem in de richting van het beeld leidde. Omdat de opvattingen over museumpresentatie in heel Europa synchroon liepen, is het niet verwonderlijk dat de architecten voor hun ontwerpen van vitrines ideeën bij elkaar opdeden. De hangende glazen vitrines in het Badisches Landesmuseum in Karlsruhe van Dieter Quast (1959) en soortgelijke vitrines in het Schweizerisches Landesmuseum te Zürich lijken veel op de exemplaren die Eschauzier voor de Italiaanse ceramiek maakte. Zijn tafelvitrines hadden weer veel weg van die van het Historisch Scheepvaartmuseum in Stockholm. De vitrine voor het Rijksprentenkabinet van Eschauziers hand kwam als voorbeeld tot navolging in veel overzichtswerken voor.⁶⁴

Dat in die tijd de link met het inrichten van winkelatalages werd gelegd, is niet verwonderlijk. In de contemporaine literatuur over het maken van tentoonstellingen worden ook lessen getrokken uit wat er in de detailhandel op dit gebied gebeurde. De mate van professionalisering, meldden J. Gardner en C. Heller in *Exhibition and display* uit 1960, is daar veel meer ontwikkeld dan in de musea. *There is a sardonic justice, waar schuwden zij, in the fact that most art treasures and permanent historical or scientific collections, are displayed in a way that would not stand comparison with the temporary stand of a commercial firm at an average-size trade fair.*⁶⁵ *Presentation is as relevant to a piece of sculpture as it is to shoes in a shop*

window, houden zij tentoonstellingmakers voor en laten onder meer enkele door Eschauzier vormgegeven vitrines zien als voorbeelden van hoe het zou moeten.⁶⁶ Röell was zich zeker bewust van de verwijten die deze 'etalagekunst' opriep. Kunsthistorici en collega's hadden, zo zei hij, waarschijnlijk heimwee naar de ouderwetse en overvolle musea en oudheidkamers. Hij had echter rekening te houden met een kritisch publiek *dat elders zo verwend wordt, dat de musea daarbij niet achter konden blijven*.⁶⁷

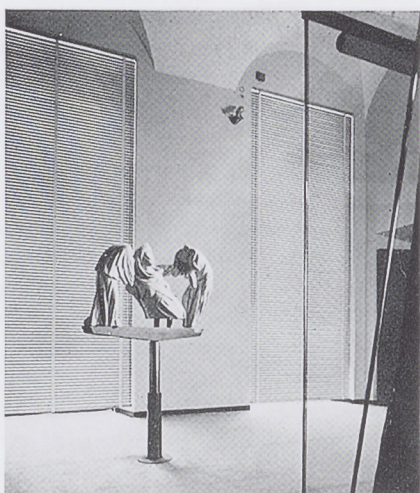
Museumdirecteuren konden nieuwe museumopstellingen waarbij de relatie tussen object, bezoeker en ruimte allesbepalend was, niet meer realiseren zonder de medewerking van een ontwerper. Voor de oorlog werden vooral tentoonstellingen in samenwerking met een architect opgezet, en daarbij ging het dan meestal om exposities van moderne kunst. Na de oorlog was de opvatting algemeen doorgedrongen dat, zoals de architectuurcriticus Bruno Zevi schreef, musea niet meer een omhulling waren waarin de kunstwerken later werden ingevoegd. Dit concept veranderde in het tegendeel: *the works of art themselves create the architecture, dictating the spaces and prescribing the proportions of the walls*.⁶⁸ (Interieur)architecten met een gevoel voor de herinneringswaarde van objecten bezaten nu eenmaal ervaring en inzicht in het scheppen van een setting voor de tentoongestelde objecten. De tijd voor de vernieuwing van de musea was ook gunstig, want in de jaren '40 en '50 kregen architecten die zich tot het Modernisme rekenden en dus tot voor kort de architectonische traditie met scheve ogen hadden bekeken, meer gevoel voor diezelfde traditie.⁶⁹ Eschauzier was wat dat betreft de juiste man op de juiste plaats op het juiste moment. Omdat hij zich altijd, werkend vanuit de traditie van het bouwen, openstelde voor vernieuwingen in de architectuur, behoorde hij na de oorlog tot de toon-

aangevende museumarchitecten.

De herinrichting van Röell en Eschauzier verschilde echter in belangrijke opzichten van het werk van hun collega's in Italië en Duitsland, zowel waar het de houding ten opzichte van de bestaande architectuur betrof als in de ontwerpen voor de presentatiemiddelen. Studio BBPR (Belgiojoso, Peressuti en Rogers) en Carlo Scarpa brachten in hun opstellingen een dialoog op gang tussen de historische architectuur en de nieuwe inrichting. Tijdens een wandeling langs de kunstwerken ontvouwt zich tegelijkertijd de geschiedenis en de schoonheid van het gebouw, waarbij de verschillende fasen in de ontwikkeling daarvan zichtbaar zijn gemaakt. Zo heeft Scarpa op onnavolgbare wijze in het Castelvecchio in Verona (1958-1961) bruggen en trappen naar zijn eigen ingenieuze ontwerp ingebracht die de overgangen tussen de verschillende bouwperiodes blootleggen en tegelijk afwisseling in de route door het museum brengen (afb. 25). Doorzichten naar de binnenhof van het kasteel worden daarin afgewisseld met uitzichten over de stad erbuiten. Zo'n tweespraak tussen gebouw en inrichting ontbreekt in het Rijksmuseum, of beter, is uit de weg gegaan vanwege de al eerder genoemde, geringe waardering van Eschauzier en Röell voor de samenhang tussen het gebouw en de decoratie van Cuypers. Hun aanpak is enigszins vergelijkbaar met die van Albini in het Palazzo Bianco in Genua, waarbij de bestaande structuur van het gebouw werd gerespecteerd, maar het interieur aan de moderne smaak werd aangepast (afb. 26). Hier ging het echter om een gebouw dat met uitzondering van de buitenmuren tijdens een bombardement geheel was verwoest.⁷⁰

Hoewel Italië met eenzelfde, zo niet grotere wederopbouwproblematiek als Nederland kampte, lijkt het of hier meer geld voor de ontwerpen voor herinrichtingen uitgegeven kon worden. De wit geverfde houten sokkels

Afb. 25
Carlo Scarpa, zalen
in Museum Castel-
vecchio, Verona,
jaren '50.



Afb. 26
F. Albini, Palazzo
Bianco, Genua, 1952.
Het beeldhouwwerk
staat op een sokkel
die naar boven en
naar beneden
gedraaid kan worden
(uit *Museum 7* (1954),
p. 264, afb.55).

en consoles van Eschauzier ogen uiterst primitief in vergelijking tot de geraffineerd vormgegeven bevestigingssystemen uit brons en natuursteen van Scarpa, Albini en BBPR.

Vernieuwing of de laatste uiting van een gedateerde museumopvatting?

Met de modernisering van het interieur van het Rijksmuseum heeft Röell een brug willen slaan naar het grote publiek. Niet alleen de ingewijde kunstkenner moest aan zijn trekken komen, iedereen moest in staat worden gesteld zijn weg te vinden naar en door de zalen van het Rijksmuseum. Tijdens de verbouwingen, toen het grootste deel van de eigen collectie nog lag opgeslagen, wist Röell het publiek aan zich te binden door het organiseren van imposante zomertentoonstellingen. Daarmee bracht hij de Nederlandse bevolking in nog geen tien jaar tijd oog in oog met bijna de gehele kunstgeschiedenis van de afge-

lopen eeuwen. Uit deze reeks tentoonstellingen bleek ook zijn verlangen de grenzen van het museumbeleid tot buiten de nationale kaders te verleggen en de buitenlandse inspiratiebronnen van de Nederlandse kunst bloot te leggen. Hij benadrukte dit streven nog eens extra door de Ere-galerij te reserveren voor buitenlandse schilderkunst.

Als de allergrootste vijanden van het onbekommerd genieten wees Röell de vermoeidheid en de verveling aan, én het idee dat een museumbezoek alleen bij slecht weer een optie is voor het besteden van de vrije tijd.⁷¹ In een lezing gaf hij een exposé over de middelen waarmee het museum de kunst van het zien had geprobeerd te vergemakkelijken. Het zijn alle middelen die hiervoor de revue zijn gepasseerd: een chronologische ordening, het zorgen voor afwisseling in de route, rustige achtergronden, het voorkomen van reeksen dezelfde voorwerpen en een uitgewogen belichting. Dat Röell belang hechtte aan de kunstzinnige opvoeding van zijn publiek blijkt wel uit de aanstelling van twee stafleden in 1949 voor het geven van rondleidingen en de oprichting in 1953 van een 'educatieve dienst ten behoeve van de leerlingen van het Middelbaar Onderwijs'. In de opzet van deze educatieve activiteiten werkten de opvattingen door van Alfred Lichtwark, die van 1886 tot 1914 directeur was van de Kunsthalle in Hamburg. Zijn lessen in kunstbeschuwing waren er vooral op gericht kinderen en volwassenen inzicht te bieden in de formeel-technische aspecten van de kunst om daarmee hun smaakgevoel te vergroten.⁷² De titels van de door Röell georganiseerde tentoonstellingen geven ook aan dat de 'esthetische opvoeding' van het publiek bij hem prioriteit had. Nieuw was de emancipatie van de afdeling kunstnijverheid, nieuw was ook het op een groot publiek afgestemde museumbeleid. De opvattingen die daaraan ten grondslag lagen, dateren echter van voor de oorlog.

De door Eschauzier uitgevoerde herinrichting was een radicalere en zeer eigentijdse uitwerking van wijzigingen die onder Röells voorganger hadden plaats gevonden, inclusief het neutraliseren van Cuypers' architectuur. Die lijn werd na de dood van Röell doorgetrokken. Terwijl de tentoonstellingen met titels als *Tot lering en vermaak* (1976), *Kunst voor de Beeldenstorm* (1986) en *Dageraad van de Gouden Eeuw* (1993) een duidelijk cultuur-historische inslag kregen, bleef de permanente opstelling getuigen van die modernistische, op de esthetiek van de kunst gerichte opvatting.⁷³ In de jaren tachtig, toen de toenmalige rijksbouwmeester Wim Quist de supervisie over het Rijksmuseum kreeg, ontstond er aarzelend een herwaardering voor Cuypers' decoraties. Het verlangen om zich tegen het historicisme van de 19de-eeuwse architectuur af te zetten ebde langzaam weg. Nu al enige tijd de beginselen ter discussie staan van de modernistische zienswijze waar de herinrichting van Röell en Eschauzier een uiting van was, is er meer begrip voor de inherente kwaliteiten van de 19de-eeuwse architectuur. Het gebouw van Cuypers zelf is nu museumobject geworden en vormt een deel van het cultuurhistorische verhaal. De plannen om het oorspronkelijke interieur deels terug te brengen en als zodanig in de permanente opstelling mee te laten spelen, zijn daarvan een logisch gevolg.

De vraag in hoeverre de herinrichting van Röell en Eschauzier vernieuwend was, is misschien niet eens zo interessant. De geschiedenis van museale presentatie lijkt op een cyclus waarin nu eens het esthetisch genot, dan weer de leerzame, documentaire waarde van de kunst naar voren treedt. In een goed overdachte kunstuiting schuiven beproefde concepten en de durf tot experimenteren over elkaar heen. Het Rijksmuseum kreeg na de oorlog twee bespelers die ieder vanuit hun eigen

invalshoek van traditionele opvattingen een goede interpretatie wisten te geven en die begiftigd waren met een sterk bewustzijn van wat na de oorlog van een museum werd verlangd. Wie nog de kans heeft gegrepen om door de kabinetten met de middeleeuwse beeldhouwkunst te lopen, zal zich de enthousiaste reacties op de opstelling in 1952 goed hebben kunnen voorstellen. Ondanks haar typische, met de jaren '50 verbonden sfeer, had deze presentatie iets tijdloos, en dat, terwijl er niets vergankelijker is dan de vormgeving van een museumpresentatie.

NOTEN

* Dit onderzoek werd mogelijk gemaakt door het *Onderzoeksfonds voor de geschiedenis van het Rijksmuseum* dat werd opgericht ter gelegenheid van het afscheid van prof.dr. H.W. van Os als algemeen directeur van het Rijksmuseum. Voor de constructieve bijdrage aan de inhoud van het artikel wil ik graag Reinier Baarsen, Manfred Bock, Barbara Laan en Els Bakker hartelijk danken. Het onderzoek steunt voor een belangrijk deel op gesprekken met personen die Röell en Eschauzier van nabij hebben meegemaakt. Daarom wil ik mevrouw J. Griebing, de heren jhr. L. Röell, B. Haak, P. de Vletter en bovenal J. Fontein danken voor de inspirerende gesprekken die ik met hen heb mogen voeren.

- 1 H. van der Werken, 'Oms kunstbezit moet ons alles waard zijn', typoscript voor *Het Dagblad* (16-01-1948), archief OCW, afd. OKN, inv.nr. 160.1.
- 2 Brief vvv aan minister van OKW, 18-08-1948, archief OCW, afd. OKN, inv.nr. 160.1.
- 3 Archief OCW, afd. OKN, inv.nr. 162.4.
- 4 D.C. Röell, 'Toelichting bij de schetsplannen' (typoscript), archief RMA, map begrotingsvoorstellen, 3.
- 5 F.J.E. van Lennep, 'Levensbericht van David Cornelis Röell 1894-1961', *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandsche Letteren te Leiden*, 1962-1963.
- 6 F. Schmidt-Degener leerde hem kennen bij een tentoonstelling over Nederlandse kunst in Parijs. Röell had hier, na zijn studie rechten en kunstgeschiedenis in Utrecht, gestudeerd aan de Sorbonne en aan de École du Louvre. In Parijs ook was hij begonnen aan een dissertatie over Daniel Marot, die hij echter nooit zou voltooiën.
- 7 W.J.H.B. Sandberg, 'Herinneringen aan D.C. Röell', *Kroniek voor Kunst & Cultuur*, 21 (1961) nr. 4, p. 8.
- 8 Uit interview met Jan Fontein, 31-03-2000.
- 9 Idem.
- 10 Idem.
- 11 Idem.
- 12 Zie voor leven en werk van Eschauzier: J. van der Werf, *F.A. Eschauzier – Een orde voor de zintuigen*, Rotterdam 1999.
- 13 O. Strnad, 'Neue Wege in der Wohnraum-Einrichtung', *Innen-Dekoration* 33 (1922), p. 323.
- 14 F.A. Eschauzier, *Lezing museum-directeursvereniging*, ongepubliceerde lezing uit 1950, Familiearchief Eschauzier, Bussum.
- 15 Voorzitter van de commissie, met leden als J.G. van Gelder, I.Q. van Regteren Altena en overigens ook Röell zelf, was J. van Kuyk.
- 16 Zie hierover: D.J. Meijers, 'De democratisering van schoonheid', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 28 (1977), pp. 55-104.
- 17 G. van der Ham, *200 jaar Rijksmuseum: geschiedenis van een nationaal symbool*, Amsterdam/Zwolle

2000, pp. 298-300.

- 18 Brief G. van der Leeuw, minister van OKW, aan ministerie van Wederopbouw en Openbare Werken, 05-06-1945, archief OCW, afd. OKN, inv.nr. 119.4. Ook de commissie van advies die Röell in 1945 als directeur voordroeg, meende dat alleen iemand met een combinatie van verfijnde smaak, organisatietalent en politieke tact als Röell in zulke omstandigheden in staat was de herinrichting van het Rijksmuseum tot een goed einde te brengen. Zie: Verslag van bijeenkomst van Commissie van Advies inzake de reorganisatie van Nederlandsche Musea, 24-05-1945, archief OCW, afd. OKN, inv.nr. 119.4.
- 19 Van der Ham, *op.cit.* (noot 17), pp. 289-330.
- 20 F.J. Duparc, *Een eeuw strijd voor Nederlands cultureel erfgoed*, Den Haag 1975, pp. 34, 261.
- 21 Zie voor de wederopbouwpolitiek: H.T. Siraa, *Een miljoen nieuwe woningen*, Den Haag 1989.
- 22 Brief afd. OKN aan minister van OKW, 14-04-1947, archief OCW: afd. OKN, inv.nr. 160.1.
- 23 Uit interview met Jan Fontein, 31-03-2000.
- 24 Brief Röell aan ministerie van OKW, 20-08-1949, archief VROM, RGD, inv.nr. A56.
- 25 Dat restaurant kon er komen door gelden (fl 40.087) uit de kaartenverkoop hiervoor te gebruiken, die eigenlijk voor uitbreiding van de collectie bedoeld waren. Brief van ministerie van OKW aan ministerie van Wederopbouw en Volkshuisvesting, 25-03-1952, archief VROM, RGD, inv.nr. A53.
- 26 Brief van Röell aan ministerie van Wederopbouw en Volkshuisvesting, 26-01-1953, archief VROM, RGD, inv.nr. A56.
- 27 Brief van Röell aan ministerie van OKW, 01-05-1954, archief RM, map Begrotingsvoorstellen 1952-1960.
- 28 Brief van Röell aan ministerie van OKW, 16-01-1956, archief OCW, afd. OKN, inv.nr. 160.2.
- 29 Brief van Röell aan ministerie van OKW, 16-01-1958, archief OCW: afd. OKN, inv.nr. 160.2.
- 30 Uit interviews met Bob Haak, 18-12-1999, en Jan Fontein, 31-03-2000.
- 31 D.C. Röell, 'New Arrangements at the Rijksmuseum', *Museum* 8 (1955), p. 25.
- 32 Zie voor verdere informatie over de modernisering van het Rijksmuseum omstreeks 1960: A.F.E. van Schendel e.a., 'Rijksmuseum: een verjongingskuur', *Bouw* 50/II (1963), pp. 1710-1726.
- 33 G. van der Ham, *op.cit.* (noot 17), p. 322.
- 34 D.C. Röell, ongepubliceerde lezing, vermoedelijk uitgesproken bij de opening van een rondleiding langs de Rembrandt-tentoonstelling van 1956, p. 4, Familiearchief B.P.R. baron Prisse. In vergelijkbare woorden uitte hij zich in een artikel over de herinrichting: *As a child of his time, Cypers introduced a fair amount of decoration and inscription regardless, often, of its suitability, and constructed a number of useless rooms whose styles were an imitation of those of the past*, Röell, *op.cit.* (noot 31), p. 24.
- 35 Brief minister van OKW aan minister van OW en W, 31-12-1946, archief VROM, RGD, inv.nr. A56. In dezelfde lijn lag zijn verzoek in 1957 aan de staatssecretaris of de gebrandschilderde ramen uit 1885 van W.F. Dixon in de voorhal van het Rijksmuseum niet door moderne, mogelijk niet-figuratieve ramen zouden kunnen worden vervangen. Zij waren volgens hem van inferieure kwaliteit en hadden z.i. op het publiek een smaakbedervend effect, omdat zij ten onrechte door argeloze bezoekers als meesterwerken worden beschouwd. Brief Röell aan staatssecretaris van OKW, 09-04-1957, archief RMA, map 83A.
- 36 Uit interview met Bob Haak, 18-12-1999.
- 37 D.C. Röell, 'Eschauzier als museum-architect', *Forum* 7 (1958), pp. 226-228.
- 38 Brief Rijkscommissie voor de Monumentenzorg aan de minister van W en V, 03-04-1947, archief OCW, afd. OKN, inv.nr. 162.1.
- 39 Uit interview met Bob Haak, 18-12-1999.
- 40 Brief J.J.P. Oud aan de secretaris van de Rijkscommissie voor de Monumentenzorg, z.d., archief RMA, map correspondentie.
- 41 Zie bijvoorbeeld *Interieurs et Allentours du 'Rijksmuseum'*, Koog Zaanlijk 1909.
- 42 Zie noot 40.
- 43 Röell, *op.cit.* (noot 4), p. 4; zie voor de lotgevallen van de Nachtwachtzaal en de aanbouw met het oog op veranderende inzichten over de belichting: J. Boomgaard, 'Hangt mij op een sterk licht' - Rembrandts licht en de plaatsing van de Nachtwacht in het Rijksmuseum', *Nederlands Kunst-historisch Jaarboek* 35 (1984), pp. 327-349.
- 44 E.R. Meijer, 'New arrangements at the Rijksmuseum', *Museum* 15 (1962), pp. 87-90.
- 45 Röell, *op.cit.* (noot 31), p. 26 en *op.cit.* (noot 34), p. 6.
- 46 Röell, *op.cit.* (noot 34), p. 5.
- 47 Idem, p. 7.
- 48 Zie onder meer A. Vels Heijn, 'Op zoek naar het ideale licht', *Museumvisie* 10 (1986), nr. 3, pp. 103-107; P. Fluttert, 'Adriaan Willem Weissman en de rol van het daglicht in de Duitse museumarchitectuur', *De Sluisteen* 7 (1991), nr. 2-3, pp. 86-104.
- 49 Röell, *op.cit.* (noot 31), p. 27.
- 50 A. van der Steur, D. Hannema, 'Een studie over moderne museumverlichting', *Bouwkundig Weekblad Architectura* 1933, p. 45; A. van der Steur, 'Het nieuwe Museum Boymans', *Bouwkundig Weekblad Architectura* 1935, p. 269.
- 51 Röell, *op.cit.* (noot 31), p. 25.
- 52 Voor methode van verlichting bij de ingrepen rond 1960 en de daaraan ten grondslag liggende motieven, zie C. Groot, 'Verlichting en elektrische installatie', *Bouw* 50/II (1963), pp. 1724-1726.
- 53 Röell, *op.cit.* (noot 31), pp. 26-27.
- 54 Uit interview met Chr. van Heek, 27-05-1997.

- 55 Röell, *op.cit.* (noot 34), p. 5.
- 56 Jac. van der Ster, 'Feestelijke omgang', *De Groene Amsterdammer* (27-09-1952), p. 9.
- 57 Matthijs Vermeulen, 'Hulde aan de inrichters van het herboren Rijksmuseum', *De Groene Amsterdammer* (27-09-1952), p. 9.
- 58 'Rijksmuseum stelt zestig nieuwe zalen open – prachtige opstelling van verbluffende overvloed', *Het Binnenhof* (21-07-1952).
- 59 Brief van Paul Wallraf aan D.C. Röell, 04-12-1952, archief RMA, map correspondentie.
- 60 Brief van Claude Nauman aan D.C. Röell, 10-12-1952, archief RMA, map correspondentie.
- 61 'Europa en Azië in ideale omgeving bijeen – Dreigende gevaren der "etaleerkunst"', tijdschrift onbekend, (23-08-1952), archief RMA, krantenknipsels.
- 62 Uit interview met Jan Fontein, 31-03-2000.
- 63 Uit interview met Jan Fontein, 31-03-2000, en Bob Haak, 18-12-1999.
- 64 Zie voor een overzicht van de in die tijd gemaakte vitrines: G.H. Rivière, H.F.E. Visser, 'Museum Showcases – Les vitrines de musée', *Museum* 13 (1960), 1-55. Visser was oprichter van het Museum voor Aziatische Kunst en ten tijde van Röells directoraat hoofdconservator van de Aziatische afdeling.
- 65 J. Gardner, C. Heller, *Exhibition and display*, Londen 1960, p. 153.
- 66 Idem.
- 67 Röell, *op.cit.* (noot 34), p. 7.
- 68 Geciteerd in: M. Brawne, *Neue Museen*, Teufen z.j. [1960], p. 31.
- 69 R. Aloi, *Musei Architectura – Tecnica*, Milaan 1962, pp. xxi-xxx.
- 70 C. Marcenaro, 'The museumconcept and the rearrangement of the Palazzo Bianco, Genoa', *Museum* 7 (1954), pp. 259-267.
- 71 Röell, *op.cit.* (noot 34), p. 1.
- 72 Meijers, *op.cit.* (noot 16), pp. 68-71.
- 73 Ruim twintig jaar geleden wees Debora Meijers al op het feit dat in de voorafgaande zestig jaar de realisering van museale opvattingen uit de jaren '20 alleen maar verder verfijnd werden. Aan de maatschappelijke factoren die kunst mogelijk maakten, werd in kunstmusea nog steeds weinig aandacht besteed. Zie Meijers, *op.cit.* (noot 16), pp. 94-95.