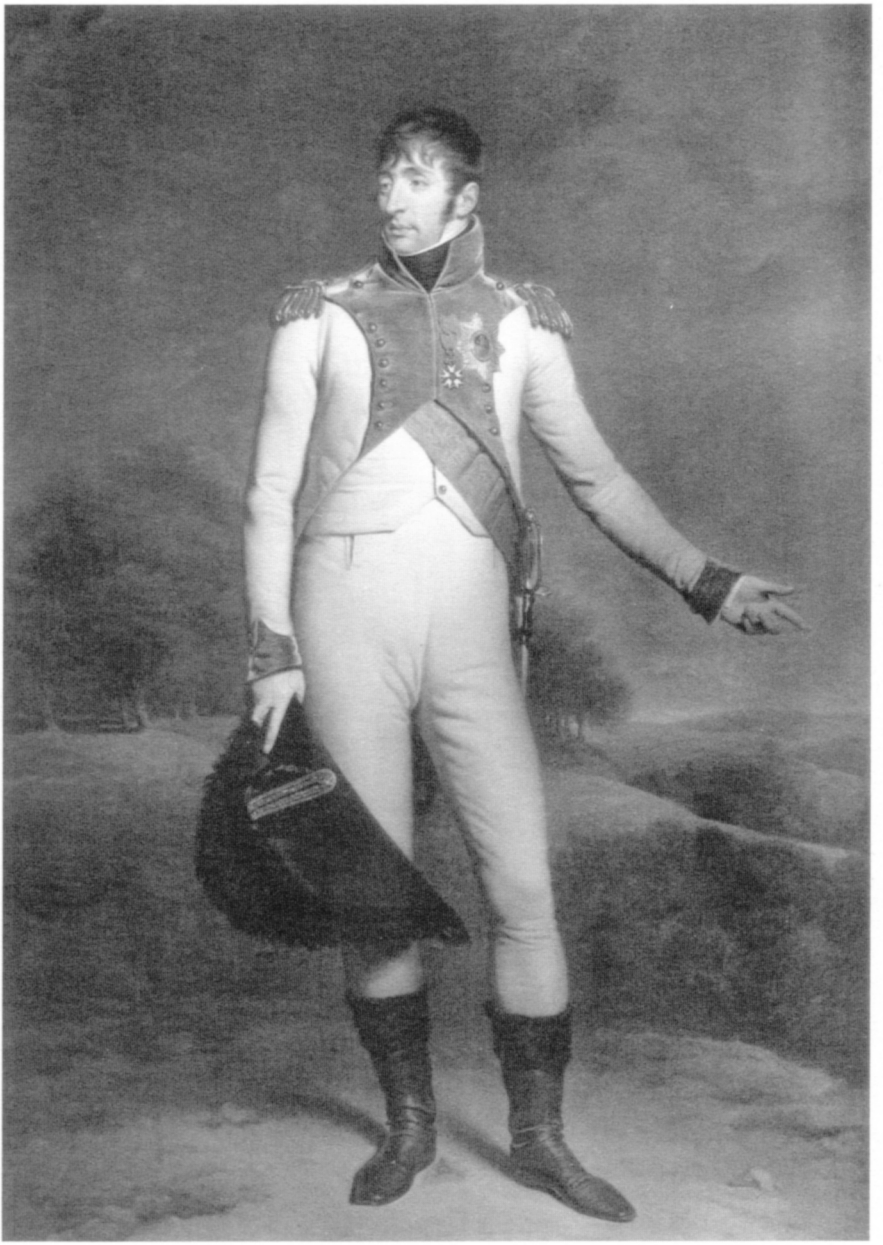


Charles Howard Hodges (1764-1837), *Lodewijk Napoleon (1778-1846)*, Rijksmuseum, Amsterdam.

Kunst, musea en Oranje

Een geschiedenis van wankelmoedige relaties*

ELLINOOR BERGVELT

Oranjeliefde treffen we in de negentiende-eeuwse Nederlandse musea nauwelijks aan. Afkeer van Oranje ontbrak echter evenzeer. De trits 'God, Nederland en Oranje', die zo kenmerkend wordt geacht voor het culturele leven in Nederland in de negentiende eeuw, was niet bepalend voor de gedachten in de drie nationale kunstmusea die Nederland toen rijk was: het Rijksmuseum, het Mauritshuis en Paviljoen Welgelegen. Het Rijksmuseum was vanaf 1808 in Amsterdam gehuisvest, aanvankelijk onder de naam Koninklijk Museum. Het tweede nationale kunstmuseum werd in 1816 gesticht. Officieel heette het Koninklijk Kabinet van Schilderijen (later beter bekend als het Mauritshuis) en in Paviljoen Welgelegen bij Haarlem waren van 1838 tot 1885 de negentiende-eeuwse schilderijen uit rijksbezit te zien.[1]

Daar in deze drie musea de nadruk lag op de kunst ontbrak niet alleen het orangisme, maar ook andere ideologische overwegingen van politieke of religieuze aard schitterden door afwezigheid.[2] In de kunstmusea ging het om het bijeenbrengen en laten zien van een representatief overzicht van eigentijdse en zeventiende-eeuwse meesters, onverschillig in welk genre zij gespecialiseerd waren. Het ideaal echter lag in het Zuiden, bij de beeldhouwers uit de klassieke oudheid en de schilders van de Italiaanse renaissance.[3] Voor het verwerven van dergelijke klassieke, dure meesterwerken kwam niet voldoende geld beschikbaar; reproductiegrafiek kon nog wel worden bekostigd. Dergelijke prenten werden in het prentenkabinet van de overheid opgenomen, dat vanaf 1816 bij het Amsterdamse Rijksmuseum was gevoegd. De aanwinsten op het gebied van schilderijen bleven beperkt tot het, ook in Nederland, minder geachte werk van Zuid- en Noord-Nederlandse meesters.

Terwijl buiten de musea wel allerlei actieprogramma's gericht op de toekomst werden ontwikkeld,[4] naar aanleiding van de geschiedenis of kunst der Gouden Eeuw – soms gebeurde dat zelfs in relatie tot het nationale museum[5] – heerste binnen de musea artistieke onpartijdigheid. Dat gold ook de aanwinsten op historisch terrein, die na 1806 altijd ondergeschikt zijn gebleven aan de artistieke aankopen. Hierbij ging het evenzeer om

een onpartijdig overzicht en was het meer van belang dát er een geportretteerde was geïdentificeerd dan tot welke partij of godsdienst hij (zelden zij) had behoord.

Wat de negentiende-eeuwse Oranjes betreft: zij stonden niet allen even positief tegenover de musea, zoals uit de titel van dit artikel al valt af te leiden.[6] Tot nu toe heeft echter in de geschiedschrijving over de relaties tussen de drie Oranjekoningen en kunst of musea de nadruk gelegen op het positieve – omdat vaak alleen werd nagegaan wat er zich op het gebied van de eigentijdse kunst afspeelde. Levende kunstenaars konden tevreden zijn over Willem I, II en III; de musea hadden met wankelmoediger relaties te maken.

Centraal staan hieronder twee vragen: 'Welke plaats hadden de Oranjes in de nationale kunstmusea' en andersom: 'Welke rol dachten de Oranjes de musea toe bij de beeldvorming van hun Huis en hun koninklijke macht?'

De Bataafse Tijd (1795-1806)

Op 19 november 1798 viel het besluit tot oprichting van het eerste Nederlandse nationale museum, de Nationale Konst-Gallerij.[7] Op 31 mei 1800, ongeveer anderhalf jaar daarna, opende het museum zijn deuren. Dit was de directe voorloper van het Amsterdamse Rijksmuseum. De Nationale Konst-Gallerij was op verschillende manieren verbonden met de Oranjes. Het museum werd ondergebracht in een vleugel van een voormalig Oranjepaleis, Huis ten Bosch bij Den Haag. Midden in dat paleis bevindt zich de Oranjezaal (afb. omslag), een mausoleum gewijd aan de nagedachtenis van stadhouder Frederik Hendrik. Deze zaal was in opdracht van Amalia van Solms na de dood van haar echtgenoot beschilderd.[8] De kern van de verzameling bestond uit de overblijfselen van de stadhouderlijke collectie: schilderijen en enkele historische objecten, door de Oranjes in 1795 bij hun vlucht naar Engeland achtergelaten. De schilderijen waren onder te verdelen in paleisdecoratie, geschilderde plafondstukken van Lairesse bijvoorbeeld, resten van de kunstverzameling en hele reeksen portretten van de Oranjes, hun familieleden en van militairen die in dienst van Oranje of de Republiek werkzaam waren geweest.[9]

Toen de Franse legers in 1795 Nederland binnen waren getrokken, hadden ze, net als elders in Europa, oorlogsbuit voor het centrale museum in Parijs meegenomen. En net als in andere Europese landen hadden ze het beste uitgezocht, wat in dit geval betekende dat de Fransen de schilderijenverzameling en het naturaliënkabinet van stadhouder Willem V mee naar Parijs hadden gevoerd.[10] Omdat het puikje van de Oranjeschilderijen in Parijs te zien was – en daar in het Louvre veel bewondering oogstte –, moest het eerste Nederlandse nationale museum het doen met wat de stadhouderlijke familie in de paleizen had achtergelaten. Vanwege het geringe artistieke peil en de diversiteit van het materiaal kunnen we dan ook beter spreken van een 'nationale oudheidkamer'. Ook al werd, zeker

gezien de economisch moeilijke omstandigheden, een behoorlijke hoeveelheid geld voor nieuwe aankopen uitgetrokken, erg veel steeg het artistieke gehalte niet; de historische aankopen waren beperkt tot schilderijen en enkele objecten.[11] De bouwfragmenten en sculpturen die terzelfdertijd in het Parijse Musée des Monumens Français zo belangrijk waren, werden hier niet verzameld. Of het nu kwam doordat de kunstzinnige kwaliteit van de collectie te wensen over liet voor het buitenlandse publiek, of doordat de Nederlandse bevolking nog moest wennen aan een nationaal museum, in de Bataafse Tijd zijn er in Huis ten Bosch niet veel bezoekers geweest, niet meer dan enkele duizenden per jaar.

Vanzelfsprekend hadden de Bataafse museummedewerkers enige moeite met de erfenis van de stadhouders. Hoe moesten de Oranjes gepresenteerd worden tegen wie de patriotten in opstand waren gekomen en tegen wie ook al eerder in de geschiedenis heftige tegenstand was ontstaan? Aanvankelijk werden de achttiende-eeuwse stadhouders niet getoond in het museum. Na een paar jaar werden de afbeeldingen van Willem IV en V toch uit de depots te voorschijn gehaald: ook zij waren toen klaarblijkelijk geschiedenis geworden.[12] In de museumzalen werd niet speciaal de nadruk gelegd op de negatieve kanten van de Oranjes of op de goede rol van hun tegenstanders. De vaderlandse geschiedenis, waarvan de Oranjes een onderdeel waren, werd neutraal getoond, hoofdzakelijk in schilderijen. Het museum vond wel dat het een opvoedende taak had. De educatieve mededelingen waren echter niet te lezen of te zien, maar alleen te horen: het museum kon alleen begeleid worden bezocht. Omdat de opzichter die de rondleidingen verzorgde uitgekozen was op zijn patriottische gezindheid, droeg deze een goed-Bataafse boodschap uit. Wat er echter ook mondeling werd verteld, de apotheose van het bezoek was en bleef de Oranjezaal, een erkend *lieu de mémoire* van Frederik Hendrik, de meest succesvolle stadhouder. Terwijl eerder verwacht kon worden dat de helden van de patriotten ook visueel de nadruk zouden krijgen, lag bij de rondgang door de Nationale Konst-Gallerij de nadruk op de Oranjes – niet vanuit een welbewust museumbeleid, maar omdat de collectie en de huisvesting ervan nu eenmaal zo waren. Dat is een constante in de negentiende-eeuwse Nederlandse museumpolitiek: alles moest zo goedkoop mogelijk en daarom moest er gewoekerd worden met de verzameling en behuizing van dat moment.

Bij de historische aanwinsten van het museum lag de nadruk op de tegenstanders van Oranje – zo was de allereerste aankoop in 1800 een schilderij met daarop een allegorie van Johan de Witt, bekend als opponent van de Oranjes.[13] Het was zo verwonderlijk niet dat er geen portretten van de stadhouderlijke familie meer werden gekocht, omdat de Prinsgezinden, van de zestiende tot de achttiende eeuw, en de familie Oranje-Nassau zelf, al overvloedig vertegenwoordigd waren in de collectie.

De eerste periode van het museum, van 1800 tot 1806, was de enige waarin aankopen op het gebied van geschledenis en die op het terrein van kunst ongeveer gelijkwaardig waren, afgaande op de hoeveelheden geld

die werden uitgetrokken. Ook van de museumzalen was ongeveer de helft aan kunst en de helft aan geschiedenis gewijd.

Nooit werden er opdrachten gegeven om ontbrekende scènes uit de geschiedenis te laten vervaardigen of om node gemiste helden van het vaderland te laten afbeelden. De geschiedenis was zoals die was overgeleverd op schilderijen – niet op prenten of tekeningen – en de museummedewerkers hadden geen enkele behoefte, laat staan het geld, om hierin corrigerend op te treden.

Stadhouder Willem V had al eerder, in de jaren zeventig van de achttiende eeuw, van een duidelijke visie omtrent zijn kunstverzamelingen blijk gegeven. Toen had hij op het Buitenhof in Den Haag een galerij laten bouwen ter huisvesting van zijn particuliere collectie schilderijen.[14] Die galerij – in 1982 gereconstrueerd – werd in 1774 opengesteld voor het publiek: deze Oranje streefde naar een erfelijke monarchie en daarbij hoorde, zoals overal aan Europese *vorsten*hoven gebruikelijk was, een vorstelijke kunstverzameling. Een verlicht heerser hoorde immers kunsten en wetenschappen te bevorderen welk streven kon afgelezen worden uit het aanleggen en openbaar maken van wetenschappelijke en artistieke verzamelingen. Tot 1813 vertoefden de Oranjes echter in het buitenland, hoofdzakelijk in Engeland en Duitsland. Deze recente buitenlandse indrukken zouden bij de toekomstige koning Willem I niet tot andere opvattingen over zijn relatie met de openbare kunstverzamelingen leiden.

Koning Lodewijk Napoleon

Onze eerste negentiende-eeuwse vorst – Lodewijk Napoleon (afb. p. 56) was koning van Holland van 1806 tot 1810 – was voor het nationale museum van groot belang, omdat hij van de nationale oudheidkamer uit de Bataafse Tijd een kunstmuseum maakte en omdat hij dat naar Amsterdam verplaatste en in zijn Koninklijk Paleis onderbracht. Doordat Lodewijk Napoleon een grote som geld voor aankopen beschikbaar stelde, kreeg de schilderkunst uit de Gouden Eeuw steeds meer de nadruk en verdwenen langzaam de geschiedenis en daarmee ook de Oranjeportretten naar de achtergrond. De stadhouderlijke oorsprong van de collectie vervaagde in Amsterdam, vooral omdat zeven topstukken uit de Amsterdamse stedelijke collectie, zoals Rembrandts *Nachtwacht* en zijn *Staalmeesters* op last van Lodewijk Napoleon als bruikleen in het museum werden geplaatst. Vanaf dat moment, in 1808, overheersten artistiek gesproken, de Amsterdamse schilderijen.

Bij de aankopen lag de nadruk op de kunst; schilderijen met historische onderwerpen werden sindsdien nauwelijks nog gekocht. In de museumzalen begon het onderscheid tussen geschiedenis en kunst te verdwijnen. Het was gedaan met de speciale plaats die de geschiedenis in het Bataafse Museum had ingenomen. Die nadruk op de Nederlandse geschiedenis zou pas in de jaren dertig van de twintigste eeuw weer terugkomen, toen de

afdelingen Geschiedenis ter Zee (1931) en Geschiedenis ter Land (1937) in het Rijksmuseum werden geopend.[15]

Koning Willem I (1814-1840)

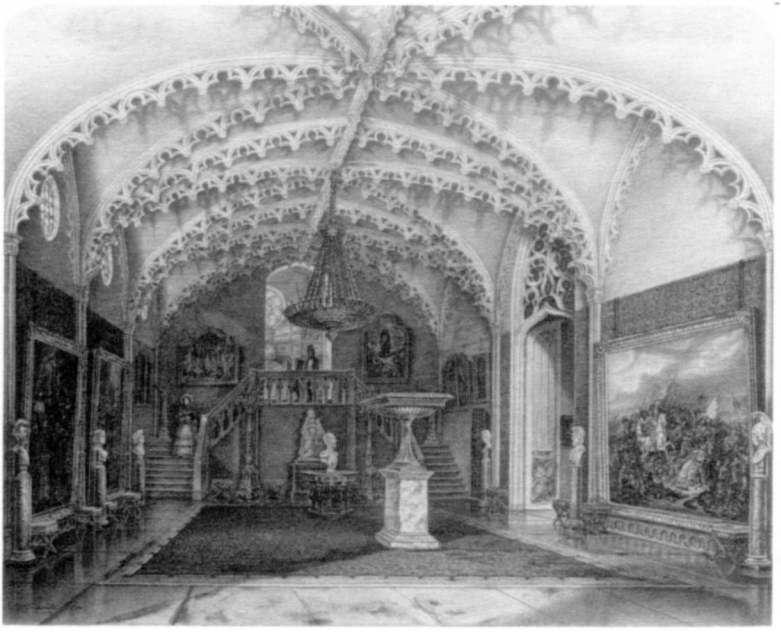
In grote trekken zette Willem I, zoon van de laatste stadhouder, het cultuurbeleid van Lodewijk Napoleon voort. De stadhouderlijke familie noch enige andere machthebber in Nederland had hier ooit op grote schaal geïnvesteerd in de artistieke verbeelding van de macht, met uitzondering misschien van de Oranjezaal.[16] Evenmin hadden de Oranjes zich toegelegd op het vormen van kunstverzamelingen met internationale meesterwerken, zoals elders in Europa aan vorstenhoven gebruikelijk was.[17] Willem I ging aanmerkelijk zuiniger met zijn geld om dan zijn voorganger.

Onder Willem I kwamen er verschillende nieuwe musea tot stand, die in oude gebouwen werden ondergebracht – de huisvesting mocht geen extra geld kosten. De belangrijkste stichting was die van het Koninklijk Kabinet van Schilderijen (1816), later Mauritshuis genoemd, naar het gebouw waar het museum werd ondergebracht. Kern van deze collectie waren de in Parijs gerecupereerde, voormalige stadhouderlijke schilderijen – een kunstcollectie dus, waarvan toen *de Stier* van Potter het topstuk werd geacht.

Ook al heette dit museum *Koninklijk* Kabinet van Schilderijen, het was een overheidsmuseum, zoals ook Lodewijks Koninklijke Museum in Amsterdam een overheidsmuseum was gebleven. Dit hield in dat beide musea in principe door het ministerie werden bekostigd. De Amsterdamse instelling was inmiddels naar het Trippenhuis aan de Kloveniersburgwal (afb. p. 62) verhuisd en had de naam 's Rijks Museum gekregen.

De stichting van een tweede kunstmuseum blijft een van de raadselen van de Nederlandse museumgeschiedenis. Waarom werden beide collecties niet gecombineerd? Alle landen om ons heen hadden immers maar één nationaal kunstmuseum. Hier kwam echter niemand op de gedachte om de collecties van de twee overheidsmusea samen te voegen, laat staan dat de musea in Antwerpen en Brussel, die stedelijke instellingen waren, in de overwegingen werden betrokken. Kennelijk hadden de oude verhoudingen zoals die ten tijde van de Republiek hadden bestaan (een 'zwakke' stadhouder in Den Haag contra het machtige Amsterdam), een taai leven. De musea waren in het koninkrijk van Willem I geen onderwerp van politieke overwegingen die gericht waren op culturele natievorming.

Wanneer het museumbudget op het ministerie was uitgeput, stelde de koning af en toe geld uit eigen fondsen voor museale aankopen beschikbaar. Ook al bestaan er geen uitspraken van Willem I op dit punt, uit zijn daden – en zijn financiële administratie – valt af te leiden dat hij vond dat een vorst hoorde te zorgen voor de openbare collecties, eigenlijk in ouderwets achttiende-eeuwse zin, zoals zijn vader, stadhouder Willem V, dat ook met zijn privé-collectie had gedaan. Willem I strekte zijn vaderlijke zorgen soms over de musea uit, waarbij hij een voorkeur aan de dag legde voor



Boven: W. Hekking jr. (1825-1904), prent van het Trippenhuis aan de Kloveniersburgwal, Gemeentearchief Amsterdam.
Onder: Augustus Wijnands (1795-wkz. 1848), tekening, *Marmeren voorhal van de Gotische zaal in Paleis Kneuterdijk*, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam.

het Mauritshuis en voor het Koninklijk Kabinet van Oudheden in Leiden.

Terwijl Lodewijk Napoleon in het bijzonder de schilderkunst der Gouden Eeuw had verzameld en zich Nederlands-chauvinistisch had opgesteld, ging Willems geld vooral naar antieke kunstvoorwerpen zoals cameeën voor het Koninklijk Kabinet van Oudheden of naar buitenlandse schilderijen, uit Spanje of Italië voor het Koninklijk Kabinet van Schilderijen. Willem I was vergeleken met Lodewijk Napoleon meer klassiek, internationaal gericht. Dit is in strijd met het heersende beeld: hardnekkig wordt gezegd dat in de musea onder Willem I vanzelfsprekend de nadruk lag op de kunst van eigen bodem.

Wanneer de negentiende-eeuwse bronnen nader worden onderzocht, blijkt telkens dat er in de musea geen ideologische overwegingen speelden, maar in de eerste plaats artistieke. De vorst zelf liet zijn handelen soms door heel andere motieven, zoals sociale, bepalen. Het meest krasse voorbeeld op dit punt is dat de koning een reeks portretten van de gebroeders De Witt liet aankopen. Dat deed hij niet omdat hij ook tegenstanders van Oranje wilde collectioneren, maar om de armlastige eigenaar te steunen.[18] *De inhoud van die schilderijen, wat er was afgebeeld, deed in dit geval niet* ter zake: de ideologie blijkt telkens weer een twintigste-eeuwse constructie, een behoefte van ons en onze tijdgenoten om betekenissen te lezen in het verleden.

De recente Vermeercatalogus van het Mauritshuis vermeldt bijvoorbeeld dat de aankoop van Vermeers *Gezicht op Delft* in 1822, nu een van de topstukken van het museum, tot stand kwam op instigatie van de koning. Willem I zou dit schilderij voor het Haagse museum hebben willen kopen, omdat daarop de Delftse kerk staat afgebeeld waarin zijn voorvaderen liggen begraven. Daarvan is echter geen sprake, daar de koning het schilderij voor de aankoop niet had gezien en hij zich dus ook niet in de Delftse locatie heeft kunnen verdiepen. Bovendien wijzen de archiefstukken uit dat de koning expliciet zijn extra-subsidie voor de musea voor een heel ander schilderij had bedoeld, dat toen veel duurder was, maar dat nu aanzienlijk minder wordt gewaardeerd: een landschap van Adriaan van de Velde. Dit schilderij werd om artistieke redenen aangekocht, als goed exempel van het werk van deze 'klassieke' Noord-Nederlandse kunstenaar.[19]

Terwijl de vorst zijn handelen eerder door sociale dan door ideologische overwegingen liet bepalen, overheersten bij de museumdirecties bovenal de artistieke motieven: de drie nationale musea zijn in de negentiende eeuw vooreerst kunstmusea; het verzamelen op historisch gebied blijkt telkens ondergeschikt aan dat op artistiek terrein.

Zo kreeg C. Apostool, directeur van het Rijksmuseum, vlak na de Belgische Opstand een miniatuurportret van Van Speijk ter beoordeling aangeboden. Terwijl we uit andere bron weten dat deze functionaris zich buiten het museum bezighield met de totstandkoming van een herinneringsmedaille en een monument voor Van Speijk keurde hij dit geschenk voor zijn museum af. Hij vond de gelijkenis niet groot genoeg en de artistieke

kwaliteit onvoldoende.[20] Het portret van deze held uit de strijd tegen de Belgen is dientengevolge niet in het Rijksmuseum, dat immers een kunstmuseum was, maar in het Koninklijk Kabinet van Zeldzaamheden ondergebracht. Dit kabinet, dat samen met het Koninklijk Kabinet van Schilderijen in het Mauritshuis was gehuisvest, bevatte objecten van zeer divers materiaal dat in andere rijksmusea geen plaats had kunnen vinden, zoals porselein uit China en Japan, een kajak uit Groenland en enige historische objecten uit de vaderlandse geschiedenis. Later, in 1873, zou Victor de Stuers zich nog opwinden over de presentatie en, vooral, over de catalogus van dit museum.[21] Het Rijksmuseum bevatte geen enkele afbeelding van Van Speijk tot in 1885, toen het nieuwe museumgebouw van Cuypers in Amsterdam werd geopend.[22]

Geen van beide kunstmusea was gewijd aan het propageren van het 'Vaderlandsch Gevoel' of van de koninklijke familie. Ook in het derde nationale museum in Paviljoen Welgelegen, waar van 1838 tot 1885 de negentiende-eeuwse schilderijen hingen, ging het om de kunst en niet zozeer om afbeeldingen uit het vaderlandse verleden. De schilderijen daar waren in eerste instantie om artistieke redenen verworven, om goede voorbeelden te tonen van het werk van Nederlandse meesters.[23]

In het Rijksmuseum aan de Kloveniersburgwal waren de Oranjeportretten uit de stadhouderlijke collectie nog steeds te zien. Ze waren daar echter in een ruimte ondergebracht die veel weg had van een regentenkamer. Deze museumzaal met portretten fungeerde namelijk tegelijkertijd als vergaderruimte voor het Koninklijk Nederlandsch Instituut van Kunsten en Wetenschappen, dat ook in het Trippenhuis huisde. De nadruk bij de aankopen voor deze zaal lag niet op de Oranjes, maar op de zeventiende- en achttiende-eeuwse beoefenaars van kunsten en wetenschappen, als voorbeelden voor de leden van het Koninklijk Instituut die daar vergaderden. De hoofdfunctie van deze zaal was echter om aan negentiende-eeuwse portretschilders het werk van hun zeventiende-eeuwse voorlopers als voorbeeld te laten zien. Schilders kwamen hier dan ook om te studeren; in de museumzalen werd veelvuldig gekopieerd. De Nederlandse kunstmusea waren in de negentiende eeuw in de allereerste plaats leerscholen voor schilders, en niet zozeer instellingen die gericht waren op het algemene Nederlandse publiek, zoals dat in de Bataafse Tijd het geval was geweest en zoals dat later weer zou zijn, toen in 1885 het Rijksmuseumgebouw van Cuypers werd geopend.

Willem I heeft geen welomschreven gedachten ontwikkeld over de musea; een eigen kunstcollectie heeft hij niet aangelegd. Uit zijn daden valt af te leiden dat zijn opvattingen in eerste instantie in verband gebracht moeten worden met die van zijn vader, die zich in de achttiende eeuw als verlicht vorst had gepresenteerd door het aanleggen en openbaar maken van artistieke (liefst klassieke) en wetenschappelijke verzamelingen. Bovendien kunnen bij de eerste Oranjekoning duidelijk sociale overwegingen worden onderscheiden wanneer het om aankopen voor de musea of voor de koninklijke

lijke familie ging. De belangstelling voor de eigen geschiedenis en de rol van de vorstelijke familie daarbij vinden we bij Willem I slechts in één geval toen hij voor een groot bedrag, 40.000 gulden, van de schilder J.W. Pieneman diens *Slag bij Waterloo* (afb. p. 66) overnam. Pieneman had dit schilderij op eigen initiatief gemaakt, waarschijnlijk met de bedoeling om het aan de hoofdpersoon, de Hertog van Wellington, of aan een andere Engelse patriot te verkopen. In elk geval heeft Pieneman het schilderij in Engeland op verschillende plaatsen tegen betaling tentoongesteld. Uiteindelijk kocht Willem I het, niet alleen om de hofkunstenaar Pieneman ter wille te zijn, maar vooral omdat de toenmalige Prins van Oranje, de latere koning Willem II, prominent, zij het in een bijrol, was afgebeeld.[24] Telkens blijkt de koning ad hoc-beslissingen te nemen die niet wijzen op ideologische overwegingen.

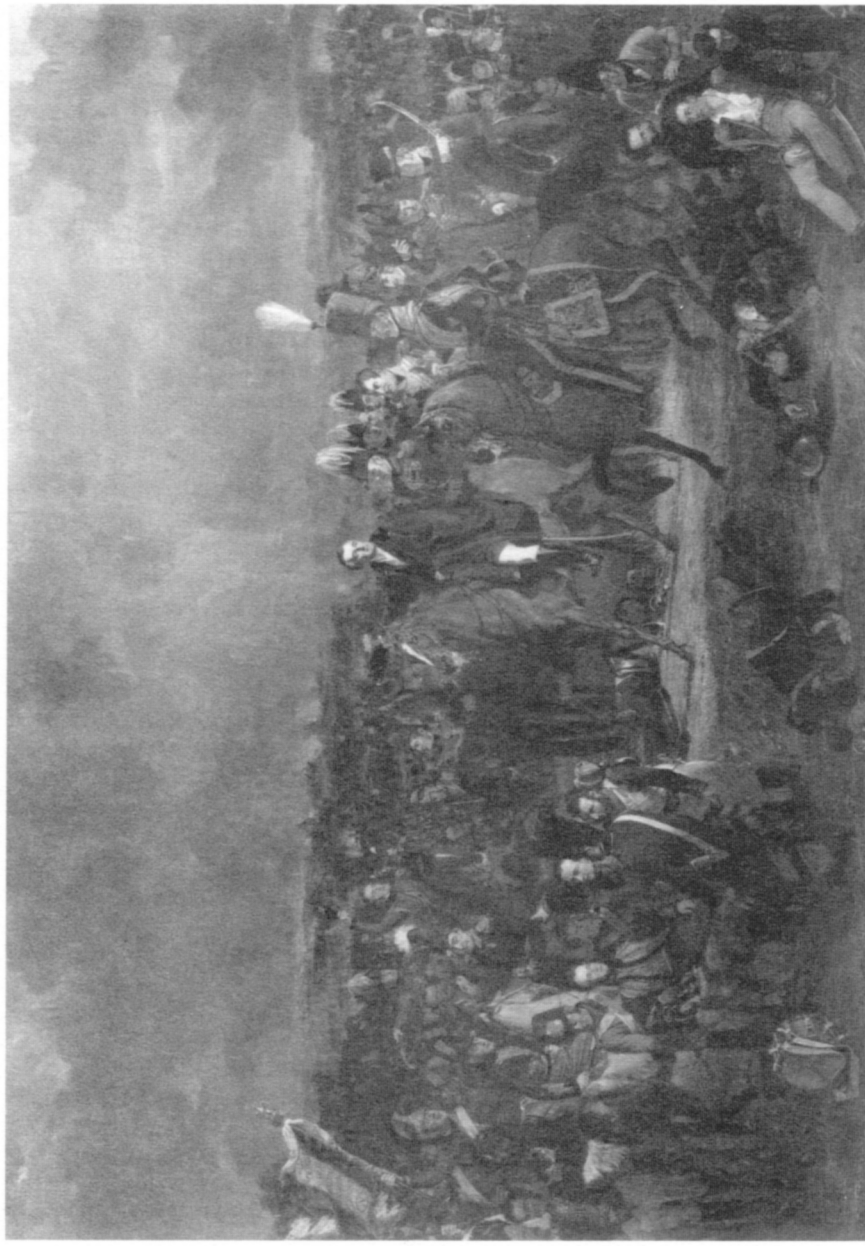
Een historisch programma, zoals dat in het Musée historique te Versailles werd gerealiseerd, is in Paviljoen Welgelegen niet te vinden. In Haarlem ging het in de allereerste plaats om het tonen van een overzicht van alle soorten Nederlandse negentiende-eeuwse meesters.[25] Het museum in Versailles was in 1837, een jaar voor het Haarlemse museum, geopend en bevatte in de Galerie des Batailles afbeeldingen van belangrijke veldslagen uit de Franse geschiedenis, van de Middeleeuwen tot in de eigen tijd. De opdrachten voor deze schilderijen waren weloverwogen verstrekt.[26]

Koning Willem II (1840-1849) en Potgieters 'Rijks-Museum' (1844)

Het eerste dat Willem II na zijn inhuldiging verordonneerde was een verbod van elke aankoop voor de kunstmusea. Deze vorst verzamelde alleen voor zichzelf; hij vormde een prachtige privé-collectie die in speciaal daarvoor gebouwde ruimtes werd ondergebracht: de Gotische (afb. p. 36) en de Marmeren Zaal (afb. p. 62) van het Haagse Paleis Kneuterdijk.[27]

Bovendien stelde Willem II al spoedig de vraag wat in de nationale kunstmusea rijkseigendom was en wat koninklijk bezit. Deze vraag moet erop gericht zijn geweest om de voormalige stadhouderlijke collectie, die in de Franse Tijd genationaliseerd was, weer in zijn bezit te krijgen – of te 're-privatiseren'. Daarnaast wilde hij de schilderijen die zijn vader voor de musea had betaald in zijn eigen privé-collectie opnemen. Wanneer de koning zijn zin had gekregen zou in 1850 en 1851 niet alleen de koninklijke privé-collectie zijn geveild – zoals nu gebeurde –, maar dan zou ook de toenmalige collectie van het Mauritshuis onder de hamer zijn gekomen.[28] De museumdirecties waren geschokt door de vraag van de koning en ook de ministers vonden het gedrag van de koning bijzonder gênant.

Levende kunstenaars hadden niet veel te klagen over Willem II, die kocht op vorstelijke wijze oude en ook eigentijdse kunst aan, maar alleen voor zijn privé-collectie. Waar echter Oranje de burgers voor had kunnen gaan in geschenken aan de musea, deed de koning dat niet. Dit is precies een



Jan Willem Pieneman (1779-1853), *De Slag bij Waterloo*, 1824, Rijksmuseum Amsterdam (bezit van H.M. de Koningin).

van de punten waarop Potgieter kritiek had in zijn beroemde artikel uit 1844 over 'Het Rijks-Museum te Amsterdam'.[29] Deze historisch geïnteresseerde literator behandelde hierin niet het hele museum, maar hij gaf alleen een beschrijving van de zaal met portretten, die hierboven als 'regentenkamer' is gekarakteriseerd. Potgieter ging vooral in op wat er in deze ruimte ontbrak; hij miste bepaalde helden en enige cruciale scènes uit de vaderlandse geschiedenis. Deze beschreef hij uitgebreid. Daarbij blijkt dat hij geheel andere uitgangspunten had dan alle bij het museum betrokkenen van dat moment. Potgieter verwoordde de ideologische overwegingen die wij in de negentiende eeuw verwachten, maar die in toenmalige Nederlandse kunstkringen ontbraken. Potgieter wilde iets van het museum dat daar niet te vinden was, namelijk een historisch museum dat heel expliciet en afgeperkt de grootheid van de Nederlandse 'Gulden Eeuw' zou tonen, ter verdrijving van de Jan Saliegeest van zijn tijdgenoten. Na de dood van stadhouder Willem III was volgens Potgieter de bloeitijd van Nederland voorbij. Te oordelen naar de hoeveelheid regels die hij aan de verschillende zeventiende-eeuwers besteedde ging zijn aandacht eerder naar Nederlandse literatoren dan naar politieke machthebbers of zeehelden uit. Schilders lagen al helemaal buiten zijn gezichtsveld.[30]

In het begin van het artikel vroeg Potgieter Oranje en de Nederlandse burgers om geschenken voor het museum aan de Kloveniersburgwal: 'als iemand er in zijn kabinet overheeft, hij sta iets van zijnen schat aan ons museum af'. Hij vervolgde: 'of het mij gelukt ware vorstelijke kunstliefde en burgerlijke belangstelling ter aanvulling [...] van ons panthéon op te wekken!'[31] In beide gevallen was Potgieters oproep voor dovemansoren gesproken: koning Willem II was de musea sinds zijn inhuldiging in 1840 vijandig gezind en de burgers waren nauwelijks geïnteresseerd in de kunstmusea – althans niet op zo'n manier dat het tot geschenken of legaten leidde. Potgieter vroeg niet alleen om cadeaus, maar ook om het vervaardigen van nieuwe afbeeldingen. Hij wilde dus wel een correctie aanbrengen op het beeld zoals dat in schilderijen was vastgelegd en overgeleverd. Met deze nieuw te maken kunstwerken kwam zijn streven dicht in de buurt van het al vermelde Musée historique te Versailles, dat door Potgieter ook als voorbeeld werd genoemd. Door de rol van de Franse koning Louis Philippe hierbij te prijzen leverde Potgieter, zeer impliciet, kritiek op koning Willem II, die zich immers in het geheel niet met de nationale musea inliet en (vrijwel) elke activiteit aldaar verbood.

Potgieters artikel had in museaal Nederland geen enkel effect; Willem II werd niet genezen van zijn museumhaat en de burgers vonden het wel goed zo – die lieten het museum zoals het was, een reservaat voor studerende kunstenaars en voor buitenlandse kunstliefhebbers.

Sterker nog, Potgieters zaal met 'historiële portretten', zoals hij het had uitgedrukt, werd in 1855 gehalveerd, omdat men een einde wilde maken aan de 'samenwoning' van museum en instituut, intussen omgevormd tot (Koninklijke) Akademie van Wetenschappen. Het museum kreeg het ge-

deelte met drie en de Akademie dat met vier ramen – wat het belang dat het Haagse ministerie aan beide instellingen hechtte illustreert. Veel eerbied voor de kunst en geschiedenis der Gouden Eeuw werd in Nederland in het midden van de vorige eeuw niet gekoesterd.[32]

Na 1848

Na de grondwetswijziging van 1848 hadden de vorsten geen directe bemoeienis meer met de musea. Terwijl ten tijde van Willem I elke uitgave in de musea aan de koning moest worden voorgelegd, werd Willem III (1849-1890) alleen in het geval van legaten bij de besluitvorming betrokken. Daar er in het negentiende-eeuwse Nederland zelden kunstwerken aan de musea werden nagelaten komen we de handtekening van de laatste Oranjevorst maar hoogst sporadisch in de archieven tegen. Willem III heeft zich beperkt tot enkele bezoeken aan het museum en hij heeft welgeteld één schilderij aan het Rijksmuseum geschonken – dat hij op zijn beurt van de kunstenaar had gekregen.[33] Willem III stond weliswaar aanmerkelijk minder vijandig tegenover de musea dan zijn vader, maar ook hij beperkte zich tot het verzamelen voor zijn particuliere collectie.[34]

Binnen de musea begon heel langzaam een nationalistische en orangistische ideologie door te dringen. Eerst zien we dat in de manier waarop Victor de Stuers schreef over de musea in zijn geruchtmakende artikel 'Holland op zijn smalst' uit 1873. Deze jurist zou van 1875 tot 1901 als referendaris op het ministerie van Binnenlandse Zaken de ambtelijke superieur van de museumdirecties worden. Wat feitelijk in de Nederlandse musea gebeurde was aanmerkelijk minder nationalistisch dan De Stuers in zijn geschriften deed voorkomen. Het voornaamste wapenfeit van de referendaris was de totstandkoming van het nieuwe Rijksmuseum van Cuypers, waarin verschillende musea werden ondergebracht, zoals het Rijksmuseum van Schilderijen en het Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst.[35] De decoratieprogramma's waarmee het exterieur van Cuypers' museum is getooid hebben geen betrekking op de Nederlandse politieke of maritieme geschiedenis, zoals vaak wordt gedacht. Wel wordt bijvoorbeeld Amsterdam gehuldigd door een allegorische optocht van binnen- en buitenlandse vorsten die zich voor de kunsten hadden geïnteresseerd. Verschillende scènes die tot de Nederlandse kunst- of cultuurhistorie horen zijn op tegeltableaus afgebeeld, zoals het bezoek van Dürer aan de Nederlanden. Terwijl De Stuers in zijn artikel het belang van de Nederlandse politieke geschiedenis had onderstreept was dat aan het exterieur niet af te lezen.[36]

In een brief waarin De Stuers de oprichting van het Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst bepleitte, stond onder meer te lezen: 'Het doel is om naast de Kabinetten van Nederlandsche Schilderijen en prenten een verzameling te krijgen die vooreerst strekken kan om de geschiedenis van het Vaderland te illustreeren door middel van de beelden zijner vorsten en groote mannen, van de voorwerpen welke aan groote

mannen toebehoord hebben en aan hun bezitters een bijzondere historische waarde ontleenen'.[37] Bij de aanwinsten noch bij de presentatie lag de nadruk op de grote mannen of de Oranjes.

Het verzamelen op het gebied van historische objecten was daarentegen mateloos. Het begrip 'geschiedenis' werd zeer ruim genomen. Elk object uit het verleden was van historisch belang – de bril van een voorvader, metalen hang- en sluitwerk, wat er aan curiosa uit de rivieren werd opgebaggerd of elders uit de Nederlandse grond te voorschijn kwam, arrensleden, objecten die enige relatie tot gilden vertoonde, maar ook kunstvoorwerpen, zoals Delfts aardewerk, zilver van Van Vianen en zelfs historische schilderijen die zich in rijksgebouwen bleken te bevinden – met karrenvrachten vol werd alles het museum ingedragen. Het lijkt alsof er, onder leiding van 'rijkscollectioneur' De Stuers, een reddingsoperatie aan de gang was, zonder dat er acht werd geslagen op welk historisch of artistiek wenslijstje dan ook.

De inrichting van het Rijksmuseum van Schilderijen op de eerste verdieping was dermate snel totstandgekomen en onderworpen aan zoveel beperkende bepalingen van goede gevers dat er moeilijk lijn in te ontdekken viel. Zo hing een portret van stadhouder Willem IV in de Internationale Zaal, omdat de vervaardiger een Fransman was, maar andere Oranjes bevonden zich in de portretzaal van Cuypers' museum. Op de benedenverdieping was een afzonderlijk zaaltje met Historische herinneringen ingericht, waar kledingstukken met kogelgaten en haarlokken onder meer van de Oranjes te zien waren. Door deze scheiding naar materiaal en naar schenker was het niet mogelijk in de presentatie de nadruk op welk onderwerp dan ook te leggen. Of de bezoeker nu geïnteresseerd was in de Oranjes, in hun tegenstanders, zoals de gebroeders De Witt, of in het werk van Rembrandt, bij elkaar waren de objecten niet te vinden.[38] De enige afdeling waar een consequente, chronologische opstelling was gemaakt, waren de zalen met de cultuurhistorische presentatie van het Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst, die door De Stuers samen met architect Cuypers waren ingericht. In deze zalen, in 1887 voltooid, waren vaak combinaties gemaakt van kopieën of afgietsels en originele objecten.

Uit de laatste decennia van de eeuw kunnen twee initiatieven worden gemeld waar we enige Oranjeliefde kunnen waarnemen. De reacties erop waren echter teleurstellend.

Het eerste initiatief was de catalogus die J.W. Kaiser in 1880 deed verschijnen.[39] Hij had twee aanstellingen: voor de halve werktijd was hij hoogleraar in de graveerkunst aan de Amsterdamse Rijksakademie en de andere helft van de tijd was hij directeur van het Rijksmuseum, dat toen nog in het Trippenhuis huisde. Ondanks zijn opdracht om een voorbeeld te nemen aan de kunsthistorisch-wetenschappelijke catalogus die Victor de Stuers in 1874 van het Mauritshuis had vervaardigd, legde Kaiser juist de nadruk op historische popularisering. Vooral bij portretten van de Oranjes pakte hij breed uit, de biografieën van Willem van Oranje en die van stadhouder

Willem III hadden trekken van een heiligenleven.[40] Ook echter Alva, Vondel, Cats en de Russische tsaar Peter de Grote kregen van hem vele regels tekst toebedeeld.[41] Ondanks het feit dat Kaiser zich niet aan zijn opdracht had gehouden prees de minister hem – hard gewerkt had de directeur zeker.

De catalogus bleek echter geen verkoopsucces. Het publiek had, sinds er metalen plaatjes met uitleg op de schilderijlijsten waren bevestigd, geen behoefte meer aan een catalogus om bij het museumbezoek in de hand mee te nemen. Door de nadruk op de afgebeelde historische onderwerpen en personen viel Kaisers catalogus geheel uit de toon in de reeks catalogi die van 1800 tot heden van het Rijksmuseum zijn vervaardigd. Kaisers opvolger, F.D.O. Obreen, zag evenmin veel in deze opzet; toen in 1886 de Belgische regering catalogi van de Nederlandse musea vroeg, stuurde Obreen niet Kaisers catalogus, maar de particuliere uitgave van A. Bredius. Deze kunstkenner die later directeur van het Mauritshuis zou worden, had in 1885, bij de opening van het nieuwe museum, een catalogus vervaardigd die kunsthistorisch up-to-date was.[42]

Het tweede incident was Obreens voorstel om kunstenaars portretten te laten vervaardigen van de negentiende-eeuwse Oranjevorsten. Het overlijden van Willem III, waarmee de mannelijke Oranjes waren uitgestorven, had Obreen ertoe aangezet om een inventarisatie van de Oranjeportretten in de museumcollectie te maken. Klaarblijkelijk vond Obreen de aanwezige portretten van de drie koningen niet van voldoende kwaliteit. Minister De Savornin Lohman liet echter weten dat de middelen daarvoor ontbraken. Oranjeliefde was mooi, maar moest niet tot extra kosten leiden.[43]

Nabeschouwing

De plaats die de Oranjes in de nationale kunstmusea innamen, verschilde per periode met de plaats die aan de geschiedenis werd toegekend. De vanaf de stichting van de Nationale Konst-Gallerij aanwezige Oranjeportretten werden de hele eeuw getoond, maar aanvankelijk alleen als historische persoonlijkheden en daarna als voorbeelden voor de eigentijdse portretschilder en, tegelijkertijd, als specimina van het werk van zestiende- en zeventiende-eeuwse meesters. Deze dubbele functie bleef tot het einde van de negentiende eeuw. Daar alleen in de Bataafse Tijd sprake was van een duidelijk onderscheiden historische 'afdeling' moeten we tot de conclusie komen dat de Oranjes het zichtbaarst zijn geweest in de periode die, in principe, het meest tegen de voormalige stadhouderlijke familie was gekant. We kunnen het tot de ironie van de Nederlandse museumgeschiedenis rekenen dat bovendien het museumbezoek in Huis ten Bosch werd afgesloten met de overweldigende impressie van de Oranjezaal. In de tijd waarin Oranjeliefde in Nederland het meest bloeide, de periode omstreeks de inhuldiging van koningin Wilhelmina, is daarvan in het gebouw van Cuypers niets te merken, doordat er in de presentatie toentertijd geen duidelijke

plaats voor de geschiedenis was ingeruimd, maar ook omdat minister De Savornin Lohman geen geld voor Oranjeportretten wilde uitgeven.

Willem II en Willem III kenden geen enkele rol toe aan de musea bij de beeldvorming van hun Huis en hun koninklijke macht, doordat beiden een strenge scheiding maakten tussen de rijksinstellingen en hun particuliere kunstverzamelingen. Hun mecenaat beperkte zich tot opdrachten en aankopen voor hun privé-collecties. Willem II was de nationale musea slecht gezind, wat bij Willem III minder het geval geweest lijkt te zijn.[44]

Willem I, de Oranjevorst die het meest aan de nationale musea spendeerde, uit openbare en eigen middelen, deed dat alleen ad hoc, bijvoorbeeld omdat het budget op het ministerie uitgeput was, en niet omdat hij weloverwogen culturele natievorming nastreefde of propaganda voor het Huis van Oranje. Ook al sprak uit zijn handelen het besef dat hij als vorst de vaderlijke taak had voor de nationale instellingen te zorgen, de enige bij wie we van een natuurlijke relatie kunnen spreken tussen koninklijke macht en het Koninklijke Museum was Lodewijk Napoleon, onze koning van Franse herkomst.

Kan over andere Europese vorstelijke families in de negentiende eeuw meer positiefs op museaal gebied worden gemeld? Het lijkt een uitzondering dat we in de meeste Duitse landen een versmelting van de vorstelijke en overheidscollecties zien optreden en dat de vorsten zich daar met de openbare verzamelingen bleven bezighouden.[45] De duidelijke scheiding die de laatste twee Oranjevorsten tussen openbaar en privé aanbrachten lijkt meer de regel in Europa te zijn geweest. Zo is de Engelse vorstelijke verzameling nog steeds privé-bezit en in België heeft de Belgische Staat de particuliere collecties van Leopold I en II overgenomen. Deze collecties bestonden voor het grootste deel uit werk van de hand van eigentijdse schilders, waarmee de paleizen waren gedecoreerd. Een collectie oude kunst van Leopold II, bestaande uit 26 schilderijen, werd in 1909 voor de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten in Brussel gekocht, waarover toentertijd in België veel opwinding is ontstaan.[46] Vermoedelijk waren de Oranjes in Europa zo uitzonderlijk niet, maar de huidige stand van wetenschap laat verdergaande conclusies niet toe.

mw. dr. E. Bergvelt, Van Breestraat 123, 1071 ZK Amsterdam

Noten

* Dit artikel is de bewerking van een lezing, op 14 november 1998 in Den Haag gehouden, tijdens het symposium ''t Is Oranje, 't blijft Oranje'. Orangisme in de negentiende eeuw.

1 Zie over deze drie musea: E. Bergvelt, *Pantheon der Gouden Eeuw. Van Nationale Konst-Gallerij tot Rijksmuseum van Schilderijen (1798-1896)* (Zwolle 1998).

2 Hiermee wordt het beeld gecorrigeerd van een in de negentiende eeuw in Nederland overal evenzeer heersend cultureel nationalisme, of het nu om muziek, literatuur of beeldende kunst ging. Vooral historici hebben zich in recentelijk in deze zin geuit bijvoorbeeld: J.Th.M. Bank, *Het roemrijk vaderland. Cultureel nationalisme in Nederland in de negentiende eeuw* ('s-Gravenhage 1990).

3 Deze visie op de beeldende kunst wordt onder meer verwoord door: H. baron Collot d'Escury, *Holland's Roem in Kunsten en Wetenschappen* (8 dln.; 's-Gravenhage/Amsterdam 1824-1844). Tot nu toe zijn recente lezers van dit boek door de titel ervan misleid, zoals: Bank, op. cit. (noot 2), 12 en 14. Bij het doornemen van Collots tekst blijkt echter dat zijn artistieke ideaal door de klassieke oudheid en de Italiaanse en Franse renaissance wordt gevormd. Ook al was Rembrandt de grootste van de Noord-Nederlandse meesters, Rubens was belangrijker dan hij, zie ook: Bergvelt, op. cit. (noot 1) 132.

4 Voor de omschrijving van het begrip 'ideologie' als het ontwikkelen van actieprogramma's gericht op de toekomst, zie: F. Grijzenhout en H. van Veen (red.), *De Gouden Eeuw in perspectief. Het beeld van de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst in later tijd* (Nijmegen 1992) 79 ('Ideologen').

5 Potgieter was een van die buitenstaanders die wel ideologisch in bovenstaande zin kunnen worden genoemd. Hieronder wordt ingegaan op Potgieters artikel uit 1844: E.J. Potgieter, 'Het Rijks-Museum te Amsterdam', *De Gids* 8 (1844), 2de deel, 17-26, 208-216, 391-423, 585-595 en 599-609. Hier wordt gebruikgemaakt van de uitgave: E.J. Potgieter, *Het Rijksmuseum*, met een voorwoord van A. Verwey (Haarlem 1907).

6 Zie over de drie Oranjevorsten, Bergvelt, op. cit. (noot 1) 88-96 (Willem I), 138-144 (Willem II) en 160-162 (Willem III). Over Willem I uitgebreider: E. Bergvelt, 'Koning Willem I als verzamelaar, opdrachtgever en weldoener van de Noordnederlandse musea' in: C. Tamse en E. Witte (red.), *Staats- en natievorming in Willem I's koninkrijk* (Brussel 1992) 261-285.

7 F. Grijzenhout, '19 ovember 1798: de stichtingsdatum van het Rijksmuseum', *Bulletin van het Rijksmuseum* 34 (1986) 215-219.

8 De schilderingen van de Oranjezaal zijn vervaardigd door een keur van Noord- en Zuid-Nederlandse kunstenaars, die in het algemeen 'classicistisch' worden genoemd (zoals Gerard van Honthorst en Jacob Jordaens). Het meest recent over de Oranjezaal: Q. Buvelot, 'Ontwerpen voor geschilderde decoratieprogramma's' in: J. Huisken, K. Ottenheym en G. Schwartz (red.), *Jacob van Campen. Het klassieke ideaal in de Gouden Eeuw* (Amsterdam 1995) 121-153.

9 Zie voor de begintijd van het nationale museum: P.J.J. van Thiel, 'De inrichting van de Nationale Konst-Gallerij in het openingsjaar 1800', *Oud Holland* 95 (1981) 170-227.

10 Een opsomming van wat er mee naar Parijs was genomen (circa 200 schilderijen) en welke werken weer terugkwamen naar Den Haag (ongeveer 130 stuks) is te vinden in: B. Brenninkmeijer-de Rooij, 'De schilderijengalerij van Prins Willem V op het Buitenhof te Den Haag (2)', *Antiek* 11 (1976/1977) 161-176.

11 F. Grijzenhout, 'Tempel voor Nederland. De Nationale Konst-Gallerij in 's-Gravenhage', *Het Rijksmuseum. Opstellen over de geschiedenis van een nationale instelling* (Weesp 1985; = *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 35 (1984)) 1-75.

12 Grijzenhout, op. cit. (noot 11) 14-15. Er bestaan geen expliciete uitlatingen van de betrokkenen op dit punt; vergelijkbare problemen had omstreeks dezelfde tijd de directeur van het Parijse Musée des Monumens français. In dit museum werd de inhoud van de kunstwerken ontkend; volgens de directeur ging het erom de ontwikkeling van de kúnst te laten zien en niet de portretten van vorsten of andere voormalige onderdrukkers,

zie: F. Haskell, *History and its images. Art and the interpretation of the past* (New Haven/ Londen 1993) 241-242.

13 Althans daarvan ging men ten tijde van de aankoop uit, zie: P.J.J. van Thiel, 'Jan Asselijn (1610-1652). De bedreigde zwaan', *Openbaar Kunstbezit* 8 (1964) nr. 1. Buiten beschouwing blijven hier de aankopen die op basis van artistieke overwegingen tot stand kwamen, zie hiervoor: Bergvelt, op. cit. (noot 1) 39-41 en 44-51.

14 C.W. Fock, 'De schilderijengalerij van Prins Willem V op het Buitenhof te Den Haag (1)', *Antiek* 11 (1976/1977) 113-137.

15 J. Bos, '"De geschiedenis is vastgelegd in boeken, niet in musea". Van planvorming tot realisatie. Het Nederlands Museum voor Geschiedenis in het Rijksmuseum (1922-1939)', *Bulletin van het Rijksmuseum* 45 (1997) 262-309.

16 Zie over de Oranjes en kunst: B. Kempers, 'Vermogend en toch matig. Vijf eeuwen kunst van Oranje', *Amsterdams Sociologisch Tijdschrift* 16 (1989), nr. 2 (speciaal nummer: *Door het volk gedragen. Koningschap en samenleving*) 71-107. De verbeelding van de Amsterdamse macht in het stadhuis aldaar is wel monumentaal te noemen; vergelijkbare decoratieprogramma's op even grootschalige bouwwerken zijn niet in opdracht van enige centrale overheid ontstaan.

17 De stadhouderlijke verzamelingen kunnen het niet opnemen tegen wat er elders in Europa door vorstelijke families werd gecollectioneerd. Zie over de verzamelingen van Frederik Hendrik en Amalia van Solms: P. van der Ploeg en C. Vermeeren e.a., *Vorstelijk verzameld. De kunstcollectie van Frederik Hendrik en Amalia* (Den Haag/Zwolle 1997).

18 Bergvelt, op. cit. (noot 6) 267-268.

19 Zie A. Wheelock en B. Broos, 'Catalogus' in: *Johannes Vermeer* (Den Haag/Washington/ Zwolle 1995) 126. De hier beschreven gang van zaken had ik al gepubliceerd in Bergvelt, op. cit. (noot 6) 280-281. Daarna heb ik de archiefstukken ter beschikking gesteld aan de medewerkers van het Mauritshuis. Dezen blijven echter de voorkeur geven aan deze orangistische, maar wel onjuiste lezing van het gebeurde. Zie ook: Bergvelt, op. cit. (noot 1) 112-113.

20 Brief van C. Apostool, directeur van het Rijksmuseum aan de Minister van Binnenlandsche Zaken, 2.7.1832, Rijksarchief Noord-Holland, Haarlem, Rijksmuseumarchief (toegangnummer 476), inv. nr. 37, Kopieboek van uitgaande brieven, p. 29. Uit het archief van de Vierde Klasse blijkt dat Apostool zich zowel heeft ingezet voor een monument als voor een herinneringsmedaille voor Van Speijk, zie: Rijksarchief Noord-Holland, Haarlem, Archief van het Koninklijk Nederlandsch Instituut (toegangnummer 175), inv. nr. 143 (Notulenboek nr. 3), pp. 228 (21.2.1831), 237 (16.5.1831), 240 (13.6.1831),247 (22.8.1831) en 261 (5.3.1832).

21 Zie Bergvelt, op. cit. (noot 1) 200-201.

22 Daar werd toen, met een zeer groot gedeelte van het Amsterdamse kunstbezit, de collectie tentoongesteld uit het Museum Van der Hoop. Dat museum was van 1855 tot 1885 ondergebracht geweest in het Oudemanhuispoortcomplex in de hoofdstad. In deze verzameling bevonden zich drie schilderijen die betrekking hadden op de heldendood van Van Speijk, zie: Bergvelt, op. cit. (noot 1) 153.

23 Dat bleek nogmaals in 1863, toen de Slag bij Waterloo werd herdacht. De beheerders van het Haarlemse museum stelden aan de Raad van Bestuur voor om door middel van vlaggen een extra accent te geven aan Pienemans schilderij met dat onderwerp. De Raad keurde dat echter af, daar hij het jammer vond de schoonheid van het schilderij door vlaggendoek te bederven: Bergvelt, op. cit. (noot 1) 174.

24 Dit schilderij op mammoetformaat – het meet 576 bij 836 cm – is dus niet in opdracht van de koning vervaardigd, zoals ik eerder heb geschreven, zie Bergvelt, op. cit. (noot 6) 285. Het schilderij is nog steeds koninklijk eigendom, zie ook: Bergvelt, op. cit. (noot 1) 122.

25 Omdat er hoofdzakelijk een keus werd gemaakt uit het aanbod op de Tentoonstellingen van Levende Meesters zijn er vóór 1830 nauwelijks portretten verworven. Dit soort schilderijen ontstaat immers in verreweg de meeste gevallen alleen in opdracht; de Nederlandse kunstmusea hebben in de negentiende eeuw slechts twee opdrachten verstrekt. Het ging

daarbij niet om portretten, maar om een landschap en een scène uit een schildersleven. Later zijn wel vele historische portretten de collectie komen verrijken, vooral via het Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst, zie: Bergvelt, op. cit. (noot 1) 121-123.

26 Zie over het museum te Versailles: Th.W. Gaehtgens, *Versailles, de la Résidence royale au musée historique* (Parijs 1984); Th.W. Gaehtgens, 'Le musée historique de Versailles' in: P. Nora (red.), *Les lieux de mémoire. II La Nation* deel 3; La Gloire (Parijs 1986) 143-168 en P. Sesmat, 'Le Musée historique de Versailles: la gloire, l'histoire et les arts', in: Ch. Georgel (red.), *La jeunesse des musées. Les musées de France au XIXe siècle* (Parijs 1994) 113-119. In de Vierde Klasse van het Koninklijk Nederlandsch Instituut kwam het Franse museum ter sprake door het boek van de Duitse kunsthistoricus Kugler uit 1847. Hierin spoorde deze zijn landgenoten aan om het Franse voorbeeld te volgen. Vermeldenswaard is dat Jacob de Vos Jz. aanwezig was bij de vergadering waarin deze publicatie werd besproken. Wellicht heeft dit bijgedragen aan zijn besluit om zelf later een Historische Galerij te laten vervaardigen, zie: Bergvelt, op. cit. (noot 1) 156. Zie over de Galerij van Jacob de Vos: D. Carasso (red.), *Helden van het Vaderland. Onze geschiedenis in 19de-eeuwse taferelen verbeeld. De historische galerij van Jacob de Vos Jacobszoon (1850-1863)* (Amsterdam, Amsterdams Historisch Museum, 1991).

27 Zie voor de collectie van Willem II: E. Hinterding en F. Horsch, '"A small but choice collection": the art gallery of King Willem II of the Netherlands (1792-1849)', *Simiolus* 19 (1989) 5-122. De Gotische en Marmeren Zaal waren gebouwd naar ontwerp van Willem II zelf die zich hierbij had laten inspireren door de gebouwen van Christ Church College in Oxford, zie: R. Baarsen e.a., *De Lelijke Tijd. Pronkstukken van Nederlandse interieurkunst 1835-1895* (Amsterdam 1995) 75-80 (cat. nrs. 14 en 15).

28 Bergvelt, op. cit. (noot 1) 141-144.

29 Zie noot 5.

30 Verreweg de meeste regels besteedde Potgieter aan Cats; dat was echter om duidelijk te maken wat er verkeerd was aan diens poëzie, zie: Bergvelt, op. cit. (noot 1) 157-158. Voor Potgieter was Nederland nog lang niet *Het Land van Rembrand*, zoals Busken Huet het later (1882-1884) zou karakteriseren. Recentelijk is het achterblijven van de roem van Nederlandse schilders in de negentiende eeuw vergeleken met die van zeehelden of literatoren in verband gebracht met hun bedenkelijke reputatie in die tijd: J.J. Kloek, 'Naar het land van Rembrandt. De literaire beeldvorming rond de zeventiende-eeuwse schilderkunst in de negentiende eeuw', in: F. Grijzenhout en H. van Veen (red.), *De Gouden Eeuw in perspectief. Het beeld van de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst in later tijd* (Nijmegen 1992) 139-160. Waarschijnlijker is het dat dit meer te maken heeft met het ambachtelijke, te weinig intellectuele karakter van hun bezigheden: Bergvelt, op. cit. (noot 1) 264.

31 Potgieter 1907, op. cit. (noot 5) 35-36. Met 'panthéon' bedoelde Potgieter het Rijksmuseum. Zie over dit begrip: Bergvelt, op. cit. (noot 1), 18-20.

32 Bergvelt, op. cit. (noot 1) 168.

33 Het ging om een schilderij van de uit Oost-Indië afkomstige Raden Saleh, zie: Bergvelt, op. cit. (noot 1), Bijlage XIII (*1883-12).

34 Bovendien steunde hij particuliere kunstinstellingen zoals de kunstenaarsvereniging Arti: E. Fleurbaay en M. van der Wal, *Koning Willem III en Arti. Een kunstenaarsvereniging en haar beschermheer in de 19e eeuw* (Amsterdam 1984).

35 Over de gang van zaken daarbij en vooral over de manier waarop De Stuers bijvoorbeeld budgetoverschrijdingen voor de minister verborgen wist te houden: Th.H. von der Dunk, 'Jhr. Victor de Stuers en het Rijksmuseum. De controverse inzake de zege van Cuypers bij de prijsvraag van 1875 nader bezien', *Bulletin van het Rijksmuseum* 42 (1994) 37-76.

36 Zie over de verschillende decoratieprogramma's en vooral over het ontbreken van onderzoek daarnaar: Bergvelt, op. cit. (noot 1) 232-235.

37 Brief ontworpen door Victor de Stuers en ondertekend door Heemskerk, Minister van Binnenlandsche Zaken, aan koning Willem III, 12.8.1875, zoals geciteerd bij F.J. Duparc met bijdrage van W.A. van Es, *Een eeuw strijd voor Nederlands cultureel erfgoed. Ter herdenking*

van een eeuw rijksbeleid ten aanzien van musea, oudheidkundig bodemonderzoek en archieven 1875-1975 ('s-Gravenhage 1975) 82.

38 Over de weinig doordachte presentatie in het nieuwe museumgebouw, zowel in de zalen van het Rijksmuseum van Schilderijen als in die van het Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst: Bergvelt, op. cit. (noot 1) 235-240.

39 Zie over Kaisers catalogus: Bergvelt, op. cit. (noot 1) 218-223.

40 Over Willem I, de Zwijger: 'Maar ook standvastig was hij, zelfopofferend en onbaatzuchtig; verbazend was zijne kennis van personen en zaken, zeldzaam zijn zelfbeheersing [...]': [J.W. Kaiser], *Beschrijving der schilderijen van het Rijksmuseum te Amsterdam met historische aanteekeningen en facsimile's der naamteekens. Uitgegeven op last van den Minister van Binnenlandsche Zaken* ('s-Gravenhage 1880) 202 (cat. nr. 218, door M.Jzn. Miereveld; nu RM A 253). Over Willem III: 'Met hem verloren ons vaderland en Engeland niet alleen, maar zelfs geheel Europa een der grootste staatslieden en veldheeren, een der edelste mannen, welke ooit hebben geleefd', ibidem, 159-160 (cat. nr. 162, door J. van Hugtenburg; nu RM A 605).

41 Zie voor een overzicht van de schilderijen waaraan Kaiser één of meer bladzijde(n) besteedde: Bergvelt, op. cit. (noot 1) 385-386 (Bijlage VI).

42 A. Bredius, *Catalogus van het Rijks-Museum van Schilderijen. Geïllustreerd met 50 platen geteekend door C.L. Dake,* Uitgegeven met toestemming van Z.Exc. den MinBiZa (Amsterdam 1885). Zie over Bredius' catalogus: Bergvelt, op. cit. (noot 1) 242-244. De enige die wel de voorkeur gaf aan Kaisers catalogus was de historicus S. Muller Fzn. Het ging hem niet zozeer om de historische informatie bij Kaiser, maar om de kunsthistorische gegevens daarin, zoals opschriften, facsimile's van signaturen en dateringen van de schilderijen. Deze ontbraken in Bredius' uitgave: ibidem, hoofdstuk 7 (n. 285).

43 Obreens voorstel, met een overzicht van de aanwezige Oranjeportretten, in: brief van Obreen aan de Minister van Binnenlandse Zaken, 6.12.1890, Rijksarchief Noord-Holland, Haarlem, Rijksmuseumarchief (toegangnummer 476), Kopieboek, inv. 289, 286-288 (nr. 655) en het antwoord: brief van de Minister van Binnenlandse Zaken, De Savornin Lohman, 29.12.1890 (KW, nr. 2727), ibidem, Ingekomen Stukken, inv. 170, nr. 313.

44 Naar verluidt zou Willem III niet bij de opening van het Rijksmuseum in 1885 aanwezig hebben willen zijn, omdat hij bezwaren had tegen de als al te katholiek ervaren bouwstijl van Cuypers. Gezien de mythevorming rond De Stuers en de stichting van het Rijksmuseum zou dat nader onderzoek verdienen.

45 Wolfgang Hardtwig, 'Privatvergnugen oder Staatsaufgabe? Monarchistiches Sammeln und Museum 1800-1914' in: E. Mai, P. Paret m.m.v. Ingrid Severin (red.), *Sammler, Stifter und Museen Kunstförderung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert* (Keulen/Weimar/Wenen 1993) 81-103.

46 M. Vermeire, 'De "galerie des tableaux" van Leopold I en Leopold II' in: H. Balthazar en J. Stengers (red.), *Dynastie en Cultuur in België* (Antwerpen 1990) 34-38. In deze prachtuitgave ligt de nadruk op de goede werken van het Belgische vorstenhuis. Hierin is bijvoorbeeld een overzicht te vinden van de Belgische schilderkunst in de negentiende eeuw aan de hand van de voormalige vorstelijke collecties: S. le Bailly de Tilleghem en Robert Hoozee, 'De koninklijke verzameling en de 19de-eeuwse kunst', ibidem, 39-142. Bovendien wordt besproken hoe vaak de koninklijke familie de musea met een bezoek vereerde, bijvoorbeeld in: F. Roberts-Jones-Popelier, 'De Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België', ibidem, 307-314. Een onderzoek naar de wederzijdse relaties tussen vorst en museum, en vooral hoe de financiën waren geregeld, is in deze publicatie echter niet te vinden.