

Henk van Os

Het Rijksmuseum als nationaal symbool*

Denkt u zich eens in. U reist naar een grote stad en wilt een Ansichtkaart naar huis uitzoeken. Welke kaart koopt u? Gebleken is dat heel veel bezoekers van Amsterdam dan een Ansicht van het Rijksmuseum sturen. Hun aanwezigheid in de stad, ja zelfs in Nederland, brengen zij tot uitdrukking door een plaatje van een museumgebouw (afb. 1). Is dat niet vreemd?

In andere landen komen reizigers niet zo massaal op dat idee, al zal menigeen weleens een kaartje van Trafalgar Square met de National Gallery naar huis hebben gestuurd, of een Ansicht van de glazen piramide op de binnenplaats van het Louvre. Maar in overgrote meerderheid sturen bezoekers van Londen Big Buns, Westminster Abbeys of Buckingham Palaces en van Parijs Notre Dame-kathedralen, Seine-oevers of Eiffeltorens. Waarom dan toch dat Rijksmuseum namens Amsterdam en Nederland?

Ongetwijfeld heeft de souvenirwaarde van het Rijks iets te maken met de plaats van het museum in de stad. Het is een kolossaal gebouw, waarvan je wandelend in de stad steeds delen ziet opdoemen. Die onderdelen hebben een bijzondere kwaliteit. De uitbundige detaillering, de torens met ornamenten, pieken en vaantjes prikkelen de verbeelding. Sta je ervoor, dan ben je eerst beduusd door het schaalverschil van het gebouw en zijn omgeving. Hier kan geen misverstand bestaan: dit is de Nationale Schatkamer. Die schatkamer is niet alleen overweldigend

groot, maar is ook voor een museum een heel bijzonder gebouw. Meestal zijn museums tempels. Denk maar aan de National Galleries overal in de wereld. Maar het Rijksmuseum ziet er van buiten uit als iets tussen gotiek en renaissance in. De vensters herinneren aan ramen uit Nederlandse architectuur omstreeks 1600. De omhoogstrevende torens daarentegen hebben met gotiek te maken. Die mengeling van gotiek en renaissance komt fraai tot uitdrukking in één detail: overal tussen de tegeltableaus zijn renaissance-cartouches aangebracht met teksten in gotische letters (afb. 2). Wat een geweldig architect moet het zijn geweest die zich kon veroorloven zo uit verschillende stijlen te kiezen en zich zo te verlustigen aan details, zonder dat de homogeniteit van zijn gebouw eronder leed!

Het Rijksmuseum is ook een gebouw met een kern: de Voorhal, de Eregalerij en de zaal voor Rembrandts *Nachtwacht*. Tezamen waren ze door de architect bedoeld als een imponerend decor voor de hoogste voortbrengselen van Nederlandse kunst. Wie na de Voorhal de Eregalerij betrad wist: ik ben hier niet in een tempel, maar in een kathedraal van de kunst. Hoe was het mogelijk dat in een land met een protestants keurmerk de Nationale Schatkamer werd gebouwd als een kathedraal?

Om die vraag te kunnen beantwoorden is enige kennis van de geschiedenis van de bouw van het Rijksmuseum nodig.¹ Het

Afb. 1. Ansichtkaart.



Rijksmuseum kan worden gezien als de mooiste vrucht van de erkenning van het rooms-katholicisme in Nederland. Vooral dankzij Nederlands grote liberale leider Thorbecke werd in 1853 de katholieke hiërarchie in ons land hersteld. Dat betekende dat een groot deel van de Nederlanders, met name bezuiden de grote rivieren, als volwaardige burgers van ons land werden erkend. Overal bouwden zij nieuwe, neo-gotische kerken. Veruit de belangrijkste architect van deze katholieke herleving was P.J.H. Cuypers. Deze erkenning wekte bij de rooms-katholieken een nieuw bewustzijn op van de nationale cultuur. De katholieke politicus De Stuers was de eerste die Nederlanders wees op hun plicht zorg te dragen voor hun monumenten van geschiedenis en kunst. Er moest een nieuw nationaal museum komen. Met steun van de invloedrijke Amsterdamse essayist en theoreticus Alberdingk Thijm gaf De Stuers de opdracht voor dit voor Nederland ongekend grootschalige bouwproject aan de kerkenbouwer Cuypers. Zo verrees van 1876 tot 1885 onze nationale kunstakathedraal. Natuurlijk was er kritiek. Naar aanleiding van de opening verscheen een spotprent met de titel *Wijding van het Bischoppelijk Paleis, genaamd het Rijksmuseum te Amsterdam*. Op de voorgrond knielen van links naar rechts De Stuers, Alberdingk Thijm en Cuypers. Achter hen trekt een processie naar het museum.

In Nederland was een gebouw met een

Afb. 2. Cartouche met de tekst 'Ter eere Frederiks gaat d'Eerste kunstzaal open', bedoeld als verwijzing naar Frederik Hendrik als kunstverzamelaar, op de zuidwand van het museum.

unieke uitstraling tot stand gekomen. Aan de rand van de stad Amsterdam werd de grootheid van de Nederlandse natie gevierd met een museum van internationale allure. Door een onderdoortje liep de wandelaar uit de stad na de cultuur de natuur in. Alleen al het uiterlijk van het gebouw gaf aanleiding tot het overwegen van de glorie van de nationale kunstgeschiedenis. Rondom waren tegeltafels aangebracht met voorstellingen van de grote begunstigers van de kunsten in deze gewesten sinds keizer Karel de Grote. Namen, beelden en bustes van Nederlandse kunstenaars verheerlijkten de grootheid van de nationale cultuur. Het kan de zorgvuldige



beschouwer van al deze programma's van beelden en teksten niet zijn ontgaan dat hem hier een heel uitzonderlijke voorstelling van de Nederlandse cultuurgeschiedenis werd gepresenteerd. Op school had hij geleerd dat onze nationale identiteit zich had gevormd in de strijd tegen de Spaanse overheersing onder leiding van de gehate katholieke Habsburger Philips II met zijn sluwe landvoogdes en wrede veldheren. Zijn Nederland begon met de beeldenstorm en werd gevestigd dankzij tachtig jaren oorlog met de definitieve erkenning van de zelfstandigheid van de Zeven Provinciën bij de Vrede van Munster in 1648.

Afb. 3. De Aduardkapel in 1989.



Die voorstelling was uiteraard onverdraaglijk voor de rooms-katholieke ideologen achter de bouw van het Rijksmuseum. Zij deden juist heel veel middeleeuwen in hun visie op onze nationale geschiedenis. Met name de culturele zegeningen van de kloosters werden breed uitgemeten. Dat was ook de reden dat in deze kunstkathedraal zelfs een middeleeuwse kapel werd gebouwd (afb. 3). In de oosthelft van het museum bevindt zich aan de zuidkant een neo-gotische kapel. Zij is de verkleinde versie van de ziekenzaal die nog rest van het cisterciënzerklooster van Aduard, een plaatsje vlak bij Groningen.² Nu is de kapel alleen nog toegankelijk voor bijzondere gasten van het museum, maar oorspronkelijk was de zogenaamde Aduardkapel als verwijzing naar de gotische architectuur een essentieel onderdeel van de museale presentatie.

Het museum was er niet alleen om je te verliezen in de schoonheid van het verleden. De schatten van het museum moesten ook dienen om te inspireren tot een nieuwe en vernieuwende eigentijdse kunst. Vandaar dat er in het museum een Rijksnormaalschool voor Teekenonderwijzers en een Rijksschool voor Kunstnijverheid kwam voor de opleiding van kunstenaars. Daar werd uiteraard volgens de regels van de kunst naar modellen getekend, maar er werd ook gewerkt in de museumzalen naar de grote voorbeelden van de kunst uit onze Gouden Eeuw, dit alles in dienst van het schone, het ware en het goede. Al tijdens de bouw van het museum groeide de behoefte aan uitbreiding, met name aan ruimtes voor eigentijdse kunst. Nergens beter dan in het Rijksmuseum kon immers moderne kunst gepresenteerd worden als geïnspireerd en gelegitimeerd door de kunst

Afb. 4. De Heerepoort uit Groningen met uitzicht op het Fragmentengebouw. Foto uit ca. 1950.



Afb. 5. Een van de grote schilderijzalen in de Druckeruitbouw. Foto uit 1922.

van het verleden. In 1896 werd de eerste nieuwe vleugel voltooid (afb. 4). Het is een gebouw dat zeker in deze postmodernistische tijden meer aandacht verdient dan er aan is besteed. Eigenlijk is het geen gebouw maar een bouwsel, samengesteld uit architectuurfragmenten van elders.³ Al in 1884 had Cuypers in een tekening voor de tuin aan de zuidwestzijde van het museum rekening gehouden met de verwerking van bouwfragmenten. In zijn functie als rijksbouwmeester kwam hij natuurlijk overal in het land aantrekkelijke bouwfragmenten tegen. Zo ook de monumentenzorger De Stuers.

Stukken van kerken te Alkmaar, Warmenhuisen⁴ en Edam kwamen naar Amsterdam. Hekken, kapitelen, tuinbeelden werden van overal aangesleept. Gebeeldhouwde onderdelen van stadspoorten die na de wettelijk verplichte sloop van de vestingwallen van de Nederlandse steden zonder bestemming waren, werden richting Rijksmuseum gestuurd. Zo werd er uit de resten van de vestingpoorten van Groningen⁵ en Deventer een verkleind soort Arc de Triomphe in de tuin van het museum opgericht.

Het Fragmentengebouw zelf is een spectaculaire opeenhoping van stukken architectuur uit verschillende stijlperiodes. De belangrijkste elementen van deze wonderbaarlijke architectonische samenklontering zijn een groot stuk van de Ockingastins in Franeker, de bogen, pilasters en beelden van het huis van de grote zeventiende-eeuwse geleerde en diplomaat Constantijn Huygens in Den Haag en de Waterpoort van Gorinchem. Modernistische functionarissen vinden zo'n gebouw, dat niet eens stijlzuiverheid en homogeniteit nastreefde, uiteraard een gruwel. De huidige wandelaar rond het Rijksmuseum kan hopelijk weer het schilderachtige van zo'n architectonisch agglomeraat appreciëren. Maar je moet je fantasie met een gebouw durven laten spelen. Toch was het de bouwheren van het Fragmentengebouw niet in de eerste plaats begonnen om de fantasie. Vóór alles ging de opvoedende waarde. Met elkaar moesten die fragmenten een *Nederlands gevoel* opwekken, bestaande uit een combinatie van melancholie en bewondering voor het nationale verleden. De Stuers schrijft dat

Afb. 6. Achtergevel van het Rijksmuseum met de Nachtwachtuitbouw, gebouwd in 1906. Het reliëf stelt Rembrandt voor die de Staalmeesters schildert.



deze architectuurcollage *de groote massa die de scholen niet bezoekt [...] die fijnere indrukken, die gekuischte denkbeelden welke een volk beschaven en veredelen moet geven.*⁶ Ook hier is het Rijksmuseum nationaal symbool! Het was vooral aan de generositeit van het echtpaar Drucker-Fraser te danken dat het Fragmentengebouw al gauw veel te klein was voor de *moderne kunst*.⁷ Het echtpaar had zich ten doel gesteld het Rijksmuseum te verrijken met een topcollectie van schilderijen en aquarellen uit de eigen tijd. Vooral in het werk van schilders van de Haagse School zagen zij, met vele anderen in die tijd, de herleving van onze grote nationale schildertraditie van de Gouden Eeuw (afb. 5). In de eerste twee decennia van deze eeuw werd aan het Fragmentengebouw in twee fasen de zogenaamde Druckerzalen gebouwd. De aansluiting van de Druckerzalen met het Fragmentengebouw werd gevonden door een prachtige Lodewijk xv-koepel, gesloopt uit

een voormalig herenhuis aan de Schie bij Rotterdam.

De Druckervleugel is eigenlijk het enige gedeelte van het museumgebouw met weinig eigen karakter. Dat geldt allerminst voor de toevoeging aan de zuidkant van het museum, waarmee in 1906 de onderdoorrit werd verlengd. Hier heeft Cuypers zich in decoratieve detaillering uitgeleefd. Nergens is zoveel sculptuur en reliëf aan het museum als hier. Aan alles is duidelijk dat het hier gaat om een buitengewoon prestigieuze ruimte. Kennelijk heeft die met Rembrandt te maken. In het reliëf in het midden troont de schilder voor de Staalmeesters, te midden van zijn leerlingen (afb. 6). Waarom werd in vredesnaam deze relatief kleine ruimte zo kort na de voltooiing van het Rijksmuseum aan het gebouw toegevoegd? Om dat te begrijpen moeten we opnieuw het museum in. Het is nu moeilijk voor te stellen welk een overweldigende indruk de Eregalerij aan het

Afb. 7. De Eregalerij gezien in de richting van de Nachtwachtzaal. Foto uit ca. 1890.



eind van de negentiende eeuw op de bezoeker van het Rijksmuseum moet hebben gemaakt (afb. 7). Een zo sacrale presentatie van kunst was hem van elders onbekend. In de Voorhal was hij voorbereid op de uitzonderlijkheid van de Nederlandse cultuur door de figuren in de glasramen van William Dixon en door de muurschilderingen met de overvloed aan bijzondere deugden van de Oostenrijkse schilder Georg Sturm. Daarna betrad hij de Eregerij. In een reeks kapellen met somptueuze gordijnen waren boven elkaar in een overweldigende hoeveelheid schilderijen uit de Gouden Eeuw gehangen. De glorie van onze oude kunst werd in beeld becommentarieerd door schilderijen van dezelfde Sturm. Schilderkunst was in het museum ingebed in nationale trots met een zeer sterke ethische inslag.

Uiteindelijk stond de bezoeker dan voor de Nachtwacht. Geen museum ter wereld was zo georiënteerd op één meesterwerk. Elders besteedde men zeker aandacht aan de presentatie van het Absolute Meesterwerk, maar in het Louvre moest je zoeken naar de *Mona Lisa* en Velasquez' *Las Meninas* was in het Prado ook niet ineens te vinden. Maar de *Nachtwacht* was onvermijdelijk. Het is dan ook geen schilderij in een museum, maar het hoofdaltaarstuk van een kunstkathedraal. Om het Rijksmuseum te bouwen als de schrijn voor het werk van Rembrandt en al het andere aan de proclamatie van zijn roem ondergeschikt te maken was in 1885 zeker niet vanzelfsprekend. Voor de bouw van het Rijksmuseum was 's Rijks Verzameling Schilderijen gehuisvest in het Trippenhuys aan de Kloveniersburgwal. Daar hing de *Nachtwacht* op een gelijkwaardige manier tegenover het grote schuttersstuk met de *Vrede van Munster* van Van der Helst. Veel bezoekers vonden die Van der Helst veel mooier dan het schilderij van Rembrandt. Maar na het midden van de negentiende eeuw kon dat niet meer. Toen was Rembrandt in de kunstwaardering uitgestegen boven alle andere Nederlandse kunstenaars.

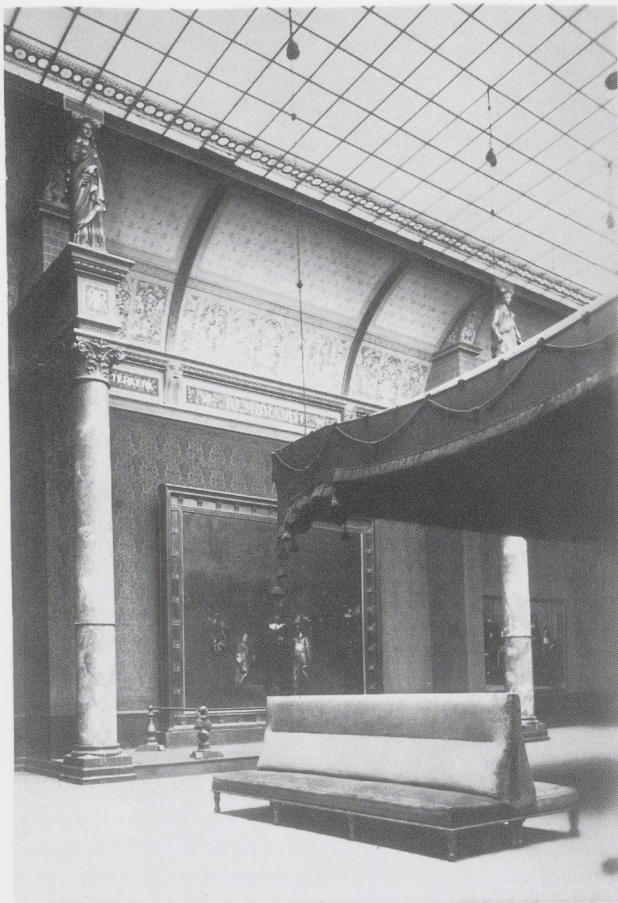
De verering van Rembrandt, die ten grondslag ligt aan de uitzonderlijke plaatsing van de *Nachtwacht*, ontwikkelde zich in ons land als reactie op een politieke gebeurtenis.⁸ In

1831 had België zich losgemaakt uit het Koninkrijk der Nederlanden en zijn zelfstandigheid geproclameerd. Voor de Noordelijke Nederlanden was dat een enorme schok. De afscheiding van het zuiden veroorzaakte in het noorden een golf van nationalisme. Dit voor Nederland ongekende nationale chauvinisme uitte zich op een typisch negentiende-eeuwse manier in de verering van een roemrucht verleden. De glans van de Gouden Eeuw werd opgepoetst tot ongekende fonkeling. Inderhaast werd een waar pantheon van nationale helden samengesteld, waarin uiteraard kunstenaars een belangrijke rol werd toegekend. Bij de schilders was er een bijzonder probleem. Tot 1831 vierden de Nederlanders Rubens als hun nationale held. Maar die hoorde na 1831 alleen nog aan de Belgen. In Duitsland, maar vooral in Frankrijk, had zich in het begin van de eeuw een romantische verering voor het genie Rembrandt ontwikkeld. Die romantische Rembrandt-cultus werd nu overgenomen in Nederland. Op aandringen van kunstenaars en intellectuelen kwamen er grootschalige feesten, waar Rembrandt werd gevierd als de nationale kunstenaar. In Antwerpen stond een monumentaal bronzen beeld van Rubens. Wij moesten nu dus ook nodig een monument voor Rembrandt. Dat kwam er ook, al deed men in het noorden het wat zuiniger aan door een standbeeld van gietijzer te plaatsen op een pleintje in Amsterdam dat naar Rembrandt werd vernoemd.

In Nederland waren maar weinig schilderijen van de meester overgebleven.⁹ Het meeste was naar het buitenland verkocht. Wat achterbleef waren vooral portretten in familiebezit. Alleen de stad Amsterdam was, mede dankzij de nalatenschap van een van haar ingezetenen, in het bezit van een aantal belangrijke Rembrandts: de *Staalmeesters*, de *Joodse Bruid* en de *Nachtwacht*.

Op 13 juli 1885, bij de opening van het Rijksmuseum, kon de burgemeester dan ook zeggen: *Amsterdam begroet het feit der opening van dit museum met groote vreugde, te grooter naarmate het sterker heeft gewenscht om de heerlijke erfenis, welke de XVIIde eeuw haar heeft nagelaten, niet langer slechts voor zich zelf te bewaren, maar onder de hoede van*

Afb. 8. De Nachtwachtzaal met het fluwelen velum dat in 1886 werd opgehangen om de lichtsituatie in de zaal te verbeteren.



de Staat der Nederlanden ter bezichtiging te stellen van het geheele vaderland.¹⁰ Zo kreeg de *Nachtwacht* zijn ereplaats.

De presentatie van de *Nachtwacht* kan alleen worden vergeleken met de wijze van tentoonstellen van vereerde Madonna's in kerken. Door zuilen met kariatiden en velerlei ornamentatie geëncadreerd kreeg het schilderij een aura van absolute uitzonderlijkheid. Vanwege Rembrandts geniale clair-obscur stellen de beelden de vier verschillende tijden van de dag voor. De *Nachtwacht* omvat alles. Het meest sacrale element was het baldakijn ervoor (afb. 8). Alsof er een ciborium van boven een altaar was gehaald. Maar dat ciborium had ook een praktische betekenis. Hoe plechtig en prachtig de *Nachtwacht* ook was gehangen, het licht was verkeerd. Zelfs

op de foto is te zien dat er veel weerkaatsing op het schilderij was. Dat ciborium was bedoeld om ervoor te zorgen dat de toeschouwer in het donker stond en het schilderij in het licht, waardoor het beter zichtbaar was.

In 1898 heeft de *Nachtwacht* voor één keer het Rijksmuseum verlaten. Het werd vervoerd naar het Stedelijk Museum, waar de eerste Rembrandt-tentoonstelling werd gehouden.¹¹ Rembrandt was toen helemaal de nationale kunstenaar geworden, zoals moge blijken uit het feit dat deze expositie werd gehouden ter gelegenheid van de inhuldiging van koningin Wilhelmina. Op de tentoonstelling hing de *Nachtwacht* in veel beter licht dan op die sacrale plek in het Rijksmuseum. Toen het schilderij weer terug moest naar zijn eigen plek werd besloten dat er nu echt iets moest gebeuren. In 1901 stelde de koningin een commissie in ter verbetering van het licht op de *Nachtwacht*. Met grote voortvarendheid begon men met proefopstellingen. Uiteindelijk stelde de commissie voor de *Nachtwacht* in een aparte uitbouw te hangen met zijlicht uit het zuiden in plaats van bovenlicht uit het noorden (afb. 9). Voor de opening werd een hymne aan Rembrandt geschreven en op muziek gezet. In aanwezigheid van veel royalty en politieke hoogwaardigheidsbekleders zong het *Koor der Volkeren*:

*Rembrandt, uit alle oorden zwerven
Wij, zware rythmen van Uw lof,
Op 't hooge feest tezaam, waar dof
En lichtloos 't al lijkt te versterven
Bij 't lichtend leven Uwer verven!*¹²

Wie ook maar over enig liturgisch besef beschikt zal bij deze oplossing kunnen bedenken dat zij niet voor lang kon zijn. Het nationale hoofdaltaarstuk werd door een koninklijke commissie naar een sacristie verbannen! Inderdaad werd na twintig jaar de *Nachtwacht* vrij geruisloos weer teruggebracht naar de Nachtwachtzaal. Maar daar zou het geen hoofdaltaarstuk meer zijn maar een groot kunstwerk te midden van andere kunstwerken. Het schilderij werd op de zijwand van de zaal gehangen! Degenen die Cuyper's kunstcathedraal van het begin af

Afb. 9. De Nachtwacht in de Nachtwachtuitbouw. Foto waarschijnlijk uit 1914.



hadden gezien als een verstikkend kader voor kunst, hadden de overhand gekregen. In de vijftig volgende jaren blijkt uit de omgang met kunst in het Rijksmuseum hoezeer het gebouw van Cuypers en diens bedoelingen als hinderlijk werd ervaren, ja zelfs ronduit werd verafschuwd.

De Nachtwachtzaal werd afgesloten van de Eregalerij. Het schip van de kunstkathedraal werd van het koor gescheiden. Gordijnen en muurschilderingen werden verwijderd en de oorspronkelijke werking van de ruimte werd vernietigd door hoekkasten met de aarde-werkcollectie Loudon (afb. 10). Op zichzelf was het een belangwekkende poging om kunstnijverheid met schilderkunst te combineren. Met zulke geïntegreerde presentaties heeft het Rijksmuseum in later tijd inspirerend gewerkt op andere musea, met name in de Verenigde Staten. Ook is het interessant om te constateren dat de waardering van *Delfts blauw* als een nationale volkskunst aan het eind van de jaren twintig zo was toegenomen dat deze keramiek een plaats waardig werd gekeurd in het centrum van de nationale schatkamer. Maar dat neemt niet weg dat de oorspronkelijke functie van de Eregalerij teloor was gegaan.

De ontkenning van de aard en bedoeling van het gebouw werd na de oorlog drastisch geïn-

tensiveerd door een nieuwe renovatie van de Nachtwachtzaal (afb. 11). In de ruimte van Cuypers was nu een nieuwe ruimte geschapen volgens de modernistische principes van hen die zich de leerstellingen van de Nederlandse Stijl-groep hadden eigen gemaakt. De *Nachtwacht* ging nu in het wit gekleed. Voor de Eregalerij werd een heel bijzondere oplossing gevonden, die meer licht werpt op de problematiek van het verzamelen van het Rijksmuseum.

Door het plaatsen van de wand tussen Nachtwachtzaal en Eregalerij was de Eregalerij niet meer verbonden met het systeem van de overige zalen van het Rijksmuseum. Men besloot derhalve om een deel van de schilderijencollectie, dat geen relatie had met de rest van de verzameling, daar te exposeren. De kathedraal van de nationale kunst werd nu een tentoonstellingsruimte van Italiaanse schilderijen. Deze opstelling was een antwoord op de sterk toegenomen kritiek op het nationalistische karakter van de verzameling schilderijen onder het Amsterdamse patriciaat, dat zich in die jaren sterk internationaal oriënteerde. Door de oorlogsomstandigheden waren bovendien belangrijke Italiaanse schilderijen in het museum terechtgekomen.¹³ Omdat men er nu van uit ging dat elk schilderij zijn eigen ruimte behoefde, was op en boven elkaar hangen uit den boze. Om te voorkomen dat die meestal vrij kleine schilderijen verloren zouden gaan in de hoge ruimtes van de kapellen, werden de toegangen verlaagd. Cuypers' ruimte was nu vrijwel onherkenbaar geworden. Dat gold ook voor het museum als geheel. In de jaren zestig werden de binnenplaatsen verbouwd tot expositieruimten. Er werden verdiepingen in geplaatst om nieuwe zalen te creëren voor de presentatie van de sterk gegroeide collecties. In de jaren tachtig kwam de ommekeer. Cuypers kwam terug, althans de structuur van zijn architectuur en de centrale plaats van de *Nachtwacht*. Na bijna een eeuw werden zijn oorspronkelijke bedoelingen uitgangspunt voor een ingrijpende renovatie van de Eregalerij en Nachtwachtzaal. De architect Wim Quist herontdekte de waarde van de oorspronkelijke ruimte en van sommige constructieve en decoratieve elementen. Maar in

Afb. 10. De Eregalerij gezien naar de Nachtwachtzaal.
Foto uit 1929.



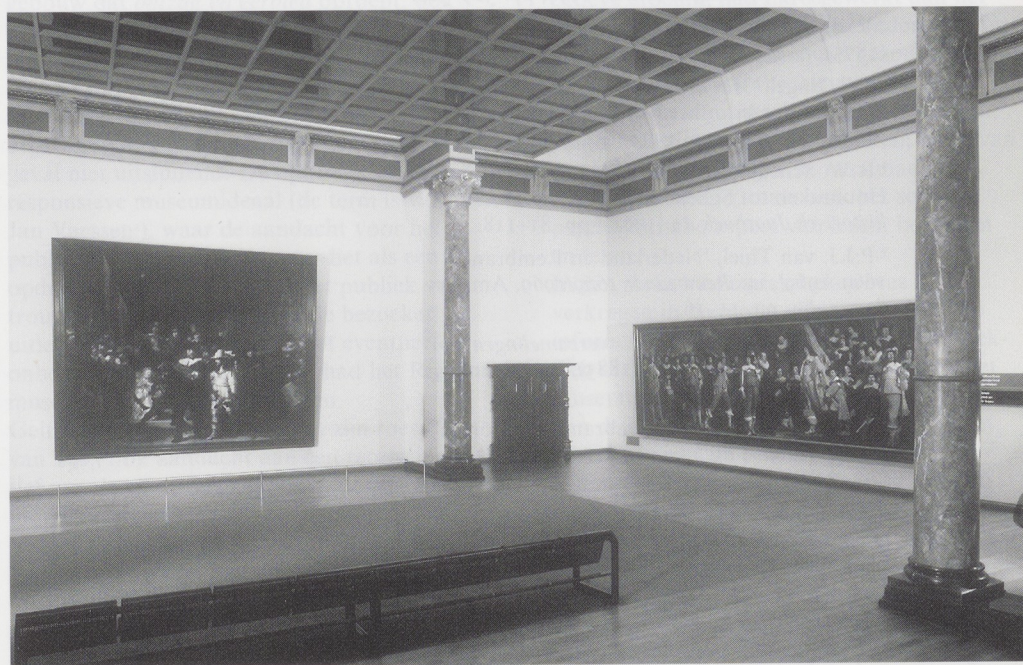
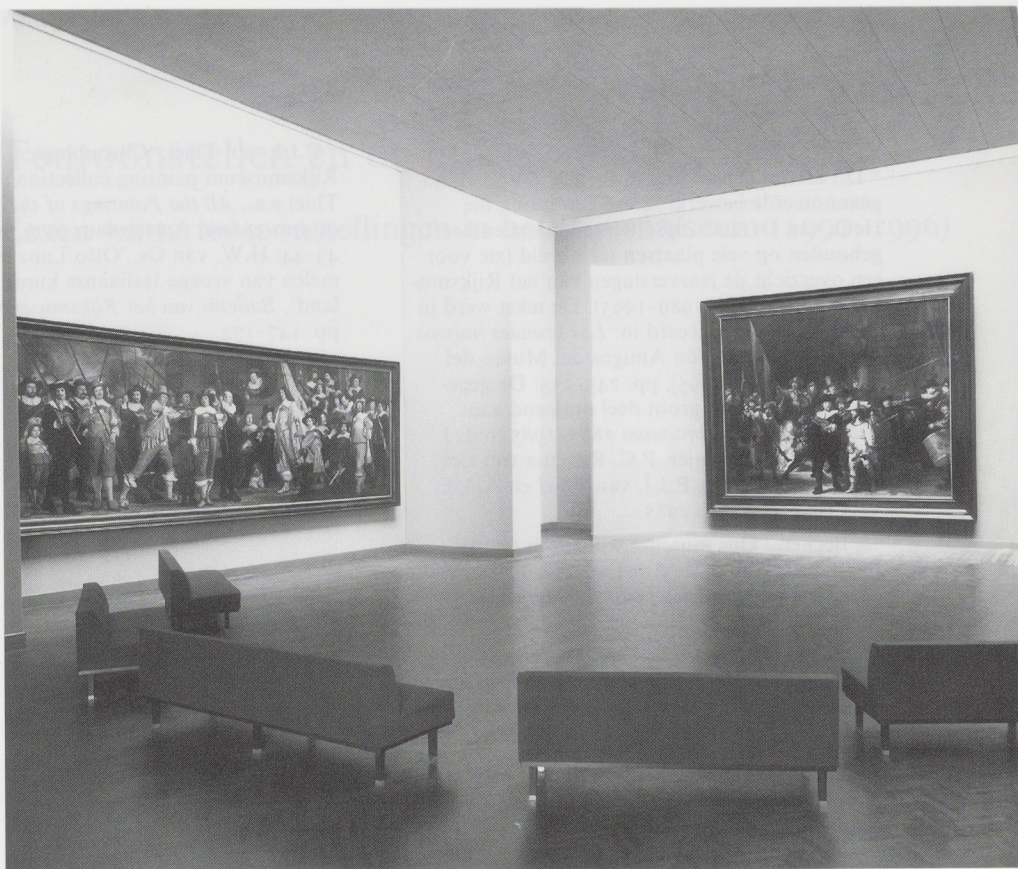
Afb. 11. De Nachtwachtzaal, gerenoveerd naar ontwerp van G. Friedhoff, met de *Nachtwacht* op de westwand.
Foto uit 1959.

Afb. 12. De Nachtwachtzaal, in 1984 gerenoveerd naar ontwerp van Wim Quist. Foto uit 1996.

plaats van een warme, somptueuze, rijk gedecoreerde ruimte was het nu een strenge, ascetische wereld waarin de *Nachtwacht* opnieuw werd gepresenteerd op zijn oorspronkelijke plek (afb. 12). De nationale kunstkathedraal was terug, maar nu in een calvinistische interpretatie. Het Rijksmuseum had weer een hart. De Nederlandse kunst kwam terug in de Eregalerij. De presentatie die het *Rijks* een uniek museum maakte onder de grote kunstmusea in de wereld was in ere hersteld.

De lotgevallen van Rembrandts *Nachtwacht* maken duidelijk dat presentatie van kunstwerken in een groot nationaal museum meer is dan een kwestie van smaak. De bouw, de oorspronkelijke inrichting en wat daarna gebeurde met de kunst en het gebouw van het Rijksmuseum, dat alles heeft ideologische betekenis. Dat moge ook blijken uit de gevolgen van de keuze van het tonen van de *Nachtwacht* als het unieke, nationale mees-terwerk.

Het is op zijn minst opmerkelijk dat in deze tijd van Europese eenwording het Rijksmuseum zich in zijn presentatie opnieuw profileert als de Nationale Schatkamer. Waarom dat gebeurt kan ik niet beter duidelijk maken dan met een anekdote. Twee jaar geleden observeerde ik in het museum een Amsterdamse schoolklas aan wie de juf bijna een half uur lang de schilderijen van Vermeer uitlegde. De klas bestond, zoals veel meer schoolklassen in Amsterdam, voor het grootste deel uit allochtone leerlingen. Na de les ging ik naar de schooljuf en vroeg haar waar zij in vredesnaam mee bezig was. Haar antwoord was: *Dit is de beste manier om deze kinderen zich hier thuis te laten voelen*. Kunst kan een rol spelen in eng-nationalistische propaganda, zeker kunst in een nationaal museum. Maar dezelfde kunst kan in datzelfde museum ook een belangrijke bijdrage leveren aan het thuisgevoel van mensen van heel verschillende herkomst.



Noten

* Dit artikel is een door Annemarie Vels Heijn geannoteerde bewerking van een lezing die Henk van Os sinds 1989 tientallen malen heeft gehouden op vele plaatsen ter wereld (zie voor een overzicht de jaarverslagen van het Rijksmuseum Amsterdam 1989–1995). De tekst werd in het Spaans gepubliceerd in: *Los grandes museos históricos*, Fundación Amigos del Museo del Prado, [Madrid 1995], pp. 245–255. De gegevens zijn voor een groot deel ontleend aan: *Honderd jaar Rijksmuseum 1885–1985* (red. J. Braat, J.W. Niemeijer, P.C. Ritsema van Eck, J.B.E. Stokhuyzen, P.J.J. van Thiel en A.A.E. Vels Heijn), Weesp 1985.

¹ J. Becker, 'Ons museum wordt een tempel': zur Ikonographie des Amsterdamer Rijksmuseums', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 35 (1985), pp. 227–326.

² A.J.C. van Leeuwen, *De maakbaarheid van het verleden. P.J.H. Cuypers als restauratiearchitect 1850–1918*, Zwolle 1995, pp. 124–126.

³ *Ibidem*, pp. 118–124.

⁴ *Ibidem*, pp. 126–129.

⁵ H.W. van Os, 'Een vestingpoort als ereboog', in: *Bibliotheek, wetenschap en cultuur. Opstellen aangeboden aan mr. W.R.H. Koops bij zijn afscheid als bibliothecaris der Rijksuniversiteit te Groningen*, Groningen (RuG) 1990, pp. 509–518.

⁶ V. de Stuers, 'Unitibus Viribus', *De Gids* 13 (1875), p. 258.

⁷ E.P. Engel, 'Het ontstaan van de verzameling Drucker-Fraser in het Rijksmuseum', *Bulletin van het Rijksmuseum* 13 (1965), pp. 45–66.

⁸ R.W. Scheller, 'Rembrandt's reputatie van Houbraken tot Scheltema', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 12 (1961), pp. 81–118.

⁹ P.J.J. van Thiel, 'Nederland en Rembrandt 1669–1969', in: *Rembrandt 1669/1969*, Amsterdam 1969, pp. 11–16.

¹⁰ *Verslagen omtrent 's Rijks verzamelingen van geschiedenis en kunst* VIII (1885), 's-Gravenhage 1887, pp. 27–29.

¹¹ P.J.J. van Thiel, 'De Rembrandt-tentoonstelling van 1898', *Bulletin van het Rijksmuseum* 40 (1992), pp. 11–71.

¹² *Verslagen omtrent 's Rijks verzamelingen van geschiedenis en kunst* XXIX (1906), 's-Gravenhage 1908, pp. 1–8.

¹³ P.J.J. van Thiel, 'Chronological history of the Rijksmuseum painting collection', in: P.J.J. van Thiel e.a., *All the Paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam*, Amsterdam 1976, p. 37 en pp. 43–44; H.W. van Os, 'Otto Lanz en het verzamelen van vroege Italiaanse kunst in Nederland', *Bulletin van het Rijksmuseum* 26 (1978), pp. 147–174.