



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

'Bij wijze van museum' : oorsprong, geschiedenis en toekomst van Museum Willet-Holthuysen, 1853-2010

Vreeken, H.

Publication date
2010

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Vreeken, H. (2010). *'Bij wijze van museum' : oorsprong, geschiedenis en toekomst van Museum Willet-Holthuysen, 1853-2010*. [, Universiteit van Amsterdam].

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

8

Een tweeslachtig beeld: Museum Willet-Holthuysen onder beheer van het Amsterdams Historisch Museum (1), 1962-1988

Pragmatisch beleid

Na de pensionering van Willem Sandberg brak een nieuw tijdperk aan voor de Dienst der Gemeentemusea. Met ingang van 1963 werd deze geleid door twee directeuren. Edy de Wilde was verantwoordelijk voor de musea van moderne kunst - het Stedelijk Museum en het gemoderniseerde Museum Fodor -, terwijl Simon Levie de historische musea - het Amsterdams Historisch Museum en Museum Willet-Holthuysen - voor zijn rekening nam.¹ Levie, specialist op het gebied van zeventiende-eeuwse Italiaanse schilderkunst, stelde Bob Haak als hoofdconservator aan.² Deze had eerder in het Rijksmuseum gewerkt en was een groot kenner van Hollandse schilderijen uit de Gouden Eeuw. Daarnaast trad begin jaren zestig Frits van Erpers Royaards in dienst als conservator oude kunstnijverheid.³ Deze autodidact kunsthistoricus en estheet zou een belangrijk aandeel hebben in de totstandkoming van zowel de herinrichting van Museum Willet-Holthuysen als de uitbreiding van een verzameling kunstnijverheid die voor presentaties in beide musea gebruikt kon worden. Royaards kreeg bij de uitoefening van zijn taak vrijwel 'carte blanche'. Hij was niet wetenschappelijk geschoold, maar aan zijn op een combinatie van kennis en smaak gebaseerde autoriteit twijfelde niemand. Zijn aankopen hadden vooral betrekking op de periode vóór 1850.

Voortaan zou het Amsterdams Historisch Museum, dat aan de vooravond stond van een grootse wedergeboorte in het gebouwencomplex van het voormalige Burgerweeshuis aan

¹ Uit de reorganisatie van 1963 vloeide in 1985 een andere voort. Op 1 januari van laatstgenoemd jaar werd de Dienst Gemeentemusea in tweeën gesplitst, waarmee de Dienst Musea voor Moderne Kunst en de Dienst Historische Musea ontstonden. Zelfs toen werden de banden tussen het Stedelijk Museum en het Amsterdams Historisch Museum niet definitief verbroken. Nog in 2009 deelden beide musea een depotgebouw, zij het met aparte verdiepingen, op het terrein van de voormalige Centrale Markthallen aan de Jan van Galenstraat. In 2011 zal door het Amsterdams Historisch Museum een nieuw, door Wim Quist ontworpen depot worden betrokken in Amsterdam-Noord. Ook alle depotstukken uit Museum Willet-Holthuysen, inclusief de niet in het museum opgestelde boeken, zullen daar naar toe verhuizen.

² Nadat Levie in 1975 het directeurschap van het Rijksmuseum had aanvaard, zou Haak hem opvolgen als directeur van het Amsterdams Historisch Museum.

³ Royaards was in 1961 nog door Sandberg aangenomen en begon zijn carrière als volontair. Twee jaar later volgde hij Otto Meyer - die toen met pensioen ging en korte tijd later overleed - als conservator op.

de Kalverstraat, het beheer voeren over Museum Willet-Holthuysen.⁴ Aanvankelijk had de reorganisatie voor het kleine museum aan de Herengracht geen inhoudelijke koerswijziging tot gevolg. Met betrekking tot de herinrichting bouwde men de eerste decennia voort op de uitgangspunten zoals vastgelegd in het arrest van de Hoge Raad uit 1956, zij het - vanwege praktische bezwaren en beperkte financiële middelen - op een laag pitje.⁵ Weliswaar was de door 's lands hoogste rechtscollege gesanctioneerde cultuuromslag het gevolg van een bewuste beleidskeuze geweest, maar erg vastomlijnd was deze niet. Ondanks de vele notities, brieven, notulen en bouwtekeningen lag er geen masterplan aan de voorziene metamorfose van het museum ten grondslag. Per kamer werden de keuzes bepaald en vervolgens stapsgewijs uitgevoerd - een werkwijze die de continuïteit van de werkzaamheden niet ten goede kwam.

Sandbergs totaalconcept was voor zijn opvolgers dan ook lastig concreet vorm te geven.⁶ Inhoud en pragmatiek streden daarbij regelmatig om de voorrang, wat een weinig consistent museumbeleid tot gevolg had. Pasklare interieurs voor de verschillende vertrekken waren niet beschikbaar en het vergde veel inventiviteit en geld om de wel aanwezige lambriseringen, behangsels en stofferingen op de bestemde plaatsen te installeren. Bovendien kregen Levie en Royaards te maken met een groeiende herwaardering voor (binnenhuis)kunst

⁴ Het gebouw werd gefaseerd opgeleverd, het eerste deel in 1968 en het tweede, tevens laatste, deel in 1975. Voor een beknopte geschiedenis van het Amsterdams Historisch Museum, zie Kistemaker 2001. De auteur bereidt een proefschrift voor over de ontwikkeling van stadsmusea in Nederland, waarin een hoofdrol is weggelegd voor het Amsterdams Historisch Museum en zijn voorgangers. Tot 1968 deden de voormalige ruimten van het Kunsthistorisch Instituut op de tweede verdieping en de museumzolder dienst als kantoren voor de wetenschappelijke medewerkers van het historische museum. Bij de al eerder gememoreerde excursie die op 17 maart 2009 met oud-medewerkers en -studenten van het Kunsthistorisch Instituut in Museum Willet-Holthuysen werd gehouden, waren ook drie oud-medewerkers van het Amsterdams Historisch Museum aanwezig, te weten, Marijke Carasso-Kok, Michiel Jonker en Carry van Lakerveld. Van de bijeenkomsten zal nog een schriftelijke verslaglegging worden gemaakt.

⁵ De werkzaamheden stagneerden door gebrek aan menskracht en financiële middelen, wat te wijten was aan de arbeidsintensieve en kostbare verbouwing van het Burgerweeshuis ten behoeve van het Amsterdams Historisch Museum. In 1979 blikte Bob Haak als volgt op deze periode terug: 'Naar aanleiding van een afspraak (in 1963) met en tussen de twee directeurs van de Gemeentemusea werden alle plannen met betrekking tot het uitvoeren van bouwkundige werkzaamheden aan het Stedelijk Museum en de overige musea, anders dan direct verband houdende met de noodzakelijke instandhouding, opgeschort tot na het gereedkomen van het Amsterdams Historisch Museum [1975]'. Brief van de directeurs B. Haak, E. de Wilde en W.H. Brabänder, adjunct-directeur algemene zaken, aan de wethouder voor kunstzaken, 06-09-1979, geciteerd in Jansen 2001, 102.

⁶ Royaards getuigt hiervan diverse malen in zijn latere aantekeningen over zijn periode als conservator (1960-1984) bij Museum Willet-Holthuysen, als een verantwoording achteraf, zie Notities 1984, passim. Jansen 2001 stelde Royaards' notities centraal in zijn onderzoek naar de restauraties die in de periode 1960-1986 in Museum Willet-Holthuysen plaatsvonden. Daarnaast heeft de auteur gebruik gemaakt van het - toen in het Amsterdams Historisch Museum bewaarde - semi-statische archief van genoemd museum, dat inmiddels aan het Stadsarchief is overgedragen.

uit de tweede helft van de negentiende eeuw, een ontwikkeling die ook hun eigen meningsvorming zou beïnvloeden.

Het besluit van Sandberg om de negentiende eeuw uit Museum Willet-Holthuysen te verwijderen werd door zijn opvolgers niet zonder meer overgenomen en spoedig zelfs op onderdelen teruggedraaid. Van een volledige rehabilitatie was geen sprake, maar er trad wel een kentering in. In elk geval was het gedaan met de ‘minachting voor de 19^e eeuw’, zoals Royaards de periode Sandberg in retrospectief zou kenschetsen.⁷ Bij het Amsterdams Historisch Museum, het ‘moedermuseum’, hield een nieuwe generatie museumfunctionarissen, voor het merendeel historici, zich op een breed terrein met de negentiende eeuw bezig. Daarbij werd kunst breed ingezet. In deze ontwikkeling, waar de context waarin kunst tot stand was gekomen in toenemende mate onderwerp van studie was, liepen de kunsthistorische instituten van de Nederlandse universiteiten, zoals eerder gezegd, voorop.

Tegelijkertijd werd onderzoek gedaan naar het waarheidsgehalte van het door Frans Coenen gecreëerde beeld van het echtpaar Willet-Holthuysen, met als conclusie dat zijn sleutelroman als een fictionele schepping diende te worden beschouwd en niet als historische bron voor de Willets.⁸

Museuminrichting

Een voorbeeld van de inconsequente gang van zaken met betrekking tot de herinrichting van het museum was de installatie van een laat negentiende-eeuwse slaapkamer in 1965.⁹ In feite betrof het een erfenis van Sandberg, want het omvangrijke, vijftien delen tellende ameublement kende een lange voorgeschiedenis bij de Gemeentemusea. De directeur van het Stedelijk kreeg het ensemble - dat in 1941 in de tentoonstelling *In Holland staat een huis* te zien was geweest - in 1950 ten geschenke, op voorwaarde dat hij het in één van de door hem beheerde musea zou opstellen.¹⁰ Aanvankelijk had hij twee mogelijke locaties op het oog, te

⁷ Ibid., [4].

⁸ Zie Proost 1958, Reeder 1975, Fontijn/Lodders 1981 en Boelhouwer 1986.

⁹ Tot de winter van 1961/62 was in het vertrek het met strenge hand door Clara Bille geleide secretariaat van het Kunsthistorisch Instituut gevestigd. Over de totstandkoming van de ‘nieuwe’ slaapkamer, zie Van Erpers Royaards 1986, [7] en Jansen 2001, 48-51. Laatstgenoemde auteur baseerde zich hierbij tevens op informatie in het AHM, Documentatiearchief, map Willet slaapkamer.

¹⁰ AHM, dossier schenkingen en legaten, 1950, schenking van C. baronesse van Hardenbroek van Ammerstol-Leembruggen te Heemstede. Het ameublement bestaat uit twee wastafels (inv.nrs KA 4771, KA 4778), twee hemelbedden (twee helften van een lits-jumeaux, inv.nrs KA 4772, KA 4773), twee nachtkastjes (inv.nrs KA 4774, KA 4775), een tafel (inv.nr KA 4776), een kapstandaard (inv.nr KA 4777), vier stoelen (inv.nrs KA 4779-

weten de Sophia-Augusta Stichting - die volgens Sandbergs voorganger Röell immers met negentiende-eeuwse stijlkamers zou worden uitgebreid - en Museum Willet-Holthuysen. Nadat echter duidelijk was geworden dat de Suassostijlkamers hun langste tijd in het Stedelijk Museum hadden gehad - de eerste geluiden hierover werden al in 1963 in gehoord - was het museum aan de Herengracht de enig overgebleven optie.¹¹ Daar kregen de meubels een plaats in het voormalige studeervertrek van Abraham Willet en niet in de oorspronkelijke slaapkamer, waar ze functioneel gezien eigenlijk thuishoorden en qua afmeting beter zouden hebben gepast. Die kamer was na het vertrek van het Kunsthistorisch Instituut, met de andere ontruimde kamers op die verdieping, juist geschikt gemaakt als tentoonstellingsruimte, waarbij de voor het beoogde doel als storend ervaren zwarte schoorsteenmantel werd verwijderd en naar de nieuw te installeren slaapkamer aan de overzijde van de gang overgebracht.¹²

Een tweede afwijking van de doelstellingen van 1956 had betrekking op de restauratie van de eetkamer in zijn laat negentiende-eeuwse gedaante, die in 1974 gereed kwam (afb. 8.1, afb. 8.2).¹³ Voor de inrichting van deze ruimte kozen Levie en Royaards weliswaar voor handhaving en verbetering van de situatie zoals deze was ten tijde van de Willets, maar hun keuze was niet op inhoudelijke gronden tot stand gekomen. Nog in 1971 had de directeur laten weten de kamers op de bel-etage in de geest van het Koninklijk Besluit van 1956 te zullen restaureren. Nadat de negentiende-eeuwse toevoegingen van de eetkamer waren verwijderd, trof men echter - anders dan verwacht - geen bouwsporen aan die een betrouwbare basis boden voor de reconstructie van een vroegere stijlperiode. Er bleef niet veel anders over dan de betimmering uit de periode Willet terug te plaatsen, een handelwijze die door Levie als volgt aan de wethouder werd verantwoord: 'Sinds de beschikking van de Hoge Raad van 1956 heeft een opwaardering van de 19e eeuwse kunst in het algemeen en

KA 4782), een consoletafel (inv.nr KA 4783), een toilettafel (inv.nr KA 4784) en een driedeurs spiegelkast (inv.nr KA 4785). Zie ook Holland 1941, afb. t/o 46, waar het hemelbed in een eenpersoons opstelling is afgebeeld. Voor de stroef verlopende correspondentie tussen de betrokkenen, zie Jansen 2001, 49 noot 4.

¹¹ Zie Jansen 2001, 101.

¹² De marmeren schoorsteenmantel, zwart met roodbruine detaillering, kwam in de plaats van een exemplaar met grijsroze kleur. Deze mantel was in verband met de aanleg van de centrale verwarmingsinstallatie een tiental jaren eerder uitgedoofd en opgeslagen in een van de schuurtjes in de tuin, zonder dat iemand zich dat nog wist te herinneren. Voor afbeeldingen van de zwarte mantel op zijn nieuwe locatie en de 'ontmantelde' achterzaal, zie Duinker 1992, 10 afb. en 11 afb. Bij de renovatie van het museum in 1996 zijn beide schoorsteenmantels weer in hun kamers van oorsprong teruggeplaatst, daarmee uitvoering gevend aan een latere aanbeveling van Royaards, zie Notities 1984, [7].

¹³ Over de restauratie van de eetkamer in negentiende-eeuwse gedaante, zie Notities 1984, [5-6], Jansen 2001, 66-75, zich daarbij mede basierend op informatie, zoals aanwezig in AHM, Documentatiearchief, hangmap Willet eetkamer.

van de 19e eeuwse architectuur in het bijzonder plaats gevonden. Vanzelfsprekend stijgt ook de belangstelling voor de zogenaamde neo-stijlen van de 19e eeuw, waartoe de vier in Museum Willet-Holthuysen aanwezige betimmeringen behoren. Anno 1971 kan er dan ook geen sprake meer van zijn dat b.v. de fraaie en voor de grote “sael” in Parijs gemaakte betimmering daaruit verwijderd zou worden om plaats te maken voor b.v. een pasklaar te maken 18e eeuwse betimmering uit een ander pand en kan er evenmin sprake zijn dat de vrijwel complete 19e eeuwse betimmering van de kleine kamer [de eetkamer] op de belétagé zou worden gesloopt nu bekend is dat er geen onderdelen bewaard zijn aan de hand waarvan een restauratie in een vroegere stijl met vrucht ter hand genomen zou kunnen worden.’¹⁴ Hoewel in Levies verantwoording ontegenzeggelijk waardering voor het negentiende-eeuwse aspect doorklinkt, blijkt tegelijkertijd dat het Willet interieur - indien er wel bruikbare bouwsporen waren gevonden - zeker door een te reconstrueren stijklkamer van een vroegere signatuur zou zijn vervangen.

Uit bovenstaand citaat valt tevens op te maken dat ook de herinrichtingsplannen voor de grote zaal op de bel-etage in de eerste jaren van het directeurschap van Levie nog niet definitief van de baan waren. Toen omstreeks 1960 de voor dat doel beoogde laat achttiende-eeuwse betimmering met de wandschilderingen van Andriessen niet bleken te passen, bleef niets anders over dan de verbouwing af te gelasten.¹⁵ Ware deze wel doorgedaan, dan had de door A.W. Weissman in 1885 in de zaal veronderstelde ‘kamer uit het laatst der XVIIIe eeuw’ zo’n honderd jaar na dato alsnog zijn intrede in huize Willet gedaan!¹⁶ In plaats daarvan werd in 1965 besloten het vertrek opnieuw in te richten met een deel van het oorspronkelijke meubilair uit de periode Willet, dat zo goed en zo kwaad als dat ging werd opgeknapt.¹⁷ De hierboven aangehaalde opmerking over het unieke karakter van de zaal

¹⁴ Brief van S.H. Levie aan de wethouder voor kunstzaken, 08-11-1971. [volgt=bronvermelding] Met de vier betimmeringen uit de tijd van Willet had Levie die van de zaal, de eetkamer en de tuinkamer op de bel-etage op het oog, evenals die van het koepelkamertje op de eerste verdieping. Interessant is Levies volgende, hem waarschijnlijk door Royaards gecommuniceerde, opmerking dat de betimmeringen van de beide koepelkamertjes en ‘de kleine kamer’ - de eetkamer - ‘van een doorsnee kwaliteit en van Nederlandse, zo niet Amsterdamse makelij [zijn]. De betimmering van de grote “sael” is daarentegen door de Willets in Parijs besteld en behoort kwalitatief tot het beste wat er in Nederland uit deze jaren (1860/65) is.’

¹⁵ De op voorhand naar Museum Willet-Holthuysen overgebrachte schilderijen van Andriessen zouden er voorlopig blijven, niet op een voor het publiek zichtbare plaats, maar in een geïmproviseerde ‘depotruimte’ achter een speciaal daartoe gemaakte voorzetwand in de achterkamer op de eerste verdieping - een situatie die tot 1996 zou bestaan, zie Notities 1984, [2-3] en Jansen 2001, 31-32. Zie ook hoofdstuk 7, paragraaf ‘Expositieruimte en poppenhuis’.

¹⁶ Zie hoofdstuk 3, paragraaf ‘Presentaties thuis’.

¹⁷ Zie Notities 1984, [2-4]. Volgens Royaards werd de zaal omstreeks 1960 opnieuw geschilderd en verguld en werd bij dezelfde gelegenheid ook de grijze vaste vloerbedekking verwijderd. Vijf jaar later was hij zelf bij de

weerspiegelt de groeiende waardering die in het begin van de jaren zeventig voor het negentiende-eeuwse uiterlijk van het huis bestond. Deze veranderde houding was een voorbode van een restauratie-ethiek die uitging van een meer historische benadering van de bewoningsgeschiedenis van het huis, inclusief die van de negentiende eeuw.

Ondertussen waren de nieuwbouwplannen achter in de tuin van het museum in een nieuw stadium beland, waarbij al snel duidelijk werd dat voor Levie samenwerking met Mart Stam niet langer vanzelfsprekend was. Stam had in de loop der jaren een sterk inhoudelijk stempel op het plan voor een museum voor Nederlandse kunstnijverheid aan de Amstelstraat weten te drukken. Zo had hij voor de permanente presentatie kunstnijverheid een materiaalgebonden indeling bedacht, waarvan zelfs een rubriek vormgeving in kunststof deel uitmaakte.¹⁸ Een dergelijke modernistische benadering ging de nieuwe directeur, die ook bedenkingen had met de hoogte en het volume van de nieuwbouw, te ver. Levie gaf de voorkeur aan de minder uitgesproken benadering van Bart van Kasteel, een architect met wie hij op dat moment intensief samenwerkte bij de verbouwing van het Burgerweeshuis tot Amsterdams Historisch Museum.¹⁹

Daarnaast lag het nog om andere redenen voor de hand een nieuwe invulling aan de bestaande bouwplannen te geven. Met het Kunsthistorisch Instituut hoefde definitief geen rekening meer te worden gehouden, de belendende Amro Bank had grootse

herinrichting in negentiende-eeuwse stijl betrokken. Hij moest daarbij flink met het beschikbare materiaal woekeren. Stoelen en bank - van de twee tot het oorspronkelijke ameublement behorende banken was er inmiddels één niet meer aanwezig - bevonden zich door 'onzorgvuldige en vochtige opslag' in zeer slechte staat. Het opnieuw vergulden vond plaats in het eigen restauratieatelier in het Stedelijk Museum. De blauwe zijdedamast had door waterschade en slijtage ernstig geleden. Het textiel werd afgenomen en op dusdanige wijze samengevoegd dat de bank en vier armstoelen opnieuw konden worden bekleed. Voor de overige stoelen en de te reconstrueren gordijnval was onvoldoende stof en moest men improviseren. Bij dezelfde gelegenheid veranderde Royaards de interieurs van twee vitrinekasten uit de tijd van Willet naar eigen inzicht. 'In de twee met rood fluweel beklede vitrinekasten waren op de planken een soort trapvormige opbouwen aangebracht, die nog uit de tijd van Willet dateren (zie schilderij [bedoeld is het toen juist verworven schilderij van Willem Steelink, *De zaal in Herengracht 605* voorstellend]). Die bouwsels heb ik laten verwijderen omdat ik een ongetrapte mooier vond en omdat de authenticiteit, waar wij ons nog iets minder van aantrokken dan nu, nog niet bewezen werd door het onlangs verworven schilderij van Steelink.' Ibid., [3].

¹⁸ SAA, toeg.nr 5377 (Archief van de Gemeentelijke Dienst voor de Gemeentemusea, AHM), inv.nr 225 (Correspondentie en financiële stukken betreffende MWH), geen omslagnr. Voorstel voor gebruik van de museumruimte aan de Amstelstraat, Mart Stam, [?]-03-1964. De opsteller van het document stond een laagdrempelige presentatie voor ogen, waar uiteenlopende voorwerpen uit het dagelijkse leven zouden worden getoond, zowel unica als massaproducten. In feite was het een op een indeling naar grondstoffen gebaseerde expositie, variërend van glas, hout en leer tot textiel en plastic. Volgens Stam zou daarbij de 'klemtoon [...] moeten liggen op het de mens toegekeerde karakter van de vormgeving' - en dat niet alleen met betrekking tot de woonomgeving, maar evenzeer tot werkplaatsen, laboratoria en dergelijke.

¹⁹ Van Kasteels verbouwing van het Burgerweeshuis tot Amsterdams Historisch Museum verdient nadere bestudering, voordat de kwaliteiten ervan door successievelijke verbouwingen nog meer aan het zicht zullen zijn onttrokken dan ze nu al zijn. Eerder was Bart van Kasteel betrokken bij de herinrichting van de keuken in Museum Willet-Holthuysen, die in 1962 gereed kwam.

uitbreidingsplannen en op termijn zouden de stijlkamers in het Stedelijk Museum vrijkomen. In de nieuwe opzet was geen sprake meer van een glazen museumgebouw aan de Amstelstraat, maar van een gesloten bankvleugel met in de onderbouw plaats voor een zestal stijlkamers uit het Stedelijk, evenals een expositieruimte.²⁰ Het ingenieuze ontwerp dat Van Kasteel hiervoor tekende, was overhoeks in het veel strakkere ontwerp van het door de bank in de arm genomen Bureau Fontein en Zwiers geschoven, waardoor de museale invulling er in de gevelwand visueel uitsprong (afb. 8.3).²¹ De herkenbaarheid werd nog vergroot door de open structuur aan de straatzijde, waar - naast een doorgang naar de centraal in het gebouw gelegen entree - ook een bar en krantenkiosk waren gesitueerd, voorzieningen waarmee opdrachtgever en architect een bijdrage hoopten te leveren aan de kwaliteit van de stedelijke openbare ruimte.

Diverse plattegronden laten zien dat het museum in de nieuwbouw de beschikking had over twee etages en een tussenverdieping. Kubieke meters zijn niet bekend, maar dat de architect heeft moeten woekeren met de ruimte, wordt duidelijk uit de getekende hoogteverschillen. Op straatniveau waren drie Suasso-vertrekken voorzien, te weten het trappenhuis, de keuken en een kamer.²² De eerste etage en de tussenverdieping boden plaats aan nog eens drie kamers, waaronder de zogeheten mahoniekamer.²³ De bovengelegen etages waren gereserveerd voor de kantoren van de Amro Bank. Waarom het gecombineerde bouwplan aan de Amstelstraat het stadium van de tekentafel nooit is ontgroeid is niet bekend, maar omstreeks 1970 moet het besluit zijn genomen om de hele onderneming af te blazen.

²⁰ Van Kasteels museumuitbreiding aan de Amstelstraat is schaars gedocumenteerd. In het prentenkabinet van het Amsterdams Historisch Museum bevinden zich twee ongedateerde sets ontwerptekeningen voor huisvesting van stijlkamers in de onderbouw van de Amro Bank, alle getekend door B. van Kasteel en J.J. de Haan (respectievelijk inv.nrs TA 40613 en TA 40614 en TA 40623 t/m TA 40625). Daarnaast bezit het museum twee schetsontwerpen, mogelijk van de hand van Van Kasteel, voor een entreegebied van een museum die verband kunnen houden met de uitbreiding aan de Amstelstraat (inv.nrs TA 39615, TA 39616). Op de vraag of zich nog ontwerpen in het Historisch Archief van de ABN-Amro bevinden, kon wegens de ontoegankelijkheid van het archief desgevraagd geen bevestigend antwoord worden gegeven - onderzoek ernaar is nog gaande. Schriftelijke mededeling van Dick Wijmer, archivaris ABN Amro Historisch Archief.

²¹ Verschil is dat het entreegebied bij de eerste set tekeningen links in het complex is gelegen en het gebouw diagonaal doorsnijdt om rechts in de tuin aansluiting te vinden op de gang die de nieuwbouw met het bestaande museum verbindt. De kamers met de hoogste plafonds, de zogeheten mahoniekamer en de Empire-kamer, zouden in het souterrain worden gesitueerd en ver boven het straatniveau doorlopen. Omdat de gang door de tuin in verbinding staat met de achtkantige uitbouw, mag worden aangenomen dat deze ontwerpen van vroegere datum zijn dan de tweede set, waarin de gang is verplaatst naar de rechterzijde van de tuin.

²² Namelijk de ruimten 17, 18 en 21, in de tekening respectievelijk 'trap Lodewijk XV', 'keuken' en 'kamer Lodewijk XVI' genoemd.

²³ De ruimten 19, 20 en 22, in de tekening respectievelijk 'kamer Lodewijk XVI', 'kamer Lodewijk XV' (de zogeheten mahoniekamer) en 'kamer' genoemd. Over de zeldzame mahoniekamer, zie Baarsen 2001, 204-210, tevens voor oudere literatuur. Het vertrek is in 2009 in langdurig bruikleen afgestaan aan het Rijksmuseum, waar het onderdeel zal uitmaken van de nieuwe vaste opstelling.

Voortaan zou worden getracht de bedoelde Suasso-kamers, waar mogelijk, in het museum zelf te installeren en op de open plek aan de Amstelstraat een stijltuin aan te leggen.

De herinrichting van de overige vertrekken op de bel-etage van Museum Willet-Holthuysen stond in het teken van de hierboven genomen beslissing. Deze kwam in de tweede helft van de jaren zeventig in een stroomversnelling door de ontmanteling van de stijlkamers in het Stedelijk Museum. Tijdens het directoraat van De Wilde verdwenen deze laatste relieken uit de beginperiode uit het Stedelijk - in 1974 werden ze voor het publiek gesloten, vijf jaar later gevolgd door ontmanteling. Evenals eerder met Fodors kunstbezit was gebeurd, kwamen nu ook de stijlkamers met de bijbehorende verzameling schilderijen en antiquiteiten van de Sophia-Augusta Stichting in beheer bij het Amsterdams Historisch Museum. Enige tijd was er sprake van dat de herbouw van een deel van de kamers in dat museum zou kunnen geschieden, maar het idee bleek om technische en inhoudelijke redenen niet uitvoerbaar.

Museum Willet-Holthuysen bood een oplossing voor het probleem, althans voor een deel ervan. Eerst werden de beide voorkamers op de hoofdverdieping aangepakt. In de voorzaal, de voormalige ontvangstsalon van de Willets, was een Lodewijk XV-interieur, de zogeheten groene kamer, voorzien, afkomstig uit een pand aan de Prins Hendrikkade.²⁴ Op basis van een kartonnen, door Van Kasteel vervaardigde, maquette kwam men echter tot de conclusie dat plaatsing onverantwoorde aanpassingen van de betimmering tot gevolg zou hebben, waarna het idee werd verlaten.²⁵ Daarop werd door Royaards gekozen voor handhaving van het neutrale karakter dat in de jaren dertig was ontstaan toen de wanden een nieuwe vakindeling en een lichte wandbespanning kregen. Hij vond deze goed passen bij de schoorsteenmantel en het plafond uit omstreeks 1800, en borduurde erop voort. Vervolgens richtte hij de kamer in met schilderijen, meubels en kunstnijverheid uit de late achttiende en vroege negentiende eeuw uit de verzameling van het Amsterdams Historisch Museum, evenals met enkele recente aankopen die dezelfde stijlperiode representeerden (afb. 8.4).²⁶

²⁴ Zie Notities 1984, [2] en Jansen 2001, 31.

²⁵ De maquette bestaat uit dertien onderdelen, inv.nr KA 19171.1/13. Met betrekking tot de werkzaamheden in deze kamer stelde Royaards in 1986: 'Maar de betimmering zou op een onverantwoorde manier verknipt moeten worden. Het ging dus niet door, wij zijn op tijd wijzer geworden.' Notities 1984, [2].

²⁶ Voor een foto van de kamer, zie Reichwein/Vreeken 2001, 188 afb. 8.

Anders verging het de voorkamer aan de overkant van de gang, de vroegere spreekkamer van Abraham Willet.²⁷ In dat vertrek werden tussen 1978 en 1980 een monumentale plafondschildering van Jacob de Wit uit 1744, afkomstig uit een ander huis aan de Herengracht, de schoorsteenmantel uit het eerder genoemde perceel aan de Prins Hendrikkade en delen van de oorspronkelijke lambrising samengevoegd tot één nieuw geheel (afb. 8.5).²⁸ Het houtwerk kreeg op basis van veronderzoek een blauwe kleur, die de kamer in het tweede kwart van de achttiende eeuw had gehad. Als wandbekleding koos Royaards voor nieuw velours d'Utrecht, dat met behulp van authentieke achttiende-eeuwse persrollen bij de Hengelose Veloursweverij was vervaardigd.²⁹ Met meubels uit het gemeentelijke kunstbezit en portretten uit de bruikleenverzameling van de Backer Stichting ontstond een interieur dat in een grachtenhuis omstreeks 1750 als ontvangstkamer dienst had kunnen doen.³⁰ Voortaan zou het vertrek, dat ten tijde van Willet overwegend groen van kleur was geweest, de 'blauwe kamer' heten. De spectaculaire metamorfose van deze kamer betekende tegelijkertijd hoogtepunt en sluitstuk van Sandbergs totaalconcept, dat aan het begin van de jaren tachtig slechts ten dele gerealiseerd - maar inmiddels ook achterhaald - was.

Aanwinsten in overvloed

Vanaf 1963 werd ten behoeve van het nieuw in te richten Museum Willet-Holthuysen een actief verzamelbeleid gevoerd, op een wijze die aansloot bij het arrest van de Hoge Raad. Weliswaar was Sandbergs vurige wens om op de veiling Dreesmann in 1960 diens complete verzameling voor het Amsterdams Historisch Museum en Museum Willet-Holthuysen te verwerven niet in vervulling gegaan, toch vormde het daar wel aangekochte - samen met de bestaande collecties van de gemeentelijke musea - een goede basis voor een verdere uitbouw,

²⁷ Zie Jansen 2001, 76-94. De verbouwing werd uitgevoerd door architect Bart van Kasteel, die al in 1975 een eerste begroting en werkschrijving met betrekking tot de kamer maakte. Van het project zijn, in tegenstelling tot de eveneens door hem getekende keuken en vooral de museumuitbreiding aan de Amstelstraat, de nodige ontwerpschetsen en bouw- en bestektekeningen overgeleverd. NAI, Archief B. van Kasteel, inv.nr KAST 162, AHM, Archief technische dienst, hangmap B. van Kasteel/blauwe kamer en AHM, documentatieArchief, map Willet/blauwe kamer. Uit genoemde documenten blijkt, dat het aan te brengen plafond van Jacob de Wit in alle opzichten maatgevend was voor de uitmontering van de kamer. Voor de schoorsteenboezem zijn verschillende fantasievolle oplossingen bedacht.

²⁸ Het centrale deel van het plafondstuk stelt *De dageraad verdrijft de nacht* voor en de hoekdelen *De vier jaargetijden*, zie Middelkoop 2008, 176-177 (inv.nr SA 38089.1/5).

²⁹ Zie Jansen 2001, 92-94.

³⁰ Voor afbeeldingen van de kamer vóór en na de ingreep, zie Reichwein/Vreeken 2001, 184 afb. 6 en [185] afb. 7.

vooral van de deelverzamelingen zilver, keramiek en glas. Betekenden sommige aankopen een aanvulling op het legaat Willet-Holthuysen, andere stonden in het teken van de herinrichtingsplannen en op zichzelf staande collectie Nederlandse kunstnijverheid. Op beide gebieden kon Royaards tot zijn pensionering in het midden van de jaren tachtig royaal aankopen doen.

Een compleet overzicht van de aanwinsten laat zich moeilijk reconstrueren, mede omdat niet altijd duidelijk is of de verwerving ten behoeve van Museum Willet-Holthuysen dan wel voor het Amsterdams Historisch Museum is gedaan. Beide musea deelden namelijk één gemeenschappelijk aankoopbudget, zonder geormerkte deelbegrotingen, wat in 2010 nog steeds zo is. Daarbij komt dat schilderijen met Amsterdamse onderwerpen, evenals objecten van Amsterdamse makelij soms voor zowel het ene als voor het andere museum dienstig konden zijn. Een voorbeeld van deze dubbele inzetbaarheid is het Amstelporselein, deel uitmakend van de representatieve verzameling Hollands porselein die sinds de jaren zestig is opgebouwd. Lag in het Amsterdams Historisch Museum de nadruk vooral op een thematische presentatie - lokale bedrijfsgeschiedenis of een gedekte tafel in een museale opstelling over wonen -, in Museum Willet-Holthuysen kon de stilistische ontwikkeling in relatie tot het porselein uit de overige Hollandse productiecentra worden getoond. Een ander kenmerk van de aanwinsten voor Museum Willet is dat - in tegenstelling tot het historische museum - het plaatselijke karakter van de verzamelingen minder voorop hoefde te staan, waardoor de collectie een breed en - in aansluiting op de meeste deelcollecties van Abraham Willet - zelfs internationaal kader heeft.

Dat niettemin een representatief beeld van de aanwinsten kan worden verkregen, komt door de vermelding ervan in de jaarverslagen van de gemeentemusea en in de door de Hoge Raad verplichte berichtgeving van de jaarlijkse vorderingen met betrekking tot de herinrichting van het museum.³¹ Uit deze opsommingen kan worden opgemaakt dat ten behoeve van de inrichting vooral Hollandse meubels, lichtarmaturen en spiegels uit de zeventiende en achttiende eeuw werden aangekocht. Met dergelijk luxe-huisraad werden de kamers - zoals op menige contemporaine foto te zien is - in afwachting van een definitieve aankleding provisorisch ingericht. Op deze wijze gaf men invulling aan het stijlkamerconcept van Sandberg.

³¹ Zie de Jaarverslagen Gemeentemusea over de jaren 1961-1981, opsommingen waaruit tevens werd geput voor de verslagleggingen aan de Hoge Raad.

Daarnaast werd een aantal duurzame bruiklenen teruggevraagd van de Sophia-Augusta Stichting in het Stedelijk Museum, een handelwijze die voortvloeide uit een bepaling in het Koninklijk Besluit van 1956 die de gemeente verplichtte alle bruiklenen uit het legaat Willet-Holthuysen die zich elders bevonden naar het museum aan de Herengracht terug te brengen.³² Andersom werd ten behoeve van de herinrichting dankbaar gebruik gemaakt van de omvangrijke verzamelingen van de Sophia-Augusta Stichting - vooral gebruiksgoed - waaruit bijvoorbeeld het overgrote deel van de keukenuitrusting in Museum Willet-Holthuysen is samengesteld. Daarnaast werd, evenals dit tijdens het directoraat van Sandberg gebeurde, geput uit andere verzamelingen, zoals de schilderijen van de Backer Stichting en de gevarieerde schenking van baron Von der Heydt.

Dat Museum Willet-Holthuysen tevens bedoeld was als expositieruimte voor Nederlandse kunstnijverheid, blijkt niet alleen uit de continue uitbreiding van de deelverzamelingen aardewerk, porselein en glas. Een ontwerp (1969) van Bart van Kasteel voor de inrichting van de tweede etage als tentoonstellingsverdieping vormt hiervan het bewijs (afb. 8.6).³³ In feite was dit plan de minder uitgesproken opvolger van de opstelling die Stam enkele jaren eerder in de nieuwbouw aan de Amtelstraat had voorzien.

Een opmerking van Levie dat de bestaande collecties van Abraham Willet daarbij als uitgangspunt dienden behoeft enige toelichting. Weliswaar kon het glaswerk uit het legaat Willet-Holthuysen qua samenstelling en omvang als een verzameling worden aangemerkt, anders was het gesteld met het Delfts aardewerk, waar Willet het grootste deel in 1874 van had laten veilen en het Hollands porselein waarvan hij, in tegenstelling tot porselein van buitenlandse manufacturen, nooit meer dan enkele stukken in zijn bezit had gehad. Onder verwijzing naar soms nauwelijks (meer) bestaande deelcollecties werd de verzameling Willet-Holthuysen in de jaren zestig van de twintigste eeuw op onbekrompen schaal nieuw leven ingeblazen. Hiermee werd alsnog gerealiseerd wat Frans Coenen voor ogen had gestaan, maar toen niet ten uitvoer mocht brengen omdat hij zich tot aankopen voor de bibliotheek diende te beperken.³⁴

³² Zo verlieten enkele stukken - waaronder de nog door Coenen uitgeleende trumeau die al sinds 1897 in de Empire kamer stond opgesteld - de stijlkamers van het museum aan de Paulus Potterstraat (zie hoofdstuk 3, afb. 3.2). Tevens werd hiermee vooruitgelopen op de op handen zijnde sluiting van de Suasso-kamers, die - zoals eerder vermeld - door het Stedelijk Museum aan het Amsterdams Historisch Museum waren overgedragen.

³³ NAI, Archief B. van Kasteel, inv.nr KAST_162a-2. Een tweede exemplaar bevindt zich in het AHM, archief technische dienst, map Bart van Kasteel.

³⁴ Zie hoofdstuk 4, paragraaf 'Een 'slapende' kunstverzameling'. In feite sloten Royaards' aankopen aan bij die van Van Regteren Altena in de jaren dertig.

In het kader van de verzameling Hollands porselein werd van alle nationale manufacturen aangekocht, niet alleen de lokale productie van de twee opeenvolgende Amstelfabrieken, maar ook die uit Weesp, Den Haag en Loosdrecht. De verwervingen uit de veiling Dreesmann vormden hiervoor een goede basis. In de decennia die volgden kwamen vrijwel jaarlijks belangrijke aanwinsten het museum binnen. Een wapenfeit waren de aankopen uit de - tweede - collectie Houthakker in 1986, gedaan door Royaards' opvolger Michiel Jonker, waarmee de collectie met een aantal stukken van hoog artistiek niveau werd verrijkt.³⁵ Vergeleken met de uitbreidingen van de hierboven genoemde deelcollecties waren de aanwinsten op het gebied van zilver en glas bescheiden. Weliswaar kon een aanzienlijk aantal zilveren voorwerpen van Amsterdamse makelij worden aangekocht, maar dit was vooral bestemd voor het nieuwe Amsterdams Historisch Museum. Vermeerdering van de glasverzameling bleef beperkt tot enkele gegraveerde glazen uit de zeventiende en achttiende eeuw.

De aandacht bleef niet tot kunstnijverheid beperkt. Op het terrein van de schilderkunst groeide het achttiende-eeuwse Nederlandse familiestuk uit tot een speciaal - zij het qua omvang bescheiden - verzamelgebied van Museum Willet-Holthuysen. Dit was een uitvloeisel van de tentoonstelling *Binnen zonder kloppen in de pruikentijd*, die in 1965 in het museum plaatsvond (afb. 8.7). In het voorwoord van de begeleidende catalogus verwoordde directeur Levie het belevingsaspect van dergelijke voorstellingen als volgt: 'Het beeld, dat de schilders op het twee-dimensionale vlak oproepen en dat weerklank vindt in de kamers van het museum, wordt als het ware in het drie-dimensionale gecompleteerd. Meubelen en tapijten, gebruiksvoorwerpen van zilver, porselein en aardewerk, kinderspeelgoed, wandluchters en vele andere zaken uit eerdere perioden en van overeenkomstige stijlen als die, welke de geportretteerde families omgeven, omgeven de bezoeker in werkelijkheid'.³⁶

De zogeheten conversatiestukken waarvan hij sprak gaven in ruime zin een beeld van de aankleding van mens en huis en pasten daarom goed in het toenmalige beleid van het museum. Van de 35 schilderijen die in de expositie werden getoond hadden er slechts twee de

³⁵ Zie Hollands 1986. Een keuze uit de aanwinsten is besproken en afgebeeld in De Bodt/Koldewey 1987/88, 401 afb. l.o. en r.o., 402 afb. l.b. en r.b., 403 afb. l.b. en r.b., 404 afb. l.b. en l.o.

³⁶ Zie Pruikentijd 1965, 'Voorwoord', ongep. Voor teksten als deze werden de gegevens door de conservatoren aangeleverd.

Gemeentemusea Amsterdam als herkomst, van de elf tekeningen niet één.³⁷ Daar zou na afloop van de tentoonstelling verandering in komen, toen twee bruiklenen van particuliere eigenaren werden verworven, terwijl een derde stuk in 1970 op een veiling kon worden aangekocht.³⁸ Het evidente niet-Amsterdamse karakter van twee van deze groepsportretten - één familie was afkomstig uit Rotterdam en de andere uit Haarlem - speelde geen rol. Het ging om het tijdsbeeld dat de schilderijen representeerden. Ook in latere jaren zijn nog familieportretten uit de periode 1750-1830 aan de verzameling toegevoegd, waaronder twee van Adriaan de Lelie.³⁹

Een nieuwe stijltuin

De grootste wijzigingen hadden betrekking op de tuin. Deze onderging aan het begin van de jaren zeventig een spectaculaire gedaanteverandering. Geld speelde nu eens geen rol voor de gemeente, omdat de nieuw aangelegde stijltuin deels bekostigd kon worden uit een aanzienlijk bedrag dat de aangrenzende Amro Bank - ter gelegenheid van het gereedkomen van een ingrijpende verbouwing - wilde schenken ter verfraaiing van het Rembrandtplein en directe omgeving.⁴⁰ De bank hoopte op een spoedige besteding van het bedrag, maar de gemeente had niet direct een bestemming op het oog, met als gevolg dat de suggestie om 'iets met de tuin te doen' van de bank kwam.⁴¹ Nadat onderzoek had uitgewezen dat het testament van mevrouw Willet-Holthuysen en het arrest van de Hoge Raad de realisering van een tuin op het achtererf niet in de weg stonden en ook het veiligheidsaspect geen problemen opleverde, werd tot de aanleg ervan besloten. Gekozen werd voor een tuin, die vrijelijk was gebaseerd op vroeg achttiende-eeuwse Franse voorbeelden.

³⁷ Schilderijen van Adriaan de Lelie en Hendrik Pothoven, zie respectievelijk *Ibid.*, ongep. nrs 12 (Familie Van Hengst), 21 (Onbekende familiegroep). Zie ook Middelkoop 2008, 223 (inv.nr SA 8780, als *Musicerende familie*), 238 (inv.nr SA 22795).

³⁸ Schilderijen van Nicolaas Muys, Tibout Regters en Leendert Overbeek, zie respectievelijk *Pruikentijd* 1965, ongep. nrs 14 (Familie Van der Kemp, Rotterdam), 27 (Familie De Bosch, Amsterdam), 20 (Familie Overbeek, Haarlem). Zie ook Middelkoop 2008, respectievelijk 230 (inv.nr SA 23608), 180-181 (inv.nr SA 23538) en 234 (inv.nr SA 29959).

³⁹ In 1985 kocht het museum twee schilderijen van De Lelie aan, waarop de geportretteerden ten tijde van de veiling nog niet als leden van de Amsterdamse familie Lodewijks waren geïdentificeerd. Vergelijk *De Bodt/Koldewey* 1988/89, 248-249 afb. en Middelkoop 2002, nrs 92, 93. Zie ook Middelkoop 2008, 224 (inv.nrs SA 39714 en SA 39715).

⁴⁰ Voor Correspondentie tussen de Amro Bank en het museum en andere gemeentelijke instanties over de tuin, zie Jansen 2001, 52-64. Bij de verbouwing werd het bakstenen gebouw van de architecten B.J. en B.W. Ouëndag uit 1926 (met adviezen van H.P. Berlage) uitgebreid met onder meer een 'tentendak' van glas en aluminium van het architectenbureau H.T. Zwiers en E.M. Fontein. Deze is in 2008/09 op zijn beurt van een nieuwe bekleding voorzien, deel uitmakend van de transformatie van het voormalige bankgebouw tot The Bank, een hoogwaardig complex van kantoren en andere voorzieningen, zie Van Oldenbeek 2009.

⁴¹ Zie Jansen 2001, 57-58.

Levie verwoordde de keuze aan de directie van de Amro Bank als volgt: 'Museum Willet-Holthuysen, Uw buurman op de gracht en aan de Amstelstraat, wil zijn bezoekers een indruk geven van het interieur van een grachtenhuis uit vroeger tijden. De 18^e eeuw speelt in het museum een grote rol. Dat is de reden waarom wij bij de overwegingen in welke trant de met het stuk grond aan de Amstelstraat vergrote tuin zou moeten worden aangelegd, aan de 18^e eeuw de voorkeur gaven.'⁴² Het ontwerp van de tuin was in nauwe samenwerking ontstaan tussen Royaards en Egbert Mos, hoofdtuinarchitect van de afdeling Bepantingen van de Dienst Publieke Werken.⁴³

De in 1972 geopende tuin was aanvankelijk bedoeld als semi-openbare stedelijke ruimte en alleen via het hek aan de Amstelstraat tijdens openingsuren van het museum toegankelijk voor het publiek (afb. 8.8).⁴⁴ Met de vanaf de openbare weg zichtbare nieuwe tuin was een atypische situatie gecreëerd voor een achtererf van een dubbel grachtenhuis. Waar eeuwenlang een door bebouwing omsloten stadstuin van bescheiden afmetingen had gelegen, was nu een grote achttiende-eeuwse stijltuin verzezen, compleet met geschoren buxushagen, parterres van gekleurd steengruis en twee, in 1721 door Ignatius van Logteren vervaardigde, allegorische beelden, afkomstig van een gesloopt buiten.⁴⁵ Omdat de nieuwe tuin gedeeltelijk was aangelegd ter plaatse van de afgebroken bebouwing Amstelstraat 20-22 was deze ongeveer twee keer zo groot als zijn voorganger. Met de ingreep behoorde de gewenste museumuitbreiding aan de Amstelstraat voorlopig tot het verleden en verdampte tevens het in de jaren zestig ontstane idee om in een dergelijk gebouw de stijlkamers uit het Stedelijk Museum te herplaatsen, die de kern hadden moeten vormen voor een te stichten

⁴² Brief van S.H. Levie aan de directie van de Amsterdam-Rotterdam Bank, 25-02-1972, geciteerd in Jansen 2001, 62.

⁴³ Zie Tuin 1973, Albrecht 2008-a, 13.

⁴⁴ Oorspronkelijk was er 'ter voorkoming van extra personeelkosten' geen ingang vanuit het museum naar de tuin. Het hek aan de Amstelstraat, waarvoor Bart van Kasteel het ontwerp leverde, was een geschenk van de hoofdaannemer van de verbouwing van de Amsterdam-Rotterdam Bank, die jarenlang het braakliggende terrein aan de straat voor opslag van bouwmaterialen had mogen gebruiken. Wegens oneigenlijk gebruik van de tuin en zwerfvuil werd het hek al spoedig afgesloten, waarna de tuin alleen nog via het museum kon worden betreden - een situatie die nog steeds bestaat. De doorgang aan de straatzijde wordt alleen nog gebruikt door hoveniers en anderen die werkzaamheden in de tuin of aan de achtergevel van het huis moeten verrichten.

⁴⁵ Zie Jonker/Vreeken 1995, nrs 232-233 en Fischer 2005, 171-172. Twee marmeren bustes en een dito beeld van Mercurius, alledrie al geruime tijd opgesteld in de kleine museumtuin, kregen in het nieuwe tuinconcept een passender plaats: de bustes voor twee blinde vensternissen van de uitgebouwde tuinkamer en Mercurius in een halfronde uitbouw achterin de tuin. Vanwege ernstige verwerking zijn de bustes in 1993/94 vervangen door afgietsels in een cement gebonden mortel volgens een speciaal ontwikkeld procédé. Mondelinge mededeling van Paul Born, restaurator Amsterdams Historisch Museum. Voor het in slechte staat verkerende beeld van Mercurius - dat waarschijnlijk niet uit de achttiende, maar uit de negentiende eeuw dateert - wordt naar een passende vervanging gezocht, zie Jonker/Vreeken 1995, nrs 250, 251, 535.

museum voor Nederlandse interieurs en kunstnijverheid.⁴⁶ Voortaan zou men er naar streven zowel de herinstallatie van een aantal kamers - of delen ervan -, als de permanente expositiemogelijkheid in het museumgebouw zelf te realiseren.

Boeken in ballingschap

Josua Bruyn, die Van Regteren Altena in 1961 als hoogleraar-directeur van het Kunsthistorisch Instituut was opgevolgd, had serieuze plannen met de boekerij van Abraham Willet. De meeverhuisde boeken dienden volledig in de bibliotheek van het instituut te worden geïntegreerd en tevens toegankelijk te zijn via de Universiteitsbibliotheek, maar tussen theorie en praktijk gaapte een diepe kloof.⁴⁷ Weliswaar werden de belangrijkste handboeken uit de verzameling beschreven en in het bestaande classificatiesysteem van het instituut opgenomen, maar het aanbrengen van ex-librissen leverde moeilijkheden op omdat de precieze herkomst niet in alle gevallen duidelijk was. Bovendien achtte men een deel van de meegenomen titels bij nader inzien voor opname minder relevant, aan kunstnijverheid werd op het Kunsthistorisch Instituut immers weinig gedaan. Dit resulteerde in verschillende retourzendingen naar het museum, de laatste maal in 1966.⁴⁸ Daarnaast werd het nodige materiaal uit de collectie Willet, waarvan inventarisatie geen prioriteit had, opgeslagen - een achterstand die eerst in 1981 zou worden weggewerkt.⁴⁹

Met de conditie van de boekerij van Abraham Willet in het instituut ging het, alle goede bedoelingen ten spijt, allens bergafwaarts.⁵⁰ Had de verhuizing al het uiteenvallen van de oorspronkelijke bibliotheek betekend, in het nieuwe pand gingen de boeken op in een snel groeiend groter geheel, een schaalvergroting die haaks stond op het persoonlijke karakter van de boekenverzameling. In het museum had Willets boekenbezit een belangrijke kern, ja zelfs

⁴⁶ De plannen die Van Kasteel hiervoor had getekend - een combinatie van een museale bestemming van de laagst gelegen verdiepingen met ruimten voor de Amro Bank op de hoogste etages - verdwenen in een lade. Er is zelfs nog even sprake van geweest een aantal van de Suassokamers een plaats te geven in het vernieuwde Amsterdams Historisch Museum.

⁴⁷ Een en ander gebeurde op aanraden van de bibliothecaris van de Universiteitsbibliotheek, prof. mr H. de la Fontaine Verwey. In 1981, bij de voorgenomen verhuizing van het Kunsthistorisch Instituut naar het Lambert ten Catehuis, was nog steeds sprake van een volledige integratie van de boekerij Willet-Holthuysen in de instituutsbibliotheek, zie Kaiser 1982, 13.

⁴⁸ In de jaren, volgend op de verhuizing werden verschillende boeken aan het museum geretourneerd, in het bijzonder over kostuums, heraldiek en meubelkunst, zie Kaiser 1982, 7. De teruggezonden boeken werden gevoegd bij het deel van de bibliotheek dat aan de Herengracht was achtergebleven en in ongeordende toestand was opgeborgen op de tweede verdieping, een situatie die tot 1996 zou blijven voortbestaan.

⁴⁹ De werkzaamheden werden verricht door twee kunsthistorici in het kader van de Regeling Tijdelijke Arbeidsplaatsen, zie Kaiser 1982, 12.

⁵⁰ Over de lotgevallen van de Willet-bibliotheek in het nieuwe onderkomen van het Kunsthistorisch Instituut, zie Klaversma/Versteeg 2006-a en -b, Versteeg 2007.

de 'raison d'être' van de instituutsbibliotheek gevormd, waar de banden - in tegenstelling tot de overige inboedel - altijd met de grootste zorg waren omringd. Bovendien was de bibliotheek daar springlevend, mede door de jaarlijkse aankopen met bijdragen uit het Fonds Willet-Holthuysen. Na de verhuizing werd deze aankoopregeling nog een aantal jaren toegepast, maar in 1965 volgde stopzetting.⁵¹ Terwijl de bibliotheek van het Kunsthistorisch Instituut als gevolg van de economische groei in de jaren zestig een ongekeerde bloei beleefde, verliep de Willet bibliotheek gaandeweg tot een 'gesloten' historische verzameling, waar door docenten en studenten steeds minder gebruik van werd gemaakt.

Daarnaast had de vergetelheid waarin de Bibliotheca Willetiana geraakte een dieperliggende oorzaak, die te maken had met de veranderende kunsthistorische wetenschapsbeoefening aan de Gemeente Universiteit.⁵² Door de benoeming van nieuwe hoogleraren verschoof de nadruk naar moderne kunst, bouwkunst en middeleeuwse kunst, wat een verdere afname van het belang van de Willet-collectie inhield. Voortaan diende de aanschaf van nieuwe boeken zo veel mogelijk aan te sluiten op de onderzoeksterreinen van de wetenschappelijke staf. Als gevolg hiervan verdween het weinig geraadpleegde - maar wel zeer kostbare - boekenbezit naar verschillende depots, waaruit in de loop der jaren diverse publicaties spoorloos zijn verdwenen.⁵³

Bedoelde depots waren veelal niet meer dan noodopslagruimten waar slechte bewaaromstandigheden heersten. Waar deze situatie toe kon leiden, bewijst een uitbraak van schimmel in het vochtige souterrain van het Kunsthistorisch Instituut in het begin van de jaren tachtig.⁵⁴ Onder het getroffen materiaal bevonden zich niet-geïnterpreteerde boeken uit de collectie Willet. Na met gas te zijn behandeld werden de banden alsnog door instituutsmedewerkers ingewerkt, waarna men ze vanwege besmettingsgevaar en ruimtegebrek onderbracht in een boekendepot van de Universiteitsbibliotheek elders in de

⁵¹ Brief van S.H. Levie aan J. Bruyn, hoogleraar-directeur van het Kunsthistorisch Instituut, 06-01-1965, waarin deze de op handen zijnde overname van de financiering van de Gemeente Universiteit door het Rijk als reden voor de stopzetting aanvoert, zoals vermeld in Kaiser 1982, 7, Versteeg 2007, 79.

⁵² Tot de inwerkingtreding van de Wet Universitaire Bestuurshervorming in 1969 was de universiteit een gemeentelijke aangelegenheid. Daarna werd de administratieve band met de gemeente minder hecht. Voortaan zou de naam Universiteit van Amsterdam luiden.

⁵³ De boeken stonden in een open opstelling verspreid over verschillende locaties, wat een verminderd toezicht tot gevolg had. Hoeveel en welke werken zijn verdwenen zal eerst vast te stellen zijn als de automatisering van het oorspronkelijke boekenbezit van Abraham Willet zal zijn voltooid - en dan waarschijnlijk nog slechts bij benadering. Tot de verliezen behoren onder meer G.E. Rumphius, *D'Amboinsche rariteitkamer*, Amsterdam 1705 (Coenen 1896-a, 204) en het brandspuitenboek van Jan van der Heyden (Coenen 1896-a, 171), waarvan de vermissing door het Kunsthistorisch Instituut is gecompenseerd, waarna een ander exemplaar is gekocht.

⁵⁴ Schimmelluitbraken vonden plaats in 1980 en 1981, calamiteiten waarvan een rapport werd opgemaakt, zie Kaiser 1982, 12, Klaversma/Versteeg 2006-b, 24.

stad.⁵⁵ Weliswaar was nu ook het restant van de Willet boekerij te raadplegen, maar de verhuizing kwam de toegankelijkheid niet ten goede. ‘Slechts eenmaal per maand toog de staf met de opgespaarde aanvragen naar het depot’, zo zou een bibliothecaris de toenmalige situatie later verwoorden.⁵⁶ Een reeks van verhuizingen volgde, waarmee het gesleep met boeken eerst goed een aanvang nam.⁵⁷

Wat de hier geschetste gang van zaken vooral duidelijk maakt, is dat het beheer van de kwetsbare Willet boekerij in toenemende mate een belasting voor het Kunsthistorisch Instituut begon te worden. Anders gezegd: het bezit ervan was van een lust tot een last uitgegroeid. Hoeveel boeken er in het midden van de jaren tachtig nog fysiek in de studiezalen van het instituutsgebouw aan de Johannes Vermeerstraat op de plank stonden is niet bekend, maar veel zullen het er niet zijn geweest. De meeste bevonden zich in de kelder, waar studenten vrijelijk toegang hadden. Zo zullen nieuwe lichten studenten steeds minder weet hebben gehad naar welke instelling het opschrift op het bord aan de gevel van het door hen bezochte instituut verwees.

Niet dat het er met het deel van Willets boekerij dat in het museum was achtergebleven, vooral bestaande uit kostbare banden en belletrie, veel beter voorstond.⁵⁸ Dit had de hierboven vermelde inventarisatie die in 1981 door het instituut ter hand was genomen aan het licht gebracht.⁵⁹ Sinds het vertrek van ‘de ziel’ van de bibliotheek, een kleine twintig

⁵⁵ De rubricering van 1981 kwam deels overeen met het bekritiseerde indelingssysteem van Coenen uit 1896 en bestond uit: Topografische boeken en reisbeschrijvingen, Geschiedenis (vooral de culturele aspecten), Kostuumgeschiedenis, Heraldiek en genealogie, Geschiedenis van het boek en de drukkunst, platenalbums en voorbeeldboeken, platenalbums en catalogi van museale en particuliere verzamelingen, evenals kunsthistorische overzichtswerken, veilingcatalogi, kunstnijverheid en architectuur. Kaiser 1982, 23. Voor de indeling die Frans Coenen hanteerde, zie Coenen 1896-a, ongep. ‘Inhoud’. Het depot was gevestigd Prinsengracht 126, zie Klaversma/Versteeg 2006-b, 24. In 1987 maakte een brand - waarbij de boeken als door een wonder niet door brand-, rook- of waterschade werden getroffen - het noodzakelijk het daar opgeslagen bezit over te brengen naar beter geoutilleerde ruimten in het perceel Herengracht 286, waar het Kunsthistorisch Instituut zijn intrek zou nemen.

⁵⁶ Zie Versteeg 2007, 80.

⁵⁷ In 1984 werd een begin gemaakt met het verhuizen van boeken van het depot aan de Prinsengracht naar Herengracht 286, een operatie die vooral oude en zeldzame uitgaven - de zogeheten rariora - betrof, evenals de grote formaten. De overige werken volgden nadat door een brand in Prinsengracht 126 het depot daar onbruikbaar was geworden. Daarnaast waren er ook nog boeken op locaties elders in de stad ondergebracht, zie Klaversma/Versteeg 2006-b, 25-26.

⁵⁸ Verschillende documenten geven een beeld van het in het museum aanwezige boekenbezit. Bijvoorbeeld de boekenlijsten met de retourzendingen van het Kunsthistorisch Instituut in 1962, 1965 en 1966 en de ‘Lijst van boeken, behorende tot de Bibliotheek van het Museum Willet-Holthuysen, die zich per 1 aug. 1963 in het museum W.H. bevinden, en derhalve niet aan de Univ. van Amsterdam in bruikleen worden gegeven’. AHM, Archief MHW.

⁵⁹ Een student die de opslag van boeken in Museum Willet-Holthuysen in ogenschouw nam, noemt - naast belletrie, manuscripten en vroege drukken - boeken over heraldiek, genealogie en Oosterse kunst. Daarnaast vermeldt hij een groot aantal foto's en losse prenten ‘in een ongeordende toestand’, zie Kaiser 1982, 13.

jaar eerder, was met het restant dat in het museum was achtergebleven weinig meer gebeurd na de verhuizing naar zolder. Ook hier waren catalogisering en een betere berging urgent en behoefden sommige banden dringend restauratie. Tevens wees men op de wenselijkheid om de werkzaamheden van het instituut en het museum meer op elkaar af te stemmen, wat een nieuwe gedachte was. Het initiatief bleef echter in goede bedoelingen steken.

Over een eventuele beëindiging van het bruikleen, dat voor onbepaalde tijd van kracht was, en een mogelijke oplossing voor de problemen zou kunnen hebben betekend, werd nog niet openlijk gesproken. De opvatting dat de bibliotheek als onderdeel van de verzameling Willet in zijn oorspronkelijke museale ambiance beter tot zijn recht zou komen was nog allerminst gemeengoed, zelfs niet in het museum. Wel ontstond bij een enkeling het besef dat museum en boekerij een twee-eenheid vormden, die tot wederzijds voordeel zou dienen te worden hersteld.⁶⁰

Exposities en concerten

Het offer van het vertrek van de eigen museumbibliotheek was omwille van de verkrijging van de felbegeerde tentoonstellingsruimte zonder veel omhaal gebracht - een beleid dat direct zijn vruchten afwierp. Zo traag als de herinrichting op de benedenverdieping verliep, zo voortvarend werden boven de tentoonstellingsactiviteiten voortgezet en uitgebreid. De meeste exposities sloten aan bij de verzameling Willet, zonder deze centraal te stellen. Tussen 1963 en 1987 waren het er in totaal 23, waaronder een aantal spraakmakende, zoals het eerder genoemde *Binnen zonder kloppen* (1965), *Weesper porselein* (1966), *Tapijten uit Turkije en de Kaukasus* (1967), *Boeket in Willet* (1970), *Arnhems aardewerk* (1973), *Amstelporselein* (1977) en *Keur van tin* (1979).⁶¹ Het beeld dat naar buiten toe van deze presentaties werd gebracht, van tentoonstellingsontwerp tot divers drukwerk, was onverminderd modern en gedurende lange tijd afkomstig van het ontwerpbureau Total Design (afb. 8.9, afb. 8.10).⁶²

⁶⁰ Zie Koot/Kuyvenhoven 1987. Eerst na de formele beëindiging van het bruikleen in 2005 zou de integrale inventarisatie, inmiddels in een geautomatiseerd bibliotheekstelsel, ter hand worden genomen. De afronding van de werkzaamheden is voorzien in 2010.

⁶¹ Voor een overzicht, zie Klaversma/Oehlen/Reichwein 2001, 235.

⁶² Het drukwerk van de Gemeentemusea - het Stedelijk Museum, het Amsterdams Historisch Museum en Museum Willet-Holthuysen - straalde hetzelfde modernistische beeld uit. Voor affiches-in-serie ontwierp Total Design voorgedrukte basis lay-outs, die per expositie met tekst konden worden ingedrukt, zie Broos 1983, 40. Wat opvalt is dat de tentoonstellingen in Museum Willet niet over de negentiende eeuw gingen, in tegenstelling tot die in het Amsterdams Historisch Museum, zie het overzicht in Klaversma/Oehlen/Reichwein 2001, 227-230.

Sommige tentoonstellingen, die over het Hollandse porselein in het bijzonder, vormden een afspiegeling van het acquisitiebeleid. Andere, bijvoorbeeld *Binnen zonder kloppen*, markeerden zoals we hierboven zagen het begin van een nieuw verzamelgebied. In 1984 vond misschien wel de belangrijkste expositie uit de reeks plaats, *Meesterwerken in zilver. Amsterdams zilver 1520-1820*.⁶³ Deze zilvertentoonstelling was de opvolger van een eerdere over hetzelfde onderwerp, waarmee Museum Willet-Holthuysen in 1950 was heropend. Een vergelijking van beide exposities en de bijbehorende publicaties maakt duidelijk dat in de tussenliggende jaren met betrekking tot het Amsterdamse zilver een enorme vooruitgang op wetenschappelijk gebied was geboekt.⁶⁴

Spraakmakend was de deelname in 1987 aan de groots opgezette manifestatie *Century '87*, met moderne kunsttentoonstellingen op historische locaties in de stad. Twee kunstenaressen zetten dat jaar het museum en de tuin compleet op zijn kop. Voor Rhonda Zwillinger vormde de rijk gedekte tafel in het museum de inspiratiebron voor een 'redesign' met schelpen en stukjes gekleurd glas, terwijl de tuin werd gedomineerd door een monumentale fontein, naar ontwerp van Lili Dujourie (afb. 8.11).⁶⁵ Vooral de presentatie in huis maakte duidelijk dat de waardering van kunst en cultuur uit de tweede helft van de negentiende eeuw zich op een historisch omslagpunt bevond. Voor het postmodernisme, een internationale stroming met als wezenskenmerk het actualiseren van de geschiedenis en de herontdekking van het ornament, was het negentiende-eeuwse aspect van Museum Willet-Holthuysen een vanzelfsprekende inspiratiebron.

Naast tentoonstellingen werden tot in de jaren zeventig ter verlevendiging van het museum regelmatig klassieke muziekuitvoeringen ten gehore gegeven, meestal in de zaal op de bel-etage.⁶⁶ Hoe geliefd deze ook waren bij het muziekminnende publiek, ze stonden op

⁶³ Zie Citroen/Van Erpers Royaards/Verbeek 1984. De zilvertentoonstelling markeerde tevens het afscheid van Royaards, die met ingang van 1985 met pensioen ging.

⁶⁴ De voortrekkersrol van het museum op het gebied van zilvertentoonstellingen zou in 1996, 2003 en 2006 met nog eens drie exposities worden versterkt, een prestatie waarvoor het museum in 2006 de nieuw ingestelde wisselprijs De Zilveren Kroon zou worden toegekend. De trofee wordt om de drie jaar uitgereikt aan een Nederlands museum dat zich op een verdienstelijke wijze heeft ingezet voor onderzoek naar en het exposeren van zilver. De prijs is een initiatief van de Zilverclub, een gezelschap van kenners en liefhebbers van Nederlands zilver, zie Jaarverslag AHM/WMH 2006, 2007, 39 afb. Zie ook het tentoonstellingsoverzicht in Klaversma/Oehlen/Reichwein 2001, 235, aan te vullen met *Amsterdams zilver. Hoogtepunten uit de collectie van de stad Amsterdam* (2003) en *Grootzilver, Bennowitz & Bonebakker 1800-1850* (2006).

⁶⁵ Zie *Century* 1987, 108-109 nr 9 (Dujourie), 148-149 nr 29 (Zwillinger).

⁶⁶ De huisconcerten in de zaal boden plaats aan ongeveer 65 personen. De vroegste vermelding is te vinden in Jaarverslag Gemeentemusea 1966, 1967, 16, waar uit de zinsnede 'Evenals in voorgaande jaren' kan worden opgemaakt dat toen al van een traditie sprake was. Het laatste concert vond in 1977 plaats, zie Jaarverslag Gemeentemusea 1977, 1978, 25, met de aankondiging dat de concertenreeks, ondanks het publieke succes,

gespannen voet met een verantwoord beheer van de collectie. Zo diende voor elk concert het vertrek te worden ontruimd, handelingen die niet bevorderlijk waren voor de conditie van de geëxposeerde meubels en het tapijt.⁶⁷ De tuinkamer aan het einde van de gang fungeerde bij dergelijke gelegenheden als tijdelijke opslagruimte, met soms funeste gevolgen. Zo werd daar in 1974 bij een ongelukkige manoeuvre met een kastje de kapitale porseleinen lichtkroon uit zijn haak gestoten, wat het zoveelste verlies betekende voor de negentiende-eeuwse inrichting van het huis.⁶⁸ Het tekent de toenmalige situatie dat, terwijl tijdens sommige museumconcerten de solisten in fantastische historische kostuums optraden, voor de in 1973 gedraaide opnames voor de televisiefilm *Het huis aan de gracht*, de verfilming van Coenens *Onpersoonlijke herinneringen*, voor een passende negentiende-eeuwse ambiance moest worden uitgeweken naar een museum in Zwolle (afb. 8.12).⁶⁹

vanwege bezuinigingen zou worden stopgezet. Foto's van cellist Anner Bijlsma in actie in de blauwe kamer wijzen erop dat ook dit vertrek soms voor muziekkuitvoeringen werd gebruikt. AHM, Documentatiearchief, blauwe fotomap Willet, interieur.

⁶⁷ Om tijdens concerten de met porselein gevulde étagèrekasten in de zaal te beschermen, liet Royaards 'met oud-rose beklede schermen' maken, zie Notities 1984, [4].

⁶⁸ Kaarsenkroon met dubbele rij armen (inv.nr KA 5747), Duitsland (niet gemerkt), porselein, derde kwart 19de eeuw. Het heerlijk gehavende armatuur moet als verloren worden beschouwd. Zie voor een afbeelding van de lichtkroon 'in welstand' Coenen 1907-b, 485 afb. 7. Ook de zeventiende-eeuwse grenenhouten plankenvloeren in de kamers op de bel-etage hadden van het bezoek te leiden, reden waarom het museum plastic dopjes aan dames verstrekke met het verzoek deze om de uiteinden van hun naaldhakken te schuiven. Mondelinge mededeling van Carry van Lakerveld, oud-conservator en oud-adjunct-directeur Amsterdams Historisch Museum, 17-03-2009.

⁶⁹ Bedoeld museum is het Provinciaal Overijssels Museum, nu Stedelijk Museum, zie Museum 1973. De film werd op 31-01-1974 door de AVRO uitgezonden, zie Denekamp/Staal 1974. Korte tijd voor de uitzending ontstond enige opschudding toen bleek dat de programmamakers de door Coenen gebruikte namen Le Roy en Diefenbach hadden veranderd in Willet en Holthuysen. De Amsterdamse jurist D.J. Willet nam een advocaat in de arm om te voorkomen dat de familienamen zouden worden gebruikt. Zijn eis dat het filmscenario Coenens boek strikt zou volgen, werd uiteindelijk niet ingewilligd. Mondelinge mededelingen van mw A. Meischke-Willet, 04-01-2009 en mw Ellen Vogel, actrice, 19-09-2009.