



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

• MAY MEURS •

Afb. 1

De gipsbinnenplaats richting zuidwesthoek met op de voorgrond gipsafgietsels van Romaanse bouwfragmenten en het doopvont van Linnen. Het middenpad met vitrinekasten, de zuilen uit de crypte van Rolduc, grafmonumenten van Karel de Stoute en Maria van Bourgondië, het houten koorhek van Helvoirt en het Bergportaal. Tegen de zuidwand de gevel van het raadhuis uit Den Haag, circa 1905.

Terug naar Cuypers', zo luidt het motto van het renovatieplan voor het interieur van het Rijksmuseum dat na 2003 gestalte zal krijgen. Wie van de imposante verschijning van het Rijksmuseumgebouw houdt zal dit plan goed in de oren klinken. Maar wie thuis is in de geschiedenis van het Rijksmuseum, weet dat we nooit volledig kunnen terugkeren naar het meesterwerk van de Roermondse architect. Eerdere ingrijpende reorganisaties, die plaatsvonden in de jaren '20 en een vervolg kregen in de jaren '50, hebben zo drastisch gebroken met Petrus Josephus Hubertus Cuypers' omvangrijke *Gesamtkunstwerk* dat een terugkeer naar de oorspronkelijke situatie al bij voorbaat is uitgesloten. Dat geldt niet alleen voor de indeling en decoratie van het gebouw – zaken die bij de renovatie gedeeltelijk weer in ere hersteld zullen worden – maar ook voor de kunstcollecties die in de visie van Cuypers bij uitstek functioneerden in nauwe samenhang met het gebouw.

Voor een van de meest opmerkelijke verschijningen van het *Gesamtkunstwerk* komt het plan 'Terugkeer naar Cuypers' in ieder geval te laat. Het betreft de eens zo rijke verzameling gipsafgietsels (afb. 1). Deze collectie, die na ruim 45 jaar toewijding was uit-

gegroeid tot bijna 2000 stuks, waaronder reusachtige exemplaren als de koorbanken uit Dordrecht, het Bergportaal van de Sint-Servaas te Maastricht maar ook kleinere voorbeelden van fijn houtsnij- en beitelwerk, belandde in de jaren '20 in het depot om vervolgens in de jaren '50, beschadigd en wel, te worden afgedankt. De pre-occupatie van musea met de authenticiteit van voorwerpen en de vernieuwingsdrang binnen het kunstonderwijs, die inzetten in de jaren '20 en na de oorlog snel toenamen, hebben begin jaren '70 definitief hun tol geëist. Daar ze voor beide geen functie meer hadden, werden veel afgietsels moedwillig kapot geslagen of raakten ze door gebrek aan interesse verspreid en verloren. Wat er nu nog van over is gebleven is, voor zover kon worden nagegaan, slechts een schim van de collectie van weleer. De laatste restanten liggen te verschimmelen op de zolder van het Haagland Instituut Beroepsonderwijs op de Waldeck Piermontkade in Den Haag of werden weliswaar gered, maar zijn in bezit gekomen van andere instituten en particulieren, waaronder een Haags stukadoorsbedrijf. Een treurige zaak, te meer omdat de gipscollectie evenzeer als de oorspronkelijke indeling en decoratie van het gebouw

gezien moet worden als een van de belangrijke nalatenschappen van Cuypers. Het is nu aan het Rijksmuseum om in het kader van het renovatieplan 'Terug naar Cuypers' niet alleen het gebouw zelf, maar ook de overblijfselen van datgene wat diens meesterwerk compleet maakte, de sluitsteen van dit *Gesamtkunstwerk*, zoveel mogelijk te koesteren en eventueel weer een plaats te geven in het museum. Zo zouden de laatste restanten van de gipsverzameling de geplande nieuwe ingangen op de plaats van de nog open te breken binnenplaatsen mooi kunnen opluisteren, waarmee ze ten minste naar de omgeving zouden terugkeren waarvoor ze eens waren bedoeld: de westelijke binnenplaats. Maar zover is het voorlopig nog niet en voor de gipscollectie in zijn geheel zou het zover ook nooit meer kunnen komen. Daarvoor zijn de twee reorganisaties te ingrijpend geweest.

In dit onderzoek zal uitvoerig aan de orde komen wat de beweegredenen waren om bij die eerste reorganisatie van de jaren '20 de westelijke binnenplaats te sluiten en de gipsen op te slaan in het depot. Tot op heden ontbreekt een veelzijdig noch samenhangend beeld van de gipscollectie en het effect van de reorganisatie op de opslag – de enkele studies die hierover zijn verschenen geven veelal een beknopte beschrijving van de verzameling en beperken zich meestal uitsluitend tot het signaleren van de samenhang tussen reorganisatie en teloorgang.¹ Daarom lijkt het zinvol de samenstelling van de collectie gipsafgietsels in kaart te brengen en de achterliggende bedoelingen te verkennen en tegen elkaar af te wegen. In deze eerste publicatie van dit onderzoek zal worden ingegaan op de periode voorafgaand aan de reorganisatie, de periode waarin de collectie werd samengesteld. Nog meer dan Cuypers' ideeën waren de opvattingen van jhr. Victor de Stuers, de eerste referendaris van Kunsten en Wetenschappen, daarvoor doorslagge-

vend. In 1875 had hij de overheid opgeroepen ter bevordering van het kunstonderwijs geld vrij te maken voor de aanleg van de gipscollectie, hiervoor de hulp van Cuypers in te schakelen, en de afgietsels prominent in het Rijksmuseum op te stellen. Vervolgens heeft hij samen met Cuypers zich een leven lang ingezet voor de uitbreiding van de collectie en zo tevens een sterke greep gehouden op de invulling van het kunstonderwijs (afb. 2). In een later Bulletin wordt ingegaan op de reorganisatieplannen en de gevolgen daarvan voor de gipscollectie. Centraal daarin staat de Rijkscommissie voor het museumwezen, een commissie van 22 kunst- en historici die vanaf 1919 belast was met onder andere de taak het Rijksmuseum van 'verouderde Rijksopslagplaats voor kunstwerken' om te vormen tot een 'modern kunstmuseum'. Echter, een duidelijk beeld van de beweegredenen van deze commissie kan alleen verkregen worden als deze worden getoetst aan de ideeën van De Stuers en Cuypers' over kunsteducatie en de rol daarin van het Rijksmuseum. Pas dan wordt duidelijk waarom en in welk opzicht de beweegredenen van de commissie in de jaren '20 onvermijdelijk leidden tot het opruimen van de gipsafgietsels. Alvast vooruitlopend op een van de conclusies kan gesteld worden dat de commissieleden, met hun plannen voor de reorganisatie, in tegenstelling tot wat wel eens is beweerd, geenszins braken met de gewoonte gipsafgietsels in het museum tentoon te stellen. Wel wilden zij af van de verzameling die door Cuypers en De Stuers op dit gebied was samengesteld en meenden zij dat voor een nieuw soort gipscollectie uitsluitend een plaats in de marge van de te herschikken kunstverzamelingen kon worden gereserveerd. Behalve de bezwaren die de commissie had tegen de gipsafgietsels van De Stuers en Cuypers, zal hier ook eerder geuite kritiek uit de kring van oprichters aan de orde komen. Daarbij is niet alleen

geprobeerd deze vroege critici zelf aan het woord te laten en hun eigen waarheid te laten vertellen, maar tevens hun ideeën te beschouwen tegen de achtergrond van de destijds gekoesterde kunsteducatieve opvattingen. In hoeverre de ideeën van de critici zich keerden tegen de macht van De Stuers en Cuypers met hun eenzijdige invulling van kunstonderwijs en museum, dan wel als 'opmaat' opgevat kunnen worden voor de museale vernieuwingen van de commissie, zal eveneens worden belicht. Tot slot wordt kort ingegaan op hoe na de reorganisatie de gipsafgietsels definitief uit het museum verdwenen en de restanten elders in het land terecht kwamen.

De nationale voorbeeldencollectie

'Niet veel minder dan een gruwel', luidde de harde mening van de Rijkscommissie toen bij de plannen voor de reorganisatie in 1921 de gipsverzameling van het Rijksmuseum ter sprake kwam.² Daarmee was het oordeel geveld. De gipscollectie had in de toenmalige hoedanigheid niet langer een functie voor het museum. Nog geen vijftig jaar daarvoor was de situatie totaal anders geweest en werd er gemeend dat die gipsverzameling juist een onmisbaar deel vormde van de museumcollecties. Vader van deze gedachte was staatsreferendaris jhr. Victor de Stuers. Waarom hij meende dat het museum niet zonder gipscollectie kon wordt hier nader toegelicht.³

Een belangrijk argument in De Stuers' pleidooi vormden de ontwikkelingen in buitenlandse nationale musea. Om de overheid te overtuigen van het gemis schreef hij als referendaris vele minuten en nota's waarin hij refereerde aan de gipsverzamelingen in Londen, Berlijn, Parijs en Brussel.⁴ Indertijd had ook wel een enkel Nederlands museum een gipscollectie, zoals die van klassieke beelden in het Leidse Prentenkabinet. Maar deze afgietsels waren slechts een erfenis



van de Leidse academie en van koning Lodewijk Napoleon, die ze vlak voor zijn plotselinge vertrek uit Nederland in 1813 had aangekocht in Parijs.⁵ Sindsdien had het Rijk zich echter nauwelijks ingelaten met afgietsels en dat vond De Stuers een kwalijke zaak.

In het buitenland was dat anders. Daar werden sinds het einde van de 18de eeuw bewust gipsafgietsels verzameld voor de collecties van nationale musea.⁶ Aanvankelijk ging het hier slechts om enkele exemplaren die tussen originele kunstwerken stonden opgesteld, maar gedurende de 19de eeuw werden deze aangevuld tot collecties van formaat. Deze ontwikkeling kan gezien worden als een direct gevolg van een meer publiekgerichte functie die in de tweede helft van de 19de eeuw aan veel musea werd toegekend

Afb. 2
Victor Eugène Louis
de Stuers en Petrus
Josephus Hubertus
Cuypers, circa 1880.

en waarbij het educatieve element een belangrijk aspect vormde. Dat omwille van de kunsteducatie ook gebruik werd gemaakt van gipsafgietsels hoeft niet te verbazen. Om het publiek vertrouwd te maken met de beginselen van kunst werd gestreefd naar een allesomvattend beeld en gipsafgietsels vormden hierbij een uitstekend middel om de collecties aan te vullen.

Het verzamelen van gipsafgietsels als hulpmiddel bij kunsteducatie was overigens geen uitvinding van de 19de eeuwse musea. Reeds in de vroege Renaissance bezaten verschillende schilders en beeldhouwers gipsafgietsels van klassieke beelden, die zijzelf en hun leerlingen veelvuldig kopieerden om zich te bekwamen in het uitbeelden van het menselijk lichaam. Ging het hier nog om enkele kleine privécollecties, met het ontstaan van de kunstacademies in de tweede helft van de 17de eeuw groeiden de verzamelingen. De toon was gezet aan de Parijse Académie des Beaux-arts, waar behalve het tekenen naar prenten en ander plaatwerk het kopiëren van gipsen beelden een vast onderdeel van het lesprogramma was geworden; een gebruik dat in het bijzonder door de Italiaanse beeldhouwer Gian Lorenzo Bernini tijdens zijn bezoek aan Parijs in 1665 werd aangemoedigd. Volgens hem was er geen betere methode voor de vorming van jonge kunstenaars dan te oefenen op deze *plâtres* van *toutes les belles statues, basreliefs et bustes antiques* alvorens te werken naar de natuur.⁷ Ook andere kunstacademies in Europa namen deze gedachte tot uitgangspunt, zodat overal gipscollecties van klassieke sculptuur ontstonden, zoals de veel geprezen verzamelingen in Dresden en Mannheim. Maar ook in de tekenzalen van de Nederlandse stadstekenacademies, zoals die in Den Haag en Amsterdam, stonden gipsafgietsels opgesteld, waaronder geliefde beelden als de Laokoön, de Apollo-Belvedere, de Capitolijnse Venus en de Hercules Farnese. Eind 18de eeuw

volgden verschillende Duitse universiteiten – in Bonn, Leipzig en München – de academies in deze ‘gipsverzamelwoede’, zij het dat ze daar vooral voor de archeologische wetenschap werden benut.⁸

Ook al hadden gipsafgietsels dus eeuwenlang een belangrijke functie bij het theoretische en het meer praktijkgerichte kunstonderwijs, het was echter pas toen kunsteducatie in de tweede helft van de 19de eeuw een belangrijke rol ging spelen in musea, dat het verzamelen ervan een hoge vlucht nam. Dit heeft ook de gipsindustrie en de daarmee gepaardgaande wedijver om het afgietrecht enorm in de hand gewerkt. Zo was de Berlijnse staatsgieterij de trotse bezitter van het eerste negatief van de beeldhouwwerken van het in 1874 opgegraven westelijk timpaan van de Zeustempel in Olympia en pochte het Louvre met het bezit van het tweede afgietsel van de Apollo Belvedere.⁹ Hadden de mouleurs (gipsgieters) in het begin van de 18de eeuw aan de academies vooral verkleiningen of fragmenten van beelden verstrekt, zoals handen, voeten en bustes, gedurende deze eeuw was het levensgrote beeld gangbaarder geworden en vanaf circa 1850 kon, mede dankzij de verbeterde reproductietechniek, beantwoord worden aan de nieuwe vraag naar reusachtige opdrachten. Ware prestaties werden geleverd met het afgieten van de bronzen deuren van de Dom in Hildesheim in 1856 voor het Nationalmuseum in Neurenberg en het kathedraalportaal van Santiago de Compostela in 1866 voor het South Kensington Museum in Londen.¹⁰ De groei van de collecties, maar zeker ook van het formaat van de gipsafgietsels, hebben in musea tevens bijgedragen tot de bouw van immense gipshallen. In 1873 openden de twee Cast Courts van het South Kensington en in 1877 volgde Neurenberg, eveneens met twee gipshallen.¹¹ Maar ook in musea waar niet gekozen was voor gipshallen, vormden gipscollecties door hun

grote verschijningen vaak het middelpunt van de kunstcollecties. In het Hertogelijk Paleis in Brussel werd de complete begane grond voor expositie gebruikt, het Neues Museum in Berlijn had ervoor de vestibule en vier grote zalen ingeruimd en het Louvre kreeg zijn Musée des Plâtres met daaraan verbonden een gipsgieterij. Dankzij de architect Viollet-le-Duc kwam het in Parijs in 1873 zelfs tot de oprichting van een museum uitsluitend voor gipsafgietsels. Het na de wereldtentoonstelling vrijgekomen Palais du Trocadéro diende als behuizing voor dit Musée de la Sculpture Comparée – tegenwoordig bekend onder de naam Musée des Monuments Français.¹²

Met deze ontwikkeling in buitenlandse musea is het weinig verbazingwekkend dat De Stuers bezield raakte door het plan ook voor het Rijksmuseum een gipscollectie aan te leggen en deze aldaar prominent op te stellen. Maar niet uitsluitend de imponerende verschijning van de buitenlandse gipscollecties maakte dat De Stuers herhaaldelijk bij de minister begon aan te dringen. De verklaring voor zijn plannen moet vooral gezocht worden in de vorm van kunstonderwijs die aan het ontstaan van veel collecties ten grondslag lag en die eveneens in het Rijksmuseum zijn beslag diende te krijgen. Dit educatieve uitgangspunt kon echter per museum verschillen en De Stuers achtte zeker niet iedere vorm van kunstonderwijs waarbij de afgietsels een nuttig hulpmiddel vormden navolgenswaardig. Een collectie die in het bijzonder ten doel had de kennis van de ontwikkeling der beeldhouwkunst te bevorderen – zoals de collecties van het Louvre en het Neues Museum in Berlijn, waarnaar De Stuers een aantal keer verwees – had niet zijn voorkeur. Evenmin dacht hij aan gipsafgietsels als leermiddel ter verspreiding van de klassieke schoonheidsleer, zoals bij het Leidse Prentenkabinet het geval was. Eigenlijk probeerde De

Stuers met de verwijzing naar talloze buitenlandse gipsverzamelingen bij de minister maar één enkel soort onder de aandacht te brengen. Het ging hier om een collectie die een hulpmiddel kon vormen bij het kunstnijverheids- onderwijs en die met name voor *den architect*, voor *den werkman*, voor *den kunstindustriële*, voor *den leerlingen in het teekenen enz. van groot nut* kon zijn.¹³

Het ideale buitenlandse voorbeeld vond De Stuers in het South Kensington Museum. Dit Londense museum speelde indertijd een toonaangevende rol op het gebied van het kunstnijverheids- onderwijs.¹⁴ In 1851 was het opgericht met het doel de Engelse kunstnijverheid weer op peil te brengen. De opvatting was dat het niveau van het nijverheidsproduct door de toegenomen industrialisatie en een daarmee gepaard gaande mentaliteitsverandering flink was gedaald. Met het specifieke economische doel de ambachtslieden beter in hun vak te bekwamen dacht men het tij te keren. Maar men trachtte niet alleen door de oprichting van een kunstnijverheidsmuseum deze praktische en bovenal materiële doelstelling te verwezenlijken.

Het museum maakte deel uit van een veel meer omvattend programma, waarin ook vergaande hervorming van ambachtsscholen was geregeld. Echter, een gezond economisch leven werd alleen bereikt, zo was de gedachte, als de opleiding van ambachtslieden hand in hand ging met de opvoeding van smaakbewuste consumenten. Dit bracht met zich mee dat het kunstnijverheidsmuseum ook toegankelijk was voor het grote publiek en dat zowel op de lagere als op de middelbare scholen bij de toekomstige 'verbruikers' een kunstzin werd aangekweekt. Voor de veredeling van smaak en verbetering van het kunstnijverheidsproduct was het tekenonderwijs van cruciale betekenis. Het idee was dat dit het waarnemingsvermogen van een ieder zou scherpen omdat door tekenen zowel



Afb. 3
De leerlingen van de
Rijksnormaalschool
tekenen naar gipsmo-
dellen van klassieke
sculptuur, circa 1925.

'de hand' als 'het oog' werd geoefend. Men verwierp daarbij de oude methode van het kopiëren van plaat- en prentwerk en introduceerde het natekenen van driedimensionale objecten, het zogenaamde natuurtekenen. De gipsen waren bij deze nieuwe methode een onmisbaar hulpmiddel. Na de oefening naar geometrische vormen, de draaden en blokmodellen, was het tekenen naar gipsafgietsels de volgende stap in het leerproces van de opklimmende moeilijkheidsgraad (afb. 3). Het kunstnijverheidsmuseum vormde de spil waar het landelijk hervormingsprogramma om draaide. Behalve dat het als centraal museum fungeerde waar men 'goede' voorbeelden kon natekenen en aanschouwen, leverde het gipsafgietsels voor het kunstonderwijs op scholen en huisvestte het de opleiding voor tekenleraren en de modelschool voor landelijke ambachtsscholen.¹⁵

Geïnspireerd door dit Engelse voorbeeld en eveneens als antwoord op het gesignaleerde verval volgden in de jaren '70 de overheden van landen als Frankrijk, Duitsland en Oostenrijk met vergaande kunstonderwijshervormingen en de oprichting van kunstnijverheidsmusea met grote gipscollecties. Tot ergernis van De Stuers was het in Nederland daarentegen uitsluitend gebleven bij de constatering dat het nijverheidsproduct ver achtergebleven was bij dat van vroeger tijden. Hoewel het 'wanproduct' al enige tijd in brede kring de aandacht trok, was hij degene die voor het eerst serieus de Nederlandse achterstand op het gebied van de kunstnijverheid aan de kaak stelde. Hij hield hier het liberale kabinet voor verantwoordelijk en laakte in 1873 in zijn inmiddels overbekende Gids-artikel *Holland op zijn smalst* openlijk het tot die tijd gebezigde – of

liever gezegd met rust gelaten – kunstbeleid. De overheid had zich, volgens De Stuers, veel te lang verscholen achter minister Thorbeckes machtspreuk ‘kunst is geen regeringszaak’ en noch met kunst noch met kunstbevordering ingelaten. Het was tijd voor verandering.¹⁶

Nu was het niet helemaal waar dat sinds het politiek beleid van *laissez-faire* de gehele kunst in ‘een diepe droomloze slaap’ was gedommeld. Weliswaar had het liberale kabinet zich onthouden van te veel bemoeienis met kunstzaken omdat het vond dat de regering geen ‘oordeelaar’ van kunst behoorde te zijn, maar het had wel degelijk een belangrijk initiatief genomen met betrekking tot het kunstonderwijs. Zo waren met de bekrachtiging van de wet op het Middelbaar Onderwijs in 1863 de Burgerscholen en Hogere Burgerscholen opgericht, waarbij ook het nijverheidsonderwijs en de daarbij behorende leer methode van het tekenen waren geregeld.¹⁷ Maar voor De Stuers was deze onderwijshervorming nog verre van ideaal. Zo waren niet alleen de Burgerscholen gedeeltelijk levensvatbaar gebleken en bleef de ambachtsman voor een goede vakopleiding nog altijd aangewezen op particulier initiatief, ook de leer methode was volgens De Stuers ver achter gebleven bij de bedoelingen. Want ook al was op iedere school tekenen een verplicht vak geworden, de nieuwe methode van ‘natuurtekenen’ die hij bij uitstek geschikt achtte om de producent te bekwamen en de consument te ontwikkelen en te beschaven, was dat geenszins. Zelfs het in zijn opinie enige goede initiatief in die richting, de aankoop in 1863 in het buitenland van een kleine collectie gipsafgietsels, was op niets uitgelopen.¹⁸ De leerlingen werden ondanks deze voorbeelden voor het ‘natuurtekenen’ nog steeds geplaagd met de oude tekenmethode, *het kopieëren van graphische voorstellingen en het vervaardigen van milliarden arceeringen*.¹⁹

De Stuers felle kritiek op de nalatigheid van de overheid in kunstzaken werd gevolgd door een uitvoerig kunstonderwijsplan dat sterk gebaseerd was op het Engelse model. Toen vervolgens de minister van Binnenlandse Zaken De Stuers zelf voor de onderwijshervorming nodig had en hem in 1875 benoemde tot referendaris van de afdeling Kunsten en Wetenschappen, was het niet meer dan voor de hand liggend dat De Stuers begon aan te sturen op de verdere uitbreiding van het tekenonderwijs en de invoering van de nieuwe tekenmethode. Daarvoor had hij, niet in de laatste plaats, afgietsels nodig en een aanvulling van de collectie uit 1863 was dan ook ten zeerste gewenst.²⁰

Had De Stuers in de eerste plaats ten behoeve van de tekenonderwijshervorming bij de minister aangedrongen op een uitbreiding van de gipsverzameling, ook waar het ging om het zogeheten aanschouwingsonderwijs meende hij dat afgietsels als belangrijk hulpmiddel konden fungeren. Niet minder dan het tekenonderwijs kon deze vorm van kunstonderwijs scholieren een kunstzin bijbrengen. Maar tot woede van De Stuers namen de scholen het ook hiermee niet zo nauw. Zo constateerde hij dat veel leerlingen de Hogere Burgerscholen en Gymnasia verlieten met weliswaar goede kennis over theoretische vakken, maar dat het hun volledig ontbrak aan kennis over de artistieke kant van al die wetenschap. *Zij zijn in de Grieksche en Romeinsche klassieken volleerd (...), maar zij hebben nog nooit een afbeelding van een Griekschen tempel of een klassiek standbeeld gezien*, stelde hij in 1874. Volgens De Stuers was er slechts één manier om ook deze kloof te dichten en dat was door bij ieder vak, of het nu over de oudheid, de geschiedenis, aardrijkskunde of de literatuur ging, de leerlingen aan de hand van gipsafgietsels en plaatwerk te wijzen op de *artistieke zijde der dingen*.²¹

Het mag duidelijk zijn dat met het streven naar opheffing van de wanverhouding tussen wetenschappelijke en artistieke kennis De Stuers' plannen niet alleen het economische doel, de verbetering van de kunstnijverheid, beoogden. Zijn plannen reikten verder. Hij hoopte met het aankweken van de kunstzin niet alleen het kunstnijverheidsproduct uit het slop te halen, maar tevens waardering voor het cultureel erfgoed aan te kweken. Vanuit de gedachte dat kunst de uitdrukking van een volk in een bepaald tijdvak was, kon de geschiedenis van een betreffende cultuur niet bestudeerd worden zonder de kunst erbij te betrekken, en andersom. In zijn visie waren kunstzinnige en historische waarden dus moeilijk van elkaar te scheiden, laat staan te onderscheiden. Echter samen beschouwd zouden deze waarden elkaar juist versterken en een completer beeld van een cultuur geven. Helemaal waar het ging om de eigen cultuur, was het van het grootste belang dat bij bestudering van de geschiedenis de kunstzinnige uitingen niet aan de aandacht zouden ontsnappen. Dat veel leerlingen nog nooit van de Dom had gehoord terwijl zij precies wisten hoeveel conflicten de bisschoppen van Utrecht met de graven van Holland hadden gehad, was één van De Stuers vele bedroevende constateringen.²²

Overeenkomstig de gedachten dat kunst en geschiedenis elkaar aanvulden zou het Rijksmuseum, afgezien van de schilderijenafdeling, niet uitsluitend ingericht worden als een landelijk kunstnijverheidsmuseum, geschoeid op de leest van het South Kensington. Weliswaar diende het een belangrijke en centrale rol te vervullen in het landelijke kunstnijverheids- onderwijs en pleitte De Stuers vurig voor de huisvesting van een opleiding van tekenleraren (de Rijksnormaalschool), een voortgezette opleiding voor kunstnijverheidsvakken (de kunstnijverheidsschool) en een cen-

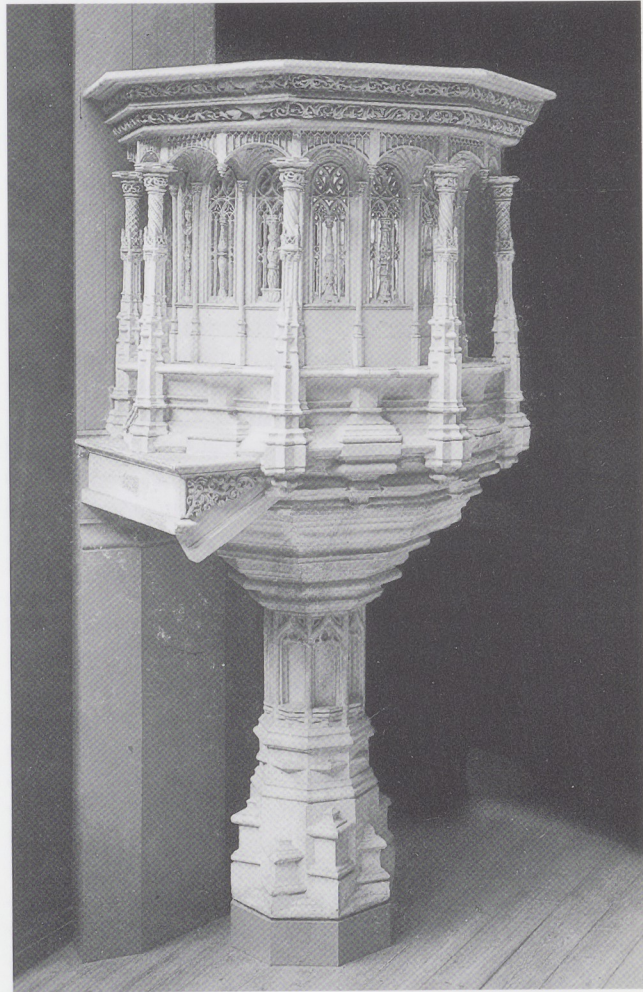
traal magazijn voor gipsmodellen met een bijbehorende gipsgieterij, maar daarmee was het museum niet compleet.²³ Naast kunstnijverheidsmuseum moest het ook een plaats worden voor bestudering van de nationale geschiedenis. Want alleen bij elkaar geplaatst zouden kunstnijverheidsobjecten en materiële documenten met betrekking tot zeden, gewoonten, politieke gebeurtenissen of illustere personen, elkaar versterken en verschillende facetten van het totaalbeeld van de eigen cultuur belichten.²⁴

De gipsafgietsels dienden beide doelen en moesten het publiek een beeld geven van zowel de geschiedenis als de kunst. *Inzonderheid voor de werkmán en den industrieel en niet minder voor den geschiedvorschér kan het nuttig zijn afgietsels van Nederlansch beeldhouwwerk te verzamelen en tentoon te stellen*, wordt in 1876 geschreven in een minuut van een nota aan de koning.²⁵ Maar de afgietsels moesten niet alleen een beeld geven van de eigen cultuur uit het verleden, ze moesten tevens aanzetten tot bescherming van het nationale erfgoed. In dit opzicht gingen De Stuers plannen niet alleen terug op het Engelse model, maar zeer waarschijnlijk had hij via de buitenlandse contacten van Cuypers zijn licht opgestoken bij het Musée des Sculpture Comparée in Parijs. Daar had Cuypers' voorbeeld Eugène Viollet-le-Duc – zoals eerder vermeld – al in 1873 het initiatief genomen een gipscollectie te vormen, die behalve tot verbetering van het kunstnijverheidsproduct moest leiden tot herwaardering van het Franse culturele erfgoed en vooral voor het specifieke middeleeuwse karakter daarvan. Le Duc's opvatting was, dat door bestudering van monumenten waardering zou ontstaan zodat een betere bescherming kon worden geboden.²⁶ Ook in Nederland was het volgens De Stuers hoog nodig dat betere bescherming van het eigen culturele erfgoed werd geboden, nadat jarenlange nalatigheid van het volk en

in het bijzonder van de overheid ervoor hadden gezorgd dat een groot deel van de monumenten was verminkt en verkwaamd. Met treffende voorbeelden toonde hij dat aan. Was de verkoop van het Bossche oxaal aan het South Kensington Museum sterk te betreuren, dit oxaal vormde slechts een van de vele Nederlandse kunstwerken die ten prooi waren gevallen aan heersende achteloosheid. Zo waren in Maastricht vier 12de-eeuwse reliëf-schrijnen met bijzonder drijfwerk verkocht om onder andere nieuwe misgewaden aan te schaffen voor de pastoor.²⁷ In Leiden had men het hoogtepunt van Nederlandse houtsnijkunst, de kansel uit de Pieterskerk, voorzien van een likje oranje verf en een mislukte neogotische trap.²⁸ Zolang dergelijke wantoestanden hier nog plaatsvonden was het volgens De Stuers zelfs verwerpelijk dat op de scholen, dankzij de wet van 1863, de oude tekenmethode werd gehanteerd en de aanleg van een gipscollectie voor zowel de scholen als voor het Rijksmuseum nooit echt van de grond was gekomen.²⁹ Hij zou het *wandalisme* dan ook een halt toe roepen door kunstwerken als de preekstoel uit Leiden eerst grondig te laten restaureren en vervolgens af te gieten voor de gipscollectie, uiteraard zonder trap (afb. 4). Uit vrees dat de stadhuisgevel in Den Haag aan een goedkope *opknappingsmanie* ten beurt zou vallen, zoals zoveel oude gevels onder pleistercement of dikke verflagen waren verdwenen, zou dezelfde oplossing worden gezocht.³⁰ De gipsafgietsels waren dus vooral ook van belang bij de bescherming van het culturele erfgoed, doordat zij een uitstekend middel vormden om fragmenten van bijzondere bouwwerken, kunstnijverheidsobjecten en voorwerpen van historische betekenis, die ter plekke over het hoofd werden gezien, in het Rijksmuseum en in de scholen onder de aandacht te brengen. Ze fungeerden dus als correctie van de canon

voor de Nederlandse kunstwaardering. Daarom was het, zo gaf De Stuers aan, *zeer toe te juichen, dat op de begroting voor 1875 gelden worden aangevraagd om ook een aanvang te maken met het afgieten van Hollandschen sculpturen en zoodoende onze nationale kunst eindelijk te doen waardeeren en nut te doen stichten.*³¹

Afb. 4
Het gipsafgietsel van de preekstoel van de Pieterskerk in Leiden, circa 1915.



'Juiste' voorbeelden betwist

De gelden voor het afgieten van 'Hollandse sculptuur' waren echter nog niet aangevraagd, of de gipsen zouden onderwerp worden van felle discussie. Belangrijk is hierbij dat niet de afgietsels zelf ter discussie stonden, even-

min als het didactische stelsel van De Stuers, maar dat de discussie zich toespitste op hoe hieraan invulling werd gegeven en hoe De Stuers probeerde het werk naar zijn hand te zetten. *Holland op zijn smalst* had de doorslag gegeven. In zijn aanklacht tegen de onverschilligheid ten aanzien van kunst had De Stuers aangegeven een oplossing te zien in de instelling van een College van adviseurs. Nog geen jaar later werden negen deskundigen tot Rijksadviseurs benoemd die tot taak hadden de regering gevraagd en ongevraagd te adviseren over kunstzaken. De Stuers zelf werd secretaris, oudminister van Binnenlandse zaken, mr. C. Fock, nam als voorzitter zitting, en onder anderen Cuypers, de letterkundige Carel Vosmaer en C. Leemans, directeur van het Museum van Oudheden in Leiden, werden als lid geïnstalleerd. Nadat tijdens een van de eerste vergaderingen het College overeen was gekomen de minister te vragen een budget op de begroting te zetten voor de vorming van een gipscollectie, was de vraag hoe de samenstelling van de verzameling moest zijn nog niet aan de orde gesteld. Besloten werd om alvast De Stuers op te dragen een lijst te maken.³² Eigenlijk waren diens voorkeuren toen allang bekend, want had hij in 1873 al benadrukt dat vooral de romaanse, gotische en Hollandse Renaissance bouwkunst niet aan de aandacht mochten ontsnappen, een jaar later kwam hij daar op terug, maar dan met betrekking tot de kleinere voorwerpen van kunstindustrie, zoals zilverwerk, koorhekken, -banken en kansels. Eigenlijk moest ieder Nederlands kunstvoorwerp dat tussen de 9de en de vroege 17de eeuw was ontstaan meer in de belangstelling komen en tot voorbeeld strekken.³³

In zijn opvattingen over welke stijl navolgingswaardig was vond De Stuers binnen het College al meteen medestanders en felle tegenstanders. Op zichzelf weinig verbazingwekkend, want sinds het Roomse reveil had

vooral de vraag of de gotische stijl de 'ware' was en dus tot voorbeeld zou moeten dienen voor de eigen tijd, tot verschillende controverses geleid. Dit was te wijten aan het feit dat de gotische stijl sinds de jaren '50 in de geruchtmakende geschriften van Joseph Alberdingk Thijm – spreekbuis van de katholieken en zwager van Cuypers – een katholieke connotatie had gekregen. Thijms beschuldigingen over toenemend vandalisme aan het adres van antikatholieken waren hard aangekomen bij de protestanten en hadden een aantal polemieken uitgelokt, onder anderen bij het latere collegelid Leemans.³⁴ Deze discussie had een hoogtepunt in 1863 bereikt toen, in verband met de prijsvraag voor het Nationaal monument voor de onafhankelijkheid in 1813, invulling moest worden gegeven aan de nationale stijl. Cuypers, die als 'uitvoerder' van Thijms ideeën reeds veel katholieke kerken in neogotische stijl had gebouwd, was consequent geweest in zijn stijlkeuze en had opnieuw een neogotisch ontwerp geleverd, geïnspireerd door het Albert Memorial in Londen. Hoewel hij als winnaar uit de bus was gekomen, had dit zoveel weerstand opgeroepen, vooral bij het latere collegelid Vosmaer, dat het monument uiteindelijk werd uitgevoerd in de 'andere nationale stijl', het neoclassicisme.³⁵

Met de reeds bestaande discussie over stijl en godsdienst tussen enkele leden van het College, leek het haast onvermijdelijk dat de verdeeldheid – behalve over de bouw van het Rijksmuseum en andere overheidsgebouwen – ook leidde tot een conflict over welke gipsen tot voorbeeld moesten strekken. Hoewel deze strijd pas in 1877 in volle hevigheid losbarstte, vormde dit punt ook in het begin een probleem, zoals uit het volgende blijkt. Tijdens de college-vergadering van 11 februari 1875 kwam een gipsafgietsel van een 13de-eeuws Christusbeeld ter sprake, dat de firma Cuypers & Stolzenberg te Roermond te koop aan-

bood.³⁶ De Stuers was een groot voorstander van deze aankoop en stelde voor, indien het College de kosten van 30 gulden niet kon betalen, het gipsafgietsel te schenken. Maar de leden Fock, J.Ph. van der Kellen en A.J. Enschedé dachten er anders over. Hoe gepikeerd De Stuers daarover was blijkt uit een schrijven in 1915, toen het College door de richtingenstrijd allang was opgeheven. Het voorval stond hem nog helder voor de geest, alleen verbond hij intussen de hele zaak met het antipapisme en wendte hij deze hoofdzakelijk op Fock af – met wie de verhoudingen flink gebrouilleerd waren geraakt. *Tot mijn verbazing, zo herinnerde De Stuers zich, trok de voorzitter Fock een bedenkelijk gezicht en vroeg hij of het wel wenschelijk was, het te stichten museum Museum met Christusbeelden te overladen; hij was er dus tegen.*³⁷

Ondanks dit voorval werd toch snel een aanvang gemaakt met het aanleggen van de collectie afgietsels en zou het College zelfs voor de vervaardiging meer afhankelijk worden van de firma Cuypers & Stolzenberg, ook al zou De Stuers er niet in slagen een contract te regelen tussen het College en het Roermondse bedrijf. Vanaf 1875 begonnen hun mouleurs onder andere met het afgieten van een deel van de koorbank uit de Grote kerk in Dordrecht, enkele relieken uit de schatkamer van de Sint-Servaas uit Maastricht, het koorhek uit de Westerkerk in Enkhuizen en het doopvont, het grafmonument van Engelbert II van Nassau en twee wandepitafen van Borgnival en Van Assendelft uit de Grote Kerk in Breda (afb. 5).³⁸ Ook voor de in Nederland weinig beoefende galvanoplastische vervaardigingstechniek, die gebruikt werd voor het nabootsen van zilverwerk en waarbij langs elektrolytische weg metaal op een mal werd afgezet, raakte men aangewezen op Cuypers. Want via zijn contacten konden de galvanoplastieken van de schat van Popta – 17de-

eeuwse zilveren schotels en kandelaars afkomstig van de advocaat Henricus Popta uit Leeuwarden – door de Belg Eduard Colinet worden geleverd.³⁹ Deze galvanoplastieken werden samen met andere afgietsels van klein formaat ondergebracht in het in 1874 opgerichte Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst, dat tot gereedkoming van het museumgebouw in Den Haag was gehuisvest. De afgietsels van groot formaat, zoals de Dordtse koorbank, werden zolang opgesteld in de bouwloods naast het museum om te dienen als voorbeeld voor *de modellen van het beeld- en ornamentwerk voor het nieuwe Rijksmuseum*.⁴⁰

Naarmate de collectie groeide en het College ook op andere terreinen verschillende zaken tot stand bracht, groeide eveneens de irritatie onder de leden. In september 1877 kwam het voor het eerst openlijk tot een conflict toen Vosmaers scherpe uitlatingen in *De Nederlandsche Spectator* naar buiten kwamen. Onder het pseudoniem Flanor verzette deze zich maandelijks in de rubriek *Vlugmaren* tegen de eenzijdige middeleeuwse richting. Het was duidelijk voor wie deze vlugschriften waren bedoeld en in december van dat jaar kreeg Vosmaer c.q. Flanor dan ook antwoord in De Stuers' *Gids*-artikel *Een bouwkunstig spook*. De reactie die hierop in *Vlugmaren* volgde loog er niet om en zou uiteindelijk ook de aanleiding zijn voor het uiteenvallen van het College in 1879. Zo zou volgens Vosmaer uit iedere beslissing van het College het drijven blijken van Cuypers maar vooral ook De Stuers' Roomse, ultramontaanse geest, ook wat betreft de samenstelling van de collectie gipsafgietsels. Deze omvatte, zo stelde Vosmaer, niet meer dan voorbeelden van *middeneeuwschen gedenkteekens* te midden van de vele middeleeuwse originele objecten waarop de nijverheid werd aangespoord zich te oefenen.⁴¹

Dat de strijd niet alleen voortkwam uit verschillen in confessie en stijllop-



vatting, maar ook in botsende politieke overtuigingen wortelde, blijkt eveneens uit de grieven die De Stuers indertijd uitte over de problemen bij het samenstellen van de gipscollectie. Op 5 december 1877 ontstak hij in een ontwerp van een nota over de gipsafgietselpost in heilige verontwaardiging. In vergelijking met het buitenland zou de regering hier teveel bekribbelen op de gipscollectie. In het South Kensington Museum, waar het budget het tienvoudige was van de hier jaarlijks te besteden vierduizend gulden, had men zelfs de moeite genomen om het grafmonument van Sir France Vere af te gieten, ook al kon het origineel in de nabij gelegen Westminster Abbey worden bekeken. Dat stond in schrill contrast met Nederland, waar expliciet was afgeraden om een vergelijkbaar kunstwerk, het grafmonument van Engelbert van Nassau uit Breda, te laten afgieten.⁴² Volgens De Stuers kwam dit niet alleen door de zuinigheid van de regering. Hij had er tientallen jaren later, in 1915, een andere verklaring voor. Het zouden vooral zijn tegenstanders in de stijlrijd zijn geweest, die na de formatie van het liberale kabinet van minister Kappeyne van de Coppello op 2 november 1877 hun kans schoon hadden gezien om de gipscollectie om zeep te helpen. Zo zou de liberale Fock, opgejut door zijn vriend Vosmaer, in het geheim de minister hebben gewaarschuwd dat De Stuers niet anders kocht dan middeleeuwse afgietsels, *d.w.z. Katholieke paapsche afgodsbeelden*.⁴³ De minister zou zich gevoelig hebben getoond voor deze kritiek van zijn liberale collega's binnen het College en vervolgens De Stuers en Cuypers opzettelijk hebben tegengewerkt.

Of het inderdaad zo was dat de liberale collegeleden uit vrees voor de 'verroomsing' van het kunstbeleid de minister hadden aangespoord een aantal begrote posten in te trekken, is moeilijk vast te stellen. Wel is het opvallend dat de minister, kort na zijn benoe-

ming, in 1878 besloot het voor de afgietsels gereserveerde budget voorlopig aan zich te houden.⁴⁴ Ook bleef de complete hervorming van het tekenonderwijs, die gedurende het vorige kabinet royaal was begroot maar door een amendement tot post pro memorie was teruggebracht, vooralsnog uit. Nu had de minister het belang van verbetering van het tekenonderwijs wel degelijk ingezien. Zo had hij een aantal keer opdracht gegeven voor verder onderzoek ernaar en zelfs ook ingestemd met subsidies voor tekenscholen. Maar de oprichting van de twee belangrijkste opleidingen, die in het Rijksmuseum dienden te worden gehuisvest – de kweekschool voor tekenleraren en de hogere school voor kunstnijverheid – bleven als memoriepost op de begroting staan.⁴⁵ Dat de bezuinigen niet alleen het tekenonderwijs troffen maar dat ook op de post van monumentenzorg de subsidiekraan werd dichtgedraaid, zou De Stuers later – kort na zijn benoeming in 1901 als kamerlid voor het district Weert – in de Tweede Kamer in herinnering brengen: *Daar is omstreeks 1877 en 1878 (...) een ware campagne gevoerd tegen de monumenten, een soort 'Hetze' zoals de Duitsers het noemen*. In deze jaren werd ook het College opgeheven, waarvoor De Stuers de minister eveneens verantwoordelijk hield.⁴⁶

De 'hetze' duurde echter niet lang want in de zomer van 1879 trad het kabinet van Kappeyne van de Coppello af en dat van jhr. W. Six – wiens naam volgens De Stuers een waarborg was voor de bescherming van de kunst – trad aan. De plannen om de kosten van monumentenzorg van de begroting af te voeren gingen daarmee niet door en de som die nodig was voor de zo vurig verlangde opleidingen werd binnen geringe tijd toegezegd. Na de korte impasse kwam toen ook geleidelijk de gipsproductie weer op gang en werd voor de verspreiding van gipsmodellen aan scholen extra geld op de begroting aangevraagd.⁴⁷ Ook kocht

Afb. 5

De mouleur Jean Janssens op de westelijke helft van de gipsbinnenplaats, met afgietsels van het doopvont uit de Walburgiskerk in Zutphen, de koorbanken uit Dordrecht en Bolsward en het grafmonument van Engelbert II van Gelre en zijn gemalin Cimburga van Baden van de Onze Lieve Vrouwekerk in Breda.

de overheid toen de afgietsels aan die de firma Cuypers & Stolzenberg met toestemming van het College op eigen risico had laten vervaardigen.⁴⁸ Bij de opening van het museum in 1885 werd de collectie voor het eerst – weliswaar nog niet in de vaste opstelling want die zou pas in 1891 worden voltooid – aan het nieuwsgierige publiek getoond. Vosmaer deed er in *De Nederlandsche Spectator* uitvoerig verslag van. Met cynisme beschreef hij wat hij op de westelijke binnenplaats aantrof: een gotisch kerkportaal (het Bergportaal van de Sint-Servaas uit Maastricht), een renaissancegevel (de stadhuisgevel uit Den Haag) en opnieuw allerlei middeleeuwse zerken en monumenten.⁴⁹

De commissie voor gipsafgietsels

Dat de gipscollectie, ook na opheffing van het College, een zaak van De Stuers en Cuypers zou blijven, bleek toen kort na de opening van het museum in augustus 1886 de *Rijkscommissie ter vervaardiging en ruiling van reproductiën van kunstvoorwerpen* werd ingesteld. De Stuers benoemde zichzelf tot voorzitter en Cuypers tot lid. Nu waren zij niet de enige leden; tot derde lid en tevens secretaris-penningmeester van deze driekoppige commissie werd de directeur van het Rijksmuseum aangesteld, eerst F.D.O. Obreen en vanaf 1896 B.W.F. van Riemsdijk. Maar De Stuers en Cuypers hadden stellig de meeste invloed, zij bepaalden hoofdzakelijk het beleid, namen de meeste beslissingen en gingen veelal over de uitbreiding. Voor Obreen en Van Riemsdijk restte de taak van beheer, zij konden zogezegd op de spullen passen. Op zichzelf was dit nog wel een voor de hand liggende taak voor de directeur, want met het oog op de toonplaats van de gipsafgietsels in het Rijksmuseum was hij immers de meest aangewezen personen om de administratie ervan en zorg ervoor op zich te nemen. Behalve als tentoon-

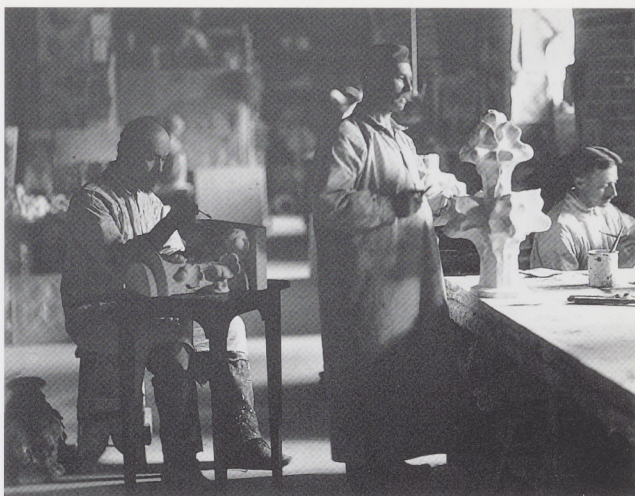
stellingsruimte van haar collectie gebruikte de commissie het museumgebouw ook voor haar vergaderingen en exploiteerde zij in het souterrain onder de bibliotheek een gipsgieterij, waar de mouleurs vader en zoon Janssens lange tijd hun trouwe diensten hebben bewezen (afb. 6).⁵⁰

De instelling van deze commissie was opnieuw het initiatief van De Stuers geweest. Al in 1876 had hij de minister gewezen op het belang ervan voor de internationale uitwisseling van reproducties van kunstwerken ten behoeve van het onderwijs in kunstnijverheid.⁵¹ Had hij voor dit onderwijs het South-Kensington-model tot voorbeeld gesteld, ook waar het ging om de ruilhandel vond hij het Engelse initiatief navolgenswaardig. Zo had de Prins van Wales in 1867 tijdens de wereldtentoonstelling in Parijs, op advies van directeur Henry Cole van het South-Kensington Museum, de kroonprinsen en hertogen van de vertegenwoordigde vijftien landen uitgenodigd een internationale conventie te ondertekenen om afgietsels en andere reproducties, als foto's en boekwerken, te ruilen. Dit had vrijwel direct geleid tot talloze uitwisselingen tussen Engeland, Duitsland, België, Spanje en Frankrijk.⁵² Maar tot spijt van De Stuers had Nederland hier niet van kunnen profiteren omdat de regering de Prins van Oranje niet had willen machtigen zijn handtekening onder het protocol te zetten.⁵³ Tijdens de bekrachtiging van deze overeenkomst in 1875, opnieuw in Parijs, liet Nederland weer zijn kans voorbij gaan. Hoewel twee jaar later enkele voorwerpen met Engeland werden geruild via het Departement van Buitenlandse Zaken en de minister toen het belang van deelname aan de conventie begon in te zien zodat direct zonder interventie van de ministeries door commissies kon worden onderhandeld, duurde het echter nog tot 1883 voordat er weer schot in kwam. Er volgde een uitvoerige correspondentie en De Stuers

slaagde erin het Kabinet voor zijn plannen te winnen. Op de internationale conferentie in 1885 in Brussel bewerkstelligde hij als afgevaardigde van de regering alsnog de aansluiting bij de Europese ruilhandel. Daarna werd overgegaan tot de instelling van een hiervoor onontbeerlijke commissie.⁵⁴

Uit de nadruk die bij de instelling van de commissie op de internationale ruilhandel werd gelegd, zou men kunnen afleiden dat daar haar belangrijkste taak lag. Maar niets bleek minder waar. Met de twee ruilovereenkomsten die met het buitenland tot stand kwamen, mag zelfs gesteld worden dat deze tot een minimum beperkt bleven. De eerste ruil vond in 1889 plaats met de *Union Centrale des Arts décoratifs*, waarbij 85 panelen en friezen met ornamenten uit Parijse hôtels werden verkregen.⁵⁵ De tweede ruil was niet eens het initiatief van de commissie en liep bovendien zeer teleurstellend af. Voor de nieuwe opstelling in het Brusselsse *Palais du Cinquantenaire* wilde België, tussen de collectie 'internationale' afgietsels, het reusachtige Bergportaal van de Sint-Servaas uit Maastricht als staaltje van 13de-eeuwse Nederlandse sculptuur. Op advies van De Stuers polste Van Riemsdijk andere buitenlandse commissies voor ruil tegen het Bergportaal, om zo doende de productie rendabel te maken. Even leek de ruilhandel op te bloeien. Het had echter weinig effect en nadat het reusachtige afgietkarwei was geklaard werd het afgietsel uitsluitend naar België verzonden, waar het ook nog gebroken aankwam. De schuld werd op mouleur Janssens geschoven. Hij zou het niet zorgvuldig hebben ingepakt.⁵⁶ Na deze uitwisselingen kwam het niet meer tot een internationale ruilovereenkomst. Wel regelde de commissie nog een aantal ruiltransacties met particuliere kunstnijverheidsmusea in eigen land, waarvoor zij in 1889 speciaal bij de minister machtiging had aangevraagd en gekregen.⁵⁷

De gipsproductie die aanvankelijk



bedoeld was om exemplaren te leveren ten behoeve van de internationale ruilmarkt, zoals nog lofprijzend bij het 25-jarig bestaan van de commissie werd vermeld – hetgeen niet bleek te stroken met de feiten – bleek in de praktijk dus nauwelijks voor dit doel te worden gebruikt.⁵⁸ In plaats daarvan trad De Stuers' plan uit de jaren 70 weer op de voorgrond. Zo werd in maart 1891 de minister meegedeeld *dat de voorraad [van de commissie, te weten de gipsafgietsels op de binnenplaats] thans genoegzaam is uitgebreid om die [d.w.z. kopieën ervan] ter beschikking te kunnen stellen van de teekenklassen.*⁵⁹ Toen vervolgens ter bevordering van dit gebruik machtiging werd verkregen om de gipsmodellen, die tegen gereduceerde prijzen waren verstrekt, voortaan *kosteloos ter beschikking* te stellen van alle Hogere Burgerscholen, Burgerscholen en de rijks en gemeentelijk gesubsidieerde teken- en ambachtsscholen, nam het werk een hoge vlucht. Naar de gipscollectie van het museum werd een modellenverzameling samengesteld, met voorwerpen die vooral voor de Nederlandse geschiedenis en kunstgeschiedenis van belang waren, er werd een bestelcatalogus uitgegeven en machtiging gevraagd om ook de Rijks Kweekscholen voor Onderwijzers te bevoorraden (afb. 7).⁶⁰ De mouleurs

Afb. 6

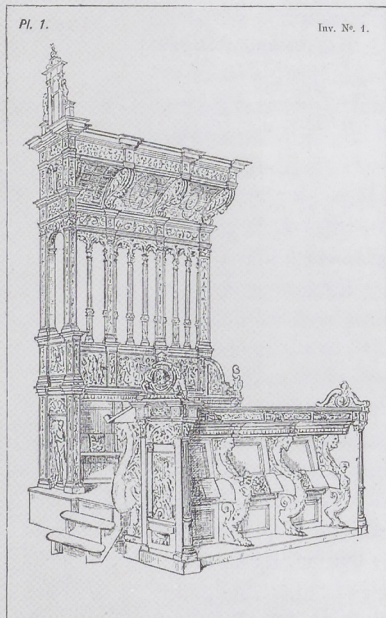
De mouleurs aan het werk in de gipsgieterij, gelegen in het westelijk benedenhuis onder de bibliotheek.

kregen het toen zo druk dat nauwelijks tijd overbleef om nog nieuwe afgietsels te maken. Omdat men ook de extra administratie nauwelijks meer aankon werd besloten een klerk in dienst te nemen. Maar ondanks de toenemende belasting breidde de commissie het werk verder in deze richting uit. In 1896 zorgde zij ervoor dat elke gesubsidieerde school in het koninkrijk, dus ook op de Antillen, in Suriname en de Indische Archipel, gipsmodellen ontvingen. Zelfs de militairen uit de basiskampen Ede en Oldenbroek werd het in 1918 mogelijk gemaakt hun tijd te doden met het tekenen naar gips.⁶¹ Toen in 1909 met tussenkomst van de commissie voor Schoolwandversiering ook Hogere Burgerscholen en Gymnasia uit eigen land en de overzeese gebieden gratis gipsen bustes van vaderlandse helden en andere beeldhouwwerken konden ontvangen, leken tevens De Stuers' plannen voor de klasdecoratie te worden uitgevoerd.

Alleen de leerlingen van het lager onderwijs moesten nog even wachten op de klasversiering. Totdat ook daar ten slotte in 1918 machtiging voor werd gevraagd.⁶²

De commissie heeft zich dus in de veertig jaar van haar bestaan – in 1923 werd zij opgeheven – vooral beziggehouden met gipsproductie voor het tekenonderwijs. Dat dit uiteindelijk haar belangrijkste taak was, in plaats van ruiling, is gezien De Stuers' kunstbeleid niet helemaal onverwacht. Bij zijn plannen was immers aan het tekenonderwijs de sleutelrol toegekend. Ook had hij er streng op toegezien dat al zijn andere plannen, die tot hetzelfde doel van verbetering van het kunstproduct en bescherming van monumenten moesten leiden, werden uitgevoerd. Zo waren in het museum, naar voorbeeld van het South Kensington Museum met zijn Cast Courts en National Art School, een kunstnijverheidsmuseum (het Nederlandsch Mu-

Afb. 7
Bestelcatalogus met een afbeelding van de koorbank uit Dordrecht, getiteld *Prijslijst van Afgietsels te bekomen in 's Rijks Museum te Amsterdam*, 1891.



Rijkscommissie voor de vervaardiging en ruiling van reproductiën van Kunstvoorwerpen.

P R I J S L I J S T

VAN

A F G I E T S E L S,

te bekomen in 's Rijks Museum te Amsterdam.

Men wende zich tot den Heer Fr. D. O. OBREEN, Secretaris der Commissie (Rijks-Museum Amsterdam) met duidelijke opgave van het Inventaris-Nummer, waaronder het verlangde afgietsel hier vermeld is.

NB. De kosten van verpakking en verzending zijn voor rekening van de aanvragers.

Plaat 1.

Invent. No. 1. Koorbanken van Dordrecht, vervaardigd in 1589 door JAN VAN TERWEN.

| | | |
|--|---|------|
| a. Kroonlijst | f | 3.— |
| b. Bovenfries met basrelief, voorstellende kinderfiguren. | > | 3.— |
| c. Overhuiving | > | 6.— |
| d. Krangstuk met kinderfiguren en ornament. | > | 5.— |
| e. Lijst met versierd boogfries. | > | 8.— |
| f. Kolonnet met gegroefde schacht, kinderkopjes en bladversiering, kapiteel en basement. | > | 5.— |
| g. Halve kolonnet als boven. | > | 4.— |
| h. Plaster met festooversiering, kapiteel en basement. | > | 5.— |
| i. Relief met pilaster en lijst, met allegorischen oplicht der aartsvaders, profeten, evangelisten en martelaren | > | 8.— |
| j. Lijst bovenfries. | > | 1.50 |

seum) met een binnenplaats voor de gipscollectie, een kweekschool voor tekenleraren (de Rijksnormaalschool) en de hogere opleiding voor kunstnijverheid (de Kunstnijverheidsschool).⁶³ Nauwkeurig werd bijgehouden of dit alles wel het verwachte resultaat opleverde; hoeveel leerlingen het gewenste niveau bereikten en hoe vaak er in het museum werd getekend naar de kunstnijverheidsvoorwerpen en gipsafgietsels.⁶⁴ Resultaten waren er ook elders in het land. Door de royale subsidiestroom werden de hervormingen in het onderwijs doorgevoerd en de teken- en ambachtsscholen vermenigvuldigd.⁶⁵

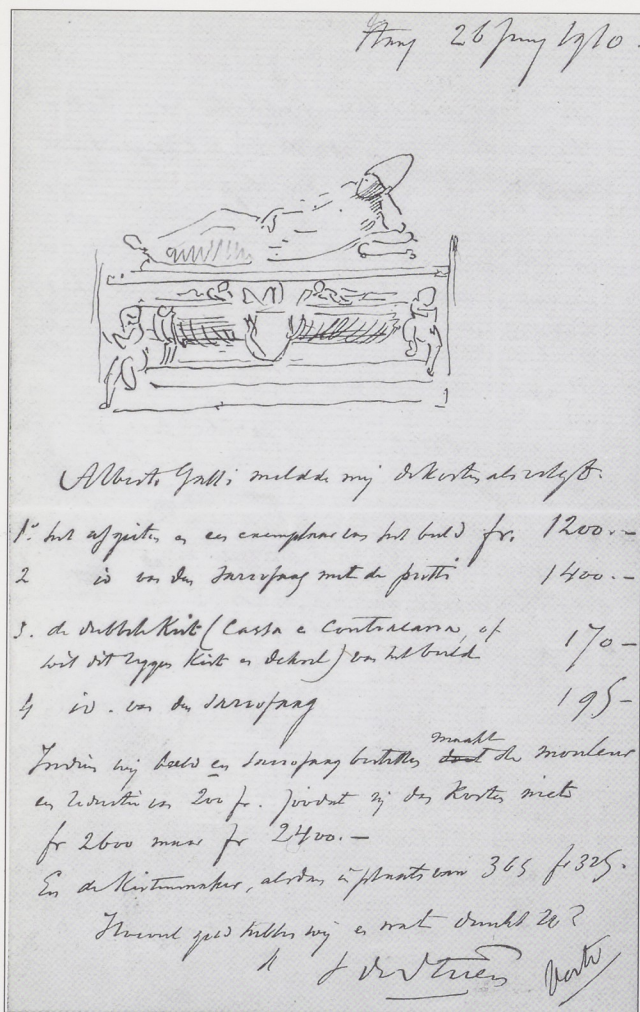
Met de uitbreiding van de gipscollectie die vooral de verstreking aan scholen ten goede zou komen, leek de laatste wens in vervulling te gaan. Maar op zichzelf hoefde dat de ruiling niet uit te sluiten. De Stuers had immers ook gemeend gipsafgietsels van buitenlandse kunstwerken, als de Zuil van Trajanus en het grafmonument van Sint-Sebalduis uit Neurenberg, nodig te hebben zodat leerlingen in staat zouden worden gesteld Nederlandse voorwerpen met die *der zustercollectien* te kunnen vergelijken.⁶⁶ Dat dit uiteindelijk toch niet een hoge prioriteit bleek te hebben, wordt begrijpelijk wanneer wordt gekeken naar zijn bedoelingen uit de jaren '70. Herhaaldelijk had hij toen aangegeven dat kunst als nationale zaak diende te worden opgevat, en dat gold ook voor de gipsafgietsels. Zo had het hem in 1875 getroffen dat de kleine gipscollectie die de regering in 1863 voor het tekenonderwijs had aangekocht, geen enkel voorbeeld van Nederlandse sculptuur bevatte. Had hij toen al aangespoord om met de afgietsels *de nationale kunst eindelijk te doen waardeeren en nut te doen stichten*, 40 jaar later was hij nog altijd dezelfde mening toegedaan, zij het dat hij toen tevreden kon terugkijken op dat wat tot stand was gebracht. *Een verblijdend verschijnsel* noemde hij het dat de vraag naar gipsmodellen

was toegenomen – in 25 jaar was aan 332 scholen tegen de waarde van f 46.844,85 gratis gips verstrekt – en dat *de vroeger teneenmale ontbrekende gelegenheid [thans bestaat], om onze nationale kunst enigszins te leeren kennen en hoogschatten*. Hierbij liet hij niet na het werk van de commissie, en met name van zichzelf, te prijzen. *Die eer komt aan Dr. Cuijpers en aan Jhr. van Riemsdijk toe. Maar ik was stellig de drijver van de geheele zaak, en ik had een gevoel van tevredenheid over het tot stand komen van eene zaak welke ik van groot en blijvend nut voor ons land acht.*⁶⁷ De commissie kan dus vooral gezien worden als een van De Stuers' instrumenten om greep te houden, niet alleen op hoe er werd getekend maar ook, waarnaar werd getekend.

De samenstelling van de collectie

Het lijkt haast geen twijfel dat de Nederlandse kunst en geschiedenis ook het criterium zou vormen voor de gipscollectie in het museum. Deze voorkeur sprak niet alleen uit datgene wat men door ruil hoopte te ontvangen, als *Mercurius en Psyche* van Adriaan de Vries uit de Parijse Tuilerieën en de niet nader gespecificeerde kunstwerken van *Nederlandschen oorsprong* uit Brussel, maar ook uit de kunstwerken die in het buitenland werden aangekocht. Hiervan is het praalgraf van de enige Nederlandse paus, Adrianus VI, wel het mooiste voorbeeld. De Stuers had deze tijdens een Romereis aangetroffen in de Duits-Vlaamse kerk de Santa Maria dell' Anima en vond het *een prachtig grafmonument, merkwaardig als kunstwerk en buitendien belangrijk voor de Nederlandsche geschiedenis* (afb. 8). Hoewel het jaarlijks budget niet toereikend was geweest om die wens nog te vervullen, had hij via andere wegen het bedrag van 700 gulden bij elkaar weten te halen zodat de Italiaanse mouleurs alsnog konden beginnen (afb. 9).⁶⁸

De voorkeur voor de eigen kunst



Afb. 8
Brief van De Stuers
aan Van Riemsdijk
over het afgietsel van
het grafmonument
van paus Adrianus VI,
d.d. 26 juni 1910.
Afkomstig uit het
Archief Pleisterafgietsels,
Rijksmuseum
Archief.

was weliswaar niet exclusief, maar er werd wel beduidend meer aandacht aan besteed. Zeker wanneer de gipscollectie van het Rijksmuseum vergeleken wordt met die uit het kunstnijverheidsmuseum in Haarlem en in het buitenland met collecties als in het Brusselse Musées des Échanges, het Neues Museum in Berlijn, het Louvre in Parijs en het South Kensington Museum in Londen.⁶⁹ Waren in deze musea gipsafgietsels van eigen kunst slechts een deel van het totaalbeeld en vormden de Italiaanse Renaissance en de klassieke kunst belangrijke categorieën, bij de collectie die de commissie voor ogen had was het net andersom.

De eigen kunst vormde het hoofdbestanddeel dat summier werd aangevuld met buitenlandse kunst, waar men vaak ook nog op toevallige wijze aan kwam. Zo had de ruil met België onder andere de *Brugse Madonna* van Michelangelo opgeleverd. Samen met de geschenken reducties van de *Dag- en Nachtfiguren* van het Medici-graf en de door de Rijksacademie van Beeldende Kunsten in bruikleen gegeven *Slaven*, behoorde deze niet alleen tot de weinige werken van Michelangelo, maar ook van de Italiaanse Renaissance.⁷⁰ Met de klassieke sculptuur was het beter gesteld, het aantal onderscheidde zich behoorlijk van de renaissancekunst. Maar nadat de firma Cuypers & Stolzenberg dergelijke gipsafgietsels in de eerste uren aan de collectie had toegevoegd – misschien ook met het oog op het kunstonderwijs waar, ondanks de nadruk op de kunstnijverheid, het tekenen naar het *menschbeeld* op het programma bleef staan – werd nauwelijks een poging ondernomen om de collectie verder in deze richting uit te breiden. Wel kwam men nog door schenkingen van de Rijksacademie en de Technische Hogeschool in Delft in het bezit van de *Apollo Belvedere*, de *Laokoön* en een aantal klassieke ornamenten (afb. 10).⁷¹ Talrijker nog waren de schenkingen en legaten van particulieren. Vooral de eigentijdse gipsen vormden hierbinnen een geheel eigen groep. Het betrof hier niet alleen afgietsels, maar ook modellen, ontwerpen en voorstudies in gips.⁷² Dankzij de gulle schenkers kon de collectie alsnog gestaag groeien en zelfs met enkele klassieke werken worden uitgebreid, zij het dat de commissie daar nooit veel werk van heeft gemaakt.

Des te meer werk maakte de commissie van de gipsproductie en dan in het bijzonder van die van nationale kunst, zoals zij ook als richtsnoer had aangenomen *zoo min mogelijk aankopen te doen, maar daarentegen bij voorkeur van Nederlandsche Kunstvoorwerpen uit vroegere tijdvakken, nieuwe*

*afgietsels te laten maken.*⁷³ Jaarlijks kwamen er gemiddeld zo'n twintig exemplaren bij en het hoeft hier geen betoog meer dat het kader werd gevormd door de kunstnijverheid en nationale geschiedenis. Allerm minst opmerkelijk is dan ook de aanvraag voor het afgieten van grafmonumenten van Maarten Harpertsz. Tromp, Piet Hein en Marnix van Sint-Aldegonde. Uiteraard kwam daar ook het praalgraf van de Vader des vaderlands, Willem de Zwijger, bij.⁷⁴ Met de grafmonumenten van middeleeuwse graven en graven en talrijke bustes van nog meer helden, admiraals en Oranjeprinsen, maar ook van eigentijdse staatslieden, dichters, literatoren en kunstenaars, probeerde men een historisch totaalbeeld aaneen te rijgen.

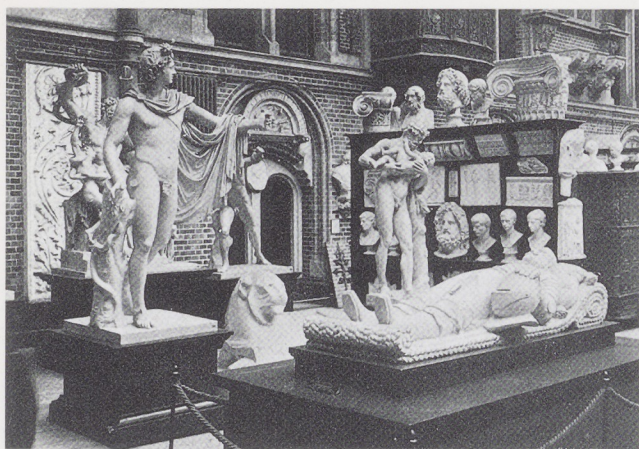
Talrijker nog waren de beeldhouwwerken van monumenten en kleine voorwerpen van kunstnijverheid. Voor

de keuze ervan was vooral Cuypers verantwoordelijk gesteld, die immers als restauratiearchitect en -adviseur door het land trok en grote kennis had van allerlei monumenten en ornamenten. Ter plaatse kon hij als beste beoordelen welke bouwdelen en andere kunstvoorwerpen interessant waren voor de verzameling. Zelfs de gietery in het museum kon op de steun van de Roermondse firma rekenen. Zo leverde deze bij tijd en wijle een aanvulling op de versleten vormen en sprongen Cuypers' mouleurs bij zodra er afgietwerk in het zuiden des lands moest worden verricht. Op deze wijze kon binnen geringe tijd een collectie ontstaan die voor een substantieel deel een weerspiegeling bood van Cuypers' praktijken. Als kenmerkende gipsafgietsels kunnen hier worden genoemd talloze kraag-, sluit- en gevelsteentjes (afb. 11), allerlei andere bouwfragmen-

Afb. 9

Het gipsafgietsel van het grafmonument van paus Adrianus VI uit de Santa Maria dell'Anima te Rome, circa 1915.





Afb. 10
Gipsafgietsels van
klassieke sculptuur in
de zuidoosthoek van
de gipsbinnenplaats,
circa 1905.

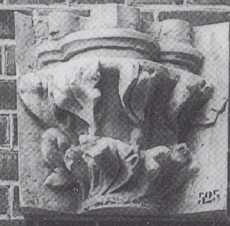
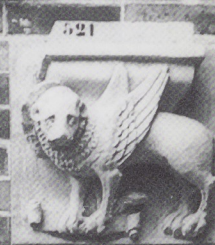
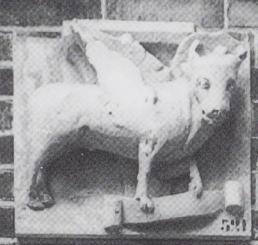
ten en sculptuur, kerkmeubilair en meer grafmonumenten van onder andere de Walburgiskerk in Zutphen, de raadhuizen in Zwolle, Kampen en Middelburg, het Maarten van Rossumhuis in Zaltbommel, Kasteel de Haar, de Sint-Jan in Den Bosch en de Sint-Eusebius in Arnhem. Van zijn eerste restauratieopdracht, de Munsterkerk in Roermond, was zelfs een volledige erker afgegoten (afb. 12) en van de Onze Lieve Vrouwekerk in Maastricht stond de complete kooromgang in het museum. Niet in de laatste plaats mag ook worden gewezen op zijn grootste project in het Maasland, de Sint-Servaas te Maastricht. Totaal heeft Cuypers er zo'n 25 jaar ingrijpend aan hersteld, hetgeen het museum jaarlijks nieuwe afgietsels bracht. Zonder twijfel vormde het Bergportaal hiervan het meest bijzondere exemplaar. Begin jaren '80 deden Cuypers en De Stuers er alles aan om nog voor de opening van het museum dit reusachtige sculptuur af te gieten en centraal op de binnenplaats op te stellen (afb. 13).⁷⁵

Zelfs waar het ging om de stijl van de kunstwerken leek de commissie tientallen jaren de koers te volgen die Cuypers maar vooral ook De Stuers al binnen de gelederen van het College hadden bepaald. Hadden zij indertijd gesteld dat de kunst sinds de 18de eeuw – toen men de Franse (Vaderlandsvremde) mode begon te volgen

– zijn beste tijd had gehad, ook op de binnenplaats kon tot 1908 tevergeefs worden gezocht naar een van de 'Lodewijkstijlen'. De kanseltrapleuning uit de Sint-Jan in Gouda, *een zeer fraai product van den Hollandschen Lodewijk XIV stijl die in onze verzameling nog niet was vertegenwoordigd*, vulde in dat jaar alsnog deze leemte op.⁷⁶

Hoewel het beeld dat De Stuers en Cuypers van kunst hadden dus onmiskenbaar in de collectie werd uitgedragen, zou later ook vooral veel kritiek komen op de ongebreidelde samenstelling van de collectie. De kritiek zelf zal in het tweede deel van deze studie aan bod komen, op deze plaats is vooral de verdediging van De Stuers uit 1915 hierop interessant. Hij meende dat de commissie door geldgebrek niet alles van eigen keuze had kunnen afgieten en aldus niet bij machte was geweest de collectie systematisch op te bouwen. Daardoor had men, behalve van de vele schenkingen en legaten, gemeend te moeten profiteren van de talloze restauratiewerkzaamheden. Aangezien het niet mogelijk zou zijn geweest om voor ieder gewenst sluitsteentje en hoog in de gevel aangebrachte sculptuur een stelling te bouwen, werd het reeds voor de restauratie geplaatste steigerwerk benut. Nu was het inderdaad zo dat het jaarlijkse budget sinds de instelling van de commissie niet meer was verhoogd en het restauratiewerk een goedkope manier bood om aan afgietsels te komen. Toch kan men zich afvragen of de samenstelling van de collectie werkelijk aan het toeval van restauratiewerkzaamheden werd overgelaten, zoals De Stuers suggereert. Behalve protagonist van het kunstonderwijs was De Stuers immers ook een levenslange pleitbezorger van de monumentenzorg geweest.⁷⁷ Door zijn toedoen werd vanaf 1875 op grote schaal gerestaureerd en konden de vele door kerkvoogden, gemeentes en particulieren geïnitieerde herstelwerkzaamheden flink worden

Afb. 11
Gipsafgietsels van
sluitstenen, kraag-
stenen en kapitelen
waarschijnlijk van
de Sint-Servaas te
Maastricht. Foto
Rijksdienst voor
Monumentenzorg.



Afb. 12
 Het gipsafgietsel van
 de erker van de Mun-
 ster te Roermond.
 Foto Rijksdienst voor
 Monumentenzorg.



Afb. 13
 Brief van De Stuers
 aan Cuypers over
 opstelling van gips-
 afgietsel van het
 Bergportaal van de
 Sint-Servaas, d.d. 19
 oktober 1883. Afkom-
 stig uit Familiearchief
 Cuypers, Gemeente-
 archief Roermond.

Zonder het licht is g. h. monument.
 De draaierij heeft me weinig leed
 om het portaal te zien, en alles door de deure
 a. hier me iets merken, voor al wat veranderd
 staat.

Zondag 11 mei 1883 op ons bureau
 van 't Museum Roermond.

Bestendige uweropdracht
 De Stuers

17 okt 83-

FAMILIEARCHIEF
 190
 ROERMOND

Roermond

1. Opdracht afgietsels. Ik verzocht dat wij
 langzaamhand veel en veelde afgietsels julle
 te nemen: en dat wij den niet te veel moeten zijn
 met het vullen van de Westelijke bal. Voorzeker
 de hoop dat wij eenmaal afgietsels julle krijgen
 van het Broeders, met Statu, met Ornamente,
 Murenburg en Solgen (in Cheminée der Frans
 de Ormyn. in Tabernakel de Beau.)

Ik kan niet wij voor dat wij niet gesaardpleeg
 had de lijst der afgietsels, en de. Naderhand
 die welke de u gaf.

Ik gaf in overzigtig formel mogelijk de afgietsels
 der gipsornamente in de leggingen naar des
 Sint-Servaas (niet echter het gips van Engelbied v. Nijmegen
 (Londen)

| | |
|------|----------------------|
| .. | de Sijnter Amelindus |
| .. | de Gent Utrecht |
| .. | Tromp Delft |
| .. | P. Stein |
| K.K. | Ant. Steendam |
| .. | Knippen Medwoude |
| .. | Kant Sint } Drogen |
| .. | Marin } |

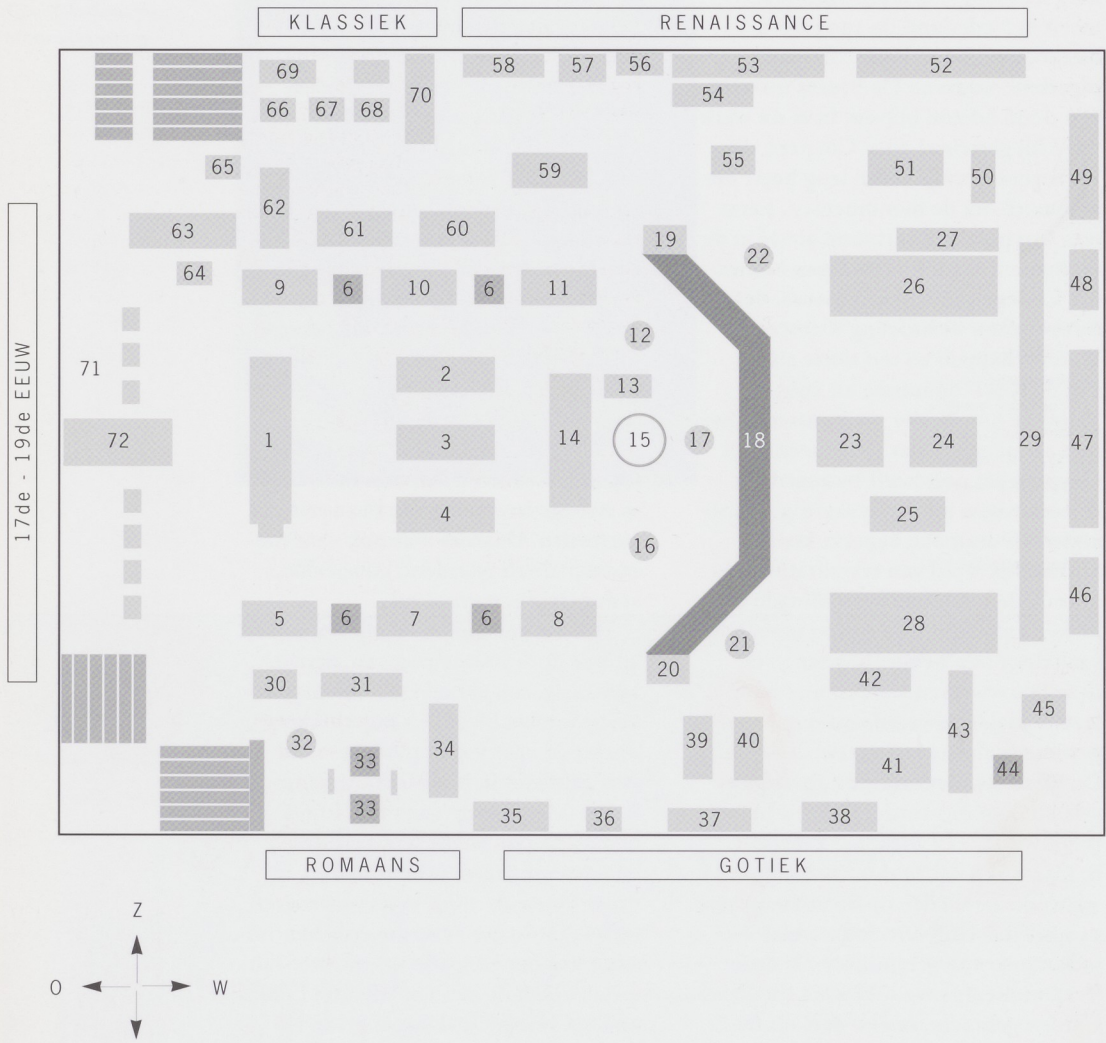
gesubsidieerd. Toen hij in 1901 zijn referendariszetel verruilde voor het kamerlidmaatschap was monumentenzorg niet langer een onbekend fenomeen in Nederland. In 1903 werd hiervoor zelfs een Rijkscommissie ingesteld, waarvan De Stuers tot aan zijn dood lid zou blijven. In al dit werk werd hij gesteund door Cuypers, die zich eveneens zijn leven lang heeft bekommerd om de monumenten. Eerst was Cuypers te Roermond actief in de monumentenzorg, vervolgens binnen het College van Rijksadviseurs, daarna direct vanuit de afdeling Kunsten & Wetenschappen en ten slotte als lid van de Rijkscommissie uit 1903.⁷⁸ Vanwege hun beider verdiensten is het niet aannemelijk dat De Stuers noch Cuypers het ooit heeft betreurd dat de commissie bij de vervaardiging van afgietsels door een beperkt krediet afhankelijk werd van restauratiewerkzaamheden. De vele herstellingen aan kerken en stadhuizen waren immers vaak door hen beiden begonnen en deze bouwwerken werden niet in de laatste plaats gewaardeerd om de toegepaste sculptuur en versierde delen. De hiernaar vervaardigde gipsafgietsels kunnen dus eerder worden beschouwd als een welkome aanwinst, in plaats van dat ze door toevallig herstelwerkzaamheden op de binnenplaats van het museum terecht kwamen. Het is dan ook waarschijnlijker dat deze 'restauratieafgietsels' bewust tot stand werden gebracht, om zo deel uit te maken van De Stuers' veel omvattende project; het aankweken van waardering voor het nationaal erfgoed en het verbeteren van de eigentijdse bouwkunst en kunstnijverheid.

De ordening van de collectie

Bepaalden De Stuers en Cuypers als commissieleden langs welke wegen de verzameling werd uitgebreid, ook waar het ging om de ordening hielden zij de regie – en daardoor het educatieve programma – in eigen handen.⁷⁹ Naar eigen inzichten plaatsten zij hun zorg-

vuldig samengestelde collectie verspreid over het hele museum. Het merendeel was op de westelijke binnenplaats uitgesteld. Eigenlijk was deze ruimte alleen voor de afgietsels bestemd maar vanwege het grote formaat van verschillende originelen, zoals de orgels en het houten koorhek van Helvoirt, was het niet te vermijden dat deze hier ook een onderkomen vonden. De nadruk lag echter op gips en om een duidelijk overzicht te bewaren te midden van de vele witte kalk, was er een strakke ordening aangebracht. Om goede vergelijkingsmogelijkheden te bieden was er zoveel mogelijk gestreefd naar een indeling naar stijl, type en plaats van herkomst. Maar omdat de afgietsels van uiteenlopende formaten waren werd een al te strenge hantering van deze criteria vermeden. Daarom was ook naar monumentaliteit geordend en speelde symmetrie een grote rol.

Hoewel verschillende gipsen, onder andere door toevoeging van nieuwe afgietsels, een aantal keer van plaats veranderden, bleef de rangschikking die bij de opening in 1891 tot stand was gebracht in hoofdzaak gehandhaafd. Met behulp van oude foto's en beschrijvingen in jaarverslagen en museumgidsen is de ordening in grote lijnen als volgt te reconstrueren (afb.14).⁸⁰ In het centrum rees het timpaan van het Bergportaal op, met aan weerszijden de preekstoelen uit Leiden en Den Haag. De doorgang van het portaal lag precies op het middenpad dat langs de meest monumentale afgietsels van de oost- naar de westzijde voerde. Deze route begon bij het ruitersstandbeeld van koning Willem II en liep via het poortje met sculptuur van het raadhuis in Bolsward langs grafmonumenten van Karel de Stouten en zijn dochter Maria van Bourgondië, die net als in de Onze Lieve Vrouwekerk van Brugge naast elkaar lagen. Hier werden ze alleen gescheiden door een toonkast met de wapenuitrusting van hun klein- en achterkleinkind



Afb. 14

Een reconstructie van de binnenplaats op basis van foto's uit fotoalbum van Schmidt Degener, circa 1925 en beschrijvingen uit: *Wegwijzer door 's Rijksmuseum* 1983, K. Bes, School-

wandelingen. *Kijkjes in 's Rijksmuseum te Amsterdam. Benedenzalen rondom de Westelijke Binnenhof, Amsterdam 1897 en Gids door het Rijksmuseum te Amsterdam, 1918-1921.*

- 1 Doorgang met i. gevelsteen voormalige Rasphuis. Hendrik de Keyser. Amsterdam 1603. 2. gevelsculptuur van het Raadhuis. Hans Lourens Schuy-neman. Bolsward ca. 1616.
- 2 Grafmonument Maria van Bourgondië Notre Dâme. Brugge ca. 1490-1502
- 3 Toonkast met borst-beelden en wapentuig Karel V en Koning Philips II. Museum Prado en Armeria Real. Madrid
- 4 Grafmonument Karel de Stoute Notre Dâme. Brugge ca. 1558-1562
- 5 Toonkast met sluit-werk
- 6 Zuilen van crypte Abdijkerk. Rolduc ca. 1225
- 7 Toonkast met relieken
- 8 Toonkast met zegels
- 9 Toonkast
- 10 Toonkast
- 11 Toonkast
- 12 Doopvont, Barthole-meuskerk. Reinier van Huy. Luik 1107-1118
- 13 Noodkist Sint Ser-vaaskerk. Maastricht. ca. 1170
- 14 Houten koorhek Helvoirt
- 15 Luchter met lezenaar Leonarduskerk. Reinier van Thienen. Leau 1483
- 16 Doopvont Onze Lieve Vrouwekerk. Halle.
- 17 Doopvont Sint Jans-kathedraal. Aert van Tricht. Den Bosch 1492
- 18 Bergportaal Sint Ser-vaaskerk. Maastricht 1225-1250
- 19 Preekstoel Grote Kerk Den Haag ca. 1550
- 20 Preekstoel Pieterskerk Leiden ca. 1530
- 21 Doopvont Walburgis-kerk Zutphen 1527
- 22 Doopvont Onze Lieve Vrouwekerk Breda ca. 1540
- 23 Grafmonument Karel van Egmond. Eusebiuskerk Arnhem ca. 1540
- 24 Grafmonument Engel-bert II & Cimburga van Baden. Onze Lieve Vrouwekerk Breda ca. 1526-1538
- 25 Grafmonument Jan I van Polanen & Machteld van Rotselaer. Onze Lieve Vrouwekerk Breda ca. 1375-1400
- 26 Koorbank Grote Kerk. Jan Terwen Aertsz. Dordrecht 1538-1540
- 27 Poortje Weeshuis Enkhuzen 1616
- 28 Koorbank Martinikerk Bolsward eind 15e eeuw
- 29 Koorhek Westerkerk Enkhuzen 1542
- 30 Heilige beeld
- 31 Schot met kapitelen en dubbelkapitelen uit koor Onze Lieve Vrouwe Kerk. Maas-tricht 12e eeuw
- 32 Doopvont Grote Kerk Linne 12e eeuw.
- 33 Zuilen uit Onze Lieve Vrouwe Kerk Maas-tricht 12e eeuw
- 34 Schot met Romaanse bouwfragmenten, waaronder kapitelen voormalige Paulus-abdij Utrecht 12e eeuw
- 35 Orgel Nicolaikerk Harenkarspel
- 36 Erker Munsterkerk. Roermond 13e eeuw
- 37 Neurenberger Ma-donna Germaans Na-tionalmuseum Neu-renberg ca. 1460-1530
- 38 Orgel Scheemda
- 39 Toonkast met bas-reliefs van voorstellin-gen Sint Servaas. Museum für Kunst und Gewerbe Ham-burg. 15e eeuw
- 40 Toonkast met Poptas-chat Fries Museum. Leeuwarden
- 41 Koorbank Onze Lieve Vrouwekerk Breda ca. 1450
- 42 Koorhek Pieterskerk Leiden 16e eeuw
- 43 Kerkboog Stevenskerk Nijmegen 1550-1600
- 44 Zuil
- 45 Tabernakel Barholo-meuskerk Meerssen. Begin 16e eeuw
- 46 Het Heilige Graf Domkerk. Utrecht 1501-1507
- 47 Orgel Lutherse kerk Amsterdam
- 48 Poortje Scheepstim-merwerf 'Vooruit'. Enkhuzen 1625
- 49 Wandepitaaf Dirk van Assendelft & Adriana van Nassau. Onze Lieve Vrouwekerk. Breda ca. 1560
- 50 Epitaaf Willem George Frederik van Oranje. Antonio Canova. Nieuwe Kerk Delft 1806
- 51 Grafmonument
- 52 Cassetteplafond Slot Jever. Jever 1566
- 53 Gevel stadhuis Den Haag. 1565
- 54 Grafmonument Paus Adriaan VI. Baldassare Peruzzi & Michelan-gelo Sanese. Santa Maria dell' Anima Rome ca. 1525
- 55 Grafmonument
- 56 Bouwfragmenten Maarten van Rossum-huis. Zaltbommel ca. 1530
- 57 Orgel Harenkarspel
- 58 Grafmonument Maarten Harperstz. Tromp. Willem de Keyser. Oude Kerk Delft ca. 1656
- 59 Grafmonument Antoine Lalaing, graaf van Hoostraten? Catharinakerk Hoog-straten ca. 1560
- 60 Grafmonument Adriaan Clant & Isabeau van Culem-borg? Rombout Ver-hulst. Nederlands Hervormde Kerk Stedum ca. 1672
- 61 Grafmonument Piet Hein. Oude Kerk Delft 1637-1638
- 62 Hermafrodite.
- 63 Grafmonument Willem de Zwijger. Hendrik de Keyser. Nieuwe Kerk Delft 1614-1621
- 64 Personificatie 'De kracht', grafmonu-ment Willem de Zwijger.
- 65 Klassiek beeld
- 66 Apollo van Belvédère
- 67 Egyptische leeuw
- 68 Silenos met Dionysos
- 69 Laokoon
- 70 Schot met kapitelen en klassieke koppen
- 71 Fragmenten oostelijk fronton Paleis op de Dam. Artus Quellinus. Amsterdam ca. 1650
- 72 Ruitersstandbeeld Koning Willem II. Antonio Mercié & Victor Peter. Den Haag 1884-1924

Karel v, compleet met stijbeugels en zadelsteunsels. Voorbij het koorhek van Helvoirt vervolgde het pad in westelijke richting, onder het portaal door, naar de grafmonumenten van Karel van Egmond uit Arnhem en Engelbert II uit Breda. Links en rechts hiervan waren de koorbanken uit Dordrecht en Bolsward opgesteld. Het pad werd afgesloten met het koorhek uit Enkhuizen.

Aan beide zijden van het middenpad voerde een omgang langs chronologische opstellingen en telkens markeerden houten schotten, tevens gebruikt om kleine ornamenten aan te bevestigen, de overgang naar een nieuwe stijlperiode. Deze begon aan de noordkant met de zuilengang van het koor van de Maastrichtse Onze Lieve Vrouwekerk, waarna de gotische stijlen in westelijke richting opklommen. De westwand vormde de overgang van de gotische naar de renaissancestijl. Na de 15de-eeuwse Bredase koorbank kwam men hier bij het Heilige graf uit de Domkerk en het epitaaf van Assendelft uit Breda. De zuidwand toonde de renaissancestijl, met als meest kenmerkende afgietsels het plafond uit Jever, de gevel van het Haagse stadhuis en bouwfragmenten van het Maarten van Rossumhuis in Zaltbommel. In het zuidelijke gangpad stonden hoofdzakelijk grafmonumenten van admiraals, helden en prinses, waartoe ook paus Adrianus VI werd gerekend. Ietwat verloren vormden de Griekse en de Romeinse sculptuur het sluitstuk van de op oude Nederlandse kunst en geschiedenis geënte chronologische rondgang. De oostzijde ten slotte was bestemd voor de latere stijlen, barok, rococo en de 19de eeuw. Deze kant – waar overigens door de doorkijkjes naar de onderdoorgang beduidend minder wandruimte was – was met de beeldhouwwerken van Quellinus uit het fronton van het paleis op de Dam en het ruitersstandbeeld van Willem II vol. Indien men van al de afgietsels nog niet genoeg had, kon

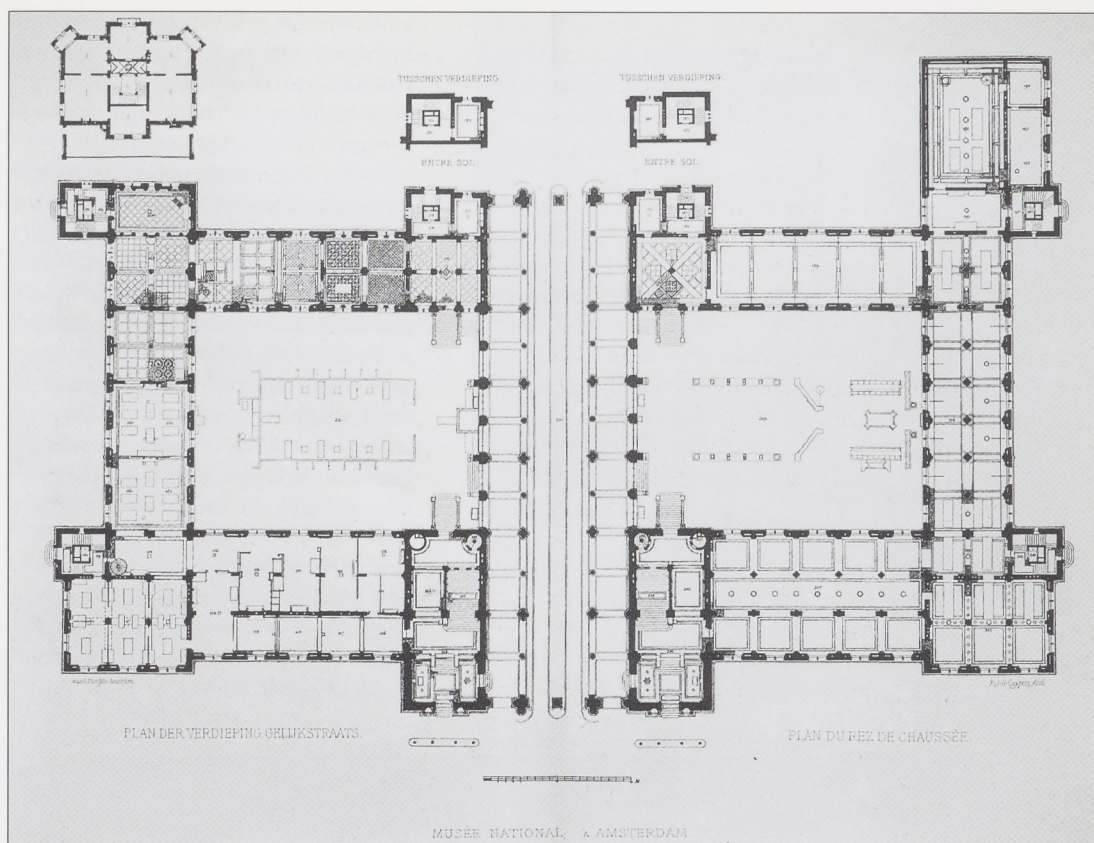
men in het westelijk benedenhuis nog talloze monumenten en gipsmodellen, die onder andere door Cuypers aan de collectie waren toegevoegd, bekijken. Hier lagen ook de gipsvormen opgeslagen.

Hoewel de binnenplaats de expositieruimte van de commissie was en deze dus formeel gold als aparte afdeling van het museum, was deze net als het Nederlandsch Museum – dat gehuisvest was in de zalen rondom de binnenplaats en in de gehele oostvleugel van het gebouw – een product van de vruchtbare samenwerking tussen De Stuers en Cuypers (afb. 15). Omdat de gipsafgietsels samen met de originele kunstwerken van het Nederlandsch Museum tevens de voorbeeldencollectie vormde, kunnen deze beide afdelingen met betrekking tot de ordening het beste als één geheel worden bekeken. In dit grotere verband bezien maakten de afgietsels deel uit van het ordeningsprincipe dat daar tot stand was gekomen. Het ging hier om een indeling die in veel Europese kunstnijverheidsmusea was toegepast en die berustte op de theorieën van de naar Londen gevluchte Duitse architect Gottfried Semper.⁸¹ Met zijn *Modellsammlung* had Semper een benadering van objecten naar vervaardigingstechnieken en materiaalgebruiken nagestreefd. Hout, metaal, steen, papier, textiel, porselein, glas, aardewerk, lakwerk, uurwerk enzovoorts, golden met de uit het materiaal voortvloeiende methoden van bewerking (snij- en timmerwerk; drijf- en smeedwerk; beeldhouw- en beitelwerk; borduren en weven; blazen en graveren enzovoorts) als verschillende groepen die gescheiden moesten worden gepresenteerd. Gipsafgietsels vormden eveneens een eigen categorie, namelijk die van aanvullend, educatief materiaal. Zij werden bij voorkeur apart, bijvoorbeeld in gipshallen, opgesteld.

Sempers' ordening werd beschouwd als ideaal voor het kunstnijverheidsmuseum, omdat ambachtslieden met

Afb. 15

Plattegrond van de binnengang. In de linkerhelft en de zalen rondom de rechter (gips) binnenplaats bevond zich het Nederlandsch Museum. Op de rechter binnenplaats was de collectie van de commissie voor gipsafgietsels uitgesteld. Globaal geven de lijnen de indeling langs het middenpad aan. V.l.n.r.: vitrinekasten, het Bergportaal, het grafmonument van Engelbert II van Gelre en Cimbarga van Baden, omsloten door de koorbanken uit Dordrecht en Bolsward en het koorhek van de Westkerk in Enkhuizen.



deze presentatie goed in staat werden gesteld de voorwerpen die direct op hun vak betrekking hadden, te kunnen bestuderen. Maar erg consequent was deze in het Nederlandsch Museum niet toegepast, nog afgezien van het feit dat hier slechts deels naar dit beginsel was geordend. De binnenplaats, waar de orgels naast afgietsels hingen, was hiervan al een illustratie. Voor de zaal der textiele kunst gold eigenlijk hetzelfde, daar waren allerhande weefsels afgewisseld met muziekinstrumenten, schilden, papieren knipsels en andere kartonarbeid. De naam Porseleenzaal was al helemaal niet meer dekkend voor een ruimte waar ook ivoor- en lakwerk, modellen van schouwburgen en behangsels waren uitgesteld.⁸²

Dat in de zalen rondom de oostelijke binnenplaats een ander ordeningsprincipe was gebruikt, maakte

het er allemaal niet overzichtelijker op. Het betrof hier de presentatie van voorwerpen van uiteenlopende materialen en technieken die Cuyper en De Stuers zo hadden geordend dat het vroegere leven in een bepaalde tijd was gereconstrueerd.⁸³ Erg trots waren zij erop geweest. Ze beweerden zelfs dat hun initiatief om deze ordening van stielkamers toe te passen, een ordening die destijds minder gangbaar was in kunstnijverheidsmusea dan die van Semper, een aantal keer tot navolging had gestrekt in het buitenland.⁸⁴ Met zowel originele voorwerpen als imitaties van fresco's en glas-in-loodramen waren voorbeeldopstellingen tot stand gekomen en kon de bezoeker – zij het op kleinere schaal – kerkinterieurs, stadhuiszalen en woonvertrekken bezichtigen, van de vroegste tijden tot en met de 17de eeuw. Voor wie de binnenplaats reeds had bekeken was

het opgeroepen beeld vertrouwd, want opnieuw werd er rijkelijk geciteerd uit het Nederlandse erfgoed dat door Cuypers en De Stuers gered was van het vandalisme. Afgietsels waren bij deze ordening onmisbaar geweest. Net als op de binnenplaats dienden ze hier als voorbeelden van 'juiste' kunstnijverheidswerken en vestigden ze tegelijk de aandacht op kunstobjecten die elders in het land aan het oog onttrokken bleven of aan de aandacht dreigden te ontsnappen. Alleen boden ze hier tevens de mogelijkheid de originele objecten in hun oorspronkelijke omgeving te aanschouwen, althans in de omgeving die volgens De Stuers en Cuypers oorspronkelijk was. Ze maakten hun reconstructies dus compleet.⁸⁵

Tot zover wordt uit de twee orderingsprincipes duidelijk dat het Nederlansch Museum, inclusief de binnenplaats, niet alleen tot doel had de

kunstnijverheid te dienen, maar tevens het eigen cultuurgood moest belichten. Dat dit opgevat was in de breedste zin en niet alleen was terug gegaan naar vroegere zeden en gewoonten, maar ook naar de politieke gebeurtenissen en heldendaden van beroemde personen uit het vaderlands verleden, blijkt uit hetgeen in de overige ruimtes van het Nederlansch Museum stond opgesteld. Opnieuw vulden gipsen hier de verzameling originele voorwerpen aan. Op de oostelijke binnenplaats werd, met behulp van artillerie, scheepsmodellen, vlaggen en oorlogstroeëen, de roemrijke maritieme geschiedenis en die van de krijgsmacht verbeeld. Het gipsmodel van het beruchte Atjeh-monument – het origineel dat vervaardigd was door Bart ten Hove stond in Batavia – bracht een recenter wapenconflict in herinnering, namelijk de bloederige strijd van het

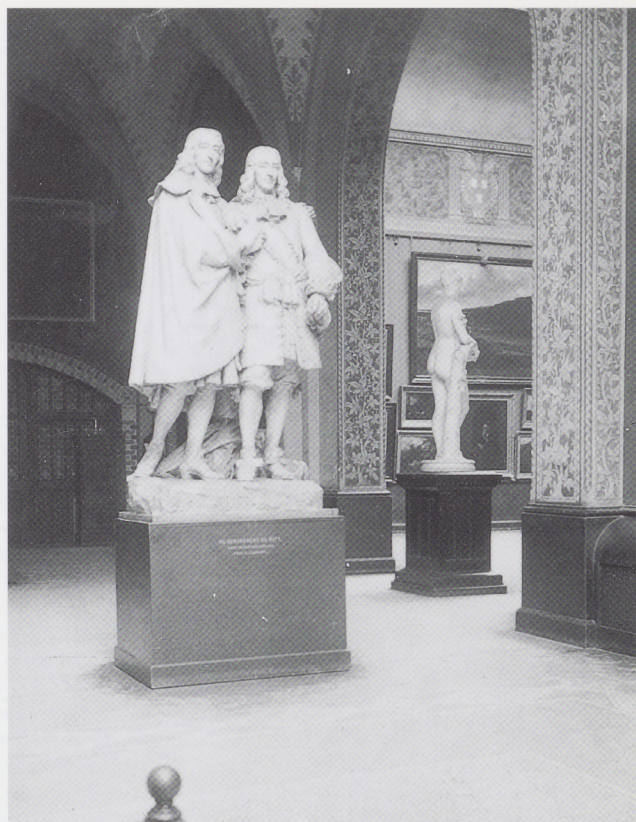
Afb. 16
De gipsmodellen
Prima Vera van Bart
ten Hove, *Victorie* van
François Vermeijlen
en het gipsafgietsel
De Zondvloed van
Matthias Kessels in de
voorhal op de eerste
verdieping.



Nederlandse leger in de jaren '70 van de 19de eeuw om de annexatie van het noorden van Sumatra. In de zaal waar aandacht werd besteed aan de verdiensten van admiralen, veldheren en Oranjeprinsen, stonden gipsen bustes van vaderlandse helden opgesteld. Hoewel op de westelijke binnenplaats de helden van het vaderland ook in herinnering werden gebracht, is er sprake van een duidelijk onderscheid. Hadden de praalgraven daar ook tot doel een beeld te geven van de Nederlandse beeldhouwkunst, in de 'zaal der Admiralen' brachten de gipsen bustes vooral hulde aan de geportretteerden zelf.⁸⁶

Op de eerste verdieping, de schilderijafdeling, werd de opstelling van gipsafgietsels vervolgd, hier alleen afgewisseld met veel 19de-eeuwse gipsmodellen.⁸⁷ Toch is een duidelijk verschil aan te wijzen met hetgeen op de begane grond was uitgesteld. Hier werd namelijk niet de kunstnijverheid en de roemrijke geschiedenis gediend, maar de schone kunsten en in mindere mate de eigentijdse geschiedenis.

Vooraf de ruime voorhal leende zich goed voor gipsmodellen en afgietsels (afb. 16), maar ook in de doorgangen naar de schilderijzalen stonden enkele gipsen beelden, zoals *De gebroeders De Witt* van Ferdinand Leenhoff (afb. 17). In de eregalerij representeerden gipsen bustes afgewisseld met marmeren exemplaren de eigentijdse geschiedenis (afb. 18). Deze borstbeelden van beeldende en toonkunstenaars, dichters en literatoren, staatslieden en leden van het koninklijk huis, veranderden de eregalerij welhaast in een pantheon; waarmee het programma dat met de médaillonportretten en naamschilden van vaderlandse grootheden aan de buitenzijde van het gebouw was begonnen, in het interieur leek te worden voortgezet.⁸⁸ Te midden ervan troonde het gipsmodel van de *Victorie* van François Vermeijlen, dat op deze plaats dezelfde centrale plek innam als het ori-



gineel in de geveltop van het gebouw. Letterlijk eerde zij hier de 17de-eeuwse schilderkunst en de grootheden, vereeuwigd in de bustes, die de kunsten en het kunstmecenaat tot in de 19de eeuw hadden voortgezet. Zelfs Cuypers en De Stuers werden door plaatsing van hun bustes aan de kunsten en het mecenaat toegevoegd.

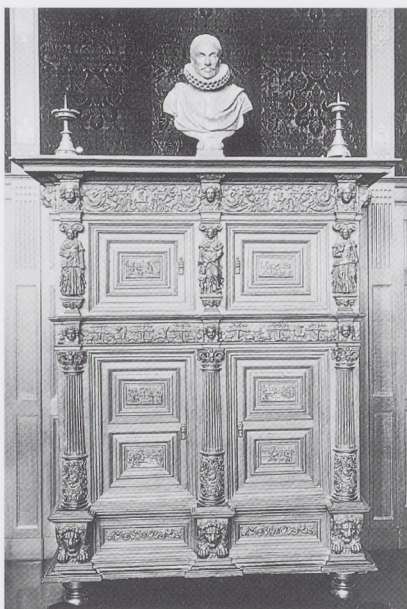
In het hart van het gebouw – de Nachtwachtzaal – stond ten slotte nog een enkel gipsafgietsel. Het ging om een afgietsel van een vroeg 17de-eeuwse Noord-Hollandse kast, de zogeheten beeldenkast die in 1900 voor het museum was aangekocht. Deze kast werd beschouwd als een grote aanwinst en niet voor niets wilde men dan ook dit exemplaar naast het topstuk van het museum, de Nachtwacht, te pronk zetten. Maar de nieuwe directeur van het Nederlandsch Museum, Adriaan Pit, de man die de kast had

Afb. 17
Het gipsmodel *De gebroeders De Witt* van Ferdinand Leenhoff in de doorgang van de regentenzaal op de eerste verdieping.



Afb. 18

De eregalerij richting de voorhal met borstbeelden, de *Slaven* van Michelangelo en opnieuw *Victorie* van François Vermeijlen, circa 1925.



Afb. 19

Het afgietsel van de Noord-Hollandse beeldenkast in de Nachtwachtaanbouw, circa 1925.

aangekocht, voelde er weinig voor. Het verschaftte immers de bezoeker van zijn afdeling, de ambachtsman, een uitstekend voorbeeld van Nederlandse kunstnijverheid. Hij wilde er geen afstand van doen.⁸⁹ Vandaar dat ter decoratie van de Nachtwachtzaal men zich tevreden stelde met een afgegoten exemplaar (afb. 19). Dat het verband tussen het gipsafgietsel en de omgeving ver te zoeken was, ontging echter de kritische bezoeker niet, en zeker niet de jongere generatie kunsthistorici en historici die over de gehele inrichting van het museum überhaupt slecht te spreken waren. Illustratief in dit verband zijn de woorden van Frits Lugt uit 1918: *In het volle licht, een 17e-eeuwsche renaissance-kast, naar voortreffelijk origineel, zorgvuldig in gips afgegoten en daarna met een bruin aftreksel handig gekleurd. (...) hoog op de kast, waar men ze niet zou zoeken, twee verschillende gotische kandelaars, ter weerszijden van een borstbeeld van Prins Willem I; (...) het is ook zo geestig gevonden, de groote Zwijger op de fictieve kast, waarvan hij het geheim niet mag verklappen.*⁹⁰

Dat Pit geen genoegen had genomen met het gipsafgietsel van de kast, dat hem na weigering als alternatief was aangeboden, is veelzeggend. In zijn streven naar de verhoging van kwaliteit van de collectie, was hij de eerste die het naast elkaar plaatsen van originele objecten en gemaakte voorwerpen, en daarmee dus ook de gipsafgietsels, serieus ter discussie stelde. In hoeverre hij daarmee afstand nam van de ideeën van De Stuers en Cuypers zal in het tweede deel van dit artikel aan bod komen. Ook zal daar worden ingegaan op de personen – van wie Lugt reeds een voorbeeld was – die in zijn voetsporen traden en eveneens het museum à la Cuypers en De Stuers overboord zetten.

NOTEN

- * Deze studie werd mogelijk gemaakt door het *Onderzoeksfonds voor de geschiedenis van het Rijksmuseum* dat is opgericht ter gelegenheid van het afscheid van prof.dr. H.W. van Os als algemeen directeur van het Rijksmuseum. Op deze plaats dank ik mijn begeleiders, drs. Frits Scholten, hoofd tentoonstellingen van het Rijksmuseum, en dr. Herbert van Rheeden, docent kunstgeschiedenis van de Universiteit van Amsterdam, voor hun waardevolle bijdragen. In het bijzonder gaat mijn dank uit naar mijn derde begeleider, dr. Debora Meijers, docent kunstgeschiedenis van de Universiteit van Amsterdam. Haar inspirerende gedachten, nauwgezette commentaren, wijze raad en waardevolle suggesties zijn dit onderzoek ten goede gekomen. Verder wil ik hier wijlen de heer H.P. Baard (gest. 19 juni 2000) bedanken, emeritus directeur van het Frans Halsmuseum en in 1928 wetenschappelijk assistent van het Nederlandsch Museum. Het gesprek met hem maakte het mede mogelijk een beeld te vormen van de materie.
- 1 In 1983 behandelt Koevoets het algemene verschijnsel van gipscollecties en gaat daarbij kort in op de gipscollectie van het Rijksmuseum. Van Hellenberg Hubar gaat eveneens in 1983 in op de gipscollectie van het Rijksmuseum en plaatste deze in de context van de oorspronkelijke inrichting van het Nederlandsch Museum. In de studie van Pijzel-Domisse uit 1993 wordt de gipscollectie behandeld in de context van kunstnijverheidsmusea. Schiphorst gaat in 1995 in op de gipsafgietsels die in de werkplaats van Cuypers in Roermond werden vervaardigd. Zij behandelt tevens enkele afgietsels van de firma Cuypers & Stolzenberg die in het Rijksmuseum terecht kwamen. De uitgebreidste studie over gipsafgietsels is die van Van Teeffelen uit 1997. Bij al deze studies wordt ook kort ingegaan op de teloorgang van de collectie van het Rijksmuseum en die van gipsafgietsels in het algemeen. Een uitvoerige studie van het achterliggend gedachtegoed dat tot het opruimen van de gipsen van het Rijksmuseum leidde en met name de rol daarin van de Rijkscommissie, komt in bijna al deze studies beperkt aan bod. Alleen Van Teeffelen gaat uitvoeriger in op de ideeën van de commissie over functie en inrichting van het museum, en de plaats die de gipsafgietsels daarbinnen innamen. Zij beperkt zich echter in hoofdzaak tot de gipscollectie van de Koninklijke Academie en het daaraan verbonden gipsmuseum. B. Koevoets, 'de beeldenstorm op het gipsafgietsel', *Museumvisie* 4 (1983), pp.103-107; B. van Hellenberg Hubar, 'Limburgs Verleden in het Rijksmuseum in Amsterdam', *De Maasgouw* 102 (1983), pp.57-78; J. Pijzel-Domisse, 'Kunstnijverheidsmusea', *Verzamelen van rartiteitenkabinet tot kunstmuseum*, Heerlen 1993, pp.355-375; L. Schiphorst, *De kunstwerkplaatsen van architect Cuypers en Beeldhouwers in Roermond*, Roermond 1995; 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.
 - 2 *Rapport der Rijkscommissie van advies inzake reorganisatie van het museumwezen hier te lande*, Den Haag 1921 (verder aangeduid als Rapport 1921), p.106.
 - 3 Belangrijke studies over De Stuers zijn: J.A.A. Bervoets, *Inventaris van het archief van het Ministerie van Binnenlandse Zaken, afdeling Kunsten en Wetenschappen 1875-1918*, 2 dln., Den Haag 1985; J.A.A. Bervoets, cat.tent. *Victor de Stuers. Referendaris zonder vrees of blaam*, Den Haag (Algemeen Rijksarchief)1985; B.C.M. van Hellenberg Hubar, *Arbeid en bezieling. De esthetica van P.J.H.Cuypers, J.A. Alberdingk Thijm en V.E.L. de Stuers en de voorgeving van het Rijksmuseum*, Nijmegen 1997; F.J. Duparc, *Een eeuw strijd voor het Nederlands cultureel erfgoed*, Den Haag 1975; *Het levenswerk van Jhr mr. Victor de Stuers herdacht door zijne vrienden*, Utrecht 1913; *De Rijksbouwmeesters. Twee eeuwen architectuur van de Rijksgebouwdienst en zijn voorlopers*, Rotterdam 1995; J.A.C. Tillema, *Victor de Stuers, ideeën van een individualist*, Assen 1982.
 - 4 Algemeen Rijksarchief Den Haag, Archief van het Ministerie van Binnenlandse Zaken afdeling Kunsten en Wetenschappen (verder aangeduid als ARA BiZa, afd. K&W), inv.nr.1519 (minuut van een nota aan de koning over het nut van vervaardiging van afgietsels van monumentenfragmenten 13 juli 1876); inv.nr. 3489 (stukken over incidentele ruil met het buitenland, van foto's, metaal en gips 1877-1878); inv.nr.3490 (stukken over ruil van gipsafgietsels 1880-1881); inv.nr. 3492 (correspondentie naar aanleiding van begroting voor de gipsgieterij van de Polytechnische school in Delft, met beoordelingen van geleverde pleisterafgietsels voor het tekenonderwijs); inv.nr.3493 (stukken over internationale conferentie over uitwisseling van reproducties van kunstvoorwerpen in België 1883-1886)
 - 5 Het is waarschijnlijk dat koning Lodewijk Napoleon voor het in 1808 opgerichte Koninklijk Nederlandsch Instituut van Wetenschappen, Letterkunde en Schoone Kunsten de gipsafgietsels naar Nederland haalde. Helaas was zijn plotse vertrek de oorzaak ervan dat deze collectie nog ingepakt bleef liggen. Toen in 1813 de classicus D.P.G. Humbert de Superville, in 1825 benoemd tot directeur van het Leidse Prentenkabinet, hiervan op de hoogte werd gesteld besloot hij de collectie te verdelen over Leiden en Amsterdam. C.M. de Haas, *David Pierre Giottin Humbert*

- de *Superville 1770-1849*, Leiden 1941, pp. 17-19.
- 6 Belangrijke studies over gipscollecties algemeen: H.U. Cain, 'Gipsabgüsse. Zur Geschichte ihrer Wertschätzung', *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, Nürnberg 1995, pp.200-215; F. Haskell en N. Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, New Haven/Londen 1981; Pijzel-Domisse (noot 1); Walter Schürmeyer, 'Abguß', *Reallexicon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. I, Stuttgart 1937, pp.70-78; over gipscollecties in Duitsland: S. Einholz, 'Orte der Kontemplation und Erziehung. Zur Geschichte der Gipsabfußsammlungen in Berlin', in: cat.tent. *Berliner Gypse des 19. Jahrhunderts. Von der Idee zum Gipsabguß*, Berlijn (Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz) 1993, pp.11-39; F.M. Kammel, 'Die Sammlung der Abgüsse von Bildwerken der christlichen Epochen an den Berliner Museen', in: *Berliner Gypse des 19. Jahrhunderts. Von der Idee zum Gipsabguß*, cat.tent. Berlijn (Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz) 1993, pp.41-66; F.M. Kammel 'Zur Geschichte der Abgußsammlung nachantiker Skulptur an den Berliner Museen', *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz* 28 (1991), pp.159-193; G. Platz-Horster, 'Zur Geschichte der Sammlung von Gipsabgüssen in Berlin', *Berlin und die Antike* 1979, pp. 93-98; H. Stafski, 'Die Skulpturensammlung', in: *Das Germanische Nationalmuseum Nürnberg 1852-1977. Beiträge zu seiner Geschichte*, Neurenberg 1978, pp. 607-633; over gipscollecties in Frankrijk: C. Enlart, *Le musée de Sculpture Comparée du Trocadéro*, Parijs 1911; G. Cogeval en G. Genty, *Histoire du Musée Des Monuments Français. La logique de l'inaltérable*, Parijs 1993; 'Faut-il détruire les moulages?', *Revue de l'art* 95 (1992), pp. 5-10; C. Georgel, 'Le musée, lieu d'enseignement, d'instruction et d'édification', in: cat.tent. *La jeunesse des musées. Les musées de France au XIXe siècle*, Parijs 1994, pp. 59-69; Q. Ladonne, 'Les "sculptures comparées" du palais du Trocadéro (1879)', in: cat.tent. *La jeunesse des musées. Les musées de France au XIXe siècle*, Parijs (Musée d'Orsay) 1994, pp.100-104; F. Rionnet, *L'atelier de moulage du musée du Louvre (1794-1928)*, Parijs 1996; gipscollectie Engeland: M. Baker, *The Cast Courts*, Londen; M. Baker, 'A glory to the museum. The casting of the Pórtico de la Gloria', *The V&A Album* 1 (1982), pp.101-108; gipscollectie België: V. Steenhoff, 'Les Musées et les Échanges internationaux d'oeuvres d'art', *Museion. Bulletin de l'office international des musées institut de coopération intellectuelle de la société des nations*, Parijs 8 (1929), pp.127-132; gipscollectie Verenigde Staten: W. Muir Whitehill, *Museum of Fine Arts Boston: a centennial history*, Cambridge Mass. 1970, dl. 1; over reproductietechniek: N. Mc. William 'Craft, Commerce and the Contradictions of Anti-capitalism: Reproducing the Applied Art of Jean Baffier', *Sculpture and its reproductions* (1998), pp.100-112; E. Possémé, 'La politique de reproduction à l'Union centrale des arts décoratifs au XIXe siècle', in: cat.tent. *La jeunesse des musées. Les musées de France au XIXe siècle*, Parijs (Musée d'Orsay) 1994, pp. 77-83; P. Mattick Jr, 'Mechanical Reproduction in the Age of Art', *Theory Culture & Society. Explorations in critical social science* 10 (1993), pp. 127-148; G. Rupp, 'Gips, Zink en Bronze -Berliner Verviëlfältigungs-firmen im 19. Jahrhundert', *Ethos and Pathos, die Berliner Bilhaerschule 1786-1914*, Berlijn 1990, pp.337-351.
- 7 M. Chantelou, *Journal du voyage en France du Cavalier Bernini*, Parijs 1930, p. 156.
- 8 Cain, *op.cit.* (noot 6), pp. 202-209; Haskell en Penny (noot 5); Schürmeyer, *op.cit.* (noot 6), pp. 74-78.
- 9 Einholz, *op.cit.* (noot 6), pp. 26-28; Rionnet, *op.cit.* (noot 6), pp. 7-8.
- 10 Baker 1982, *op.cit.* (noot 6), pp. 101-108; Stafski, *op.cit.* (noot 6), pp. 607-633.
- 11 *Ibidem*, p. 1; Stafski, *op.cit.* (noot 6), p. 611.
- 12 H. Rousseau, *Notes Illustrées sur l'art monumental et les moulages typiques du Musées des Echanges*, Brussel 1897; *Führer durch das Alte und das Neue Museum*, Berlijn 1888; Einholz, *op.cit.* (noot 6), pp. 18-19; Rionnet, *op.cit.* (noot 6), pp. 94-100; Cogeval en Genty, *op.cit.* (noot 6), pp. 9-15.
- 13 ARA, BiZa afd. K&W, inv.nr. 3489 (noot 4).
- 14 Dat dit museum model stond voor De Stuers' kunstonderwijshervormingen blijkt niet alleen het feit dat hij in zijn Gids-artikelen 'Iteretur decoctum' en 'Unitis Viribus' er uitvoerig aan refereerde, maar tevens dat hij met M. Salverda in 1878 op studiereis naar Engeland ging om het gehele model dat aan de oprichting van dit museum ten grondslag had gelegen, te onderzoeken. Vervolgens bracht hij hiervan uitvoerig verslag uit bij de minister. Ook het rapport van de Rijkscommissie tot het instellen van een onderzoek naar den toestand der Nederlandsche Kunst-Nijverheid, dat naar aanleiding van de tentoonstelling *Kunst toegepast op Nijverheid* in het Paleis van Volksvlijt te Amsterdam in 1877 uitkwam, kan in dit verband worden gezien. V. de Stuers, 'Iteretur decoctum', *De Gids* 38 (1874), pp. 314-352; V. de Stuers, 'Unitis Viribus', *De Gids* 39 (1875), pp. 239-266; V. de Stuers en M. Salverda, 'Rapport van de Teekenscholen in Engeland', *Onderwijswetten in Nederland en hare uitvoering* (1880), pp. 13-71; ARA, BiZa afd. K&W, inv.nrs. 2560-2562 (Stukken betreffende een onderzoek van De Stuers naar het onderwijs in de beeldende kunsten en de kunsten en de kunstindustrie in Engeland); *Rapport der Rijks-commissie tot het instellen van een onderzoek naar den toestand der Nederlandsche Kunst-Nijverheid*, Den Haag 1878 (verder aangeduid als Rapport 1878).

- 15 Zie voor het South-Kensington model ook: Pijzel-Domisse 1993 (noot 1); J.A. Martis, *Voor de kunst en voor de nijverheid*, Amsterdam 1990; H. van Rheeden, *Om de vorm. Een eeuw teken-, handarbeid- en kunstnijverheidsonderwijs in Nederland*, Amsterdam 1989.
- 16 V. de Stuers, 'Holland op zijn smalst', *De Gids* 37 (1873), pp. 320-403.
- 17 Martis, *op.cit.* (noot 15), pp. 87-90; Van Rheeden, *op.cit.* (noot 15), pp. 16-22.
- 18 Martis, *op.cit.* (noot 15), pp. 117-13; ARA, BiZa afd. K&W, inv.nr. 3489 (noot 3).
- 19 De Stuers 1874, *op.cit.* (noot 14), pp. 336-338.
- 20 De Stuers 1874 (noot 14); De Stuers 1875 (noot 14).
- 21 De Stuers 1875, *op.cit.* (noot 14), pp. 252; De Stuers 1874, *op.cit.* (noot 14), pp. 318-319; Zie voor schooldecoratie bij het lager onderwijs: V. de Stuers, *Kunstzin bij het lager onderwijs*, 1875; in 1909 werd de Commissie voor schoolwandversiering opgericht, die tot doel had scholen gratis te voorzien van decoratiemateriaal voor het aanschouwingsonderwijs. Zie hiervoor: V. de Stuers, *Professor Vogelsan*, Den Haag 1915.
- 22 De Stuers 1875, *op.cit.* (noot 14), p. 252.
- 23 ARA, BiZa afd. K&W, inv.nrs. 1519, 3489 (noot 4); De Stuers 1874, *op.cit.* (noot 14); De Stuers 1875, *op.cit.* (noot 14), pp. 258-265; Rapport 1878, *op.cit.* (noot 14), pp. 67-78.
- 24 ARA, BiZa afd. K&W inv.nr. 1964 (Rapport voor de koning n.a.v. verzoek om inlichtingen over aard en inhoud van het pas opgerichte Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst); Van Hellenberg Hubar 1997, *op.cit.* (noot 3), pp. 89-96; Van Hellenberg Hubar 1983, *op.cit.* (noot 1), pp. 58-80; Duparc, *op.cit.* (noot 3), pp. 79-87, 114-116.
- 25 ARA, BiZa afd. K&W, inv.nr. 1519 (noot 4).
- 26 Cogeval en Genty, *op.cit.* (noot 6), pp. 9-15; Ladonne, *op.cit.* (noot 6), pp. 100-104; Rionnet, *op.cit.* (noot 6), pp. 68 en pp. 108; Later zou Cuypers Viollet-le-Duc prijzen om zijn initiatief een gipscollectie bijeen te brengen met het doel bescherming te bieden aan monumenten. P.J.H. Cuypers, 'Over een "beroemd bouwmeester" der XIXe eeuw', *Architectura. Orgaan van het genootschap 'Architectura et Amicitia'* 12 (1913), pp. 85-97.
- 27 De Stuers 1873, *op.cit.* (noot 16), pp. 365-373.
- 28 De Stuers 1874, *op.cit.* (noot 14), pp. 320.
- 29 *Ibidem*, pp. 337, noot 1.
- 30 De Stuers 1873, *op.cit.* (noot 16), pp. 374-375; in 1879 werden de eerste delen van het Haagse stadhuis afgegoten. Jaarverslag Rijkscommissie 1911 in *Verslagen omtrent 's Rijksverzamelingen van Geschiedenis en Kunst*.
- 31 De Stuers 1874, *op.cit.* (noot 14), pp. 337, noot 1.
- 32 ARA, Archief van Commissie voor Monumenten van Geschiedenis en Kunst 1875-1879 (verder aangeduid als Archief Commissie), inv.nr. 1: notulen van de vergaderingen 9-7-1874 en 1-4-1875.
- 33 De Stuers 1873 (noot 16); De Stuers 1874 (noot 14); zie hiervoor ook: Bervoets 1985, *op.cit.* (noot 3), pp. 18-21; Bervoets 1985, *op.cit.* (noot 3), pp. 7-32.
- 34 M. Dominicus-Van Soest, 'Classicisten versus Gotiekers: de stijlrijd binnen de Maatschappij tot Bevordering der Bouwkunst', *Maatschappij tot Bevordering der Bouwkunst, Schetsen uit de Geschiedenis van het Genootschap*, Amsterdam 1993, pp. 43-50.
- 35 J. Schiferli, 'Een 'Nationaal gedenkteekeken voor november 1813' (Den Haag, 1863-1869), *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 34 (1983), pp. 73-131; N. Maas 'Carel Vosmaer en het Rijksmuseum', *Het Rijksmuseum, opstellen over de geschiedenis van een nationale instelling, Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 35 (1984), pp. 195-225.
- 36 Deze firma werd in 1853 opgericht door Cuypers en de fabrikant en handelaar François Stolzenberg om ambachtslieden en kunstenaars in de geest van het gildesysteem op te leiden. Deze maakte reeds op grote schaal gebruik van gipsafgietsels als voorbeeld om naar te werken. Schiphorst, *op.cit.* (noot 1), pp. 18-19; L. Schiphorst, "'Een samengevat corps van knappen kunstenaars", de beginjaren van Cuypers werkplaatsen', *De Sluisteen* 8 (1992), pp. 79-98.
- 37 ARA, Archief Commissie 1875-1879. (noot 32), inv.nr.1, notulen van de vergadering 11-2-75; De Stuers 1915, *op.cit.* (noot 21), p. 4.
- 38 ARA, Archief Commissie 1875-1879 (noot 32), inv.nrs. 1-2, notulen van de vergadering 9-4-1874/14-12-1876. Zie voor koorbank Dordrecht en grafombe Breda: ARA, BiZa afd. K&W (noot 4), inv.nr.3491.
- 39 Deze voorwerpen werden op aanraden van David van der Kellen, directeur van het Nederlandsch Museum, vervaardigd. Hij had ze aangetroffen op de historische tentoonstelling in Leeuwarden in 1877. In het jaarverslag van het Nederlandsch Museum wordt vermeld dat er nog geen persoon was gevonden die dergelijke galvanoplastische reproducties kon leveren. Zo had Van der Kellen de minister ook laten weten dat de Voorschotense firma Van Kempen, die voor de wereldtentoonstelling in 1867 galvanoplastieken had geleverd, niet in staat was de door hem felbegeerde zilveren voorwerpen uit het South-Kensington te vervaardigen. Door ruil kwam Van der Kellen alsnog in het bezit van de galvanoplastieken die door Eduard Colinet en de Engelse firma Elkington waren vervaardigd. Eduard Colinet was archeoloog-ingenieur te Brugge en kenner van de kunst der Nederlanden van de 11de tot en met de 18de eeuw, waarover hij een kort standaardwerk had geschreven. In 1877 werd hij benoemd tot 'bijzonder opzichter' bij de bouw van het Rijksmuseum. Vermoedelijk hield dit in dat hij adviezen gaf over de historisch juiste uitwerking van bepaalde details. Voor galvanoplastieken: ARA, BiZa afd.

- K&W, inv.nr. 3487 (stukken over vervaardiging en verspreiding van afgietsels van voorwerpen uit de historische tentoonstelling in Leeuwarden in 1877 en de verrichtingen aldaar van aankopen voor het Nederlandsch Museum, brief 2-5-1879; inv.nr. 3490 (noot 4), brief 30-12-1876; *Verslagen omtrent 's Rijks verzamelingen van geschiedenis en kunst* (verder aangeduid als: *Verslagen*), Jaarverslag Nederlandsch Museum 1877. Voor Van Kempen: ARA, BiZa afd. K&W, inv.nr. 3489 (noot 4), brief 3-10-1878; F. Scholten, 'Beeldhouwkunst tussen kunst en nijverheid', *De Lelijke Tijd. Pronkstukken van Nederlandse interieurkunst 1835-1895*, Amsterdam 1996, p. 32. Voor Colinet: Y. Koopmans, *Muurvast & gebeiteld. Beeldhouwkunst in de bouw 1840-1940*, Rotterdam 1997, pp. 43-45.
- 40 Toen in 1876 de bouw van het Rijksmuseum een aanvang nam achtte Cuypers het van belang de ambachtslieden die hier werkzaam waren beter te scholen in het ornamentwerk en beeldhouwwerk. Daarvoor richtte hij in de ruime houten bouwloods naast het te verrijzen Rijksmuseum een voorlopige school in en gebruikte diverse gipsafgietsels van bouwfragmenten om de ambachtslieden te bekwamen. De school was nauw gelieerd aan de firma Cuypers & Stolzenberg en Cuypers had hier de leiding. Nadat de bouw van het Rijksmuseum was voltooid werd de loods opgeheven. De school bleef echter voortbestaan in de in 1879 opgerichte Kunst-Nijverheid-Tekenschool Quellinus, gelegen aan de Vondelstraat in Amsterdam. Koopmans, *op.cit.* (noot 39), pp. 48-62, 68-74. Voor gipsafgietsels in de bouwloods: ARA, BiZa afd. K&W, inv.nr.3491 (stukken over werk firma Stolzenberg bij vervaardiging van afgietsels voor het kunstonderwijs 1877-1880), brief 26-6-1879; Nederlands Architectuur Instituut, Cuypers Archief, inv.nr.787 (nota der verschillende gipsafdrukken aan de School te Amsterdam verzonden).
- 41 Overigens moet hier worden opgemerkt dat Vosmaer het begrip 'middeleeuws' ruim opvatte en hieronder alle kunstvormen rekende die stamden uit de periode van vóór de Alteratie, dus ook de Hollandse Renaissance uit het begin van de 17de eeuw. Flanor, 'Vlugmaren', *De Nederlansche Spectator* (1877), pp. 289, 342, 350-351, 414-415; V. de Stuers, 'Een bouwkunstig spook', *De gids* IV (1877), pp. 521-549; zie hiervoor ook: Maas, *op.cit.* (noot 35), pp. 207-214.
- 42 ARA, BiZa afd. K&W, inv.nr. 3489 (noot 4), ontwerp van een nota getekend met de door De Stuers veelvuldig gehanteerde afkorting 'de S.'
- 43 De Stuers 1915, *op.cit.* (noot 21), p. 4.
- 44 ARA, Archief Commissie (noot 32), inv.nr.3 notulen van de vergadering 14-2-1878.
- 45 P.F. Hubrecht, *De onderwijswetten in Nederland en hare uitvoering. Vierde afdeling. Allerlei instellingen van onderwijs*. dl.II. Den Haag 1881, pp.267-273.
- 46 J.A.C. Tillema, *Schetsen uit de Geschiedenis van de Monumentenzorg in Nederland*, Den Haag 1975, pp. 291-296; Tillema 1982, *op.cit.* (noot 3), pp. 106-107.
- 47 ARA, Archief BiZa afd. K&W, inv.nr.3489 (noot 4), brief van minister aan koning 1-2-1881.
- 48 ARA, BiZa afd. K&W, inv.nr.1861 (supplement bij de inventaris van pleisterafgietsels 1885-1895). In het supplement van 1885 worden de gipsafgietsels van de firma Cuypers & Stolzenberg genoemd waarvoor de minister in 1879 machtiging tot aankoop gaf.
- 49 C. Vosmaer, 'Het nieuwe museum te Amsterdam', *De Nederlandsche Spectator* (1885), pp. 263-265, 269-272, 278-279.
- 50 Rijksmuseum Archief (verder aangeduid als RMA), archief pleisterafgietsels, inv.nr. 9 (Koninklijk Besluit van 31 augustus 1886, nr. 18 betreffende de instelling van de Rijkscommissie met begeleidend schrijven van de minister van Binnenlandse Zaken 1886), inv.nr.11 (Ministeriële beschikkingen inzake vaststelling en wijziging van de instructie voor de Rijks-Commissie, 1887, 1889) en inv.nr.12 (Huishoudelijk reglement 1888). Uit de notulen van de vergaderingen en vooral ook uit de correspondentie van de commissieleden blijkt dat De Stuers en Cuypers over de meeste besluiten gingen. Zie hiervoor: inv.nr. 1 (Notulen, 1887-1893, 1896, 1903, 1916-1917) en onder andere inv.nr. 7 (briefwisseling tussen de Commissieleden, 1890, 1906-1907, 1909, 1913); Voor algemene informatie over de Rijkscommissie: A. Fris, 'Inventaris van het Archief van de Rijkscommissie voor vervaardiging en ruiling van reproducties van kunstvoorwerpen (1878) 1886-1923 (1949)', *Inventaris van archieven van commissies en comités die betrekking hebben op of in verband staan met het Rijksmuseum te Amsterdam 1862-1975*.
- 51 ARA, BiZa afd. K&W, inv.nr. 3490 (noot 4), brief 30-12-1876.
- 52 Baker, *op.cit.* (noot 6), p. 3; Einholz, *op.cit.* (noot 6), p. 27; Rionnet, *op.cit.* (noot 6), pp. 71-72.
- 53 De Stuers 1915, *op.cit.* (noot 21), p. 3. In het rapport van de Rijkscommissie 1878 staat vermeld dat Nederland al was toegetreten tot deze conventie. Dit was toen echter niet het geval. De enige verklaring waarom dit aldus in het rapport was opgeschreven zou kunnen zijn dat in 1877 de eerste ruil met Engeland tot stand kwam. Rapport 1878, *op.cit.* (noot 14), p. 73.
- 54 ARA, Archief BiZa afd. K&W, inv.nr. 3493 (noot 4), Ontwerp voor een nota van V.de Stuers 'Over internationale ruilingen van boek- en kunstvoorwerpen tusschen Nederland en andere Staten' 24-6-1883, brieven 25-3-1885, 27-5-1885, 2-2-1886, 19-2-1886 en inv.nr.3494 (Stukken over de Rijkscommissie voor vervaardiging 1886-1918), brief 27-8-1886; zie ook RMA, archief pleisterafgietsels inv.nr. 11 (noot 50), artikel 7.

- 55 RMA, archief pleisterafgietsels, inv.nr.60 (stukken betreffende ruil met de Union Centrale des Arts decoratifs, Parijs, Frankrijk 1889-1890); Jaarverslag Rijkscommissie 1890 in *Verslagen* (noot 39).
- 56 RMA, archief pleisterafgietsels, inv.nr.61 (stukken betreffende ruil met de Commission Royale Belge des Echanges Internationaux te Brussel, België 1900-1905) en inv. nr. 4 (Kopieboeken van uitgaande brieven 1888-1904), brief 2-1-1903; Jaarverslag Rijkscommissie 1902 en 1903 in *Verslagen* (noot 39).
- 57 De machtiging om met binnenlandse commissies en musea te ruilen werd op 29 juli 1889 verkregen, waarna een aantal keer met de particuliere kunstnijverheidsmusea in Haarlem en Utrecht werd geruild. RMA, archief pleisterafgietsels, inv.nr. 1 notulen van de vergaderingen 22-6-1889 en 22-11-1889; inv.nr. 11 (noot 48); Jaarverslagen Rijkscommissie 1889, 1890, 1891 en 1894 in *Verslagen* (noot 39).
- 58 Jaarverslag Rijkscommissie 1911 in *Verslagen* (noot 39).
- 59 RMA, archief pleisterafgietsels, inv.nr. 4 (Kopieboeken van uitgaande brieven 1888-1904), brief 3-3-1891 en inv.nr. 1 notulen van de vergadering 9-5-1891.
- 60 De modellenverzameling bestond onder andere uit de Popta-schat, bustes van admiraals en ornamenten van de Dordtse koorbank, het Heilige graf uit de Dom in Utrecht, het wapenbord van Filips de Goede en de gevel van het stadhuis in Den Haag. *Prijzlijst van afgietsels te bekomen in 's Rijksmuseum te Amsterdam*, Amsterdam 1891; RMA, archief pleisterafgietsels, inv.nr. 1 notulen van de vergadering 16-12-1893.
- 61 Voor verzendingen naar de koloniën: RMA, archief pleisterafgietsels, inv.nr. 112 (stukken betreffende de gratis ter beschikking stelling van afgietsels aan enkele scholen in Nederland en de Nederlandse koloniën). Voor verzendingen aan militaire basiskampen: Jaarverslagen Rijkscommissie 1917 en 1918 in *Verslagen* (noot 39).
- 62 Zie voor de Commissie van Schoolwandversiering: inv.nr. 5 (Kopieboeken van uitgaande brieven 1904-1917), brief 27-01-1909 en 29-04-1909; Jaarverslagen Rijkscommissie 1909 en 1910 in *Verslagen* (noot 39). Voor verzending aan lagere scholen: inv.nr. 6 (Kopieboeken van uitgaande brieven 1917-1929), brief 4-03-1918.
- 63 In de zomer van 1883 hadden de twee opleidingen, die op basis van de in 1881 aangenomen wet konden worden gebouwd, een plaats gekregen op de bovenste verdieping aan de voorkant van het Rijksmuseumgebouw. In 1890 breidde de Rijksnormaalschool uit met een Oefenschool, die in de tuin van het museum werd gebouwd. Na de reorganisatie in 1923 verhuisde de Normaalschool naar de voormalige Oefenschool, de Kunstnijverheidsschool werd toen gesloten. De Normaalschool werd in 1966 ondergebracht bij de Rietveldacademie. Zie hiervoor ook: M. Mekkinck, 'De geschiedenis van de Amsterdamse Academie voor Beeldende Vorming', in: *De kunst meester*, Amsterdam 1997, pp.11-51; Het Nederlandsch Museum was in 1875 in Den Haag opgericht, maar verhuisde in 1883 naar het Rijksmuseumgebouw. Zie hiervoor ook: Van Hellenberg Hubar 1997, *op.cit.* (noot 3), pp. 89-96; Van Hellenberg Hubar 1983, *op.cit.* (noot 1), pp. 57-80.
- 64 In de kopiïstenregisters werd opgenomen wie naar welk voorwerp tekende. Hoewel deze registers in het archief van het Rijksmuseum staan omschreven als *kopiïstenregisters naar schilderijen*, bevinden zich hierin ook de gegevens van het Nederlandsch Museum. Aan de hand van het uitgeven van zogeheten verlofkaarten kon worden bijgehouden hoe vaak er naar welke gipsafgietsels werd getekend. Het gemiddelde lag rond de twintig kaarten per jaar. Vanaf 1900 namen de aanvragen flink toe tot een maximum van 233 verlofkaarten in 1922. Daarna werd het kopiëren aan banden gelegd. De binnenplaats sloot en werd uitsluitend geopend op aanvraag. RMA, archief hoofddirectie inv.nr. 408-411 (Kopiïstenregisters naar schilderijen); Jaarverslagen Rijkscommissie 1887-1922 in *Verslagen* (noot 39).
- 65 Martis, *op.cit.* (noot 15), p. 186.
- 66 ARA, BiZa afd. K&W, inv.nr. 1519 (noot 4), brief 18-6-1886, inv.nr. 3490 (noot 4), brief 30-12-1876, inv.nr. 3493 (noot 4), brief 2-2-1886
- 67 De Stuers 1915, *op.cit.* (noot 21), pp. 5-6; Jaarverslag 1915 in *Verslagen* (noot 39).
- 68 RMA, archief pleisterafgietsels inv.nr. 93 brief 1-7-1904; inv.nr. 49 brief 9-11-1910. Ook enkele andere buitenlandse aankopen kunnen in dit licht worden gezien: galvanoplastieken van Sint-Servaasbeeld uit Hamburg; wapenuitrusting Karel v en Filips 11 uit de Armeria Real in Madrid door A. de Stuers, gezant te Madrid, aangekocht. inv.nr. 48, Jaarverslag hoofddirectie 1886 in *Verslagen*. (noot 39). De commissie liet eveneens een afgietsel in 1896 vervaardigen van het monument van Willem George Frederik van Oranje Nassau door Canova dat toen net van de kerk der Ere-metani in Padua naar de Nieuwe kerk in Padua was overgeplaatst. Jaarverslag hoofddirectie 1896. In 1898 werd de collectie aangevuld met een buste voor Willem 1 door Rude en Rauch, Jaarverslag hoofddirectie 1898 in *Verslagen* (noot 39).
- 69 Zie de gidsen voor Haarlem en buitenlandse musea: Ed. von Saher, *Museum van Kunstnijverheid te Haarlem. Beschrijvende Catalogus der afdeling gipsafgietsels*, Haarlem; H. Roussau, *Notes Illustrées sur l'art monumental et les moulages typiques du Musée des Echanges*, 1897; *Königliche Museen zu Berlin. Führer durch das Alte und das Neue Museum*, Berlijn 1888; F. Rionnet, *L'atelier*

- de moulage du musée du Louvre (1794-1928)*, Parijs 1996, pp. 94-100; *Guide to the collections of the South Kensington Museum*, 1874, idem, 1880; *Wegweiser durch das K.k. Oesterreichische Museum für Kunst und Industrie*, 1879.
- 70 Een beperkte aanvulling hierop vormden de Bambino van Da Settignano en de buste van een anonieme Napolitaanse prinses van Laurana die waren besteld bij de Berlijnse firma Eichler, Jaarverslag hoofddirectie 1887 in *Verslagen* (noot 39); RMA, archief van pleisterafgietsels, inv.nr. 49.
- 71 In 1879 werden van de firma Cuypers & Stolzenberg afgietsels verkregen van Griekse en Romeinse bouwfragmenten, van beelden en bustes van de Venus van Milo, Jupiter en Vitellus. ARA, archief BiZa afd. K&W, inv.nr. 1861; zie ook de aankoop van de beeldhouwwerken van de Zeustempel te Olympia door De Stuers in De Stuers 1915 (noot 21), p. 4; de schenking van de Rijksacademie: Jaarverslag hoofddirectie 1889 in *Verslagen* (noot 39); ook van de Technische Hoogeschool in Delft werd een grote collectie gipsornamenten, borstbeelden en maskers ontvangen. Hieronder bevonden zich ook enige werken uit de Italiaanse Renaissance, Jaarverslag Rijkscommissie 1913 in *Verslagen* (noot 39).
- 72 Verschillende gipsmodellen waren: het Atjehmonument van B. ten Hove, *Victoria* van F. Vermeijlen, *Prima Vera* van M. van Kessels, ornamenten en sculptuur die gebruikt waren voor de bouw van het Rijksmuseum en het Centraal Station (Cuypers), het Rotterdamse Raadhuis (De Bazel) en het Beethovenhuis (Berlage). Ook bevonden zich hieronder enkele modellen die nooit werden uitgevoerd, zoals *De gebroeders De Witt* van F. Leenhoff en het tafelstuk van Stracké. Naast deze gipsmodellen kwam men in het bezit van het gipsafgietsel van de *Zondvloed* van M. van Kessels. Jaarverslagen hoofddirectie 1888, 1891, 1898, 1900 en 1916 in *Verslagen* (noot 39); RMA, archief pleisterafgietsels, inv.nr. 46 (gipsmodellen vervaardigd door E. Lacomblé te Rijswijk met stukken betreffende de schenking en afstand in bruikleen door hem van eigenhandig vervaardigde gipsmodellen, 1900-1901).
- 73 RMA, archief pleisterafgietsels, inv.nr. 1 notulen van de vergadering van 8 oktober 1887.
- 74 De verplaatsing in 1896 van de stèle van prins Willem George Frederik van Oranje-Nassau, door Antonio Canova vervaardigd, van Padua naar Delft vormde eveneens reden te meer om daar een afgietsel van te maken.
- 75 De commissie heeft niet alleen afgietsels ontvangen van restauraties waarbij Cuypers betrokken was. Ook het herstelwerk aan het Paleis op de Dam in 1916 en het raadhuis van Bolsward in 1905 hadden afgietsels van respectievelijk de beeldengroepen van Quellinus in het fronton en de allegorische sculptuur van de hoofdingang opgeleverd. Maar het merendeel werd door Cuypers geleverd. Zie hiervoor RMA, archief pleisterafgietsels, inv.nr. 1, 4, 6, 21, 28, 31, 36, 50, 53 en 55; zie hiervoor ook de verschillende jaarverslagen van de Rijkscommissie in de periode 1885-1921 in *Verslagen* (noot 39). Voor het Bergportaal van de Sint-Servaas zie het Familiearchief Cuypers, Gemeentearchief Roermond, inv.nr. 18 (brief 19-10-1883); inv.nr. 20 (brieven 27-1-1885, 30-1-1885, 25-2-1885). Hoewel het voor de hand ligt te veronderstellen dat, met de nauwe samenhang tussen zorg voor monumenten en de collectievorming, de afgietsels ook werden gebruikt om niet meer te restaureren delen of voor de sloop genomineerde objecten vast te leggen, kan toch van een consequente documentatie geen aanwijzing worden gevonden. Slechts enkele keren werd met het oog op deze niet onbelangrijke functie afgegoten, zoals bij de bas-reliëfs van het te slopen Maartensgasthuis in Utrecht. Ook de koorbanken uit Bolsward werden afgegoten omdat ze door desinteresse van kerkvoogden naar het buitenland dreigden te verdwijnen. Opvallend is dat Cuypers, die zich vaak ontfermde over achteloos achtergelaten of in onbruik geraakte voorwerpen, zich deze keer de moeite bespaarde om het meubilair voor het museum te verwerven, omdat hij de aankoopprijs te hoog vond. De herinnering aan het poortje van de Enkhuizer scheepswerf 'Vooruit' werd eveneens bewaard door een afgietsel. Maar het zijn slechts enkele voorbeelden en voorzover was na te gaan is het hierbij gebleven. ARA, archief BiZa, afd. K&W, inv.nrs. 1861, 3491; Jaarverslag Rijkscommissie 1911 in *Verslagen* (noot 39).
- 76 Jaarverslag Rijkscommissie 1908 in *Verslagen* (noot 39).
- 77 Aanvankelijk zette De Stuers zich binnen de gelederen van het College van Rijksadviseurs in voor de monumenten. Na opheffing kwamen de initiatieven direct vanuit de afdeling Kunsten & Wetenschappen. Zie Bervoets (noot 3).
- 78 A.J.C. van Leeuwen, *De maakbaarheid van het verleden. P.J.H. Cuypers als restauratiearchitect*, Zwolle/Zeist 1995.
- 79 De complete inrichting was uitgevoerd door Cuypers in nauw overleg met De Stuers, die hierover regelmatig met hem correspondeerde. Na acht jaar ordenen was de inrichting in 1891 gereed en werd in de krant aangekondigd dat de binnenplaats voor publiek was geopend; RMA, archief pleisterafgietsels inv.nr. 1, in het bijzonder notulen van de vergadering 16-07-1903.
- 80 Deze opstelling is gereconstrueerd op basis van verschillende foto's van circa 1925 uit het album van Schmidt Degener en van foto's en beschrijvingen uit de museumgidsen: *Wegwijzer door 's Rijks Museum te Amsterdam*, Schiedam 1890 en 1893; K. Bes, *Schoolwandelingen. Kijkjes in 's Rijks-*

- museum te Amsterdam. *Benedenzalen rondom de Westelijke Binnenhof*, Amsterdam 1897; *Gids door het Rijks-museum te Amsterdam*, ca. 1918-1921; Ook werden verschillende beschrijvingen in jaarverslagen van de Rijkscommissie gebruikt, waarvan het jaarverslag uit 1888 het meest uitgebreid is. Jaarverslag Rijkscommissie 1888-1922 in Verslagen (noot 37); zie ook RMA, archief pleisterafgietsels, inv.nr. 1 notulen van de vergadering 10-12-1888, 21-1-1889, 18-6-1892.
- 81 De ideeën van Semper waren voor het eerst toegepast in het South-Kensington Museum maar ook op het continent waren zijn ideeën als uitgangspunt voor de indeling van een verzameling kunstnijverheidsvoorwerpen al snel ingeburgerd. Zie hiervoor: Pijzel-Domisse 1993, *op.cit.* (noot 1), pp. 366-367.
- 82 Bes, *op.cit.* (noot 74), p. 92.
- 83 Zoals Van Hellenberg Hubar suggereert kan deze ordening zijn ontleend aan de museale opvattingen van Alexandre Lenoir en zijn opvolger Alexandre du Somerard die in het Musée des Monuments Français, dat tot 1816 bestond (niet te verwarren met het Parijse gipsmuseum dat dezelfde naam draagt), en het Musée de Cluny eenzelfde integrale inrichting van kunst en replica's samenstelde. B.C.M. van Hellenberg Hubar, 'De voetsporen van Charles Guillon, verzamelbeleid en inrichting van het Rijksmuseum te Amsterdam onder V.E.L. De Stuers, P.J.H. Cuypers en J.A. Alberdingk Thijm', *Maaslands Melange, opstellen over Limburgs verleden, dr P.J.H. Ubachs aangeboden bij gelegenheid van zijn vijftienvestigste verjaardag*, Maastricht 1990, pp. 43-366, m.n. p. 92; A. Pit, 's Rijks Kunstnijverheid-Museum', *De Gids* 28 (1910) pp. 470-482.
- 84 V. de Stuers, *De Nederlander over Museumbeheer*, Den Haag 1905, p. 13; RMA, archief hoofddirectie, inv.nr. 1594 brief van Cuypers aan de minister over herinrichting van het Nederlandsch Museum.
- 85 In chronologisch opeenvolgende ruimtes stonden hier afgietsels van de noodkist en een 6de-eeuws altaar van de Sint-Servaas in Maastricht, het grafmonument van Gerard V en Margaretha van Brabant en een Crucifix uit de Munster in Roermond, een 14de-eeuwse schoorsteen uit het raadhuis van Bergen op Zoom en beeldhouwwerken van het Maarten van Rossumhuis in Zaltbommel. Zie hiervoor: K. Bes, *Schoolwandelingen. Kijkjes in 's Rijksmuseum te Amsterdam. Benedenzalen rondom de Oostelijke Binnenhof*, Amsterdam 1897; D. van der Kellen, *Gids voor de bezoekers van het Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst*, Amsterdam; *Beschrijving van de decoratie der zalen van het Nederlandsch Museum in 's Rijks Museum*, Amsterdam 1887.
- 86 Bes (noten 80, 85); Van der Kellen (noot 85); Wegwijzer (noot 80).
- 87 Wegwijzer (noot 80); Gids (noot 80); *Beknopte Gids door 's Rijks Museum*, Amsterdam 1902, pp. 10-12.
- 88 Becker bespreekt het decoratieprogramma van het Rijksmuseum, waarin de gedachte voor een nationaal pantheon tot uitdrukking komt. Hij gaat echter niet in op de tentoongestelde bustes in de eregalerij, maar beperkt zich tot de frescoschilderingen. Toch lijkt het aannemelijk dat deze bustes ook een dergelijke functie hielpen te vervullen. J. Becker, "Ons Rijksmuseum wordt een tempel", *zur Ikonographie des Amsterdamer Rijksmuseums*, *Het Rijksmuseum, opstellen over de geschiedenis van een nationale instelling, Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 35 (1984), pp. 227-326.
- 89 J.F. Heijbroek, 'Adriaan Pit, directeur van het Nederlandsch Museum. Een vergeten episode uit de geschiedenis van het Rijksmuseum', *Bulletin van het Rijksmuseum* 33 (1985), p. 247.
- 90 F. Lugt, *Het redderen van den nationalen kunstboedel*, Amsterdam 1918, p. 50.