



De gipscollectie van het Rijksmuseum II: opkomst en verval van een hulpmiddel voor het Nederlandse kunstonderwijs

• MAY MEURS •

Afb. 1

Overzicht van de
Gipsbinnenplaats
richting zuidwest-
hoek, circa 1905.
Zie ook p. 293.

In het *Bulletin van het Rijksmuseum* dat in het najaar 2000 verscheen, werd uitvoerig beschreven hoe aan het eind van de 19de eeuw een verzameling gipsafgietsels bijeen werd gebracht voor het nieuwe Rijksmuseum.

Architect Petrus Johannes Hubertus Cuypers en referendaris van Kunsten en Wetenschappen, Victor de Stuers waren de bedenkers en samenstellers van de collectie, zoals zij dat ook waren geweest van het nieuwe museum waarvan de collectie deel ging uitmaken. Tot in de finesses hielden zij er toezicht op dat de collectie hetzelfde doel zou dienen als het museum. Samengevat was dit het bevorderen van de kunstzin en het verbeteren van de kwaliteit van de Nederlandse kunstproductie. De gipsafgietsels fungeerden, net als de kunstwerken, als 'goede' voorbeelden. In de vorm van een zelf in het leven geroepen commissie, behielden Cuypers en De Stuers ook kort na de opening van het museum zeggenschap over de uitbreiding, de samenstelling en de opstelling van de collectie afgietsels, evenals over de verspreiding van gipsmodellen op scholen. Dit werd echter niet overal

positief beoordeeld. Naarmate de collectie groeide en meer ruimte in beslag nam – tot en met de Rembrandtzaal aan toe, waar omstreeks 1900 een gipsen kast naast de Nachtwacht te pronk werd gezet – groeide de kritiek. Er kwam niet alleen commentaar op de hoeveelheid, ook de samenstelling begon irritatie te wekken vooral omdat deze duidelijk het stempel Cuypers en De Stuers droeg. Alles wat zij van belang vonden voor hun vorm van kunstonderwijs (kunstnijverheidsproducten van de Romaanse tijd en met de 16de eeuw, fragmenten van Nederlandse middeleeuwse bouwkunst en voorwerpen die de geschiedenis van het vaderland toonden) werd in gips afgegoten. In dit tweede deel zal aan bod komen hoe begin 20ste eeuw geleidelijk aan een einde kwam aan hun plannen met het Rijksmuseum en hoe de gipsafgietsels uit de zalen werden verdreven, van depot naar depot verhuisden om ten slotte eind jaren '50 beschadigd en wel te worden afgedankt.*



Afb. 2
Zuidwesthoek van de
Gipsbinnenplaats met
onder meer de vitrine
met galvanoplastieken
van de Poptaschat,
circa 1905.

De gipsafgietsels en kunstwerken gesplitst

Het doel van de talloze verwijzingen naar het niveau van kunstnijverheid, de schoonheid van de vroegere bouwkunst en de vaderlandse geschiedenis was om de verloren gegane, roemrijke cultuur in zijn totaliteit te herstellen (afb. 1-2). Het effect was dat het gewenste overzicht zoek was. Het publiek werd met te veel informatie overstelpt en raakte het spoor bijster. Het hoeft niet te verbazen dat de onoverzichtelijkheid op den duur flinke irritatie wekte. Zo ook bij de nieuwe lichter kunsthistorici, onder meer bij Adriaan Pit, die in 1896 werd benoemd tot onderdirecteur van het Nederlandsch Museum (afb. 3). Twee jaar later begon hij hier als directeur.¹

Met De Stuers zat Pit op één lijn waar het ging om de didactische werking die van het Nederlandsch Museum en zijn gipscollectie uit diende te gaan.

Ook hij meende dat het Nederlandsch Museum als doel had de hedendaagse Nederlandse kunstnijverheid te stimuleren en verbeteren. *Wanneer ik kortweg van Kunstnijverheid-Museum spreek, dan is het omdat ik in de eerste plaats den nadruk wensch te leggen op het praktische nut dat de inrichting heeft ten opzichte van de vaderlandsche kunstnijverheid*, schreef hij in 1910 in een artikel in de Gids.² Waarin Pit en De Stuers echter lijnrecht tegenover elkaar kwamen te staan, was de manier waarop het Nederlandsch Museum dat 'praktische nut' moest leveren. De cultuurhistorische benadering van De Stuers en Cuypers, die had geresulteerd in een vermenging van voorwerpen van kunst- en historische waarde, deelde Pit allerminst. Zijn benadering was puur kunsthistorisch. In zijn visie dienden kunstwerken juist niet verschillende facetten van de cultuurgeschiedenis te belichten, maar moesten zij hun eigen (stijl-)ontwikkeling tonen. Het ging hem om de artistieke en esthetische waarde en de betekenis van het kunstwerk zelf, niet om de betekenis die kunst had voor de cultuurgeschiedenis.

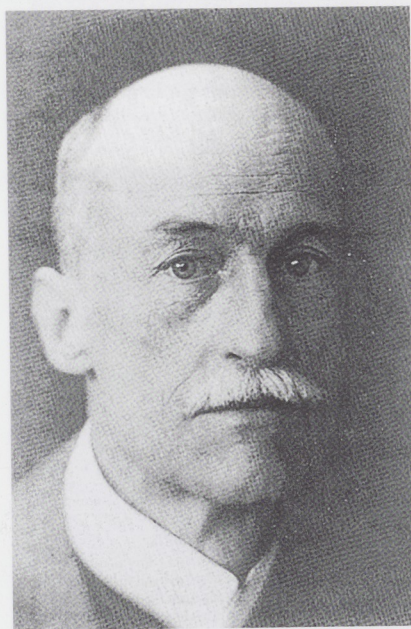
Vanuit die gedachte heeft Pit, eenmaal aangesteld als directeur, geprobeerd de kunstcollectie opnieuw in te delen en aan te vullen. Vooral het uitbreiden van de collectie met representatieve buitenlandse kunst had voor hem prioriteit: juist buitenlandse voorwerpen waren van belang om kennis te nemen van wat over de grenzen was geproduceerd, en ook om *te onderzoeken waaruit een stijl is ontstaan en wat er, in andere landen onder andere omstandigheden aan parallel loopt. Geen nationale kunst is te begrijpen zonder de kennis der kunst van andere volkeren*.³ Een kunstcollectie kon dus wel degelijk bestaan uit de nationale kunst, maar dan wel ingebed in de internationale ontwikkeling.

Ook waar het ging om de presentatie koos Pit voor de kunsthistorische aanpak. De kunstwerken dienden zo te

worden geordend dat de mogelijkheid werd geboden parallellen te trekken. Dus niet een gemengde rangschikking, waar bijvoorbeeld schouwburgmodellen naast ceramiek stonden opgesteld, maar een strenge ordening die werkelijke vergelijking van verschillende stijlen, materialen en technieken toeliet. Het hoeft niet te verbazen dat Pit vanuit diezelfde kunsthistorische benadering ook bezwaar maakte tegen de reconstructies van woonvertrekken, stadhuiszalen en kerkinterieurs in de zalen rondom de oostelijke binnenplaats. Deze cultuurhistorische opstelling belemmerde immers de kunstnijveraars om de artistieke en stilistische verbanden tussen hetzelfde type kunstwerk te bestuderen. Bovendien, zo liet Pit in een Duits vakblad weten, voegde de context (die van de stijkamer) waarin het kunstwerk was geplaatst niets toe, want de kunstwerken uit het verleden waren voor de moderne mens tot niets meer geworden dan op zichzelf staande objecten. De heersende presentatie (de stijkamer) had de voorwerpen echter in een vast patroon van eigentijdse opvattingen over de vroegere cultuur gedwongen. Door het kunstwerk hieruit los te maken en geïsoleerd op te stellen, dat wil zeggen in reeksen naar materiaal en techniek, zouden ze hun eigen waarden en betekenissen herwinnen *und alles das, was sie uns noch aus eigener Kraft sagen können laut und deutlich sagen*. Iedere extra toevoeging die deze kracht verstoortte was *von Übel*.⁴

De gedachte het kunstwerk uit elke historische context te bevrijden sluit aan bij zijn verzet tegen reproducties. Deze zouden niet alleen de aandacht van de 'echte kunst' afleiden, ze zouden ook het publiek misleiden. Want een leek was volgens hem niet in staat het origineel van het nagebootste te onderscheiden, en voor de kenner die dit onderscheid wel kon maken werkten ze, opgesteld tussen originele kunst, door het 'bedrieglijke karakter' uitermate storend. Deze opvatting had

voor de afgietsels en de andere imitaties in het Nederlandsch Museum, zoals de vele kopieën van frescoschilderingen, grote gevolgen. Het implieeerde echter niet dat de afgietsels geheel en al overbodig werden en moesten verdwijnen. Dat was Pit een stap te ver, en het schijnt dat hij het ook heeft betreurd dat in de jaren '20 de gehele gipscollectie werd opgeruimd.⁵ Toch zou volgens Pit het kunstwerk beter tot zijn recht komen als het niet tussen kopieën stond. De gipsen dienden als aanvullend materiaal afzonderlijk worden tentoongesteld, om zo 'het aspect niet te verwarren'.⁶



Afb. 3
Adriaen Pit (1860-1944), directeur van het Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst.

Eenmaal benoemd tot directeur haalde Pit rigoureus de bezem door zijn afdeling. Hij bevrijdde de kunstvoorwerpen uit de cultuurhistorische opstelling en plaatste ze in gelijksoortige series: porselein bij porselein, stoelen naast stoelen, kasten naast kasten. Met het opbergen in het depot van de afgietsels van de noodkist van de Sint-Servaas uit Maastricht en het Crucifix van de Munsterkerk in Roermond, zette hij in 1904 zijn woord

kracht bij (afb. 4). Ook verdween het imitatiefresco van de Dominicanerkerk uit Maastricht achter een schot en bewerkstelligde Pit dat de vitrinekast met galvanoplastieken van de Popta-schat op de binnenplaats werd bijgezet, aangezien deze op de eigenlijke plaats, het Zilverpaviljoen, 'afbreuk' deed 'aan de verzameling originelen' (afb. 22).⁷

Pit had De Stuers en Cuypers niet erger kunnen kwetsen, niet in de laatste plaats omdat de Sint-Servaaskerk en de Munsterkerk Cuypers' bronnen van inspiratie waren en het fresco uit de Maastrichter Dominicanerkerk door De Stuers in zijn jonge jaren met onvermoeide ijver van bedekkende kalklagen was ontdaan en nagetekend. Maar fundamenteel was dat Pit met het opbergen van de gipsen aangaf

Afb. 4
Hoek van het museum met afgietsels van de grafbeelden uit de Munsterkerk van Roermond en van de noodkist uit de Sint-Servaaskerk te Maastricht (pl. 34b uit *Le Musée National* van P. Cuypers).



principeel afstand te nemen van Cuypers' en De Stuers' bedoelingen met het Nederlandsch Museum als educatief centrum voor de vaderlandse cultuurgeschiedenis.⁸ Het kon niet anders dan dat Pits reorganisatie tot een diepgaand conflict zou leiden met zijn voorgangers. In een uitgebreide brief zette Cuypers uiteen dat *de heer Pit de geheele vorengemelde afdeeling had uit haar verband gerukt*. Dit was in strijd met het doel van het museum: *n.l. het tentoonstellen van de kunstvoorwerpen in eene omgeving die zoo volledig mogelijk de bouw en zienswijze van het betreffend tijdperk aangeeft met een paedagogisch doel bij de bezoekers het beeld van een geheel stuk kunstgeschiedenis op te wekken. Het puritisme dat thans optreedt, zo vervolgde Cuypers schijnt daarmede niet in overeenstemming te zijn.*⁹

De kwestie bleef niet beperkt tot het functioneren van het Nederlandsch Museum als kunstnijverheidsmuseum, want de veranderingen leidden ook nog tot een voortslepende discussie over de bevoegdheid van een museum-directeur in het algemeen, die nota bene in de Tweede Kamer moest worden uitgevochten. Pit meende dat de stichters van het museum te machtig waren en verwachtte opheldering van de minister over de grens waar de inspraak van de ontwerpers ophield en de bevoegdheden van de museum-directeur begon. Daarmee forceerde hij een radicale breuk, ook met Van Riemsdijk, die Pit weliswaar had geholpen een paar voorwerpen te verplaatsen, maar fel gekant was tegen onomkeerbaar ingrijpen in het gebouw. De Stuers, die in 1901 zijn referendarispost had verruild voor het Kamerlidmaatschap, probeerde in de Tweede Kamer ziertjes te winnen voor het standpunt dat Pit niet had mogen handelen zonder Cuypers daarin te kennen. Cuypers was architect van het Rijksmuseum en schepper van het Nederlandsch Museum en daarom mocht in De Stuers' opinie officieel

niets buiten hem om worden veranderd. Maar De Stuers' schot miste zijn doel. In het openbare debat werd de kwestie afgedaan als 'kinderachtigheden die aanzetten tot het verjagen van een kundig man'. Ook al werd er – voorlopig althans – geen beslissing genomen over de bevoegdheden van een directeur, duidelijk werd dat er meer sympathie kwam voor Pits standpunt en men niet langer vanzelfsprekend gevoelig was voor autoriteiten als De Stuers en Cuypers.¹⁰

Cuypers' afgietsels ter discussie

Werd aan de hand van het conflict met Pit duidelijk dat de invloed van het duo Cuypers-De Stuers op hun schieping langzaam aan kracht begon in te boeten, waar het ging om de gipsbinnenplaats behielden zij hun zeggenschap. Deze binnenplaats was immers de expositieruimte van de commissie voor gipsafgietsels, waarin beiden nog altijd zitting hadden. Toch zou ook daar een strijd over de afgietsels ontbranden. Belangrijk is om te beseffen dat het gipsafgietsel zelf nog altijd niet ter discussie kwam te staan, evenmin als het bij Pit ter discussie had gestaan. Wat wel punt werd van discussie was hetgeen het afgietsel representeerde.

Aanleiding voor het nieuwe conflict was hoogstwaarschijnlijk het debat over restauratiepraktijken binnen de gelederen van de Nederlandsche Oudheidkundige Bond. Jan Kalf, tot 1903 assistent in het Nederlandsch Museum en later voorvechter van de monumentenzorg (in 1918 zou hij directeur worden van het Rijksbureau voor de Monumentenzorg), had in 1911 betoogd dat Cuypers en De Stuers met hun restauratieprincipes niet op de goede weg waren.¹¹ In feite sloten hun principes over restaureren precies aan bij de wijze waarop zij het Nederlandsch Museum hadden ingericht. Werd daar de context waaruit het kunstwerk was voortgekomen gereconstrueerd, ook monumenten werden

zo hersteld dat ze harmonisch verband hielden met de tijd waarin ze waren ontstaan. Het ging daarbij om *het bouwwerk voor verder verval te behoeven en het in een zoodanige toestand te brengen, dat het zooveel mogelijk den oorspronkelijke toestand nabij kwam*.¹² Ook Kalf wilde uiteraard het monument voor verval behoeden. Maar hij twijfelde sterk aan de aanpak Cuypers-De Stuers. Hij meende dat ieder nieuw toegevoegd detail en vooral ieder toegevoegd beeld een 'gruwel' was en het bouwwerk juist verder van zijn oorsprong bracht. Zodra het bouwwerk gedeeltelijk zou worden gereconstrueerd bestond immers het gevaar voor foute interpretaties, hetgeen ook wel eens was voorgevallen. Zo had Cuypers bij het herstel van het Bergportaal van de Sint-Servaas in Maastricht de eens koploze Simeon door een nieuw hoofd veranderd in Maria en het afgietsel in die hoedanigheid pontificaal op de binnenplaats gezet.¹³

Wat Kalf voorstond was een restauratie waarbij men dergelijke onverantwoorde reconstructies vermeed: *de strekking van herstelwerkzaamheden moet niet zijn de volledige herbouw van een vroegere toestand, doch het behoud van hetgeen daarvan in bestaande toestand was overgebleven. Of zoals hij het kort samenvatte: behouden gaat voor vernieuwen*.

Cuypers en De Stuers deelden deze restauratieopvattingen niet. Toch gingen zij er deze keer niet nadrukkelijk tegen in. Maar het feit dat zij verstek lieten gaan bij de beslissende commissievergadering, waarin zij samen met onder anderen Kalf de nieuwe grondbeginselen van de restauratietechniek zouden goedkeuren, spreekt boekdelen.¹⁴

Of de discussie tussen enerzijds Kalf en de Nederlandsche Oudheidkundige Bond en anderzijds het ijzeren duo De Stuers en Cuypers van invloed was op de gipsafgietsels van Cuypers' restauratiewerk is moeilijk na te gaan. Er zijn geen documenten

bewaard waarin de samenhang expliciet naar voren komt. Uit de correspondentie tussen De Stuers, Cuypers en Van Riemsdijk blijkt echter dat vooral Van Riemsdijk sindsdien wel degelijk lette op Cuypers' restauraties (afb. 5). Ook was hij zeer bedacht op afgietsels van gerestaureerde beeldhouwwerken die Cuypers van zijn bouwplaats naar het museum stuurde. Belast met de plaatsing had Van Riemsdijk al enige tijd een wildgroei aan oninteressante afgietsels van bouwdelen op de binnenplaats zien ontstaan.¹⁵ Ondanks zijn beklag bij De Stuers over het middelmatige gotische portaal van het raadhuis in Middelburg, volgden nog meer ongewenste zendingen met afgietsels van de raadhuisen uit Kampen en Zwolle en de Sint-Jan in Den Bosch.¹⁶

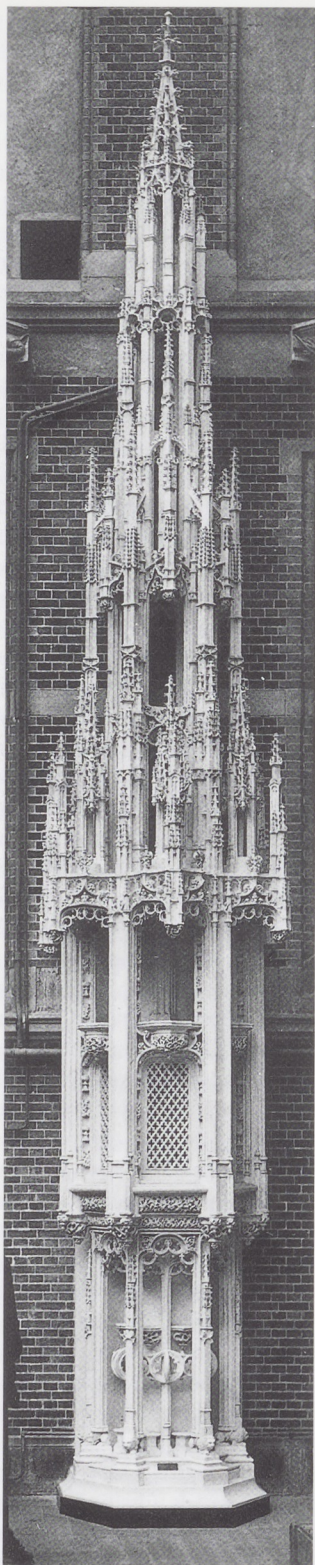
Hoewel Van Riemsdijk Cuypers liever 'de schroeven' had willen aanzetten kon hij niet voorkomen dat er in 1913 een wel zeer discutabel afgietsel bijkwam. Het ging om het zes meter hoge tabernakel uit Meerssen, dat door De Stuers als uniek stuk werd aangemerkt (afb. 6). Hij had het al eerder willen hebben maar dat was er nog niet van gekomen. Toen het tabernakel in 1912 voor een uitgebreide restauratie van steigers werd voorzien, leek het moment daar om het door Cuypers' mouleurs te laten afgieten. Maar Van Riemsdijk lette deze keer goed op en ging pas akkoord nadat hij had geverifieerd dat het ditmaal 'werkelijk een monument van hoge kunstwaarde' zou zijn. Cuypers, die intussen kennelijk Van Riemsdijks standpunten kende, liet hem weten dat het afgietsel 'alzo correct' zou worden omdat de bij de restauratie toegevoegde 'beelden en groepen' niet waren afgegoten. Maar Van Riemsdijk begreep Cuypers verkeerd en schreef geïrriteerd aan De Stuers: *Ik kan dat nieuw bijgemaakte niet in afgietsel op de binnenplaats toelaten om nog meer de risée te worden van de vaklui. Er zal toch wel een fotografie van het tabernakel van vòòr de*

*restauratie bestaan. Laten we ons daaraan bij de opstelling houden. Lijstjes, pinakels, enz. mogen vernieuwd worden, maar de beeldengroepen en verdere sculptuur wanneer ze nieuw zijn mogen niet in afgietsel tentoongesteld worden.*¹⁷



'Naar aanleiding van een catalogus van pleisterafgietsels'
Van Riemsdijk moet in 1913, blijkens zijn vrees 'nog meer de risée te worden van de vaklui', gevoeld hebben dat de macht van Cuypers en De Stuers tanende was en dat het tij op het punt van keren stond. De reactie in de Tweede Kamer op de affaire over de bevoegdheden van museumdirecteur Pit, wees ook al in de richting van een verzwakking van hun positie. Maar nergens wordt de kritiek op het concept van Cuypers en De Stuers zo duidelijk geuit als in het vlijmscherpe artikel dat W. Vogelsang in 1915 publiceerde in het *'Bulletin van den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond*, 'Naar aanleiding van een catalogus van pleisterafgietsels'.¹⁸ Dit artikel,

Afb. 5
J.G. Weijand, Portret van jonkheer Barthold Willem van Riemsdijk, doek, 138,5 x 133,5 cm.



Afb. 6

Het gipsafgietsel van het sacramentshuis uit de kerk van Meerssen, opgesteld in de zuidwesthoek van de Gipsbinnenplaats.

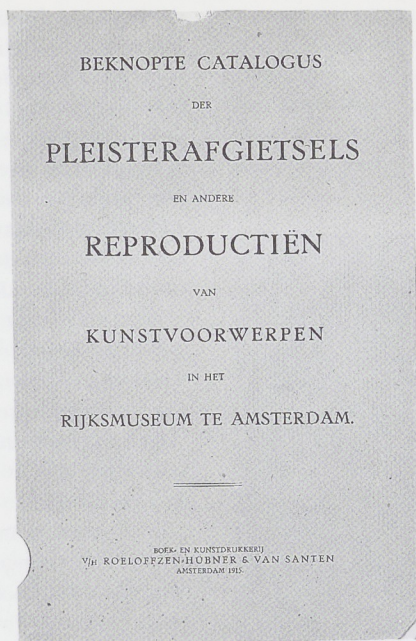
dat tot nu toe onderbelicht is gebleven, kan worden beschouwd als exemplarisch voor de ommezwaai naar een nieuwe tijd in het Rijksmuseum. Hier valt namelijk al dezelfde felle kritiek te lezen als in drie spraakmakende brochures uit 1918, die het resultaat waren van jarenlange vergaderingen onder een aantal leden van de Nederlandsche Oudheidkundige Bond. Ze zouden van groot belang blijken te zijn omdat ze aanzetten tot een uitgebreid Rijksonderzoek naar het functioneren van het Rijksmuseum. Het artikel van Vogelsang is doordrenkt met dezelfde kritiek, zij het dat die zich toespitst op de gipscollectie.

Zoals de titel aangeeft was de directe aanleiding ervan de verschijning van de *Beknopte catalogus der pleisterafgietsels en andere reproductiën van kunstvoorwerpen in het Rijksmuseum* (afb. 7). In 1891 was al een zeer beknopte prijslijst uitgegeven, die vooral functioneerde als bestelcatalogus voor de scholen. Maar de collectie was sindsdien explosief gegroeid en daarbij kwam dat de mogelijkheid tot aankoop, bij particulieren nauwelijks bekend was. De nieuwe catalogus was bedoeld om de collectie uitvoeriger te beschrijven en alsnog de verkoop stimuleren. De Stuers had al in 1907 aangedrongen op publicatie ervan, maar het duurde tot 1915 eer de 1705 afgietsels waren beschreven en de catalogus het licht zag.¹⁹

Meteen daarop volgde in het *Bulletin van de Nederlandschen Oudheidkundigen Bond* de vernietigende kritiek van Vogelsang. Hij stoorde zich aan alles: onvolledige beschrijvingen, indeling naar plaats van herkomst van het origineel (spottend sprak hij van een 'topografische lijst', of 'waschlijstje'), afbeeldingen, enzovoorts. Maar belangrijk in dit verband is niet zozeer de kritiek op de catalogus zelf, maar de kritiek op hetgeen daarin beschreven is, de gipscollectie.

Kort samengevat valt de hele collectie in zijn artikel in gruzelementen.

Afb. 7
Titelpagina van de
catalogus van pleister-
afgietsels uit 1915.



Vogelsang wil zelfs niet eens van een collectie spreken, maar noemt het een voorraad die de commissie zonder enig plan heeft bijeengebracht. Wanneer hij dan toch aan de hand van de catalogus chronologisch door de collectie loopt, constateert hij wel degelijk iets van een verzamelplan. Dit kan echter zijn goedkeurig niet wegdragen omdat volgens hem telkens een ander uitgangspunt is gekozen. Hoewel er kunst uit de oudheid aanwezig is, stelt hij dat het eigenlijke plan pas begint bij de Romaanse, gotische en 16e-eeuwse kunst. Deze categorieën noemt hij bijna 'volledig wetenschappelijk' samengesteld, zij het dat hier de 'archeologische wetenschap' uit Nederland wordt gediend, waarmee hij doelt op de vele bouwfragmenten. De Nederlandse vrije beeldhouwkunst mocht zich niet in evenredige belangstelling verheugen, zo meent Vogelsang, want tot zijn verbazing ontbreekt een belangrijk werk als de Mozesput van 'den grootsten middeleeuwse beeldhouwer op Noord-Nederlandse stam, Claas Sluter'. Ook het gebrek aan Italiaanse Renaissance kunst vat hij op als

zwaarwegend manco. Hiertoe rekent hij overigens niet het praalgraf van paus Adriaan VI. Deze maakt volgens Vogelsang deel uit van het tweede plan dat aan de collectie ten grondslag lag, het 'vaderlandsch plan'. En dan constateert hij nog een derde plan, de 19de eeuw. Maar deze had beter vertegenwoordigd kunnen zijn, zo meent hij. Er zijn namelijk te veel beeldhouwwerken in de behoudende stijl en te weinig uit de nieuwe richting. Lambertus Zijl en Mendes da Costa ontbreken, net als de sculptuur uit de 18de eeuw en de buitenlandse beeldhouwwerken. Kortom, de gipscollectie is volgens Vogelsang incompleet en onsamenhangend, en de catalogus had voor het eerst inzichtelijk gemaakt 'welke knollen hier voor citroenen' waren gekocht.²⁰

Hoewel Vogelsang de verschijning van de eerste echte catalogus van gipsafgietsels dus opgeeft als reden om de collectie kritisch te beschouwen, is het aannemelijk dat de werkelijke aanleiding hiervoor werd gevormd door algehele kritiek op het Rijksmuseum die al een aantal jaar leefde onder een groot aantal leden van de Nederlandse Oudheidkundige Bond. Om de onvrede over het functioneren van het museum tot een oplossing te brengen had de Bond in 1911 een commissie ingesteld. Deze zou zich overigens niet alleen buigen over het Rijksmuseum, maar ook over het functioneren van de rijksmusea elders in het land. Vogelsang en Pit waren lid van deze commissie geworden. Zeven jaar lang zouden zij met nog vier andere leden van de Bond bijeenkomen om na te denken over de toekomst van het museumbestel. In 1918 trad de commissie voor het eerst naar buiten met de drie genoemde brochures onder de titel *Over hervorming en beheer onzer musea*.²¹

Zoals de titel van de brochures belooft wordt uitgebreid ingegaan op de hervorming van het museumbestel. Maar voordat dit punt wordt aange-

snedes bespreekt de commissie eerst het beleid van De Stuers. Hoewel hij wordt geprezen om de redding van de Nederlandse kunstboedel, is duidelijk dat men zijn beleid niet meer te handhaven vindt. Vooral zijn integrale plan de vroegere Nederlandse cultuur in zijn geheel te doen herleven krijgt veel kritiek, aangezien dit in de optiek van de Bondsleden heeft geleid tot detailistisch maar onvolledig samengestelde collecties, onoverzichtelijke presentaties en tot een als zeer hinderlijk ervaren mengeling van historische voorwerpen en kunstwerken.²²

In feite kwam Vogelsang met zijn artikel 'Naar aanleiding van een catalogus van pleisterafgietsels' met eenzelfde kritisch geluid, zij het dat hij zich uitsluitend tot de gipscollectie beperkte. Weliswaar minder expliciet dan in de brochures van de Bond gaf Vogelsang al in 1915 aan dat uit het verzamelbeleid een hinderlijk volledigheidstreven spreekt. Dit streven is subjectief en zegt volgens hem meer over de 'afgietselvoorkeur' van de samenstellers dan over de Nederlandse beeldhouwkunst van de oudheid tot en met de eigen tijd. Hinderlijk vond hij ook dat afgietsels van kunstwerken en historisch voorwerpen in elkaar verlegde liggen; hij bepleitte een scheiding tussen afgietsels van werken met een kunstwaarde en van voorwerpen met een betekenis voor de geschiedenis.²³

Maar er was meer. Vogelsang lijkt zich behalve van nieuwe ideeën over het functioneren van het museum ook terdege bewust van een andere nieuwe ontwikkeling, namelijk die in het kunstonderwijs. Rond de eeuwwisseling was men zich gaan afvragen of de toepassing van kunst op nijverheid, die De Stuers had bevorderd om het 19de-eeuwse wanproduct te verbeteren, nog wel daadwerkelijk iets toevoegde. Aan deze discussie was geleidelijk een eind gekomen toen de inspecteur voor het middelbaar onderwijs, H.J. de Groot, de tekenscholen in

een technische richting had gedwongen. De kunst, of liever gezegd het ornament, was toen voor het eerst los komen te staan van het nijverheidsproduct.²⁴

Daar waar het kunstnijverheidsonderwijs was blijven bestaan, was het accent omstreeks 1900 verschoven van het ambacht naar de artisticeit. De nadruk was bij het ornament toen meer op de gestileerde of vrije vorm komen te liggen, in plaats van op de historiserende vormtaal van De Stuers en Cuypers. Bij dit onderwijs in kunstnijverheid was een andere tekenmethode geïntroduceerd. De leerlingen werden aangemoedigd niet meer gipsmodellen van historische ornamenten te kopiëren, maar de methode van ontwerpen 'op systeem' te leren. Vooral bloemen en planten vormden een nieuwe bron van inspiratie. De introductie van de nieuwe methode had overigens niet ingehouden dat de gipsmodellen geheel waren verdwenen. Voor het tekenen van het 'mensbeeld', dat op het lesprogramma was blijven staan, werd nog altijd gebruik gemaakt van 'klassieke' gipsen.²⁵

Vooral op de kunstnijverheidsschool in Haarlem was deze nieuwe tekenmethode onder de bezielende leiding van Eduard von Saher al vrij vroeg toegepast.²⁶ In het Rijksmuseum waren de leerlingen van de Rijksnormaalschool en de kunstnijverheidsschool echter blijven tekenen naar gipsafgietsels van historische ornamenten. Zelfs in 1915 was daarin nog altijd geen verandering gekomen, ook al kan niet worden ontkend dat eind 19de eeuw af en toe een bezoek werd gebracht aan Artis en de Hortus Botanicus om te leren tekenen naar natuurlijke motieven.²⁷ Hoewel die uitstapjes duiden op beperkte hervormingen, waren de scholen te weinig gemoderniseerd om aansluiting te blijven vinden bij een flink aantal gereorganiseerde tekenscholen elders in het land. En dat terwijl het doel van de scholen

bij oprichting had gelegen in de leidende functie die ze speelden in het landelijke teken- en kunstnijverheids- onderwijs. Omdat de Rijksmuseum- scholen achter waren gebleven binnen het Nederlandse kunstonderwijs, was in 1912 een commissie ingesteld om hun doeltreffendheid te onderzoeken. De conclusie, in 1917 in een rapport naar buiten gebracht, zou weinig verrassend zijn. De commissie kwam tot de slotsom dat zowel de teken- als de kunstnijverheidsschool verouderd was en een voortbestaan, zelfs wanneer beide scholen zouden worden reorganiseerd, niet noodzakelijk was.²⁸

Vogelsang was in 1915 ongetwijfeld op de hoogte van de kritiek op het functioneren van de scholen in het Rijksmuseum. Zijn artikel is doorspekt met commentaar op de dorre tekenmethode die daar werd onderwezen. Spottend sprak hij over 'kunstnijveren' en de 'nabootsende kunstenaars'. Hij meent dan ook in twijfel te moeten trekken of de gipsafgietsels voor die methode en die kunstenaars nog wel een functie moeten hebben. Het kopiëren van gipsen ornamenten achtte hij verwerpelijk en hij stelde kritisch vast dat de *Regeering die 't wel met kunst en moraal meent* deze groep die *met duimstok en passer* gegevens komt verzamelen en die men *ook wel minder deftig die der vervalschers zou kunnen noemen, kwalijk op 't oog* kan hebben.²⁹ Met deze kritiek op het kunstnijverheidsonderwijs van De Stuers wekt het ook geen verbazing dat Vogelsang de hele gipscollectie met de vele bouwfragmenten en historische belangrijke voorwerpen slecht vond samengesteld. Het één veronderstelt immers het ander. Toch bedoelde Vogelsang niet dat gipsafgietsels volstrekt overbodig waren geworden, alleen moest hun betekenis voor het kunstonderwijs opnieuw worden gedefinieerd, hun samenstelling ingrijpend worden veranderd en de wijze van presentatie rigoureuus worden aangepakt. Daarmee zijn we weer terug bij de

hervormingen die de Bond in 1918 uitdroeg. Want zoals de Bond in de vorm van een aantal stellingen in dat jaar zou komen met suggesties voor de reorganisatie van de kunstcollecties en het kunstonderwijs, zo droeg Vogelsang in 1915 al vernieuwingen aan voor de gipscollectie en de functie ervan voor het kunstonderwijs.

De 'aesthetisch problematieke waarde'

De discussie over het nut van de gipscollectie bereikte een hoogtepunt in 1919, toen van overheidswege een commissie werd ingesteld om het Nederlandse museumbestel aan een grondige analyse te onderwerpen. Uit de museumwereld werden 22 deskundigen benoemd, onder wie Vogelsang, Van Riemsdijk en zijn opvolger Frederik Schmidt-Degener. Wat het Rijksmuseum betreft richtten zij zich, in het kielzog van de Bond, op het beter toegankelijk maken van de collecties. Alles moest anders, geen verandering werd geschuwd. Zo kwam het dat ook de gipscollectie weer kritisch aan de orde werd gesteld. In zeker vier bijeenkomsten werd het nut daarvan besproken en het vormde nauwelijks punt van discussie dat deze collectie in de bestaande hoedanigheid geen functie had voor het museum. Echter, de unanieme afwijzing leidde tot een zoektocht naar een nieuwe betekenis. Daarbij ging men ook de vraag, of afgietsels überhaupt nog wel een functie hadden, niet uit de weg. Dit had een dubbele reactie tot gevolg: enerzijds werd gesteld dat *ze niet veel minder dan een gruwel* waren, anderzijds dat *een afgietsel toch altijd meer betekent dan niets*.³⁰

Deze verschillende waarderingswijzen zijn alleen maar goed te begrijpen als ze in verband worden gebracht met een nieuwe benadering van kunst en de daarmee gepaard gaande nieuw gestelde eisen aan het museum. Werd de kunst vroeger gewaardeerd om haar aandeel in de cultuur uit het ver-

leden, in de loop der tijd was men het esthetische aspect steeds belangrijker gaan vinden. De innerlijke schoonheid van het kunstwerk was dat wat echt telde. Men was van mening dat die schoonheid de burger zelfs in hogere sferen bracht. Hij zou hiervan niet alleen genieten, maar zou zelfs 'geestelijk en esthetisch' verheven worden door de innerlijke pracht van het kunstwerk. Het was de schoonheid van kunst die ging gelden als de belangrijkste waarde en deze moest in het museum 'in volle dracht dienstbaar' worden gemaakt.³¹

De nadruk op de esthetiek lag aan de basis van de schifting van de collecties. De beste schilderijen, beeldhouwwerken en kunstnijverheidsvoorwerpen, 'de toppen der kunst', zouden in een nieuw te bouwen kunstmuseum de museumbezoeker moeten verheffen en ook vooral de gelegenheid moeten bieden te genieten. Maar naast een plek voor verheffing en kunstgenot moest het museum ook een vormende instelling blijven waar het leren centraal zou staan. Daartoe zouden de kunstwerken die niet waren uitverkoren voor het 'toppenmuseum', in het bestaande gebouw naar verschillende disciplines worden opgesteld. De door de Bond reeds voorgestelde scheiding tussen werken van kunsthistorisch en historisch belang diende daarbij te worden gehanteerd. Kortom, er werd gedacht aan drie collecties: een kunst-, een kunsthistorische- en een historische collectie.³²

Hoewel de vormende functie van het museum dus in zekere zin bewaard zou blijven, was er wel degelijk sprake van een breuk met het kunstonderwijs van De Stuers. Binnen het museum had alleen Pit geprobeerd enige verandering aan te brengen, maar de instelling was goeddeels blijven functioneren als het onderwijsinstituut van De Stuers en Cuypers. Met de aanstelling van de commissie zou daar een kentering in komen. De commissie stelde namelijk voor deze vorm van onder-

wijs uit het gebouw te weren, hetgeen ook tot uitdrukking kwam in de verspreiding van kunstnijverheidsvoorwerpen over het toppenmuseum, de kunsthistorische en historische collectie. Toch kan niet worden gezegd dat een ieder van de nieuwe lichte kunsthistorici en historici, die rijk waren vertegenwoordigd in de commissie, afkerig was van de kunstnijverheidsgedachte. Zo hield Marinus van Notten, opvolger van Pit als directeur van het Nederlandsch Museum, nog een langdurig pleidooi voor instandhouding van de gehele collectie 'gebruik- en sierkunst'.³³ Het mocht echter niet baten.

Voor de Kunstnijverheidsschool en de Rijksnormaalschool zou de opinie van de commissie grote gevolgen hebben (afb. 8). Was in 1912 al door een andere Rijkscommissie kritisch naar de scholen gekeken en gesteld dat ze niet langer noodzakelijk waren als tenminste een aantal taken door andere scholen werden overgenomen, nu werd zelfs geconcludeerd dat de scholen dienden te verdwijnen omdat ze geheel 'vreemd' waren aan de functie van het museum. De commissie meende zelfs dat er nooit een doorslaggevende reden was geweest om de scholen in het museum te huisvesten.³⁴ Het mag duidelijk zijn dat met dit oordeel geheel voorbij werd gegaan aan de vroegere bedoelingen met het Rijksmuseum. Maar eens te meer geeft het aan dat met het verlaten van het kunstonderwijs van De Stuers, het hele twee-in-één concept zou moeten worden losgelaten. Dat op zichzelf was geen vreemde gedachte. Zo was ook elders in het land het losmakingsproces tussen school en museum op gang gekomen. In Haarlem was in 1918 de particuliere kunstnijverheidsschool gereorganiseerd, waarna het museum overging in een zelfstandige vereniging. In Den Haag was een paar jaar later eenzelfde ontwikkeling te zien: het Kunstnijverheidsmuseum verzelfstandigde in 1921 na reorganisatie van de Rijksacademie.³⁵



Afb. 8
Gipsafgietsels in de
Rijksnormaalschool.

Deze nieuwe gedachten over kunst-
onderwijs en de rol die het museum
daarin moest spelen hadden gevolgen
voor de gipscollectie. De commissie
had aangegeven het museum niet meer
voor de kunstnijveraars te willen
inrichten en ook de daarbij behorende
leermethode van het kopiëren moest
voortaan aan banden worden gelegd.
Zoals eerder is aangegeven stond deze
methode al enige jaren ter discussie en
had Vogelsang in 1915 zich uitdrukke-
lijk verzet tegen de nabootsende kun-
stenaar die met passer en duimstok op
de gipsbinnenplaats gegevens kwam
verzamen. Tijdens een van de verga-
deringen van de commissie was het
vooral kunstenaar Jan Veth die kritiek
uite op deze tekenmethode: *Wij weten
allen wat het woord gips voor de acade-*

*mie betekent. Men liet er althans vroeger
de jongelui uit den treuren naar werken;
ik zelf heb er drie jaar lang van moeten
lusten.*³⁶ In het rapport dat de commis-
sie in 1921 publiceerde is dezelfde kri-
tiek te lezen. *Sommige leden wilden het
liefst [het kopiëren] zo veel mogelijk
verbieden, omdat het dikwijls geschiedt
met speculatieve, ja zelfs bedriegers-oog-
merken.* De beslissing om het museum
al dan niet hiervoor open te stellen
moest, zo besloot de commissie, ech-
ter aan de directeur zelf worden over-
gelaten.³⁷

Met deze conclusies kon het niet
anders dan dat de gipsafgietsels hun
voorbeeldfunctie zouden verliezen.
Maar ook als aanvullend materiaal
zouden de gipsafgietsels, nu een
museum van topkunst gepredikt werd,
niet langer zinvol kunnen zijn. Want
het spreekt immers voor zich dat daar
waar kwalitatief hoogwaardige kunst-
werken het publiek in hogere staat van
vervoering moesten brengen, het ten-
toonstellen van gipsafgietsels, en ove-
rigens ook iedere andere vorm van
reproductie, problematisch zou wor-
den. De gipsafgietsels hadden nu een-
maal niet het esthetisch elan dat een
kunstwerk kenmerkte. Ze konden daar
zelfs, zo concludeerde de commissie,
vanwege hun *aesthetisch zeer problema-
tische waarde de meest doeltreffende
smaakbedervers zijn.* Niet verwonderlijk
is het dan ook dat de commissie in
haar rapport in 1921 voorstelde gipsaf-
gietsels buiten het museum met de
crème van het Nederlands kunstbezit
te houden.³⁸

Veranderde betekenis

Toch had de gipsverzameling zijn
betekenis voor het Rijksmuseum nog
niet verloren. Het ligt weliswaar voor
de hand om het opbergen ervan, dat in
1927 zou volgen, te relateren aan het
verdwijnen van het kunstonderwijs à
la De Stuers en de opmars van het
museum als esthetische genotstempel,
maar tegelijkertijd werd de plaats van
de gipsverzameling ten opzichte van

de kunstcollecties opnieuw bepaald. Daar waar het ging om de beleving van de innerlijke schoonheid van een kunstobject, was de rol van afgietsels uitgespeeld. Maar tevens moest het museum een plaats blijven waar kennis over kunst verworven kon worden. Opvallend genoeg konden de gipsafgietsels daar in wezen weer op dezelfde wijze worden ingezet. De erkenning van de commissie bleef dan ook niet uit; zij stelde in het eindrapport dat een *verzameling afgietsels, (...) vooral in een land als het onze, dat zoo arm is aan groote plastiek (...) van zeer groot belang* was.³⁹ Alleen is er ook een duidelijk verschil. Vormden afgietsels eerst een hulpmiddel om te komen tot het integrale overzicht van de vroegere cultuur, nu zouden ze vooral in dienst staan van de andere benaderingswijze van kunst en ging het om het leren kijken en beschouwen van de intrinsieke waarde van het object.⁴⁰

Het verwerpen van de oude waarden moet in het licht worden gezien van de opkomst in Nederland van kunstgeschiedenis als academische discipline. In 1907 was Vogelsang als eerste hoogleraar kunstgeschiedenis benoemd. Wat hem toen voor ogen stond was een onbevooroordeelde en wetenschappelijke methode waarbij, op grond van stilistische vergelijking van tal van gelijksoortige kunstwerken, schoonheidselementen en artistieke conventies konden worden bestudeerd. Om tot goede vergelijkingsmogelijkheden te komen diende het museum de kunstwerken in hun autonome ontwikkeling te tonen. Gipsafgietsels konden hierbij uitstekend als hulpmiddel fungeren. Daarin lag hun nieuwe kracht en hun nieuwe betekenis. In 1915 was Vogelsang al tot deze conclusie gekomen. Hij stelde toen: *Deze spoken van dingen toch weerspiegelen eenige bepaalde verhoudingen der origineelen tamelijk getrouw. Maakt men het nu mogelijk, dat het publiek die verhouding, dus een bepaalde schoonheidsfactor der kunst, reeksgewijze aan*

*dit hulpmiddel kan aflezen en vergelijken, dan bewijzen diezelfde leelijke afgietsels uitnemende diensten.*⁴¹ De commissie was het met die vaststelling roerend eens en schreef in het rapport *dat eene wetenschappelijk geordende verzameling gipsafgietsels eene studieverzameling is, van zeer groot belang voor de kennis van de ontwikkeling der stijlen en voor de vergelijkende studie der beeldhouwkunst (...).*⁴²

De nieuw gedefinieerde functie als studieobject voor analyse van schoonheidselementen betekende dat de gipscollectie, wilde deze van betekenis zijn voor de wetenschap, flink moest worden uitgebreid met vooral buitenlandse, maar ook Nederlandse beeldhouwwerken en kunstnijverheidsvoorwerpen. Vervolgens zou de presentatie aan de heersende normen moeten beantwoorden, wat inhield dat de afgietsels naar periode, stijl en reeksen gelijksoortige objecten dienden te worden gerangschikt. Wilde men bij de ordening zowel het grote publiek als de geleerde dienen, dan moest de collectie worden gesplitst in een overzicht op zaal, voor *de hoofdmomenten van de ontwikkelingsgeschiedenis* – de Europese meesterwerken – en een collectie, die wat betreft de Nederlandse kunst compleet was, in het depot. Alleen dan schonk de gipscollectie wat geen ander museum geven kan, *een zoo helder mogelijk overzicht van de ontwikkeling der vrije en decoratieve sculptuur in de verschillende landen.*⁴³

De Rijkscommissie had in theorie snel overeenstemming bereikt over de nieuwe functie, de samenstelling, de presentatie en de ordening, maar veel lastiger werd het toen men overging tot de praktijk en een besluit moest nemen over de nieuwe bestemming. Dit had vooral te maken met het feit dat de gipsafgietsels als aanvullend materiaal in wezen wel bij de kunsthistorische collecties hoorden, maar niet te midden daarvan dienden te worden opgesteld. Het liefst zag men dan ook in de buurt van het Rijksmuseum een

gipsmuseum verrijzen. Dit was niet alleen een kostbare opgave, in een periode waar de hele Rijkskunstverzameling opnieuw moest worden gerangschikt en zelfs een toppenmuseum zou worden gebouwd, was dit een tijdrovende opgave die niet de hoogste prioriteit had. Daarom werd ook gekeken naar de mogelijkheid de gipscollectie elders onder te brengen.

Zowel de Rijksacademie als de Universiteit van Amsterdam leken goede kandidaten. Maar beide bleken vanwege gebrek aan ruimte en financiële middelen bij nader inzien niet geschikt. Besloten werd voor te stellen de gipscollectie voorlopig op de binnenplaats te laten (afb. 9). Maar het laatste woord was er nog niet over gezegd. De huisvesting, zowel in het museum-

Afb. 9
De noordwesthoek
van de Gipsbinnen-
plaats, circa 1905.



gebouw als daarbuiten, zou nader worden bekeken en zodra duidelijkheid zou bestaan over een geschikte ruimte, zouden alsnog middelen worden gevraagd om een studieverzameling van afgietsels in het leven te roepen.⁴⁴

De verschuiving van gipsafgietsels als voorbeeld voor kunstnijveraars naar hulpmiddel voor de kunstgeschiedenis was in deze jaren geen unieke gedachte en wint aan betekenis als tevens wordt gekeken naar het Museum van Reproducties van Beeldhouwkunst, dat in 1920 op initiatief van bankier C.W. Lunsingh Scheurleer aan de Rijksacademie in Den Haag was opgericht. Hier was eenzelfde ontwikkeling te zien. Ooit bezat deze academie een gipscollectie met veel 16de- en 17de-eeuwse decoratieve kunst die eveneens met behulp van De Stuers, sinds 1888 voorzitter van de commissie van Beheer van het aan de academie verbonden Museum voor Kunstnijverheid, was samengesteld. Lunsingh Scheurleer meende echter dat deze collectie te veel op het tekenonderwijs was gericht en ontoereikend was voor het veranderde kunstonderwijs. Vandaar dat hij in 1915 begon met een systematische uitbreiding en door aankopen en opkopen van afgedankte collecties een gipsverzameling bijeenbracht van zowel 'toegepaste' als 'vrije' sculptuur uit verschillende tijden. De Nederlandse kunstnijverheidsvoorwerpen vormden zo niet meer dan een deel van het grotere geheel. Lunsingh Scheurleer keerde zich eveneens ten stelligste tegen het 'slaafsch navolgen' van de gipsornamenten, al meende hij dat het natekenen nog wel degelijk zin had om kunstenaars in opleiding artistiek te bekwamen. Daarentegen zag hij de afgietsels vooral als studiecollectie voor een ieder, zowel academieleerling als het grote publiek, die zich wegwijs wilde maken in de kunstgeschiedenis: het oeuvre van een bepaalde meester, een bepaald tijdvak en een bepaalde stijlontwikkeling.⁴⁵ Omdat de plannen

van de Rijkscommissie nooit werden uitgevoerd, zou het Haagse museum het enige tastbare bewijs blijven van de gesignaleerde verandering in het denken over gips in de jaren '20 in Nederland.

De Mozesput als pakkend middenstuk

Een jaar voor de verschijning van het rapport vroeg Van Riemsdijk, die zeventig werd, ontslag. Zijn opvolger Frederik Schmidt-Degener stond nu voor de geweldige taak de door de Rijkscommissie aanbevolen reorganisatie te effectueren, en daarvoor leek hij de juiste man op de juiste plaats. Zo wist hij dankzij zijn lidmaatschap in de Rijkscommissie precies wat er speelde en had hij in zijn vorige functie als directeur van Museum Boijmans ervaring als reorganisator opgedaan. Rigoureuze maatregelen schuwde hij dus niet en daarom was hij wellicht de persoon om het Rijksmuseum een nieuwe tijd in te loodsen. Zijn aanpak was die van een pure estheet. Daarmee stond hij lijnrecht tegenover De Stuers en zelfs tegenover een man als Pit, die de kunstnijverheidsgedachte, zij het anders dan De Stuers, in het museum probeerde uit te dragen. Zijn anti-schoolse en pro-esthetische aanpak zou ook de gipsafgietsels treffen.⁴⁶

Nog voordat er maar één afgietsels was verplaatst of één schilderij verhangen kocht hij een uniek gipsafgietsel aan, de Mozesput van Claus Sluter (afb. 10). Dit object vormde in alle opzichten een uitzondering. Alleen de aankoop verliep al anders dan anders. Door de reorganisatie in het museum en de verschuivingen in het kunstonderwijs was de commissie van gipsafgietsels overbodig geworden. Bovendien was de plaats van de voorzitter na het overlijden van Cuypers niet meer vervuld en zouden de overige leden, Van Riemsdijk en W. M. Retera, wegens hoge leeftijd binnen niet al te lange tijd hun werk neerleggen. Aangezien het beheer van de gipscollectie

in de commissie toch al viel onder de hoofddirecteur, vond Schmidt-Degener het niet nodig deze langer te laten voortbestaan. In april 1923 stelde hij daarom de minister voor om de commissie op te heffen en de volledige organisatie, dus ook productie en aankoop, aan de hoofddirectie over te dragen.⁴⁷ Hij was het dan ook zelf die, nog geen paar maanden na de opheffing, van het resterende budget van de commissie het afgietsel van de Mozesput bij het Musée des Sculptures Comparées du Trocadéro in Parijs bestelde.⁴⁸

Op zich lijkt deze aankoop weinig opmerkelijk. Het ontbreken van de Mozesput was immers al verschillende keren als groot manco in de bestaande collectie aangemerkt. Het leek er dan ook op dat met deze aankoop de eerste stap werd gezet naar een wetenschappelijke gipscollectie. Toen echter eenmaal tot de uitvoering van de reorganisatieplannen werd overgegaan, bleek dat helemaal niet het geval. Sterker nog, er was zelfs besloten voorlopig niet te beginnen met de herinrichting van de gipscollectie. Er waren andere prioriteiten, zoals het inrichten van de eerste verdieping waar de schilderijen hingen. Toen dat langzaam aan gestalte begon te krijgen, bleek de Mozesput niet te zijn aangeschaft om de gipscollectie uit te breiden, maar om als 'pakkend middenstuk' in de voorhal tegenover de ingang naar de eregalerie te worden opgesteld.⁴⁹

Een dergelijke monumentale plaats voor het gipsafgietsel van de Mozesput kwam onmiskenbaar voort uit de kunsthistorische opvattingen van Schmidt-Degener. Hij was opgeleid in het gedachtegoed van de Franse kunsthistoricus Louis Courajod, die Slüter had aangewezen als de bron van de realistische kunststroming. Ook Schmidt-Degener kende aan Slüter de plaats toe van inspirator van het realisme. Hij meende zelfs dat de beeldhouwer direct in verbinding had gestaan met de meesters van het Hollands realisme.

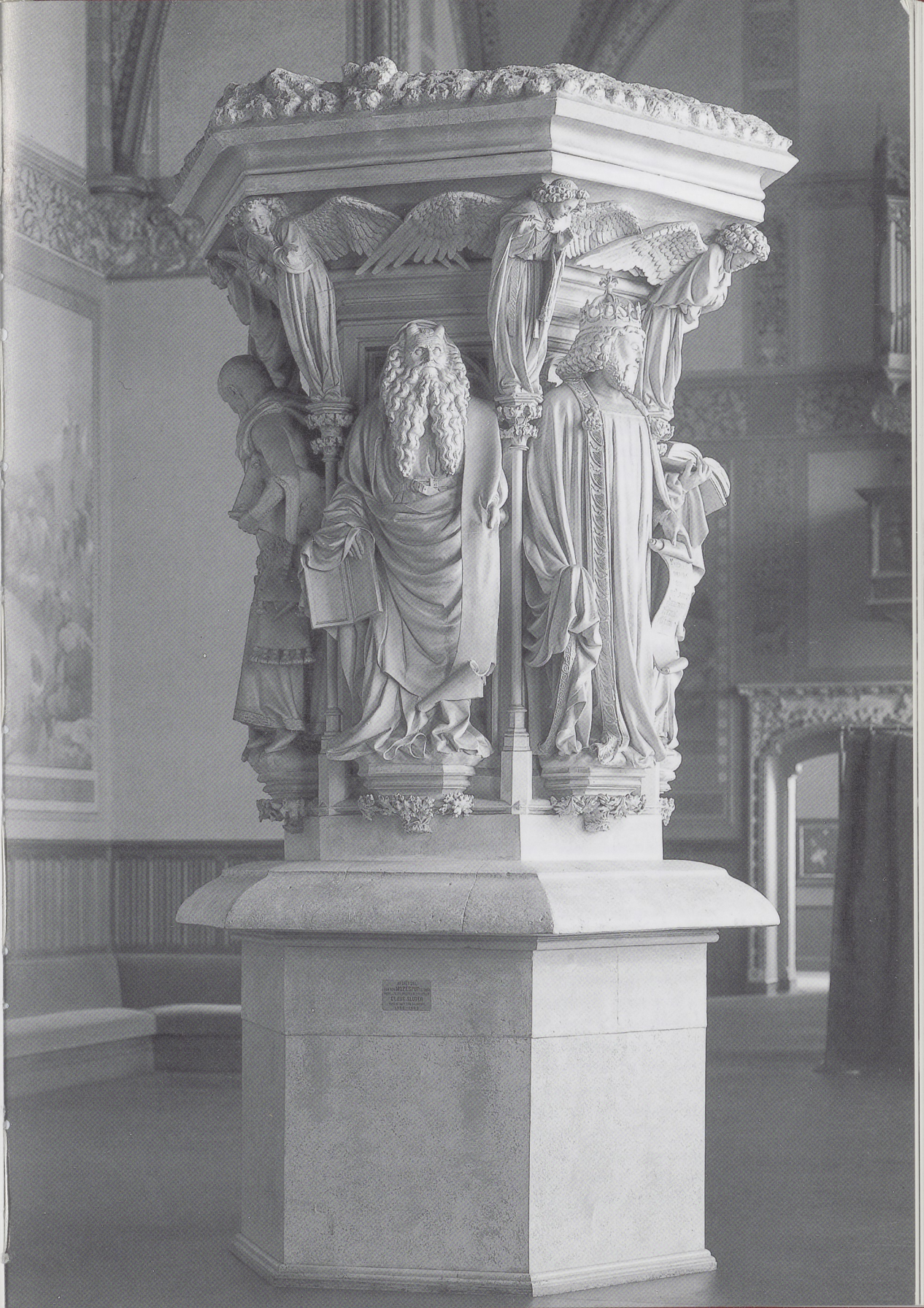
Zo heeft hij in zijn artikel *Rembrandt imitateur de Claus Sluter et de Jean van Eyck* uit 1906 willen aangeven dat Rembrandt niet alleen terugging op Slüter, maar ook diens werk had gekend. Met die stelling kreeg de Hollandse schilderkunst niet alleen een Vlaams primitieve maar ook een echt Nederlandse oorsprong, Slüter kwam immers uit Haarlem.⁵⁰

Met deze kunsthistorische opvatting borduurde Schmidt-Degener niet alleen voort op de inzichten van Courajod. De opvatting dat het Hollands realisme op één lijn was te brengen met de oud-Nederlandse kunst, en in het bijzonder met de kunst van Slüter, deed ook in Nederland al tientallen jaren in brede kring opgang. Deze gedachte ging terug op de cultuurhistoricus Conrad Busken Huet. In zijn fameuze driedelige boekwerk *Het land van Rembrandt* stelt Busken Huet dat de oorspronkelijke Nederlandse bijdrage aan de Europese beschaving te vinden is in de 17de-eeuwse schilderkunst, en dat daarom een van de mooiste schilderijen van Nederlands bekendste kunstenaar uit die tijd, *De Staalmeesters* van Rembrandt, een evenzo grote rijkdom vertegenwoordigt als dat wat werkelijk geld in de la bracht, Java. Maar ook Slüter was in de redenering van Busken Huet enorm belangrijk; deze beeldhouwer stond aan de wieg van de 17e-eeuwse schilderkunst. Daarmee was het Hollandse realisme dus een volledig oorspronkelijke Nederlandse kunststroming geworden.⁵¹

In 1919 werd deze gedachte al weer verdrongen door de opvatting van Johan Huizinga die in zijn *Herfsttij der Middeleeuwen* de oud-Nederlandse kunst, en daarmee dus ook Slüter en de oorsprong van het Hollandse realisme, terugbracht tot een kunstzinnige uiting van de Noord-Franse, Vlaams-Nederlandse cultuur.⁵² Voor Schmidt-Degener had Busken Huets opvatting echter nog niet aan geldigheid verloren en moest deze zelfs in het

Afb. 10

Het afgietsel van de Mozesput van Claus Slüter in de voorhal, circa 1930.



SCULTURA
DEL REALE ISTITUTO LOMBARDO
DI SCIENZE E LETTERE
MILANO

museum zichtbaar worden gemaakt. In een verantwoording over de plaatsing van de Mozesput in de voorhal stelde hij: *Claus Sluter toch is de grootste beeldhouwer die ons Vaderland heeft voortgebracht, de eenige met een wereldwijde reputatie, de man naar wien, zoals uwe Excellentie weet, Busken Huet een heel hoofdstuk noemde in zijn Land van Rembrandt. Hij is het begin der geheele Hollandsche kunstgeschiedenis en aan zijn werk kon op geen betere plek worden herinnerd.*⁵³

Wanneer de plaatsing van de Mozesput in het midden van de voorhal in verband wordt gebracht met de hele inrichting op de eerste verdieping, blijkt eens te meer hoe Schmidt-Degeners kunsthistorische opvattingen in het museum zichtbaar waren gemaakt. Aldaar kwam deze immers letterlijk en figuurlijk op één lijn te liggen met de Nachtwacht, die in 1927 uit de aanbouw werd teruggeplaatst in de oorspronkelijk daarvoor bestemde Nachtwachtzaal.⁵⁴ Tegelijk markeerde de Mozesput op die plaats het begin van de hele Hollandse realistische schilderkunst, want vanuit dit punt vertrok een chronologische rondgang langs de veelal 17de-eeuwse schilderijenkabinetten. Een hek tussen de voorhal en de eregalerij moest ervoor zorgen dat het publiek niet rechtdoor liep, maar van de Mozesput via de rondgang uitkwam bij de Nachtwacht. Weliswaar begon men dan bij een gipsafgietsel, wat geheel leek in te druisen tegen de nieuwe opvattingen over museuminrichting, maar deze keer diende er een uitzondering te worden gemaakt. Want het gipsafgietsel, zo stelde Schmidt-Degener, was een geslaagde tegemoetkoming om Slüter bij het publiek meer te doen zijn dan een naam alleen.⁵⁵

Het zijn deze opvattingen van Schmidt-Degener en zijn inrichting op de eerste verdieping die doen beseffen dat de Mozesput niet als de eerste aanzet voor de vernieuwing van de gipscollectie moet worden beschouwd, en

zelfs ook niet alleen als een mooi voorbeeld van een exceptioneel beeldhouwwerk van een Nederlandse meester. Het was veel meer dan dat, het ging hier om een uitzonderlijke aanwinst die vooral tot doel had het publiek de rijkdommen van het museum en de eigen beschaving, de Nederlandse 17de-eeuwse schilderkunst, in oorsprong en oorspronkelijkheid te verklaren. Het medium gips bood de enige mogelijkheid om dit voor de eigen schilderkunst zo fundamentele kunstwerk het museum binnen te halen.

Plannen voor een studieverzameling

In een ruim tien jaar durende reorganisatie, die in grote lijnen de beginnelen van het Rijkscommissierapport zou volgen, werd een einde gemaakt aan het Rijksmuseum van De Stuers en Cuypers en verdween ook datgene wat verband had gehouden met het kunstnijverheidsonderwijs. In 1923 begonnen veranderingen duidelijk zichtbaar te worden. In het Nederlandsch Museum werden de reconstructies afgebroken, de fresco's overschilderd en de collecties verdeeld. De kunstnijverheidsschool, die al in 1917 was afgeschreven, sloot in 1921 de deuren, na het mislukken van een fusie. De Rijksnormaalschool bleef bestaan, werd gereorganiseerd en maakte aanstalten om te verhuizen naar de dependance in de tuin van het museum, de oefenschool genaamd. De commissie voor gipsafgietsels, die zich enorm had beijverd voor de aanleg van de voorraad modellen voor het sterk op kunstambacht gerichte tekenonderwijs op scholen, was toen al opgeheven. In dat jaar werd tevens een streep gezet onder de gratis gipsverstrekking aan scholen.

Naar de plannen van de Rijkscommissie lieten aanzien zou de gipscollectie of in het museum of elders een definitieve bestemming krijgen en dan alsnog worden uitgebreid, al impli-

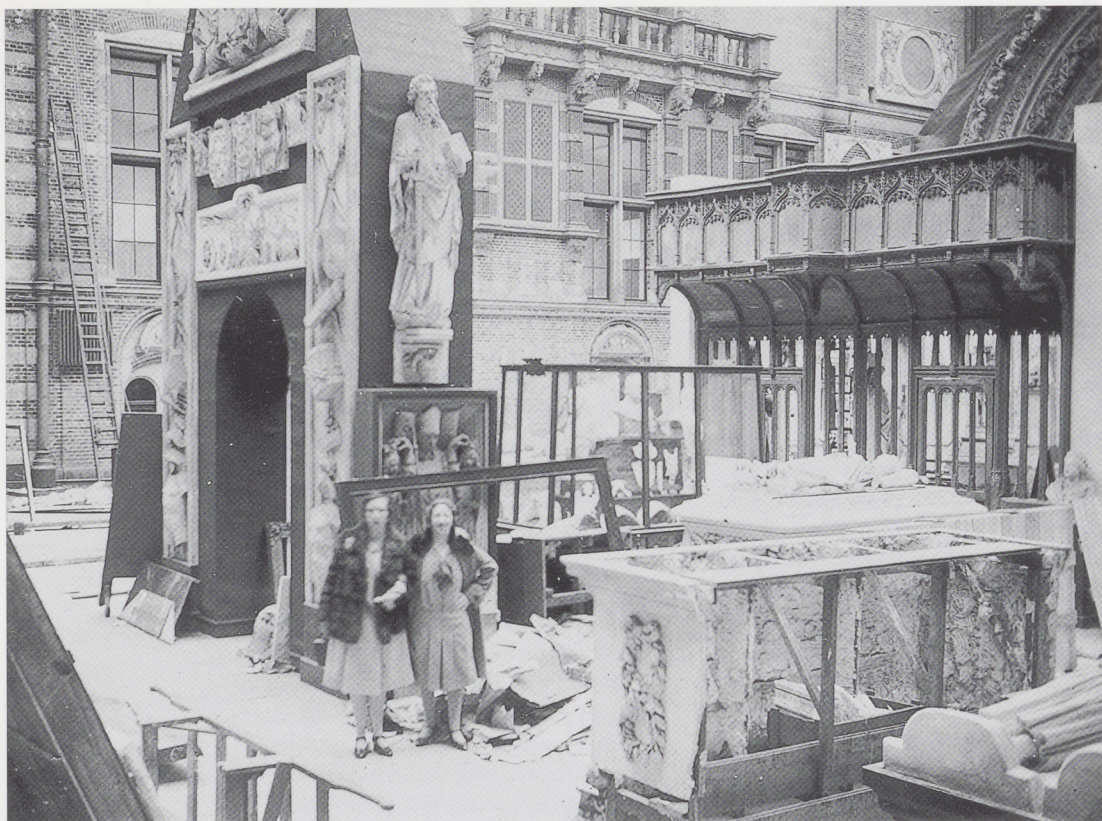
ceerden de uitspraken wel dat veel afgietsels, die voor het kunstnijverheidsonderwijs zo geschikt waren geweest, onbruikbaar waren voor de nieuwe collectie. Niet voor niets werd dan ook geopperd, alvorens uitsluitel kwam over de nieuwe huisvesting, *de talloze afgietsels van aesthetisch vaak vrijwel waardeloze Nederlandse bouwfragmenten* weg te geven aan de Monumentencommissie in Den Haag.⁵⁶

De royale pleidooien voor reorganisatie hebben zich vrijwel direct tegen hun bedenkers gekeerd, aangezien alles wat voor het museum à la De Stuers in de plaats moest komen (het kunstmuseum, het gipsmuseum, uitbreidingen van de collecties, et cetera) vrijwel onuitvoerbaar was met de financiële middelen waarmee de reorganisatie werd ingegaan. De hele realisatie bleef dan ook steken in een compromis. Sommige plannen werden niet uitgevoerd, andere uitgesteld. Het opgeven van het zo bepleitte museum voor de 'toppen der kunst' was waarschijnlijk de grootste teleurstelling. Het leverde echter ook praktische problemen op. Alle collecties – esthetisch, kunsthistorisch en historisch – dienden nu over één gebouw te worden verdeeld. Met de eisen van een overzichtelijke presentatie betekende dit dat het ruimtegebrek nijpend werd. Voor de reorganisatie en uitbreiding van de gipscollectie was daarom geld noch plaats in het museum. Maar omdat de herinrichting van de binnenplaatsen werd opgeschort, door de hoge kosten van onderheing en betonering, bleven de gipsafgietsels vooralsnog onaangeroerd op de westelijke binnenplaats. Deze werd echter wel gesloten; alleen teknaars konden er nog op aanvraag gebruik van maken.⁵⁷

Ook al konden de plannen voor oprichting van een gipsmuseum geen doorgang vinden, toch is wel degelijk gepoogd een deel van de verzameling in het museum op te stellen, zoals blijkt uit de notulen van de vergaderingen van de museumraad, die belast

was met de uitvoering van de reorganisatie. Dit leidde echter meteen weer tot het oude dispuut over de bruikbaarheid van deze 'kunstnijverheidsafgietsels' en over de wenselijkheid van afgietsels voor het museum. Met name tussen Vogelsang en Schmidt-Degener ontspoon zich hierover een discussie, en eigenlijk werd daarmee de oude controverse voortgezet die hen ook al binnen de gelederen van de Rijkscommissie had verdeeld en die kort samengevat neerkwam op de kwestie of het Rijksmuseum een plaats voor wetenschap of voor kunstgenot diende te zijn. Vogelsang, die vooral dacht aan de betekenis voor de wetenschap, hield vast aan zijn eerdere pleidooi over gipsafgietsels als studiemateriaal, *goed opgesteld en internationaal aangevuld*. Schmidt-Degener, die indertijd niet afkerig van een gipscollectie was maar deze liever elders zag opgesteld, kwam, nu het museum nog als enige plaats voor huisvesting overbleef, ten stelligste van dit idee terug. Want, zo zei hij, *in het Rijksmuseum zoekt men origineelen, geen reproducties*.⁵⁸

Toch kan de opslag van de collectie, die in 1927 zou volgen, niet zomaar worden gezien als een solistisch besluit van Schmidt-Degener. Want ook al benaderde hij het museum vanuit een esthetisch gericht standpunt, hij zag wel degelijk in dat afgietsels als studieobjecten van betekenis konden blijven. Als toelichting op de beeldhouwwerken wilde hij dan ook een 'keurcollectie' ervan tentoonstellen. Maar uit het feit dat hij daar niet hard voor streed, mag men concluderen dat de gipsafgietsels voor hem bijzaak waren. Elke keer als nagedacht moest worden over een geschikte ruimte, opperde Schmidt-Degener dat de doorgang onder het museum de beste locatie hiervoor was. Daarmee kwam het lot van de collectie feitelijk in handen te liggen van het Amsterdamse College van Burgemeesters en Wet-houders, aangezien zij beslisten over

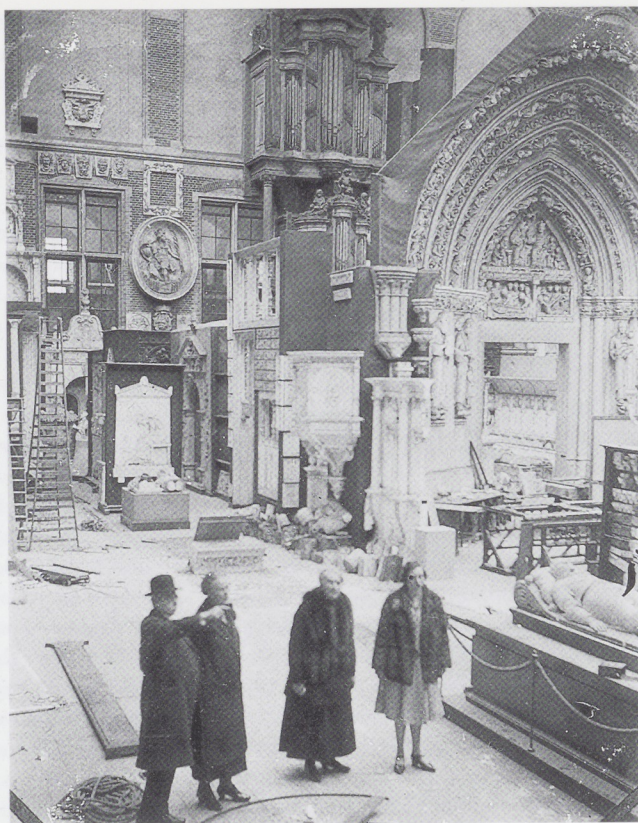


Afb. 11
Ontruiming van de
Gipsbinnenplaats in
1928.

de openbare weg, en dus ook over de onderdoorgang.⁵⁹

Schmidt-Degener wilde überhaupt de onderdoorgang bij het museum betrekken en deze was hem eigenlijk nog veel liever dan de verzameling gipsafgietsels. Hij was zelfs bereid om de complete gipscollectie als wisselgeld op te offeren. Met de onderdoorgang zou immers de felbegeerde centrale ingang van het museum werkelijkheid kunnen worden en was men voor eens en altijd bevrijd van het denderende verkeer onder de eregalerij, dat scheuren in de muren en gewelven veroorzaakte. Het College van B en W, dat begrip had voor de overlast van de gemotoriseerde voertuigen, gaf alleen toe op de verbetering van de verkeerssituatie. Maar de plannen om de onderdoorgang te krijgen voor expositie van de keurcollectie sneuvelden.⁶⁰

Toen in 1928 de westelijke binnenplaats aan de beurt was om te worden onderheid en van een betonnen vloer te worden voorzien, was er nog altijd geen alternatief. Aangezien de plannen om de afgietsels in de onderdoorgang op te stellen op niets waren uitgelopen, begon men de collectie gedeeltelijk te verdelen. De directeur van het Rijksmuseum van Oudheden in Leiden, J.H. Holwerda, deed alvast een greep. Hoewel hij zich tot dan toe altijd had verzet tegen opdeling van de verzameling, wilde ook Vogelsang nu wel een aantal gipsafgietsels om in Utrecht een klein gipsmuseum mee in te richten. Vervolgens trachtte Schmidt-Degener verschillende afgietsels kwijt te raken aan Groningen, waar eveneens plannen bestonden voor een gipsmuseum. De Rijksacademie, het Rijksopleidingsinstituut voor



Afb. 12
Ontruiming van de
Gipsbinnenplaats in
1928.

tekenleraren, het Vossius Gymnasium in Amsterdam en het Prentenkabinet in Leiden ontvingen ook afgietsels evenals het raadhuis van Wassenaar en het gipsmuseum in Den Haag.⁶¹ Maar hiermee was nog bepaald niet de volledige collectie weggegeven want een paar maanden later moest naarstig worden gezocht naar een opslagplaats met een oppervlakte van zo'n 100 vierkante meter. In het najaar van 1927 werd een akkoord bereikt met het ministerie van Oorlog om de verzameling op te slaan in de Oranje Nassaukazerne in Amsterdam en kon definitief worden begonnen aan het ontruimen van de gipsbinnenplaats (afb. 11-12).⁶²

De opslag zou van tijdelijke aard zijn. Daarom werden er nieuwe plannen voor de opstelling ontwikkeld. Het eerste plan was om een chronolo-

gische reeks van belangrijke afgietsels in de binnenplaats, die na de verbouwing bestemd werd voor sculptuur en kunstnijverheid, op te nemen. Toen de herinrichting in 1932 echter in gang werd gezet, zag Schmidt-Degener alsnog hiervan af, omdat, naar hij zei, de tegeltableaux van Arthur Isaac een plaats moesten krijgen.⁶³ Zoals echter uit afbeeldingen van die ruimte blijkt, waren de afgietsels van de Haagse stadhuisgevel en de frontons van het Paleis op de Dam hier te vinden (afb. ??). Maar deze hingen nog op precies dezelfde plaats als daarvoor en het is dan ook waarschijnlijk dat ze vanwege de stevige verankering in de muren nooit waren verplaatst. Overigens hangt een deel van de stadhuisgevel nu nog altijd stevig aan de zuidmuur, al is deze inmiddels achter de inbouw van 1959 verdwenen.

Het tweede plan om de collectie tentoon te stellen groeide direct na het sneuvelen van het eerste, en werd net zoals bij de onderdoorgang opnieuw gekoppeld aan een voorwaarde. Deze keer ging het om het westelijk souterrain, waar in 1932 de gipsvormen en -modellen nog steeds opengepakt stonden op een verzakte vloer. Volgens Schmidt-Degener was de vloer nodig aan betonnering toe en daarna kon daar alsnog de keurcollectie worden opgesteld.⁶⁴ Maar ondanks zijn herhaaldelijk aandringen had de minister in deze tijd van economische malaise hier weinig oor naar. Toen Schmidt-Degener in 1934 een evaluatie van twaalf jaar reorganisatie aan de minister voorlegde, de onvoltooide zaken nog eens onderstreepte en erop wees dat *het veronachtzamen van de op zich zelf interessante collectie als een wonde plek in het geheel* diende te worden beschouwd, leek er weer beweging te komen in de voortgang en afronding

van de reorganisatie. Werklozenprojecten van het Werkfonds en Werkverschaffing verhielpen in 1937 de bouwconstructieve mankementen. De gipscollectie bleef onaangeroerd in de opslag.⁶⁵

Verloren betekenis

Achteraf betekende de reorganisatieplannen uit 1921 de geleidelijke mars naar het einde van de gipsverzameling (afb. 13-14). Toch was de tijd niet rijp voor een definitieve breuk met de afgietsels, zowel in het Rijksmuseum als daarbuiten. Zo werd critici nog voorgehouden, onder verwijzing naar de collecties van Dresden en Berlijn, dat gipscollecties ook 'belangwekkend en boeiend' konden zijn.⁶⁶ Maar het zou niet lang meer duren alvorens ook buitenlandse musea hun 'belangwekkende' en 'boeiende' gipscollecties opruimden. In 1931 kwam de gipscollectie van het inmiddels tot Victoria and Albert Museum omgedoopte

Afb. 13
Opslag van de fragmenten van de gipsafgietsels na de ont-
ruiming van 1928.



South Kensington Museum onder vuur te liggen; in hetzelfde jaar werden de afgietsels in het Kaiser Friedrich Museum in Berlijn opgeborgen en in 1934 onderging de gipscollectie van het Deutsche Museum eenzelfde lot.⁶⁷

Of het nu door het ruimtegebrek kwam of door Schmidt-Degeners geringe waardering voor gipsafgietsels, eind jaren '30 was ook hier het 'gipsklimaat' zo veranderd, dat men inzag dat deze objecten ook in het Rijksmuseum niet meer te handhaven waren. Toen in 1938 de betonnen vloeren in het souterrain gereed waren gekomen, werd besloten de gipsafgietsels niet langer tentoon te stellen. De smaak van het publiek zou zich in die mate hebben ontwikkeld dat er zeer weinig belangstelling voor was te verwachten, zo liet Schmidt-Degener weten.⁶⁸ Een jaar daarvoor had hij de 'waardelooze gipsmodellen' (hiermee bedoelde hij de vele 19de-eeuwse plastieken en modellen van Cuyper's sculptuur) al opgeruimd.⁶⁹ Ook was toen geopperd de weinig lucratieve gipsgieterij op te doeken. Hier werd echter van afgezien, want ook al was de gieterij qua ruimte en werk drastisch geslonken, de enig overgebleven mouleur J.G.P. Harsveld was nog altijd productief. Zo verrichtte hij onderhoudswerk op de historische afdeling, waar na de herinrichting van 1937 nog enkele gipsafgietsels waren tentoongesteld, zoals het monument van paus Adrianus en enige borstbeelden.⁷⁰ Ook ging de verkoop van afgietsels onverminderd door. Zelfs de schaarste aan gips, gelatine en dergelijke, tijdens de oorlog, heeft dat nauwelijks kunnen belemmeren.⁷¹ Pas kort nadat in 1949 mouleur Harsveld met pensioen was gegaan, werd zijn plaats niet meer opgevuld en sloot de gieterij.⁷²

In datzelfde jaar zag de museumdirectie zich opnieuw geconfronteerd met de gipscollectie omdat de Zuiderkerk in Amsterdam, die na de Oranje Nassaukazerne en loods 51A van de Marinewerf (van 1938 tot 1940) fun-



geerde als opslagplaats, de huur opzegde. Het museum bedacht zich nu geen twee keer. De complete collectie, ook de gipsafgietsels van kleiner formaat die in de museumkelders waren achtergebleven, moest weg en kon zelfs worden weggegeven. De vraag waar naartoe was gemakkelijk beantwoord, want ook al waren gipscollecties in de meeste Europese musea op hun retour en na de oorlog veelal niet meer geëxposeerd, de academies en universiteiten maakten er voor het kunstgeschiedenisonderwijs en – wat betreft de academies ook – voor het vormend tekenonderwijs er nog altijd dankbaar gebruik van. In 1950 vertrokken de eerste ladingen per boot naar het aan de Haagse academie verbonden gipsmuseum, enkele beschadigde gipsafgietsels daargelaten die direct van de Zuiderkerk naar de schroothoop waren afgevoerd (afb. 15).⁷³ Maar de vooruitzichten waren ook hier niet al te gunstig want in de zalen was slechts voor enkele bijzondere gipsafgietsels plaats, zoals de Mozesput. Het merendeel van de collectie moest hier eveneens worden opgeslagen, verspreid over de zandkelders van het museum en de zolder van de Handelsdagschool op de Waldeck Piermontkade.⁷⁴ Opnieuw belandden de gipsafgietsels in de opslag en opnieuw zou het tijdelijk zijn. Er lagen namelijk

Afb. 14
Opslag van de pleisterreproducties, onder andere portretten van De Ruyter, Mary Stuart en Napoleon, circa 1980 (foto P. Terwen).



Afb. 15
Het afvoeren van de
fragmenten van de
gipsafgietsels in 1950.

plannen voor de bouw van een gipsmuseum naar voorbeeld van het Brusselse Museum Cinquantenaire. Dit museum, dat een particulier initiatief was, is er echter nooit gekomen, want er deden zich opnieuw vernieuwingen in het kunstonderwijs voor die van grote invloed waren voor de gipsafgietsels.⁷⁵ In de jaren '50 werd het tekenen naar gipsmodellen geheel vervangen door 'scheppend' of 'creatief' tekenen. In het onderwijs in kunstbeschouwing vroeg de aandacht voor de vrije expressie niet meer om een gedegen kennis van stijlontwikkelingen, maar kwam de nadruk te liggen op ontwikkeling van de taal om de eigen gevoelens voor het kunstwerk in uit te drukken. Deze veranderingen, die in 1958 met de modernisering van het staatsexamen waren beklonken, hadden grote gevolgen voor bijna alle afgietsels die de kunstacademies rijk waren. Want nu ze niet meer als voorbeeld of als object van studie fungeerden en er niets anders overbleef dan

het gipsafgietsel zelf, vormden ze niet langer een bron van zorg. Op de Haagse academie brak de periode van de ideologie van de vrije expressie aan met de komst van directeur J.J. Beljon in 1957. Mede door een gebrek aan schoollokalen werden de museumzalen een voor een gesloten en ontrakeld en verdwenen de gipsafgietsels in de kelders.⁷⁶ Weliswaar was er nog uitgekeken naar een andere bestemming, maar omdat het bestuur zichzelf had opgelegd de reusachtige collectie in zijn geheel over te dragen aan een belangstellende, kon er geen nieuwe eigenaar worden gevonden. In 1964 werd dan ook een rigoureuze oplossing gevonden voor het verwijderen van de gipsafgietsels en kopte de *Haagsche Courant* met: *Beljon rekent af met (gipsen) verleden*.⁷⁷

Zeker niet alle afgietsels bezweken onder deze beeldenstorm, maar omdat de belangstelling voor gipsafgietsels sterk was afgenomen, raakten de stukken geheel verspreid. Van de omvang-

rijke gipscollectie van het Rijksmuseum is vandaag een klein deel over, dat nog altijd vergeten onder erbarmelijke omstandigheden op de zolder van de voormalige Handelsschool, het Haagland Instituut Beroepsonderwijs in Den Haag, ligt opgeslagen. Slechts een klein aantal gipsafgietsels is beter terecht gekomen. Zij behoren nu toe aan een Haags stukadoorsbedrijf, dat geregeld restauraties verricht aan 19de-eeuwse, veelal neogotische kerken. Het is de ironie van het lot dat de gipsafgietsels daar op praktisch dezelfde wijze worden toegepast als in de tijd van hun ontstaan, namelijk als model voor het leren van het ambacht. Het nieuwe reorganisatieplan van het Rijksmuseum 'Verder met Cuypers' komt voor de afgietsels dus eigenlijk te laat. Van de verzameling is te weinig over om tot een goede opstelling te komen. Maar wellicht kunnen de laatste restanten, waar ze verder ook te voorschijn moge komen, worden gerestaureerd. Al is het maar omdat ze als geen ander object een treffend idee geven van de beginjaren van het Rijksmuseum.⁷⁸

NOTEN

* Dit artikel is een vervolg op 'De gipscollectie van het Rijksmuseum. Opkomst en verval van een hulpmiddel voor het Nederlandse kunstonderwijs.' dat verscheen in *Bulletin van het Rijksmuseum* jaargang 48, nummer 3. De gehele studie werd mogelijk gemaakt door het Onderzoeksfonds voor de geschiedenis van het Rijksmuseum en werd in de zomer van 2000 afgerond. Door omstandigheden verschijnt dit tweede deel nu pas in het Bulletin. Begeleiders van het onderzoek waren: dr. Herbert van Rheeden, dr. Debora Meijers en Frits Scholten.

- 1 Belangrijke studie over Pit is: J.F. Heijbroek, 'Adriaan Pit, directeur van het Nederlandsch Museum. Een vergeten episode uit de geschiedenis van het Rijksmuseum.', *Bulletin van het Rijksmuseum* 4 (1985), pp. 233-265. Zie ook G. van der Ham, *200 jaar Rijksmuseum. Geschiedenis van een nationaal symbool*, Amsterdam/Zwolle 2000, pp. 202-204, 213-215.
- 2 A. Pit, 's Rijks Kunstnijverheid-Museum', *De Gids* 28 (1910), pp. 470-482.
- 3 Pit, *op.cit.* (noot 2), pp. 477, 479.
- 4 A. Pit, 'Ausstattung von museumsräumen', *Museumskunde. Zeitschrift für Verwaltung und Technik öffentlicher und privater Sammlungen* 1 (1905), pp. 67-75.
- 5 Vriendelijke mededeling van de heer H.P. Baard. Hij was op 1 februari 1928 aangesteld als volontair bij het Nederlandsch Museum voor Geschiedenis.
- 6 Rijksmuseum Archief (hierna aangeduid als RMA), archief hoofddirectie, inv.nr. 1594, brief d.d. 17 juni 1904.
- 7 RMA, archief pleisterafgietsels, inv.nr. 59 (stukken over de opdracht door het Nederlandsch Museum van 70 elektrotypische reproducties van kunstvoorwerpen van goud en zilver 1907-1908), brief d.d. 8 november 1907.
- 8 RMA, archief hoofddirectie, inv.nr. 1594 (stukken over het aanbrengen van verandering in het Nederlandsch Museum 1891-1912), brieven d.d. 28 mei 1904, 17 juni 1904, 25 juli 1904, 2 augustus 1904; Zie ook: Heijbroek, *op.cit.* (noot 1), pp. 241-245; J.A.C. Tillema, *Victor de Stuers, ideeën van een individualist*, Assen 1982, pp. 172-175.
- 9 RMA, archief hoofddirectie, inv.nr. 1594, brief d.d. 28 mei 1904.
- 10 V. de Stuers, *De Nederlander over Museumbeheer*. Den Haag 1905; zie voor reacties op het conflict ook: Heijbroek, *op.cit.* (noot 1), pp. 244-245, 262-263, noten 72, 74; Tillema 1982, *op.cit.* (noot 8), p. 174; Van der Ham, *op.cit.* (noot 1), pp. 204-213-214.
- 11 J.A.C. Tillema, *Schetsen uit de Geschiedenis van de monumentenzorg*, Den Haag 1975, pp. 331, 354-355, noten 15, 16.

- 12 W.F. Denslagen, *Omstreden herstel. Kritiek op het restaureren van monumenten*, Den Haag 1987, pp. 172-184.
- 13 Tillema 1975, *op.cit.* (noot 11), pp. 106-110, 331, 354-355, noten 15, 16.
- 14 Denslagen, *op.cit.* (noot 12), p. 172.
- 15 RMA, archief pleisterafgietsels, inv.nr. 7 (briefwisseling tussen de commissieleden), brief d.d. 21 juni 1913; inv.nr. 21 (ingekomen declaraties van de firma Cuypers & Co te Roermond wegens het vervaardigen van gipsafgietsels in de periode 1901-1918), brief d.d. 27 januari 1/1905; inv.nr. 31 (beeldhouwwerk van fronton van Sint-Janskerk te Den Bosch 1910-1915), brief d.d. 19 juni 1915.
- 16 RMA, archief pleisterafgietsels, inv.nr. 21 (ingekomen declaraties van de firma Cuypers & Co te Roermond wegens het vervaardigen van gipsafgietsels in de periode 1901-1918), brief d.d. 27 januari 1905. Van Riemsdijk meldt dat buiten zijn weten een deel van het portaal van het raadhuis in Middelburg is afgegoten. Deze afgietsels zijn bepaald niet gewenst. Hij spreekt van een portaal van *zeer middelmatige Gotiek, die men goed doet als voorbeeld niet te vertoonen*.
- 17 RMA, archief pleisterafgietsels, inv.nr. 35 (tabernakel in de rooms-katholieke kerk te Meerssen), in het bijzonder de brieven d.d. 9, 11 en 12 november 1912. Kort na het voorval correspondeerde Van Riemsdijk met Kalf over het tabernakel. Kalf was dus duidelijk op de hoogte van de nieuwe aanwinst. Echter, de brief gaat niet over de al dan niet correcte weergave van het origineel, maar over de mogelijkheid het gipsafgietsel uit te lenen voor een tentoonstelling; brief d.d. 12 november 1913.
- 18 W. Vogelsang, 'Naar aanleiding van een catalogus van pleisterafgietsels', *Bulletin van den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond* 8 (1915), pp. 190-208; op dit artikel kwamen verschillende reacties: De Stuers 1915 (noot 21); F.E. Vlieland Hein, *Open brief aan Jhr. Mr. Victor de Stuers, naar aanleiding van zijne brochure getiteld Professor Vogelsang*, Den Haag 1915; Jan Kalf in de *Nieuwe Courant*, 19-10-1915; S Muller Fz. in de *Nieuwe Courant*, 10-10-1915; 'Uit boeken en tijdschriften', *Architectura* 45 (1915); W. van der Pluym, 'Een gipsmuseum', Overdruk uit *Architectura* (1916).
- 19 De catalogus stond onder leiding van Van Riemsdijk en was door mejuffrouw A.E.C. van der Looy geschreven. *Beknopte catalogus der pleisterafgietsels en ander reproducten van kunstvoorwerpen in het Rijksmuseum te Amsterdam*, Amsterdam 1915; RMA, archief pleisterafgietsels, inv.nr. 1, notulen van de vergadering d.d. 16 juli 1903 en inv.nr. 7, brieven d.d. 8 en 20 januari 1907.
- 20 Vogelsang, *op.cit.* (noot 18), pp. 191-199.
- 21 *Over hervorming en beheer onzer musea*, Leiden 1918; zie hiervoor ook: D.J. Meijers, 'De democratisering van schoonheid. Plannen voor museumvernieuwingen in Nederland 1918-1921', *Nederlandsch Kunsthistorisch Jaarboek* 28 (1977), pp. 55-104. Van der Ham, *op.cit.* (noot 1), pp. 224-227. Naast Pit en Vogelsang bestond de commissie uit voormalig directeur van het Prentenkabinet, C. Hofstede de Groot, kunstenaar en publicist Jan Veth, de Utrechtse Rijksarchivaris S. Muller Fzn. en de directeur van het Haags Gemeentemuseum en gemeentearchivaris, H.E. van Gelder.
- 22 *Over hervorming en beheer*, *op.cit.* (noot 21), pp. 1-40.
- 23 Vogelsang, *op.cit.* (noot 18), pp. 191-199.
- 24 J.A. Martis, *Voor de kunst en voor de nijverheid*, Amsterdam 1990, pp. 187-194; M. Mekking, 'De geschiedenis van de Amsterdamse Academie voor Beeldende Vorming', *De kunst meester*, Amsterdam 1997, pp. 17-20.
- 25 H. van Rheeden, *Om de vorm. Een eeuw teken-, handarbeid en kunstnijverheidsonderwijs in Nederland*, Amsterdam 1989, pp. 44-51; Y. Koopmans, *Muurvast & gebeiteld. Beeldhouwkunst in de bouw 1840-1940*, Rotterdam 1997, pp. 82-84; Mekking, *op.cit.* (noot 24), p. 18.
- 26 H.H. Pijzel-Domisse, 'Het Museum en de School voor Kunstnijverheid in de periode 1877-1926', *Paviljoen Welgelegen 1789-1989. Van buitenplaats van de bankier Hope tot zetel van de provincie Noord-Holland*, Haarlem 1989, pp. 164-165.
- 27 ARA, archief BiZa, inv.nr. 2655 (Jaarverslagen van de kunstnijverheidsschool 1894, 1897 en 1898. Zie voor kopiëren ook: RMA, archief hoofddirectie, inv.nrs. 408-411 (kopiistenregister naar schilderijen). Hoewel de registers in dit archief staan omschreven als *kopiistenregister naar schilderijen*, staan hierin ook de gegevens over wie in het Nederlandsch Museum tekende. Aan de hand van zogenaamde verlofkaarten werd bijgehouden wie naar welk voorwerp tekende. Het gemiddelde aantal verlofkaarten voor tekenen naar gipsafgietsels op de binnenplaats lag rond twintig kaarten per jaar. Vanaf 1900 namen de aanvragen flink toe, zelfs tot een maximum van 233 verlofkaarten in 1922. Daarna werd het kopiëren aan banden gelegd. De binnenplaats sloot en werd uitsluitend geopend op aanvraag. Zie voor verkoopaantal van verlofkaarten ook de Jaarverslagen van de Rijkscommissie 1887-1922 in: *Verslagen omtrent 's Rijksverzamelingen van Geschiedenis en Kunst*. (voortaan *Verslagen*)
- 28 *Rapport der Ministerieele commissie in zake de van regeeringswege te nemen maatregelen ten aanzien van het kunst- en teekenonderwijs*, Den Haag 1917.
- 29 Vogelsang, *op.cit.* (noot 18), p. 200.
- 30 *Rapport der Rijkscommissie van advies inzake reorganisatie van het museumwezen hier te lande*, Den Haag 1921, p. 106. Van der Ham, *op.cit.* (noot 1), pp. 227-231.
- 31 *Rapport 1921*, *op.cit.* (noot 30), p. 18.

- 32 Rapport 1921, *op.cit.* (noot 30), pp. 13-18.
- 33 Rapport 1921, *op.cit.* (noot 30), pp. 35-36.
- 34 Rapport 1921, *op.cit.* (noot 30), pp. 31-32.
- 35 Martis, *op.cit.* (noot 24), pp. 215-220. Pijzel-Domissie, *op.cit.* (noot 26), pp. 159-160, 165-167; Rapport 1917, *op.cit.* (noot 28); H. van Rheeden, 'Wie is er bang voor de reorganisatie van het kunstonderwijs', *De Kunstmeester*, Amsterdam 1997, pp. 52-7; M. van Teeffelen, 'Niets dan broze kalk... Het ontstaan en de teloorgang van een unieke collectie: de gipsafgietsels van het Haagse Museum voor Reproducties van Beeldhouwkunst, het Gipsmuseum', *Die Haghe* 1997, pp. 129-153.
- 36 *Gedrukte notulen van de vergaderingen van de Rijkscommissie voor het museumwezen* (hierna aangeduid als: Notulen), pp. 769.
- 37 Rapport 1921, *op.cit.* (noot 30), p. 122.
- 38 Rapport 1921, *op.cit.* (noot 30), pp. 105, 47; Vogelsang, *op.cit.* (noot 18), pp. 201.
- 39 Rapport 1921, *op.cit.* (noot 30), p. 106.
- 40 Rapport 1921, *op.cit.* (noot 30), pp. 105-106.
- 41 Vogelsang, *op.cit.* (noot 18), p. 201.
- 42 Rapport 1921, *op.cit.* (noot 30), p. 106.
- 43 Vogelsang, *op.cit.* (noot 18), p. 204.
- 44 Notulen, *op.cit.* (noot 36), p. 769; Rapport 1921, *op.cit.* (noot 30), pp. 107.
- 45 *Rede uitgesproken door den heer C.W. Lunsingh Scheurleer ter gelegenheid van de opening van het museum van reproducties van beeldhouwkunst, in de academie van beeldende kunsten te 's Gravenhage op zaterdag 30 oct. 1920*; Van Teeffelen, *op.cit.* (noot 35), pp. 129-153.
- 46 In juli 1920 biedt Van Riemsdijk bij de minister zijn ontslag aan, waarna Schmidt-Degener werd voorgedragen als hoofddirecteur. Omdat de laatste pas in 1922 in dienst kon treden is Van Riemsdijk tot die tijd in dienst gebleven. Zie voor Schmidt-Degener ook: G. Luijten, "De veelheid en eelheid": een Rijksmuseum Schmidt Degener', *Het Rijksmuseum. Opstellen over de geschiedenis van een nationale instelling. Nederlandsch Kunsthistorisch Jaarboek* 35 (1984), pp. 351-407. Van der Ham, *op.cit.* (noot 1), pp. 231-254.
- 47 Op 1 september werd de commissie opgeheven. RMA, archief pleisterafgietsels, inv.nr. 10.
- 48 Op 22 september 1923 vraagt Schmidt-Degener machtiging om de Mozesput voor het 3.250 gulden inclusief transportkosten aan te kopen. Op 7 april 1924 arriveerde het afgietsel in Amsterdam. RMA, archief hoofddirectie, inv.nr. 1765.
- 49 Algemeen Rijksarchief (hierna ARA), archief OK en W, afd. K en W, inv.nr. 700, plan voor de toekomstige mogelijkheden van het Rijks Museumgebouw, d.d. 23 februari 1923; RMA, archief hoofddirectie, inv.nr. 2512, notulen van de vergadering d.d. 18 mei 1923.
- 50 J.P. Filedt Kok, 'De vroege Nederlandse schilderkunst in het Rijksmuseum', *Bulletin van het Rijksmuseum* 46 (1998), pp. 125-205; Luijten 1984, *op.cit.* (noot 46), pp. 359-361; W.E. Krul, 'Realisme, Renaissance en nationalisme: cultuurhistorische opvattingen over de Oudnederlandse schilderkunst tussen 1860 en 1920', 'Om iets te weten van de oude meesters', *De Vlaamse Primitieven - herontdekking, waardering en onderzoek*, Den Haag 1995, pp. 236-284; F. Schmidt Degener, 'Rembrandt imitateur de Claus Sluter et de Jean van Eyck', *Gazette des Beaux-Arts*, 3me période, 36 (1906), pp. 89-108.
- 51 Filedt Kok, *op.cit.* (noot 50), pp. 137; Krul, *op.cit.* (noot 50), pp. 255-259; E.H. Kossmann, 'De Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst bij de historici', *De gouden eeuw in perspectief. Het beeld van de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst in later tijd*, z.pl. 1992, pp. 280-299.
- 52 Filedt Kok, *op.cit.* (noot 50), pp. 150-151; Krul, *op.cit.* (noot 50), pp. 273-280.
- 53 Schmidt-Degener schreef dit nadat kritiek van het Eerste Kamerlid Polak was gekomen over de plaatsing in de voorhal van de Mozesput. ARA, archief OK en W, afd. K en W, inv.nr. 561 (stukken over uitvoering van reorganisatie van het Rijksmuseumgebouw 1923-1939), brief d.d. 29 april 1928.
- 54 Luijten, *op.cit.* (noot 46), pp. 370.
- 55 ARA, archief OK en W, afd. K en W, inv.nr. 561, brief d.d. 29 april 1928.
- 56 Rapport 1921, *op.cit.* (noot 30), pp. 104-106.
- 57 ARA, archief OK en W, afd. K en W, inv.nr. 700, De toekomstige mogelijkheden van het Rijks Museumgebouw 23-2-1923 en brief d.d. 27 maart 1926.
- 58 ARA, archief OK en W, afd. K en W, inv.nr. 700, notulen van de vergadering d.d. 27 maart 1926.
- 59 ARA, archief OK en W, afd. K en W, inv.nr. 700, notulen van de vergadering d.d. 24 januari 1925 en 27 maart 1926.
- 60 Later zouden er ook plannen ontstaan om de onderdoorgang te bestemmen als een congresruimte en zelfs in 1938 als bergruimte tegen luchtaanvallen ARA, archief OK en W, afd. K en W, inv.nr. 561, reorganisatieplan 9-5-1925 en brieven d.d. 22 februari 1928, 4 mei 1928, 16 juni 1936 en 15 april 1938. Van der Ham, *op.cit.* (noot 1), p. 254.
- 61 Het stadhuis in Wassenaar ontving de Zondvloed van Matthias Kessels en de Gebroeders de Witt van Ferdinand Leenhoff. Jaarverslag hoofddirectie 1928 in Verslagen, *op.cit.* (noot 28); ARA, archief OK en W, afd. K en W, inv.nr. 698, notulen van de vergadering d.d. 20 maart 1927.
- 62 RMA, archief hoofddirectie, inv.nr. 2202, brief d.d. 12 augustus 1927.
- 63 ARA, archief OK en W, afd. K en W, inv.nr. 561, brief d.d. 26 februari 1932.
- 64 ARA, archief OK en W, afd. K en W, inv.nr. 561, brieven d.d. 9 november 1932, 7 maart 1932, 29 april 1932; RMA, archief hoofddirectie, inv.nr.

- 2202, brief d.d. 13 april 1934.
- 65 ARA, archief OK en W, afd. K en W, inv.nr. 561, brieven d.d. 13 september 1934 en 30 oktober 1936.
- 66 In een bespreking van het commissierapport op een algemene vergadering d.d. 17 december 1921 van de Oudheidkundige Bond benadrukt F.W. Hudig het belang van de gipscollectie. ARA, archief OK en W, afd. K en W, inv.nr. 698.
- 67 F.M. Kammel, 'Zur Geschichte der Abgussammlung nachantiker Skulptur an den Berliner Museen', *Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz* 28 (1991), pp. 59-193. In het bijzonder pp. 56-57.
- 68 RMA, archief hoofddirectie, inv.nr. 2202, brief aan minister OK en W d.d. 25 januari 1938.
- 69 RMA, archief hoofddirectie, inv.nr. 2203, brief d.d. 26 maart 1937.
- 70 ARA, archief OK en W, afd. K en W, inv.nr. 561, brief d.d. 24 april 1937.
- 71 Hoewel er nog op aangedrongen werd de gratis gipsverstrekking te laten doorgaan omdat het voor het *algemeene aesthetische vorming van de leerlingen als voor het teekenonderricht in het bijzonder* nog steeds van belang zou zijn, gaf minister De Visser aan dit om financiële redenen niet langer te kunnen handhaven. RMA, archief pleisterafgietsels, inv.nr. 113, brief d.d. 11 mei 1923; voortaan zouden de gipsmodellen aan de scholen worden verkocht. De verkoop is in ieder geval tot na de oorlog doorgegaan. RMA, archief hoofddirectie, inv.nrs. 2453, 2454, 2455.
- 72 Jaarverslag hoofddirectie 1950 in Verslagen, *op.cit.* (noot 27).
- 73 Van 1938 tot 1941 was de Marinewerf in Amsterdam als opslagplaats gebruikt. Na opzegging van de huur werd een deel van de collectie, met name de grotere stukken, in de Zuiderkerk ondergebracht. Deze was tevens in gebruik als identificatieplaats voor lijken van massarampen. De gipscollectie lag hier in het middentravee opgeslagen. Ook lag er een deel opgeslagen in de nieuw verworven kelder buiten het gebouw. Toen in 1950 eindelijk het in 1943 ontstane plan was opgevat de Zuiderkerk te restaureren en een nieuwe bestemming te geven, werd dit als goede reden aangegrepen om de hele collectie, ook de gipsvormen, van de hand te doen. Jaarverslag hoofddirectie 1950 in Verslagen, *op.cit.* (noot 27).
- 74 Met deze collectie nam het Haagse gipsmuseum de vierde afgedankte gipscollectie in ontvangst. Achtereenvolgens was men in het bezit gekomen van de collecties van het Kunstnijverheidsmuseum in Haarlem, Gerber uit Keulen, het Aartsbisschoppelijk Museum in Utrecht. Van Teeffelen, *op.cit.* (noot 35), pp. 139, 146; Lunsingh Scheurleer, *op.cit.* (noot 45), pp. 8-11.
- 75 Mekink, *op.cit.* (noot 24), pp. 32-33; Van Rheeden, *op.cit.* (noot 25), pp. 158-163.
- 76 Van Teeffelen, *op.cit.* (noot 25), pp. 147-148;
- enkele stevig in de muren verankerde gipsafgietsels zijn in de zalen achtergebleven, zoals Ghiberti's Parijsdeuren van het Baptisterium in Florence, haut-reliefs van de Cantoria van Lucca della Robbia, de Bamberger Reiter en een – inmiddels gepolychromeerde – zetel van een van de eerste afgietsels die voor het Rijksmuseum werd vervaardigd, de koorbank uit Dordrecht. Dit najaar zullen deze weer te bezichtigen zijn als een vroegere museumzaal van het gipsmuseum wordt heropend.
- 77 Talloze door opslag veelal beschadigde gipsafgietsels, maar ook gave exemplaren werden *bij kruiwagens vol op de binnenplaats van de academie gestort, met mokers kapot gehakt en als puin weggevoerd*. *Haagsche Courant* 27-10-1964; zie hierover ook: B. Koevoets, 'De beeldenstorm op het gipsafgietsel', *Museumvisie* 4 (1983), pp. 103-107; Deze ontwikkeling voltrok zich niet uitsluitend aan de Koninklijke Academie in Den Haag. Tot over de grenzen in Duitsland, Frankrijk en Italië werd op dezelfde wijze hieronder een streep gezet. H.U. Cain, 'Gipsabgüsse. Zur Geschichte ihrer Wertschätzung', *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*. Nürnberg 1995, pp. 200-215, *op.cit.* (noot 5), pp. 200-215.
- 78 Hoewel het buiten het onderzoek viel om de restanten van gipscollectie te traceren, wil ik op deze plaats nog enkele gegevens melden. In de school op de Waldeck Piermontkade, inmiddels Haagland Instituut Beroepsoponderwijs, is een deel van de collectie achtergebleven en een deel is terechtgekomen bij het stukadoors- en restauratiebedrijf Rescura, eveneens in Den Haag. Bij het Instituut Collectie Nederland bevinden zich nog enkele bustes en de Zondvloed van Matthias van Kessels. Eind jaren '70 kwamen uit een vochtig keldertje onder de Aziatische afdeling in het Rijksmuseum verschillende borstbeelden te voorschijn, die vermoedelijk bij de herinrichting van de historische afdeling hier werden opgeslagen (vriendelijke mededeling van P. Terwen). Deze bevinden zich nog in de opslag van het Rijksmuseum. Verder zou de Haagse academie een deel hebben overgedragen aan de Nederlandse Omroep Stichting. Maar waar die gipsen zijn gebleven is niet bekend. Dan is er nog de collectie klassieke afgietsels die werd overgebracht naar het Allard Pierson Museum en daar verspreid over de zalen en de zolder is tentoongesteld.

