

Het Rijksmuseum: evocatie van een groots verleden¹

Jet Burgert

'Bisschoppelijk paleis', 'boterhal', 'gebouw met de plakplaatjes', 'tempel' of 'bontgesmukte woning van een rijk geworden parvenu'. Het zijn enkele van de predikaten die het Rijksmuseum in Amsterdam nog voor de opening op 13 juli 1885 kreeg opgeplakt. Deze beeldende 'koosnamen' golden niet alleen de esthetische *merites* van het neogotische, rijk geornamenteerde gebouw. Er werd betwijfeld of het gebouw wel geschikt was als huisvesting en monument voor de nationale (schilder)kunst. Al voordat een architect opdracht had gekregen een Rijksmuseum te bouwen, had het *College van Rijksadviseurs voor de monumenten van de geschiedenis en de kunst* bepaald dat de bestemming van het gebouw - het bewaren van Nederlandse zestiende en zeventiende-eeuwse kunst - tot uitdrukking moest komen in de vormgeving. De gotiek als exotische en middeleeuwse bouwstijl lag daarvoor niet voor de hand.

Net als de kunstwerken die het huisvestte moest het gebouw zelf getuigen van nationale gevoelens en vooral herinneren aan de bloeiperiode van de natie, de Gouden Eeuw. Het Rijksmuseum als nationaal symbool was en is vooral een herinnering aan deze periode uit de nationale schilderkunst en geschiedenis, het symbool van het tot de verbeelding sprekende grootse verleden. Tot op de dag van vandaag kunnen bezoekers van de afdeling Nederlandse geschiedenis, die een overzicht geeft van de Nederlandse geschiedenis van 1500 tot heden, zich vergapen aan de heldendaden, roem en grote mannen uit onze geschiedenis. In deze aflevering van *Het Instituut* aandacht voor de pretenties van een klein landje en zijn weemoed naar het eigen glorieuze verleden.

Het bederf van de zeden

Paradoxaal genoeg is het Rijksmuseum voortgekomen uit de tijdelijke neergang van de Oranjes, het geslacht dat onlosmakelijk verbonden is met de glorie tijd die

1 Met dank aan Peter Sigmund, hoofd afdeling Nederlandse Geschiedenis van het Rijksmuseum, voor zijn ontvangst en informatie over het museum.

het Rijksmuseum representeert. Toen in 1795 stadhouder Willem V naar Engeland vluchtte en de patriottische groeperingen kibbelden over de inrichting van de Bataafse Republiek eigende het Franse leger, als beloning voor de 'bevrijding', zich een groot deel van de kunstschaten van de Oranjes toe. Deze werden naar Parijs gestuurd en ondergebracht in het *Muséum de la République*. Een aantal nationale relikwieën werden in hetzelfde jaar alweer terug gegeven, maar de rest zou pas in 1815 terug keren en na een triomfantelijk onthaal ondergebracht worden in museum het Mauritshuis. Ook heel wat werken uit de stadhouderlijke paleizen werden verkocht door commissies die belast waren met het beheer van de Oranje-bezittingen. In 1798 werd de verdere verspreiding van het kunstbezit een halt toe geroepen toen de unitarist Izaak Jan Alexander Gogel als Agent van Financiën de door Willem V achtergelaten goederen ging beheren. Hij nam het initiatief om de overgebleven stukken in een nationaal museum onder te brengen. Zo kon op 31 mei 1800 de Nationale Konst-Gallerij, gevestigd in het Huis ten Bosch in Den Haag geopend worden voor het publiek. Het museum moest het nationale kunstbezit niet alleen tentoonstellen maar ook uitbreiden. Binnen twee weken na de opening deed het de eerste aankoop, een werk van Jan Asseleyn.

Als voorstander van de eenwording van Nederland in een centraal geregeerde republiek zal Gogel de symbolische waarde van een nationale kunstcollectie niet over het hoofd gezien hebben. Maar hij had ook morele en pedagogische bedoelingen met de oprichting van de Nationale Konst-Gallerij. Zoals meer van zijn tijdgenoten was Gogel bezorgd over het bederf van de zeden waar de Bataafse Republiek aan leed. Dit was, meende hij, de oorzaak van de achteruitgang van de economische, artistieke, wetenschappelijke en politieke betekenis van de republiek. De nationale deugden uit de glorie-dagen van de Republiek, zoals (religieuze) verdraagzaamheid, moed, volharding, weerbaarheid en vaderlandsliefde moesten via de confrontatie met de schilderkunst uit die tijd weer nieuw leven ingeblazen worden. Het aankoopbeleid van de Nationale Konst-Gallerij was dan ook sterk gericht op afbeeldingen van Nederlandse zeehelden, de vrijheidsstrijd tegen de Spanjaarden en personen die de macht van de stadhouders hadden aangevochten.

De Nationale Konst-Gallerij is niet lang in het Huis ten Bosch gehuisvest geweest. Toen raadpensionaris Rutger Jan Schimmelpenninck er zijn zomerhuis van wilde maken, verhuisde het museum naar het Buitenhof, naar hetzelfde gebouw dat eens het schilderijenkabinet van de stadhouder geherbergd had. In 1808 werden de schilderijen wederom in een paleis ondergebracht. Koning

Lodewijk Napoleon bracht zijn residentie over naar Amsterdam alwaar hij naar het voorbeeld van het Parijse *Musée Napoleon* het Koninklijk Museum oprichtte. Dit werd voorlopig gehuisvest in de bovenzalen van het zeventiende-eeuwse raadhuis aan de Dam, dat hij als zetel gekozen had. De collectie van de stadhouder werd daardoor samengevoegd met die van de gemeente Amsterdam. Het stadsbestuur, dat in allerijl een nieuw onderkomen had moeten zoeken, liet de stedelijke kunstcollectie, waaronder de Nachtwacht, achter. Het grote succes van dit museum was slechts van korte duur. Er was nauwelijks geld meer voor aankopen nadat Lodewijk Napoleon in 1810 afstand had moeten doen van de troon en het Koninkrijk Holland bij Frankrijk ingelijfd werd. Koning Willem I wenste geen museum in zijn paleis, zodat de schilderijen alweer een ander onderkomen kregen: het Trippenhuys aan de Kloverniersburgwal. Dit was in de zeventiende eeuw gebouwd in opdracht van de broers Louis en Hendrik Trip, geschilders en handelaren in Zweeds ijzer. In 1817 werd dit als het Rijksmuseum opengesteld voor publiek. In deze periode kreeg het museum internationale faam als de beste verzameling Hollandse schilderkunst.

De geneugten van een bezoekje aan dit museum en de gevoelens van vaderlandsliefde die het opriep, worden aangehaald in Potgieters essay *Het Rijksmuseum te Amsterdam* dat in 1844 in *De Gids* gepubliceerd werd. Uit dit essay spreken Potgieters vurige belangstelling voor de Gouden Eeuw met zijn aan liefde voor het vorstenhuis gepaarde vrijheidszucht en zijn ongenoegen over de heersende Jan Saliegeest.

Een vorstenhuis, dat zich der dienst der vrijheid wijdde - een klein volk, dat eene groote zending vervullen mogt - zietdaar de wonderen, door de geschiedenis geboekt, welke de kunst hier veraanschouwelijkt; een uur, in deze zaal doorgebracht, kan geen verloren uur zijn voor wie betreurt dat den gulden eeuw de dagen van Jan Salie zijn gevolgd.²

Het Trippenhuys voldeed echter niet als museum. Het kon de vergelijking met de andere grote Europese musea niet doorstaan. Het museum was al snel te klein. Noch de schilderijen noch de Nederlandse historie kwam er goed tot zijn recht. Potgieter klaagde:

2 E.J. Potgieter, *Afrid ter Valkenjacht en Het Rijksmuseum te Amsterdam* (Amsterdam 1981) 69, r.349-353.

Indien het Trippenhuis tot nog toe iets anders was geweest dan eene bergplaats van schilderijen toebehorende aan het Rijk, een beter licht dan de schemering van eenen hoek zou de Vader des Vaderlands zijn aangewezen. Laat ons hopen dat de dag niet verre is, waarop Nederland der kunst invloedsgenoeg zal toekennen, om meer van de bewarer harer schatten te eischen, dan te zorgen, dat regenscherm noch wandelstok in den tempel kome;³

De jurist Victor de Stuers fulmineerde 29 jaar later in *De Gids* tegen de nalatigheid van de overheid tegenover het cultureel erfgoed. Hij constateerde een algehele culturele argeloosheid en bepleitte een grotere aandacht voor de kunst omwille van diens opvoedende kwaliteiten. In zijn in november 1873 verschenen artikel 'Holland op zijn smalst' ageert hij tegen de alom heersende wansmaak en het gebrekkige onderhoud, waardoor oude en nieuwe monumenten bedreigd werden. Bovendien maakten de slechte staat en inrichting van de openbare verzamelingen de educatieve functie van de kunst en daarmee de artistieke opvoeding van de natie onmogelijk.



Figuur 1. Victor de Stuers (zuidgevel Rijksmuseum)

3 Potgieter, *Afrid en Het Rijksmuseum*, 69, r.331-336.

Het morele verval werd bij De Stuers gepersonifieerd door de calculerende burger. Door de preoccupatie met materiële belangen was de kunst in het verdomhoekje beland. En dat terwijl Nederland juist zo veel schoons tentoon te stellen had, want: 'Vergeten wij niet dat, behalve Italië, geen ander land in XVI^e-XVIII^e eeuw op het gebied der kunst zo veel heeft voortgebracht als Nederland, en dat wij, wat roemrijke geschiedenisrollen betreft, voor niemand hoeven te wijken.'⁴ Deels door mensen als De Stuers kregen nationalistische gevoelens aan het einde van de negentiende eeuw een uitlaatklep in het cultuurbehoud en kwam er meer aandacht voor de 'monumentalisering' van het verleden. Mede door het schrijven van zijn artikel raakte de Stuers in 1874 betrokken bij de oprichting van het 'College van Rijksadviseurs voor de monumenten van de geschiedenis en de kunst'. Deze commissie gaf in 1876 de architect Cuypers de opdracht een rijksmuseum te bouwen.



Figuur 2. Pierre Cuypers (zuidgevel Rijksmuseum)

4 Victor de Stuers, 'Holland op zijn smalst', *De Gids* 37 (1873) 3, 403.

Cuypers en de gotiek

Pierre J.H. Cuypers (1827-1921) kwam oorspronkelijk uit Roermond. Hij volgde zijn opleiding aan de Koninklijke Academie voor Schoone Kunsten te Antwerpen, alwaar hij voornamelijk in het classicisme onderwezen werd. Bij de restauratie van de Munsterkerk te Roermond, zijn eerste grote opdracht, openbaarde zijn voorliefde voor de gotiek zich ten volle. In de loop der jaren heeft Cuypers talloze gotische kerken gebouwd en gerestaureerd. Hij kreeg daar in het tijdperk van katholieke emancipatie ook veel kans toe, vooral toen in 1853 met herstel van de bisschoppelijke hiërarchie in Nederland ook het directe toezicht door ingenieurs van Waterstaat op de kerkbouw kwam te vervallen. Onder hun leiding waren voornamelijk kerken in classicistische stijl gebouwd.

Cuypers assimileerde in zijn ontwerpen het ideaal van de gotische kathedraal met Hollandse bouwtradities. Hij combineerde een efficiënte, rationele bouwstructuur met schilderachtige elementen. Hij werkte sterk iconologisch: met symbolisch geladen architectonische elementen en decoratieve motieven. Hij verbond in zijn stijl liturgie en kerkgebouw. Hierin werd hij gestimuleerd door de Amsterdamse literator J.A. Alberdingk Thijm, met wie Cuypers in de jaren 1850 bevriend was geraakt. Hun vriendschap werd nog versterkt toen Cuypers Thijms zuster trouwde en naar Amsterdam verhuisde. Door zijn vriendschap met Thijm kreeg Cuypers toegang tot een internationale kring van neogotici, die in het noorden een blok vormden tegen de aanvallen door renaissancisten en classicisten.

Vanwege zijn grote deskundigheid en verdiensten op het gebied van monumentenzorg werd Cuypers door de eveneens katholieke en met Alberdingk Thijm bevriende De Stuers in 1874 aangetrokken als lid van College van Rijksadviseurs voor de Monumenten van de Geschiedenis en de Kunst. Van deze commissie maakte ook Cuypers latere felle tegenstander Carel Vosmaer deel uit. Deze liet als woordvoerder van het liberale tijdschrift *De Nederlandsche Spectator* geen mogelijkheid onbenut om uiting te geven aan zijn weerzin tegen de gotiek, die 'hybridischen bastaardstijl'. Zo schreef hij in een van zijn 'Vlugmaren', een kritische en satirische rubriek in de *Spectator*:

Huizenbouwers zonder wetenschappelijke studien hebben gemeend, dat het hem zat in rechte en dwarse, roode en gele, gebakken en gehouwen steentjes, in beeldwerk van Sinterklaasdeeg, in boogjes en krulletjes, in boogveldjes met vlechtwerk, in gasthuispoortjes als deur eener

heerenhuizing, in erkers, torentjes en windvaven enz. Dat alles hutsen zij door elkaar en het geheel wordt een lappendeken.⁵

Zijn werkelijke strijd voerde Vosmaer echter niet tegen het gotische schoonheidsideaal, maar tegen de katholieken, en vooral de ultra-montanen. Tegen deze als bedreigend beschouwde pausgezinden meende hij de liberale verworvenheden te moeten beschermen. In de jaren zeventig van de vorige eeuw was een verwijdering tussen katholieken en liberalen ontstaan, nadat de paus in zijn encycliek *Quanta Cura* de katholieken had opgeroepen de pragmatische politieke band met de liberalen te verbreken. De liberalen zagen in de emancipatie van de katholieken een wending naar een assertief anti-liberalisme en een bedreiging voor de nationale eenheid. Het Rijksmuseum, een nationale instelling die de schilderijen van de Nederlandse grote meesters moest huisvesten en tentoonstellen, kon volgens de liberaal Vosmaer daarom onmogelijk gevestigd worden in een monument opgetrokken in een bouwstijl die in dienst stond van de katholieke kerk en die stamde uit een tijd 'waarin kerkelijke, maatschappelijke en staatkundige denkbeelden heerschten, met welke wij voorgoed gebroken hebben.'⁶

Vanwege de onverenigbaarheid van richtingen binnen deze commissie, protestanten versus katholieken, classicisten versus voorvechters van de gotiek, was deze commissie geen lang leven beschoren. In 1879 stapten Vosmaer en een van zijn medestanders eruit. De Stuers was in 1876 benoemd tot hoofd van de pas opgerichte afdeling Kunsten en Wetenschappen van het ministerie van Buitenlandse Zaken. In die hoedanigheid kon hij grote invloed uitoefenen bij de benoeming van Alberdingk Thijm als hoogleraar kunstgeschiedenis en esthetica aan de academie voor Beeldende Kunsten te Amsterdam en die van Cuypers als architect der Rijks Museumgebouwen. Het had echter veel voeten in de aarde gehad voordat Cuypers deze opdracht kreeg.

5 Nop Maas, 'Carel Vosmaer en het Rijksmuseum', in: E. de Jong e.a. (red.), *Het Rijksmuseum. Opstellen over de geschiedenis van een nationale instelling* (Weesp 1985) *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 35 (1984) 212.

6 Maas, 'Carel Vosmaer en het Rijksmuseum', 199.

Een katholieke samenzwering

Al in 1863 had Cuypers een ontwerp voor een Rijksmuseum ingezonden op de prijsvraag die de in 1862 opgerichte ‘Kommissie tot voorbereiding der stichting van een Kunstmuzeüm’ had uitgeschreven. Deze commissie was een privé-initiatief van personen die zich zorgen maakten over de onvolkomenheden van het Trippenhuis als herberg van de nationale kunstcollectie. Dit waren onder meer Alberdingk Thijm, de auteurs Jacob van Lennep en W.J. Hofdijk en de historieschilder Charles Rochussen. Het nieuw te bouwen museum moest het ‘Muzeüm Koning Willem de Eerste’ gaan heten. Behalve de Gouden Eeuw diende het tevens herinneren aan het jaar 1813, de kroning van koning Willem I, en uitdrukking geven aan ’s konings kunstliefde.

De prijsvraag was weinig succesvol. Uit de 21 inzendingen werd wel een winnaar gekozen, maar de jury vond het winnende ontwerp van de Duitse architecten vader Ludwig en zoon Emil Lange met zijn Ionische zuilenrijen en Dorische koepel toch te weinig Nederlands om te laten uitvoeren. Alberdingk Thijm protesteerde ‘dat men niet andermaal voor hollandsche omstandigheden, hollandsche helden, hollandsche schilderyen de bouwvormen zoo maar onverwerkt uit Italië en Griekenland mag halen: dat berust op een valsch en voortaan onverdedigbaar grondbeginsel’.⁷ Het ontwerp van Cuypers kreeg de tweede prijs. Ook dit ontwerp ontbeerde volgens de juryleden een nationaal karakter. Het was te gotisch, en dit was een van oorsprong on-nederlandse bouwstijl. De bouwstijl en het gebruikte materiaal moesten immers behalve met de monumentale bedoelingen van het museum ook stroken met de bestemming van het gebouw: het bewaren en tentoonstellen van *Nederlandse* kunstschaten uit de zestiende en zeventiende eeuw. Het nieuwe museum moest dezelfde uitstraling hebben als de zeventiende eeuwse monumentale Amsterdamse grachtenpanden. Een bijkomstigheid was dat de uitvoering van beide plannen het beschikbare budget van f500.000,- overschreed.

Pas toen de regering in 1873 besloten had een memoriepost van een miljoen op de begroting op te nemen bestemd voor de bouw van een rijksmuseum kwam er weer schot in de museumplannen. Ditmaal ging de competitie slechts tussen vier, door het College van Rijksadviseurs aangewezen architecten, waaronder Cuypers. De eisen die aan het te ontwerpen museum werden gesteld, kwamen in grote mate overeen met die van 1863 – een gebouw

7 Maas, ‘Carel Vosmaer en het Rijksmuseum’, 205.

in zeventiende eeuwse nationale bouwstijl -, maar het moest groter worden. Het College van Rijksdaviseurs, een nieuwe commissie en de voorzitters van de Haagse en Amsterdamse schildersgenootschappen *Pulchri Studio* en *Arti et Amicitiae*, Jozef Israëls en Cornelis Springer, moesten over de ingezonden ontwerpen oordelen. Het ontwerp van Cuypers won overtuigend. Het kreeg vijftien van de achttien stemmen van de commissie en het had de voorkeur van Israëls.

Cuypers had – net als in 1863 – twee ontwerpen ingestuurd. Het ene met een renaissancistische, eind zestiende-begin zeventiende eeuwse voorgevel, het andere met een meer gotische, begin zestiende eeuwse voorgevel. Het meerendeel van de jury had ingestemd met de renaissancistische variant. Cuypers eigen voorkeur ging zoals te verwachten uit naar de begin zestiende eeuwse variant. Bij de uitvoer van het gebouw heeft Cuypers – waarschijnlijk op voorspraak van diens gotiek-minnende adviseur De Stuers - van de minister van Binnenlandse Zaken de vrije hand gekregen, zodat de uiteindelijke versie sterk afweek van de keuze van de jury. In plaats van pilasters tussen de ramen kwamen er prominente bogen boven de vensters; de timpanen op de dakkapellen werden vervangen door scherpere driehoeken en in de belangrijkste gevel plaatste Cuypers drie grote ramen, die de renaissancistische impressie van de façade aan de Museumstraat geheel teniet deed. Bovendien werd de begroting ruimschoots overschreden. Bij de oplevering in 1885 had het gebouw al ongeveer 2,8 miljoen gulden gekost, en toen was het grootste deel van de overvloedige decoraties nog niet eens af. Dat zou nog tot in de twintigste eeuw duren.

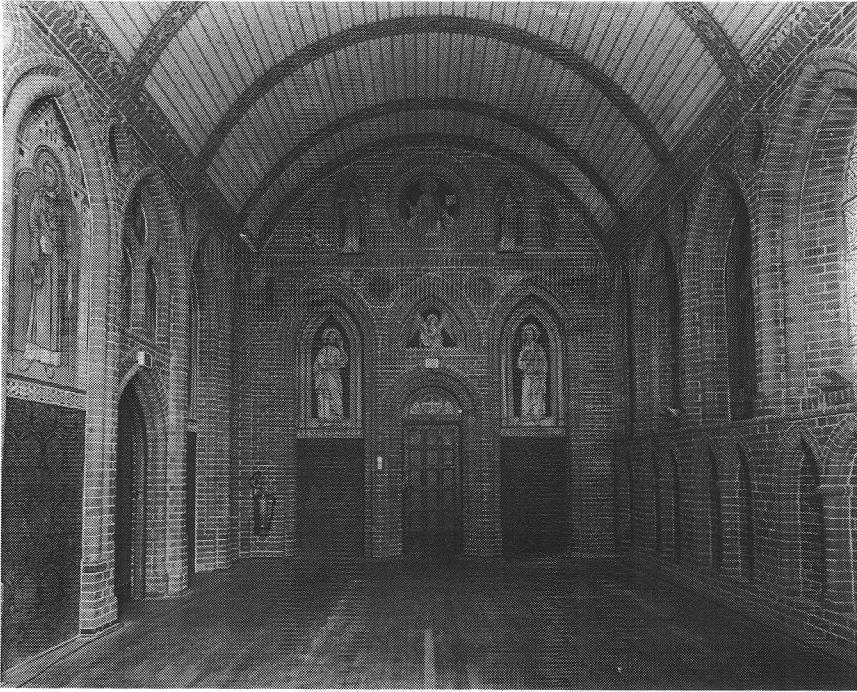
Het waren deze veranderingen die het gebouw de typering ‘bisschoppelijk paleis’ opleverde en die Carel Vosmaer nog eens extra deed fulmineren tegen de vermeende architectonische ‘samenzwering’ van de katholieken De Stuers, Alberdingk Thijm en Cuypers:

De toestand schijnt mij eenvoudig deze, dat, wat de ultramontaanse richting op elk gebied doet, thans ook op dat der kunst wordt uitgevoerd. Wat wij zien is de onderwerping van de mensch aan de beginselen eener partij, die geene vrijheid dult [sic]; het is de strijd tegen alles wat klassiek, wat wetenschap is in den afhankelijken zin welken de protestantsche wereld eerbiedigt; het is het doordrijven van middeleeuwse kunstvormen.⁸

8 Ibidem, 210.

Een monument met plakplaatjes

Hoewel het door sommigen betwist werd is het gebouw ontegenzeggelijk een nationaal monument. Het bevat zalen die kopieën zijn van voornamelijk Nederlandse gebouwen uit de Romaanse en Gotische tijd – zoals de Karolingische Aduardkapel, een reconstructie op kleinere schaal van het grote Aduardklooster in de provincie Groningen (zie figuur 3) –; de binnenkant is bezaaid met decoratieve schilderingen die het nationale verleden verheerlijken en de medaillons, tegeltableaus en sculpturen aan de buitenkant vragen aandacht voor het belangrijke aandeel van Nederland in de geschiedenis van de kunst. De in Engeland vervaardigde ramen bevatten afbeeldingen van kunstschilders, musici en literatoren.



Figuur 3. De Aduardkapel in het Rijksmuseum

De uitwendige decoraties zijn goeddeels bewaard gebleven en onlangs gerestaureerd. De sierelementen aan de binnenkant van het gebouw daarentegen hebben met uitzondering van de gebrandschilderde ramen de tand des tijds niet

doorstaan. Museumdirecteur Schmidt-Degener drukte in de jaren twintig een duidelijk stempel op het interieur van het museum met een grootscheepse reorganisatie waarbij ook het aantal 'overbodige versieringen' teruggebracht werd. Om de doorstroom van bezoekers te bevorderen werden hier en daar afscheidingen geplaatst. Zo wilde Schmidt-Degener met een hek de eregalerij van de voorhal afsluiten. Hij kreeg hierop veel kritiek. De monumentale, heilige grondgedachte achter Cuypers ontwerp zou hierdoor aangetast worden. De voorhal was immers gelijk een kerkportaal, waarna men via het priesterchoor (de eregalerij) naar het altaar (de Nachtwacht) geleid werd. De museumdirecteur dreef zijn zin door. Door een koorhek uit een kerk te gebruiken meende hij van voldoende piëteit jegens Cuypers schepping blijk te geven.

In de loop der tijd verdween de mozaïekvloer, die waarschijnlijk geïnspireerd is op die van de kathedraal in Reims, onder parket en de decoratieve muurschilderingen onder wit pleister. De architect Wim Quist herstelde in de jaren tachtig de eregalerij en de Nachtwachtzaal weer gedeeltelijk in hun oude glorie. Een deel van de rijke muurschilderingen in de eregalerij en de vier marmeren kariatiden en enkele schilderingen van de Nachtwachtzaal zijn weer te bewonderen. De muren zijn licht gelaten, overeenkomstig de moderne smaak. Na 2002 moet de oude stijl en structuur van het museumgebouw zoals het door Cuypers bedoeld was weer boven gehaald worden. In de kantooruimten zijn bijvoorbeeld overal kleine stukjes muur kaal gekrabd om te ontdekken welke decoratieve schilderingen eronder verborgen zijn. Later toegevoegde trapjes, tussenmuurtjes, hekken en overkappingen zullen worden verwijderd in het streven de helderheid die Cuypers in het gebouw aangebracht heeft weer terug te halen.

Historisch genieten

Even autoritair, eigennuttig en doortastend als bij de herinrichting van het museum was de rol van museumdirecteur Schmidt-Degener bij de totstandkoming van de afdeling Nederlandse Geschiedenis van het Rijksmuseum. Deze afdeling gaat terug tot het einde van de jaren twintig. Het Museum voor Geschiedenis en Kunst, dat deel uitmaakte van het Rijksmuseum, werd toen verdeeld in het Nederlands Museum voor Geschiedenis (de huidige afdeling Nederlandse geschiedenis) en het Rijksmuseum voor Beeldhouwkunst en Kunstnijverheid (de huidige afdeling Beeldhouwkunst en Kunstnijverheid). Dit

was zeer tot het ongenoegen van de historicus Johan Huizinga. Tevergeefs had hij zich hier tegen verzet. In 1920 legde hij in *De Gids* 1920 uit dat een scheiding tussen geschiedenis en kunst het aanbrengen van een arbitrair onderscheid tussen esthetisch genot en studie was en derhalve onwenselijk. Zowel geschiedenis als kunst konden leiden tot genot. Met dit 'historisch genieten' doelde hij op de zo dikwijls door hem bezongen 'historische sensatie', volgens hem 'een bijna ekstatische gewaarwording van niet meer mij zelf te weezen'. Deze sensatie was minstens even diep als het zuiverste kunstgenot. Om dit op te wekken moesten in een museum ook voornamelijk authentieke objecten tentoongesteld worden, zodat het directe contact met de waarheid der dingen de historie deed herleven.

De grondslag voor de splitsing was in 1919 gelegd met de benoeming van de Rijkscommissie van advies inzake de reorganisatie van het Museumwezen. Deze commissie moest overzicht brengen in het amalgaam van verzamelingen, dat was ontstaan door het onsamenhangende verzamelbeleid van de tweede helft van de negentiende eeuw. Extreem was de situatie in het Rijksmuseum, waar kunst en geschiedenis elkaar naar de kroon staken in een chaotische opstelling. Schmidt-Degener, prominent lid en drijvende kracht achter de commissie, was al snel in een meningsverschil verwickeld over wat een historisch museum voor voorwerpen zou moeten herbergen. Zijn tegenstanders meenden dat een museum *volledig en onpartijdig* moest zijn. Alles wat op historisch gebied merkwaardig was, moest worden verzameld. Dit moest resulteren in een allesomvattend museum, waarin geen plaats was voor kunst. Schmidt-Degener daarentegen vond dat alleen dat wat *betekenis* had waardig was in een museum te worden opgenomen. Een object had voor hem betekenis als het uitdrukking gaf aan de rol die het Nederlandse volk en de natie in het verleden had gespeeld. Natievorming was het uitgangspunt van zijn presentatie van historische, grotendeels militair getinte voorwerpen. Die voorwerpen moesten getoond worden die een 'evocatie van ons grootse verleden' teweeg zouden brengen. Het ging Schmidt-Degener daarbij uitdrukkelijk om de hogere beschavingsgeschiedenis. Alles wat Schmidt-Degener karakteriseerde als lagere beschavingsgeschiedenis stond hij grootmoedig af aan het Openluchtmuseum in Arnhem.

De afdeling verzamelt tot op heden. De vaste tentoonstelling bestrijkt de periode van 1500 tot de Tweede Wereldoorlog. Daarnaast zijn er twee maal per jaar wisselexposities over thema's uit deze eeuw. Peter Sigmond, hoofd van de afdeling Nederlandse Geschiedenis, vindt dat de bezoekers van het museum in drie kwartier een beeld moeten krijgen van de Nederlandse geschiedenis. 'Als je weer buiten staat moet je meer begrijpen van wat je om je heen ziet', meent

Sigmond. Nog steeds echter vormen indrukwekkende, tot de verbeelding sprekende objecten als de achterspiegel van de 'Royal Charles' (zie figuur 4), het schilderij *De slag bij Waterloo* van W.J. Pieneman, het harnas van Piet Hein, de Nova Zemblareliken, de Michiel de Ruytercollectie, de roodfluwelen aktetas van Johan de Wit, de kist van Hugo de Groot en portretten van onbekendere helden de kern van de tentoonstelling. De collectie ademt sterk de sfeer van de tweede helft van de negentiende eeuw, van roemruchte mannen in plaats van gewone mensen. 'Dat is nu wel eens jammer, het past ook minder in deze tijd', zegt Sigmond. 'Aan de andere kant ben ik er van overtuigd dat de mensen nog steeds komen voor al die dingen die al jaren in de geschiedenisboekjes staan. Het is niets nieuws, maar nog steeds het hart en de kern van de huidige natie.'



Figuur 4. De achterspiegel van de 'Royal Charles'

Op 27 november van dit jaar werd de afdeling Nederlandse Geschiedenis feestelijk heropend na bijna een jaar gesloten te zijn geweest. De grote continuïteit die er sinds de opening van het Nederlands Museum voor geschiedenis in 1931 in de opstelling geweest is zal niet sterk aangetast worden. Zowel in de naoorlogse noodopstelling van Van Lutterveld, de in 1971 geopende

nieuwe presentatie door Couvée als in de komende opstelling bepalen objecten als de spiegel van de 'Royal Charles', de Gouden Eeuw en de hogere beschavingsgeschiedenis het gezicht van de tentoonstelling.

Literatuur:

- Bank, J.Th.M., 'Exempla virtutis. Een negentiende eeuwse interpretatie van de vaderlandse geschiedenis en kunst in het Rijksmuseum', *Leidschrift* 8 (1992) 2, 43-60.
- Becker, J., "'Ons Rijksmuseum wordt een tempel.'" Opmerkingen bij het decoratieve programma van het Rijksmuseum', *De negentiende eeuw* 4 (1980), 207-233.
- Bos, J., "'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) 4, 262-309.
- Grijzenhout, F., 'Tempel voor Nederland. De Nationale Konst-Gallerij in 's-Gravenhage', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 35 (1984), 1-76.
- Hellenberg Hubar, B. van, *Arbeid en bezieling. De esthetica van P.J.H. Cuypers, J.A. Alberdingk Thijm en V.E.L. de Stuers* (Nijmegen 1997).
- Hoogewoud, G., J. Kuyt en A. Oxenaar, *P.J.H. Cuypers en Amsterdam. Gebouwen en ontwerpen 1860-1898* (Den Haag 1985).
- Kiers, J. en F. Tissink, *The building of the Rijksmuseum. Design and message* London 1992).
- Maas, N., 'Carel Vosmaer en het Rijksmuseum', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 35 (1984), 195-226.
- Sigmond, J.P., 'Museale presentaties van de Nederlandse Geschiedenis in het Rijksmuseum. Inleiding op twee studies, *Bulletin van het Rijksmuseum* 45 (1997) 4, 259-261.
- Sint Nicolaas, E., 'Het vaderland voorbij. De presentatie van de afdeling Nederlandse Geschiedenis van het Rijksmuseum in de jaren zestig en begin jaren zeventig', *Bulletin van het Rijksmuseum* 45(1997) 4, 310-354.
- Stuers, V. de, 'Holland op zijn smalst', *De Gids* 37 (1873) 3.