

# Kunst en publiek in de Nederlandse rijksmusea voor oude kunst (1800-1896)

Een vergelijking met Bennetts *Birth of the Museum*\*

ELLINOOR BERGVELT, CLAUDIA HÖRSTER

## National Museums of Art in the Netherlands (1800-1896) and their public.

Bennet's assumptions in *Birth of the Museum* (1995) are compared with the Dutch national art museums in the eighteenth and nineteenth centuries. Dutch museums are different, for instance the artists as target group in the public are much more important than in other countries, while the public at large is barely considered. Nonetheless, the two Dutch national art museums exerted a high attractiveness amongst the general public, which is reflected in their ever-growing and, within the Netherlands, unequalled visitor numbers. Moreover, research into the social composition of the Rijksmuseum public shows that art was by no means only accessible to an elite, on the contrary, at times the majority of the visitors was semi-skilled or even unskilled. Explanations for other Dutch deviations in public and government policy are found in a free art market since the 16<sup>th</sup> century and in the fact that only in 1795 a centralized form of government was founded.

Een reiziger kan in 1873 in zijn Baedeker het volgende lezen over wat hem te wachten staat als hij tijdens de kermis een bezoek brengt aan Holland:

Die Kirmessen sind der Holländer Carneval, sie geben ihm besonders in den unteren Classen eine erwünschte Gelegenheit zum Trinken und Schwärmen. Man sagt, dass hin und wieder Dienstmägde bei Abschluss des Miethvertrages sich bei ihren Herrschaften an Kirmesstagen einige freie Tage und Nächte zu bedingen pflegen. Sie verschwärmen diese mit ihren Liebhabern, ja die Liebhaber sind für solche Tage zu miethen; oft sollen sogar zwei Mädchen einen Liebhaber haben, wenn dieser für eine zu theuer war. Von Branntwein glühende Schaaren beiderlei Geschlechts durchziehen bei hellem Tage mit wüstem Geschrei und Gesang die grossen Städte. Die Kirmessen sind nach dieser Richtung hin die Nachtseiten des holländ. Volkslebens.<sup>1</sup>

Amsterdam was in die tijd de koningin der kermisgekte, en dat was niet alleen de kerk een doorn in het oog. Het decenniadurende verzet tegen zedeloosheid

\* Zie voor twee eerdere artikelen over verwante onderwerpen in dit tijdschrift, Ellinoor Bergvelt, 'De Engelse Parlementaire Enquête uit 1853. Enige opmerkingen over de National Gallery in Londen vergeleken met Nederlandse en enkele andere Europese kunstmusea', *De Negentiende Eeuw* 27 (2003), 239-260 en eadem, 'Kunst, musea en Oranje. Een geschiedenis van wankelmoedige relaties', *De Negentiende Eeuw* 23 (1999), 57-75.

<sup>1</sup> Karl Baedeker, 'V. Holländische Eigenthümlichkeiten' in: *Belgien und Holland. Handbuch für Reisende* (Coblenz/Leipzig 1873), 177.

en drankmisbruik had de oorspronkelijk drie weken durende Amsterdamse kermis al teruggebracht tot een week, toen in 1875 het evenement de stad voor het laatst betoverde. In 1876 werd de kermis verboden.<sup>2</sup>

Het is niet verwonderlijk dat Tony Bennett zijn boek *The Birth of the Museum* (1995) begint met Foucaults tegenstelling tussen zulke wanordelijke, vluchtige activiteiten en voorstellingen enerzijds en anderzijds de musea, die de taak hebben orde te scheppen, op te voeden en de tijd eeuwig te accumuleren en vast te houden binnen een ruimte. De kermissen waren volgens Bennett een affront voor de musea, die niets liever wilden dan zich hiervan te onderscheiden. 'It was, so to speak, the museum's own pre-history come to haunt it', is Bennetts theoretische redenering. Maar de realiteit van het negentiende-eeuwse Amsterdam is geheel anders. Ook Bennett zelf vindt de tegenstelling van Foucault 'too starkly stated' en 'also insufficiently historical', om vervolgens de opkomst van de permanente amusementsparken in Amerika als een soort intermediair te introduceren en dan toch voort te bouwen op deze theorie.<sup>3</sup>

Na een inleiding over de voorgeschiedenis van de Nederlandse musea zal in dit artikel worden toegelicht welk publiek de kunstmusea dan wel trokken in de negentiende eeuw, vooral in relatie met de kermis, met de nadruk op het Amsterdamse Rijksmuseum. Het boek van Bennett, hoe interessant ook, bevat een aantal aannames over musea en hun publiek in het algemeen, die niet altijd voor Europese musea in de achttiende en negentiende eeuw opgaan. Voor Nederlandse musea is dat in nog mindere mate het geval. Het lijkt er namelijk op dat Nederland een uitzonderlijke positie heeft als het om kunst en kunstmusea gaat. Om allerlei redenen waren de Nederlandse nationale kunstmusea in de negentiende eeuw anders dan die in andere Europese landen, en bovendien liepen ze daarmee vergeleken soms erg achter.

## Vóór 1795

Net als in andere Europese landen waren ook hier ver vóór 1789 vorstelijke en institutionele collecties openbaar toegankelijk.<sup>4</sup> Daarnaast bestonden er particuliere collecties die, na introductie, in elk geval door toeristen en kunstenaars konden worden bezocht.

Zo waren de collecties van de Oranjes op het gebied van kunst en natuur gratis toegankelijk, sinds ze in 1766 in verschillende panden aan het Buitenhof

<sup>2</sup> Zie Marja Keyser, *Komt dat Zien! De Amsterdamse kermis in de negentiende eeuw* (Amsterdam/Rotterdam 1976).

<sup>3</sup> Tony Bennett, *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics* (Londen/New York 1995), 1-4. Zie ook de recensie van Jonathan Conlin over Andrew McClellans *The Art Museum from Boullée to Bilbao* (Berkeley 2008), *Journal of the History of Collections* 22 (2010), 163-4, waarin Conlin mede op Bennetts boek ingaat.

<sup>4</sup> Dat de openstelling van vorstelijke collecties bepaald niet begonnen is met de Franse Revolutie bewijst, althans voor de verschillende Duitse landen, Bénédicte Savoy (ed.), *Tempel der Kunst. Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschlands 1701-1815* (Mainz am Rhein 2006).

in Den Haag waren ondergebracht.<sup>5</sup> Vanaf 1774 waren de schilderijen tussen 11 en 1 uur te zien in een aparte galerij, die speciaal daartoe was gebouwd.<sup>6</sup> Dat duurde tot 1795 toen de Franse legers de collecties naturalia en kunstvoorwerpen van de Oranjes mee naar Parijs namen.<sup>7</sup> Stadhouder Willem V was hier in de achttiende eeuw niet de enige die in het bezit was van openbaar toegankelijke collecties. Teylers Museum, geopend in 1784, was als genootschappelijk museum zeker niet uitzonderlijk in het Europa van vóór de Franse Revolutie. Elders, in katholieke landen, kunnen kerken en onderdelen van kloosters als proto-musea worden beschouwd, evenals de stadhuizen in Nederland.<sup>8</sup> Sinds het einde van de zestiende eeuw waren in de Nederlandse stadhuizen, gratis en laagdrempelig, kunstcollecties te zien, bestaande uit het stadsbezit, zoals altaarstukken die tijdens de Beeldenstorm (1566) waren gered uit kerken en kloosters en aan de steden overgedragen, zoals dat later ook gebeurde met het bezit van schutterijen, gilden en liefdadigheidsinstellingen, drie soorten instellingen die in de loop der eeuwen werden opgeheven of geherstructureerd.

Bennett schetst een beeld van collecties (op het gebied van kunst of anderszins) die vóór de negentiende eeuw alleen voor een select gezelschap toegankelijk waren en bovendien – in het algemeen – tot het bezit van een vorst behoorden. Volgens hem werden de vorstelijke collecties pas in de negentiende eeuw, na de Franse Revolutie, tot openbaar bezit gemaakt, publiek in de zin van genationaliseerd en voor een breed publiek toegankelijk.<sup>9</sup> Vergeleken bij Bennetts schets liep Nederland voorop, althans vóór 1795, zeker wat betreft toegankelijkheid van collecties. In principe bleven de nationale kunstmusea toegankelijk voor een groot publiek in de negentiende eeuw, bijvoorbeeld doordat ze gratis waren, maar elke andere interesse en zorg voor publieksvriendelijke opstellingen, op een breed publiek gerichte catalogi of rondleidingen lijken tot het einde van de eeuw zowel bij het museum personeel als de Haagse meerderen te ontbreken.

5 Th.H. Lunsingh Scheurleer, 'Het Koninklijk Kabinet van Zeldzaamheden en zijn beteekenis voor het Rijksmuseum, 1 en 11', *Oudheidkundig Jaarboek, Vierde serie van het Bulletin van den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond* 13/2-4 (1946), 50-67.

6 C.Willemijn Fock, 'De schilderijengalerij van Prins Willem V op het Buitenhof te Den Haag (1)', *Antiek* 11 (1976/1977), 113-137. Ook was de Oranjezaal van Huis ten Bosch bij Den Haag, een van de paleizen van de Oranjes, toegankelijk. Het is niet duidelijk of er een toegangsprijs moest worden betaald. Wel was er een catalogus beschikbaar: Jan van Dyk, *Beschryving der schilderyen in de Oranje Zaal, van het Vorstelyke Huys in 't Bosch den onvergelykelyken heldt Frederik Hendrik, Prins van Oranje en Nassau; door zyne weduwe Mevrouw de Prinsesse Amalia van Solms ter eeuwigere gedachtenisse opgerecht* (Den Haag 1767; ook uitgaven in 1838 and 1856).

7 Th.H. Lunsingh Scheurleer, 'De stadhouderlijke verzamelingen', in: *150 jaar – Koninklijk Kabinet van Schilderijen, Koninklijke Bibliotheek, Koninklijk Penningkabinet* (Den Haag 1967), 11-50.

8 Zolang kunstwerken in hun religieuze functie werden getoond en vereerd, is er in strikte zin nog geen sprake van musea. In elk geval voor toeristen, zoals uit reisgidsen en -verslagen valt af te lezen, functioneerden kerken en kloosters als proto-musea.

9 Bennett, *Birth* (noot 3), 26 en 60.

## Het gesegmenteerde publiek

Het publiek was over het algemeen een weinig besproken onderwerp zoals uit de bewaard gebleven correspondentie van de directie van het Rijksmuseum blijkt. Toch wordt duidelijk hoe de verschillende directeuren al dan niet bewust een indeling van het publiek maakten. Met name Cornelis Apostool (directeur 1808-1844) gebruikte verwijzingen naar specifieke groepen en de hieraan verbonden functies van het museum in zijn desperate verzoeken om meer geld en personeel, gericht aan het Ministerie of de Koning. De aankoop van de verzameling Boijmans bijvoorbeeld zou 'zo voor de Studie van onze Schilders, als voor de toeloop van Vreemdelingen' onmisbaar zijn, en met de gemiste aankoop van de verzameling De Smeth van Alphen 'verliest de Schilderkunst hier te lande, al het geen tot smaak en opwekking van den begunstiger kan dienen, en den kunstenaar dat geen hetwelk hem tot leidspoor en prikkel van aanmoediging moest verstrekken.'<sup>10</sup> De toegankelijkheid voor het algemene publiek echter was, althans in de ogen van Apostool, niet een argument waarmee hij zijn meerderen kon overtuigen.

De kunstenaarsopleiding daarentegen was dat wel. De daardoor beoogde wederopbloei van de Nederlandse schilderkunst was sinds Lodewijk Napoleon de belangrijkste, ook economische, functie van het Rijksmuseum, en zou dit in langzaam afnemende mate ook blijven tot de verhuizing naar het gebouw van de architect Cuypers in 1885.<sup>11</sup> Op dat moment neemt het algemene publiek het primaat over, maar zelfs dan blijven de kunstenaars een belangrijke doelgroep.<sup>12</sup>

Bovendien noemt Apostool het internationale publiek – de reizigers, die in theorie de faam van de collectie zouden kunnen verspreiden. Er werd echter erg weinig aan gedaan om deze faam te vermeerderen, zelfs in onze ogen gênante toestanden werden voor lief genomen. De onverschilligheid wat dit betreft bleef een constante in de geschiedenis van het Rijksmuseum. In de Patriottentijd moest het museum Huis ten Bosch delen met wat in elk geval de Engelse reiziger Ralph Fell voor een bordeel aanzag,<sup>13</sup> vervolgens troffen de bezoekers

10 Rijksmuseumarchief, Rijksarchief Noord-Holland, Haarlem, toegangsnummer 476 (hierna RMA), Kopieboek (hierna: Kop.), inv. 35, 15 (3 slagtaand 1809), brief van Apostool aan het Ministerie van Eeredienst en Binnenlandsche Zaken, en ibidem, 33-35 (2 zomermaand 1810), brief van Apostool aan J. Meerman.

11 Voor Lodewijk Napoleon in tegenstelling tot de latere Nederlandse koningen was de kunst, en dan in het bijzonder de Nederlandse kunst, wel een belangrijk instrument om zijn macht als buitenlander in Nederland te legitimeren. Willem I daarentegen besteedde meer aandacht en geld aan buitenlandse kunst en aan antieke voorwerpen. Onder zijn bewind werd de Grote Camee gekocht (voor 50.000 gulden) duurder dan welk object dan ook in de 19<sup>de</sup> eeuw voor een nationaal museum werd verworven, zie: Ellinoor Bergvelt, *Pantheon der Gouden Eeuw. Van Nationale Konst-Gallerij tot Rijksmuseum van Schilderijen (1798-1896)* (Zwolle 1998), 92-96.

12 In het Rijksmuseumgebouw werden in 1885 twee kunstopleidingen gevestigd: de Rijks-Normaalschool voor Teekenonderwijzers en de Rijksschool voor Kunstnijverheid.

13 Ralph Fell, *Tour through the Batavian Republic during the latter part of the year 1800* (Londen 1801), 57. Hevig ontsteld schrijft hij: 'It reflects little credit on those who are charged with the care of the national domains, and from their functions must in some measure be considered as the guardians of

in het Paleis op de Dam een klimatologische misère aan, waardoor de verf van de schilderijen afbladderde en de dragers eronder weggroten. Bovendien werd hun kunstliefde hevig op de proef gesteld: ‘De koude en vochtigheid zoo wel als de hoogte zijnde het Museum 86 trappen hoog, is oorzaak dat hetzelfde des winters weinig bezogt wordt. Vreemdelingen alleen komen dan aldaar, en kunnen uit hoofde van de koude en Steene vloeren er doorgaans slechts korten tijd vertoeven.’<sup>14</sup> Terwijl het Trippenhuis een duidelijke verbetering betekende in dit opzicht, kwamen ook hier barsten in de schilderijen, deze keer door de verwarming met kachels, en ging de zuinigheid zo ver dat Apostool de koning moest smeken om kleine bedragen om de gordijnen te mogen vernieuwen of enkele stoelen te mogen kopen – toestanden die de doorgaans welgestelde reizigers zeker niet ontgingen. Maar zeker vanaf het midden van de negentiende eeuw was het meest gênante, dat de nationale verzameling niet in een eigen museumgebouw was ondergebracht, wat in de andere Europese landen inmiddels gebruikelijk was.

Een derde interessante publieksgroep wordt gevormd door de ‘begunstigers’, oftewel het kleine gedeelte van het nationale publiek dat niet alleen de financiële mogelijkheden, maar ook voldoende interesse en kennis had, om zelf kunst te kopen. Amsterdam, ‘alwaar toch de Meeste Kunstminnaars, Aanmoedigers, en Beoeffenaars zich bevinden’, was hiermee de aangewezen plek voor het Rijksmuseum, hetwelk volgens Apostool hier ‘ook het meeste nut kan te weeg brengen.’<sup>15</sup> Het bestaansrecht van het museum was de kunstenaars en de connoisseurs te dienen. De vierde groep – het grote publiek – wordt zelden genoemd. De Nederlandse niet-kenners waren geen ‘doelgroep’, de publieke functie van het museum was niet gericht op het verspreiden van cultuur, op het verheffen (zoals in Duitsland tijdens de romantiek), of op het civiliseren en controleren van ‘het volk’, zoals Bennett het beschrijft.

Uit het bovenstaande blijkt dat het onderscheid dat Bennett maakt in soorten publiek, namelijk naar klasse (working-class, middle-class en elite), anders is dan dat wat in de musea in de negentiende eeuw zelf wordt gemaakt. De indeling in kunstenaars die kwamen studeren, Nederlandse connoisseurs, het grote publiek (van Nederlandse niet-kenners) en buitenlandse toeristen valt ook af te leiden uit het feit dat er aparte uren en aparte regels waren voor deze groepen. Uit de antwoorden van de nationale musea in Europa op de Britse Parlementaire Enquête uit 1853 over de National Gallery te Londen blijkt dat het algemene publiek ook in andere delen van Europa bepaald niet altijd de voornaamste doelgroep was.<sup>16</sup> Een commissie uit het Lagerhuis had de taak

the public morals, that they permit a brothel to be established within the sacred precincts of a national palace, yet to the dishonor of the Batavian government, such is the purpose to which a part of the house in the wood is infamously prostituted.’

14 RMA, Kop, inv. 36, 5-10 (15.6.1814), brief van Apostool aan het Ministerie van Binnenlandse Zaken.

15 Ibidem.

16 Ellinoor Bergvelt, ‘De Britse Parlementaire Enquête uit 1853. De “modernisering” van de National Gallery in Londen’, in: Ellinoor Bergvelt, Debora J. Meijers en Mieke Rijnders (red.), *Kabinetten*,

gekregen verbeteringen voor te stellen voor de organisatie van het nationale schilderijmuseum, dat sinds 1824 bestond. Na uitgebreide ‘verhoren’ van de betrokkenen door de commissie en na het uitsturen van een enquêteformulier naar verschillende nationale musea in Europa werden de vragen en antwoorden van de verhoren en de resultaten van de enquête in hetzelfde jaar nog in een dik rapport gepubliceerd. Het Louvre te Parijs bijvoorbeeld was in 1853 slechts één dag per week voor het algemene publiek geopend, het Amsterdamse Rijksmuseum twee dagen, evenals het Haagse Mauritshuis: de overige dagen in de week waren bestemd voor beeldende kunstenaars die zo ongestoord de gelegenheid hadden om kopieën te maken naar het werk van hun illustere voorgangers.

Tot in het begin van de twintigste eeuw was de studie naar oude meesters een integraal onderdeel van de opleiding tot kunstenaar. We weten dat bijvoorbeeld Mondriaan en Picasso in het Louvre en het Rijksmuseum hebben gekopieerd. Lang kwam in de negentiende eeuw de verbondenheid tussen de museale collecties en de kunstenaarsopleidingen tot uiting in het feit dat musea dikwijls in dezelfde gebouwen gehuisvest waren als de academies van beeldende kunsten.

Bennett, en ook bij bijvoorbeeld Carol Duncan in *Civilizing Rituals inside Public Art Museums* (1995), lijken het bestaan van de aanvankelijk zeer belangrijke doelgroep van kunstenaars te ontkennen:<sup>17</sup> zij zijn geconcentreerd op het algemene publiek en de klassenverschillen daarbinnen.

In navolging van Hooper-Greenhill onderscheidt Bennett twee tegenstrijdige functies van de negentiende-eeuwse kunstmusea, namelijk: ten eerste het museum als elitaire ‘temple of the arts’ en ten tweede het museum als ‘utilitarian instrument for democratic education’.<sup>18</sup>

### Temple of the arts?

Ook hierbij is het de vraag in hoeverre deze twee functies ook in de negentiende-eeuwse Nederlandse kunstmusea kunnen worden onderscheiden. Bennetts uitspraak: ‘Museums, the evidence suggests, appealed largely to the middle classes and the skilled and respectable working classes’,<sup>19</sup> is gebaseerd op eerder sociologisch onderzoek naar de rol van kunstmusea in processen van culturele stratificatie. De institutionele kritiek van de Franse kunstsociologen Bourdieu en Darbel, wijst door de kunstmusea ondersteunde mechanismen van inslui-

galerijen en musea. *Het verzamelen en presenteren van naturalia en kunst van 1500 tot heden* (Heerlen/Zwolle 2005), 319-342.

17 Carol Duncan, *Civilizing Rituals inside Public Art Museums* (Londen/New York 1995).

18 Het derde punt dat Bennett noemt in navolging van Foucault (het museum als instrument van de ‘disciplinary society’), Bennett, *Birth* (noot 3), 89 komt hieronder aan de orde. Bennett baseert zich hierbij op E. Hooper-Greenhill, ‘The museum in the disciplinary society’, in: Susan M. Pearce (ed.), *Museum Studies in Material Culture* (Leicester 1989) 61-72.

19 Bennett, *Birth* (noot 3), 75.

ting en uitsluiting aan, die bij bezoekers zonder het voor het begrijpen van de collectie benodigde ‘culturele kapitaal’ zouden resulteren in een vervreemdend effect.<sup>20</sup> Volgens Bourdieu's statistische onderzoek uit de jaren zestig van de twintigste eeuw zijn alleen hoogopgeleiden voorzien van het nodige culturele kapitaal. Dat brengt hem tot de conclusie dat bezoekers uit de arbeidersklasse het kunstmuseum ervaren als oord van ‘symbolisch geweld’. Deze resultaten werden vervolgens door museumhistorici op de negentiende-eeuwse situatie geprojecteerd, wat bijvoorbeeld de Duitse historicus Hochreiter leidt tot de volgende beschouwing:

Die Bestimmung des Museums als eines Ortes außerhalb und über dem alltäglichen Leben, wie sie schon Schinkel und Humboldt vollzogen, läßt es für die Unterschichten keine Relevanz gewinnen. Der ‘Tempel’ Museum wurde von den ‘Hüttenbewohnern’ zu Recht als Gegensatz und Minderbewertung ihrer Lebenswelt empfunden und konnte daher wenig Attraktivität ausüben.<sup>21</sup>

Bennett gebruikt minder felle woorden, maar het idee van het museum als tempel, alleen attractief voor hoogopgeleiden, voor hen die de codes kennen en grootsheid in de architectuur niet schuwen, leidt bij hem tot dezelfde conclusie, namelijk dat gevoelens van inferioriteit de arbeiders *a priori* afstand lieten nemen van deze ‘ver van hun belevingswereld afstaande’ inrichtingen.

Deze zo wijdverbreide aanname is nooit onderzocht, omdat er lang vanuit is gegaan dat de sociale samenstelling van negentiende-eeuwse museumbezoekers niet meer te reconstrueren zou zijn. Maar het beeld dat de archiefstukken van het Amsterdamse Rijksmuseum schetsen is duidelijk en laat in tegenstelling tot de aanname geen homogeen elitepubliek zien in de zalen van het Trippenhuys, waarin het Rijksmuseum tussen 1817 en 1885 was gehuisvest.<sup>22</sup>

In hoeverre de gebouwen van de kunstmusea macht weerspiegelden en een ‘temple of the arts’ waren, zoals de nieuwbouw van de nationale kunstmusea in Berlijn (Altes Museum; 1830), München (Alte Pinakothek; 1836) en Londen (National Gallery; 1838), zou een punt van nader onderzoek kunnen zijn.<sup>23</sup> De gebouwen van de twee nationale kunstmusea van Nederland, waren nooit als musea bedoeld. Weliswaar was het Trippenhuys, waarin het Rijksmuseum was gehuisvest, het grootste pand aan de Amsterdamse grachten, maar het was een oud, zeventiende-eeuws gebouw, evenals het Mauritshuis in Den Haag.

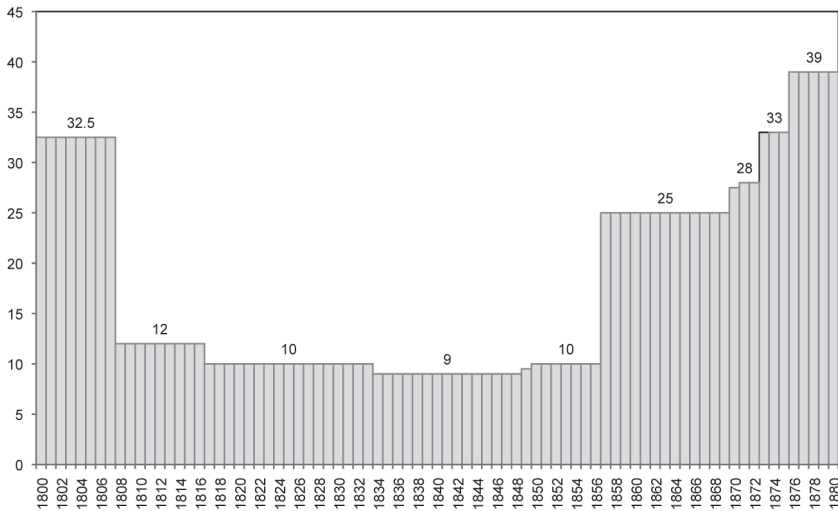
20 Zie Pierre Bourdieu, *Distinction. A social critique of the judgement of taste* (London 1984) en Pierre Bourdieu and Alain Darbel, *The Love of Art. European Art Museums and their Public* (Cambridge 1991).

21 Walter Hochreiter, *Vom Musentempel zum Lernort: zur Sozialgeschichte deutscher Museen 1800-1914* (Darmstadt 1994), 204. Voor België zie Liesbet Nys, ‘De intrede van het publiek. Museumbezoek in België. 1830-1914’. Dissertatie Katholieke Universiteit Leuven 2009, 132.

22 Claudia Hörster, ‘Visiting the Trippenhuys. Social History of the Rijksmuseum Amsterdam 1800-1885’, masterscriptie (Researchmaster Kunstwetenschappen, Universiteit van Amsterdam) 2010.

23 Zie voor de musea in Berlijn Elsa van Wezel, ‘Over het concept van kunst- en cultuurgeschiedenis in het Alte en Neue Museum te Berlijn’, 2 dln., dissertatie Universiteit van Amsterdam 1999; in verkorte vorm in: Elsa van Wezel, ‘Museumconcept en geschiedopvatting. Het Alte en Neue Museum in Berlijn’, in: Bergvelt/ Meijers/ Rijnders, *Kabinetten* (noot 16), 289-318.

Grafiek 1 De ontwikkeling van de uren die het Amsterdamse Rijksmuseum gemiddeld wekelijks open was voor het algemeen publiek (1800-1880).



Daarom kunnen de intenties niet uit de architectuur worden afgelezen, hooguit uit de keuze van de panden. Daar kwam bij dat beide musea hun gebouw moesten delen met in Amsterdam het Koninklijk Nederlands Instituut (de latere Koninklijke Akademie van Wetenschappen) en in Den Haag met het Koninklijk Kabinet van Zeldzaamheden. Dat duidt ook al niet op grote waardering voor het kunstmuseum als instelling en leidde tot een in steeds grotere mate hinderlijk ruimtegebrek, wat elk gevoel van ontzagwekkende architectonische grootsheid onmogelijk maakte. In elk geval werd er in Nederland lange tijd geen geld voor nieuwbouw van de nationale musea uitgetrokken.

Het eerste nieuwgebouwde nationale museum in Nederland was het Rijksmuseum naar ontwerp van architect P.J.H. Cuypers, waarvan de bouw in 1876 begon en dat in 1885 openging.<sup>24</sup> Wel vertienvoudigde toen het aantal bezoekers vergeleken met dat in het Trippenhuis. Dat lag vermoedelijk eerder aan het ‘Pompidou-effect’ van het nieuwe gebouw, dat iedereen wilde komen bekijken, dan aan de eventuele psychologische ontoegankelijkheid van het Trippenhuis.<sup>25</sup> Opvallend is dat, juist toen het museum een imposant, tempelachtig gebouw kreeg, de bezoekersaantallen explosief stegen.

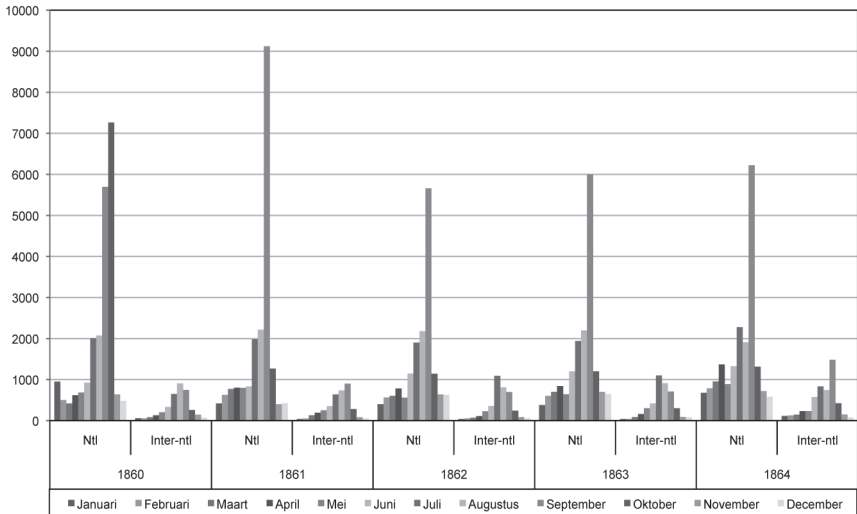
De psychologische drempels voor Trippenhuis en Mauritshuis, die mogelijk zouden zijn opgeworpen, lijken niet erg groot te zijn geweest. Aangezien de entree sinds 1808 gratis was, vormden de openingstijden de grootste drempel voor het algemene publiek. Veertig jaar lang (1817-1857) was het

<sup>24</sup> Wel was er eerder nieuwbouw verzeen voor het particuliere Teylers Museum in Haarlem. Zie artikel Martin Weiss.

<sup>25</sup> Bergvelt, *Pantheon* (noot 11), 240.



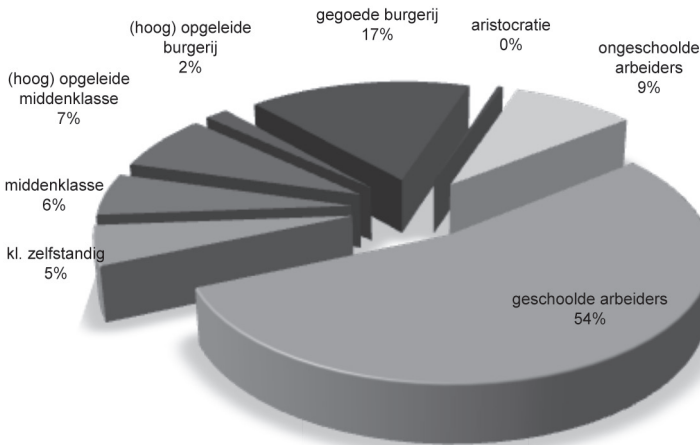
Grafiek 2 *Maandelijks bezoekerscijfers gedifferentieerd naar nationaal en inter-nationaal publiek (1860-1864)*



Trippenhuis alleen tijdens enkele uren op donderdag en vrijdag open. Tussen 10.00 en 15.00 uur door de week kon geen werknemer de tijd vinden een museum te bezoeken, zo werden zelfs (hoog-)opgeleide werknemers van het potentiële publiek uitgesloten.

Het effect hiervan is herkenbaar in de gedetailleerde bezoekersgetallen uit de jaren zestig en zeventig van de negentiende eeuw. Vanaf mei 1857 was het museum op alle vijf de werkdagen open, maar de uren bleven dezelfde als daarvoor; avondopenstelling was geen optie, daar men afhankelijk was van het daglicht. Wat een enorme vooruitgang lijkt, bleef daarom weinig effectief. De enige kans het museum te bezoeken was een vrije dag. Deze kans deed zich zelden voor, de Tweede Paasdag en de joodse feestdagen waren mogelijkheden, maar vooral de maand september kende een topdrukte. En het is altijd in september dat de jaarlijkse kermis Amsterdam in haar ban kreeg: omdat veel werknemers dan hun jaarlijkse vrije dagen hadden, zoals ze expliciet hadden bedongen (zie het eerste citaat), konden ze die naar eigen inzicht besteden. In de redenering van Bennett, Foucault en Bourdieu zou het kermispubliek, de ‘von Branntwein glühende[n] Scharen’, weinig belangstelling hebben gehad voor een oord van ‘symbolisch geweld’, zoals het Rijksmuseum, en zou het zich toch zeker op dit bijzondere moment van het jaar door oneindig veel attractiever amusement laten verleiden. En toch is het juist het kermispubliek dat massaal het Trippenhuis (en overigens ook het Mauritshuis) bestormde. Niet alleen de getallen tonen dat drie, vier en in 1861 zelfs bijna vijf keer zoveel bezoekers naar binnen stroomden als in de andere zomermaanden, ook in menigvuldige berichten over de topdrukte

Grafiek 3 De sociale samenstelling van het Nederlandse publiek van het Rijksmuseum Amsterdam in september 1860 gebaseerd op de entries in het bezoekersboek.



in september is na te lezen dat al in de jaren twintig en dertig telkens de hulp van de politie moest worden ingeroepen om de massa's in toom te houden.

Deze correlatie tussen kermis en museumbezoek alleen al suggereert dat de sferen niet antagonistisch gescheiden waren, maar vloeiend in elkaar overgingen. Wie de mensen waren die toen de koorddansers, herculesen, natuurwonderen en goochelaars achter zich lieten om een deel van hun schaarse vrije tijd te besteden aan de kunst in museumzalen is vastgelegd in de bezoekersboeken van het Amsterdamse Rijksmuseum (1844-1877). Hierin werd de bezoeker gevraagd naast zijn naam zijn 'hoedanigheid' en zijn 'woonplaats' te noteren. Statistisch onderzoek naar de samenstelling van het publiek in september 1860 wijst uit dat zelfs de meerderheid van het publiek minvermogend was en niet of laag opgeleid. De internationale bezoekers, die wel overeenkomstig de verwachtingen een elitepubliek vormden, maakten slechts 12% uit van alle 6.441 bezoekers.<sup>26</sup> Van de overige 88% nationale bezoekers heeft een kwart het bezoekersboek ingevuld. Als wij de hier te voorschijn komende samenstelling als representatief beschouwen, bestond het Nederlandse publiek voor meer dan de helft uit arbeiders. 47% van de Nederlandse entries zijn geschreven door geschoolde arbeiders, onder wie veel timmerlieden, kleermakers, suiker- of broodbakkers, diamantslijpers en smeden, maar ook wagenmakers, sigarenmakers, spekslagers en vele andere ambachtslieden. Ook kantoorbedienden, zeemannen en 'kweekelingen aan de kweekschool voor de zeevaart' vinden we hier. Naast deze 47%, waren 7% van de Nederlanders, die hun naam achterlie-

<sup>26</sup> Zie de gedetailleerde tellingen van de bezoekers, die een onderscheid van internationaal en nationaal publiek maken, genoteerd op lege pagina's achterin RMA, Register kopiisten, inv. 137 (1852-1859).

ten, ongeschoolde arbeiders zoals ‘pakhuis knechten’ of ‘koorndragers’.<sup>27</sup>

Het waren dus niet slechts enkele verdwaalde arbeiders, die ondanks veronderstelde inferioriteitsgevoelens hun weg in het Trippenhuys vonden. De overgrote meerderheid van het publiek beschikte niet over het culturele kapitaal dat men tegenwoordig zo nodig acht. De kunst oefende duidelijk door alle sociale rangen en standen haar aantrekkingskracht uit. Een overweldigende menigte bezoekers bij een proef met een zondagsopenstelling in 1849 en de ontwikkelingen in de jaren zeventig wijzen dan ook uit dat het niet zozeer de kermis zelf was die het museumbezoek veroorzaakte, maar vooral de hiermee verbonden vrije dagen. Toen in 1876 eindelijk de cruciale weekeindopenstelling definitief werd ingevoerd, leidde dit tot stijgende jaarlijkse bezoekersgetallen, maar vooral ook tot een vermindering van een piek in de bezoekersdrukke in september door een meer gelijkmatige verdeling over de maanden april tot en met oktober. De wintermaanden bleven weinig bezoek genereren, wat vooral door de slechte verlichting te verklaren is. De zondag werd uiteraard de meest bezochte dag. De werkende bevolking was niet langer gebonden aan weinige vrije dagen in het jaar, die nooit faalden voor maximale bezoekersaantallen te zorgen, en zo kon een kleurrijk en gevarieerd publiek nu regelmatig aangetroffen worden in het Amsterdamse Rijksmuseum.

Ook wanneer we kijken naar wat Bennett zegt over het bezoek aan kunstmusea in vergelijking met andere musea gaan zijn uitspraken niet op voor Nederland. Het lijkt erop dat Bennett de twintigste-eeuwse situatie terugprojecteert in de negentiende eeuw, wanneer hij zegt: ‘Art galleries (...) remain the least publicly accessible of all public collecting institutions’.<sup>28</sup> Een vluchtige blik op de bezoekcijfers van de Nederlandse musea in het algemeen, zoals ze vanaf 1876 gepubliceerd zijn in de *Verlagen omtrent 's Rijks verzamelingen van Geschiedenis en Kunst*, leert dat juist de nationale kunstmusea (Rijksmuseum en Mauritshuis) aanmerkelijk meer bezoek trokken dan de cultuurhistorische musea (zoals de Leidse musea voor Oudheden en Etnografie) (fig. 4). Daarnaast komt ook duidelijk naar voren hoe uitzonderlijke evenementen een stijging in het museumbezoek veroorzaken, zoals bij de twee kunstmusea die een sterke piek vertonen in het jaar van de Amsterdamse wereldtentoonstelling (1883).<sup>29</sup> De cijfers van het Rijksmuseum vanaf de verhuizing in 1885 vertienvoudigen tot 632.446 bezoekers en passen daarom niet meer in deze tabel; ze zijn derhalve niet afgebeeld. In de daaropvolgende jaren ‘normaliseren’ de getallen gaandeweg om tijdens de laatste jaren van de eeuw rond de 250.000 bezoekers te eindigen.

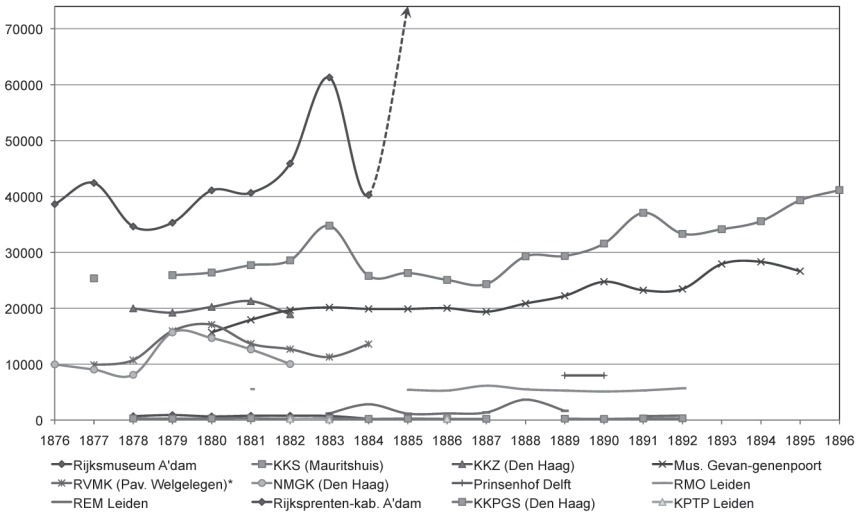
Helaas worden in deze jaarverslagen niet de bezoekcijfers van het Leidse Rijksmuseum voor Natuurlijke Historie vermeld. Uit andere bron weten we echter dat dat museum (de voorloper van Naturalis) zeer beperkt toegankelijk

27 Zie voor de volledige resultaten Hörster, ‘Visiting the Trippenhuys’ (noot 22).

28 Bennett, *Birth* (noot 3), 10.

29 Voor een uitgebreide interpretatie van de bezoekcijfers van het Amsterdamse Rijksmuseum ook uit eerdere jaren zie Hörster, ‘Visiting the Trippenhuys’ (noot 22).

Grafiek 4 Bezoekcijfers, ontleend aan *Verslagen omtrent 's Rijks verzamelingen van Geschiedenis en Kunst* (geen natuurhistorische collecties), 1876-1896.



was voor het publiek en in sommige periodes zelfs helemaal niet. Het Rijksmuseum voor Natuurlijke Historie was vooral een onderzoeksinstituut en dat bleef het tot het einde van de negentiende eeuw.<sup>30</sup> Het verschil tussen vooral het Amsterdamse Rijksmuseum en de andere musea wordt zo groot dat een vergelijking nauwelijks mogelijk is. Nader onderzoek zou moeten uitwijzen of ook in andere landen het bezoek aan verschillende soorten musea anders ligt dan door Bennett wordt gesuggereerd, of dat Nederland ook wat dit betreft een uitzonderingspositie inneemt.

### Utilitarian instrument for democratic education?

Bennetts tweede punt, waarin het museum als educator voor een breed publiek optreedt, lijkt op het eerste gezicht wellicht aan te sluiten bij de samenstelling en hoeveelheid van de Rijksmuseumbezoekers. De beoogde ideologie echter zien we in Nederland nog niet bij de kunstmusea in de negentiende eeuw. Voortbouwend op Hooper-Greenhills concept van het 'disciplinary museum', waarin de overheid de openbare musea gebruikt om het volk te civiliseren, brengt Bennett Foucaults theorieën van 'panopticism' en 'governmentality' in, om de theorie te formuleren dat de musea niet alleen het doel hadden de bevolking te 'verbeteren', maar dat zij de bevolking zouden aanzetten 'to regulate and police themselves'. Het internaliseren van visuele 'lessons in civics' zou

<sup>30</sup> Rob Visser, 'De ontwikkeling van het natuurhistorisch museum sedert 1750', in: Bergvelt/ Meijers/ Rijnders, *Kabinetten* (noot 16), 191, 196-7.

door de ruimtelijke opzet van de musea geïnstigeerd worden, omdat de hier gecreëerde ‘public spaces’ de bezoekers in een met een panopticum vergelijkbare spanning zouden houden tussen observeren en geobserveerd worden.<sup>31</sup> Zoals al gezegd waren de toenmalige Nederlandse museumgebouwen nooit specifiek voor dat doel ontworpen, waardoor het architectonische element wegvalt. Maar los daarvan waren een dergelijk sterke ideologie en betrokkenheid van de overheid tijdens de negentiende eeuw ver te zoeken.

In Duitsland daarentegen ontwaarden de adviseurs van koning Ludwig I van Beieren de ‘ruhestiftende Funktion der Geschichtspflege’ en benadrukten ze ‘daß die Historie ein spezifisches Gegengift wider revolutionäre Neuerung und wider ungeduldiges Experimentieren sey, – wer seinen Sinn Ernst und würdig auf die Vergangenheit richte, sey nicht zu fürchten in der Gegenwart – und es gäbe kein kräftigeres Bindungsmittel zwischen Volk und Dynastie, als eine recht nationale Geschichte.’<sup>32</sup> Deze gedachte, die zo in overeenstemming is met Bennetts theorie, is niet afwezig in de geschiedenis van het Rijksmuseum, want het waren de Patriotten die het museum oprichtten, met als oogmerk dat het een instrument voor ‘het vormen van het nationaal Character’ zou zijn, en tevens middel tegen het veronderstelde morele verval door het tonen van voorbeelden van voorouderlijke deugden.<sup>33</sup> Maar deze ideologie, aan de ene kant manipulatief door de civiliserende intentie, aan de andere kant democratisch door het gericht zijn op een breed juist niet-elitair, maar ‘behoefstig’ publiek, verdwijnt samen met de Patriotten uit de Nederlandse gedachtewereld. Met Lodewijk Napoleon verdwijnt het algemene publiek uit het centrum van de belangstelling – maar niet uit de musea. Hoewel het Rijksmuseum in de volgende decennia vanwege de beperkte openingstijden weinig toegankelijk was voor het grootste gedeelte van de Nederlanders, is er geen sprake van dat deze groep welbewust geweerd zou worden. Men zou kunnen stellen dat de ideologie vooral zwak was door het ontbreken van denkers en discussies over de musea, of van machthebbers die musea enige rol van betekenis toekenden: de Nederlandse musea verkeerden in een ‘Ideology Gap’.<sup>34</sup>

31 Voor Bennetts toepassing van Foucaults ideeën zie Bennett, *Birth* (noot 3), vooral 1-13 en 67-69, en Rhiannon Mason, ‘Cultural Theory and Museum Studies’, in: Sharon MacDonald (ed.), *A Companion to Museum Studies* (Malden/Oxford/Victoria 2006), 24-25. Hier wordt ook een overzicht gegeven van de reacties op Bennett: Barnett kritiseert hem omdat hij Foucaults eigen theorie, waarbij het subject altijd een actieve participant blijft, gedeeltelijk negeert en Trodd signaleert dat hij de relatie tussen staat en museum te simplistisch weergeeft, door de verschillende persoonlijkheden achter de term ‘staat’ en de conflicterende krachten binnen de afzonderlijke musea te verwaarlozen. Zie ook de recensie van Bennetts, *Birth of the Museum* door de Amerikaanse sociaal-psycholoog Robert A. Baron in *Museum Management and Curatorship*, 15/2 (Juni 1996), 203.

32 Eduard von Schenk an seine Majestät den Koenig 11. April 1827 geciteerd in Hochreiter, *Vom Musentempel zum Lernort* (noot 21), 53.

33 Advies van de Eerste Kamer aan de Minister van Nationale Opvoeding, waaronder begrepen is de Geneeskundige Staatsregeling, de vorming van de Nationaale Zeden, en de bevordering van het openbaar Onderwijs, en van Kunsten en Wetenschappen geciteerd in Annemieke Hoogenboom, ‘De rijksoverheid en de moderne beeldende kunst in Nederland, 1795-1848’, *Kunst en beleid in Nederland* (Amsterdam 1985), 19 en Bergvelt *Pantheon* (noot 11), 31.

34 Voor een volledige ontwikkeling van de ideologieën met betrekking tot de publieke functie van het Rijksmuseum tot 1885 zie Hörster, ‘Visiting the Trippenhuys’ (noot 22).

Niet het grote publiek werd een rol toegekend als gebruikers of bezoekers van de musea; in Nederland waren tot circa 1870 in principe de musea in de eerste plaats bestemd voor beeldende kunstenaars, daarna voor buitenlandse toeristen en tot slot voor het grote, Nederlandse publiek.<sup>35</sup> Na 1870 veranderde dat en werd het grote publiek althans in de retoriek van het Nederlandse museumbeleid belangrijk, maar opstellingen waarin een, voor het publiek overzichtelijke, consequent geografisch-chronologische ordening werd aangehouden (zoals in het buitenland gebeurde), werden toen nog niet geboden. De negentiende-eeuwse presentatie zoals door Bennett geschetst, in (geografisch-) chronologische series, zien we in de Nederlandse kunstmusea pas in de twintigste eeuw ontstaan. De schilderijen in het Rijksmuseum waren in het Trippehuis aanvankelijk (1817-1853) naar genre geordend. De stillevens hingen bij elkaar, de landschappen, de zeestukken, de historiestukken en de portretten, een ordening die bijzonder handig was voor de studerende kunstenaars. Misschien vond een groter publiek zo'n opstelling ook aantrekkelijk, maar op die groep was de presentatie niet in eerste instantie gericht.

Een 'vernieuwing' was de herordening van 1853, waar bij de 'plaatsing der schilderijen' (...) 'den welstand door de harmonij van Koloriet, tot leidraad [werd] genomen' – een uitgangspunt dat in de achttiende eeuw niet had bestaan, maar dat door de resulterende onoverzichtelijkheid weinig vriendelijk was ten aanzien van het grote publiek. Daarbij werd er namelijk vanuit gegaan dat de bezoekers zelfstandig, eventueel wel met behulp van een summier gidsje, hun weg konden vinden tussen de schilderijen die op esthetische gronden waren gerangschikt.<sup>36</sup> Eenzelfde soort presentatie werd overigens in het negentiende-eeuwse Mauritshuis geboden. De Nederlandse nationale kunstmusea bleven lang iets bijzonder 'ouderwets' houden.

In het nieuwe Rijksmuseum waren vanaf 1885 in principe de schilderijen wel chronologisch geordend; deze ordening werd echter onderbroken door zalen waarin de legaten en schenkingen van particuliere weldoeners bij elkaar waren gehangen. Deze inconsequentie werd pas in de jaren twintig van de twintigste eeuw opgeheven, toen alle legaten en schenkingen als afzonderlijke eenheden verdwenen en opgenomen werden in één chronologisch geordende presentatie.<sup>37</sup> Toen pas zag men in het Rijksmuseum een presentatie die in het midden van de negentiende eeuw 'modern' zou zijn geweest. Ook in andere Nederlandse musea kwamen pas in de twintigste eeuw publieksvriendelijke presentaties of educatieve afdelingen.

35 Dat althans was het beleid, maar in werkelijkheid kwamen er vele Nederlandse bezoekers uit de lagere klassen, vooral in september als de mensen vrij hadden, zie hierboven.

36 Op de schilderijlijsten waren aanvankelijk nummers bevestigd, waarvan de uitleg in de catalogus werd gegeven. Pas vanaf 1870 werden er in het Rijksmuseum plaatjes met de namen van de geportretteerden op de schilderijlijsten bevestigd, Bergvelt, *Pantheon* (noot 11), 168.

37 Dat gebeurde onder Frederik Schmidt-Degener die van 1922 tot 1942 hoofd directeur van het Rijksmuseum was, Ger Luijten, "De veelheid en de eelheid": een Rijksmuseum Schmidt-Degener, in: *Het Rijksmuseum. Opstellen over de geschiedenis van een nationale instelling* (Weesp 1985) [= *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 35 (1984)] 351-429.

## Nederland anders?

Een mogelijke verklaring voor het verschil tussen de situatie in de Europese musea en die in Nederland, ligt onder meer aan het verschil in status van de beeldende kunst. Hier is een minder vanzelfsprekende band tussen macht en kunst dan in andere landen, wat mede zijn oorzaak vindt in de bijzondere kunstmarkt die zich in de Nederlanden in de zeventiende eeuw had ontwikkeld. Terwijl in andere landen schilders werkten voor kerkelijke of vorstelijke opdrachtgevers (en er zodoende een duidelijke relatie was tussen macht en kunst), was in de protestantse Nederlanden een vrije markt ontstaan, met als gevolg dat schilderijen hier veel ‘gewoner’ (goedkoper en meer aanwezig) waren dan in andere landen. Hier zijn miljoenen schilderijen geproduceerd, die door hun hoeveelheid over veel grotere lagen van de bevolking zijn verspreid dan in andere landen. Schilderijen waren hier dus niet *per se* een statussymbool en verbonden met macht. Velen, ook de bakker en de slager zoals verbaasde buitenlanders meldden, hadden schilderijen, en ook gekleurde prenten, als muurdecoratie hangen, maar een echte schilderijencollectie was iets uitzonderlijks, iets voor echte kunstliefhebbers en zeker niet geassocieerd met macht.<sup>38</sup> Iets heel anders was het bezit van voorouderlijke portretten, een reeks die door elke volgende generatie werd uitgebreid. Dat duidde op een familie met een eerbiedwaardige geschiedenis, die niet met geld kon worden verworven. Echte macht en status lijken in Nederland echter veel meer verbonden te zijn geweest met het bezit van een buiten met bijbehorende landerijen, iets wat ook nieuwe rijken zich bij uitstek konden permitteren. Daar verbleef een vermogende familie (of het nu oud of nieuw geld betrof) in de zomer, als afwisseling met de stadspaleizen aan de grachten, waar men in de winter vertoefde.

Niet alleen de bijzondere kunstmarkt in de Republiek, maar ook het ontbreken van een centraal gezag vóór 1795 zorgde ervoor dat de relatie tussen kunst en staatsmacht hier niet goed was ontwikkeld. Het duurde geruime tijd, namelijk tot 1870, voordat het culturele leven dat tot 1795 op stedelijk niveau georganiseerd was geweest zich landelijk had ontwikkeld.<sup>39</sup>

De gebrekkige relatie tussen kunst en macht hield zijn uitwerking tot in de negentiende eeuw, met negatieve gevolgen voor de toestand in de Nederlandse kunstmusea tussen 1830 en 1870, jaren die wel gekenschetst zijn als de periode van ‘nationale onverschilligheid’.<sup>40</sup> In deze jaren regeerden vooral liberale kabinetten, vaak onder minister J.R. Thorbecke. In het algemeen was de politiek

38 Ellinoor Bergvelt, ‘Joodse kunstverzamelaars en hun culturele netwerken in Amsterdam tot circa 1900’, in: Huibert Schijf en Edward van Voolen (red.), *Gedurfd Verzamelen. Van Chagall tot Mondrian aan* (Zwolle/Amsterdam 2010), 40-54.

39 Met als gevolg dat particuliere verzamelaars tot 1870 hun collecties eerder aan de stedelijke overheden nalieten dan aan de rijksoverheid. Leendert Dupper was in 1870 de eerste die een belangrijke collectie 17de-eeuwse schilderijen aan het Rijksmuseum naliet, Bergvelt, *Pantheon*, (noot 11), 168-170.

40 Emanuel Boekman, *Overheid en kunst in Nederland* (Amsterdam 1939), 15-35. In 1830 was de Belgische Opstand de oorzaak van het begin van zuinigheid van de overheid ten aanzien van de nationale kunstmusea. Dat hield op omstreeks 1870 toen het economisch weer beter begon te gaan in Nederland.

van deze regeringen bijzonder terughoudend als het ging om overheidsingrijpen – tegenwoordig wordt het woord ‘nachtwakersstaat’ wel gebruikt. Deze terughoudendheid had betrekking op alle terreinen van het maatschappelijke leven en dus ook als het ging om cultuur.<sup>41</sup> Ook koning Willem II (1840-1849) heeft de nationale musea geen goed gedaan; hij vond eveneens dat de overheid geen taak had in dezen; wel besteedde de koning zelf zeer grote bedragen aan zijn Haagse privé-museum, dat bij zijn plotselinge overlijden in 1849 door zijn erfgenamen werd verkocht.<sup>42</sup>

Een andere mogelijke verklaring is het protestantisme, en de daaruit voortvloeiende houding ten aanzien van beeldende kunst. Ook het nationale kunstmuseum in Groot-Brittannië (de National Gallery in Londen) verkeerde tot 1855 in even treurige omstandigheden als de Nederlandse kunstmusea in die tijd: soms kwam er geld beschikbaar voor aankopen en soms ook niet. Wel werd er een gebouw neergezet in 1838, dat – weer – gedeeld moest worden met de Royal Academy, tot 1868.<sup>43</sup> De museumdirectie echter kan als onprofessioneel (de Keeper) en ongeïnteresseerd (de Trustees) worden gekenschetst. Het protestantse Pruisen besteedde daarentegen wel geld aan zowel de collecties van musea en de bouw ervan. De musea hadden de warme aandacht van de vorst, wat in Londen niet het geval was. In Londen kwam in 1855 een einde aan de treurige situatie door het aanstellen van een directeur en een jaarlijks budget van 100,000 pond.<sup>44</sup>

Machthebbers hadden in Nederland, in elk geval na het vertrek van Lodewijk Napoleon in 1810, minder de behoefte hun macht door middel van kunst (en ook door kunstmusea) te onderstrepen. De maatregelen van Willem I om de eenheid tussen de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden te bevorderen, wat tussen 1815 en 1830 wel het algemene beleid was, strekten zich niet tot de musea, laat staan de kunstmusea, uit. Zo heeft niemand in die tijd ooit gesuggereerd om beide nationale kunstcollecties in het Noorden (Rijksmuseum en Mauritshuis) in één nationaal kunstmuseum te verenigen: kunst werd als te onbelangrijk beschouwd.<sup>45</sup> Activiteiten die de nationale identiteit zouden kun-

41 Voor een algemeen overzicht van de geschiedenis van beide Nederlandse kunstmusea (Rijksmuseum en Mauritshuis) in de 19<sup>de</sup> eeuw en het museumbeleid van de Nederlandse overheid zie Bergvelt, *Pantheon* (noot 11). In verkorte vorm: Ellinoor Bergvelt, ‘Tussen geschiedenis en kunst. Nederlandse nationale kunstmusea in de negentiende eeuw’, in: Bergvelt/Meijers/Rijnders (noot 16), 343-372.

42 Ellinoor Bergvelt, ‘Een vorstelijk museum? De rol van de kunstverzameling aan het Haagse hof van koning Willem II (1840-1850)’, in: J.-Chr. Klamt en K. Veulenturf (red.), *Representatie: kunsthistorische bijdragen over vorst, staatsmacht en beeldende kunst, opgedragen aan Robert W. Scheller*, (Nijmegen 2004), 27-66

43 De rol van het protestantisme in relatie tot cultuur- en museumbeleid verdient nadere bestudering, Ellinoor Bergvelt, ‘Are National Museums of Protestant Nations Different? The process of modernizing 19th-century national art museums in the Netherlands and in Great Britain 1800-1855’ (2007) in: P. Aronsson and M. Hillström (ed.), *NaMu, Making National Museums Program, Setting the Frames*, 26-28 February 2007, Norrköping, Sweden, <http://www.ep.liu.se/ecp/022/004/> (since 19 September 2007).

44 Bergvelt, ‘Britse Parlementaire Enquête’ (noot 16).

45 Voor het museumbeleid van Willem I, Bergvelt, *Pantheon* (noot 11), 88-137 en voor het verschil tussen kunst en geschiedenis in de nationale kunstmusea in die tijd, Ellinoor Bergvelt, ‘Potgieter’s “Rijksmuseum” and the Public Presentation of Dutch History in the National Museum (1800-1844)’,



nen bevorderen zijn met betrekking tot de Nederlandse nationale kunstmusea tot 1870 niet ontwikkeld. Terwijl de kunstmusea zich tijdens deze jaren amper staande konden houden, ja zelfs in ontwikkeling achteruitgingen, heeft deze 'Ideology Gap' ook positieve gevolgen, in de zin van een afwezigheid van de door Bennett geschetste manipulatie en controle van het publiek via deze instellingen.

Er kwam een einde aan het ontbreken van overheidsideologie omstreeks 1870. Dat de musea in Nederland op de politieke agenda kwamen te staan was mede te danken aan Victor de Stuers, referendaris van het ministerie van Binnenlandse Zaken (1875-1901).<sup>46</sup> De Stuers hamerde in zijn artikelen telkens op het Belgische voorbeeld.<sup>47</sup> Inderdaad blijkt elke keer dat België op museaal gebied en in het denken over musea aanmerkelijk vooruitstrevender was dan Nederland.<sup>48</sup>

In plaats van een schets te geven hoe hét (Europese) museum zich heeft ontwikkeld, zoals Bennett doet, is het aan te raden eerst onderzoek te doen naar verschillende soorten musea in verschillende landen. Er zullen zeker grote lijnen te trekken zijn, maar die zien er vermoedelijk anders uit dan de schets die Bennett in 1995 gaf.

*Ellinoor Bergvelt, Universiteit van Amsterdam – Cultuurgeschiedenis van Europa/Museumstudies, e.s.bergvelt@uva.nl*  
*Claudia Hörster, Koninklijk Huisarchief, Den Haag, c.horster@dkb.nl*

in: L. Jensen, J. Leerssen and M. Mathijsen (eds.), *Free Access to the Past. Romanticism, Cultural Heritage and the Nation* (Leiden/Boston 2010) 192-196.

<sup>46</sup> Bergvelt, *Pantheon* (noot 11), 193-207 en Jos Perry, *Ons fatsoen als natie. Victor de Stuers 1843-1916* (Amsterdam 2004).

<sup>47</sup> Bergvelt, *Pantheon*, (noot 11), 195.

<sup>48</sup> Nys, 'Intrede van het publiek' (noot 21).