

J. F. Heijbroek, ed., *Geschiedenis in beeld, 1550-2000* (Zwolle: Waanders, Amsterdam: Rijksmuseum, Dordrecht: Dordrechts museum, Rotterdam: Historisch museum Rotterdam, 2000, 296 blz., f59,50, ISBN 90 400 9466 7); G. van der Ham, *200 Jaar Rijksmuseum. Geschiedenis van een nationaal symbool* (Zwolle: Waanders, Amsterdam: Rijksmuseum, 2000, 416 blz., ISBN 90 400 9446 2).

Bij zijn afscheid in 1996 als directeur van het Rijksmuseum werd Henk van Os geïnterviewd door Joop van Tijn. Een van de vragen was, wat het zou betekenen als er een vliegtuig op het museum zou vallen. Niet eens zo'n hypothetische vraag trouwens, omdat er dagelijks vliegtuigen dwars over Amsterdam gaan. Het antwoord van Van Os was: 'Datje een van de belangrijkste kansen kwijt bent om mensen Nederlander te laten zijn...'<sup>1</sup>.

Door Henk van Os is ook de benaming 'nationale schatkamer' populair geworden als aanduiding voor het Rijksmuseum. Die terminologie komt ook terug in de titel van het boek dat Gijs van der Ham heeft geschreven ter gelegenheid van het tweehonderdjarig bestaan van het Rijksmuseum: het museum als een nationaal symbool. Er lijkt dus een zekere consensus te bestaan over de betekenis van 'het Rijks' voor de Nederlandse natie. Maar wat dat dan precies is en hoe dat dan functioneert blijft vaak onduidelijk. Van Os zelf probeerde het in het gesprek met Joop van Tijn duidelijk te maken aan de hand van de onderwijzeres die met een klas allochtone kinderen het museum bezocht. Zij vond een bezoek '...een van de weinige manieren waarop ik die kinderen het gevoel kan geven dat ze hier thuis zijn'. Uit diezelfde gedachte stammen de voorstellen om een bezoek aan het Rijksmuseum een verplicht onderdeel te maken van inburgeringscursussen.

De vraag blijft hoeveel Nederlanders zich werkelijk minder Nederlander zullen voelen als het Rijksmuseum er niet meer zou zijn. Wat weet de gemiddelde Nederlander van het Rijksmuseum? En hoeveel Nederlanders kunnen naast de Nachtwacht nog andere schilderijen of voorwerpen van nationale waarde noemen die zich in het museum bevinden? Zou het, een tikkeltje malicieus gedacht, niet zo kunnen zijn dat het Rijksmuseum dit alles zelf ook wel beseft? Immers, in welke uithoek van het museum men ook komt, temidden van de mooiste collecties vroege en Aziatische kunst vindt de bezoeker richtingbordjes met de tekst 'Naar de Nachtwacht/To the Nightwatch'. Waarom heeft een museum met zulke prachtige collecties anders zulke negentiende-eeuwse begrippen als 'nationale schatkamer' nodig om zichzelf aan te prijzen? En is het niet al jaren een probleem dat er meer buitenlandse toeristen dan Nederlanders het Rijksmuseum bezoeken? Dus: hoezo, Nederlandse identiteit? Hier wordt blijkbaar een ingewikkeld spel gespeeld.

Het zou kunnen lijken alsof het bovenstaande de zoveelste bijdrage is aan de nationale sport van het 'debunkten' van het Rijksmuseum. Er is namelijk geen museum in het land dat voortdurend zo door iedereen op de korrel wordt genomen. Geen jaar gaat voorbij zonder dat er in de dag- of weekbladen een debat wordt gevoerd over de positie van het museum of over de afstemming van de collecties. Toch zijn deze vragen niet als zodanig bedoeld. Het is eerder verwondering over de min of meer defensieve houding van het grootste en rijkste museum van het land, want dat is dit teruggrijpen op begrippen van pakweg 150 jaar oud. Hoe zou dat toch komen?

Het antwoord is te vinden in het boek van Van der Ham en heeft te maken met de historische ontwikkeling van de instelling zelf. In feite is met het Rijksmuseum altijd een zwalkend beleid gevoerd. Het museum werd al geboren onder een ongelukkig gesternte. Het idee van een nationaal museum ontstond in 1797/1798 als onderdeel van een plan tot zedelijke regeneratie van het Nederlandse volk. Eigenlijk was het meer redden wat er te redden viel, omdat de stadhoudelijke collecties al door de Fransen in beslag waren genomen en op weg naar het

Louvre, waar vooral de stier van Potter furore maakte. Zo werd dan op 31 mei 1800 een Nationale Kunstgalerij geopend van kunstvoorwerpen en historische objecten. De bedoeling was van het museum een centraal Nederlands museum te maken, een Nederlands Louvre (in 1793 als museum geopend). Deze doelstelling werd ondersteund door Lodewijk Napoleon, die echter te kort regeerde onder te moeilijke omstandigheden om werkelijk veel op dit gebied te kunnen uitrichten.

Vanaf het eerste begin kampte het museum met problemen die het tot op de dag van vandaag niet heeft kunnen oplossen: de huisvesting, de relatie tot andere collecties in het land en de plaats van de historische collectie in het geheel. Na enige omzwervingen belandde de verzameling in 1817 in het Trippenhuys in Amsterdam, een gebouw dat ongelukkigerwijs gedeeld moest worden met het Koninklijk Instituut, de voorloper van de Academie van wetenschappen. Hoezeer ook de directeur, Cornelis Apostool, probeerde het museum kwalitatief te laten groeien, hij was teveel afhankelijk van de goedkeuring van de koning, die eigenlijk meer affiniteit had met het Mauritshuis. Met getrokken sabel had hij in 1815 Potters stier uit het Louvre gehaald — de Franse bevolking wilde het schilderij niet laten gaan — om te moeten zien dat Willem I het in Den Haag plaatste.

Niettemin werd het museum populair. De bezoekersaantallen namen toe, zodanig dat Apostool op sommige dagen politiebewaking moest invoeren. Opvallend was dat het buitenlandse bezoekers al opviel hoe Nederlands de collectie was. Echt verzamelen kon Apostool niet, evenmin als zijn opvolger de historieschilder Pieneman. Deze had weliswaar rechtstreeks toegang tot de kunstminnende Willem II, maar die zag niets in openbare verzamelingen. De komst van Thorbecke hielp — zoals bekend — de kunsten ook niet. Dat was een zaak voor particulieren en verenigingen. Plannen voor de nieuwbouw van een nationaal kunstmuseum waren er wel, maar veel concreets kwam er niet van de grond. Pas nadat de gemeente Amsterdam liet weten zelf maar iets te gaan doen en Thorbecke het veld had geruimd voor jonge liberalen die geen moeite hadden met overheidsinitiatieven raakten de plannen in een stroomversnelling. Zeker nadat Victor de Stuers referendaris was geworden van de afdeling kunsten en wetenschappen op het departement van binnenlandse zaken was duidelijk dat het rijk het project feitelijk had overgenomen.

Nog tijdens het begin van de bouw in 1876 was niet helder welke collecties het nieuwe Rijksmuseum moest bevatten. Pas na verloop van tijd werd besloten om ook afdelingen kunstnijverheid en geschiedenis in te richten. Met name dat laatste besluit leidt tot op heden tot uitgebreide discussies over de relatie tussen de historische en de kunstcollectie. Het initiatief van het rijk tot de nieuwbouw gaf het museum wel een enorme impuls. De collectie werd weer uitgebreid, onder meer door tal van legaten van particulieren. Van der Ham gaat daar in zijn boek uitgebreid op in, evenals op een van de andere heikele kwesties uit de geschiedenis van het museum: het gebouw zelf (dat eigenlijk na twintig jaar al niet meer voldeed) en vooral het interieur, waarin 'niets aan de versieringsdrift was ontkomen'. Het was aanvankelijk een buitengewoon vol museum met een typisch negentiende-eeuwse presentatie, waarbij de wanden geheel bedekt waren met schilderijen.

Het beleid was in eerste aanleg, conform de gedachten van De Stuers en directeur Obreen, gericht op de breedte. Het museum moest een breed overzicht bieden van de Nederlandse schilderkunst, maar dat was een ideaal dat eigenlijk al snel ouderwets was geworden. 'Diepte' en 'topschilderijen' kwamen in de mode. Ook nieuwe presentatievormen lokten. In 1906 wilde de directeur van de historische afdeling, Adriaan Pit, al een zaal met de witkwas bewerken omdat hij de ornamentiek van architect Cuypers storend vond voor de keramiekverzameling. Het was de uitkomst van een esthetiseringsproces dat zich ook op andere historische terreinen manifesteerde.

De debatten over de aard van het museum mondden uit in het bekende rapport van de Nederlandsche oudheidkundige bond, dat onder meer concludeerde dat de historische collectie eigenlijk niet in het Rijksmuseum paste. Een commissie vanuit het ministerie concludeerde een jaar later dat de verschillende afdelingen weliswaar bij elkaar hoorden, maar dat het gebouw van Cuypers 'reddeloos ongeschikt' was. Dat was het begin van grootscheepse veranderingen die nog steeds voortduren. In de jaren twintig en dertig werd onder Schmidt Degener de esthetiserende lijn doorgetrokken: de zalen werden geschoond van de overdadige ornamentiek, er werden minder schilderijen op zaal gehangen en naast de schilderijenafdeling ontstond een Nederlands Museum voor geschiedenis en een Museum voor beeldhouwkunst en kunstnijverheid.

De politiek van Schmidt Degener kon na de Tweede Wereldoorlog worden voortgezet door directeur Roëll, die met een leeg museum kon beginnen omdat alles nog in depot lag. Het publiek kwam vervolgens in grote aantallen, met name omdat Roëll een goede hand van tentoonstellingen had: de Rembrandttentoonstelling van 1956 trok bijvoorbeeld 450.000 bezoekers. Die aantallen bleven trouwens maar toenemen, zodat steeds weer opnieuw de noodzaak tot verbouwingen bleek. Vanaf 1956 was men bijna permanent in de weer, ofwel met (ver-)bouwen ofwel met het ontwerpen van bouwplannen.

Inmiddels had het museum in het land een grote status verworven, al begon reeds duidelijk te worden dat de groei van het Nederlandse publiek begon achter te blijven bij de buitenlandse toeristen. Het gebouw was inmiddels heilig geworden — althans de buitenkant — maar de betekenis van de collectie leverde nog steeds problemen op. In de jaren zeventig bijvoorbeeld was er weinig politiek draagvlak voor het idee een topcollectie samen te stellen: kunst diende gedemocratiseerd en 'aan de man gebracht'. In de loop van de jaren tachtig veranderde dat en kon in het Rijksmuseum — zonder dat daarvoor veel geld beschikbaar werd gesteld — weer hardop over de kwaliteit van de collectie worden gesproken. In de jaren negentig werd tenslotte, nadat het museum verzelfstandigd werd, weer besloten tot verbouwen, een verbouwing waar het rijk 100 miljoen gulden voor over had. Er wordt inmiddels ook een nieuwe presentatie ontworpen waarin geschiedenis en kunst geïntegreerd worden getoond. Allerlei opnieuw opgerakelde discussies over de noodzaak van een apart museum voor de vaderlandse geschiedenis worden hiermee meteen in de kiem gesmoord. Een dergelijke opsplitsing van collecties 'dient alleen de bekrompenheid van vakidioten en niet het publiek', aldus J. P. Sigmond, de directeur collecties<sup>2</sup>.

Gijs van der Ham heeft een mooi boek geschreven over een museum met een moeizame geschiedenis. Het hele verhaal wordt verteld, waarbij soms meer, soms minder ook de maatschappelijke context aan de orde komt (beter uitgewerkt voor de vroege periode dan voor de twintigste eeuw). Het is inderdaad 'een boek voor het publiek' geworden, zoals hoofddirecteur Ronald de Leeuw in zijn voorwoord stelt. Dat neemt niet weg dat er misschien wat meer vragen gesteld hadden kunnen worden, bijvoorbeeld over de terugkeer van de geroofde kunst uit Duitsland na de Tweede Wereldoorlog of over de budgetten (het museum kost tientallen miljoenen gulden per jaar).

Het meest in het oog springt echter het voortdurend heen en weer zwenken van opvattingen over de betekenis van het museum, met daaraan gekoppeld de plaats van de collecties en met name die van de historische collectie. De eerder genoemde reactie van Sigmond, alsof het vanzelfsprekend is dat de historische collectie bij de andere collecties hoort, is helemaal niet zo vanzelfsprekend als men het boek van Van der Ham ter hand neemt. Wie het boek leest, beseft dat er nooit beslissingen zijn genomen met betrekking tot de vraag wat wel en wat niet in het museum hoort. Dat is ook waarom de depots in de polder volhangen met schilderijen die nooit meer getoond worden en langzaam hangen te sterven. Daarom kunnen iedere keer weer

openbare discussies ontstaan over het Rijksmuseum en daarom hanteert men negentiende-eeuwse begrippen als nationale schatkamer en probeert men het museum aan zoiets vaags en problematisch als nationale identiteit te koppelen.

Als we het dan toch over de negentiende eeuw hebben: werkelijk negentiende-eeuws — en ook typisch Nederlands — zijn de historische atlassen, waarvan we er in Nederland nog drie grote bezitten. Dat zijn de collectie Frederik Muller (tegenwoordig in het Rijksmuseum), de atlas van Abraham van Stolk in Rotterdam en de verzameling Simon van Gijn in Dordrecht. In *Geschiedenis in beeld, 1550-2000* wordt de ontstaansgeschiedenis van de drie atlassen beschreven en een groot aantal prenten — deels in kleur — prachtig gereproduceerd. Wie de prenten ziet, beseft hoe weinig historici eigenlijk gebruik maken van afbeeldingen. Als bronnenmateriaal gebruiken we ze zelden. Gelukkig zien we de laatste jaren wel weer een toenemende neiging boeken wat luxer uit te geven en ook te illustreren. Maar hier geldt eigenlijk hetzelfde als voor het Rijksmuseum: er ligt veel, te veel ongebruikt materiaal opgeslagen in magazijnen en depots. Dat materiaal moet zichtbaar gemaakt worden, in de passagiersterminals van Schiphol of in fraaie werken als *Geschiedenis in beeld*.

1 H. van Os, *Een kathedraal voorde kunst* (Baarn, 1996) 142.

2 'Het Rijksmuseum moet zich niet opsplitsen', *NRC Handelsblad*, 1 maart 2001.

Leen Dorsman

O. Gelderblom, *Zuid-Nederlandse kooplieden en de opkomst van de Amsterdamse stapelmarkt (1578-1630)* (Dissertatie Utrecht 2000; Hilversum: Verloren, 2000, 350 blz., ISBN 90 6550 6209).

De economische geschiedenis heeft, zoals bekend, een *human turn* gemaakt. Ondernemerschap en instituties zijn een brandpunt van onderzoek geworden. Wat de geschiedschrijving over de Nederlandse economie in de vroegmoderne tijd betreft, is de belangrijkste katalysator voor deze verandering waarschijnlijk het werk van Jonathan Israel geweest. Met *Dutch primacy in world trade* en andere programmatische publicaties waarin hij het structurele, 'Braudeliaanse' paradigma fundamenteel ter discussie stelde, heeft Israel, hoe men het ook wendt of keert, een belangrijke bijdrage aan de herziening van de onderzoeksagenda van economisch-historici geleverd. Thema's als de rol van politieke factoren in de economische ontwikkeling, de vorming en continuïteit van handelsnetwerken of veranderingen in de structuur van de handel (inclusief het fameuze onderscheid tussen *rich trades* en *bulk trades*) hebben, vergeleken met een jaar of tien geleden, een frappante opwaardering ondergaan.

Eén van de issues die daardoor weer onder het stof vandaan is gekomen, is de kwestie hoe belangrijk de bijdrage van Zuid-Nederlanders aan de opkomst van de Amsterdamse stapelmarkt is geweest. Nadat Milja van Tielhof onlangs de betrokkenheid van Antwerpse kooplieden bij de Amsterdamse graanhandel vóór 1570 heeft onderzocht, heeft Oscar Gelderblom nu de rol van Zuid-Nederlanders op de stapelmarkt in de periode tussen 1578 en 1630 tot onderwerp van een proefschrift gemaakt. In aansluiting op de recente ontwikkeling in de economische geschiedschrijving besteedt hij veel aandacht aan netwerken van kooplieden, hun migratie- en vestigingspatronen, hun inbedding in de sociaal-culturele en politieke omgeving en hun aandeel in verschillende takken van handel, onderscheiden naar gebied en product. De mens achter de koopman brengt hij tot leven door aan de hand van de correspondentie en de boekhouding uit het familiearchief Thijs, het ondernemersgedrag en de lotgevallen van verschillende leden van één Antwerpse koopmansfamilie vóór en na hun vertrek uit het Zuiden te beschrijven.