



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.

Samenvatting

‘Bij wijze van museum’. Oorsprong, geschiedenis en toekomst van Museum Willet-Holthuysen, 1853-2010

Dit proefschrift heeft het wisselvallige bestaan van het in 1896 geopende Museum Willet-Holthuysen in Amsterdam als onderwerp. Het gelijknamige legaat (1895) was het vierde binnen een halve eeuw - na Van der Hoop (1854), Fodor (1860) en Lopez Suasso-de Bruijn (1890) - dat zou resulteren in een gemeentelijk museum met een particuliere verzameling als basis. Van deze negentiende-eeuwse musea heeft alleen Museum Willet-Holthuysen de eenentwintigste eeuw gehaald. Dat het tegenwoordig nog bestaat is, paradoxaal genoeg, het gevolg van enkele ingrepen die evenzoveel inbreuken hebben betekend op het testament van de erflaatster Louisa Willet-Holthuysen (1824-1895), weduwe van de Amsterdamse kunstverzamelaar Abraham Willet (1825-1888).

Wat vooral opvalt is de negatieve beeldvorming die het museum, de verzameling én de collectievormers een groot deel van de twintigste eeuw ten deel is gevallen. Deze depreciatie staat in schril contrast met de waardering die Willet tijdens zijn leven voor zijn culturele bemoeiingen ondervond, een gunstige beoordeling waarin ook zijn collectie deelde. Het waarom van deze omslag heeft een aantal redenen: een algemene afkeer van de negentiende eeuw, veranderende museale inzichten en een noodlotsroman van Frans Coenen, de eerste conservator van het museum. Eerst in de laatste decennia van de twintigste eeuw is een hernieuwde interesse voor het negentiende-eeuwse aspect van het museum ontstaan, wat past in de internationaal toegenomen belangstelling voor verzamel- en museumgeschiedenis en daarmee voor huis- en verzamelaarsmusea. De vierdelige opzet van dit proefschrift - ‘geroemd’, ‘verguisd’, ‘vergeten’ en ‘herontdekt’ - vormt de weerspiegeling van de sterk wisselende twintigste-eeuwse waarderingsgeschiedenis van het museum.

Het eerste deel, ‘geroemd’, belicht het premuseale tijdperk van de verzameling en werpt nieuw licht op de levens, netwerken en verzamelaspiraties van Willet en zijn echtgenote. Mede op basis van niet eerder gebruikte bronnen als diverse briefwisselingen en de onuitgegeven memoires van Maurits van Lennep, een jeugdvriend en zwager van Willet, wordt in het eerste hoofdstuk verduidelijkt dat niet alleen Abraham kunst en cultuur met de paplepel kreeg ingegoten. Ook Louisa was op jonge leeftijd al in kunst geïnteresseerd en dat

zou ze haar hele leven blijven. Zelfs na het overlijden van haar echtgenoot in 1888 kocht zij nog enkele schilderijen aan. Hiermee is haar aandeel in de totstandkoming van de verzameling groter geweest dan tot dusverre werd aangenomen. Zij trad met haar kunstaankopen echter niet naar buiten. Wat ze als getrouwde vrouw wel deed was het steunen van haar man in zijn ambities op het gebied van kunst en cultuur, en niet alleen in financiële zin.

Willet begon al vóór zijn huwelijk in 1861 met het verzamelen van kunst, waarbij hij een brede interesse aan de dag legde. Naast schilderijen en beelden van eigentijdse Franse meesters, waarmee hij in de jaren vijftig in Nederland tot de avant garde behoorde, blijkt hij ook Hollandse oude meesters en antiquiteiten als meubels, glas en keramiek te hebben aangekocht. Het gevestigde beeld dat hij vóór zijn verbintenis met Louisa slechts Franse schilderijen bezat en daarna pas met verzamelen van kunstvoorwerpen begon, is onjuist. Wel vormde dit verzamelterrein in de jaren zestig een zwaartepunt in zijn verzamelactiviteiten. Hiermee liep hij in de pas met de opkomende voorliefde voor 'oudheden', zoals belichaamd in het in 1858 mede door Willet opgerichte Koninklijk Oudheidkundig Genootschap.

Abraham Willet was een geziene figuur in het Amsterdamse kunstleven. Zo was hij een gewaardeerd lid van de kunstenaarsvereniging *Arti et Amicitiae* en een tijdlang conservator van het eerder genoemde genootschap. Bij menige tentoonstelling in *Arti* was hij als mede-organisator en inrichter betrokken. Ook zond hij regelmatig bruiklenen in naar exposities in binnen- en buitenland, waarvan begeleidende catalogi getuigen. Daarnaast legde Willet veel eer in met zijn kunstbeschouwingen voor leden van het Koninklijk Oudheidkundig Genootschap. Nadat het echtpaar Willet-Holthuysen in 1874 een villa in de buurt van Parijs hadden gekocht nam Willets deelname aan het Amsterdamse culturele leven gaandeweg af.

In dit biografisch getinte hoofdstuk tekenen zich tevens de contouren af van de toekomst van de verzameling. Gezien het sterk fluctuerende karakter ervan door verkopen (onder meer in 1858 en 1874), schenkingen (zie Bijlage V) en een brand (1884), kan worden gesteld dat Willet er zelf nooit eeuwigheidswaarde in de vorm van een eigen museum aan heeft toegekend. Daarvoor heeft hij te vaak andere musea begunstigd, zelfs nog tot kort voor zijn dood. Zijn weduwe had die museumwens om haar moverende redenen, een monument van burger trots en persoonlijk prestige, wel.

In hoofdstuk twee wordt nader ingegaan op de kunstverzameling van het echtpaar. Vergelijking van enkele documenten uit Willets tijd en de boedelinventaris uit 1895 maakt duidelijk dat deze tijdens het leven van de erflaters in aard en omvang grote verschillen vertoont met het in 1895 gelegateerde. Dit bevestigt het in het voorgaande hoofdstuk gestelde dat Willet nooit een verzameling met een permanent karakter heeft nagestreefd. Naast eerder genoemde redenen, moet Willet ook regelmatig aan particulieren hebben verkocht, transacties waarvan geen documenten zijn overgeleverd. Een voorbeeld is een in 1859 door Willet gekochte glazen bokaal die zich tien jaar later al via het legaat van een Brits verzamelaar in het British Museum in Londen bevond.

De conclusie moet dan ook luiden dat het legaat Willet-Holthuysen het restant is van een groter geheel, dat al tijdens het leven van de erflaters regelmatig van samenstelling veranderde. Sommige deelcollecties waren in 1895 zo goed als compleet verdwenen, bijvoorbeeld de schilderijen van eigentijdse meesters uit de School van Barbizon (verkocht in 1858 en volgende jaren) en keramiek (vooral steengoed, majolica en Delfts aardewerk, verkocht in 1874). De wapenverzameling is waarschijnlijk bij de brand in het Franse buitenhuis van de Willets verloren gegaan.

Uit het bovenstaande kan worden afgeleid dat Willet een even veelzijdig als grillig verzamelaar was. Behoorde hij met zijn vroegste verzameling schilderijen van eigentijdse Franse meesters tot de avant garde in Nederland, met zijn verzameling oudheden liep hij goeddeels in de pas met andere verzamelaars in kringen van het Koninklijk Oudheidkundig Genootschap. Ook zijn belangstelling was aanvankelijk gericht op steengoed en glas en pas later op Delfts aardewerk en Oosters porselein. Met zijn voorkeur voor majolica, Duits pronkzilver en ‘objets d’art’ vertoonde hij een on-Nederlandse allure. Veel ervan zal hij in Parijs hebben gekocht, in Nederland was de markt voor dergelijke voyante stukken beperkt. Daarnaast vertegenwoordigde Willets glasverzameling in zijn tijd al een bovengemiddeld belang, zo blijkt uit zijn inzendingen naar tentoonstellingen en contemporaine besprekingen.

Ook in de later door hem en zijn vrouw bijeengebrachte schilderijen van eigentijdse meesters is een buitenlandse, vooral Franse, component te onderscheiden. Juist met deze werken heeft Louisa een eigen stempel op de verzameling gedrukt. Van de door haar geprefereerde salonschilders zullen niet veel schilderijen op een vergelijkbare schaal in andere Amsterdamse woonhuizen hebben gehangen. Ook in haar voorkeur voor de ‘proto-impressionisten’ van de Oosterbeekse School hield zij de vinger aan de pols van de tijd. Al

met al had het echtpaar Willet-Holthuysen een open blik voor wat op een bepaald moment ‘en vogue’ was, zowel aan de behoudende, als aan de vooruitstrevende kant van het artistieke spectrum.

Bij de werken op papier, vooral de prenten, tekent zich een soortgelijk patroon af, zij het in minder sterke mate. De verzameling foto’s springt er in meer dan één opzicht uit. Willet was geprikkeld door het nieuwe medium van de fotografie en heeft met een scherp oog voor kwaliteit gekocht. Dit gegeven, gevoegd bij de documentaire waarde die veel foto’s bezitten, maakt deze collectie - ook in relatie met andere deelverzamelingen - uitermate belangwekkend. Hetzelfde kan gezegd worden over Willets kunstboekery. De bibliotheek verschaft een intellectuele achtergrond aan zijn overige deelcollecties en daarmee aan zijn persoonlijke leven en dat van zijn echtgenote. Willet was een estheet, die zijn interieur, zijn kunstcollectie en zijn boeken als een ‘Gesamtkunstwerk’ zag, het vlottende karakter van zijn verzameling ten spijt.

Dit blijkt uit de presentaties van de verzameling bij de Willets thuis, die - evenals de mogelijke museumplannen die ze hadden - het onderwerp van hoofdstuk drie vormen. De weelderige inrichting van hun huis Herengracht 605, in de toen hoogst modieuze neo Lodewijk XVI-stijl, vormde een passend decor voor Willets verzameling kunst, oudheden en boeken. De kamers boden geen pakhuisachtige indruk, zo valt uit een aantal visuele bronnen op te maken. In de vertrekken op de bel-etage vormden de zorgvuldig gekozen inrichting, schilderijen en kunstvoorwerpen een eenheid. Een tijdgenoot achtte het ensemble een ‘openbare les in stijl en smaak’, een oordeel waaruit waardering spreekt voor de voornaam-harmonieuze wijze waarop Willet zijn huis had ingericht.

Een ander deel van Willets verzameling was in zijn huis in Frankrijk ondergebracht. Anders dan de Frans geïnspireerde salons in Amsterdam overheerste hier de zin voor het romantische, vooral in het zogeheten atelier. De inrichting ervan liet een voorliefde zien voor kunstuitingen die herinneringen oproepen aan de glorie van de Hollandse Gouden Eeuw, met voorwerpen van tin, koper en Delfts aardewerk. Al lijkt op het eerste gezicht sprake van het tegendeel, bij de aankleding is niets aan het toeval overgelaten, het zijn interieurs die een bestudeerde nonchalance verraden. Evenals in zijn Amsterdamse huis het geval was, staat geen enkel stuk op zichzelf, maar fungeert als onderdeel van één - hier schilderachtig - geheel. Bij de brand die het huis in 1884 trof ging de kostbare inventaris grotendeels verloren.

Geïnteresseerde bezoekers konden bij Willet thuis in Amsterdam slechts in beperkte mate terecht. Van negentiende-eeuwse Amsterdamse verzamelaars als Van der Hoop en Fodor weten we dat zij op bepaalde dagen op introductie vreemdelingen uit het buitenland ontvingen. Van Willet is dat niet bekend, wat mede gelegen kan hebben aan het feit dat hij geen substantiële verzameling oude meesters bezat, waar de meeste buitenlandse kunstkenneren op afkwamen, maar vooral kunstvoorwerpen.

Het bovenstaande houdt niet in dat Willet niet geïnteresseerd zou zijn geweest in de ontwikkeling van kunstgevoel bij anderen. Daarvan geven zijn inzendingen naar tentoonstellingen blijk, evenals de vele kunstbeschouwingen die hij voor zijn kunstvrienden gaf, niet alleen bij Arti en het Koninklijk Oudheidkundig Genootschap, maar ook bij hemzelf thuis. Aan het uiteindelijke openbare museum, dat Willet zoals we zagen nooit voor ogen heeft gestaan, is dus geen semi-openbare museale periode voorafgegaan.

Had Willet geen museale bestemming met zijn verzameling voor, des te opmerkelijker is de rol die zijn echtgenote bij de totstandkoming van een 'eigen' museum heeft gespeeld. Hoewel documenten ontbreken lijkt het erop dat de weduwe Willet bij haar museumplannen is geholpen door een goede vriend van de familie: Daniel Franken, verzamelaar en kunsthistoricus. Een aantal feiten lijkt te duiden op zijn meer dan oppervlakkige betrokkenheid bij de totstandkoming van het museum.

Het tweede deel, 'verguist', beslaat de museale periode tot de Tweede Wereldoorlog, toen Museum Willet-Holthuysen als negentiende-eeuwse instelling een groeiende weerstand begon op te roepen. Opeenvolgende conservatoren en museumdirecties hebben in dit tijdperk hun stempel op het museum en de verzameling gedrukt. In hoofdstuk vier komt de periode als zelfstandig gemeentelijk museum onder schrijver-conservator Frans Coenen aan bod. Onder zijn beheer kreeg de bibliotheek het primaat boven de kunstverzameling die daarmee een 'gesloten' collectie bleef, waaruit bovendien stukken verdwenen. Aan het interieur van de erflaters op de bel-etage veranderde Coenen weinig. Hij breidde Willets boekenbezit uit tot een handboekerij op het gebied van de decoratieve kunsten. Deze werd als didactisch middel ingezet volgens de sociaal-democratische idealen van die dagen waarbij kunst en volksoopvoeding met elkaar waren verbonden. De hooggespannen verwachtingen werden niet waar gemaakt, wat niet wegnam dat de boekerij jarenlang de kurk was waarop het museum dreef.

Coenen, die in de eerste plaats literator was, schreef over de museumcollectie twee catalogi en een aantal artikelen, door hem 'leekestudies' genoemd. Het meest invloedrijk is zijn in 1936 postuum verschenen roman *Onpersoonlijke herinneringen* geweest. Tot ver in de twintigste eeuw is het boek, waarin een negatief beeld wordt geschetst van de laatste bewoners van het huis en de tijd waarin zij leefden, als historische bron gebruikt. Dit heeft de latere beeldvorming van de erflaters en hun museum diepgaand beïnvloed.

Daarnaast zijn een aantal externe factoren aan te wijzen die hebben bijgedragen tot de diskwalificatie van het museum, zoals de gevoerde discussie over de vernieuwing van het Nederlandse museumstelsel in de jaren tien van de twintigste eeuw. Het negentiende-eeuwse verzamelaarsmuseum met zijn 'gesloten' collectie werd toen als volstrekt achterhaald beschouwd. De afkeer gold zowel het persoonlijke aspect - men streefde juist naar algemeen geldende normen voor het genieten van kunst - als het tijdperk dat museum en verzameling representeerden: de verguisde negentiende eeuw. Museum Willet-Holthuysen werd zelfs een 'dood' museum genoemd, maar doorstond de theoretische discussie.

Het statische karakter van het museum zou echter in de jaren dertig ingrijpend veranderen. De komst van het Kunsthistorisch Instituut van de Gemeente Universiteit in 1929, waarvoor de aanwezigheid van Willets bibliotheek aanleiding was, vormde de voorbode van een reeks ingrijpende veranderingen. Na Coenens pensionering in 1932 kwam Museum Willet-Holthuysen te ressorteren onder het Stedelijk Museum. Hoofdstuk vijf heeft het museum in de jaren dertig tot onderwerp, waarin conservator I.Q. van Regteren Altena, kunsthistoricus, de door hem beheerde instelling met aankopen, tentoonstellingen en avondopenstellingen nieuw leven inblies. De nieuwe dynamiek bleef niet zonder gevolgen voor de rijke uitmontering van het interieur van de Willets, dat allengs werd versoerd. Kunst kwam in een zo neutraal mogelijke omgeving beter tot zijn recht dan in een rijk gedecoreerde ambiance, zo meende men. De voorzaal gaf hiervan in 1936 een eerste proeve te zien, toen in dat vertrek ter gelegenheid van het veertigjarig bestaan van het museum een toonstelling van tekeningen van Watteau werd georganiseerd.

Ook de inboedel werd aan een kritisch onderzoek onderworpen, wat een schifting in 'oud' en negentiende-eeuws betekende. Dit had tot gevolg dat veel meubilair en (kunst)voorwerpen naar depot werden verbannen of in bruikleen werden gegeven. Zo gebeurde het dat een aantal meubels, afkomstig uit de salons van de Willets, bij de Stadsschouwburg een tweede leven begon als theaterrekwisiet. Voor het eerst sinds 1896

kwamen er regelmatig nieuwe aanwinsten het museum binnen, die veeleer ter vervanging van, dan als aanvulling op de verzameling Willet dienden. Al deze ontwikkelingen betekenden het begin van het einde van het oorspronkelijke karakter van het museum, waarmee ook de herinnering aan de erflaters verbleekte.

Op de eerste verdieping begon het Kunsthistorisch Instituut zich in toenemende mate te manifesteren. Er was steeds meer ruimte nodig om de gestaag groeiende stroom boeken, platencollecties en studenten te huisvesten. Het instituut had de ambitie uit te groeien tot een wetenschappelijke instelling van formaat, naar het voorbeeld van het Courtauld Institute in Londen, en de bibliotheek groeide mee. De permanente ruimtehonger stelde de verhouding met het museum op de benedenverdieping in toenemende mate op scherp. Het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog betekende een voorlopige handhaving van de status-quo.

Het derde deel, 'vergeten', laat zien hoe de interesse voor het museum vanuit een dieptepunt in de jaren veertig, weer opbloeide dankzij nieuwe, eigentijdse impulsen. Daarbij was voor de erflaters en hun verzameling aanvankelijk geen plaats ingeruimd. Hoofdstuk zes belicht de jaren tussen 1939 en 1950, toen het museum wegens oorlogsomstandigheden was ontruimd en nog tot na de bevrijding voor niet-museale doeleinden werd verhuurd. Deze periode is bijna de doodsteek geweest voor het negentiende-eeuwse museum en zijn verzameling. Wat tot in de jaren dertig één geheel had gevormd, met de uitdrukking van de persoonlijkheid van de collectievormers, werd verbroken. Ondertussen vonden in de oorlogsjaren in het zo goed als lege pand verzetsactiviteiten plaats en woonden er onderduikers. De toekomst voor het museum zag er somber uit. Officiële bronnen spraken zelfs van opheffing na de bevrijding, maar dat gebeurde niet. Niettemin zou het tot 1950 duren voor het museum werd heropend, het Kunsthistorisch Instituut had al vijf jaar eerder zijn werkzaamheden hervat.

Uit hoofdstuk zeven valt op te maken dat de jarenlange sluiting van het museum voor Willem Sandberg, directeur van alle Amsterdamse gemeentelijke musea, een zegen moet zijn geweest. Het negentiende-eeuwse aspect was grotendeels uit het huis verdwenen en wat Sandberg betref kwam dat ook niet meer terug. Het overheersende beeld was in de jaren vijftig licht en wit. De tentoonstellingen over oude kunstnijverheid die hij organiseerde, trokken veel publiek, maar zijn ambitieuze plan om Museum Willet-Holthuysen in een grachtenhuis uit ongeveer 1700 te transformeren wekte veel weerstand.

Hem stond een huis voor ogen, waar aan de hand van nieuw te installeren stijlkamers de wooncultuur van de Amsterdamse elite uit die tijd aanschouwelijk kon worden gemaakt, inclusief de dienstvertrekken in het souterrain en op zolder. Voor de inrichting zou slechts in beperkte mate gebruik worden gemaakt van het legaat Willet-Holthuysen, het merendeel was afkomstig uit andere gemeentelijke collecties. Sandbergs plannen stonden dermate haaks op het testament van de weduwe Willet dat hij zich voor de realisering ervan gedwongen zag een aanvraag bij de Hoge Raad in te dienen ter wijziging van het document. Dit gebeurde in 1956, zij het op deels andere voorwaarden dan de aanvrager had voorgesteld, wat leidde tot complicaties en vertragingen.

Zo kon door chronisch ruimtegebrek van het museum en het Kunsthistorisch Instituut niet direct met de uitvoering worden begonnen. Verhuizing van het instituut (wat pas in 1961/62 gebeurde, met medeneming in bruikleen van een deel van de boekerij van Willet) en nieuwbouw achterin de tuin (die er nooit is gekomen) moesten uitkomst bieden. Bovendien bleek het nieuwe concept in de praktijk lastig vorm te geven. Aan het eind van Sandbergs ambtsperiode (1962) was dan ook alleen de laat achttiende-eeuwse keuken gerealiseerd. De aankleding van het vertrek dateerde zelfs voor een deel uit de vroege negentiende eeuw, het tijdperk dat de directeur zo graag buiten de deur had willen houden.

Hoofdstuk acht laat zien waarom het van een integrale uitvoering van Sandbergs plan in de jaren zestig en zeventig van de twintigste eeuw, nadat het Amsterdams Historisch Museum het beheer van het Stedelijk had overgenomen, niet is gekomen. Het door conservator Frits van Erpers Royaards gevoerde beleid was een combinatie van de ideeën van Sandberg enerzijds en ‘ad hoc’ beslissingen anderzijds. Door dit weinig consequente beleid, dat voor een deel was ingegeven door praktische overwegingen, bleef een aantal negentiende-eeuwse interieuronderdelen in het huis aanwezig. Zo vertoonden de eetkamer en de tuinkamer in grote lijnen het uiterlijke aspect dat de Willets eraan gegeven hadden, evenals de grote zaal, waarvoor Sandberg tien jaar eerder nog een ingrijpende verandering in achttiende-eeuwse stijl had voorgesteld. Na het vertrek van het Kunsthistorisch Instituut werd boven een negentiende-eeuwse slaapkamer van elders geïnstalleerd, een ‘upstairs-downstairs’ beleving kon niet zonder. De aanleg van een barokke stijltuin (1972) was daarentegen nog geheel in de geest van Sandberg, evenals de installatie van de zogeheten blauwe kamer op de bel-etage, (1979/80), hoogtepunt en zwanenzang van het grootse jaren vijftig concept.

Het tentoonstellingsbeleid dat door Sandberg was begonnen, werd in de jaren zestig en zeventig met verve voortgezet in de expositiezalen, waar voorheen het Kunsthistorisch Instituut was gehuisvest. In de kamers beneden werden concerten gegeven, die een publiek succes waren. Er werd ook actief verzameld. De aankopen dienden niet alleen ter aankleding van de interieurs, maar moesten een sterke, op zichzelf staande collectie Nederlandse kunstnijverheid vormen. De beste stukken uit Willets collectie, die vooral uit voorwerpen van buitenlandse makelij bestond, zouden hierin opgaan.

In de jaren zeventig veranderde de houding ten opzichte van de negentiende eeuw, wat een voorheen ongekende horizonverbreding tot gevolg had. Door de veranderende inzichten kwam een herwaardering van het verguisde en vergeten tijdperk op gang, resulterend in een bloeiende multidisciplinaire onderzoekspraktijk en een stroom aan publicaties.

‘Herontdekt’, het vierde deel, laat zien in welke mate Museum Willet-Holthuysen in de toegenomen belangstelling voor de negentiende eeuw deelde. Hoofdstuk negen geeft daartoe een aantal omslagpunten, te weten de late jaren tachtig, 1996 en 2010. De herdenking in 1988 van het honderdste sterfjaar van Willet met een tentoonstelling en een publicatie was een historische mijlpaal. Voor het eerst vormden de collectie, de stichters en hun motieven om te verzamelen onderwerp van serieuze studie. Dit betekende het begin van eerherstel. Initiatiefnemer was Michiel Jonker, de opvolger van Van Erpers Royaards, daarbij geholpen door enkele externe experts.

Een volgende gebeurtenis was de renovatie ter gelegenheid van het eerste eeuwfeest van het museum in 1996 onder het directoraat van Pauline W. Kruseman. Bij die gelegenheid en later verricht onderzoek, onder meer naar de bouwgeschiedenis van het huis en de inrichting en verzameling van het echtpaar Willet-Holthuysen, heeft de basis gelegd voor nieuw beleid waarin de erflaters centraal staan, evenals het wonen aan de gracht. Gezien de specifieke problematiek van Herengracht 605 - twintigste-eeuwse veranderingen in het negentiende-eeuwse museum in het zeventiende-eeuwse huis - wordt momenteel een totaalvisie op het museum ontwikkeld. Gusta Reichwein en Hubert Vreeken gaan de beleidsvoornemens vorm geven. In de plannen zal ook het door de gemeente aangekochte linkerbuurpand worden betrokken. De toekomstplannen hebben de publieksfunctie van het museum direct een nieuwe impuls gegeven, onder meer tot uiting komend in succesvolle themarondleidingen voor het basisonderwijs. Het jaar 2010 kan worden beschouwd als een

omslagpunt omdat het museum onder leiding van een nieuwe directeur, Paul Spies, op het punt staat de woorden van de afgelopen jaren in daden te gaan omzetten.

In de slotbeschouwing zijn de verschillende visies op het museum, zoals deze in de hoofdstukken naar voren zijn gekomen, in cultuurhistorisch opzicht met elkaar in verband gebracht en in een museologisch kader geplaatst. Duidelijk is daarbij dat het belang dat tegenwoordig aan het museum en de verzameling wordt toegekend, in hoge mate is gelegen in de ensemblewaarde van huis, inrichting en verzameling, dit in relatie tot de erflaters. Enkele aanbevelingen laten zien hoe in de toekomst invulling aan de plannen kan worden gegeven.