

De plannen voor het Rijksmuseum

door W. A. KEUZENKAMP

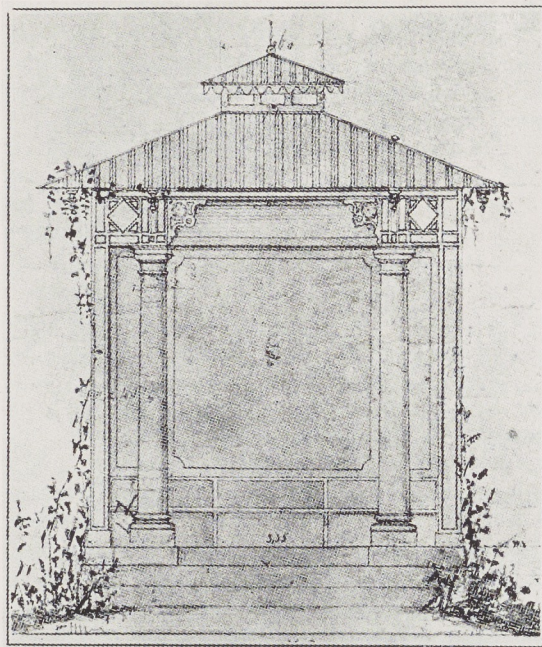
Toen 75 jaar geleden, op de dertiende juli 1885, het Rijksmuseum met veel plechtigheid geopend werd, was dit niet alleen een belangrijk moment voor het nederlandse museumwezen, maar evenzeer voor de nederlandse bouwkunst. Een stuk bouwkunst-geschiedenis van meer dan twintig jaren vond hierbij zijn afsluiting. Een twintig jaren, die bovendien gekenmerkt werden door een buitengewoon felle strijd over de wijze van bouwen en het karakter van de bouwstijl, waardoor het Rijksmuseum als gebouw nog des te interessanter wordt. Enige details uit deze ideeënstrijd zullen in dit artikel belicht worden.

Ons uitgangspunt moet het jaar 1862 zijn. Reeds vele jaren was verontrusting uitgesproken over de slechte verzorging van onze kunstcollecties, in het bijzonder over die, welke bewaard werd in het Trippenhuis. In 1862 wilde men een einde maken aan deze onwaardige toestand. Te Amsterdam kwam een commissie tot stand, die zich inzette voor het stichten van een nieuw museum, waarbij het particuliere initiatief het uitgangspunt zou zijn. Dr. W. Vrolijk trad als voorzitter op, terwijl een der secretarissen J. A. Alberdingk Thijm was. Toen minister Thorbecke in een onbe-waakt ogenblik tijdens een Kamerdebat op 25 november 1862 een ruime staats-subsidie toezegde, voelde de commissie zich in belangrijke mate geruggesteund. Zij meende ook te kunnen profiteren van de golf van nationalisme, die ons land korte tijd overspoelde naar aanleiding van de herdenking van de bevrijding van de Fran-sen, vijftig jaar tevoren, die in 1863 gevierd zou worden; in verband hiermee verzocht zij aan de minister toestemming, de naam van Koning Willem I aan het toekomstige museum te mogen verbinden wegens diens nationale, constitutionele en kunst-zinnige verdiensten.

Met deze nationale opzet zijn we te midden van het probleem gekomen. Immers, toen het programma voor de museumrijstvraag bekend werd gemaakt, bleek, dat de com-missie niet uitsluitend een museum wenste, maar een gebouw, waarin deze praktische eis ondergeschikt zou zijn aan een ideëel standpunt: het gebouw moest een gedenk-teken zijn voor de gebeurtenissen van 1813 en 1815 en de bouwstijl en de gekozen materialen moesten monumentaal zijn en de bestemming, nl. het bewaren en ten-toonstellen van nederlandse kunstschaten, vooral uit de zestiende en zeventiende eeuw, goed uitdrukken. Het eerste zou o.a. bereikt moeten worden door een hoge voorzaal of een galerij in het ontwerp op te nemen, waar een beeld of beeldengroep geplaatst zou moeten worden, gewijd aan de bevrijding van 1813/1815 en waar tevens borstbeelden, medaillons en inscripties met de namen van hen, die in 1813/1815 een grote rol gespeeld hadden bij de bevrijding of de tot stand koming van de grondwet, een plaats zouden vinden¹.

Wanneer we ons in dit artikel beperken tot de werkzaamheden van de bouw-meester P. J. H. Cuypers (1827-1921), één der 19 inzenders, en ons afvragen, hoe hij,

¹) Zie over het programma: *Bouwkundige Bijdragen* XIII, Amsterdam, 1863, kolom 281 e.v.



Afb. 1. P. J. H. Cuypers, *Ontwerp voor een gloriëtte*

uitgaand van zijn ideeën, aan de in de prijsvraag gestelde eisen heeft menen te moeten beantwoorden, dan moet eerst een enkel woord aan zijn ontwikkeling tot 1862 gewijd worden. Cuypers, die tot 1849 als eclecticus geschoold was aan de Academie van Beeldende Kunsten te Antwerpen, had zich, o.a. door zijn interesse voor middeleeuwse kerken zoals de kathedraal te Antwerpen en de Munster te Roermond en door het lezen van Caumont's 'Cours d'Antiquités Monumentales', een nader standpunt verworven, namelijk dat van een rationalist, die wil bouwen in de stijl, die zijns inziens het meest aan de eisen der logica beantwoordt, t.w. de gothiek. Hoezeer dit voor hem een grote overgang na zijn vroeger werk was, bewijst zijn ontwerp voor een 'gloriëtte' voor de familie van Afferden te Roermond (afb. 1), dat hij maakte, toen hij nog niet lang de Academie verlaten had. In niets onderscheidde hij zich hierin van de negentiende-eeuwse eclecticus². Al gauw volgde, in de vijftiger jaren, een breder oriëntatie door reizen naar het Rijngebied en naar Frankrijk, waar hij ook persoonlijk kennis maakte met Viollet-le-Duc, die toen juist werkte aan de uitgave van het eerste deel van zijn beroemde Dictionnaire (1854). Een duidelijk franse invloed doet zich dan ook in zijn verdere denken en werken gevoelen.³

In 1863 nu werd de museumprijsvraag uitgeschreven. Van Cuypers, met zijn vast geloof in zijn rationalistisch-gothische standpunt, was te verwachten, dat hij, daar

²) E. Lücker, 'Cuypers als teekenaar', *Het Gildeboek* (orgaan van het Sint Bernulphusgilde), X, 1927, blz. 4, afb. 1.

³) Biografische gegevens over Cuypers vindt men o.a. in: V. de Stuers, 'Dr. P. J. H. Cuypers', in: *Mannen en Vrouwen van betekenis in onze dagen. Levensschetsen en portretten bijeengebracht door Dr. E. D. Pijzel*, Haarlem, 1897, blz. 187 e.v.; *Catalogus van de tentoonstelling der werken van Dr. P. J. H. Cuypers etc.* ingericht door het genootschap Architectura et Amicitia, in het Stedelijk Museum te Amsterdam, 6-30 juni 1907; *Het werk van Dr. P. J. H. Cuypers, 1827-1917*, Amsterdam (1917).

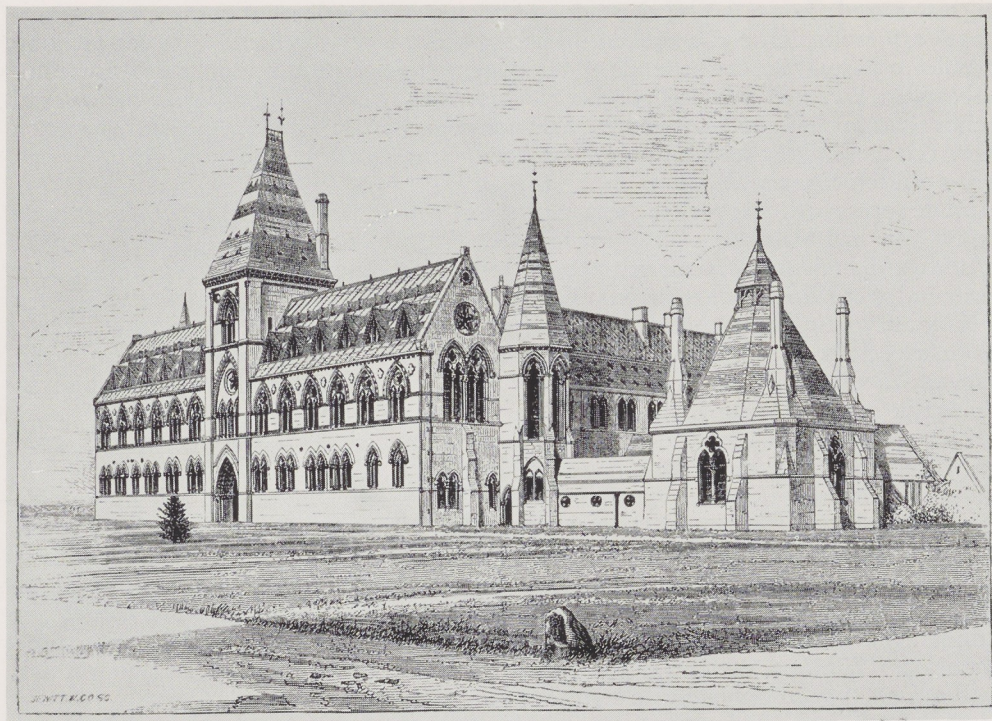
hij niet te rade kon gaan bij de middeleeuwen zelf voor deze moderne architectuur-opgave, zijn inspiratie zou zoeken bij neo-gothische voorbeelden, waar een analogoos probleem gesteld is. De bekendste der negentiende-eeuwse buitenlandse museumgebouwen kwamen om stylistische redenen niet in aanmerking, daar zij meestal behoorden tot het neo-klassicisme of de neo-renaissance. Cuypers moest dus zoeken naar een geschikter inspiratiebron en heeft deze waarschijnlijk gevonden in een neo-gothisch Engels museum.

Kort tevoren, van 1855-1859, was in Oxford een verwoede strijd gevoerd om de bouw van het Museum of Natural Science. De bouwmeesters, Th. Deane en B. Woodward, hadden hiervoor een neo-gothisch plan ontworpen, dat in het bijzonder gesteund werd door de aestheticus Ruskin. Ruskin leefde zelfs zo mee, dat hij zich met de uitvoering van enkele details persoonlijk bezig hield ⁴.

Vóór we echter de mogelijkheid dat Cuypers dit als voorbeeld heeft gekozen verder nagaan, moeten we ons er rekenschap van geven, of we bij de op Duitsland en Frankrijk georiënteerde Cuypers wel Engelse invloed mogen aannemen. Bij nader onderzoek blijkt dit zeer wel het geval te zijn. Cuypers las sedert de vijftiger jaren de werken van Ruskin ⁵, terwijl voorts bekend is, dat J. A. Alberdingk Thijm, sinds 1859 de zwager van Cuypers, de boeken van de beide Pugin's in zijn uitgebreide bibliotheek had ⁶. Het nauwe contact tussen Thijm en Cuypers maakt wel zeker, dat hij het werk van de beide voorvechters der neo-gothiek in Engeland toen al goed kende. Hier komt nog bij, dat Cuypers eind juni en een deel van juli 1862, vermoedelijk samen met James Weale, een reis naar Engeland maakte en onder andere in Londen verbleef ⁷. De neo-gothicus Sir Beresford Hope, de zoon van de architectuurhistoricus Th. Hope, en *The Ecclesiologist*, het lijfblad van de Engelse neo-gothici, waren toen al geen onbekenden voor hem ⁸. Zelfs nog in 1897, als Cuypers voor de plechtigheid, waarbij hem de gouden medaille door het bestuur van het Royal Institute of British Architects aangeboden zal worden, een redevoering opstelt, kan hij niet nalaten te memoreren, hoeveel hij van Engeland geleerd heeft, hoe hij juist daar een gelukkige toepassing van de goede principes van het verleden op de eisen van de moderne maatschappij gevonden heeft, hoe hij daar bij zijn eerste bezoek niet zozeer kwam voor het bestuderen van oude bouwwerken, maar voor de wijze lessen, die Pugin, Scott en anderen uit de werken van het verleden getrokken hadden ⁹. De strijd om het Oxfordse museum kan dus een zich zo voor Engeland interessender neo-gothicus niet ongemerkt voorbijgegaan zijn, vooral omdat dit een 'cause célèbre' in Engeland was.

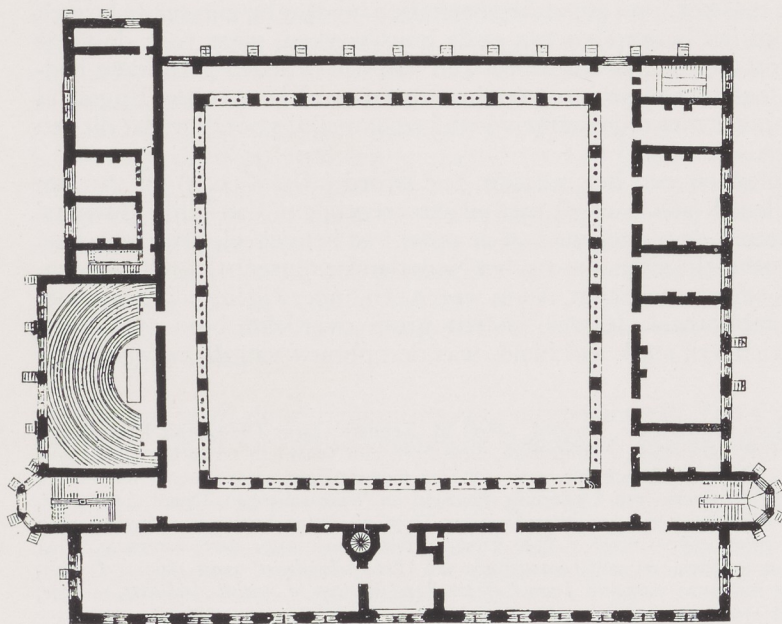
Wanneer we nu de plannen van het museum te Oxford (afb. 2 en 3) en van het museum Koning Willem I (afb. 4 en 5) met elkaar vergelijken, dan blijkt Cuypers' zelfstandigheid wat betreft de plattegrond en de opzet van het geheel, hetgeen geheel begrijpelijk is uit de specifieke eisen, die aan het Nederlandse museum gesteld werden. Hieraan voldeed het Oxfordse museum, dat in wezen een onderwijsinstelling was met lokalen, laboratoria, bibliotheek, leeszaal en een grote overdekte binnenhof, niet. Maar waar Cuypers zich vrij sterk aan hield, was de opbouw van de voorgevel en

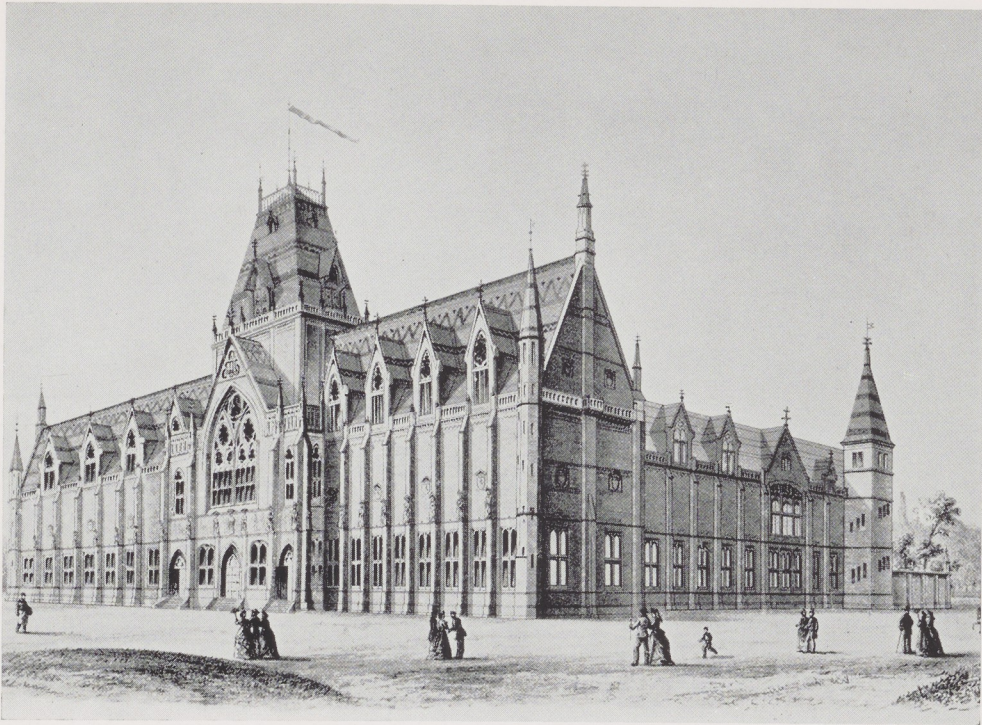
⁴) H. W. Acland, *The Oxford Museum etc.*, Oxford, 1860². M. Kenneth Clark, *The Gothic Revival etc.*, London, 1950², blz. 282. H. R. Hitchcock, *Architecture, nineteenth and twentieth centuries*, Harmondsworth, 1958, blz. 176. ⁵) H. R. Hitchcock, blz. 201. ⁶) Zie mededelingen over Thijms bibliotheek in het dossier Rijksarchief, Ministerie van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen, Depot Archief V, 169, 1889: 1/2 1889. ⁷) Zie brieven van Antoinette Cuypers-Thijm aan haar echtgenoot, 23 juni tot 3 juli 1862, in het Dr. Cuypers museum te Roermond. ⁸) In Cuypers' bibliotheek, voor zover aanwezig in het Dr. Cuypers museum, bevinden zich een aantal jaargangen van *'The Ecclesiologist'* vanaf 1860. ⁹) Aanwezig in het Dr. Cuypers museum; vergelijk *Journal of the Royal Institute of British Architects*, 3e serie, deel IV, London, 1897, blz. 399 e.v.



Afb. 2. Museum voor Natuurlijke Historie te Oxford, ontwerp van Th. Deane en B. Woodward (houtgravure)

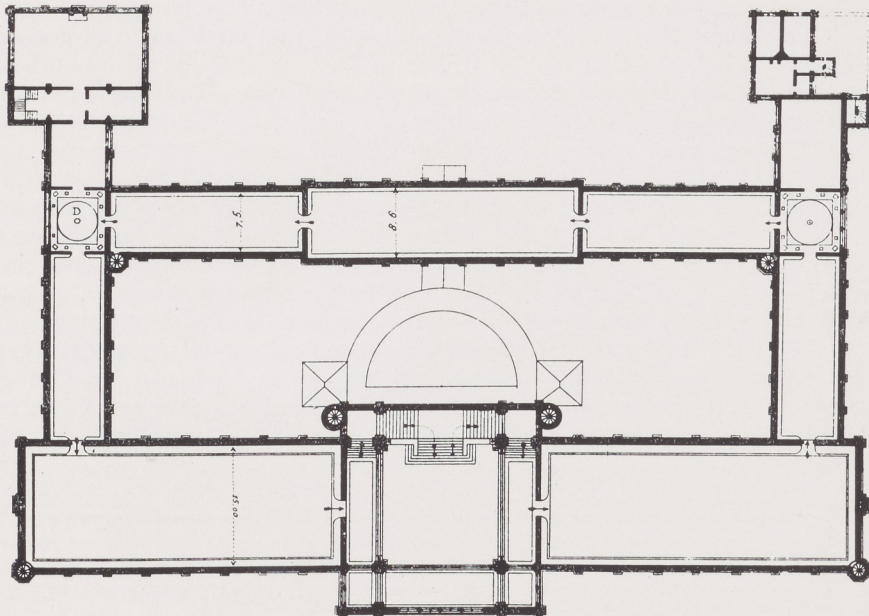
Afb. 3. Plattegrond van de bovenverdieping van het Museum te Oxford

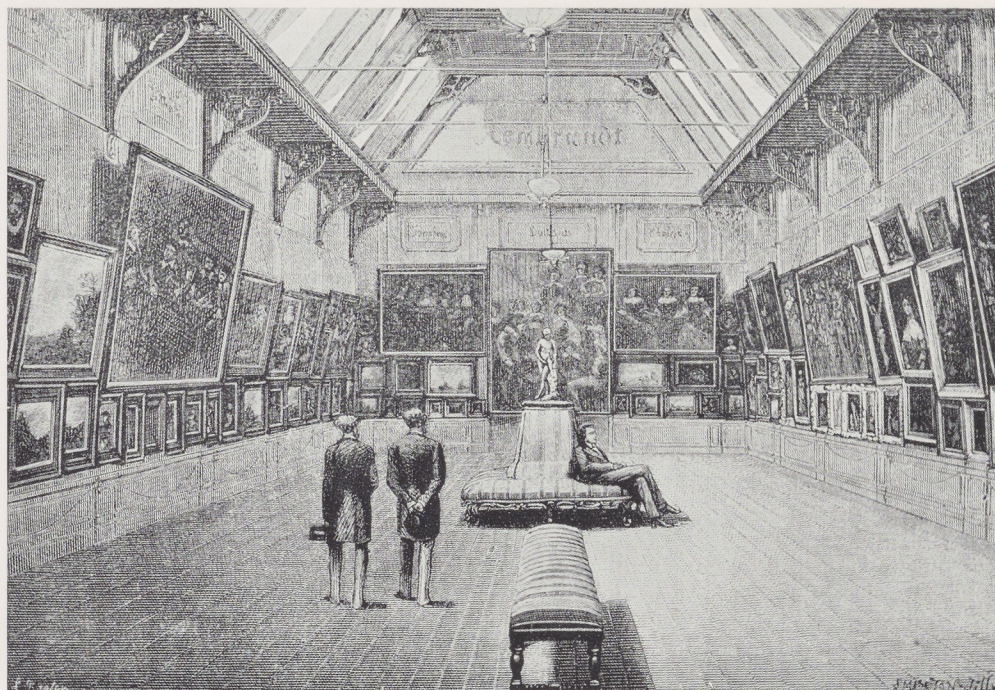




Afb. 4. *Museum Koning Willem I, ontwerp van P. J. H. Cuypers*

Afb. 5. *Plattegrond van het Museum Willem I*





Afb. 6. *Interieur Arti et Amicitia, Amsterdam (houtgravure)*

de indeling van de plattegrond der eerste verdieping. Terwijl op deze verdieping bij het Oxfordse museum de grote leeszaal ter linkerzijde en de grote bibliotheekzaal ter rechterzijde gelegen zijn, met de ruimte voor de catalogi en de bibliothecaris daar tussenin, werden de overeenkomstige ruimten bij Cuypers' ontwerp bestemd voor de grote schilderijenzalen, aan beide zijden van de hal. Bij de indeling van de façade heeft Cuypers geen ramen toegepast ter hoogte van de eerste verdieping, omdat daar de schilderijen zouden worden geëxposeerd, maar merkwaardigerwijze heeft hij wel, geheel in tegenstelling tot het programma, waarin een bovenverlichting van de voornaamste zalen werd vereist op de wijze van de oude zaal van *Arti et Amicitiae* te Amsterdam ¹⁰ (afb. 6), een belichting toegepast door middel van hoge dakkapellen, die vergrotingen van het Oxfordse voorbeeld waren ¹¹. Het leien dak verlevendigde Cuypers door geometrische motieven aan te brengen, zoals dat ook in Oxford het geval was. Het valt niet te ontkennen, dat het Amsterdamse museumontwerp, wat de hele opzet betreft, veel meer allure heeft dan het Oxfordse, ook wanneer men in aanmerking neemt, dat te Oxford oorspronkelijk een krachtiger ingangspartij bedoeld was geweest, doch het verschil komt mede, doordat Deane

¹⁰) Waarschijnlijk is hier een belichting bedoeld zoals die in H. Havard, *Amsterdam et Venise, Paris, 1876*, tgr. blz. 432 afgebeeld is. ¹¹) Een korte beschrijving van Cuypers' plan voor het Museum Koning Willem I met 5 litho's door G. Severeijns, naar verkleinde copieën van Cuypers' tekeningen, komt voor in H. J. H. Groneman, *Hedendaagsche Bouwkunst*, Groningen, z. j. - waarschijnlijk 1870 - blz. 41-44, pl. 47-51.

en Woodward slechts een onderwijsinstelling met een daaraan verbonden museum te ontwerpen hadden, terwijl Cuypers een combinatie moest maken van een museum en een soort nationaal monument. Het laatstgenoemd element moest tot uitdrukking komen in de grote hal, die de toegangspartij veel forser deed worden. Cuypers kende echter de gevoelens van de juryleden en van de Amsterdamse heersende kringen te goed, om niet alleen een geheel neogothisch plan in te leveren, aangezien de kans op bekroning dan heel gering zou zijn. Door velen werd de gothiek immers niet nationaal geacht. Hij leverde dus, naast het hier afgebeelde neo-gothische, nog een façadeontwerp in, waarbij hij de contraforten door pilasters verving; hiermee drukte hij er een renaissance-gothisch stempel op, zoals dit vaak was toegepast in onze zestiende-eeuwse bouwkunst. Zo kwam hij, met behoud van de in zijn ogen goede constructie wat het exterieur betreft, tegemoet aan de specifieke eisen van het programma.

Van de 21 ingekomen plannen heeft de jury¹² aan het ontwerp van de Münchense architecten Ludwig en Emil Lange, vader en zoon, de eerste prijs toegekend, hoewel het de begroting overschreed, niet de gevraagde ruimte bood en klassicistisch geörienteerd was. Aan Cuypers' ontwerp viel slechts de tweede prijs ten deel, en wel voor zijn plan met de renaissance-façade. Natuurlijk konden de jury en de commissie in het algemeen aan Cuypers zijn vrijheid ten opzichte van de belichtingseis verwijten, maar in wezen ging de strijd tegen dit ontwerp veel dieper: velen achtten ook het zogenaamde renaissanceontwerp niet de juiste uitdrukkingvorm voor een nationaal gebouw. 1813 werd dermate geestelijk geassocieerd met 1572, dat een inspiratie op 'vormen van vóór 1517' ongepast scheen. Thijm, Hofdijk, van Lennep en anderen mochten Cuypers' plan verdedigen, de meeste intellectuelen en architecten van die dagen hadden een andere opvatting van het nationale: hieraan beantwoordde de 'echte' renaissance van het midden der zeventiende eeuw, desnoods renaissance in het algemeen of eclectisme, mits het gothische vormen weerde. Vandaar dat men, op instigatie van juryleden als de bouwmeesters Rose, de romantische classicist, Godefroy, de eclecticus, en Metzelaar, de aanhanger van Schinkel, nog liever het werk van Ludwig en Emil Lange verkoos, ondanks alle tekortkomingen ten opzichte van de eisen, dan het in wezen middeleeuwse, dus pre-reformatorische van Cuypers.

Het is overigens de vraag, of deze quaestie wel zo hoog gelopen zou zijn, als zich niet bijna tegelijkertijd bij twee andere prijsvragen analoge moeilijkheden hadden voorgedaan, namelijk bij die voor de beeldengroep op het Plein 1813 te 's-Gravenhage en die voor een Paleis voor de Staten-Generaal aan het Buitenhof en de Hofvijver aldaar. Aangezien Cuypers aan de eerste meedeed, moet er hier met een enkel woord naar verwezen worden.

In 1863 was het plan opgekomen om, al weer naar aanleiding van de herdenking van de vijftigjarige bevrijding, een monument op te richten, hetgeen in later jaren geleid heeft tot het tot stand komen van het monument op het Plein 1813 van de beeldhouwer J. Ph. Koelman, in samenwerking met de architect W. C. van der Waayen Pietersen. Hierbij is de strijd om een nationale opvatting wel bijzonder fel geweest, waardoor Cuypers andermaal met een tweede prijs genoeg moest nemen voor zijn uiteindelijke, geheel neo-gothische, versie. Cuypers' plan werd hoog geprezen door de katholieke Thijm, de kring van de Dietsche Warande en door de romantische, op de middeleeuwen gerichte Hofdijk, van Lennep en anderen, eveneens door de

¹² Zie Rijksarchief, Dossier Museum Koning Willem I, brief van de vice-voorzitter van Eeghen en secretaris Thijm aan de minister van Binnenlandse Zaken, van 4/4 1864, met toegevoegd juryrapport van 31/3 1864.

neo-gothische kopstukken in het buitenland – als Viollet-le-Duc (Parijs), Beresford Hope en James Weale (Londen), Reichensperger (Keulen), Förster (Wenen) en hun aanhang – daarentegen fel aangevallen door de klassiek geöriënteerde Vosmaer, de anti-katholieke Bosboom en de aanhangers van de woordvoerder van de Maatschappij tot Bevordering der Bouwkunst, de liberale eclecticus Leliman. In deze strijd, die op typisch negentiende-eeuwse wijze met brochures en open brieven, vaak op zeer onheuse wijze gevoerd werd, mengden zich nog politieke factoren, zodat de Aprilbeweging van 1853 zich hier op kleine, maar felle wijze herhaalde in de Julibeweging van 1864. Het resultaat was, dat Cuypers' project, dat oorspronkelijk een romaanser inslag had dan in het uiteindelijk ontwerp, met grote meerderheid door de landelijke beoordelingscommissie achtergesteld werd bij het werk van het Haagse tweetal.¹³

Twee dingen nu uit deze strijd zijn voor ons belangrijk. Ten eerste dat, wanneer we Cuypers' ontwerp bezien, dat bedoeld was om Willem I, de bevrijders van 1813 en de Constitutie te eren (afb. 7), het duidelijk is, dat de invloed van G. Scott's Albert Memorial te Londen hieraan niet vreemd is. Weliswaar kan men op middeleeuwse voorbeelden wijzen, waarop Cuypers zich heeft kunnen inspireren voor de vormgeving, men kan ook op het gebruik van de gothische stijl, om nationale redenen toegepast bij het bevrijdingsmonument van Schinkel op de Kreuzberg uit 1821 (afb. 8), wijzen, maar in Engeland toch was het type van de zittende figuur, onder een zeer uitgewerkte overhuvende gothische baldakijn, bewust gekozen voor twee bij uitstek belangrijke negentiende-eeuwse nationale figuren, nl. voor Walter Scott te Edinburgh door E. Meikle Kemp (1836/1840/1843) en voor de prins-gemaal door Sir George Gilbert Scott (1862/1863/1872) te Londen¹⁴ (afb. 9 en 10). Het feit dat Cuypers in Engeland was in 1862, het jaar dus van het uitschrijven van de prijsvraag voor het Albert Memorial, en dat hij zijn ontwerp maakte in 1863, toen in Londen aan de uitvoering van het prinselijk gedenkteken begonnen werd, illustreert wederom zijn engelse oriëntatie bij een dergelijke opgave.

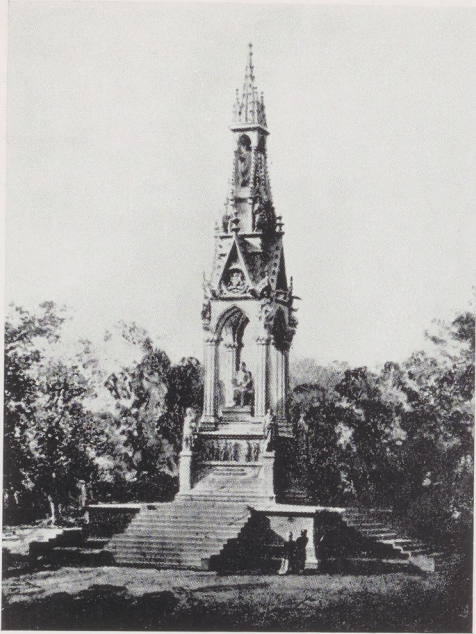
Het tweede dat voor ons belangrijk is, is juist het verschil met Engeland: dat een neo-gothisch monument daar wel werd opgericht en in Nederland niet, sproot voort uit het feit, dat voor vele Engelsen de gothiek in die tijd als nationaal en romantisch gold – zeker voor Koningin Victoria – terwijl in Nederland de associatie gothiek-katholicisme bij grote groepen van de bevolking zo sterk was, dat een andere instelling vooralsnog niet mogelijk was. Doch wanneer men bedenkt, dat het standbeeld voor het Plein 1813 bestemd was om in de omgeving van de neo-gothische gebouwen van Willem II te staan, dan moet men erkennen dat de neo-gothische vormgeving hier toch niet zo gezocht was. Maar terwijl men de gothiek van Willem II in zijn tijd nog als romantiek aanvoelde en zich dus niet beledigd geacht had in godsdienstige gevoelens, waren velen dat in 1863 wel bij het bevrijdingsmonument, omdat de associaties veranderd waren.

Het is jammer, dat Cuypers hoogstwaarschijnlijk niet meegedongen heeft in de derde prijsvraag, die voor het Paleis van de Staten-Generaal, want ook hier had inspiratie op een Engels gebouw, nl. de Londense parlamentsgebouwen, voor de hand gelegen.

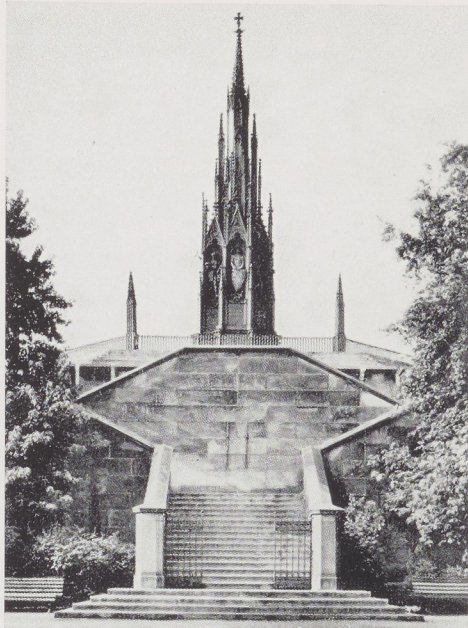
Wanneer we nu resumeren, hoe Cuypers' positie in de architectenwereld van om-

¹³) P. K. van Daalen, *Nederlandse beeldhouwers in de negentiende eeuw*, 's-Gravenhage, 1957, blz. 51 e.v. In bladen als de *Kunstchroniek*, de *Bouwkundige Bijdragen*, de *Dietsche Warande*, de *Nederlandsche Spectator* en talrijke brochures wordt deze quaestie uitgebreid behandeld in de jaren 1863–1865.

¹⁴) Monument op de Kreuzberg: P. O. Rave, *Karl Friedrich Schinkel*, München/Berlin, 1953, pl. 5, blz. 13–14. Monument voor Scott: H. R. Hitchcock, *Early Victorian Architecture in Britain*, London/New Haven, 1954, I, blz. 123, II, afb. IV, 29. Monument voor prins-gemaal Albert: H. R. Hitchcock, blz. 181–182, pl. 90.

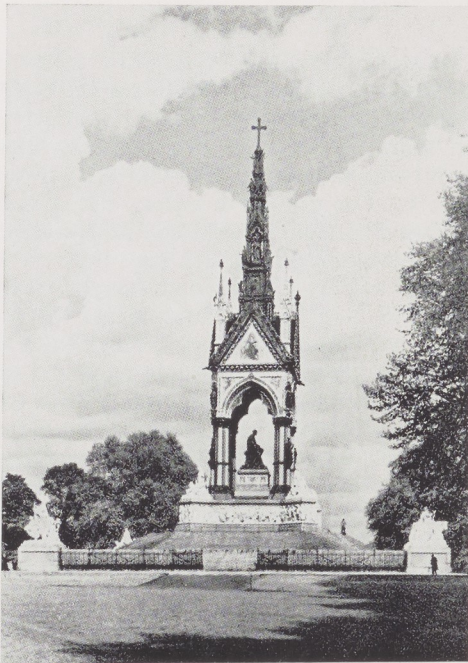
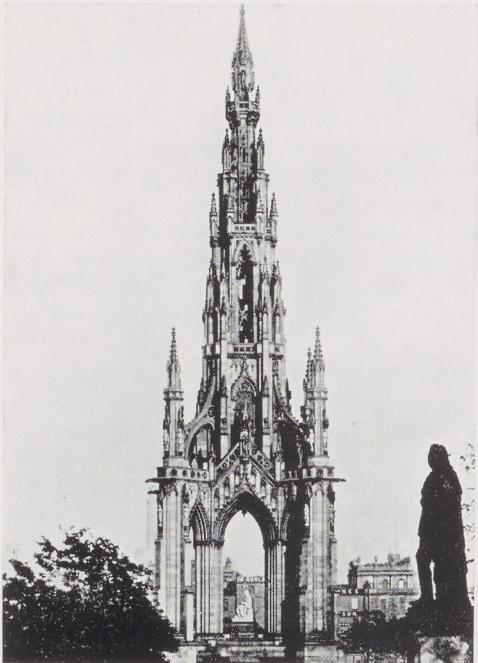


Afb. 7. Nationaal Monument voor de herdenking van 1813, ontwerp van P. J. H. Cuypers, 1863

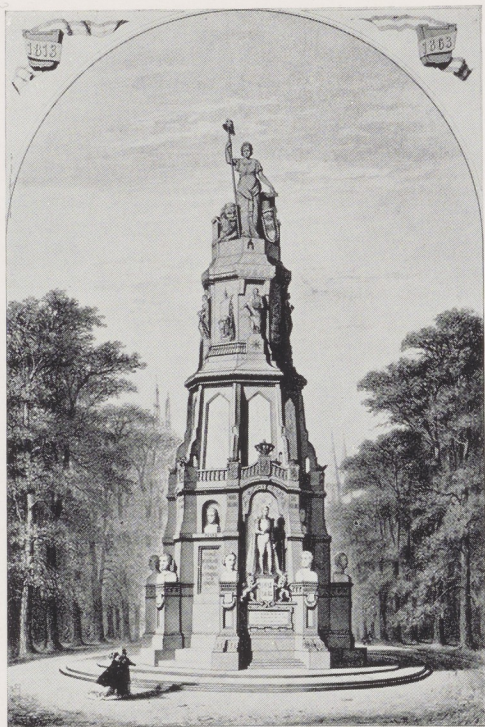


Afb. 8. Bevrijdingsmonument op de Kreuzberg te Berlijn, ontwerp van Karl Friedrich Schinkel

Afb. 9. Monument voor Walter Scott te Edinburgh, ontwerp van E. Meikle Kemp



Afb. 10. Albert Memorial te Londen, ontwerp van Sir George Gilbert Scott



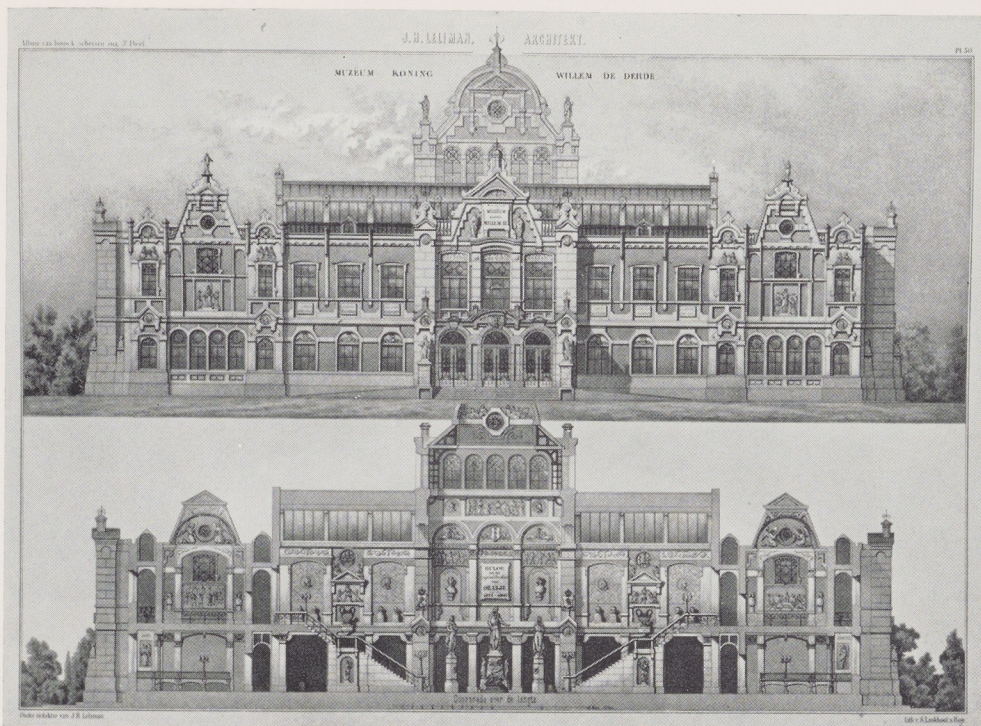
Afb. 11. Nationaal Monument voor 1813, ontwerp van J. H. Leliman

streeks 1863—1864 was, dan treft ons: een Engelse oriëntatie bij hem wegens overeenkomstige probleemstellingen, een waardering voor hem van romantische en katholieke zijde, een afkeer van hem bij de liberale-eclectische en orangistisch-protestantse groepen. Vooral sommige leden en bestuursleden van de maatschappij tot Bevordering der Bouwkunst voerden van het begin af aan een felle campagne tegen Cuypers, in het bijzonder de secretaris, later voorzitter J. H. Leliman. Wanneer men echter de ontwerpen van deze Leliman ziet voor een museum Koning Willem III — de naam spreekt voor zichzelf — (afb. 12) en voor het monument ter herdenking van 1813 (afb. 11), dan is het duidelijk, dat het ongecontroleerde eclectisme van Leliman en de doelbewuste neo-gothische keuze van Cuypers tot plannen leidden, die geenszins gelijke waardering verdienen¹⁵. De moeilijkheid, dat de eclectici zo goed als geen architect onder hun geleerden telden, die het tegen Cuypers op kon nemen, deed de 'jalousie de métier' in de ideeënstrijd een steeds groter rol spelen, zoals objectieve buitenstaanders van tijd tot tijd constateerden.

Het Museum Koning Willem I is nooit tot stand gekomen. Door onderlinge naijver en ministeriële zuinigheid bleef het bij plannen. In 1864 werden er weliswaar nog plannen gemaakt door A. N. Godefroy (die n.b. zelf lid van de jury was geweest) in opdracht van de commissie, nadat men besloten had noch het plan van Ludwig en Emil Lange, noch dat van Cuypers uit te voeren; maar toen deze de vastgestelde som van 500 000 gulden te gering achtte voor de uitvoering, werd aan L. H. Ebersson, architect te Arnhem, die een loffelijke vermelding gekregen had bij de beoordeling het vervaardigen van een nieuw ontwerp opgedragen. De commissie wilde in geen geval Cuypers tot architect kiezen en ging hem steeds bewust voorbij. In de loop van 1865 liep de hele museum-voorbereiding dood, mede door het totale gebrek aan interesse van de zijde van Thorbecke.

Thijm, die reeds in 1864 als secretaris van de commissie was afgetreden wegens de heersende subjectieve stemming, was een van de weinigen, die een werkelijk constructief voorstel in deze strijd deed, door minister Thorbecke op de mogelijkheid te wijzen, Cuypers samen met de architect C. Oudshoorn met het maken van nieuwe plannen te doen belasten, als uitwerking van Cuypers' plannen van 1864.¹⁶ Cuypers zou de esthetische kant in handen kunnen houden, terwijl Oudshoorn als goed

¹⁵) De afbeeldingen van Lelimans ontwerpen zijn te vinden in: J. H. Leliman, Verzameling van Bouwkundige schetsen en ontwerpen van moderne Nederlandsche architecten, II, Amsterdam, 1864, pl. 24 (monument 1813) en III, 's-Gravenhage 1865—1866, pl. 30 (museum Koning Willem III). ¹⁶) Zie Rijksarchief, Dossier Museum Koning Willem I, brieven van Thijm aan Thorbecke van 8/4 1864 en 12/5 1864.



Afb. 12. *Museum Koning Willem III, ontwerp van J. H. Leliman*

constructeur (hij beëindigde in dat jaar juist de bouw van het Paleis voor Volksvlijt) mee kon werken bij de verbetering van de verlichting en specifiek technische eisen, aangezien hij daar bij uitstek geschikt voor was. Een samenwerking van Cuypers met Oudshoorn, die beide tot onze beste architecten in het derde kwart van de negentiende eeuw gerekend mogen worden, had mogelijk iets goeds kunnen opleveren.

Wanneer we nu de lijdensgeschiedenis van het instellen van commissies en het richten van requesten aan de opeenvolgende ministers van Binnenlandse Zaken achterwege laten en van de jaren 1863—1865 overgaan tot 1875, toen er zich, dank zij de bekende referendaris, Jhr. Mr. Victor de Stuers, die sinds 1874 tevens secretaris van het College van Rijksadviseurs voor de monumenten van geschiedenis en kunst was, en door een gunstige gezindheid in de Kamer, nieuwe mogelijkheden voordeden, dan blijkt de situatie in zoverre verduidelijkt te zijn, dat de regering officieel aan vier architecten opdracht wilde geven plannen te maken; deze waren Cuypers, omdat hij in 1864 met de tweede prijs bekroond was, H. P. Vogel, omdat hij in 1865 de eerste prijs gewonnen had bij de prijsvraag voor het Paleis van de Staten-Generaal, L. H. Ebersson, wegens zijn loffelijke vermelding in 1864 en omdat hij in 1865 ook plannen gemaakt had voor het museum Koning Willem I en tenslotte C. Oudshoorn, omdat deze in 1873 door een nieuwe Amsterdamse museumcommissie uitgenodigd was tot het maken van een museumontwerp. Het was de bedoeling, dat ieder nu plannen zou ontwerpen voor een groter gebouw dan het programma van 1863 gevraagd had, waarin plaats zou zijn voor meer verzamelingen; tevens werd



Afb. 13. Rijksmuseum na de voltooiing in 1885

weer gestipuleerd dat de vormgeving in overeenstemming zou moeten zijn met de inhoud van het museum.¹⁷

Helaas stierf Oudshoorn reeds in 1875, zodat slechts de drie andere architecten uitgenodigd werden. Cuypers' plan werd in 1876 door de jury uitgekozen, maar door veel naijver, vooral ook de invloed van Eberson op Koning Willem III, wiens vertrouwde architect hij was, duurde het nog van mei tot juli 1876, eer Cuypers bij Koninklijk Besluit aangesteld werd als architect van de Rijksmuseumgebouwen.¹⁸

Wanneer we ons weer beperken tot het werk van Cuypers en het gebouw bezien, zoals het er sinds 1885 (afb. 13) staat, dan blijkt dat, vergeleken bij zijn ontwerp uit 1864, een veel grootser opzet is gekozen, hetgeen mede mogelijk was geworden door ruimere financiële armslag, die het prijsvraagprogramma bood: de kosten mochten namelijk twee maal zoveel bedragen als voor het vroegere Museum Koning Willem I, nl. ten hoogste 1 000 000 gulden.

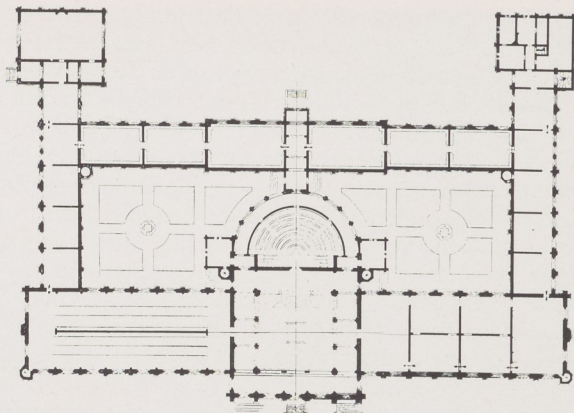
Cuypers' nieuwe plan is waarschijnlijk gegroeid uit een verandering en uitbreiding van zijn ontwerp voor het Museum Koning Willem I, uit bestudering van de moderne museumbouw uit de 70er jaren en uit eisen, die in de prijsvraag van 1875 zelf gesteld werden.

De plattegrond geeft hier duidelijke aanwijzingen voor: vergelijkt men die van het museum Koning Willem I (afb. 14) met die van het Rijksmuseum (afb. 15), dan ziet men dat Cuypers bij beide plattegronden uitgegaan is van een stelsel van

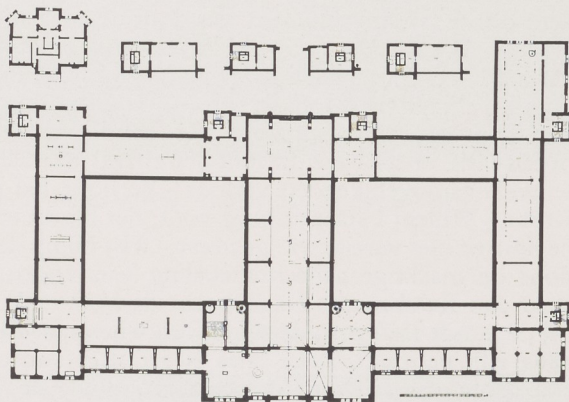
¹⁷⁾ Zie voor het programma: Rijksarchief, Ministerie van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen, Depot, V, 137, in een brief van de Stuers 31/12 1875; voor het juryrapport in hetzelfde dossier op datum 30/12 1876.

¹⁸⁾ O.a. een brochurestrijd tussen Jhr. Mr. Victor de Stuers en Mr. N. de Roever, een neef van Eberson, in 1891-1892, ontstaan naar aanleiding van de Roever's inleiding in de auctiecatalogus van Ebersons penningen (bij Th. Bom, Amsterdam, 14/21-12-1891) werpt een licht op de invloed van deze architect op de koning.

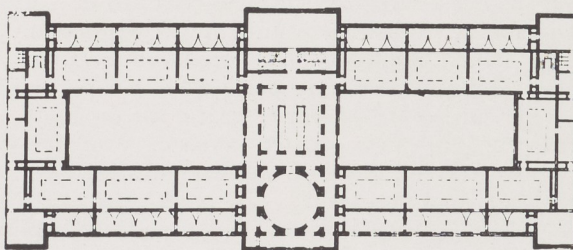
Afb. 14. *Plattegrond van het Museum Willem I volgens het eerste ontwerp van Cuypers*



Afb. 15. *Plattegrond van het Rijksmuseum volgens het tweede ontwerp van Cuypers*



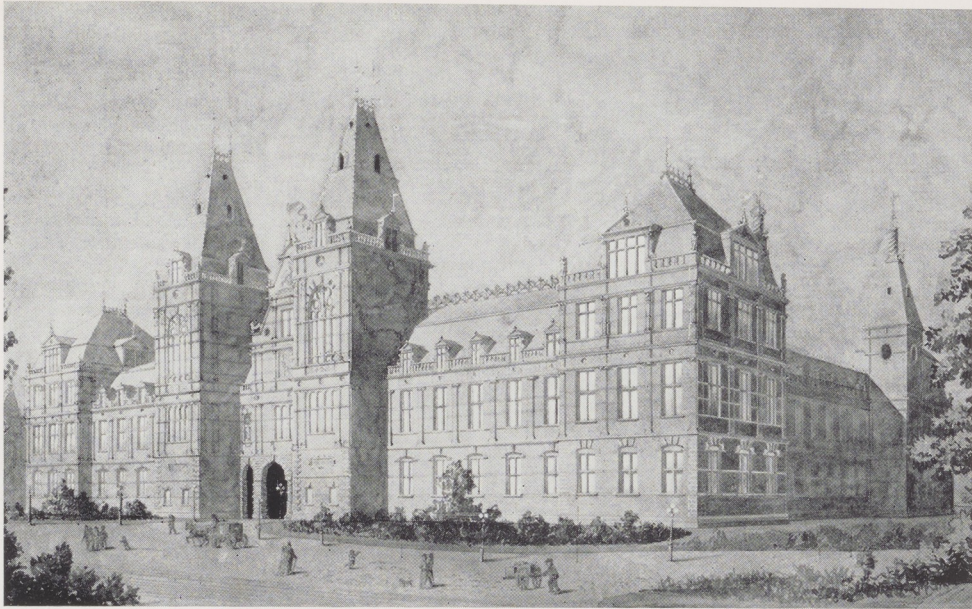
Afb. 16. *Plattegrond van het Hofmuseum (thans Kunsthistorisches Museum) te Wenen*



twee hoven, elk omringd door drie vleugels voor het tentoonstellen der collecties. De ruimten in het centrum en tussen de beide hoven in zijn in 1875 echter geheel van karakter veranderd; terwijl deze bij het Museum Koning Willem I dienden voor de herdenkingshal, de grote aula en de toegangsruimtes aan de achterzijde van het gebouw, kwam hier bij het nieuwe museum, op last van de Amsterdamse regering, een doorgang voor het verkeer midden door het museum, ter verbinding van de oude stadswijken met het nieuwe stadsdeel, dat achter het museum zou verrijzen. Deze heel andere eis is wel kenmerkend voor de verandering

in de gedachtenwereld van de tijd. De plattegrond is tegelijkertijd veel strakker geworden en heeft daardoor zeer aan eenheid en overzichtelijkheid gewonnen. Uit een toevallige mededeling van de Stuers weten wij, dat Cuypers van te voren de nieuwste musea bestudeerd heeft. Eigenlijk komt op dat moment maar één museum als bron van inspiratie in aanmerking: het door Semper en Hasenauer ontworpen Hofmuseum te Wenen, dat in 1872 en volgende jaren te Wenen verrees.¹⁹ De verwantschap tussen dit gebouw en het Rijksmuseum: de beide plattegronden met twee hoven, elk omringd door drie vleugels, waarin op de eerste verdieping bijna op overeenkomstige wijze een indeling met grote ruimtes met bovenlicht en kleine kabinetten met staand licht is toegepast (afb. 15 en 16), terwijl ook op gelijke negentiende-eeuwse wijze van een opzet met een grote uitspringende middenrisaliet en twee kleinere zijrisalieten is uitgegaan, is onmiskenbaar. Eenzelfde soort strakheid en overzichtelijkheid beheerst beide plannen. Toch is ook hier een kenmerkend verschil: Semper kon aansluiten bij een algemeen geworden museum-schema, waarbij in het centrum een grote ruimtelijkheid en pracht vereist werd door een combinatie van hal en trappenhuis, terwijl aan Cuypers die ruimtelijke mogelijkheid van te voren ontnomen was door de eis van de doorgang gelijkstraats ter wille van het verkeer. Des te meer bewondering moet men voor Cuypers hebben, die van de nood een deugd maakte en via twee trappenhuizen naast de doorgang, die zich noodzakelijkerwijze minder groots konden ontwikkelen, de bezoeker imponeert met de grote voorhal, die de inleiding vormt tot de boven de doorrit gelegen lange, overwelfde erezaal en de Rembrandtzaal daarachter. Wat hij in de verticale ontwikkelingsmogelijkheden verloor – de hoge hal in het ontwerp voor het museum Koning Willem I staat er borg voor, dat hij dit effect niet geschuwd zou hebben als de doorrit niet vereist was geweest – wist hij op de eerste verdieping terug te winnen door de machtige aaneenschakeling van voorruimte, erezaal en afsluitende zaal, waar aan Rembrandts Nachtwacht de haar toekomende eer betoond kon worden. Bij de façade treft men dezelfde werkwijze aan. Elementen uit het gevelontwerp van 1864 zijn gebruikt, maar alles is grootser van opzet: de toren is verdubbeld, het ene grote middenraam is verdrievoudigd, de zijvleugels hebben hun verticale driedeling behouden, doch de blinde muren hoefden niet gehandhaafd te blijven wegens het directe verlichtingsstelsel aan de voorzijde; daardoor konden voorts de dakkapellen tot kleinere afmetingen worden teruggebracht. In beide gevallen zijn hoge daken toegepast. De torenverdubbeling, met een extra accent boven de daartussengelegen middenpartij, werd Cuypers als het ware in de hand gegeven door de eis van het programma, waarin als mogelijk voorbeeld voor de doorgang, die oorspronkelijk drie poorten vereiste, gewezen werd op het nieuw opgetrokken deel van het Louvre. Hiermee werd ongetwijfeld bedoeld op de drie poorten tegenover de Pont du Carroussel²⁰, een werk van Lefuel, dat in de zestiger jaren tijdens Napoleon III tot stand was gekomen. De drie poorten daar, geflankeerd door twee niet zeer hoge risalietorens, kunnen zeker de bron van inspiratie voor Cuypers geweest zijn, doch hij zette het motief om volgens eigen stijl- en vormgevoel.

¹⁹) Later zag Cuypers het museum ook zelf. In 1877 bezocht hij namelijk als lid van een commissie tot het instellen van een onderzoek aangaande de inrichting van buitenlandse musea van natuurlijke historie het nieuwe museum aldaar (zie het rapport van deze commissie, uitgegeven te Leiden 1878, blz. 17 e.v.), waar hij ook Hasenauer sprak. Cuypers had o.a. bezwaren tegen het Weense Natuurhistorisch Museum, omdat de architect hierbij was uitgegaan van de eisen, die de pendant, het Kunsthistorisch Museum, stelde. Hij sprak toen tevens met Hasenauer over de verlichting en verwarming van het Kunsthistorisch Museum (Rijksarchief, Ministerie van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen, Depot, Archief V, 137, brief van Cuypers, 29/9 1877). ²⁰) Guichet du Carroussel: L. Hauteceur, Histoire de l'architecture classique en France, VII, la fin de l'architecture classique, 1848-1900, Paris, 1957, blz. 172; afbeelding uit L. Gosset, Le Palais du Louvre, Paris, 1933, afb. blz. 60.



Afb. 17. *Rijksmuseum*, Renaissance-ontwerp van Cuypers van 1876. Tekening van het Bureau Cuypers

Afb. 18. *Natural History Museum, South Kensington*, ontwerp van Alfred Waterhouse (1873-1880)





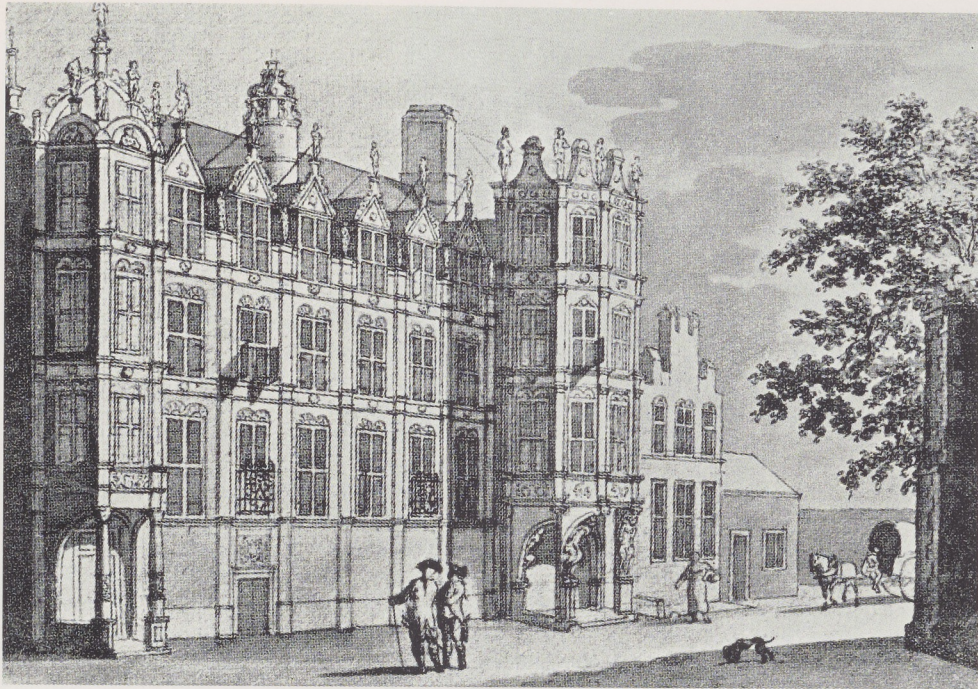
Afb. 19. Huis van Marten van Rossem te Zaltbommel

zelf het liefst de verantwoordelijkheid zou dragen. Dit riep uiteraard weer de nodige protesten op van de zijde van diegenen die er een afwijking van de eis van het programma in zagen, n.l. dat het exterieur een afspiegeling moest zijn van het daarbinnen tentoongestelde. Dit hield volgens hen in dat typische vormen van onze zeventiende eeuw het uitgangspunt moesten zijn. Er werd weer druk geschermd met de associaties klooster, abdij en dergelijke. Bezien we echter objectief de huidige façade in vergelijking met het renaissance-ontwerp, dan blijkt een markant geheel te zijn ontstaan, dat veel van de verbrokkeldheid van het renaissance-plan achter zich gelaten heeft: de middenrisaliet zit veel hechter in elkaar, zowel door overeenstemming der delen als doordat het middendeel nu niet meer terug ligt, de indeling van vleugels en zijrisalieten is veel eenvoudiger en de daken passen zich bij het streven naar groter eenvoud aan, hetgeen overigens veel tijdgenoten juist voor een streven naar somberheid aanzagen. Als geheel bezien moet de façade tot een vooruitstrevend soort eclecticisme gerekend worden: zij getuigt van Franse invloed met haar paviljoens en hoge daken, maar is vernederlandst door vele details zoals de ramen en ontlastingsbogen (vergelijk bv. het zogenaamde Huis van Marten van Rossem te Zaltbommel, afb. 19), de driedeling der beide façadevleugels boven de sous-

Hij zal dit dan gecombineerd hebben met mogelijkheden, die hij zag in het Natural History Museum, dat Alfred Waterhouse te South Kensington, van 1873—1880, bouwde (afb. 18). Hierop wijst de algemene opzet van de twee torens met middenpartij, de zijpaviljoens en tussenliggende vleugels met analoge indeling van sousterrain, twee hoofdverdiepingen en dak met dakkapellen ²¹.

Analoog aan zijn handelwijze in 1864 zond Cuypers in 1876 wederom zowel een gevoelontwerp in, dat meer in de geest van de Nederlandse zgn. renaissance ontworpen was — dus met pilasters, kroonlijsten, frontons boven de dakvensters e.d. — als een, dat zonder de pilasters opgezet en meer gothisch was. Weer werd door de meerderheid van de jury het renaissance-plan, zoals afb. 17 toont ²², uitgekozen, maar na verloop van tijd wist Cuypers een eenvoudiger plan door te zetten met behulp van de Stuers en de Minister van Binnenlandse Zaken, die zijn goedkeuring verleende, omdat hij van mening was, dat de architect die variant moest kiezen, waarvoor deze

²¹) Natural History Museum: zie R. Turnor, *Nineteenth century architecture in Britain*, London, 1950, blz. 93 en afb. 102 tgr. blz. 91. Ook dit museum bezocht Cuypers op zijn tocht langs musea van natuurlijke historie in 1877. In het rapport worden bezwaren geuit tegen het museum als zodanig, maar de gevel wordt 'indrukwekkend' genoemd (rapport 1878, blz. 37). Voor deze beïnvloeding zie: A. W. Weissman, 'Het bouwen van musea', *Bouwkundig Tijdschrift*, XXIV, 's-Gravenhage 1908, blz. 26. ²²) Het blad 'Eigen Haard' kreeg toestemming van de Stuers, om een schets te laten vervaardigen naar het vastgestelde plan; deze werd afgedrukt op blz. 28 van jaargang 1877.



Afb. 20. Duivelshuis te Arnhem voor de restauratie van 1830. Aquarel van J. de Beyer

terrainverdieping (een vereenvoudigde versie van het Duivelshuis te Arnhem, in zijn oorspronkelijke staat, afb. 20), de afwisseling van baksteen en natuursteen en de grote ramen, die aan Nederlandse renaissance-kerken doen denken. Het streven naar vrij grote eenvoud en het feit, dat de vlakken meer gaan spreken en niet te veel onderbroken worden door details doen modern aan, zoals ook in het gebouw als geheel het duidelijk tonen van de constructie (de gothiserende gewelven en de ijzerconstructie met troggewelven) tezamen met de voor zijn tijd grote doelmatigheid het een belangrijke plaats doen innemen in de ontwikkeling van de Nederlandse bouwkunst naar de moderne tijd toe.

Men heeft het Rijksmuseum vaak als Cuypers' belangrijkste werk beschouwd. Hij gaf er alle mogelijke zorg aan. Naarmate de jaren van de bouw verliepen, werden steeds meer eisen aan de architect gesteld betreffende het onderbrengen van collecties of diensten, hetgeen de bouwkosten sterk op deed lopen (het gebouw kostte uiteindelijk zeker meer dan 2 000 000 gulden) en van de bouwmeester een hoge mate van flexibiliteit vergde. Maar Cuypers werkte gaarne mee met alle wensen, die vooral door toedoen van de Stuurs geformuleerd werden, want ze beantwoordden aan zijn opvatting over een museum. Hij was de mening toegedaan, dat dit niet uitsluitend moet dienen om de collecties zo goed mogelijk te tonen, dus in de eerste plaats om een zuiver aesthetisch genot te verschaffen, maar dat het ook een instelling moest zijn, waar men iets leert; aan de ene kant meende hij, zoals de meeste negentiende-eeuwers, dat de kunst, in het museum tentoongesteld, een illustratie is van de grote daden van de Nederlanders en dus een cultuurhistorische-didactische functie heeft, ongeveer op de wijze, zoals Potgieter dat opvatte in zijn 'Rijksmuseum', aan de andere kant achtte hij, heel practisch, de kunstvoorwerpen



Afb. 21. De eregalerij bij de opening

geschikt om als uitgangspunt te dienen voor de herleving van de kunstnijverheid en de verbetering van het tekenonderwijs*. Dit had tot gevolg, dat de tweede verdieping en enige andere ruimten van het museumgebouw bestemd moesten worden voor de Rijksnormaalschool voor Tekenonderwijzers en de Rijksschool voor Kunstnijverheid, terwijl beneden in de tuin de Oefenschool gebouwd werd. Hier ontstond dus de in de ogen van de Stuers en Cuypers ideale combinatie van museum en praktijk, zoals Cuypers het in het klein verwerkelijkt had in zijn kunstwerkplaatsen te Roermond en zoals de Stuers deze vooral wenste naar aanleiding van het voorbeeld van het South Kensington Museum te Londen²³.

Tenslotte, wanneer we in gedachten nog eenmaal het gebouw als geheel beschouwen en het bezien in het licht, waarin figuren als Thijm, Cuypers en de Stuers de dingen bezagen, dan moet de mogelijkheid niet uitgesloten worden geacht – al blijft dit een onbewezen hypothese – dat Cuypers met dit hele ontwerp in diepste wezen een tegenhanger heeft willen scheppen van het in klassicistische stijl uitgevoerde voormalige stadhuis op de Dam: het eerste gelegen aan het begin van een nieuw stadsdeel, het andere in het midden van de oude stad, beide gebouwd met in wezen toch eigenlijk ook klassicistische fronten en rond twee hoven, beide hun centrum vindend in een grote zaal, een machtige ruimteschepping. Cuypers schijnt als het ware te hebben willen bewijzen, dat met zijn gothiserende gewelven der erezaal (afb. 21) een even indrukwekkende ruimtebeleving bij de bezoeker opgeroepen kon worden als deze ondergaat bij het doorschrijden van de machtige Burgerzaal van de italianiserende klassicist van Campen.

²³) Van Victor de Stuers' belangstelling voor het kunstonderwijs getuigen de 'rapporten over het kunstonderwijs in Engeland en het South-Kensington-Museum te Londen', voor de minister van Binnenlandse Zaken samengesteld door Jhr. Mr. A. de Stuers, Zr. Ms. Raad van Legatie te Londen, 's-Gravenhage, 1878.

*) Noot van de Redactie: Cuypers of waarschijnlijk de Stuers knoopte hierbij aan bij reeds lang in Frankrijk geformuleerde denkbeelden o.a. opgesteld door de Graaf de Laborde in zijn rapport over de Wereldtentoonstelling van 1852 te Parijs.