In de voetsporen van de meesters Rembrandt, Rubens en hun museumhuizen in Amsterdam en Antwerpen¹

Hans Cools

In deze bijdrage bespreekt en vergelijkt Hans Cools de cultus van Rembrandt en de cultus van Rubens zoals die in de negentiende eeuw in respectievelijk in Amsterdam en Antwerpen ontstonden. In beide steden ijverden gezagsdragers, erfgoed-professionals en historici voor de erkenning van deze twee zeventiende-eeuwse schilders als exponenten van hun vadersteden, ja zelfs hun 'natie'. Hun initiatieven leidden uiteindelijk tot de oprichting van het Rembrandthuis en het Rubenshuis. Hans Cools laat zien dat de organisatoren van dergelijke heldenvereringen elkaars stappen bestudeerden en imiteerden. Hun praktijken leidden tot maatschappelijke en wetenschappelijke discussies over historische authenticiteit en de correcte museale presentatie van de levens en werken van deze twee beroemde schilders.

Rembrandt en Rubens als magneten voor toeristen

In 2019 was het precies driehonderdvijftig jaar geleden dat Rembrandt van Rijn overleed. De citymarketeers van het NBTC (Nederlands Bureau voor Toerisme en Congressen) zagen er een uitstekende gelegenheid in om toeristen te lokken. Onder de noemer 'Rembrandtjaar' ontwierpen zij een samenhangend programma waarin onder andere plaats was voor blockbuster-tentoonstellingen in Amsterdam, Den Haag, Leeuwarden en Leiden. Die strategie werkte. Alleen al het Rijksmuseum trok dat jaar, in niet geringe mate dankzij de twee Rembrandt-tentoonstellingen die het toen organiseerde, 2,7 miljoen bezoekers. Dat was meer dan ooit tevoren. Ook het Rembrandthuis liet zich niet onbetuigd: daar liepen kort na elkaar zelfs drie verschil-

lende tentoonstellingen. Deze opzet van het NBTC was niet nieuw. Eerder al had het Bureau een Van Goghjaar (2015) en een Mondriaanjaar (2017) geëntameerd.²

Het kennelijk succes van het NBTC ging niet aan de concullega's van de Vlaamse Dienst voor Toerisme voorbij en dus zetten zij het programma 'Vlaamse Meesters' op.³ Dat liep van 2018 tot en met 2020 en daarbij stonden achtereenvolgens Rubens, Breugel en Van Eyck centraal. Voor Pieter Breugel geldt dat het in 2019 vierhonderdvijftig jaar geleden was dat hij was overleden. In december van datzelfde jaar werd ook de jarenlange en ingrijpende restauratie van Jan Van Eycks absolute meesterwerk *Het Lam Gods* voltooid. Enkele weken later ging in Gent de rond hem opgezette tentoonstelling 'Een optische revolutie' van start. Maar voor Pieter Paul Rubens ontbrak in 2018 een dergelijke kapstok. Die was klaarblijkelijk ook niet nodig. De organisatoren van het Antwerpse stadsfestival dat toen rond zijn oeuvre werd georganiseerd stelden eenvoudigweg dat 'Rubens inspireert'.⁴

Zowel voor Rembrandt als voor Rubens geldt dus dat zij als magneten voor toeristen fungeren. Hun faam is sterk verbonden met die van hun vadersteden, respectievelijk Amsterdam en Antwerpen. Beide kunstenaars zijn dan ook in het Nederlandse, respectievelijk Vlaamse collectieve geheugen verankerd. Zo hebben hun tot musea getransformeerde woonhuizen, waarover hieronder meer, zowel in de Nederlandse als in de Belgische *Lieux de mémoire*-bundels een eigen lemma gekregen.⁵ Bij een breder publiek roepen hun namen dan weer uitgesproken sentimenten op. Rembrandt, met zijn verondersteld liederlijke levensstijl en zijn voorkeur voor verkleedpartijen en

2 G. Pama, 'Het Rembrandtjaar was een succes, nu verder met de Gouden Eeuw', in: *NRC Handelsblad*, 29 december 2019. Meer over het belang van Rembrandt voor de Amsterdamse city-marketing bij M. de Waard, 'Rembrandt on Screen. Art Cinema, Cultural Heritage, and the Museumization of Urban Space', in: idem (red.), *Imagining Global Amsterdam. History, Culture, and Geography in a World City*, Amsterdam 2012, pp.143-148.

3 Meer informatie is te vinden op: <https://www.flemishmasters.com/nl/#> (geraadpleegd 20 augustus 2020).

4 Cf. <https://www.toerismevlaanderen.be/nieuws/vlaamse-meester-rubens-inspireert-antwerpen-barok> (geraadpleegd 20 augustus 2020).

5 M. Prak, 'Amsterdam: Rembrandthuis. Inleiding', in: idem (red.), *Plaatsen van herinnering. Nederland in de zeventiende en achttiende eeuw*, Amsterdam 2006, pp.16-23 en H. Cools, 'Antwerpen: Het Rubenshuis. Hoe artistieke grootheid wordt opgeroepen', in: J. Tollebeek e.a. (red.), *België, een parcours van herinnering. I. Plaatsen van geschiedenis en expansie*, Amsterdam 2008, pp.137-149. Voor een analyse van het concept 'Lieux de mémoire' en een vergelijking tussen de Nederlandse en de Belgische bundels zie het essay van J. Tollebeek, 'Vaut le voyage'. De Belgische plaatsen van herinnering', pp.13-25 in laatstgenoemde bundel.

personages aan de zelfkant van de samenleving, verbeeldt het rommelige en het onvolmaakte.⁶ Bij Rubens daarentegen horen etiketten als exuberant en weelderig; hij verpersoonlijkt barok.⁷

Rubens en Rembrandt: parallele levens, spiegelbeeldige reputaties?

Ook (kunst)wetenschappers besteden, nu zij steeds meer aandacht krijgen voor de persoonlijkheden van de artiesten die zij bestuderen, opnieuw aandacht aan dergelijke reputaties.⁸ Daarbij hoort onlosmakelijk de vraag in welke mate Rembrandt door Rubens werd beïnvloed. Zo stelde Simon Schama dat Rembrandts tomeloze ambitie voortkwam uit diens obsessie met Rubens' roem. Het leverde, hoewel de titel *Rembrandt's Eyes* anders doet vermoeden, een vuistdikke dubbelbiografie van beide schilders op.⁹ De veronderstelde wedloop van Rembrandt met Rubens bracht de eerste in ieder geval weinig geluk. Aan het eind van zijn leven stond Rembrandt in veel lager aanzien bij zijn tijdgenoten dan voor Rubens drie decennia eerder had gegolden. Op Aert de Gelder na, had Rembrandt toen ook geen leerlingen meer. Velen beschouwden hem als een mislukte kunstenaar. Bovendien was Rembrandt in 1658 failliet verklaard. Tot aan zijn levensavond, elf jaar later, worstelde hij met de afbetaling van zijn schulden.¹⁰ Rubens daarentegen was zowel door de Spaanse als de Engelse

6 B. Bakker, 'De stad in beeld. 't Was of 'k mijzelf vond. Het stadsgezicht als spiegel van de tijd', in: M. Bakker e.a. (red.), *Amsterdam in de tweede Gouden Eeuw*, Amsterdam 2000, p.105.

7 B. Deseure e.a., 'Rubensmania. De complexe constructie van cultuur in heden en verleden', in: I. Bertels, B. De Munck & H. Van Goethem (red.), *Antwerpen. Biografie van een stad*, Amsterdam & Antwerpen 2010, pp.179-181 en 205-208. Niet toevallig keerde het epitheton 'barok' ook terug in de titel van het stadsfestival dat in 2018 rondom de kunstenaar werd georganiseerd. Zie ook noot 3.

8 Zie bv. J. Bikker, *Rembrandt. Biografie van een rebel*, Rotterdam 2019, p.224.

9 S. Schama, *Rembrandt's Eyes*, Londen etc. 1999. Het boek is naar het Nederlands vertaald als *De ogen van Rembrandt*, Amsterdam 1999. Eertijds ontvingen (kunst)historici Schama's boek weinig lovend. Desondanks vond het zijn weg naar het brede publiek en is het, zowel in het Nederlands als in het Engels nog steeds verkrijgbaar. Cf. C. Vloet, 'Lekker vette woorden', in: *Hollands Maandblad*, nr. 626 (2000), pp.22-24. Overigens stipte E.H. Gombrich in zijn recensie aan dat hij het goed mogelijk achtte dat Rembrandt wel degelijk door Rubens' succes werd beïnvloed. Cf. diens 'Portrait of the Artist as a Paradox', in: *The New York Review of Books*, 20 januari 2000.

10 Cf. M. Bosman, *Rembrandts plan. De ware geschiedenis van zijn faillissement*, Amsterdam 2019.

koning geridderd. Bij zijn overlijden, in 1640, was hij een vermogend man die zijn echtgenote en zijn kinderen niet alleen zijn Antwerps stadspaleis maar ook een landgoed in Elewijt, halfweg tussen Mechelen en Brussel, naliet. Bovendien hielden zijn leerlingen zijn reputatie twee decennia later nog hoog, zoals blijkt uit de betrokkenheid van Jacob Jordaens in de jaren 1660 bij het decoratieprogramma van het nieuwe Amsterdamse stadhuis, tegenwoordig bekend als het Paleis op de Dam.¹¹

Hoe dan ook, in het midden van de negentiende eeuw steeg de waardering voor Rembrandt in Amsterdam.¹² Alras nam zij de trekken aan van een echte cultus die niet moest onderdoen voor de reeds langer bestaande verering van Rubens in Antwerpen. Vervolgens zouden cultuurdragers en beleidsmakers in beide steden zich laten inspireren door de keuzes die in de andere stad werden gemaakt. Daarbij was de onderlinge rivaliteit die ver in de tijd terugging nooit ver weg. In dit artikel reconstrueer ik die wederzijdse beïnvloeding door na te gaan hoe de cultus van beide meesters sinds de tweede helft van de negentiende eeuw gestalte heeft gekregen in de toen nieuwe grote Amsterdamse en Antwerpse kunstmusea en in hun respectievelijke woonhuizen. Maar vooraleer ik dat kan doen, dien ik kort de wortels van die interstedelijke rivaliteit te schetsen en moet ik nagaan waarom de cultus van schilders precies in de tweede helft van de negentiende eeuw zulk een hoge vlucht nam.

Amsterdam en Antwerpen als zustersteden

De rivaliteit tussen Amsterdam en Antwerpen kent een lange voorgeschiedenis. Zeker sinds vroege zestiende eeuw zijn de lotgevallen van beide steden met elkaar verknoopt. In die periode groeide Antwerpen uit tot de commerciële draaischijf van Noordwest-Europa. Amsterdam legde zich toen vooral toe op de doorvoer van Baltisch graan naar het zuiden, de zogenaamde Moedernegotie.¹³ Aanvankelijk fungeerde

11 B.J. Buchbinder-Green, *The painted decorations of the Amsterdam town hall*, Ann Arbor 1975, pp.181–220; W. Frijhoff & M. Spies e.a., *1650. Bevochten eendracht*, Den Haag 1999, pp.453 en 499 en E.-J. Goossens, *Schat van beitel en penseel. Het Amsterdamse stadhuis uit de Gouden Eeuw*, Amsterdam & Zwolle 1996, pp.36–37, 50 & 61–63. Voor ontleningen uit Antwerpen in het iconografisch programma aan de buitenzijde van het Paleis op de Dam zie A. Balis, 'De stroom en de zee. De iconografie van Scaldis en Neptunus in de Antwerpse kunst', in: *Tijdschrift voor Geschiedenis*, 123 (2010), p.519.

12 Bakker, 'De stad in beeld', p.105.

13 M. van Tielhof, *The 'Mother of all Trades'. The Baltic Grain Trade in Amsterdam from the Late 16th to the early 19th Century*, Leiden etc. 2002.

de stad dan ook als een Antwerpse satelliet.¹⁴ Dat veranderde na de inname van de Scheldestad door Alexander Farnese in 1585. In de daaropvolgende jaren verlieten tal van koop- en ambachtslieden Antwerpen. Velen daarvan vestigden zich, al dan niet na enige omzwervingen, aan de Amstel. Zij droegen daar met hun kapitaal en hun kennis in niet geringe mate bij tot de start van de Gouden Eeuw.¹⁵ Amsterdam loste toen Antwerpen af als de voornaamste Europese metropool.¹⁶ Zo ontstond het beeld als zou 'de één zijn dood, de ander zijn brood' zijn geweest.¹⁷ Een kleine eeuw hield Amsterdam haar Europese koppositie vast. Vervolgens zette een lange periode van stagnatie in die aan het einde van de achttiende eeuw in een steile economische en demografische neergang verkeerde. Deze crisis hield tot ver in de negentiende eeuw aan.¹⁸

Intussen was in Antwerpen de groei opnieuw ingezet, eerst nog aarzelend als marinehaven onder Napoleon Bonaparte en vervolgens als commerciële haven dankzij de tijdelijk herstelde vrije doorvaart op de Schelde tijdens het kortstondige

- 14 Voor de verhoudingen tussen Antwerpen en Amsterdam in de zestiende eeuw zie C. Lesger, *Handel in Amsterdam. Kooplieden, commerciële expansie en verandering in ruimtelijke ordening economie van de Nederlanden, ca. 1550-ca. 1630*, Hilversum 2001.
- 15 Hoe groot de bijdrage van Antwerpse kooplieden en meer in het algemeen van migranten aan de Amsterdamse *take off* nu precies was, vormt nog steeds de inzet van een debat onder historici. De jongste diepgravende studie over het onderwerp is die van O. Gelderblom, *Zuid-Nederlandse kooplieden en de opkomst van de Amsterdamse stapelmarkt (1578-1630)*, Hilversum 2000.
- 16 P. Burke, *Antwerp, a Metropolis in a comparative perspective*, Gent 1993. Voor een uitdrukkelijke vergelijking tussen de Antwerpse en de Amsterdamse bloeiperiode zie P. O'Brien e.a. eds., *Urban Achievement in Early Modern Europe. Golden Ages in Antwerp, Amsterdam, and London*, Cambridge etc. 2001.
- 17 G. Verhoeven, 'Een zoet verval. Nederlandse reizigers en hun visie op de stad aan de stroom (1600-1750)', in: *Tijdschrift voor Geschiedenis*, 123 (2010), pp. 520-533.
- 18 C. Lesger, 'Vertraagde groei. De economie tussen 1650 en 1730' en 'Stagnatie en stabiliteit. De economie tussen 1730 en 1795', in: W. Frijhoff en M. Prak (red.), *Geschiedenis van Amsterdam. II-2 Zelfbewuste stadsstaat, 1650-1813*, Amsterdam 2005, pp. 21-87 en 219-265 en H. Diederiks, *Een stad in verval. Amsterdam omstreeks 1800, demografisch, economisch, ruimtelijk*, Amsterdam 1984.

Verenigd Koninkrijk der Nederlanden.¹⁹ Die groei werd in Amsterdam wel degelijk als concurrentie gevoeld.²⁰

Maar na 1850 gingen de lotgevallen van beide steden weer parallel lopen. In 1863 kocht de Belgische regering de Scheldetol af. Zo nam zij de belemmeringen die de Nederlandse Republiek sinds 1585 en na 1830 het koninkrijk op de vrije doorvaart van de rivier hadden gelegd weg.²¹ Vervolgens werd tussen 1877 en 1883 de rechter Schelde-oever rechtgetrokken. Daarbij verdwenen de wijken rondom het Steen en de nabijgelegen Werf, de oudste van de stad. In ruil daarvoor kwamen er nog voor de uitbraak van de Eerste Wereldoorlog vijf en een halve kilometer aanlegkade, tien dokken en drie zeesluizen.²² Vrijwel gelijktijdig kreeg Amsterdam een veel kortere en geschiktere verbinding met de open zee dan via de Zuiderzee of het Noord-Hollands Kanaal mogelijk was. Na decennia van lobbyen en plannen en elf jaar graven, werd het Noordzeekanaal op 1 november 1876 eindelijk geopend. Vervolgens steeg de aanvoer van vracht over zee naar Amsterdam op nauwelijks drie jaar tijd met 136 procent.²³

De snelgroeiende werkgelegenheid leidde er ook toe dat de bevolking in beide steden explodeerde. In Amsterdam verdubbelde zij bijna in drie decennia: van circa 259.000 in 1860 tot 430.000 in 1890.²⁴ In Antwerpen ging het in vrijwel dezelfde periode zelfs bijna om een verviervoudiging: van ongeveer 75.000 inwoners in 1850 naar 280.000 in 1890.²⁵ Al die nieuwkomers moesten worden gehuisvest en dus werden

- 19 B. Deseure, *Sa splendeur et sa décadence sont également célèbres. Het Scheldeverhaal als politiek instrument tijdens de Franse periode*, in: *Tijdschrift voor Geschiedenis*, 123 (2010), p.548-552.
- 20 R. Aerts & P. de Rooy, 'Hoofdstad in aanbouw, 1813-1900' in: idem (red.), *Geschiedenis van Amsterdam. III. Hoofdstad in aanbouw, 1813-1900*, Amsterdam 2006, p.21 en H. Greefs, 'Van formeel vrij tot tolvrij. De visies op de Scheldevaart en de positie van Antwerpen als havenstad binnen de schoot van de Antwerpse Kamer van Koophandel, 1795-1863', in: *Tijdschrift voor Geschiedenis*, 123 (2010), pp.559 en 562.
- 21 E. Van Hooydonk, *Strijd om de stroom. Een politieke geschiedenis van de Schelde*, Leuven 2013, pp.244-251.
- 22 De Smedt, Stabel & Van Damme, 'Zilt succes', pp.122-123.
- 23 J.G. van Dillen, 'Een eeuw economische en sociale ontwikkeling van Amsterdam (1848-1948)', in: Idem (red.), *Mensen en achtergronden. Studies uitgegeven ter gelegenheid van de tachtigste verjaardag van de schrijver*, Groningen 1964, pp.498-515 en P. de Rooy, 'De geest van omverwerping. 1851-1876', in: R. Aerts & Idem (red.), *Geschiedenis van Amsterdam. III. Hoofdstad in aanbouw, 1813-1900*, Amsterdam 2006, pp.352-370.
- 24 H. de Liagre Böhl, 'De stad bestuurd. De paarse proeftuin. Radicalisering van het Amsterdamse gemeentebestuur rond 1900', in: Bakker e.a. (red.), *Amsterdam in de tweede Gouden Eeuw*, p.176.
- 25 M. Rooses, 'Het nieuw Antwerpsch museum', in: *De Gids*, 55 (1891), p.476.

in hoog tempo oude volksbuurten gesaneerd en werden er nieuwe opgetrokken. Dat gebeurde onder impuls van de stedelijke elites. Die wensten echter bovenal in een moderne stad met dito openbare gebouwen en bijhorende infrastructuur te wonen, naar de gelijkenis van metropolen als Berlijn, Parijs of Wenen. Zowel in Amsterdam als in Antwerpen kwam er dan ook een fraai, naar Engelse landschapstuinen gemoedelleerd park in een nieuwe, residentiële buurt net buiten de oude stadsomwalling, respectievelijk het Vondelpark en het Stadspark. Verder verzezen tijdens de *belle époque* in beide steden tal van monumentale publieke gebouwen. In Amsterdam ging het onder andere om het intussen verdwenen Paleis voor de Volksvlijt, het Concertgebouw, het Centraal Station en het Hoofdpostkantoor, tegenwoordig beter bekend als winkelcentrum *Magna Plaza*.²⁶ In Antwerpen werd, net zoals in Wenen langs de Ringstraße gebeurde, vooral op het tracé van de omstreeks 1860 verdwenen Spaanse omwalling gebouwd. In enkele decennia tijds kwamen daar onder andere een filiaal van de Nationale Bank, een Paleis voor Justitie, een (intussen gesloopte) schouwburg en een operahuis te staan.²⁷ Hoewel dit voor beide steden een tamelijk willekeurige selectie is, maakt zij toch duidelijk dat in deze reeks van gebouwen niet één bouwstijl domineerde en het stadsbeeld dus een behoorlijk eclectisch aanzien kreeg.²⁸

Maar de hardhandige modernisering waarmee al deze bouwactiviteiten gepaard gingen, riep ook weemoed op naar een harmonieus verleden.²⁹ De cultus voor Rubens en Rembrandt die net toen grootschalige proporties aannam hielp daarbij; hij verbond het heden met het verleden. Dat blijkt bijvoorbeeld uit het werk van de eertijds gevierde opiniemaker Conrad Busken Huet (1826–1886). Kort na elkaar, respectievelijk in 1879

26 P. de Rooy, 'In het voetspoor van de radicalen, 1889–1902', in: Aerts & De Rooy (red.), *Geschiedenis van Amsterdam. III*, pp.542–543.

27 I. Bertels & H. Van Goethem, 'Vergankelijke stedelijke ruimte. De afbraak van de Spaanse omwalling in de negentiende eeuw', in: P. Lombaerde (red.), *Antwerpen versterkt. De Spaanse omwalling van haar bouw in 1542 tot haar afbraak in 1870*, Antwerpen 2009, pp.128–131.

28 Zie voor Amsterdam M. Wagenaar, 'De stad ontworpen. Stadsontwerp tussen wens en werkelijkheid' en V. van Rossem, 'De stad gebouwd. De oude binnenstad vernieuwd' in: Bakker e.a. (red.), *Amsterdam in de tweede Gouden Eeuw*, pp.9–35 en pp.36–58 en voor Antwerpen H. Van Goethem, 'Antwerpenaren in beeld: de kantelende negentiende eeuw', in: Bertels, De Munck & Van Goethem (red.), *Antwerpen*, pp.327–373.

29 Cf. L. "Pil, 'Tussen lege stad en bruisende handelsmetropool. Het beeld van de Scheldesluiting in de negentiende-eeuwse romantische kunst', in: *Tijdschrift voor Geschiedenis*, 123 (2010), p.587 en B. Van Oostveldt & Stijn Bussels, 'De Antwerpse wereldtentoonstelling van 1894 als ambigu spektakel van moderniteit', in: *Tijdschrift voor Geschiedenis*, 125 (2012), pp.4–19.

en in 1882-'84, publiceerde hij met *Het Land van Rubens* en het zo mogelijk nog invloedrijkere *Land van Rembrandt* twee werken waarin hij beide meesters presenteerde als de belichamers van België en Nederland.³⁰ Vooral Huets karakterisering van Rubens spreekt boekdelen. De Antwerpse schilder was, aldus Huet 'de volmaakte Belg':

Zijn naam is als een vereenigingspunt, waarin al de hoogere uitingen van het Belgisch leven elkander ontmoeten. Op Rubens kunnen de Walen zich beroepen, wanneer iemand hen verwijt, te zeer de eigenaardigheden van hun Keltisch ras te handhaven. Op Rubens de Vlamingen, wanneer hun voor de voeten wordt geworpen, dat zij te weinig hunne Germaansche maagschap verloochenen. Op Rubens alle Belgen, die aan het goed regt van hun volksbestaan gelooven. Te naauwernood heeft de geschiedenis van Europa een tweede voorbeeld aan te wijzen van zoo veel nationalen zin, aan zoo veel humaniteit gepaard, als door hem ten toon gespreid.³¹

Standbeelden en musea

Dat Huet Rubens zo makkelijk met België verbond, hoeft niet te verwonderen. In Antwerpen was de schilderscultus al in de vroege negentiende eeuw, niet toevallig het moment waarop, zoals ik hierboven reeds uiteenzette, de stad zich weer voorzichtig een maritieme identiteit aanmat, op gang gekomen.³² De naasting in de laatste jaren van de achttiende eeuw door Franse revolutionairen van vrijwel alle kunstschaten uit de gesloten kerken en kloosters had er een grote leemte achtergelaten. Om dat gemis op te vullen, besloten de stadsbestuurders al in 1804 een museum te openen in het voormalige Minderbroedersklooster. Veel was daar aanvankelijk niet te zien. Dat veranderde pas na Napoleons nederlaag bij Waterloo in juni 1815. Aan het eind van dat jaar keerden zesenvestig op karren geladen schilderijen als in een triomftocht naar

30 C.H. Busken Huet, *Het land van Rubens. Belgische reisherinneringen*, Amsterdam 1881 en idem, *Het land van Rembrandt. Studiën over de Noordnederlandsche beschaving in de zeventiende eeuw*, Haarlem 1882-'84, 3 vols. Voor de receptie van Busken Huet zie: P.B.M. Blaas, 'De Gouden Eeuw: overleefd en herleefd. Kanttekeningen bij het beeldvormingsproces in de negentiende eeuw', in: Idem (red.), *Geschiedenis en nostalgie*, Hilversum 2000, pp.52-56.

31 Busken Huet, *Het land van Rubens*, iii-iv.

32 B. Deseure, 'Sa splendeur', pp.546-547 en L. Pil, 'De metropool herzien. De creatie van een Gouden Eeuw', in: Van der Stock (red.), *Antwerpen. Verhaal van een metropool*, pp.129-137.

de Scheldestad terug. Parochiegemeenschappen die intussen weer functioneerden, kregen de uit hun kerken geroofde schilderijen terug. Maar tal van andere kerken en kloosters waren tijdens het Frans bewind niet alleen (tijdelijk) opgeheven maar ook vernield. De schilderijen die aan die instellingen hadden toebehoord kwamen in het nieuwe museum terecht en vormden er de kern van de collectie.³³

Daar droegen zij naar de mening van lokale en nationale beleidsmakers bij tot de versterking van de identiteit en de legitimiteit van het nog jonge België. Zij subsidieerden het museum dan ook ruimhartig. Zo kende minister van Binnenlandse Zaken Charles Rogier (1800–1885) in 1859 Nicaise De Keyser (1813–1887) een aanzienlijke geldsom toe voor de vervaardiging van een frescocyclus die het rijke Antwerpse artistieke leven zou verbeelden. Hoewel De Keyser tegen de zin van de minister in uiteindelijk voor olieverfschilderijen koos en hij meer dan een decennium over het werk zou doen, sprak het uiteindelijke resultaat meteen tot de verbeelding. Zijn *Roem van de Antwerpse kunstschool* telt niet minder dan negenendertig doeken waarop alles bij elkaar honderdvijfzeventig figuren prijken.³⁴ Uiteraard staat Pieter Paul Rubens centraal in dit beeldverhaal. Onder het toezien van stedenmaagd Antverpia geeft hij zijn zittende leermeesters en staande leerlingen toelichting bij één van zijn schetsen. Toen het Antwerpse stadsbestuur in 1875, drie jaar na de voltooiing van de cyclus, de opdracht gaf tot het bouwen van een nieuw museum vermeldde het bestek uitdrukkelijk dat De Keyser's cyclus ook in de nieuwe trapzaal diende te worden getoond.³⁵

Hoewel het nog tot 1890 zou duren vooraleer dat nieuwe museum werd opgeleverd, kwam De Keyser's cyclus daar inderdaad in terecht. Net zoals de 'cultuurtempels' die eerder in de negentiende eeuw onder andere in Berlijn, Dresden en München waren opgetrokken, koos men in Antwerpen voor een kloek, neoklassiek gebouw. Maar inspiratie voor de inrichting van het museum kwam allereerst uit het enkele jaren eerder geopende Amsterdamse Rijksmuseum.³⁶ Daar deed de lokale Rembrandtcultus intussen beslist niet meer onder voor de verering van Rubens in Antwerpen.

33 H. Vlieghe, 'De voorgeschiedenis tot 1816', in: L. De Jong e.a. (red.), *Het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. Een geschiedenis 1810–2007*, Oostkamp & Antwerpen 2007, pp.22–23.

34 S. Beele, 'De roem van de Antwerpse kunstschool. Een schilderijencyclus van Nicaise de Keyser', in: *Dossier Tentoonstelling Nicaise De Keyser*, Antwerpen 2000, pp.6–13.

35 Ibid., p.7 n. 4.

36 M. Roose, 'Het nieuw Antwerpsch museum', in: *De Gids*, 55 (1891), p.481.

In Amsterdam was inmiddels inderdaad een forse inhaalslag gemaakt. Kort voor 1850 begon de Rembrandtverering er aan kracht te winnen om vervolgens in het laatste kwart van de eeuw haar volle omvang te bereiken. Toen in 1840 een standbeeld voor Rubens op de Antwerpse Groenplaats werd opgericht, kwam in Amsterdam meteen een lobby voor een soortgelijk beeld van Rembrandt op gang, al werd het ontwerp van Louis Royer (1793–1868) uiteindelijk pas twaalf jaar later gerealiseerd.³⁷ Aansluitend bij de lobbycampagne voor een standbeeld van Rembrandt had Huets boezemvriend, Everhardus Potgieter (1808–1875) in 1844 in *De Gids*, het voornaamste opinieblad van die tijd, een vlammend pleidooi gehouden voor de oprichting van een nationaal museum waar de grootste kunst en geschiedenis van de natie zouden worden getoond. Tot dan toe was de Nederlandse overheid, aldus Potgieter, in deze in gebreke gebleven. Haar weigering om een echt cultuurbeleid te ontwikkelen leidde ertoe dat zij, anders dan in de buurlanden gebruikelijk was, kansen om de vaderlandsliefde van haar burgers te bevorderen onbenut liet. Zij zou daar verandering in kunnen brengen door verschillende toonaangevende collecties samen te brengen in een nieuw, waarlijk nationaal museum voor kunst en geschiedenis.³⁸

Hoewel Potgieters pleidooi aanvankelijk weinig weerklank kreeg en hij de opening ervan niet meer meemaakte, kwam zijn gedroomde Rijksmuseum er in 1885 alsnog.³⁹ De keuze voor een historiserende architectuur die zowel naar de middeleeuwse gemeenschapskunst als naar de burgerlijke bouwstijl in de Nederlandse steden van de Republiek verwees, riep weliswaar veel weerstand op, maar was baanbrekend. De manier om de daar verzamelde kunst te tonen was aanvankelijk al even controversieel. De zeventiende-eeuwse nationale roem werd uitgestald in een langgerekte eregalerij die uitliep op een dwars daarop geplaatste schatkamer. Die laatste staat sinds 1906,

37 V. Veen, *Het Rembrandtbeeld. Hoe een kunstenaar in de 19de een nationale held werd*, Amsterdam 1977.

38 E. Bergvelt, 'Nationale onverschilligheid? Schilderkunst als erfgoed in Nederland en Groot-Brittannië in de negentiende eeuw', in: R. van der Laarse (red.), *Bezeten van vroeger. Erfgoed, identiteit en musealisering*, Amsterdam 2005, p.102 en M. Mathijssen, *Historiezucht. De obsessie met het verleden in de negentiende eeuw*, Nijmegen 2013, pp.352–353.

39 E. Bergvelt, *Pantheon der Gouden Eeuw. Van Nationale Konst-Gallerij tot Rijksmuseum van Schilderijen (1798–1896)*, Zwolle 1998 en Mathijssen, *Historiezucht*, pp.446–448.

niet toevallig een Rembrandtjaar, bekend als de 'Nachtwachtzaal', maar aanvankelijk heette zij naar de schilder van dit meesterwerk de 'Rembrandtzaal'.⁴⁰

Een dergelijke schatkamer ontbrak in Antwerpen, al was het maar omdat het oeuvre van Rubens niet door een vergelijkbaar iconisch schilderij wordt overheerst. Maar Rubens domineerde er wel al van bij de oplevering van het museum de eregalerij. Zo kon het publiek er niet minder dan zeven van diens grote altaarstukken, alle afkomstig uit voormalige Antwerpse kloosterkerken, bewonderen. Tevens waren ook de andere genres die de meester beoefende, zoals portretten, historiestukken en genreschilderijen, er goed vertegenwoordigd en natuurlijk ontbrak ook een selectie van schilderijen van zijn leerlingen niet. In de daaropvolgende, iets kleinere zaal ging alle aandacht naar diens meest bekende leerling, Antoon Van Dyck.⁴¹

Max Rooses en de immersiestrategie

Zowel in het Amsterdamse Rijksmuseum als in het Antwerpse Museum voor Schone Kunsten was de scenografie er dus op gericht de bezoekers te emotioneren. Zij werden als het ware meegetroond naar de eerste etage, waar ze oog in oog stonden met imposante meesterwerken. Op die manier werden zij in de doeken meegezogen, konden zij zich onderdeel gaan voelen van de afgebeelde scènes, ja zelfs denkbeeldig figureren in Rembrandts *Nachtwacht* of in Rubens' *Aanbidding der Koningen*. Het was een strategie die, afgaand op de recensies die de Antwerpse literator Max Rooses (1839–1914) bij de oplevering van beide musea in *De Gids* publiceerde, op instemming kon rekenen.⁴² Zelf paste hij die 'immersiestrategie', zoals de theaterhistorici Bram Van Oostveldt en Stijn Bussels haar in een recent artikel in het *Tijdschrift voor Geschiedenis* hebben

40 M. Rooses, 'Het nieuwe Rijksmuseum te Amsterdam, in: *De Gids*, 49 (1885), pp.283–285 en P. de Rooy, 'Het middelpunt van het vaderland, 1901–1914', in: idem (red.), *Geschiedenis van Amsterdam. IV. Tweestrijd om de hoofdstad, 1900–2000*, Amsterdam 2007, pp.27–29.

41 Rooses, 'Het nieuw Antwerpsch museum', pp.495–502 en H. Todts & M. Laenen, 'Presentatie en tentoonstellingen', in: De Jong e.a. (red.), *Het Koninklijk Museum*, pp.181–182.

42 Rooses, 'Het nieuwe Rijksmuseum', pp.277–291 en idem, 'Het nieuw Antwerpsch museum', pp.476–522. Cf. R. Aerts, *De letterheren. Liberale cultuur in de negentiende eeuw: het tijdschrift De Gids*, Amsterdam 1997, pp.396–397. Voor een biografische notitie van Rooses zie: W. Van Rooy & M. Somers, 'Rooses, Max', in: R. de Schryver e.a. (red.), *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse Beweging. R-Z*, Tielt 1998, pp.2658–2662.

genoemd, ook meermaals toe.⁴³ Zo ontwierp Rooses voor de wereldtentoonstelling van 1894 de wijk ‘Oud Antwerpen’, waar de in historische klederdracht gestoken bezoekers de Antwerpse Gouden Eeuw konden naspelen. Daar troffen zij ook regelmatig een als burgemeester of schutter uitgedoste Rooses aan. Al sinds 1876 was Rooses beroepshalve tevens conservator van het net tevoren door de stad Antwerpen verworven Museum Plantin-Moretus. De bezoekers konden er als het ware in de huid kruipen van de beroemde zestiende-eeuwse drukker of zich verbeelden hoe het voelde in zijn dienst letters te zetten. Het Museum was meteen een publiekstrekker. Er ging dus een aanstekelijk voorbeeld van uit.

Een soortgelijke ervaring wilde het stadsbestuur op aangeven van Rooses ook in het Rubenshuis bewerkstelligen.⁴⁴ Al in 1880 deed het voor het eerst een bod op het pand. Moest men immers om Rubens’ genie werkelijk te doorgronden niet, net zoals eertijds de kunstenaar had gedaan, af en toe verwijlen in diens privé-museum van Oudheden? Diende men zich niet te verbeelden hoe de schilder-diplomaat hooggeplaatste bezoekers in zijn *palazzo* ontving om vervolgens samen met hen half afgewerkte doeken in zijn atelier te inspecteren? Die poging liep vooralsnog op niets uit. Maar de kwestie bleef sluimeren om vervolgens door vrijwel ieder nieuw college van burgemeester en schepenen te worden opgepikt. Uiteindelijk zou het nog tot 1937 duren eer de stad Antwerpen het Rubenshuis daadwerkelijk in handen kreeg en vervolgens zou ook de restauratie bijna een decennium aanslepen.

Controverse in Amsterdam

In Amsterdam was intussen in 1906 het driehonderdste geboortjaar van Rembrandt op grootse wijze gevierd.⁴⁵ Net als in Antwerpen vereenzelvigden de stedelijke cultuurdragers de stad er nu volop met Rembrandt. Bestuurssecretaris van de Nederlandsche Bank en feestredenaar Godfried Quack (1834-1917) verwoordde het in de Westerkerk als volgt: ‘Uit de diepte van zijn kunstenaarsziel schiep de schilder (*in casu* Rembrandt)

43 Van Oostveldt & Bussels, ‘De Antwerpse wereldtentoonstelling’, pp.4-19.

44 Zie voor de moeizame verwerving van het Rubenshuis door de stad Antwerpen en de daaropvolgende restauratie Cools, ‘Antwerpen: Het Rubenshuis’, pp.137-149 en P. Maclot, ‘De Rubenssite: van pre-industrieel tot museale kunstenaarswoning’, in: *M&L. Monumenten, Landschappen en Archeologie*, 38.4 (2019), pp.20-33.

45 Zie voor een uitvoerige beschrijving van deze Rembrandtfeesten en verdere literatuurverwijzingen De Rooy, ‘Het middelpunt van het vaderland’, pp.27-29.

zijn wonderwerken. Rembrandt en Amsterdam behoorden bij elkander. In het hart van Holland was besloten de grootste schat van Holland.’⁴⁶ Naar die woorden handelde de gemeente Amsterdam. Kort tevoren had zij het Rembrandthuis aangekocht. Nu droeg zij het onder impuls van de hoogbejaarde schilder Jozef Israëls (1824–1911) over aan een daartoe in het leven geroepen stichting. Het gemeentebestuur stelde daarbij wel als voorwaarde dat het huis zou worden teruggebracht ‘in de staat waarin het gedacht moet worden verkeerd te hebben toen het door de schilder Rembrandt van Rijn werd bewoond’.⁴⁷ Hier toe zocht de stichting Karel de Bazel (1869–1923) aan (afb. 1), toen reeds één van Nederlands meest vooraanstaande architecten, al tekende hij pas een goed decennium later zijn beroemdste creatie, het hoofdkantoor van de Nederlandsche Handel-Maatschappij (1919–1926) aan de Amsterdamse Vijzelgracht, tegenwoordig de locatie van het Amsterdamse Stadsarchief.⁴⁸

1. Portrettekening van Karel de Bazel door Martin Monnickendam uit 1915. Stadsarchief van Amsterdam.

- 46 H.P.G. Quack, *Herinneringen uit de levensjaren van mr. H.P.G. Quack, 1834–1913*, Amsterdam 1915, pp.429–437.
- 47 B. van den Boogert, ‘Het Rembrandthuis: een mooi reconstructieplan’, in: *Binnenstad*, 168 (januari 1998), ook online beschikbaar op <https://www.amsterdamsebinnenstad.nl/binnenstad/168/rembrandthuis.html> (geraadpleegd 3 september 2020).
- 48 Zie voor een biografische notitie van Karel de Bazel en verdere literatuurverwijzingen: <http://resources.huygens.knaw.nl/bwn1880-2000/lemmata/bwn3/bazel> (geraadpleegd 11 september 2020).

2. Interieur van de *Saal* in het Rembrandthuis omstreeks 1911, met de aankleding van Karel de Bazel. Stadsarchief van Amsterdam.

De Bazels ingreep was van meet af aan controversieel.⁴⁹ Geheel in lijn met zijn modernistische opvattingen bracht De Bazel weliswaar de voorgevel van het pand terug naar de verondersteld zeventiende-eeuwse staat, maar binnenin vermeed hij zorgvuldig alle zeventiende-eeuwse ornamentiek. Sobere eikenhouten lambriseringen bedekten er de muren in plaats van overdadig leerbehang (afb. 2). Het stichtingsbestuur zag zich dan ook gedwongen te reageren op de soms felle kritiek als zou de voorwaarde die de gemeente bij de overdracht aan de Stichting had gesteld niet zijn gerespecteerd. In de eerste bezoekersgids van het in 1911 geopende museum publiceerde kunstschilder Jan Veth (1864-1925), zelf een van de vermaardste

49 Zie voor uitvoerige analyses van De Bazels ingreep D.J. de Vries, 'In de ban van Rembrandt, huizen en herdenkingen', in: *Bulletin van de Nederlandse Oudheidkundige Bond*, 105.4 (2006), pp.128-130 en Y. Brentjens, *K.P.C. de Bazel (1869-1923). Ontwerpen voor het interieur*, Zwolle & Den Haag 2006, pp.161-166.

Rembrandt-kenners van zijn tijd, dan ook namens het bestuur een uitgebreide verantwoording van keuzes die De Bazel had gemaakt:

Van een feitelijk terugbrengen tot den ouden toestand kon geen sprake wezen. Trouwens wat zou die oude toestand beteekenen, buiten de vroegere, levendige bestemming? ... Zelfs aan de hand van den uitvoerigen inventaris van Rembrandt's boedel, uit het jaar 1656, en gesteund door het meest nauwgezette, archeologische onderzoek van het gebouw, is wel in hoofdzaken maar geenszins tot in alle onderdeelen duidelijk mogen worden, hoe het huis door Rembrandt bewoond werd. En wat den prachtigen inboedel betreft, die hij er in had samengebracht, daarvan is geen enkel stuk terug te krijgen, en het blijft zelfs vaak onzeker, wat het eigenlijk was wat hij bezat. Hetgeen men door geforceerd terugbrengen tot den vroegeren toestand bereikt zou hebben, zou dus toch nooit meer dan een verbeeldings-maskerade zijn geworden: een quasi-historisch document dat inderdaad een vervalsching was. En het eenige, waarnaar men zou zoeken, iets van Rembrandt's eigen geest, ware zeker verre gebleven.⁵⁰

Daarmee was nog niet de vraag beantwoord wat te tonen in het nieuwe museum. Van de overdracht van enkele Rembrandtsmeesterwerken uit andere collecties kon uiteraard geen sprake zijn. Daarom besloot het stichtingsbestuur zich toe te leggen op de verzameling van etsen en tekeningen van de grote kunstenaar en daartoe ook zijn donateurs aan te spreken. Ondanks die eerder smalle collectie, een beperking waar het bestuur zich overigens goed bewust van was, trok het museum al snel na de opening in 1911 een groot publiek.⁵¹

Een Antwerpse pastiche

Enkele maanden nadat de Stichting Rembrandthuis met de steun van de gemeente Amsterdam het Rembrandthuis had verworven, waagde het Antwerpse stadsbestuur op zijn beurt in 1908 een nieuwe poging het Rubenshuis te kopen. Maar nadat het weerom had gefaald, besloot het de zaak over een andere boeg te gooien. Zo de

50 *Korte gids voor het Rembrandthuis*, Amsterdam (Stichting Rembrandt-huis), s.d. (1911), pp. 4-10.

51 F. Tissink, *Het Rembrandthuis*, Houten 2014, p. 22.

stad het Rubenshuis niet in handen kreeg, moest zij maar een kopie laten vervaardigen. Deze replica op ware grootte, gemaakt van gips en bordkarton fungeerde als Antwerps paviljoen tijdens de Brusselse werelttentoonstelling van 1910. Deze reconstructie was het werk van stadsarchitect Henri Blomme (1845–1923).⁵² Critici hebben haar later afgedaan als een neobarokke pastiche.⁵³ Welbeschouwd is dat een curieus verwijt, alsof Blomme die zich in al zijn werk een historiserend bouwmeester toonde iets anders had kunnen optrekken. Destijds oogstte zijn reconstructie dan ook grote lof. Talloze bezoekers meenden werkelijk dat zij Rubens' huiskamer waren binnengestapt en er zijn wandtapijten hadden bewonderd.⁵⁴ Een luxueus uitgevoerd platenalbum met Blommes bouwtekeningen, gravures en foto's sterkte hen in die illusie.⁵⁵ Ook Max Rooses' gelegenheidsbrochure *Het huis van Rubens*, eigenlijk de vertaling van een artikel dat hij vijftientig jaar eerder in het Frans had laten verschijnen, vond gretig aftrek.⁵⁶ De publiciteitsstunt leek te werken. Een comité, waarin onder andere Rooses en Blomme zetelden, onderhandelde met de eigenaars over de overdracht van het Rubenshuis aan de stad. In het voorjaar van 1914 waren beide partijen en elkaar dicht genaderd. Maar de Eerste Wereldoorlog gooide roet in het eten. Toen de onderhandelingen in 1919 werden heropend, bleek de vraagprijs te hoog voor het stadsbestuur dat op dat ogenblik andere prioriteiten had.

Het Rembrandthuis als lichtend voorbeeld

Max Rooses mocht de inrichting van het Rubenshuis als museum niet meer mee maken. Maar hij gaf zijn droom wel door aan zijn jongere vrienden en bewonderaars Paul Buschmann (1877–1924) en Ary Delen (1883–1960). Buschmann was een telg uit een vooraanstaand Antwerps drukkersgeslacht. Onder zijn impuls legde het familiebedrijf

- 52 Voor een biografische notitie van Henri Blomme zie: A. Van Loo (red.), *Repertorium van de architectuur in België van 1830 tot heden*, Antwerpen 2003, pp.157–158.
- 53 Cf. P. Huvenne, 'Het Rubenshuis: van Rubens' huis tot Museum' in: *Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen*, 26.4 (1987–1988), p.129.
- 54 V. d'Oultremont, *L'exposition universelle et internationale de Bruxelles en 1910* (onuitgegeven *mémoire de licence*), Louvain-la-Neuve 1988, p.95.
- 55 *La Maison de Rubens. Reconstitution par Henri Blomme. Pavillon de la ville d'Anvers à l'exposition universelle de Bruxelles 1910*, Antwerpen 1910.
- 56 Vergelijk M. Rooses, 'La maison de Rubens', in: *Bulletin de l'Académie d'Archéologie de Belgique*, 25 (1888), pp.305–319 met M. Rooses, *Het huis van Rubens, heropgebouwd in de werelttentoonstelling te Brussel in 1910*, Antwerpen 1910.

zich onder andere toe op bibliotheek uitgaven en op kunstboeken. In 1905 was hij gepromoveerd op een studie naar Rubens' leerling Jacob Jordaens en in 1911 trouwde hij met Elsa Van Rijswijck, de dochter van burgemeester Jan Van Rijswijck. Na de Eerste Wereldoorlog klom Buschmann op tot hoofdconservator van het Antwerpse Museum voor Schone Kunsten.⁵⁷ Net als Paul Buschmann had Ary Delen aan het Brusselse *Institut Supérieur d'Histoire de l'Art et d'Archéologie* gestudeerd.⁵⁸ In 1920 werd hij adjunct-conservator van het Plantin-Moretus Museum om in 1935 promotie te maken tot conservator van het stedelijk prentenkabinet. Onmiddellijk na de Bevrijding, in de herfst van 1944, werd hij hoofdconservator van het Museum voor Schone Kunsten, wat hij tot zijn pensionering in 1948 bleef. Buschmann en Delen deelden dus een liefde voor grafiek. Met bewondering keken zij naar wat in het Amsterdamse Rembrandthuis was gerealiseerd en bepleitten zij in tal van lezingen en publicaties, een soortgelijke aanpak in Antwerpen. Net zoals Karel de Bazel alleen de voorgevel van het Rembrandthuis naar zijn zeventiende-eeuwse staat had teruggebracht, zouden in Antwerpen, aldus Buschmann en Delen slechts de authentieke delen van het Rubenshuis, in het bijzonder de portiek en het tuinpaviljoen dienen te worden gerestaureerd. Het pand zelf zou dan een nieuwe bestemming als prentenkabinet en kunsthistorisch studiecentrum kunnen krijgen.⁵⁹

- 57 A.J.J. Delen, 'In memoriam dr. Paul Buschmann', in: *Onze Kunst*, 40 (1923-'24), pp.57-64. Voor zijn huwelijk met Elsa Van Rijswijck had Buschmann een langdurige relatie met een zeventien jaar oudere Nederlandse dame. Sylvia Van Peteghem heeft dan ook een uitgebreide biografische schets van Buschmann opgenomen in haar *Alida Wynanda Sanders van Loo (1860-1939). De biografie van een vergeten schrijfster, journaliste en vertaalster. Deel 1. Biografie* (onuitgegeven proefschrift), Gent 1993-'94, pp.48-63.
- 58 Biografische notities van Ary Delen door A. Goovaerts & M. Somers, 'Delen, Ary J.J.', in: R. de Schryver e.a. (red.), *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse Beweging. A-F*, p.894 en S. van den Bossche, 'De flamboyante verschijning van Ary Delen (1883-1960). Ik heb de pest aan het literatuurtje-spelen van sommige holklinkende vaten', in: *Nieuw Letterkundig Magazijn*, 22 (2004), pp.2-9.
- 59 Delen en Buschmanns argumenten zijn vooral terug te vinden in respectievelijk: A.J.J. Delen, *Het huis van Pieter Pauwel Rubens. Wat het was. Wat het werd. Wat het worden kan*, Brussel 1933, en het oorspronkelijk reeds uit 1914 daterende maar pas vele jaren later gepubliceerde P. Buschmann, 'Over herstelling en bestemming van het huis Rubens', in: *Het Huis van Rubens. Periodisch bulletin*, nrs. 1-2 (1938), pp.51-8. Voor een uitvoerige analyse van hun argumenten; zie R. Tijs, 'Restauratie', in: *Antwerpen in de 20ste eeuw. Van Belle Epoque tot Golden Sixties*, Brasschaat 2008, pp.260-266.

Een harde restauratie

In de zomer van 1937 verwierf de stad Antwerpen met de hulp van donateurs en na een jarenlange juridische strijd dan toch het Rubenshuis. Eerder al had de gemeenteraad bij motie de toekomstige bestemming van het gebouw vastgelegd: er moest een museum en een prentenkabinet komen. Aanvankelijk hoopte het stadsbestuur de restauratie te kunnen voltooien voor de Rubensfeesten van 1940. Dan zou het immers precies driehonderd jaar geleden zijn dat de kunstenaar overleed.

Om die restauratie in goede banen te leiden, richtte burgemeester Camille Huysmans (1871-1968) in het voorjaar van 1938 een begeleidingscommissie op.⁶⁰ Huysmans, die van 1925 tot en met 1927 minister van Kunsten en Wetenschappen was geweest, vond dit project erg belangrijk en zat de commissie aanvankelijk persoonlijk voor (afb. 3). Ook later zou hij van nabij bij het project betrokken blijven en zijn visie laten gelden.⁶¹ Verder maakten onder andere criticus Ary Delen en stadsarchitect Emiel Van Averbek (1876-1946) deel uit van die commissie. Eertijds had Van Averbek naam gemaakt als een eclectisch *art nouveau* architect, maar tijdens de jaren '20 en '30 combineerde hij modernistische ontwerpen zoals die voor het Torengedouw (beter bekend als de Boerentoren) (1929-'31) en de monumentale poortgebouwen van de voetgangerstunnel onder de Schelde (1931-'33) met ingrijpende restauraties, zoals die van de toren van de Onze-Lieve-Vrouwekathedraal (1926-'30).⁶²

In de schoot van de commissie leefden zeer verschillende opvattingen over de manier waarop de restauratie moest worden aangepakt.⁶³ Anders dan de nostalgici die nog steeds het model dat Blomme in 1910 had laten vervaardigen voor ogen stond, kwam eenmaal de buitenmuren van het huis waren vrijgemaakt en het binnenin was

60 De veelzijdige loopbaan van Huysmans is uitvoerig geboekstaafd in J. Hunin, *Het enfant terrible Camille Huysmans, 1871-1968*, Amsterdam 1999.

61 T. Van Driessche, 'Teneinde de historische werkelijkheid op een zo volmaakt mogelijke wijze te benaderen. Emiel Van Averbek en de herschepping van het Rubenshuis', in: *M&L. Monumenten, Landschappen en Archeologie* 32.2 (2013), pp.12-43 biedt een nauwgezette reconstructie en analyse van het restauratieproces. Voor de rol van burgemeester Huysmans, zie aldaar i.h.b. pp.36-37.

62 Zie voor een biografische notitie van Van Averbek: A. Van Loo (red.), *Repertorium*, pp.548-549.

63 Onder impuls van burgemeester Huysmans verschenen in 1938 twee nummers van het als tijdschrift bedoelde Het Huis van *P.P. Rubens. Periodisch bulletin*. In verschillende artikelen zetten Van Averbek en Delen hun standpunten uiteen. Ook publiceerde deze laatste daarin de eerder onuitgegeven notities van zijn overleden vriend Buschmann, cf. noot 57.

gestript, de kunstenaar Rubens immers niet als een *Deus ex machina* onder de ruïnes van daan. Daarmee leek de hele onderneming in een impasse beland.

Als direct verantwoordelijke voor de restauratie nam Van Averbeké vervolgens het initiatief. Hij kon dat doen omdat hij het volste vertrouwen van burgemeester Huysmans genoot. Maar Van Averbeké wilde tevens zijn critici voor zich winnen. In 1941 zette hij in een brochure zijn restauratieopvattingen omstandig uiteen.⁶⁴ Daar kwam ook wel eens een gelegenheidsargument aan te pas. Weliswaar gaf Van Averbeké toe dat de zuiden westgevels van de binnenplaats oorspronkelijk waren beschilderd met fresco's. Maar hij koos voor half verheven beeldhouwwerk. Immers, 'in 1640, bij zijn [= Rubens] overlijden, was het bouwwerk ... niet voleind.' Met andere woorden: mocht de schilder tijd van leven hebben gehad, zou hij zeker voor Van Averbekés definitieve oplossing hebben gekozen.⁶⁵ Weliswaar waren bouwmaterialen tijdens de oorlog schaars, maar verder legden de Duitse bezetters Van Averbeké en zijn team weinig in de weg (afb. 4). Wel integendeel het aantal werknemers op de werf liep voortdurend op. In 1937 waren het er niet meer dan een tiental, maar tegen de zomer van 1944 was hun aantal aangegroeid tot een vijftigtal. Op die manier ontsnapten zij ook aan de verplichte tewerkstelling in Duitsland. Bij de bevrijding, in september 1944, was de ruwbouw vrijwel geheel voltooid.

3. Portret uit 1928 van Camille Huysmans door Isidore Opsomer. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen.

64 F. Clijmans & E. Van Averbeké, *Rondom den wederopbouw van het Rubenshuis*, Antwerpen 1941.

65 Cf. P. Huvenne, 'Het Rubenshuis', pp.130-132.

4. Beeldhouwer aan het werk bij de restauratie van het Hermesbeeld in de portiek van het Rubenshuis; 10 mei 1941. Felixarchief Antwerpen.

Ook de inmiddels uit ballingschap in Londen teruggekeerde burgemeester Huysmans en zijn vernieuwde stadsbestuur hechtten nog steeds zeer aan dit prestige-project. Zo bleven de restauratoren ook tijdens de wintermaanden van 1944-'45, toen bijna negenhonderd V-bommen op de stad insloegen, ongeveer een tiende van de woningvoorraad werd verwoest en bijgevolg het openbare leven in de stad vrijwel geheel stil kwam te liggen, gewoon op hun post.⁶⁶ De 'bomvrije' kelders die ze eerder tijdens de oorlog hadden uitgegraven kwamen nu goed van pas.

Naarmate voltooiing van de werken naderde, kwam een oude vraag weer boven-drijven: wat te tonen in het Rubenshuis? Vooralsnog was het immers een museum zonder collectie en op korte termijn een verzameling uitbouwen was natuurlijk ook hier uitgesloten. Bovendien voelde burgemeester Huysmans daar weinig voor.

⁶⁶ P. Serrien, *Elke dag angst. De terreur van de V-bommen op België (1944-1945)*, Amsterdam 2017.

Volgens hem dienden bezoekers daar allereerst een ‘bewogen periode uit de nationale geschiedenis te kunnen herbeleven’.⁶⁷ Het museum werd aanvankelijk dan ook vooral gestoffeerd met vroegmoderne meubels en gebruiksvoorwerpen. Op die manier kregen de bezoekers een idee van de woonomgeving, levensstijl en werkmethoden van een welstellende, geleerde zeventiende-eeuwse kunstenaar en diplomaat.

Een succesvol museum

Die formule bleek uiterst succesvol. De illusie als zou het *palazzo* er opnieuw uit zien als in de jaren dat de schilder er had gewoond en gewerkt trok bij de opening in het voorjaar van 1947 een menigte bezoekers aan. In de daaropvolgende decennia groeide hun aantal gestaag van 50 à 60.000 per jaar in de jaren 1950 tot net geen 200.000 in 2015.⁶⁸

Dat succes maakte dat het Rubenshuis meteen een eigen plaats in het Antwerpse museumlandschap verwierf en steeds meer vrienden en donateurs aantrok. Dankzij hun steun en die van de stedelijke overheid slaagden de opeenvolgende conservatoren erin aansprekende tentoonstellingen te organiseren, meer langdurige bruiklenen te verwerven en een fraaie eigen collectie op te bouwen. Geheel voor de hand liggend kozen zij daarbij in eerste instantie voor stukken van Rubens zelf en van diens leerlingen en tijdgenoten. Op die manier biedt het museum de bezoekers tegenwoordig niet alleen de suggestie van hoe een zeventiende-eeuwse patriciërswooning eruit zou kunnen hebben gezien. Dankzij de vele schetsen, studies en werken van Rubens’ leerlingen die het museum de afgelopen decennia verwierf, ontdekken zij er tegenwoordig bovenal hoe zijn ‘bedrijf’ werkte. Een belangrijke katalysator van deze ontwikkeling was de oprichting van het *Rubenianum* in 1963. Dit documentatiecentrum, dat sinds 1981 in het achter het Rubenshuis gelegen Kolveniershof huist, groeide de afgelopen decennia uit tot een toonaangevend kennisinstituut over vroegmoderne kunst uit de Zuidelijke Nederlanden. Op die manier werd de oude droom van Paul Buschmann en

67 Mijn vertaling van Huysmans’ citaat in een tijdschriftartikel uit het najaar van 1945: ‘Elle (= la maison de Rubens) permettra au visiteur de revivre par l’esprit et par le cœur une époque mouvementée de notre histoire nationale,’ zoals weergegeven in Van Driessche, *Teneinde de historische werkelijkheid*, p.37.

68 De jongste beschikbare cijfers slaan op 2015. Cf. <https://www.allesoverantwerpen.nl/antwerpen/statistieken-en-cijfers.html> (geraadpleegd 12 september 2020).

Ary Delen, die trouwens in 1940 het begrip *Rubenianum* voor het eerst naar voren had geschoven, alsnog gerealiseerd.⁶⁹

Intussen in Amsterdam

Hoewel het Amsterdamse Rembrandthuis soberder was opgezet dan het Antwerpse Rubenshuis, en het met zijn collectie die lange tijd voornamelijk uit tekeningen en gravures had bestaan in de schaduw van het Rijksmuseum bleef, was het gemiddeld bezoekersaantal per jaar ook daar in de eerste helft van de jaren 1990 tot ongeveer 125.000 per jaar toegenomen.⁷⁰ Daar was het pand niet op berekend. Bovendien konden in de krappe ruimtes nauwelijks tentoonstellingen worden georganiseerd. Verdere groei was dus uitgesloten. Een ingenieus plan dat het toenmalig Stichtingsbestuur tussen 1995 en 1999 met steun van de gemeente Amsterdam realiseerde, moest de toekomst van het museum waarborgen. Eerst werd de gevel van het naastgelegen Saskiahuis, een voormalige en intussen vervallen negentiende-eeuwse textielfabriek, 7,5 meter opgeschoven. Vervolgens kwam op de vrijgekomen kavel een nieuw pand te staan, waarin de collectie etsen en tekeningen, een auditorium, sanitair en ontvangstruimtes werden ondergebracht. Als om het contrast met het oude Rembrandthuis te beklemtonen, kreeg dat nieuwe pand een spectaculaire, futuristisch aandoende voor-gevel van Moshé Zwarts (1937–2019)⁷¹ en Rein Jansma (1959–).⁷² Vervolgens werd in het oude pand, onder andere onder verwijzing naar het Antwerpse voorbeeld, de aankleding van De Bazel verwijderd. In de plaats daarvan reconstrueerde een team van onderzoekers en restauratoren onder aanvoering van Bob van den Boogert (1958–2015)⁷³

69 P. Huvenne, *Het Rubenshuis. Antwerpen*, Brussel 1990, p.119. Cf. <https://www.rubenianum.be/nl/pagina/historiek> (geraadpleegd 12 september 2020).

70 *NRC Handelsblad*, 25 juli 1994, p. 6.

71 Zie voor een overzicht van Zwarts werk en zijn belang voor de Nederlandse architectuur: <https://architectenweb.nl/nieuws/artikel.aspx?ID=46951> (geraadpleegd 13 september 2020).

72 Een korte schets van Jansma's parcours is te vinden op de website van het Amsterdams architectuurinstituut: <https://www.arcam.nl/rein-jansma/> (geraadpleegd 13 september 2020).

73 R. Nachbahr, 'Bob Cornelis van den Boogert', in: *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde*, 2016, pp.55–63.

en Henk Zantkuijl (1925–2012)⁷⁴ de indeling en inrichting van het huis zoals het er aan de vooravond van Rembrandts faillissement in 1656 had uitgezien.⁷⁵

Vooraf deze laatste ingreep riep felle reacties op. Omdat nu eenmaal niet meer te achterhalen viel hoe het Rembrandthuis er eertijds precies had uitgezien en de toenmalige inboedel goeddeels verdwenen was, meenden tegenstanders dat deze reconstructie niets anders dan een vervalsing kon opleveren. Op die manier zou het Rembrandthuis zijn toekomstige bezoekers slechts een illusie bieden.⁷⁶ Bovendien was en is het pand een beschermd monument. Die bescherming sloeg, aldus deze tegenstanders, niet alleen op de buitenzijde, maar ook op het eertijds door De Bazel ontworpen interieur dat intussen cultuurhistorische waarde had verworven. Het Cuypersgenootschap meende zelfs dat hier de restauratie-ethiek werd geschonden en legde de kwestie voor aan de rechter. Die stelde het bestuur van de Stichting Rembrandthuis in het gelijk. Ondanks de gerezen commotie zette dat dan ook zijn plannen onverkort door. De toenmalige museumdirecteur Ed de Heer meende op deze manier ‘juist in een tijd waarin het historisch besef in grote delen van de samenleving lijkt te verdwijnen ... de band met ons verleden op evocatieve wijze levend (te) kunnen houden.’⁷⁷

Die stelling is illustratief. Museumbezoek werd zo een ervaring, een ‘belevenis’ waarbij contact met de kunstenaar en zijn tijdgenoten veeleer dan appreciatie voor diens werken centraal staat. Voortbouwend op dat elan wil het Rembrandthuis in zijn tentoonstellingsbeleid actuele thema’s aansnijden en zijn collectie vaker confronteren met hedendaagse kunst.⁷⁸ Een voorbeeld van die ambitie is de tentoonstelling *Zwart in Rembrandts tijd* die in het voorjaar en de zomer van 2020 liep.⁷⁹ Die aanpak werkt. Sinds de millenniumwisseling sprongen de bezoekersaantallen omhoog, tot

74 W. Schoonenberg, ‘In memoriam Henk Zantkuijl’, in: *Binnenstad*, 254/255 (november/december 2012). Ook raadpleegbaar op internet als: <https://www.amsterdamsebinnenstad.nl/nieuws/zantkuijl.html> (geraadpleegd 14 september 2020).

75 H.J. Zantkuijl zette zijn restauratie-opvattingen omstandig uiteen in zijn artikel ‘Het huis waar Rembrandt woonde’, in: *Kroniek van het Rembrandthuis*, 51.1/2 (1997), pp.15–37.

76 Cf. B. Laan, ‘Het interieur van het Rembrandthuis. Ontwerp voor een levende bestemming’, in: *Amstelodamum. Maandblad voor de kennis van Amsterdam*, 85.3 (1998), pp.73–80. Zie ook J. Koelemeijer, ‘Een kijkhuis vol valse meubels. Het Rembrandthuis wordt net echt zeventiende-eeuws’, in: *De Volkskrant*, 20 februari 1998.

77 E. de Heer, ‘Voorwoord’, in F. Tissink, *Museum het Rembrandthuis*, 2003, p.5.

78 K. Keijer, ‘Het Rembrandthuis toont straks ook het hier en nu’, in: *Het Parool*, 9 juni 2019.

79 E. Kolfin & E. Runia eds., *Zwart in Rembrandts tijd*, Zwolle & Amsterdam 2020.

een gemiddelde van circa 220.000 per jaar en zelfs uitschieters van ongeveer 290.000 bezoekers in de Rembrandtjaren 2006 en 2019.⁸⁰ Die groei in het aantal bezoekers is voor een Museum als het Rembrandthuis dat voor ongeveer twee derde van zijn inkomsten afhankelijk is van entreegelden en van de bestedingen van de bezoekers in de museumwinkel een wissel op de toekomst.⁸¹ Tegelijkertijd voldoet de huidige opzet van het museum niet langer om die gestage bezoekersstroom in goede banen te leiden. Na kleine verbouwingen in 2018 staat voor de komende jaren alweer een grootschalige uitbreiding op het programma.⁸² Al blijft het vooralsnog een open vraag of die plannen na afloop van de coronacrisis overleefd zullen blijven.

Minder fortuinlijk dan het Rembrandthuis zelf verging het De Bazels eikenhouten lambriseringen en de meubels die hij speciaal voor het museum had ontworpen. Nadat ze uit hun oorspronkelijke omgeving waren verwijderd, werden zij opgeslagen in containers en afgevoerd naar een industrieterrein. Daar stonden zij vervolgens enkele jaren te verkommeren. Aanvankelijk zouden zij dienst doen als reserve-onderdelen voor De Bazels hoofdkantoor van de Nederlandsche Handel-Maatschappij aan de Amsterdamse Vijzelgracht. Maar toen de ABN Amro dat aan de gemeente Amsterdam verkocht, die er in 2007 zoals hierboven reeds gememoreerd het stadsarchief in vestigde, verloren ze iedere bestemming. De stukken dreigden te worden vernield of in de onderdelen op de markt te worden gebracht. Uiteindelijk kwamen ze in 2004 terecht bij het Rijksmuseum Twenthe.⁸³ Daar berusten zij voorlopig in het depot. Plannen om er een van drie fabrikantenvilla's die De Bazel in de jaren 1910 in Enschede ontwierp, mee te bekleden, gingen vooralsnog niet door.

Een Rubens *experience* in Antwerpen?

Ook in Antwerpen was het Rubenshuis omstreeks de millenniumwisseling dringend aan uitbreiding toe. Daartoe ontwierpen Stéphane Beel (1955-) en Maur Dessauvage

80 C. Kammer, 'Aanvaringen komen in de beste kringen voor', in: *NRC Handelsblad*, 28 januari 2009 en *Stichting Museum Het Rembrandthuis. Jaarverslag 2018*, Amsterdam 2019, p.4. Dit jaarverslag is het jongste dat beschikbaar is bij het schrijven van dit artikel.

81 *Stichting Museum Het Rembrandthuis. Jaarverslag 2018*, pp.48-49.

82 *Ibid.*, pp.15-19 en 38.

83 T. Geerts, 'Gesignaleerd', in: *Nieuwsbrief. Stichting het Nederlandse Interieur*, nr. 9 (oktober 2004), p.7.

(1963-) in 1999 tegenover de kunstenaarswoning een glazen onthaalpaviljoen dat zij precies op de rooilijn van de straat, die daar tot 1977 liep, plaatsten.⁸⁴ Omdat hun paviljoen ook net zo breed als het Rubenshuis is en het er als een doorzichtige, goed-deels glazen constructie tegelijkertijd mee contrasteert, kan de bezoeker zich een idee vormen van het vroegere aanzicht van het Rubenshuis. Maar naar de smaak van de Antwerpse stadsbestuurders oogt Beels en Dessauvages ietwat minimalistische paviljoen intussen toch wat al te ingetogen. De komende jaren moet er op het aanpalende Hopland, een dure winkelstraat, een heus 'belevingscentrum' of 'Rubens Experience Center' komen. Afgaand op de plannen wordt dat in 2024 voltooid.⁸⁵ Net als in Amsterdam zoekt het Antwerpse museum dus nadrukkelijk een nieuw publiek. Zo prijkte tijdens de zomer van 2017 het hoofd van popicoon David Bowie op een affiche aan de ticketbalie van het Rubenshuis. Het museum had toen net Tintoretto's Heilige Catharina, het enige vroegmoderne meesterwerk uit Bowies nalatenschap, in langdurige bruikleen verworven. Daarmee had Bowie niet alleen van Tintoretto een hippe schilder gemaakt, maar van het Rubenshuis ook een hip museum.⁸⁶

Tot besluit

Van oudsher dichten de inwoners van Amsterdam en Antwerpen hun vaderstad de status van een culturele en economische metropolis toe. Bovendien zijn de geschiedenissen van beide steden nauw met elkaar verknoopt en dus rivaliseren zij met elkaar. De plotse en intense economische, demografische en culturele bloei die zich na een periode van langdurig verval in de tweede helft van de negentiende eeuw zowel in Amsterdam als in Antwerpen voordeed, riep in beide steden het verlangen naar een eerdere bloeiperiode op waaraan men zich kon spiegelen. Beeldbepalende kun-

- 84 Meer over Stéphane Beel als een architect van museumsites met verwijzing naar zijn ingreep in Antwerpen bij M. Liefvooghe, 'Interventies in ons koloniaal paleis. Vijf bedenkingen bij de architectuur van het AfricaMuseum, in: *De Witte Raaf*, nr. 198 (maart-april 2019), pp.20-21. Een biografische notitie van is te vinden in A. Van Loo, *Repertorium*, pp.145-146.
- 85 Deze plannen worden toegelicht op de website van het Rubenshuis, cf. <https://www.rubenshuis.be/nl/pagina/masterplan-rubenssite-nieuwbouw-hopland-schetsontwerp> (geraadpleegd 14 september 2020).
- 86 K. Van Boxem, 'Hoe Bowie van Tintoretto weer een hippe schilder maakt', in: *De Tijd*, 26 juni 2017 (met een interview van Ben Van Beneden, de directeur van het Rubenshuis).

stenaars als Rembrandt en Rubens fungeerden daarbij als *partes pro toto*. Zo ontstond voor hen een cultus waartoe dat verlangen zich verdichtte. Zowel in Amsterdam als in Antwerpen werd in de laatste decennia van de negentiende eeuw een groots, nationaal museum gebouwd waarin aan deze lokale helden ereplaatsen werden toegekend. Vervolgens transformeerden beleids- en cultuurmakers de woonhuizen van die helden, Rembrandt en Rubens, tot *lieux de mémoire*. Die transformatie riep nieuwe vragen op: vereerden en bestudeerden de bezoekers van die huizen grote kunstenaars of herbeleefden zij veeleer de tijd waarin hun helden hadden geleefd? Aanvankelijk haalden in Amsterdam de ‘wetenschappers’ het van de ‘romantici’. Bij de opening in 1911 had het Rembrandthuis meer weg van een studiecentrum dan van het huis waar Rembrandt eens zijn Saskia had lief gehad en waar hij zijn leerlingen had opgeleid. In Antwerpen daarentegen, wilde burgemeester Huysmans, ondanks het protest van leden van het culturele establishment als Paul Buschmann en Ary Delen, zijn tijdgenoten nadrukkelijk bij de hand nemen om hen naar de eerste decennia van de zeventiende eeuw terug te voeren. Toch hielden cultuurmakers in beide steden een oog op wat er in de andere stad gebeurde. Zo groeiden de inrichting van het Rubenshuis en het Rembrandthuis in de tweede helft van de twintigste eeuw naar elkaar toe. Beide kunstenaarshuizen werden echte musea. In de jongste twee decennia zochten en vonden zij, surfend op de golven van het massatoerisme en ook wel onder politieke druk, een ruimer en bovenal ook jonger publiek. Museumdirecties, conservatoren en scenografen wacht de uitdaging te bedenken welke verhalen zij aan dit nieuwe publiek precies wenselijk te vertellen.

Hans Cools is als hoofddocent werkzaam bij de Onderzoeksgroep Geschiedenis van de NieuweTijd van de KU Leuven. In zijn onderwijs en onderzoek legt hij zich toe op de politieke en sociale geschiedenis van de vroegmoderne Lage Landen, Frankrijk en Italië. Daarnaast heeft hij bijzondere belangstelling voor de plaats van de vroegmoderne periode in de hedendaagse historische cultuur.