



*'Een denkbeeldige haven, bij het kriecken van de dag. Op de voorgrond is het duister, maar aan de horizon gloort de nieuwe ochtend. Een Romeinse triomfboog rechts vangt de eerste zonnestrallen. Schepen worden uitgeladen, maar een enkele man slaapt rustig door. Claude Lorrain – een Fransman in Rome – was een meester in sfeervol typeren van de verschillende tijdstippen van de dag. Zijn poëtische, Italiaans aandoende landschappen oefenden grote invloed uit op tijdgenoten, onder wie de Nederlandse Italianisanten.'*¹



¹ Deze beschrijving is afkomstig uit het Rijksmuseumdossier van *Havengezicht bij zonsopgang* en wordt momenteel in het museum als begeleidende tekst bij het schilderij getoond. Dit dossier is op te vragen via de studiezaal van het Rijksmuseum en te bezoeken op de Frans van Mierrisstraat 92 te Amsterdam.



Claude Lorrain
Havengezicht bij zonsopgang, 1637-1638
Olieverf op doek (74 x 99 cm)
Rijksmuseum, Amsterdam
Aangekocht in 2003

INHOUDSOPGAVE

INLEIDING.....	4
DE KUNSTENAAR.....	5
HET KUNSTWERK.....	6
HERKOMST VAN HET SCHILDERIJ	
BUITENLANDSE KUNST IN HET RIJKSMUSEUM.....	8
EEN PATRIOTTISTISCH VERZAMELBELEID	
HONDERD JAAR LATER	
EEN NIEUW STREVEN	
HET REMBRANDT SYNDICAAT	
DE NAOORLOGSE PERIODE	
2003 EN LATER	
CONCLUSIE.....	14
LITERATUURLIJST.....	15

INLEIDING

Het Rijksmuseum te Amsterdam kenmerkt en onderscheidt zich, door zijn wereldberoemde collectie van grote Hollandse meesters uit de zeventiende eeuw. De schilderijen van onder meer Frans Hals, Johannes Vermeer en Rembrandt van Rijn trekken jaarlijks vele binnen- en buitenlandse bezoekers. Dat het museum tevens een kleine collectie buitenlandse meesters bezit, lijkt mogelijk minder bekend te zijn. De geschiedenis leert echter, dat het museum al sinds zijn prille jeugd flirt met werken van niet-Nederlandse kunstenaars, vooral Italianen. Deze flirt lijkt in de afgelopen twee eeuwen van het bestaan van het museum, vooral uitgegroeid te zijn tot een haat-liefdeverhouding, daar het ondanks de inspanningen van menig directeur, nooit gelukt is de collectie een internationaal karakter te geven.²

Op 16 april 2003 onthulde de Franse ambassadeur *Havengezicht bij zonsopgang*, een schilderij van de Franse landschapschilder Claude Lorrain (1600-1682). Het Rijksmuseum had dit kunstwerk, onder het directoraat van Ronald de Leeuw, in januari van datzelfde jaar verworven. Het havengezicht uit 1637 had een slordige 1,9 miljoen euro gekost. De SponsorBingo Loterij en de Vereniging Rembrandt, daartoe in staat gesteld door het Prins Bernhard Cultuur Fonds, stonden garant voor respectievelijk 1,6 miljoen en 250 duizend euro. Het resterende bedrag was afkomstig van een particulier, de heer H.B. van der Ven.³ *Havengezicht bij zonsopgang* is het eerste niet-Nederlandse schilderij, dat het Rijksmuseum sinds de jaren zestig aankocht.⁴

Werd met de aankoop van deze Lorrain door het museum andermaal een poging gedaan, de collectie buitenlandse meesters een nieuwe impuls te geven? Welke plaats diende het schilderij in de collectie in te nemen? Kan *Havengezicht bij zonsopgang* een toekomst hebben in een museum, dat zich in 2013 in haar nieuwe hoedanigheid als verteller van de vaderlandse geschiedenis, weer voor het publiek open zal stellen?

In dit onderzoek zal getracht worden de antwoorden op deze vragen te vinden. Daarbij zal uitgebreid aandacht besteed worden aan de verzamelgeschiedenis van het Rijksmuseum met betrekking tot buitenlandse schilderkunst. Daar het dit schilderij een aankoop betreft, zal er tevens stil gestaan worden bij de belangrijkste beweegredenen, die zorgden voor de totstandkoming van deze verwerving.

² Deze uitspraak is voornamelijk gebaseerd op het hoofdstuk 'Buitenlands schilderkunst in het Rijksmuseum' verderop in deze paper.

³ Het jaarverslag van het Rijksmuseum van 2003, p. 14.

⁴ D. Bull, 'Havengezicht vervolmaakt 17^{de} – eeuwse collectie van het Rijksmuseum', *Bulletin van het Rijksmuseum* 51 (2003) nr. 3, p. 10.

DE KUNSTENAAR

Claude Lorrain, wiens echte naam Claude Gellée was, werd in 1600 geboren te Chamagne in het Franse hertogdom Lotharingen. Een jaar na het overlijden van zijn ouders in 1612 vertrok Lorrain naar Rome, waar hij, volgens zijn eerste biograaf Joachim von Sandrart (1606-88), aanvankelijk tot pasteibakker opgeleid werd.⁵ Hoe de jonge Fransman uiteindelijk in contact is gekomen met de landschapschilder Agostino Tassi (1565–1644), is niet bekend, deze ontmoeting zou echter bepalend zijn voor het verdere verloop van zijn leven. Voor of tijdens zijn leerlingenschap bij Tassi, verbleef Lorrain enige tijd bij de Duitse kunstenaar Goffredo Wals (1595-1638) in Napels. In 1625 keerde hij terug naar zijn geboortestreek om te assisteren bij frescowerkzaamheden in de karmelietenkerk te Nancy. Twee jaar later reisde Lorrain wederom naar Rome en leefde daar zonder enige onderbreking tot aan zijn dood in 1682.⁶

Lorrains' carrière als landschapschilder begon naar alle waarschijnlijk niet lang na zijn definitieve vestiging te Rome in 1626. Werkte hij aanvankelijk als frescoschilder in de huizen van de edelen, zijn voorkeur ging uit naar het schilderen op canvas naar aanleiding van de tekening die hij in en rond Rome maakte. Er zijn geen werken van hem bekend die met zekerheid dateerbaar zijn uit deze periode. In de jaren die volgden zou zijn roem snel toenemen.⁷ Rond 1637 was hij uitgegroeid tot de meest toonaangevende landschapschilder in Italië, onder zijn opdrachtgevers bevonden zich paus Urbanus VIII (1579-1644), de Franse ambassadeur en de koning van Spanje. Ondanks zijn stijgende populariteit en toenemende welvaart, leefde Lorrain een stil en sober leven en had geen ambities buiten het schilderen.⁸ Dat Lorrain rond 1635 begon met het nauwkeurig documenteren van de schilderijen die hij vervaardigde, als bescherming voor de vervalsingen van zijn werk die in omloop waren, zegt veel over zijn reputatie. Overigens zou deze bundeling uiteindelijk uitgroeien tot zijn beroemde *Liber Veritatis*, welke 195 tekening omvat van de schilderijen die hij na 1635 vervaardigde.⁹

In de loop van meer dan driehonderd jaar hebben zeer uiteenlopende schilders als Sir Joshua Reynolds (1723-92) en Eugène Boudin (1824-98) en critici als Diderot (1713-84) en Goethe (1749-1832) aangetoond, dat Lorrains' populariteit niet slechts wijd verspreid, maar tevens zeer duurzaam was. Waar andere kunstenaars afwisselend geprezen en later geminacht werden, lijkt Lorrains' werk weinig tot niet onderhevig te zijn geweest aan modeverschijnselen en geniet het ook heden ten dagen nog een uitzonderlijke status.¹⁰

⁵ P. & L. Murray, *Dictionary of Art & Artist*, London 1997⁷ (1959), p. 104.

⁶ M. Kitson, *Claude Lorrain: Liber Veritatis*, London 1978, p. 8.

⁷ Murray 1997 (zie noot 5), p. 104.

⁸ Kitson 1978 (zie noot 6), p. 8.

⁹ Kitson 1978 (zie noot 6) p. 11.

¹⁰ H.W. van Os, P.J.J. van Thiel en H. Wine, *Ontmoeting van Meesterwerken. Jan Both – Claude Lorrain*, tent.cat. Amsterdam (Rijksmuseum) 1991, p. 33-34.

HET KUNSTWERK

Door de voornamelijk grijsgroene tonaliteit van *Havengezicht bij zonsopgang*, heeft het schilderij een gedempter en somberdere uitstraling dan veel van Lorrains' zonsop- en ondergangen. Het ronde gebouw aan de linkerzijde is één van Lorrains' vele representaties van een hoektoren van het Castello te Tivoli. De triomfboog aan de rechterzijde is een exacte weergave, in spiegelbeeld, van de antieke Arco degli Argentieri te Rome. Lorrain heeft de boog aanzienlijk vergroot ten opzichte van het origineel en losgemaakt van zijn oorspronkelijke locatie tegen de kerk van San Giorgio te Velabro. In werkelijkheid is de boog gedeeltelijk in de muur van de kerk gemetseld, in het schilderij lijkt hij echter verworpen te zijn tot de ingang van een imaginair gebouw gesitueerd buiten het frame van het kunstwerk. De detaillering, waaronder de reliëfs en de decoraties op de pilasters, is daarentegen wel een nauwkeurige reproductie van het origineel. Daar de reliëfs spiegelbeeldig zijn weergegeven, bestaat de mogelijkheid dat Lorrain de gehele boog op een prent gebaseerd heeft. Overigens is er geen gedetailleerde tekening van de triomfboog van Lorrains' eigen hand bekend, deze kan evenwel bestaan hebben.¹¹ Overigens liggen zowel het Castello als tevens de triomfboog ver van zee verwijderd.¹²

Een aantal tekens op een steen rechtsonder zijn wellicht de sporen van een signatuur, een datering ontbreekt echter geheel. Er bestaat geen twijfel dat het schilderij door Lorrain vervaardigd is, daar nummer 19 uit zijn *Liber Veritatis* bijna geheel overeenkomt met *Havengezicht bij zonsopgang*. De gedateerde tekening voorafgaand aan *Havengezicht* is *Zeehaven* (LV 14) en draagt het jaar 1637. Hierna is de eerst volgende datering te vinden op *Pastoraal landschap* (LV 23) uit 1638. Door de plaatsing van *Havengezicht bij zonsopgang* tussen deze beide werken, lijkt het aannemelijk dat Lorrain dit schilderij tussen 1637-1638 gemaakt heeft.¹³

HERKOMST VAN HET SCHILDERIJ

Uit een annotatie bij de tekening, nummer 19, in de *Liber Veritatis* is op te maken, dat Lorrain het schilderij vervaardigde voor Monsieur Guillaume Perochel (1574-1659), een raadsman te Parijs en Sèvres, waaruit afgeleid kan worden dat hij zich in de hogere klasse van de burgerij begaf. Over het persoonlijke leven van Perochel is zeer weinig bekend. Op twee andere tekeningen uit de *Liber Veritatis* staat zijn naam echter wederom vermeld, waaruit kan worden afgeleid, dat Lorrain naar alle waarschijnlijkheid drie doeken voor Perochel schilderde.¹⁴ Waar *Havengezicht* zich in de periode tot aan de laat achttiende, begin negentiende eeuw heeft bevonden is niet bekend. Daarna is het mogelijk gekocht door de derde Baron Macdonald (1775-1832), een Schot, en tot 1966 in diens familie gebleven. Sir Somerled Macdonald of Sleat verkocht het in dat jaar aan kunsthandel Hazlitt Gooden & Fox te Londen, waardoor het werk voor het eerst in de wetenschappelijk belasting zou komen te staan. Zo publiceerde Michael Kitson in 1967 een artikel, waarin hij *Havengezicht bij zonsopgang* in verband brengt met de tekening uit de *Liber Veritatis*.¹⁵ De kunsthandel verkocht het

¹¹ M. Kitson, 'Claude Lorrain: Two Unpublished Paintings and the Problem of Variants', in: J. Courtauld e.a., *Studies in Renaissance & Baroque Art presented to Anthony Blunt on his 60th birthday*, London 1967, pp. 144-145.

¹² Bull 2003 (zie noot 4), p. 10.

¹³ Kitson 1967 (zie noot 11), p. 144.

¹⁴ Kitson 1967 (zie noot 11), p. 144.

¹⁵ Voor het gehele artikel, Kitson 1967 (zie noot 11), pp. 142-149.

werk in datzelfde jaar aan de particulier Michael Richards, echter kocht het na het overlijden van Richards in 1995 weer terug. In de acht jaren tot de verwerving van het schilderij in 2003 door het Rijksmuseum, heeft het schilderij een korte tijd onderdeel uitgemaakt van een privécollectie in de Filippijnen.¹⁶



Claude Lorrain
LV 19 Havengezicht, 1637/1638
Pen, groenbruine was en witte hoogsels op
blauw papier, 19 x 26 cm
British Museum, Londen

¹⁶ Deze gegevens zijn afkomstig uit het Rijksmuseumdossier (zie noot 1).

BUITENLANDSE SCHILDERKUNST KUNST IN HET RIJKSMUSEUM

De onderbeschreven geschiedenis van de prille beginjaren van het Rijksmuseum, *'een patriottistisch verzamelbeleid'*, mag wellicht weinig relevant lijken voor de ontwikkeling van het buitenlandse verzamelbeleid van het museum in de daaropvolgende periode en voor de aankoop van *Havengezicht bij zonsopgang* zo'n twee eeuwen later, in het bijzonder. Het illustreert echter wel hoe de worstelende, twijfelende houding van het museum tegenover het verwerven van niet-Nederlandse kunst, altijd heeft bestaan.

EEN PATRIOTTISTISCH VERZAMELBELEID

Op 31 mei 1800 opende het Rijksmuseum, destijds Nationale Kunstgalerij geheten, voor het eerst zijn deuren voor het publiek. Twee jaar daarvoor was op initiatief van de toenmalige minister van financiën, Alexander Gogel (1765-1821), besloten de achtergebleven bezittingen van de stadhoudelijke familie tentoon te stellen in Huis ten Bosch te Den Haag.¹⁷ De Amsterdamse kunsthandelaar Cornelis Sebille Roos (1754-1820) werd tot de eerste directeur van het museum benoemd, in samenwerking met Gogel was hij verantwoordelijk voor de aankopen. Zo verwierven zij op de veiling van de Amsterdamse collectie Gildemeester, voor honderd gulden *De Zwaan* van Jan Asselijn (1610-1652), een schilderij dat nog immer tot de topstukken van het Rijksmuseum gerekend wordt. Over het algemeen richtten Gogel en Roos zich in hun aankoopbeleid vooral op schilderijen die bepalend waren geweest voor de faam van de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst, zoals landschappen, genrestukken en stilleven. Deze werken moesten het glorieuze beeld van Nederland in de zeventiende eeuw versterken en een inspiratiebron zijn voor schilders uit de eigen tijd. Het mag niet verwonderlijk worden genoemd, dat er in deze periode door dit patriottistische aankoopbeleid van Gogel en Roos geen buitenlandse kunstwerken werden aangekocht.¹⁸ Op plattegronden uit deze eerste jaren van het museum, is echter wel een ruimte waarneembaar waar zich niet-Nederlandse schilderijen bevonden. In de *'Tweede of Italiaensche Kamer'* hingen Italiaanse, Franse en daaraan verwante Nederlandse historiestukken. Deze ruimte kende mede door het aankoopbeleid, tot het noodgedwongen vertrek uit Huis ten Bosch in 1805, weinig wijzigingen.¹⁹

In 1807, na de definitieve vestiging van Lodewijk Napoleon (1778-1864) in Nederland, werd de verzameling van de Nationale Kunstgalerij onder koninklijk toezicht gesteld. Enige tijd later zou tevens een andere houding ten opzichte van buitenlandse kunst worden aangenomen. Deze verandering toont zich vooral tijdens de periode dat Johan Meerman (1753-1815), die door Lodewijk aangewezen was als de nieuwe Directeur-Generaal der Schoone Kunsten, verantwoordelijk was voor het Koninklijk Museum. Meerman streefde een breed kunstmuseum met een internationaal verzamelbeleid na. Als uitgesproken aanhanger van het classicisme was hij ervan overtuigd, dat de kunstenaars uit zijn tijd in het museum in aanraking dienden te worden gebracht met andere genres dan de traditionele Nederlandse, als stilleven en landschappen. Hij betichtte zowel de Nederlandse kunstenaars als tevens de kunstcritici van bekrompenheid, het zou hen daarom sieren het venster

¹⁷ E.S. Bervelt, D.J. Meijers, M.L.J. Rijnders (red.), *Kabinetten, galerijen en musea : het verzamelen en presenteren van naturalia en kunst van 1500 tot heden*, Heerlen 2005, p. 347.

¹⁸ G. van der Ham, *200 jaar Rijksmuseum. Geschiedenis van een nationaal symbool*, Zwolle 2000, pp. 19-22.

¹⁹ Bervelt 2005 (zie noot 17), pp. 347-348.

naar Europa open te zetten en in contact te treden met andere landen. Deze filosofie sloot overigens aan bij Lodewijks' ambitie de bestaande collectie naar een hoger niveau te brengen.²⁰

In 1807 werd door Lodewijk en Meerman overwogen de verzameling van Lucien Bonaparte (1775-1840) te verwerven, waarin zich onder meer schilderijen van Rubens, Lorrain, Murillo, Velazquez, Rafaël en een sculptuur van Michelangelo bevonden. De aankoop van deze internationaal georiënteerde collectie zouden het museum een geheel ander karakter hebben gegeven.....Het had er wellicht toe geleid, dat het museum nooit uit zou groeien tot de schatkamer van de Nederlandse Gouden Eeuw, zoals het in de huidige tijd zo vaak getypeerd wordt. Deze collectie werd echter nooit aangekocht, daar men de kosten te hoog vond, tevens waren de plannen voor het nieuwe museum in Amsterdam nog onduidelijk. Een andere mogelijkheid de collectie van het Koninklijk Museum een internationaal karakter te geven, deed zich enige tijd later voor. De verwerving van een Romeinse verzameling van Franse en Italiaanse schilderkunst, werd echter evenmin een feit. Het mag wellicht opvallend genoemd worden, dat juist een aankoop uit deze periode de basis zou leggen voor het nationale karakter van de museale collectie, dat heden ten dagen nog immer leidend is. Op een veiling in Rotterdam kocht Meerman op nadrukkelijk verzoek van Lodewijk, een aanzienlijk aantal schilderijen uit de collectie van Gerrit van der Pot van Groeneveld. Daaronder bevonden zich onder meer *De avondschoon* van Gerard Dou (1613-1675), een werk van Paulus Potter (1625-1654) en nog vele andere Nederlandse en zeventiende-eeuwse doeken. De gedeelde ambitie van Lodewijk en Meerman, het Koninklijk museum uit te laten groeien tot een breed kunstmuseum met een internationaal karakter, lijkt door de verwerving van deze schilderijen in het niets te zijn verdwenen. Het Nederlandse karakter van de museale collectie bleef daardoor gewaarborgd.²¹

HONDERD JAAR LATER

In de eerste eeuw van het bestaan van het Rijksmuseum zouden er uiteindelijk weinig tot geen nieuwe buitenlandse schilderijen aangekocht worden.²² Het zwaartepunt van het verzamelbeleid lag nog immer bij de zeventiende-eeuwse Hollandse meesters. Na de betrekking van het nieuwe gebouw van P.J.H. Cuypers (1827-1921) in 1885, werd er één ruimte aan niet-Nederlandse kunst gewijd. In deze Internationale Zaal bevonden zich werken die al sinds het begin van de eeuw rijksbezit waren en sindsdien nauwelijks enige toevoeging kende. Hoewel er indertijd namen van illustere kunstenaars aan de doeken verbonden waren, was hun reputatie sindsdien sterk verminderd. De gezaghebbende Duits kunsthistoricus Wilhelm Bode (1845-1929), die verbonden was aan de keizerlijke musea te Berlijn, vond deze schilderijen, zonder enige uitzondering, zelfs Rijksmuseum onwaardig. De omslag in het verzamelbeleid van buitenlandse schilderkunst zou uiteindelijk nog bijna twintig jaar op zich laten wachten.

EEN NIEUW STREVEN

In 1919 stelde mr. M.I. Duparc, hoofd van de Afdeling Kunsten en Wetenschap van het Ministerie van Onderwijs, Kunsten en Wetenschap, een landelijke commissie in, die diende te onderzoeken wat de ontbrekende factoren waren in de organisatie van de nationale musea en welke verbeteringen er

²⁰ Van der Ham 2000 (zie noot 18), pp. 36-39.

²¹ Van der Ham 2000 (zie noot 18), pp. 44-51.

²² Van der Ham 2000 (zie noot 18), pp. 179-181.

aangebracht behoeften te worden.²³ Naast de wens van het Rijksmuseum een echt kunstmuseum te maken en het in deze hoedanigheid als het centrum van de Nederlandse museumwereld te bestempelen, klonk vanuit de commissie tevens een ander geluid ten aanzien van het verwerven van nieuwe kunstwerken. Het traditionele aankoopbeleid van musea, dat voor het overgrote deel bestond uit het verwerven van Nederlandse kunst, behoorde een ander karakter te krijgen. Door de commissie werd onomstotelijk aanbevolen buitenlandse kunst aan te kopen.²⁴ De verantwoordelijke minister op kunstgebied J.Th. de Visser had in maart 1922 in de Tweede Kamer echter laten weten, vanwege de verslechterende economische situatie voorlopig af te zien van grote uitgaven die uit de door de commissie gedane voorstellen zouden volgen. Een twee jaar eerder genomen maatregel zorgde ervoor, dat de idealen van de commissie toch enige weerklank konden krijgen.²⁵

HET REMBRANDT SYNDICAAT

Daar de Eerste Wereldoorlog voor Duitsland zo dramatisch verlopen was, hadden deskundigen de verwachting uitgesproken, dat er wellicht belangrijke kunstwerken op de markt zouden kunnen komen. In Nederland kenmerkten de jaren tijdens en na de oorlog zich echter door financiële problemen. Het werd moeilijker particulieren te interesseren voor het ondersteunen van belangrijke kunstaankopen. De tendens van het verzamelen van buitenlandse kunst, die zich aanvankelijk onder particulieren voordeed, leek door de verslechterde economische situatie voor de museumwereld daarom niet navolgbaar. De behoefte aan een meer constante financiële structuur en het verlangen niet-Nederlandse kunst te verzamelen, resulteerde na besprekingen tussen enkele vermogende en kunstminnende particulieren, bestuursleden van de Vereniging Rembrandt en een aantal prominente heren uit de museumwereld, uiteindelijk in de oprichting van het Rembrandt Syndicaat in 1920. De doelstelling luidde, dat er geld bijeen gebracht diende te worden om kunstwerken van buitenlandse meesters aan te kopen, waardoor de gelegenheid werd geschapen tot het vormen van een kern van deze kunst in de openbare museale verzamelingen.²⁶ Een streven dat de commissie-Duparc twee jaar later nog eens zou onderschrijven.²⁷

Binnen een jaar na de oprichting van het Syndicaat, werden er in totaal zes schilderijen aangekocht. Voor het Rijksmuseum werden onder meer het *Portret van Ramón Satué* van de Spaanse schilder Goya (1746-1828) en *Telemachus en Mentor* van de Italiaan Tiepolo (1696-1770), verworven.²⁸ Een echte substantiële basis voor het tot stand brengen van een collectie buitenlandse schilderkunst werd, met wederom de steun van het Syndicaat, in 1922 gelegd. Er werden veertig voornamelijk Italiaanse schilderijen uit de collectie van de aartshertog van Oldenburg aangekocht, waarvan er uiteindelijk zestien daadwerkelijk in het bezit van het Rijksmuseum zouden komen.²⁹ De

²³ Van der Ham 2000 (zie noot 18), p. 231.

²⁴ P.A. Hecht, *125 jaar openbaar kunstbezit: met de steun van de Vereniging Rembrandt*, Zwolle 2008, pp. 67-68.

²⁵ Van der Ham 2000 (zie noot 18), p. 235.

²⁶ H.W. van Os, 'Haagse en Amsterdamse belangen en aandacht voor buitenlandse kunst', *Bulletin van de Vereniging Rembrandt* 15 (2005) nr. 1., pp. 30-31.

²⁷ Van der Ham 2000 (zie noot 18), p. 235.

²⁸ Hecht 2008 (zie noot 24), p. 69.

²⁹ Van der Ham 2000 (zie noot 18), p. 259.

komst van deze werken werd met genoegen tegemoet gezien door de nieuwe museumdirecteur, F. Schmidt-Degener (1881-1941). Bij zijn aantreden in 1922 had hij al kenbaar gemaakt, dat hij de Nederlandse school wilde representeren als een van de grootste Europese scholen op het gebied van schilderkunst. Naar zijn mening was dit slechts mogelijk, door de collectie uit te breiden met niet-Nederlandse werken, zodat er daadwerkelijk een samenhang zou ontstaan met de schilderijen uit eigen land. Daarnaast wilde hij op beide gebieden alleen het allerbeste tonen.³⁰ Echter, zoals ten tijde van Gogel en Roos, Meerman en koning Lodewijk zou deze poging tot het internationaliseren van de museale collectie tevens in niets uitmonden. In het jaar dat Schmidt-Degener directeur werd, was het overheidsbudget voor de verwerving van schilderijen niet toereikend genoeg om de door hem zo gewenste topstukken aan te kopen. Een jaar later zou dit bedrag zelfs nog eens met de helft teruggebracht worden, met als gevolg dat het Rembrandt Syndicaat opgeven werd, daar zij zonder serieuze steun van de rijksoverheid niet nogmaals diep in hun buidel wilden tasten. Daarnaast waren de echte topstukken aanzienlijk in prijs gestegen, met name door toedoen van Amerikaanse miljonairs. Tevens hadden verschillende Europese musea ten aanzien van het verwerven van kunstwerken meer middelen tot hun beschikking dan het Rijksmuseum. Schmidt-Degener voelde zich genoodzaakt, zijn ambitie de collectie vooral met buitenlandse werken te verrijken te laten varen, en beperkte zich, net als zijn voorgangers, tot Nederlandse kunst.³¹

DE NAOORLOGSE PERIODE

Op 1 augustus 1945 werd Schmidt-Degener in zijn functie opgevolgd door jonkheer D.C. Roëll (1894-1961), directeur van het Stedelijk als tevens het Amsterdams Historisch Museum. Daar Nederland net bevrijdt was, zou onder Roëlls' leiding de wederopbouw van het onttakelde museum plaats moeten vinden, dit geschiedde. Gedurende zijn ambtsperiode werd het museum gerenoveerd en begon een reeks ingrijpende gebouwen. Tijdens de werkzaamheden was er een deel van de al in 1939 in veiligheid gebrachte collectie te zien. In tegenstelling tot zijn voorganger lijkt Roëll, wellicht mede door de naweeën van de oorlog, zich minder bezig te hebben gehouden met het verwerven van bijvoorbeeld buitenlandse topstukken. Eerder heeft hij het museum *an sich* een internationaler karakter gegeven, daar hij talrijke, groots opgezette tentoonstellingen organiseerde, waarvoor doorgaans veel belangstelling was. Roëll beschouwde dit als de manier om bepaalde lacunes in de collecties van het Rijksmuseum te compenseren. Overigens was hij zich er terdege van bewust, dat andere Europese musea tevens zwaar te lijden hadden gehad onder de oorlogsjaren en niet de mogelijkheid hadden hun vaste collectie in haar volle glorie te tonen. Roëll zag hierin een uitgelezen kans weggelegd en het lukte hem om in samenwerking met andere musea een aantal grote tentoonstelling naar Amsterdam te halen.³²

Roëlls' opvolger A.F.E. van Schendel (1910-1979) beschouwde het als zijn taak de kwaliteit van de collectie te waarborgen door deze desgewenst uit te breiden. In zijn eerste jaarverslag benadrukte hij al dat het van essentieel belang was de aankoopbudgetten te verhogen, als het Rijksmuseum zijn positie op de internationale markt wilde behouden. Enige jaren later moest hij vol ongenoegen concluderen, dat het museum niet in staat was topstukken te verworven, daar de financiële middelen niet voorhanden waren. In vergelijking met de vele miljoenen die grote

³⁰ P.A. Hecht, 'A Shifting Image with an Air of Permanence', *Bulletin van het Rijksmuseum* 49 (2001) nr. 1, pp. 18-19.

³¹ Van der Ham 2000 (zie noot 18), pp. 257 - 260.

³² Van der Ham 2000 (zie noot 18), pp. 291-299.

buitenlandse musea tot hun beschikking hadden en de stijgende prijzen op de kunstmarkt, verkeerde het Rijksmuseum, mede door de gebrekkige steun van de overheid, in een impasse.³³ Uiteindelijk zou in 1967 onder het directoraat van Van Schendel, het laatste niet-Nederlandse schilderij voor Lorrains' *Havengezicht bij zonsopgang* verworven worden. Het betrof *Elia en de Engel* van Giovanni Lanfranco (1582-1647).³⁴ Waarom het tot 2003 zou duren voordat er een nieuw buitenlands schilderij aan de collectie toegevoegd zou worden, ligt onder meer in het feit dat de rijksoverheid jaarlijks een ontoereikend budget hier voor vrijmaakte.

2003 EN LATER

In 2008 werd naar aanleiding van het afscheid van toenmalig directeur Ronald de Leeuw, een tentoonstelling georganiseerd waarin een overzicht werd gegeven van de aankopen die tijdens zijn directoraat tot stand waren gekomen. Hieronder bevond zich onder meer het havengezicht van Lorrain dat in 2003 verworven was. In een audiofragment op de website van het Rijksmuseum, spreekt De Leeuw over de reden waarom hij juist dit schilderij zo graag aan de collectie toe wilde voegen. Zo geeft hij onder meer aan, dat het altijd zijn verlangen is geweest een kunstwerk van deze Franse landschapschilder een plaats in het Rijksmuseum te geven. Daarnaast stipt hij aan, dat de enige Lorrain in een Nederlands collectie, Boijmans Van Beuningen te Rotterdam, teruggegeven was aan de erfgenaam van Goudstikker. *Havengezicht bij zonsopgang* nam volgens De Leeuw, daarom niet slechts een bijzondere plaats in de collectie van het museum zelf in, het was tevens belangwekkend voor het nationale museumwezen, daar het de enige in Nederland betreft. Op de vraag of het schilderij daadwerkelijk past binnen een collectie die haar roem dankt aan Hollandse zeventiende-eeuwse meesters, geeft hij, uiteraard, geen kritisch antwoord. Hij onderschrijft slechts de positie die het kunstwerk al innam sinds het na aankoop in zaal 215 tussen de Nederlandse 'italianisanten' te aanschouwen was.³⁵ Zo diende onder meer het werk van Jan Both (1618-1652) en Herman van Swanevelt (1600-1655) de Lorrain zijn benodigde context te geven.³⁶ Het Rijksmuseumdossier van dit schilderij lijkt meer duidelijkheid te geven over de reden van aankoop. Zo staat er vermeld *dat de past in het streven om meer nadruk te leggen op de internationale context van de Nederlandse schilderkunst.*³⁷

Wanneer men heden ten dagen een bezoek brengt aan het museum, zal het *Havengezicht na zonsopgang* nog immer in deze zelfde hoedanigheid aantreffen. Naar alle waarschijnlijk zal het schilderij in het Nieuwe Rijksmuseum tevens een plaats krijgen tussen de 'italianisanten'.³⁸ Overigens is het noemenswaardig te vermelden, dat deze Lorrain vanaf april 2011 te zien zal zijn in de

³³ Van der Ham 2000 (zie noot 18), pp. 344-345.

³⁴ Bull 2003 (zie noot 4), p. 10.

³⁵ Dit audiofragment is te beluisteren via de website van het Rijksmuseum:
<http://www.rijksmuseum.nl/tentoonstellingen/aanwinsten-ronald-de-leeuw?lang=nl>.

³⁶ Sinds de zestiende eeuw reisden Nederlandse kunstenaars naar Italië om overblijfselen uit de klassieke oudheid en de renaissance te bestuderen. Ze raakten in vervoering van het landschap en het mediterrane licht. Rond 1640 begonnen deze kunstenaars zich ook daadwerkelijk toe te leggen op het schilderen van deze zonnige landschappen.

³⁷ Deze gegevens zijn afkomstig uit het Rijksmuseumdossier (zie noot 1).

³⁸ De heer Duncan Bull, hoofdconservator schilderijen en waarnemend hoofd van de afdeling beeldende kunsten, bevestigde dit in een telefoongesprek op dinsdag 2 november 2010.

tentoonstelling *Claude Gellée, le Lorrain (1604/05-1682)*, een samenwerkingsverband tussen Teylers Museum te Haarlem en Musée du Louvre te Parijs.³⁹



Herman van Swanevelt
Italiaans Landschap, 1643
Olieverf op doek, 56 x 69 cm
Rijksmuseum, Amsterdam
Aangekocht in 1910



Jan Both
Italiaans landschap met gezicht op een haven, 1640 tot 1652
Paneel, 80.5 x 102.5 cm
Rijksmuseum, Amsterdam
Legaat 1870

³⁹ Deze gegevens zijn afkomstig uit het Rijksmuseumdossier (zie noot 1).

CONCLUSIE

In 2003 verwierf het Rijksmuseum voor 1,9 miljoen euro het schilderij *Havengezicht bij zonsopgang*, van de Franse landschapschilder Claude Lorrain. Het was altijd al een wens van de toenmalige directeur Ronald de Leeuw geweest, een kunstwerk van deze toonaangevende kunstenaars tot onderdeel van de museale collectie te maken. Naast het feit dat het de enige Lorrain in een Nederlandse collectie zou zijn, zag hij deze aanwinst tevens als verrijking en Europese tegenhanger voor de 'italianisanten', de Hollandse zeventiende-eeuwse schilders die het Italiaanse landschap in beeld hadden gebracht. Het is te onderschrijven, dat *Havengezicht* de werken van onder meer Jan Both en Herman van Swanevelt inderdaad in een internationale context plaats, is dit echter wenselijk? Had Schmidt-Degener in het eerste kwart van de twintigste eeuw het nastreven van zo zelfde context al niet eens zien mislukken? Hadden de pogingen uit het verleden niet duidelijk genoeg aangetoond, dat het voor buitenlandse schilderijen onmogelijk was de plaats die zij verdienden binnen de kunstwereld, in de collectie van het Rijksmuseum op te eisen?

Wanneer heden ten dagen een bezoek gebracht wordt aan het Rijksmuseum van Amsterdam, treft men de Lorrain in zaal 9 aan, wederom hangend tussen zijn Nederlandse tijdgenoten. Het zal het schilderij niet ontbreken aan esthetische waarde, die is er zeker, echter is het zeer opmerkelijk, opvallend en enigszins verontrustend, dat men in de Philipsvleugel nauwelijks tot geen andere buitenlandse kunstenaars kan aanschouwen. Zolang het werkt niet in depot geraakt, zal ik het schilderij met veel genoegen steeds opnieuw bezoeken. Helaas zal de gedachten van de directeur wiens verlangen zo groot was dit werk voor een aanzienlijk bedrag te verwerven, de schoonheid van Lorrains' landschap overschaduwen. Uiteindelijk waren prestige en macht de sleutelwoorden, die hadden geleid tot de aankoop van *Havengezicht bij zonsopgang* van Claude Lorrain.

LITERATUURLIJST

Bervelt, E.S., D.J. Meijers, M.L.J. Rijnders (red.), *Kabinetten, galerijen en musea : het verzamelen en presenteren van naturalia en kunst van 1500 tot heden*, Heerlen 2005.

Bull, D., 'Havengezicht vervolmaakt 17^{de} – eeuwse collectie van het Rijksmuseum', *Bulletin van het Rijksmuseum* 51 (2003) nr. 3, pp. 9-11.

Ham, G. van der, *200 jaar Rijksmuseum. Geschiedenis van een nationaal symbool*, Zwolle 2000.

Hecht, P.A., *125 jaar openbaar kunstbezit: met de steun van de Vereniging Rembrandt*, Zwolle 2008.

Hecht, P.A., 'A Shifting Image with an Air of Permanence', *Bulletin van het Rijksmuseum* 49 (2001) nr. 1, pp. 12-27.

Kitson, M., *Claude Lorrain: Liber Veritatis*, London 1978.

Kitson, M., 'Claude Lorrain: Two Unpublished Paintings and the Problem of Variants', in: J. Courtauld e.a., *Studies in Renaissance & Baroque Art presented to Anthony Blunt on his 60th birthday*, London 1967, pp. 142-149.

Murray, P. & L., *Dictionary of Art & Artist*, London 1997⁷ (1959).

Os, H.W. van, P.J.J. van Thiel en H. Wine, *Ontmoeting van Meesterwerken. Jan Both – Claude Lorrain*, tent.cat. Amsterdam (Rijksmuseum) 1991.

Os, H.W. van, 'Haagse en Amsterdamse belangen en aandacht voor buitenlandse kunst', *Bulletin van de Vereniging Rembrandt* 15 (2005) nr. 1.

OVERIGE

Het jaarverslag van het Rijksmuseum van 2003.

Het Rijksmuseumdossier van *Havengezicht bij zonsopgang* van Claude Lorrain.