



**UvA-DARE (Digital Academic Repository)**

**Caspar J.C. Reuvens en de musea van oudheden in Europa (1800-1840)**

Hojtink, M.H.E.

[Link to publication](#)

*Citation for published version (APA):*

Hojtink, M. H. E. (2009). Caspar J.C. Reuvens en de musea van oudheden in Europa (1800-1840).

**General rights**

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

**Disclaimer/Complaints regulations**

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <http://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

## Hoofdstuk 4 Nationale Musea van Oudheden

### I De uitverkoop van Egypte

In zijn ‘Verhandeling...’ over de Javaanse beelden, waarvan in 1826 een handelseditie verscheen, verzuchtte Reuvens dat alle studie die hij hiertoe had moeten doen, weliswaar veel had opgeleverd, maar dat hij daardoor ook veel ‘andere, meer regstreeksche pligten’ had laten liggen. De toenemende druk van het werk ging gepaard met ingrijpende veranderingen in de privé sfeer. Thuis, in de Breestraat, waren een dochter en een zoon geboren, Marie in 1823 en Louis in 1824.<sup>574</sup> Vier jaar later, in 1828, volgde Margot. Reuvens vernoemde zijn vader niet.

In het museum, om de hoek in de Houtstraat, begon de cultuurpolitiek van Willem I en Falck vruchten af te werpen. Bij het uitbreiden van de verzameling gaf men prioriteit aan Griekse oudheden. Het uitvoerverbod van nieuwe Etruskische vondsten, zoals het Vaticaan had verordonneerd, zou mogelijk navolging krijgen in andere landen. Reuvens’ verwachting, dat met de Griekse onafhankelijkheid een uitvoerstop van oudheden zou worden ingevoerd, werd door velen gedeeld.<sup>575</sup> Inmiddels waren de tweede en derde Griekse collectie uit Athene, de Griekse eilanden en de Levant van de Vlaamse kolonel Rottiers aangekomen. De Ottomaanse ambassadeur bij de Porte van Zuylen van Nyevelt en ambassadesecretaris G. Testa in Constantinopel stuurden hun vondsten naar Leiden op.<sup>576</sup> David Jacob van Lennep drong er in een vergadering van het Koninklijk Instituut op aan dat officieren van de zeemacht vaker ingezet dienden te worden voor het transport van oudheden.<sup>577</sup>

In 1822, het jaar dat Putri Dëdës in Leiden aankwam, was op gezamenlijk initiatief van Reuvens en Falck een drie jaar durende buitenlandse opgraving in Tunesië begonnen. Het was de eerste Nederlandse archeologische expeditie in het buitenland. De leiding hiervan lag in handen van kolonel Jean Émile Humbert, die het project nagenoeg alleen uitvoerde. Hij zou ook in het latere directoraat van Reuvens een hoofdrol spelen bij de uitbreiding van de verzameling van het kabinet van oudheden in Leiden.<sup>578</sup> Naast de collecties die hij uit Tunis en Carthago meenam, was hij de man die namens het koninkrijk in 1826 naar Italië afreisde om in Livorno te onderhandelen over de eerste grote Etruskische en Egyptische collecties. In samenspraak met Reuvens, die hij van dag tot dag per brief op de hoogte hield, kon hij scherp onderhandelen. Zo kwam Leiden in het bezit van een formidabele Etruskische collectie, bestaande uit de gehele in één koop verworven inventaris van het *Museo Corazzi* in Cortona, naar Nederland verscheept werd. Wat betreft de Egyptische collecties was er niet veel concurrentie. Uit het geweldige aanbod dat

---

<sup>574</sup> Brongers (2002) Genealogie 139-140: Hieruit valt af te leiden dat Maria Everdina was vernoemd naar Reuvens moeder; Louis Abraham naar Louise, Reuvens’ echtgenoot en haar vader Abraham Blussé; Margaretha Lucretia (Margot) naar de zus en schoonzus van Reuvens’ vader. Voor woonadressen zie Brongers 157

<sup>575</sup> In een bijzondere zitting van het Griekse parlement op het eiland Zyros werd de Wet op Oudheden geformuleerd. Archeologische objecten waren onvervreemdbaar eigendom van de Griekse Staat, en mochten niet meer uitgevoerd worden.

<sup>576</sup> Vgl. Legêne (1998) 361

<sup>577</sup> RA-NH/175-Notulen 15, 116/285, 275, 1820

<sup>578</sup> Halbertsma (2003) 79 e.v.; In Halbertsma (1995) uitvoerige beschouwingen over deze en andere reizen van Jean Émile Humbert

Europa bereikte in de voorgaande jaren, hadden de grote musea in Londen en Parijs hun keuze al gemaakt.<sup>579</sup>

Het verzamelen van Egyptische oudheden verliep in een competitieve sfeer, vooral tussen de Fransen en de Engelsen.<sup>580</sup> Na de ondertekening van het verdrag van Amiens in 1802 was het gezag over Egypte teruggegeven aan de Pasja. De erop volgende politieke situatie maakte dat de Frans –Engelse relatie verhardde. De invoering van Napoleons Continentale Systeem (1803- Waterloo), waarmee ook imperialistische belangen van de Britten werden aangetast, was een voorbeeld hiervan. In 1803 hervatten Groot Brittannië en Frankrijk de oorlog. Sindsdien is menig initiatief op cultureel gebied, ook het verzamelen van oudheden, uitgelegd als een vorm van internationale wedijver. Bij de inrichting van de diplomatieke posten in 1815, erkenden de Britten het grote strategische en economische belang van een consulaat in Egypte. Dit was een grote verandering, aangezien zij dit land tot hun overwinning op de Fransen beschouwd hadden als een obscure, weinig bekende uithoek van de Mediterrane wereld. Dat de handel daar werd gedomineerd door Frankrijk en andere landen rond de Middellandse Zee, had men nooit problematisch gevonden.<sup>581</sup> De Franse invloed in Egypte was vooral dominant in de organisatie van bestuur en leger, met uitzondering van de jaren rond de Griekse vrijheidsoorlog, toen de Pasja partij koos voor de Ottomanen en de Fransen voor de Grieken. Tot aan de Engelse bezetting van Egypte in 1882 bleef het land een autonoom sultanaat.

#### De verzamelaars

Met de intentie van de verzamelaars was het in British India en Nederlandsch-Indië anders gesteld dan in Egypte. Bij verscheping van de collecties van de kolonie naar het moederland vonden geen financiële transacties plaats, behalve het voldoen van transportkosten. Strikt genomen werden deze goederen gestolen, ware het niet dat men cultuurschatten in een tijd van bestuurlijke en economische overheersing als gedeeld eigendom beschouwde. Het moederland wierp zich, zo valt tussen de regels te lezen, niet zelden op als beschermster. In Egypte, maar ook in Noord Afrika en in de Ottomaanse wereld, moest worden betaald voor de oudheden. Dat maakte dat het verzamelen een lucratieve zaak kon zijn. Er moest dus onderhandeld worden; en dat was precies waar de adellijke collectioneers en de gevestigde wetenschappers in de geleerden instituten zich niet mee bezig wensten te houden.

Met de groei van het kapitalisme werden in de bestuurlijke lagen van Engeland nieuwelingen toegelaten, die zich niet met land of bezit konden onderscheiden, en ook niet konden bogen op anciënniteit. In dit proces van sociale mobiliteit, dat zich vooral in Frankrijk in sterke mate manifesteerde aan het eind van de achttiende eeuw, was de notie van verdienste voor het eerst nevensgeschikt aan die van gegoede afkomst.<sup>582</sup> In een continent geteisterd door revolutie en oorlog, vonden velen een onderkomen in buitenlandse samenlevingen. Zij integreerden in Parijs en Londen die daardoor een

---

<sup>579</sup> Vgl. Halbertsma (2003) 103

<sup>580</sup> Zie hiervoor de reisverslagen van Giambattista en Sarah Belzoni, 1820. Deze verschenen tussen 1821-1823 in Nederlandse vertaling.

<sup>581</sup> Jasanoff (2006) 238, citeert Joseph Banks, directeur van het British Museum: 'an office [...] of much importance in a country so highly interesting to the Politics of Europe as Egypt has become since the French invasion.'

<sup>582</sup> Voor deze problematiek: Oerlemans (1983), 41-50, n.a.v. W. Otterspeer (2007) die de problematiek van de sociale mobiliteit en carriërisme gebruikte in zijn beoordeling over Reuven's' wezen en positie in het onderwijs.

kosmopolitisch karakter kregen. Het transnationale karakter van een grenzeloos Europa bleef gehandhaafd. Alleen, waar zij voorheen door vorsten en adel bestuurd werd, zag zij zich geconfronteerd met een groeiende klasse van de burgerij.

Bij het aanleggen van verzamelingen in Egypte waren figuren nodig die zich, net als Lord Elgin in Athene en Konstantinopel, konden bewegen in een ambigue grijze zone tussen officiële en privé- aangelegenheden, tussen politiek en cultuur.<sup>583</sup> Zo ontstond een bont gezelschap, dat feitelijk bestond uit amateurs, met grote verschillen in kennis en sociale achtergrond maar met gedeelde zakelijke motieven. Allen deden hun best bevriend te geraken met Pasja Mohammed Ali, die van Albanese afkomst was en die door de Ottomanen tot gouverneur- generaal van Egypte was benoemd. Slechts een enkeling was deze vriendschap gegund. Reuvens, die precies wilde nagaan op welke wijze al die andere verzamelingen tot stand waren gekomen, zette dit op hoofdlijnen uiteen- met vermelding van een aantal voorbeelden.<sup>584</sup> Wie geen toestemming van de Pasja Sultan kon krijgen, was aangewezen op de Arabieren. Zij hadden immers geen vergunning nodig. Wel moesten ze dan genoegen nemen met toevallige ontdekkingen van, meestal, grafkelders. Het kwam ook wel voor dat de Arabieren de graven met inhoud open lieten liggen, om ze in geheel aan te bieden aan verzamelaars. Er zullen in Egypte net zulke grappen mee uitgehaald zijn als in Italië, waar men veinsde de laatste hand aan een opgraving te leggen als een grote verzamelaar in de buurt was, of waar na wat heen en weer geschuif van mooie vondsten de prijs eens goed opgedreven kon worden.<sup>585</sup>

Steeds vaker wierpen tussenhandelaren zich op als eerste koper van de vergunninghouders, waarna loodzware vrachten vol monumentale stèles, beelden of delen daarvan verscheept werden naar Italië. De havenstad Livorno met de handelshuizen Mopurgo en Tossizza werd, meer dan Triëst, het distributiecentrum.<sup>586</sup> Hier ontmoetten afgevaardigden van musea, wetenschappers en handelaren elkaar en vonden verdere, soms maanden lang durende onderhandelingen plaats. Soms voeren de collecties, in nieuwe samenstelling door naar andere havens, als Antwerpen en Londen- waar de objecten opnieuw ter veiling werden gebracht. Een enkele keer verdween een zending, zoals die van kolonel Humbert voor Nederland in 1833, naar de zeebodem.<sup>587</sup>

De verzamelingen zijn steeds genoemd naar de kleurrijke hoofdrolspelers. De belangrijkste hierbij, en daarmee worden diegenen bedoeld die de grootste collecties wisten te verschepen, waren de Brit Henry Salt, de Noorditaliaan Bernardino Drovetti en de zeer tot de verbeelding sprekende Giambatista (Jovanni) Belzoni. Door de monopoliepolitiek van de Pasja - Reuvens had dit tot in de details uitgezocht- hadden Salt en Drovetti vrijwel het alleenrecht verkregen op belangrijke sites in Egypte.<sup>588</sup> Een goede relatie met de Pasja was hierin blijkbaar niet genoeg. De Armeniër Jean d'Anastasy kreeg van de Pasja wel het monopolie op de graanhandel, maar geen

---

<sup>583</sup> Ibid. 239

<sup>584</sup> Schneider (1985) 20. Die voorbeelden zijn hier, tenzij relevant, weggelaten.

<sup>585</sup> De Italiaanse praktijken zijn veelvuldig en, gezien vanuit het leven van de Britse gezant en verzamelaar W.H. Hamilton, *en passant* beschreven door Susan Sontag in *The Vulcano Lover* (1992)

<sup>586</sup> Schneider (1985) 19,21

<sup>587</sup> Ibid., 32 n.54. Volgens Ruurd Halbertsma, ging het hier alleen om tekeningen.

<sup>588</sup> Schneider (1985), 19 en 30 n. 31, cit. uit Reuvens Derde Rapport over de Collectie d'Anastasy aan Van Ewyck, 29 februari 1828

vergunning voor opgravingen. In diplomatieke rang was hij gelijk aan Salt en Drovetti. Als gevolg van de goede handelsrelatie die d'Anastasy met Zweden onderhield, was hij namelijk consul-generaal van Zweden en Noorwegen geworden.<sup>589</sup> De Pasja moet dus wel begrepen hebben dat hij met het verlenen van vergunningen aan de aartsrivalen Frankrijk en Engeland ervoor zorgde dat Egypte daarmee op de nieuwe Europese kaart kwam. De uitverkoop van de oudheden verschaft de Pasja veel *goodwill*. Deze continueerde het succesvolle effect van de *Description de l'Égypte*. Deze zeer omvangrijke publicatie die werd uitgegeven van 1809-1826, als resultaat van de Napoleontische expeditie van 1789-1801 had immers een drastische imago verandering teweeggebracht van 'een barbaarse regio' tot een 'voormalige grootse klassieke cultuur'.<sup>590</sup> Voor Egypte, net zozeer als voor Engeland en Frankrijk was het van groot economisch belang dat de route die Egypte verschaft naar de verdere Oriënt- en die zou leiden tot de aanleg van het Suezkanaal vanaf 1854- gebruikt werd. De andere Europeanen konden aan de slag op *sites* die door Salt en Drovetti van minder belang geacht werden, bijvoorbeeld in Memphis en omstreken. Op die manier kon Jean d'Anastasy zijn collectie beelden en sarcofagen in Sakkara bijeenvergaren- waarvan een deel in 1828 Leiden terecht kwam. Ten slotte viel er ook nog wat te kopen bij Salt en Drovetti zelf, die voor de verscheping naar Italië nog eens een laatste kritische blik op de zaak wierpen, en hun collecties van tweederangs stukken ont deden.

Salt, die het tot consul-generaal in Cairo bracht, was een voorbeeld van een snelle stijger op de sociale ladder. Het verzamelen van oudheden gaf hem aanzien in kleine maar belangrijke kring. Bij zijn bezoek aan Londen gaven leden van de Society of Antiquaries en bestuursleden van het *British Museum* verlanglijstjes mee als 'achtergebleven tekstfragmenten van de Steen van Rosetta', die zich in de omgeving van Fort St. Julian zouden bevinden. Toch was hij als de schildpad die altijd schildknaap bleef.<sup>591</sup> Salt investeerde in arbeiders, in opgravingen, nam veel risico's- maar kreeg steeds de kous op zijn kop van de zittende élite, die de met veel gezwoeg verkregen collecties beduidend onder de vraagprijs kocht.<sup>592</sup> Toen Salt in 1826 zijn tweede verzameling verkocht aan het *Musée Royal*, het *Louvre*, was hij een Engelsman in Parijs, wat zijn onderhandelingspositie niet versterkte. Opnieuw moest hij met lede ogen toezien dat het Franse bod niet in de buurt kwam van zijn vraagprijs.

Bernardino Drovetti was afkomstig uit Piëmonte in Noord Italië, dat in zijn jeugd onder Frans bestuur viel. Hij had zijn carrière in de bureaucratie onder Napoleon opgebouwd, en schakelde vrijwel moeiteloos over naar de Bourbon Restauratie. Zolang hij Frankrijk kon dienen, was hij gelukkig. Hij was net als Salt als consul gestationeerd te Alexandrië, en weigerde daar - door de wol geveerd als verzamelaar en handelaar van oudheden- na zijn pensioen te vertrekken. Als het er op aan kwam was Drovetti de kampioen-verzamelaar. Zijn eerste collectie, waarin heel veel papyrusrollen waren opgenomen, kwam in 1824 in Turijn terecht, en is nergens in

---

<sup>589</sup> Ibid. 19

<sup>590</sup> Said (1978 ed. 2003) 86

<sup>591</sup> Vrij naar Ivo de Wijs, in zijn poëtische inleiding over de schildpadden (*les Turtues*) Saint-Saëns' *Het Carnaval der Dieren*, Uitgeverij Gottmer, Universal Music (2005)

<sup>592</sup> De biografische gegevens van Salt, Drovetti en Belzoni ontleen ik grotendeels aan Maya Jasanoff (2006), die o.m. met haar paragraaf 'Gentlemen and Capitalists' 261-274, de geschiedenis van het verzamelen van de 'British Empire' een menselijk gezicht heeft willen geven.

Europa in kwaliteit en omvang geëvenaard.<sup>593</sup> Net als Salt, verkocht hij zijn tweede verzameling aan het *Louvre*, in 1827.

Waar Salt en vele anderen bescheiden hun naam in kleine letters in het Ramesseum in Thebe achterliet, verbond Giambattista Belzoni, die al snel de nieuwsgierigheid van Reuvens opwekte, zijn naam voor eeuwig aan Ramses II, door deze met grote kapitalen diep in het steen te kerven: ‘Belzoni’ (fig.1). In de piramide van Chepren bij Gizeh gevolgd door: ‘was here’. Zijn levensloop bevat allerlei elementen, die het voor een biograaf aantrekkelijk maken een smeug verhaal te schrijven. Belzoni, zoon van een kapper uit Padua, was een reus van ruim twee meter. Enkele jaren na aanvang van de Franse bezetting had hij zijn geboortegrond verlaten en zich in zijn levensonderhoud voorzien door als acrobaat op te treden. Zijn grootste kunststuk was die van de menselijke piramide, waardoor hij in Engeland-waar veel Italianen hun toevlucht hadden gezocht- de ‘Patagonian Sampson’ werd genoemd.<sup>594</sup> Tijdens lange reizen in het ‘Engelse’ landschap van Europa zou hij opnieuw zijn kunsten op straat vertonen: in Portugal (de Britse bondgenoot), in Madrid (in 1813 net bevrijd door de Engelsen) en op Malta in 1814, waarvan het Britse bestuur net geformaliseerd was in het Verdrag van Parijs. Hij was nu niet meer alleen, maar reisde met zijn Engelse of Ierse vrouw, Sarah Banne, die meedeed met zijn acrobatiek. Ter bekroning van de act van de menselijke piramide werd zij door haar geliefde krachtig omhoog geslingerd. Zo vormde Sarah, dapper zwaaiend met een vlag, de top.<sup>595</sup>

Aangetrokken door de verlokkingen van het onbekende waren zij, met hun Ierse knecht James, in mei 1815 hun Egyptische avontuur begonnen. Belzoni maakte zichzelf bij de Pasha Mohammed Ali bekend als hydraulisch ingenieur en kreeg prompt de opdracht een waterverplaatsingsapparaat te ontwerpen om de vruchtbare strook langs de Nijl te verbreden. Dit liep, ook doordat hij hierbij de nodige tegenwerking ondervond, op niets uit.<sup>596</sup> Zijn leven kreeg een nieuwe wending toen hij in staat bleek de door vele reizigers bewonderde, zeven ton wegende kop van de jeugdige Ramses II, toen bekend als ‘The Young Memnon’ te kunnen verplaatsen, door zelf het ontwerp en de organisatie van het transport te realiseren (fig.2). Hier hadden de Fransen, die de droom om het beeld naar Parijs te vervoeren hadden opgegeven, niet van terug. Zo wist Belzoni grote stukken mee te nemen voor het *British Museum*, die ook vandaag nog de grote trekkers van de Egyptische zalen vormen (fig.7). Vanwege de zorgvuldig gedocumenteerde reisnotities die hij samen met Sarah opstelde wordt veelal gesteld dat de Belzoni’s zich gezamenlijk in korte tijd ontwikkelden van avonturiers en oplettende observanten tot gedreven specialisten.<sup>597</sup>

Reuvens maakte gebruik van deze levendige notities in zijn inleiding op de Egyptische oudheden in *Antiquiteiten*.<sup>598</sup> Ze bestaan uit drie delen, waarvan het derde deel eindigt met aanmerkingen en waarnemingen van Sarah Belzoni.<sup>599</sup> Wie het

---

<sup>593</sup> Met omvang bedoel ik de hoeveelheid monumentale stukken. Zodra de scarabee’s genummerd worden, is de omvang die in catalogi wordt opgegeven veel groter.

<sup>594</sup> Jasanoff (2006) 248

<sup>595</sup> Tyldesley (2005) 73

<sup>596</sup> Ibid. 74 e.v. Belzoni had in Rome, en tijdens zijn zwerftocht in Europa ook in Delft, samen met zijn broer, colleges waterbouwkunde gevolgd.

<sup>597</sup> Vgl. Yasanoff (2006)

<sup>598</sup> Reuvens (1826), deel III stuk I, 1-36

<sup>599</sup> Belzoni III, 263. Zij behandelt de zeden van Turkse en Arabische vrouwen, en schreef een verslag van het doel waarmee zij naar Egypte was gekomen: een reis naar het Heilig Land in 1818.

‘voorberigt’ leest van deze reisnotities, begrijpt dat Belzoni’s levensloop als artiest uit nood geboren was. Het grootste deel van zijn jeugd woonde hij in Rome, waar hij in de jaren 1790 een gedegen wetenschappelijke opleiding volgde ter voorbereiding op het kloosterleven. Wie hem beoordeelt vanuit dat perspectief ziet een ander mens. Belzoni was dan een jonge, op grond van opmerkelijke intelligentie geselecteerde student aan het Collegium Romanum van de Jezuïeten. Wie bedenkt dat dit de school was met een groot eigen encyclopedisch museum, waar ooit de grote Kircher pogingen had ondernomen tot de eerste ontcijfering van het hiërogliefenschrift, begrijpt dat Belzoni, meer dan zijn buitenlandse tijdgenoten in Egypte, vertrouwd was met de oudheden van dat land. Uit zijn notities spreekt dan ook een intelligent observatievermogen en gedegen kennis van klassieke en contemporaine reizigersbronnen. De nadruk die vaak wordt gelegd op zijn avonturierzin en artistieke strapazen geven blijk van een zucht voor overdreven romantisering en maakten van hem in de 19<sup>e</sup> eeuw een romanpersonage. Daaronder had hij al te lijden na terugkomst in Europa in 1819, toen hij merkte dat men ‘over mijne werkzaamheden en ontdekkingen in Egypte zoo veel valsche geruchten in het openbaar verspreid’ waren, dat hij het als zijn plicht beschouwde een eenvoudig verhaal van het gebeurde op te tekenen.<sup>600</sup> Over zijn ‘zwerfend leven [...] dat hij na het onverwachte binnenrukken van het Fransche leger had geleid’, wijdde hij niet verder uit. Zijn gepassioneerde belangstelling en grote kennis van oudheden, brachten hem en zijn vrouw er toe de collecties aan het Engelse volk te tonen. Belzoni’s vernieuwende idee, om een grote reizende Egypte- tentoonstelling in Europa te organiseren, is rechtstreeks terug te voeren op zijn eigen leven, waar volksvermaak en Romeinse triomftochten evenzeer gekend waren.<sup>601</sup>

Van Belzoni’s reizende tentoonstelling kwam niets terecht. Wél organiseerde hij in 1821 een grote tentoonstelling op Piccadilly, dicht bij Burlington House waar de Society of Antiquaries haar bibliotheek en onderkomen had. Hij huurde hiervoor het London Museum, dat in de volksmond the ‘Egyptian Hall’ genoemd werd vanwege de uitbundige façade, geheel in Egyptische stijl opgetrokken (fig.3). Het London Museum was eigendom van de reiziger William Bullock, een ondernemer met gevoel voor cultuur, die veel publiek wist te trekken met tijdelijke tentoonstellingen over vreemde volken in theatrale decors.<sup>602</sup> Sarah en Giovanni Belzoni hadden in Egypte wasmodellen en gipsafgietsels gemaakt, om de meegebrachte collectiestukken in een Egyptisch decor van beschilderde tombes te kunnen plaatsen (fig.4).

---

<sup>600</sup> Belzoni [vert. Wouters] 1821, VI-VII. Het derde deel eindigt met: ‘Na alle mijne zaken geregeld te hebben, verliet ik eindelijk, tegen het midden van de Herfstmaand 1819, Egypte, alwaar ik meer reden had gevonden, om mij te beklagen over zekere Europeanen, dan over Turken en Arabieren.’ Maya Jasanoff, die zijn reputatie in de decennia na zijn dood onderzocht, beschrijft hoe hij van een neurotische, paranoïdea figuur die defensief in zijn optreden was, in verschillende literatuur, zelfs in kinderboeken werd getransformeerd tot een held. Ik zie Belzoni als iemand die zich in zijn integriteit aangetast wist, en daartegen beproefde wapens in het geweer stelde: zijn kennis en de pen.

<sup>601</sup> Kirshenblatt bespreekt dit fenomeen, in de context van o.m. de Londense tentoonstellingen van Bullock, zie als ‘performing culture’ (1998) 43 e.v.

<sup>602</sup> De tentoonstellingen boden een surrogaat voor een wereldreis die niet iedereen zich kon veroorloven. Bullock organiseerde in 1822 een tentoonstelling over Laplanders. Op een prent van o.m. Thomas Rowlandson is te zien hoe het landschap van Lapland op de muren is geschilderd, en het publiek toekeek bij een *act* waar een rendier een slee trekt. In 1825 was er een tentoonstelling over Mexico. Om de oudheden en etnografica een levendig perspectief te bieden waren kuipplanten tussen de vitrines opgesteld en zat een Indianenjongen het gebruik van voor Engelsen onbekende objecten toe te lichten. Kirshenblatt (1998) 44-47. Jasanoff (2006) 268-269.

Reuvens, die in de zomer van 1821 in Londen verbleef ter voorbereiding van zijn studie naar de Javaanse beelden, heeft ook deze tentoonstelling bezocht, en zag dat het een publiekstrekker van de eerste orde was.<sup>603</sup> Of hij Belzoni ontmoet heeft, zoals hij van Lennep liet weten voornemens te zijn, is niet bekend. Van Belzoni's droom, om zijn verzamelingen aan het *British Museum* te verkopen, kwam maar een klein deel uit. Zijn naam is verbonden aan die van Salt, die zijn collectie grotendeels eigenhandig door Belzoni uit de tombes liet halen. Zijn heldenstatus onder het volk, in het bijzonder tegen het einde van de eeuw is echter opmerkelijk. Hij werd beschreven als een doorzetter die recht op zijn doel af ging: onverschrokken en onvermoeibaar.<sup>604</sup> Zijn autonome karakter, gecombineerd met ondernemerschap en financieel succes werd in de tweede helft van de 19<sup>e</sup> eeuw, in de Victoriaanse tijd, ten voorbeeld werd gesteld.<sup>605</sup>

De Hollandse handelsgeest werd gekenmerkt door openheid over financiële onderhandelingen. In dat opzicht was het niet nodig om nieuwelingen binnen de culturele elite toe te laten.<sup>606</sup> De figuren die in Nederland door Willem I werden aangesteld voor de verrijking van collecties oudheden waren wereldburgers. De Vlaamse kolonel Bernard Rottiers (1771-1857), die na de vlucht van Stadhouder Willem V in het Britse leger diende, had deelgenomen aan Engels-Russische campagnes, en aan veldtochten onder de Russische Tsaar. In die jaren nam hij deel aan veldtochten tegen de Perzen en de Turken, veroverde een district in Azarbeidjan en woonde hij met zijn vrouw en vier kinderen in Tiflis, Georgië. In 1818 keerde hij via Konstantinopel, Athene, de Ionische eilanden, Corfu, Bari, Napels- en ten slotte via Frankrijk en Engeland terug naar Nederland. Deze route verklaart ook de herkomst van zijn eerste collectie, die bestond uit oudheden en een herbarium van zeldzame planten- dat hij schonk aan de stad Gent.<sup>607</sup> De in Den Haag geboren kolonel Jean Émile Humbert (1771-1839) was afkomstig uit een geslacht van Zwitserse hugenoten dat sinds de 17<sup>e</sup> eeuw in Nederland woonachtig was. Zijn vader was een bekende portretschilder in Den Haag. Jean Emile Humbert, broer van de kunstenaar Humbert de Superville, had in Tunesië gediend onder de lokale Hamouda Pasja Bey. Deze had Hollandse officieren van de genie weten aan te trekken om een nieuwe haven voor zijn vloot aan te leggen.<sup>608</sup>

Rottiers en Humbert waren door hun militaire loopbaan gewend aan hofcultuur en konden zich gemakkelijk bewegen in diplomatieke kringen. Ze waren niet geschoold als wetenschappers, maar door hun afkomst en omgeving ook geen vreemden in het

---

<sup>603</sup> *Antiquiteiten* deel II, stuk II, afdeling 4, 1823 'Noordelijk Duitschland. Rijn en Mein', n.a.v. Reuvens' bezoek aan de collectie Rüppel in Frankfurt, 'Het bovenstuk van een mensen-beeld met een leeuwen- of kattenhoofd: de fraaiste van dit soort zag ik te Londen, bij Belzoni en bij Lord Belmore[...] 190. Zijn vertrek naar Belzoni is ook beschreven in een brief van D.J. Van Lennep aan Falck, 24 juli 1821- geciteerd door J. van Lennep in *Het leven* IV 1865, 209-212. Vgl. Schneider (2007) 59

<sup>604</sup> Belzoni's 'Narrative', waarin de competitie tussen Fransen en Engelsen in Egypte werd beschreven, was opgenomen in een kinderboek van de schrijfster Sarah Atkins (1822) *Fruits of Enterprize Exhibited in the Travels of Belzoni in Egypt and Nubia, interspersed with the observations of a mother to her children*, Jasanoff (2006), 272 en 378 n. 97

<sup>605</sup> Ibid.272

<sup>606</sup> Otterspeer (2007), betoogt dat Reuvens' carriërisme illustratief is voor zijn positie als sociale stijger. Het onderhandelingsaspect (Reuvens kon er wat van!) speelt in zijn betoog- en in dat van Oerlemans (1983), wiens artikel Otterspeer hier als uitgangspunt nam, geen rol.

<sup>607</sup> Bastet (1987) 2-5, Halbertsma (2003) 49-50

<sup>608</sup> Halbertsma (2003) 72-74



academische milieu. Beiden werden ingezet voor archeologische opgravingen. Humbert in Tunesië waar hij de ontdekker van Carthago was. Rottiers in Griekenland, kort voor de Griekse opstand, en ook daarna, en op Rhodos. Beiden stonden in de traditie van de eerste systematische, door militairen georganiseerde opgravingen. Humbert onderscheidde zich van vele anderen door zijn brede wetenschappelijke kennis en interesse, die tot uiting kwam in de verhandelingen over de reizen die hij in opdracht van de Koning had gemaakt naar de ‘Barbariische kust’ en die hij hield in het Koninklijk Instituut. Zijn correspondent lidmaatschap van de derde klasse, waarvoor hij werd benoemd in 1826 had hij direct daaraan te danken.<sup>609</sup> In zijn latere rol, als koper van de grote Leidse collecties die in Livorno werden aangeboden, werkte hij evenals Rottiers steeds in samenspraak met Reuvens. Humbert is nooit naar Egypte afgereisd. Mogelijk speelde de herinneringen aan heimwee en vreselijke ziekte in Tunesië hierin een rol; in zijn ergste koortsen had hij enkel nog maar geijld, en ‘Reuvens’ en ‘Carthago’ geschreeuwd.<sup>610</sup>

## II Tot behoud van cultuur en ter lering voor de natie

Het cultuurgoed uit de kolonie, dat hogelijk werd gewaardeerd, was- zo dacht men- beter af in het moederland, waar ze ter verrijking van de eigen bevolking in musea werd bewaard. Deze culturele interventie beschouwde men als een vorm van bescherming van cultuurgoed, dat in de kolonie bedreigd was in haar voortbestaan. Het is opvallend dat het bedreigde cultuurgoed in de 19<sup>e</sup> eeuw een veelgebruikt motief was om tot verplaatsing van vooral monumentale sculptuur, naar musea over te gaan. De dreiging werd soms toegeschreven aan een ‘bijgeloof’, maar bijna altijd aan de Islam.<sup>611</sup> De islamisering van Java in de 16<sup>e</sup> eeuw had dus niet alleen een einde gemaakt aan de bloei van de Indo Javaanse periode, maar vormde nu nog steeds een bedreiging voor het voortbestaan van haar overblijfselen. Waar Europa sinds de zestiende eeuw synoniem was voor Christendom, werd zij sinds de tweede helft van

---

<sup>609</sup> Zie hiervoor: *Gedenkschriften*, in de Hedendaagsche Talen van de derde klasse van het KNIW, derde deel, Amsterdam, Pieper & Ipenbuur I-VI. In de inleiding van dit derde deel wordt teruggeblikt op de openbare zittingen 1821, 1823 en 1825. Een groot deel van de beschrijving hiervan is gewijd aan de wetenschappelijke reizen die Humbert had gemaakt, tijdens welke hij antwoord had proberen te vinden op een reeks vragen betreffende aardrijkskunde, geschiedenis of andere wetenschappen, taal, plantkunde en oudheidkunde, waartoe Falck in 1821 de leden van de derde klasse van het instituut had uitgenodigd deze op te stellen (hieronder Van Lennep, Hamaker en het toen nog correspondent lid Reuvens). In de inleiding verder een kritische uiteenzetting over de kwaliteit van de beantwoording van de vragen. Men was zeer tevreden over de *Zenatische* woordenlijst, die Humbert op een vraag over de ‘Zenato’s’, een nomadische stam ten westen van Mekka, had meegenomen. Ook een handschrift waarin de Berbers de oudste en oorspronkelijke bewoners van de noordkust van Afrika werden genoemd, naast allerlei andere wederwaardigheden over zeden en gewoonten van de Berbers werd gewaardeerd.

<sup>610</sup> Halbertsma (2003) 78, 168 n.15, citeert uit brief: RMO/ARA 3, 17.1.1/1, 3 juni 1821, Reuvens aan Falck.

<sup>611</sup> Ditzelfde was het geval bij culturele interventie door missionarissen en zendelingen. Zij beschouwden de lokale religie en rituelen als bedreigend voor de verspreiding van het Christendom. Om hun kerkelijke achterban te overtuigen van het nut van bekering in kolonies en andere ‘primitieve’ gebieden, werden rituele objecten uit het dagelijks leven verzameld en ter legitimatie van missie of zending in kloosters of musea tentoongesteld. De bezoeker, onthutst door het heidense primitivisme, was al snel van de goede zaak overtuigd. Deze houding ten aanzien van door geestelijken verzamelde etnografica, verschilde niet fundamenteel van de door wetenschap verzamelde etnografica, aangezien ook hier het superioriteitsdenken werd geëxpliceerd. Zie hierover: Van Dijk (1992). Het verschilde wél van de presentatie van oudheden aangezien deze werden gezien als representanten van ‘hoogwaardige beschavingen’.

de achttiende eeuw verbonden met ‘beschaving’. De Fransen schreven over ‘civilisation’ en beschouwden dit als synoniem voor Frankrijk, de Engelsen muntten het begrip ‘civilization’ en in Duitsland is het synoniem aan het achttiende eeuwse begrip ‘Cultur’. De negentiende eeuw is de eeuw van de complete en uitgewerkte identificatie van Europa met beschaving.<sup>612</sup> Zij was verlicht, rationeel en technologisch ontwikkeld. In dat opzicht vormde zij een tegenstelling met de Oosterse beschaving, gekenmerkt door despotisme, technologische achterstand en slechte behandeling van vrouwen.<sup>613</sup> Het ontvreemden en tonen van collecties oudheden uit de kolonie- die deel uitmaakten van die klassieke cultuur- had dus een legitimerend karakter ten aanzien van zowel de rationele als van de ideologische basis van het kolonialisme als onderdeel van het westers imperialisme. De kolonisator droeg zorg voor bedreigd universeel cultuurgoed en toonde in haar musea tot welke hoogte haar uitingvormen daarvan waren gekomen. De Indiase of Indische oudheden, allen waren als wortels van dezelfde stam, werden door Reuvs en zijn tijdgenoten nooit met minachting behandeld. Zij schreven over ‘beelden’ of ‘Godenbeelden’. Dit in tegenstelling tot de liberale predikant Wolter Robert Baron van Hoëvell, die in 1852, zeventien jaar na de dood van Reuvs, het had over ‘afgodsbeelden uit den Hindoe-tijd’, toen hij zijn Indische collectie aanbood aan het Zwolse museum. Hij categoriseerde ze als ‘voorwerpen van land en volkenkunde, de vaderlandsche geschiedenis en proviciaale oud- en zeldzaamheden’.<sup>614</sup> Dit subtiele verschil illustreert de verschuiving van het universele-religieuze naar het vaderlands-christelijke denken. Met een woord als ‘afgodsbeelden’ beoordeelde een blanke baron in Oud-Testamentisch jargon de ander en keurde haar af. Het is de vraag hoe Caspar Reuvs, zou hij nog geleefd hebben, op 60-jarige leeftijd hier over gedacht zou hebben.

De moslimcultuur keerde zich intrinsiek tegen het beeld en beeltenissen en gedroeg zich iconoclastisch, dan wel onverschillig ten aanzien van pre-islamitisch cultuurgoed. Die onverschilligheid leidde er in Egypte bijvoorbeeld toe dat er, ondanks herhaalde pogingen om de Pasja hierop te wijzen, geen aandacht was voor faraonische monumenten die verloren dreigden te gaan als gevolg van waterschade. Champollion besloot om die reden in 1829 een tombe naar Frankrijk over te brengen. Volgens de Britse equipe was de verwijdering van delen van de tombe allerm minst zachtzinnig, waarop zij Champollion vroegen of hij hier wel toestemming voor had gekregen. Hierop beet Champollion zijn critici toe dat de enige aan wie hij verantwoording diende af te leggen de Pasja was. Aangezien zijn opponenten een commercieel doel voor ogen stond, schreef hij hen een vlijmscherpe brief. Daarin stelde hij dat het boven iedere twijfel verheven was dat de mooiste bas-reliëfs van de Tombe van Seti op een dag in het *Louvre* zouden staan en dat ze hiermee gered werden van onverschilligheid en vernietiging. ‘Ik handel vanuit ware vriendschap voor de oudheid, omdat ik deze monumenten meeneem om ze te bewaren, niet om ze te verkopen’.<sup>615</sup>

---

<sup>612</sup> Den Boer (1997) 102, 112-114

<sup>613</sup> Porterfield (1998) 43

<sup>614</sup> Legêne (2005) 134-135

<sup>615</sup> Jasanoff (2006), 294-295: De briefwisseling tussen Joseph Bonomie, een van de Britse kunstenaars die werkzaam was in Egypte en Champollion vond plaats op 13 en 14 juni 1829. De Engelse vertaling uit het Frans (met onderstreepte laatste zin) luidt: ‘Do not doubt, sir, that you will one day have the pleasure of seeing in the Museum of France some of the beautiful bas-reliefs of the tomb of Seti, this will be the only way to save them from imminent destruction [...] and putting the plan into action I am acting only as a true friend of antiquity because I am taking away these monuments to conserve them and not to sell them’

Dit probleem, waarin manifest wordt hoe twee landen, bewust van eigen superioriteit elkaar de loef afstaken met morele argumenten over beheer, behoud, commercie en vermeende superioriteit, kon ontstaan doordat Egypte volledig onverschillig stond tegenover haar cultuurbezit, en dit gebruikte om Engeland en Frankrijk tegen elkaar uit te spelen. De *goodwill* die Pasja beoogde door zijn oudheden in de uitverkoop te doen, leverde hem uiteindelijk een standvastige verhouding met de belangrijkste Europese spelers in de wereld op: Frankrijk en Engeland. Maar dat hij om die reden de pre-islamitische monumenten liet verkommeren toonde voor de Europeanen aan dat hij geen beschaafd man was. De Pasja was dus een katalysator in de competitie rond het verkrijgen van oudheden. Of de Europeanen doorzagen dat de Pasja middels de tentoonstellingen van collecties in de grote musea actief bijdroeg aan een positieve beeldvorming over zijn land is zeer de vraag.

Waar Reuvens, zoals we verder zullen zien, de verplaatsing van monumenten uit Java niet zonder meer wilde goedkeuren, sprak hij van ‘rechten’ en ‘toegekomen eer’ als het ging om de ‘vervoering’ van oudheden uit Egypte naar Frankrijk en Engeland. In zijn commentaar op het transport van de Steen van Rosetta liet hij de Franse import van Egyptisch oudheden teruggaan tot de Zonnekoning:

‘De eer van de vinding dier inscriptie komt den Franschen toe, schoon het lot des oorlogs door de verdrijving van de Franschen uit Egypte, dezelve naar het Britsche Museum heeft doen verhuizen. Niet alleen de eer der vinding, maar ook de daad van vervoering naar Parijs van den meest beroemden Dierenriem van Dendera, behoort insgelijks aan Fransche onderdanen: zodat dezen nu althans geen regt meer hebben om over het wegbrengen der Marmers van het Parthenon naar Londen te klagen; indien zij nog hadden mogen schijnen regt behouden te hebben om zulke klagten te uiten, nadat, onder Lodewyk XIV, De Fransche Consul-Generaal te Cairo, Maillet, het plan gevormd had om de zuil van Pompejus van Alexandrie naar Parijs te vervoeren, een plan welk slechts op de grootte der onkosten schijnt schipbreuk te hebben geleden.’<sup>616</sup>

Aangezien het neveneffect van het Europese beschavingsoffensief het terugdringen van de ongewenste islamitische en ‘barbaarse’ invloed was, kon de culturele interventie die haar rechtvaardiging in bedreigd cultuurgoed zocht, alleen maar op goedkeuring van het eigen gezag rekenen.<sup>617</sup> Het economische voordeel werd hierin stilzwijgend aanvaard, want begrepen. De islam, zo werd in 1822 vanaf de kansel gepredikt, gedroeg zich vijandig ten opzichte van het christendom: De klassieke cultuur werd door de islam in zekere zin geconserveerd. Het was aan Europa, om de klassieke cultuur in zijn volle omvang te beschouwen en verder te ontwikkelen.<sup>618</sup>

Ter lering...

De wetenschappelijke belangstelling voor de Oriënt was in Londen, Amsterdam en Leiden, in de eerste plaats ingegeven door de band tussen moederland en kolonie. Deze stond in een oudere traditie van handelsposten. Dat gold ook voor Rome, wier band met Egypte terug ging tot de kolonisatie in de Romeinse oudheid. Voor Parijs

---

<sup>616</sup> Reuvens (1826) *Antiquiteiten* III, I, 2-3

<sup>617</sup> Vgl. Koster (1998) 28

<sup>618</sup> Legêne (1998) 363. De auteur parafraseert hier S. Muller (1822) die bij herhaling waarschuwde voor het intolerante karakter van de Islam.

lag dit beduidend anders, aangezien de militaire verovering onder Napoléon gepaard was gegaan met een wetenschappelijke expeditie en uitvoerige verslaglegging. In alle gevallen, ook in Frankrijk ten aanzien van de Oriënt, ging de aandacht in de wetenschappelijke instituten primair uit naar de ontcijfering van het schrift. De aandacht voor de beeldcultuur, in Nederland voor het eerst uiteengezet onder Van Lennep in het Instituut, kwam niet eerder tot stand dan met de oprichting van het Kabinet van Zeldzaamheden in 1816 en Reuvens' Kabinet van Oudheden twee jaar later. Berlijn was een late trendvolger, maar wel een heel serieuze. In 1842 werd een groot ambitieus project gestart om de Franse Napoleontische campagne te evenaren. Dit werd gedaan door de Pruisische koning, die de Egyptoloog Richard Lepsius hiervoor had aangesteld. De vondsten van deze campagne vormden de basis van de oprichting van een nieuw (ein *Neues*) in Berlijn te bouwen museum, dat in 1855 werd geopend. Al vanaf de jaren 1840, toen er prijsvragen voor het ontwerp werden uitgeschreven, werd het *Königliches Museum* uit 1830, nog maar tien jaar geopend, het *Alte Museum* genoemd.

De wetenschappelijke aandacht van Engeland, Nederland en Duitsland voor Egyptische oudheden was allerminst organisch gegroeid, aangezien de filologie zich niet primair op kunstzinnige voortbrengselen en andere artefacten richtte, maar op de ontcijfering van het schrift. Dit veranderde niet toen Engeland de op de Fransen overwonnen Egyptische stukken in 1802 in de tuin van Montagu House zette: ook de Society of Antiquaries vond de steen van Rosetta het belangrijkste object. Dit veranderde evenmin toen de *trustees* van het *British Museum* een nieuwe vleugel voor de 'Alexandrian Trophies' bouwden. Het laat zich ook illustreren aan de hand van een fundamentele discussie in het *British Museum*, die zich vanaf de eerstvolgende uitbreiding van deze verzameling in 1817 ontspon. Hierbij ging het om de vraag of Egyptische oudheden thuishoorden in een museum dat zich van begin af aan op een artistiek hoogwaardige collectie had gericht.<sup>619</sup> Henry Salt, onder wiens leiding de verzameling tot stand gekomen was, maakte bij de onderhandelingen zelf onderscheid tussen 'art' en 'matters of curiosity for a museum'.<sup>620</sup> Voor zijn eerste verzameling, die hij in 1817 aan het *British Museum* verkocht en waarvan de door Belzoni getransporteerde kolossale kop van Ramses II het bekendste stuk is, ontving hij 2000 pond. Het verschil in waardering voor de Egyptische oudheden vergeleken bij de Griekse was evident: in 1816 had de Britse regering 35.000 pond voor de 'Elgin Marbles' betaald.<sup>621</sup> De aankoop van Salt's verzameling was louter op rivaliteit met de Fransen gebaseerd. Het was immers bekend dat de Fransen het hadden moeten opgeven de kop van Ramses II mee te nemen. Voor het overige deel van de collectie Salt liet het bestuur van het museum- in de ban van de 'Elgin Marbles'- met de nodige minachting weten, dat de Egyptische oudheden in vergelijking daarmee niet eens half zo mooi en inspirerend waren.<sup>622</sup> De kunsthoudelijke discussie waarin de vraag over de artistieke kwaliteit van Egyptische oudheden aan de orde werd gesteld, maakte dat het na de aankoop van de eerste collectie Salt in 1817 nog tien jaar zou duren voordat er weer nieuwe Egypte-collecties aan het *British Museum* werden toegevoegd.

---

<sup>619</sup> Wilson (2002) 75

<sup>620</sup> Jasanoff (2006) 264

<sup>621</sup> De tentoonstelling van Iovanni en Sarah Belzoni op Piccadilly in het London Museum van William Bullock is na afloop, in 1822 in zijn geheel geveild, tegen betrekkelijk lage bedragen. Vgl. Jasanoff (2006) 269

<sup>622</sup> Wilson (2002) 75

In Frankrijk was het met dit vraagstuk niet anders gesteld. Toen Bernardino Drovetti, Frans consul in Cairo, in 1819 een grote en gevarieerde, zeer belangrijke verzameling Egyptische oudheden aanbood aan de regering van Koning Lodewijk XVIII, betwijfelde de directie van *Musée Royal (Louvre)* de esthetische waarde hiervan. Welke meerwaarde zou deze geven aan het museum? ‘Geen enkele’ was het antwoord van de kenners. ‘Het *Musée Royal* is bovenal gewijd aan meesterwerken, en niet zozeer aan curiositeiten van de beeldhouwkunst’.<sup>623</sup> In Parijs waren alle ogen in de daaropvolgende jaren gericht op de belangrijkste aankoop onder Lodewijk XVIII. Het ging om de in 1820 opgegraven ‘Aphrodite van Milos’, bekend geworden als ‘Venus de Milo’. Het beeld was door een boer op zijn land gevonden en werd van hem afgetrosgeld door een Franse marine officier die wat verkenningen uitvoerde op het eiland. ‘Hij herkende het belang’, heet het dan- en ‘zorgde ervoor’ dat het beeld bij de Franse ambassadeur in Turkije, Jules Dumont d’Urville, terecht kwam, waarna er wat voor betaald werd. In de haven leidde de aankoop tot een handgemeen tussen Franse matrozen en Grieken, waarbij het beeld haar armen verloor. In een andere versie waren de armen afgebroken tijdens het haastige transport, te voet, naar de haven. Het verlies van deze ledematen zou, zo bleek, de kunsthistorische waardering alleen maar ten goede komen en bijdragen aan haar mystieke uitstraling. De Aphrodite was het eerste Griekse beeld dat de Fransen met baar geld op Griekse grond aankochten. Zij moest het verlies van de naar Rome teruggekeerde Venus Medici- één van de beelden uit de befaamde Cortile del Belvedere van Julius II- goed maken. Op de vroegste foto’s die gemaakt zijn van de zalen in het *Louvre*, is te zien dat zij in de 19<sup>e</sup> eeuw de apotheose vormde van de belangrijkste galerij van het voormalige *Musée Napoléon*, waar ze de plaats had ingenomen van de eveneens naar Rome teruggekeerde Laocoon.<sup>624</sup> Een andere aanwinst van het *Louvre* was de aankoop van de collectie van de diplomaat Edmée Antoine Durand in 1825. Deze bestond hoofdzakelijk uit ‘Vasi Etruschi’. Ze werden aangeboden als Etruskische vazen, vanuit de stellige overtuiging dat ze van Etruskische origine waren, maar veelal ging het om Griekse import. Deze vazen waren al een halve eeuw razend populair, en hun waarde was aanzienlijk gestegen sinds het Vaticaan in 1821 een decreet had uitgevaardigd waarin bepaald was dat de paus de eerste keuze had bij de grote opgravingen op grond in kerkelijk bezit; wat een groot deel van het voormalig door de Etrusken bewoond gebied was. De schenking van Etruskische vazen die Paus Pius VII, direct bij zijn thuiskomst in 1815 aan de bibliotheek in het Vaticaan was wél afkomstig uit Etruskische graven (fig.5). Deze schenking was symbolisch en kan begrepen worden in de context van de Restauratie. Hiermee wees de paus erop dat de Etruskische cultuur, waarvan men toen dacht dat deze ten grondslag lag aan de Griekse, bewaard was in eigen grond. Nu alle ogen op de Griekse cultuur waren gericht, en de terugkeer van pauselijke collectie nog onderwerp van onderhandeling was, bouwde de paus voort op een 18<sup>e</sup> eeuwse Vaticaanse traditie, en vestigde de aandacht op de claim die zij kon leggen op een veel oudere geschiedenis dan die van de Romeinse keizertijd.

Het is voorstelbaar dat de Fransen na het gevoelige verlies op de Engelsen hun buik vol hadden van Egyptische oudheden. De gulle financiering die de koning beschikbaar stelde voor de kostbare publicatie van de *Description de l’Égypte* bewijst het tegendeel. Zolang de hiërogliefen niet ontcijferd waren, zag men zowel in Engeland en Frankrijk geen directe reden de oudheden op te stellen in een

<sup>623</sup> Kanaway (1988) 55. De connaisseurs werden hierin gesteund door de Minister, Generaal Markies de Lauriston (1768-1828), die van 1820-1824 Minister was.

<sup>624</sup> Martinez (2004), 207

kunstmuseum. De waardering voor de schriftelijke cultuur en de status van haar wetenschappelijk onderzoek was, zo zien we opnieuw, was groter dan die voor de beeldende kunst en andere artefacten die het land had voortgebracht. De trotse volharding van de Fransen om zich, na de militaire nederlaag in de slag bij Aboukir intellectueel als winnaar te gedragen, kwam uiteindelijk in 1822 met Champollions ontcijfering van de hiërogliefen tot een hoogtepunt. Toch was dat, zeer opmerkelijk, niet genoeg om het aankoopbeleid in kringen van de 'Beaux Arts' te doen veranderen.<sup>625</sup> De oorzaak van deze stagnatie was van politieke aard. Het was eenvoudigweg wachten op een meer verlichte geest, op een minister die een liberaal beleid voorstond. Dat gebeurde, enkele maanden voor de dood van Louis XVIII, en zou zich voortzetten tijdens de korte regeringsperiode van Charles X.<sup>626</sup>

Na de definitieve Parijse afwijzing van Drovetti's verzameling had deze zijn verzameling verkocht aan de koning (Huis van Savoye) op Sardinië, die de boel op zijn beurt weer doorverkocht aan Carlo Felice van Savoye in Turijn. De vroegste aankoop van die collectie dateert uit 1630, toen Carlo Emanuele I van Savoye een Romeins altaarblok in Egyptiserende stijl aankocht. In de jaren 1750 was hier een grotere collectie oudheden, mummies en papyri aan toegevoegd, ter uitbreiding van het in 1724 opgerichte *Museo della Regia Università di Torino*. Hier is een vergelijkbare ontwikkeling te zien als in Göttingen, waar het Huis van Hannover de financiële basis voor de universiteitscollectie verzorgde en het museum als satelliet van kennis in de burgermaatschappij positioneerde.<sup>627</sup> Het was in wezen dus een voor Frankrijk bijeengebrachte verzameling Egyptische oudheden, die werd ingezet ter profilering van Turijn als potentiële hoofdstad van een verenigd Italië.<sup>628</sup> Om die reden kreeg het regionale museum waar de Egyptische collectie in 1824 werd gehuisvest een nieuwe naam: *Museo delle Antichità Egizie di Torino*. Champollion wierp zich na zijn bezoek aan de Egyptische musea in Turijn en in het Vaticaan op als voorvechter van een liberale houding ten aanzien van de Egyptische oudheden. Onder zijn druk werd in 1826 besloten om de tweede collectie van Salt- die het *British Museum* hiermee passeerde- voor het *Louvre* te kopen.<sup>629</sup> Zijn broer Jacques-Joseph Champollion-Figeac (1778-1867) die daar inmiddels als conservator werkzaam was, moest het doen met voornamelijk scarabeeën en amuletten. De collectie bevatte slechts enkele houten beschilderde sarcofagen en sculpturen. Monumentale stukken kwamen Parijs pas binnen in 1827, met de tweede collectie van Bernardino Drovetti.

Voor Nederland was de publicatie van Champollion's *Précis du Système hiéroglyphique des anciens Égyptiens* in 1824 directe aanleiding om kennis te maken met de Franse wetenschapper.<sup>630</sup> Het Koninklijk Instituut nodigde hem in december van hetzelfde jaar uit om corresponderend lid te worden.<sup>631</sup> De Egyptologie, hoewel

---

<sup>625</sup> Aulanier (1964) 35-36

<sup>626</sup> Kanawaty (1985) 55. Vgl. Porterfield (1996) 82. De minister was Sosthène de La Rochefoucauld, duc de Doudeauville (1785-1864). Kanawaty n.11: 'Ministre de la Maison du Roi de 1824 à 1827, il donne sa démission pour protester contre les mesures de rigueur, prises par le Gouvernement'. Kanawaty meent hier ten onrechte dat het om de vader gaat. Vader en zoon waren beide intimi van Charles X.

<sup>627</sup> Zie hfdst. 1, p. 34

<sup>628</sup> Jasanoff (2006) 278. Het koninkrijk *Regna della Sardegna* bestond o.m. uit Sardinië en Piemonte- het ging dus om een onderhandse doorverkoop in de familie. Vgl. hfdst 3, p. 102

<sup>629</sup> Porterfield (1998) 92

<sup>630</sup> Dit boek vormde de doorbraak, nadat Champollion zijn eerste bevindingen had gepubliceerd in 1822, *Lettre à M. Dacier*.

<sup>631</sup> Schneider (2007) 62

nog niet onder die naam bekend, werd nu als wetenschappelijk vakgebied erkend. Wat de ene geleerde beschouwde als het belang van de ontcijfering van het hiërogliefenschrift, werd door de andere als het gevaar ervan gezien: de te bestuderen teksten zouden hoe dan ook gevolgen hebben voor de bestudering van het Oude Testament. Zowel in protestante als in katholieke kring was bezorgdheid over de houdbaarheid van de chronologie van de schepping, zoals deze in de boeken van Mozes, de Pentateuch was verankerd.<sup>632</sup> Voor David Jacob van Lennep gold dat de ontcijfering wetenschappelijk van het grootste belang was. De kennis over de Egyptische vorsten in het Oude Testament zou hiermee juist historische diepgang krijgen, wat een meerwaarde gaf aan de bijbelkennis.<sup>633</sup>

In een pleidooi voor het nieuwe vakgebied gaf Van Lennep aan dat de nieuwe kennis zou leiden tot een groter begrip voor het Oude Testament, het land van Mozes en de oorsprong van het monotheïsme.<sup>634</sup> Net zoals het Vaticaan vanaf het begin van haar Egypte-verzameling behoefte had gevoeld zich middels theologische beschouwingen te verantwoorden, was dit in Nederland evenzeer het geval. Er was wel een verschil in redenering: de katholieke kerk, die het Nieuwe Testament als uitgangspunt voor haar prediking gebruikt zag in Mozes de prefiguratie van Christus. Op die manier paste kennis over Egypte in het dogma van de Christus-Verlosser.<sup>635</sup> Voor de protestanten was vooral de verdieping van de oorsprongsgeschiedenis en daarmee de Oudtestamentische verhalen uit Genesis en Exodus van belang. Van Lenneps pleidooi leidde tot beraadslagingen over de aanschaf van de *Description d'Égypte*. Er werd positief besloten en zo werd deze titel, bestaande uit 26 banden in octavo en 11 banden in folio met rijke illustraties van fauna, flora, leven en werken, de eerste majeure aankoop in de geschiedenis van de Instituutsbibliotheek, die het voor de uitbreiding van haar collectie moest hebben van schenkingen.<sup>636</sup>

De lezing die Champollion in voorjaar 1825 in Felix Meritis gaf droeg zeker bij aan de populariteit van zijn inzichten in Nederland en heeft een stimulerende werking gehad op de ambitie om Egyptische oudheden te verzamelen voor het Leidse museum. Anders dan in Londen en Parijs het geval was, stond de esthetische waarde van Egyptische oudheden hier niet ter discussie. Reuven's museum was een archeologisch museum, geen kunstmuseum. Zoals hij zich de Griekse collectie had eigengemaakt door het internationaal perspectief hiervan te bestuderen en te publiceren over de 'Elgin Marbles', zoals hij de Javaanse en de Punische collectie in vergelijkend perspectief plaatste en in Europa verspreidde, zo eigende Reuven's zich ook zijn rol in

---

<sup>632</sup> Ibid. 62-63

<sup>633</sup> Ibid. 64 en 68 n. 5

<sup>634</sup> Rijksarchief Noord Holland/KNIW/175-112. Ministeriële stukken IIIe klasse, notulenboek I-V

<sup>635</sup> Zie hfdst. 3 p. 90

<sup>636</sup> Band III Proces Verbaal van de zeventiende Algemeene Vergadering van het Koninklijk-Nederlandsche Instituut van wetenschappen, letterkunde en schoone kunsten

Gehouden in Amsterdam, 30sten augustus en 3 sep. 1824, 35: Van Lennep heeft 30% korting geregeld, waardoor het bedrag 800,- is, waarvan er 400 vanuit legaat en 400 uit andere middelen betaald moet worden 'en deze f. 400,- zal men nimmer kwalijk besteed kunnen achten, als men let op het groot belang van dit kunstwerk en deszelfs wetenschappelijke waarde, die ongetwijfeld nog vermeerderd is, sedert de scherpzinnige vlijt van CHAMPOLLION den sleutel op de hieroglyphische geheimenissen schijnt ontdekt te hebben [...]'. De Derde Klasse heeft dus ook niet gearzeld op mijne voordracht voor de bibliotheek aan te kopen Champollion le jeune; Précis du système hieroglyphique avec les planches, Paris 1824, 2 vol. 8°, naast het door Van Lennep aangekochte Champollion le Jeune, *l'Égypte sous les Pharaons*, Paris 1814, 2 vol. 8°. De *Description* die zich in de Artis Bibliotheek bevindt (Bijzondere Collecties Universiteit van Amsterdam) draagt (alleen) in de bijgevoegde index het stempel van Koninklijk Nederlandsch Instituut (catalogusnr. 1881: inv.no.1796). Mogelijk is dit het door Van Lennep gekochte exemplaar, dat tevens het eerste in Nederland was.

de Egyptologie toe. In de laatst binnengekomen collectie van Jean d'Anastasy (1828) in Leiden, bevonden zich twee handschriften op papyrus met teksten in Demotisch en Grieks. De geannoteerde vertaling hiervan verscheen in 1830, in een voor die tijd gebruikelijke vorm van een brief: *Lettres à M. Letronne*. Hierin gaf Reuvs ook een nieuwe versie van het Demotische alfabet, met verbeteringen en aanvullingen op die van Champollion en Young. Reuvs moet, zo is af te leiden uit latere Engelse bronnen, hiervoor in Engelse kringen veel lof voor hebben ontvangen, terwijl het minstens zo opvallend is dat de Fransen het niet wilden uitgeven.<sup>637</sup> Karl Otfried Müller, die zich in zijn recensie in de *Göttinger Gelehrte Anzeigen* op de vlakte houdt, laat zich in een brief zuur uit over Reuvs' publicatie. Hij leek zich vooral te verbazen over het autonome handelen van zijn Leidse collega: 'Was mag er (Champollion, MH) wohl zu den Lettres von Reuvs sagen, die zum Theil sein System anfechten, wenigstens eine Stütze wankend machen; ich habe das Reuvsche Buch über die Leydner Papyrus GGA N. 56.9. April 1831. angezeigt, aber freilich die Hauptsache Letronne überlassen müssen.'<sup>638</sup>

De Egyptoloog Willem Pleyte, ontdekte in 1892, dat de Leidse papyrus een geheel vormde met een papyrus in het *British Museum*. Deze was eveneens afkomstig uit de verzameling d'Anastasy. Beide delen werden voor het eerst als eenheid gepubliceerd. In de inleiding hiervan werd met name Reuvs' aandeel geprezen ('more than any') in de ontcijfering van het Demotisch schrift.<sup>639</sup>

In 1825 kocht Reuvs de eerste Egypteverzameling. Hij deed dit in eigen land, in Antwerpen, van de reder Jean Baptiste De Lescluze, die de collectie in eerder 'en bloc' had overgenomen. Er was haast bij geboden, de reder zat om krediet verlegen, en Reuvs kon zodoende voor iets meer dan een derde van de vraagprijs zijn museum verrijken met een verzameling waarin veel verschillende typen voorwerpen waren vertegenwoordigd.<sup>640</sup> In de jaren daarna, toen Reuvs via Humbert in Livorno onderhandelde over de Egypte collecties en sjacherde over transportkosten, probeerde hij inzicht te krijgen in de context van de objecten die hem werden aangeboden. Hij vergeleek ze met de omschrijvingen in catalogi van eerdere verkopen en veilingen om een beeld te krijgen van het aanbod en de vraagprijzen. Reuvs gebruikte zijn kennis om zijn onderhandelingspositie te versterken.<sup>641</sup> Daarbij vond hij dat kennis over wat tegenwoordig de *pedigree* heet, vervalsingen kon voorkomen omdat 'de vraag naar Egyptische dingen thans gretiger wordt'.<sup>642</sup> De vragen die Reuvs stelde, getuigen van het groeiende inzicht dat Reuvs in de eerste acht jaar van zijn directoraat had doorgemaakt op het terrein van archeologische theorievorming, internationale betrekkingen en de praktijk van het opgraven. Sinds hij zelf in 1827 in Arentsburg leiding gaf aan een opgraving, legde hij er steeds de nadruk op dat een object geen enkele waarde heeft voor de oudheidkunde als niet precies bekend is waar het is

---

<sup>637</sup> Schneider (2007) 65-66

<sup>638</sup> Müller (1950) 154, Brief aan Peter Wilhelm Forchhammer, Göttingen 9 juni 1831

<sup>639</sup> Schneider (2007) 66: Griffith & Thompson (1904) 'The Demotic Magical Papyrus of London and Leiden'.

<sup>640</sup> Schneider (1985) 15

<sup>641</sup> Schneider zette Reuvs' bevindingen ten aanzien van onderzoek naar Egypte-collecties uiteen in zijn oratie bij de aanvaarding van zijn buitengewoon hoogleraarschap in de museale aspecten van de Egyptische archeologie aan de Rijksuniversiteit Leiden (1995). Hij baseerde zich hierbij op correspondentie van Reuvs, Van Ewyck (de opvolger van Falck op terrein van onderwijs), Reinhold, Nederlands gezant in Rome en Florence en Lt. Kolonel Jean Emile Humbert- allen uit het archief van het Rijksmuseum van Oudheden te Leiden (1985) 19

<sup>642</sup> Ibid. citaat Reuvs (1827) 17



opgegraven. Reuvs was de eerste archeoloog die zich nadrukkelijk, zij het niet met die woorden, uitliet over de waarde van *context*, van *provenance*. Vanaf eind 1827 zou hij ook in verband met uitbreiding van Indische collecties herhaaldelijk bij bestuursambtenaren in Nederlandsch Indië aandringen om de precieze plaats en de omgeving van de vondsten te vermelden.<sup>643</sup> In 1827 kocht Reuvs de collectie van Salts lijfarts, de Italiaan dr. Cimba.<sup>644</sup> Na de dood van de arts en die van zijn kinderen, als gevolg van de pest, was zijn weduwe Maria Cimba weggegaan uit Egypte en naar haar geboortegrond bij Livorno teruggekeerd. De collectie, bestaande uit 335 stukken, had zij meegenomen en deze werd na lange onderhandelingen gekocht door kolonel Humbert.<sup>645</sup> Toen ook de collectie d'Anastasy in Leiden aankwam, in 1829, kon Leiden zich meten met de Egypte-collecties van Rome, Turijn, Londen en Parijs; een top vijf positie die Leiden onder Reuvs' directoraat en tot de opening van het *Neue Museum* in 1855 in Berlijn heeft weten te handhaven.<sup>646</sup>

Als spiegel...

Reuvs probeerde zijn kabinet, dat inmiddels uit haar voegen barstte, zo goed en kwaad als het ging te ordenen. In de meeste van zijn kladjes, die hij bij ieder pand dat hem mogelijk ter beschikking zou worden gesteld maakte, is te zien dat hij een geografische ordening maakte. Volgens de meest voor de hand liggende route eindigde het museumbezoek in Leiden steeds bij de gipsen afgietsels van de 'Elgin Marbles'. Hieruit zou afgeleid kunnen worden dat het Reuvs wens was om de bezoeker, net als in het *British Museum*, het pad van de beschaving te laten eindigen met de Griekse sculptuur (fig.6).<sup>647</sup> De reden hiervoor kan onmogelijk het lichte gewicht van de beelden zijn geweest. Pleisterafgietsels veel zwaarder dan men op het eerste gezicht zou vermoeden, omdat ze rond een zwaar ijzeren frame zijn gegoten. Het is moeilijk te beoordelen of Reuvs een zelfde indeling gemaakt zou hebben in een nieuw te bouwen museum, aangezien het steeds ging om het hergebruik van bestaande panden, dat tot zeer recent een Nederlandse traditie is gebleven.<sup>648</sup>

Het voorbeeld dat Reuvs van een museale Egypte-opstelling had, toen de eerste collecties uit dit land in Nederland aankwamen, was gebaseerd op Londen. De tentoonstelling van Belzoni in Bullocks Museum, maar vooral de Egypte-opstelling in de Townley Gallery, vormden zijn referentiekader. In de Townley Gallery stonden de Egyptische stukken bij elkaar, maar niet geïsoleerd. Staande voor de monumentale granieten kop van Ramses II zag de bezoeker links- aan het einde van de zaal- de

---

<sup>643</sup> RMO/ARA 17.1.1/4 /Arentsburg, 29 augustus 1832/Reuvs aan van Doorn van Westcapelle (Minister van Binnenlandse Zaken). In deze brief somt Reuvs op wanneer hij begonnen is met de vraag om gegevens omtrent de collecties. Vgl Effert (2007) 46

<sup>644</sup> Als arts was hij een fenomeen onder de *expats* in Alexandrië, waar hij in verschillende bronnen, egodocumenten (over de pest, bevallingen), steeds wordt genoemd als dr. Cimba. Zijn initialen, evenals zijn jaar van geboorte, zijn onbekend. Mogelijk Carlo Francesco, zie [it.geocities.com/esseci3/M1771-820.htm](http://it.geocities.com/esseci3/M1771-820.htm) 'Elenco dei matrimoni, registrati nella Comunità di Tigliole, dal 1771-1820 (huwelijk 12-2 1778)

<sup>645</sup> Halbertsma (2003) 98, Schneider (1985) 17

<sup>646</sup> Dit in verband met de opgravingen van Richard Lepsius, waarvan de vondsten naar Berlijn werden getransporteerd.

<sup>647</sup> Hoijsink (2002) 157-166

<sup>648</sup> Vroege uitzonderingen zijn het (in 1888 opgeleverde) Rijksmuseum en het (in 1912 opgeleverde) Koloniaal Museum in Amsterdam (Tropenmuseum). Dat geeft tevens goed weer waar de prioriteiten ten aanzien van de volksoopvoeding in de tweede helft van de 19<sup>e</sup> en begin van de 20<sup>ste</sup> eeuw lagen: nationalisme en kolonialisme.

Griekse discusswerper staan (hfdst. 2 fig.8). Zo was er dus gelegenheid tot reflectie over de twee culturen, waarvan de één de bakermat van de ander werd genoemd. Inmiddels werd deze vleugel al geheel ombouwd door het nieuwe *British Museum* van Smirke, dat opgeleverd werd in 1855. Toen Reuvens in 1835 met zijn Louise in Londen was, zag hij het bijna voltooide en inmiddels deels in gebruik genomen gebouw. De *Townley Gallery* was toen al afgebroken. Het is dan ook niet verwonderlijk dat Reuvens eind jaren 1820, toen hij de laatste hand legde aan zijn *Lettres à M. Letronne*, naar Parijs wilde. Daar was in 1827, in het *Musée Royal le Louvre*, het *Musée Charles X* geopend, genoemd naar de in 1825 gekroonde koning van wie men hoopte dat hij de Bourbon Monarchie in oude luister kon herstellen. De naamgeving was, anders dan men zou denken, niet aan de koning zelf te danken. De directeur van het Musée Royal, Vivant Denons opvolger Auguste Comte de Forbin (1777-1841), had deze voorgesteld, nadat hij besloten had een onderkomen voor te bereiden voor de in 1824 verworven collectie 'Etruskische' en Griekse vazen van Edme-Auguste Durand. De Forbin had goed begrepen dat koninklijk patronage een uitstekend beginsel was om aandacht en financiering te genereren. Zijn voorstel viel in goede aarde bij de nieuwe koning. In het begin van 1826 verordonneerde deze dat er een nieuw museum ingericht moest worden, waarin ook de in 1818 verworven vazencollectie van de Franse diplomaat Joseph-François Tochon d'Annecy, Salt en Drovetti opgesteld dienden te worden.<sup>649</sup>

Het *Musée Charles X* bestond uit een aantal gerenoveerde paleiszalen, die in omvang iets groter waren dan de *Townley Gallery*. Tussen 1819 en 1825 waren deze zalen in gebruik om industriële producten tentoon te stellen en werd er de jaarlijkse tentoonstelling voor levende kunstenaars (*Salon des Artistes*) gehouden.<sup>650</sup> Het museum bestond uit twee delen. Het eerste was gewijd aan Griekse, Romeinse en Etruskische oudheden én aan Italiaanse en Franse Renaissance. Het andere, beginnend bij zaal IV, was geheel gewijd aan Egypte. De samenstelling der twee delen kwam voort uit de discussie die nog maar enkele jaren ervoor was gevoerd, over de artistieke waarde van de Egyptische collectie. Door deze in een context van hoogtepunten uit de kunstgeschiedenis te tonen ondernam het *Louvre* een poging de canonisering, die voorheen in het Vaticaan was ontstaan, nu in Parijs over te nemen.

Net als in Londen kon de bezoeker eenvoudig enkele zalen overzien, waardoor de verschillende culturen in samenhang met elkaar stonden als loten van een stam: de universele geschiedenis. Dat het museum een hit werd in die jaren, had vooral te maken met de Egypte afdeling, waar na meer dan een kwart eeuw de oudheden te zien waren van het land dat onlosmakelijk met Frankrijk verbonden was geraakt. Na Rome, Turijn en Londen was Parijs relatief laat en de diversiteit van haar collectie vergelijkbaar met die van Turijn. Het bijzondere was vooral gelegen in de wijze van ordening en presentatie. Om die reden heette het *Charles X* in de volksmond al snel *Musée de l'Égypte* (fig.11). De samenstelling en ordening van het museum was uitgevoerd naar het concept van Champollion le Jeune, die als conservator aan de Egyptische afdeling verbonden was en ook de eerste catalogus schreef.<sup>651</sup> Hierin is de systematiek van zijn ordening te zien, die in methodiek niet heel anders is dan

---

<sup>649</sup> Aulanier (1964) 36

<sup>650</sup> Een gravure van de eerste tentoonstelling van industriële producten is door Reuvens bewaard, RMO/ARA 324, 15.1/1, 52

<sup>651</sup> Zie voor de periode van Champollions aanstelling als conservator in de Egyptische afdeling van het *Musée Charles X*: Hartleben (1906) II 67-172: 'Der Konservator des Ägyptischen Museum (31. Oktober 1826- 31. Juli 1828)'

Winckelmann en Visconti vóór hem deden met Grieks-Romeinse collecties. Het ging om een universalistische ordening waar het de oudheden betrof. Egyptische oudheden waren echter geen kunstvoorwerpen. Champollion's rangschikking van de verzameling was gebaseerd op de aanwezigheid en inhoud van schriftelijke informatie op het object, die hem in staat stelde een voorzichtige chronologie te maken in de catalogus. Zou hij volgens die ordening de Romeinse afdeling hebben ingericht, dan zouden de grafstèles hoger in aanzien staan dan de sculptuur. Doordat vele Egyptische voorwerpen voorzien zijn van opschriften, is de Egyptologie de synthese van filologie en archeologie. In de opbouw van de catalogus onderscheidde Champollion achtereenvolgens:

- godheden
- monumenten waarop de farao's waren verbeeld of beschreven van de 'vroegste primitieve' periode tot aan de Romeinen
- monumenten waarop gegevens uit het openbare of privé-leven van de oude Egyptenaren te lezen zijn

Daarnaast zouden objecten die met religie, faraonische geschiedenis en dagelijks leven te maken hebben systematisch worden samengebracht.<sup>652</sup> Bij de inrichting van de zalen probeerde hij deze ordening zo veel mogelijk te handhaven, waarbij hij rekening diende te houden met een uitgebalanceerde presentatie van de stukken: teveel monumentale stukken zouden te zwaar zijn voor de verdieping, maar ook weinig aantrekkelijk in het geheel. Uiteindelijk vormde de driedeling de leidraad voor de volgende museale inrichting:<sup>653</sup>

1°. *Salle des Dieux* - geordend volgens de theogonie

2°. *Salle Civile*- waarbij eerst de farao's werden geordend volgens chronologie van de faraonische geschiedenis en alle andere objecten naar type

3°. *Salles Funeraires* – waarbij eerst de menselijke mummies en onderdelen daarvan werden tentoongesteld en vervolgens alle andere objecten niet-chronologische naar type

De ordening van de afzonderlijke onderdelen die Champollion daar vervolgens in formuleerde, was alfabetisch, in precies 26 letters, van A-Z:<sup>654</sup>

- A. *Images de Divinités égyptiennes.*
- B. *Emblèmes de Divinités, Animaux symboliques et Animaux sacrés*
- C. *Scarabées représentant des Divinités ou des Emblèmes de Divinités*
- D. *Statuettes, Figurines et Amulettes représentant des Rois égyptiens*
- E. *Scarabées portant des images ou des légendes de Rois de race égyptienne*
- F. *Contrats originaux portant des dates du règne de Rois grecs d'Égypte*

---

<sup>652</sup> Champollion (1827) 'Avertissement'

<sup>653</sup> Ibid.

<sup>654</sup> Salle 1: A-C (3 thema's/objectgroepen); Salle 2: D-M(10 thema's/objectgroepen), Salle 3: N-Z (13 thema's/objectgroepen). Misschien koos hij voor een drie-deling omdat er in Egypte drie verschillende soorten schrift na en naast elkaar voorkwamen, die samen de sleutel van de ontcijfering hadden gevormd.

G. Figurines, Statuettes et Statues représentant des membres des diverses Castes égyptiennes  
 H. Ustensiles et Instruments du culte  
 I. Objets d'habillement  
 J. Ustensiles de toilette  
 K. Bijoux et Objets de parure  
 L. Ustensiles domestiques  
 M. Instruments et Produits des Arts et Métiers  
 N. Momies humaines  
 O. Cercueils de Momies  
 P. Ornaments funéraires  
 Q. Images funéraires  
 R. Coffrets destinés à renfermer les Images funéraires  
 S. Vases funéraires  
 T. Manuscrits funéraires  
 U. Statuettes ayant servi d'étuis aux Manuscrits funéraires  
 V. Tableaux funéraires  
 X. Stèles funéraires  
 Y. Cônes funéraires  
 Z. Tessères grecques funéraires

Champollion, als ontcijferaar van de Egyptische hiëroglyfen, alfabetiseerde zijn Egyptische oudheden en verbond Egypte- letterlijk –met Europa.

De hofarchitect Fontaine, al in dienst van het museum in de tijd van Napoleon, ontwierp de inrichting van de zalen. Hij bracht, zonder de zichtas in de ruimte aan te tasten, drie compartimenten aan voor de verschillende verzamelgebieden. De eenheid ervan werd op allerlei manieren benadrukt. De afscheiding van de compartimenten werd geaccentueerd met grijsgroene zuilen en vergulde kapitelen. Alle vensters en deuropeningen werden omkaderd met dubbele ionische zuiltjes van wit stuc, tegen een gemarmerde donkerroze achtergrond. De lange rijen vitrinekasten, gemaakt van Hollands eikenhout, waren afgewerkt met hang- en sluitwerk van verguld brons. De schoorsteenmantels waren Pruisisch, maar met een Romeins accent: geïnspireerd door de Villa Albani waren hier kleine mozaïekfiguurtjes in aangebracht, van vogels en wilde dieren.<sup>655</sup> Erboven waren hoge spiegels gemonteerd, die de zaal een luisterrijke sfeer gaven.<sup>656</sup> De diverse stijlen van het continent waren zodoende alle vertegenwoordigd. De meest in het oog springende kleur voor de Egypte-zalen was smaragd groen. Dit was de kleur van de zijde waarmee de wanden bespannen en het fluweel waarmee de vitrines van binnen bekleed waren. Reuvens, van wie slechts enkele notities van het bezoek aan het *Musée Charles X* bewaard zijn gebleven, was onder de indruk van het effect dat deze kleur had op de tentoonstelling van de Egyptische scarabeeën. Deze waren met een draadje aan een gouden speld bevestigd, 'waaraan een kaartje met no. en beschrijving hing'. Toch stoorde hem het effect dat de kleur had op het geheel.<sup>657</sup> De kleurkeuze was geen toeval. Smaragd was een van de Egyptische edelsteen soorten die sinds 2000 v. Chr. werd gewonnen. De mijnen

---

<sup>655</sup> Aulanier (1964) 44

<sup>656</sup> Ibid. 36

<sup>657</sup> RMO/ARA 324 15.1/1, 53 (abusievelijk als 1822 gearhiveerd)

werden grootschalig in gebruik genomen onder de heerschappij van Cleopatra, en zijn ook naar haar vernoemd.<sup>658</sup>

Opvallend was de cyclus van plafondschilderingen in het museum. De onderwerpen ervan waren voorgeschreven door de directie van de afdeling Schone Kunsten in het museum. Net als in het Vaticaan, werd in het *Louvre* de decoratie waarmee men in de paleisperiode vertrouwd was in het museum gecontinueerd. Waar de geschiedenis van het Vaticaan in haar fresco's af te lezen is, geldt dat ook voor het *Louvre*. De cyclus van plafondschilderingen, gemaakt door de beste schilders van Frankrijk op dat moment, had als doel de glorie van Frankrijk en haar superieure positie in de kunstgeschiedenis te tonen.<sup>659</sup> Champollion werd inzake de thematiek van deze schilderingen, die niet zijn voorkeur hadden voor de decoratie van het museum, niet gehoord.<sup>660</sup> Toch was het resultaat van de schilderingen dat er niet alleen een horizontale ordening was aangebracht- uitgestrekt over de zalen- maar ook een verticale. Daarmee is, via de plafondschilderingen het museum als geheel te interpreteren. Het was een traditie die terugging op de Villa Borghese in Rome, waar de ordening was bepaald door Visconti in de jaren 1780. Net als bij de inrichting van het Musée Napoléon was Rome het grote voorbeeld. Ironisch genoeg werd dit voorbeeld, zowel onder Napoleon als onder Charles X gebruikt om de Franse superioriteit over Rome vorm te geven. De associatie met de oudheid dringt zich op, waarbij bestaande funderingen van tempels werden gebruikt om nieuwe op te bouwen. In het *Louvre* van Charles X was te zien hoe Frankrijk met de ontcijfering van de hiërogliefen, Egypte ontsluitte en de positie van het verzwakte Rome als cultuurcentrum overnam. De schilderingen transformeerden aldus de cyclische universeel historische ordening tot een lineair historische vertelling.

De thema's van de schilderingen waren historisch, mythologisch en bijbels. De eerste, gemaakt in opdracht van Forbin, was gewijd aan Charles X, die het museum aan de kunsten schonk.<sup>661</sup> Het was hetzelfde thema dat Canova had gebruikt bij de invulling van de lunetten in het *Museo Chiaramonti*, dat hij geheel wijdde aan Pius VII en de restauratie van Rome.<sup>662</sup> Het ondervond ook navolging in München, waar het thema van de Franse schildering bijna letterlijk is overgenomen in een schilderij waarop Ludwig I te midden van kunstenaars en geleerden is afgebeeld.<sup>663</sup> Op de schildering was Champollion afgebeeld, die in het museum college gaf over het Egyptische schrift. Op verzoek van Champollion, was bij zijn benoeming afgesproken dat hij jaarlijks, in de zomer, een openbaar en gratis toegankelijke cursus zou verzorgen over de Egyptische archeologie, vooral gericht op de drie verschillende schriftsystemen van Egypte.<sup>664</sup> Todd Porterfield, die de verschillende uitingsvormen van de *Empire* in kaart bracht, spreekt hier van de apotheose van Champollion, aan wie het museum feitelijk is opgedragen.<sup>665</sup> Het is niet ondenkbaar dat Champollion, wiens prestige hier symbolisch is weergegeven, hier wél zelf de hand in heeft gehad. Hij had immers in 1825, bij zijn bezoek aan de papyricollectie in het *Museo Egizio* in het Vaticaan, ook

---

<sup>658</sup> Moroso (1912) 112-119

<sup>659</sup> Porterfield (1998) 92-98

<sup>660</sup> Hartleben (1906) 119-122

<sup>661</sup> De kunstenaar was Jean-Antoine Gros.

<sup>662</sup> Zie hfdst. 3, p. 95

<sup>663</sup> Bayerische Staatssammlungen, Pinakothek, door Wilhelm von Kaulbach (1848)

<sup>664</sup> BdF/ SdM, n.a.fr. O3 1276, 15 mei 1826

<sup>665</sup> Porterfield (1998) 97

het *Museo Chiaramonti* gezien. Het overkoepelende thema daarvan, was Canova zélf - die eveneens het brein achter een museaal concept was. Waar de bezoeker op het eerste gezicht een ode aan Rome dacht te zien, blijkt dat de selectie van beeltenissen zonder uitzondering terug te voeren is op belangrijke momenten uit de cultuurpolitiek van Canova en dat zij allen een reflectie vormen op zijn persoonlijke smaak en filosofie.<sup>666</sup> Het is een gegeven dat teruggaat op het Romeins-Vaticaanse thema van de *artist-curator*, en dat hier voor het eerst in Frankrijk wordt overgenomen. In het Vaticaan zijn hiervan verschillende voorbeelden te vinden. De bekendste daarvan ontbreken ook niet in *Musée Charles X*, in de zaal die gewijd was aan de Italiaanse en Franse Renaissance. Hierin is een plafondschildering aangebracht met als onderwerp: 'Julius II geeft zijn goedkeuring aan de voorstellen van Michelangelo en Rafaël'(fig.8). De schildering waarin Charles X centraal stond werd van begin af aan sterk bekritiseerd, aangezien de koning bepaald niet populair was. Nadat aan zijn monarchie een einde kwam tijdens de Juli Revolutie van 1830 werd de titel veranderd in: 'Het genie van Frankrijk als inspirator voor de kunsten en redder van de mensheid'. Daarmee werden alle nationale grenzen overschreden.

Bij de Egypte afdeling waren de bijbelse thema's, zoals verschillende episodes uit het leven van Jozef in Egypte, identiek aan die in de Egyptische kamer van de Villa Borghese in Rome (fig.9). De toevoeging van de zeeslag bij Aboukadir en Napoleon die de pesthuizen van Jaffa bezocht, bracht de glorie-dagen van de *Description d'Égypte* in beeld. Uiteindelijk vormden zij de opmaat voor de grote allegorische schildering van de 'De Wetenschap, gekroond met lauwertakken en het Genie van de Kunsten ontsluiert Egypte voor Griekenland' van François-Edouard Picot (fig.10). Deze climax vormt de meest dramatische weergave van de *Werdegang* van de Romeinse cultuur na 1815 en de canonisering van de Oriënt als onderdeel van de eigen wereld daarna. Door zich te concentreren op Egypte werd de klassieke hiërarchie in de kunsten vernietigd en een nieuw model getoond, met Frankrijk als leidsman en autoriteit. In *Musée Charles X* werd Egyptologie geïnstitutionaliseerd. De monumentale Egyptische architectuur en haar schrift werden gezien als religieuze en politieke uitingvormen van eeuwigheidswaarde. Dit moet zeker geappelleerd hebben aan de antirevolutionaire stabiliteit die men predikte tijdens de Restauratie. Hierin was het gepermitteerd om het Grieks-Romeinse beschavingsideaal te passeren en te vervangen voor een veel ouder en autoritair voorbeeld van koningschap, monotheïsme en orde.<sup>667</sup> Champollion's ontcijfering was slechts het begin van een nieuwe wetenschap. De collectie van het museum werd daarbij nog lang niet als geheel begrepen. Nog tientallen jaren zouden de meeste objecten worden omschreven als 'Egyptische rariteiten'. Bovenal was Egypte - in de tijd van restauratie- interessant als spiegel voor de natie, zoals zij dat ook was voor alle andere post-revolutionaire regimes. In haar glorie-tijd was Egypte immers, zoals Champollion het schreef, met geen enkele andere cultuur vergelijkbaar waar het ging om de handhaving van orde en stabiliteit.<sup>668</sup>

Caspar Reuvs, die in 1829 lange tijd met zijn assistent conservator Conrad Leemans in Parijs verbleef, ging meermaals naar het *Musée Charles X*. Het geheel appelleerde niet aan zijn protestante, burgerlijke smaak. Hij was ook niet vertrouwd met het lezen van de katholieke beeldtaal, die in wezen de basis vormde voor de op het Vaticaan

---

<sup>666</sup> Dohna (2006) 17

<sup>667</sup> Porterfield (1996) 91

<sup>668</sup> Ibid.

gebaseerde museumdecoratie. Waar hij het excentrieke huis van Thomas Hope in Londen weelderig vond, maar wel prachtig, was hij in Parijs vooral over de combinatie van schilderijen en objecten niet te spreken. ‘De pracht van de schilderijen en verguldsels van het plafond’, leidde de aandacht af van de vitrinekasten. Ook de sobere verlichting en het gebruik van spiegels konden zijn goedkeuring niet wegdragen: ‘Schikking en plaatsing der voorwerpen [zijn] onderworpen aan de fraaiheid der versiering van de zalen.’<sup>669</sup> Zijn kritiek op de tentoonstelling van papyrusfragmenten, als ‘uit hun verband gerukte dingen’, was tamelijk ongezouten.<sup>670</sup> Wat hem beslist moet hebben aangesproken is de archeologische keuze in de opstelling van Champollion, waarin middels de funeraire cultuur het dagelijkse leven ter sprake kon worden gebracht. De plaats die Champollion aan het onderwijs in het museum had gegeven sprak Reuvens zo aan dat hij zich had voorgenomen in Parijs college bij hem te lopen. Tot zijn teleurstelling trof hij de geleerde, die opnieuw op expeditie was, in Parijs niet aan.<sup>671</sup>

### III Een universiteitsmuseum met nationale ambitie

De periode van de restauratie luidde het begin in van de nationale musea. Collecties oudheden boden ruimte tot reflectie op de onderscheidende kenmerken van de natie, een beeld dat in de Napoleontische tijd vervaagd was. De donatie van de Etruskische vazen door Pius VII in het Vaticaan symboliseerde de oriëntatie op de cultuur die in eigen grond geconserveerd was, en verbond deze met de universele geschiedenis. *Musée Charles X* beoogde hetzelfde, maar dan door het accent te leggen op de toe-eigening van de ander, en de rol van Frankrijk daarin. Beide situaties benadrukten de waarden van de eigen natie, en speelden een rol in de publieke herdefiniëring daarvan. Caspar Reuvens was zich bewust van de rol die oudheidkunde in zijn tijd had. Hij beperkte zich niet tot academisch publiek maar beschouwde het als zijn taak om de beoefening van de oudheidkunde, en de traditie waarin zij vóór de Franse tijd had gestaan, op landelijk niveau onder de aandacht te brengen. Hiertoe was hij in februari 1822 toegetreten tot de eenmans redactie van ds. Nico Westendorp, van het tijdschrift *Antiquiteiten*, dat door Reuvens werd gebruikt als een instrument ter verspreiding van kennis en ter vergroting van de attentiewaarde van zijn kabinet van oudheden. In een brief die aan alle leden van het Koninklijk Instituut werd gestuurd, verzochten de redacteuren om bijdragen over nieuwe vondsten, musea in binnen- en buitenland, fabelkunde, nieuw verschenen literatuur, reizen, samenvattingen uit buitenlandse tijdschriften en levensberichten van oudheidkundigen. Hierin kondigden de auteurs tevens aan dat het tijdschrift na drie of vier jaar zou ophouden te bestaan.<sup>672</sup> Reuvens gebruikte het om in korte tijd een beeld te ontwikkelen van de kennis die in het land aanwezig was, en op de hoogte te geraken van recente vondsten. Een niet onbelangrijke bijkomstigheid was dat nieuwe vondsten naar Leiden zouden worden gebracht, en dat daarmee de collectie oudheden uit het vaderland vergroot zou worden.

---

<sup>669</sup> RMO/ARA 324, 15. 1/1, 53

<sup>670</sup> Ibid.

<sup>671</sup> Schneider (2007)

<sup>672</sup> Rijksarchief Noord Holland/KKZ/476:773, Brief Reuvens en Westendorp, februari 1822. Drukwerk, waarbij per stuk de naam van ontvanger en handtekening van afzender werd toegevoegd. Dit exemplaar was gericht aan Van der Kastele, directeur van het Kabinet van Zeldzaamheden in Den Haag.

Uiteindelijk zou de aandacht voor de archeologie ook tot vergroting van zijn studentental moeten leiden. Nederland, zo vond Reuvs, was te klein voor decentralisatie. Leiden was het centrum voor studie naar de oudheidkunde. Het tijdschrift hield na 1826 inderdaad op te bestaan. Haar lezers, niet eerder op de hoogte van dit abrupte einde, werden in de inleiding van de laatste editie pas op de hoogte gebracht. Reuvs gaf aan tot zijn spijt geen tijd meer te hebben, wat ook werkelijk het geval was; zelfs al zou hij het vanwege het grote succes hebben willen prolongeren. Het grootste deel van de publicaties had hij zelf verzorgd. Van een overname door een andere auteur was vooralsnog geen sprake. Er waren na 1827 echter andere prioriteiten. De Javaanse collectie was net gepubliceerd. Er moest een catalogus geschreven worden van de hele collectie, bij voorkeur ook in het Frans. Die collectie moest geordend worden. De opgravingen in Arentsburg moesten worden uitgewerkt. Op de achterzijde van een enveloppe die geadresseerd is aan de opgraving van Reuvs in Arentsburg, maakte Reuvs notities over het 'Indian Museum' voor de *Monumenta Indica*.<sup>673</sup> Het toont aan, dat zijn belangstelling voor de Indische Oudheden na de publicatie van zijn 'Verhandeling...' niet ophield. Reuvs zou zijn *Lettres à M. Letronne* schrijven. Reuvs wilde een echt museum gebouw, één die het waardig was een collectie van formaat te tonen.<sup>674</sup> Een museum dat alle dagen van de week open was, zodat reizigers, die anders dan in Parijs, in Leiden niet langer dan een dag zouden verblijven, de collectie niet hoefden te missen.<sup>675</sup> Reuvs wilde opnieuw naar Parijs, terug naar Londen, eindelijk naar Rome.<sup>676</sup> Reuvs had haast.

Na de binnenkomst van de Egyptische collecties was het kabinet van Reuvs in potentie een voorbeeldig universeel museum. In Nederland groeiden de bomen tot in de hemel. In al die jaren sinds haar oprichting als kabinet van de hogeschool, hadden de curatoren van de universiteit nauwelijks bijgedragen tot enige uitbreiding van de museale collectie. Ook de bibliotheek, de basis van alle kennis en de kern van museale onderwijskundige taak, was ondanks herhaaldelijk aandringen van Reuvs, niet serieus genomen door de curatoren. Daarbij hadden zij zich niet ingezet voor enige noemenswaardige verbetering van de huisvesting. Toen zij zagen dat de collectie uitbreiding, niet anders dan in het *British Museum*, het *Louvre* en het Universiteitsmuseum van Göttingen, gefinancierd werd door de Koning, leunden ze genoegzaam achterover en wachtten rustig verdere initiatieven af. Reuvs wilde niet op één paard wedden. Op onvermoeibare wijze probeerde hij de curatoren van de universiteit ervan te overtuigen dat het kabinet een andere behuizing nodig had. Een collectie van deze omvang en kwaliteit moest een onderkomen krijgen dat zich kon meten met de andere grote musea in Europa. Tegelijkertijd werd van hoger hand, op ministerieel niveau de mogelijkheid geboden om een nieuw museumgebouw te ontwerpen, waarvan nader onderzocht werd waar dit gebouwd zou moeten worden.

---

<sup>673</sup> *Monumenta Indica*, Dr. C.J.C. Reuvs (1819,1820), RMO/ RAR 520 1, ingevouwen vóór p.20. Het gegeven dat die opgraving pas in 1827 begon, geeft aan dat Reuvs veel vanuit zijn herinnering optekende- en niet alle notities ter plaatse maakte.

<sup>674</sup> Vgl. Halbertsma (2003) 130 e.v. over de moeilijkheden waar Reuvs zich voor gesteld zag, als hij de curatoren hiervan trachtte te overtuigen.

<sup>675</sup> Dorsman (1999) Brief (80) van Reuvs aan Reinwardt, 26 januari 1830. Reuvs beklagt zich dat hij op zondag niet in de Hortus Botanicus terecht kon omdat deze op zondag de hele dag gesloten is. 'Voor my zelven heb ik begrepen het Museum aan myne zorg toevertrouwd geenen dag in de week geheel te mogen sluiten'.

<sup>676</sup> RMO/ARA 69, 17.1.2/6. In mei 1830 meldt Van Ewyck dat Reuvs een toelage van fl. 1500 krijgt voor zijn reis naar Italië.



Het heeft dan ook maar weinig gescheeld of er was onder Reuvens en Willem I een ‘Nationaal Museum van Oudheden’ opgericht, nota bene het eerste in Europa.<sup>677</sup>

Veel musea die wij nu kennen als ‘Nationale’, of ‘Rijksmusea’ hebben hun huidige benaming pas omstreeks de helft van de 19<sup>e</sup> eeuw of zelfs nog later gekregen.<sup>678</sup> Zij hebben in belangrijke mate bijgedragen aan de beeldvorming van het nationalisme, dat kenmerkend is voor het laatste kwart van de 19<sup>e</sup> eeuw. Een groot aantal hiervan stond al in of kort na 1815 op de politieke agenda.<sup>679</sup> De directe voorganger van een door de overheid gefinancierde collectie oudheden was te vinden in het Koninklijk Museum in Amsterdam, dat in 1808 door Lodewijk Napoleon was gevestigd in het toen zo geheten stadhuis-paleis op de Dam. Dit museum, dat gezien kan worden als een satellietmuseum van het *Louvre*, omvatte schilderijen, tekeningen, verschillende werken van beeldhouwkunst en ciselure, gesneden stenen, oudheden, kunststukken en zeldzaamheden van allerlei soort.<sup>680</sup> De verwerving van antieke oudheden nam in het geheel een belangrijke plaats in. Lodewijk Napoleon financierde opgravingen in Nederland om een collectie vaderlandse oudheden op te bouwen, maar zag snel in dat hij de hoop op esthetische vondsten moest laten varen. Voor de uitbreiding van de collectie liet hij zijn beheerders participeren in de internationale kunsthandel.<sup>681</sup> Zoals bekend heeft de koning de Leidse collectie Papenbroek over het hoofd gezien. Het is een wonderlijke gedachte dat het kabinet van oudheden in Leiden hieraan haar bestaan te danken heeft. Logischerwijs zou de Papenbroek-collectie, die een langere Amsterdamse dan Leidse geschiedenis had, zijn opgegaan in het latere Rijksmuseum.<sup>682</sup> Dat zou zich dan, net zoals het *Louvre*, hebben ontwikkeld in de breedste zin van de kunstgeschiedenis. Onder Koning Willem I werd het Koninklijk Museum omgedoopt tot ‘sRijks Museum, ook al kreeg het die naam officieel pas in 1883.<sup>683</sup> In Nederland lijken Rijksmusea hun naam te zien als een keurmerk: zodra de term was ingeburgerd werd zij met terugwerkende kracht aan de beginfase van de

---

<sup>677</sup> Vgl. Hoijtink (2003) 225-238 over het RMO als een Rijksmuseum in wording. Enkele vroege voorbeelden zijn het Nationaal Museum van Praag, opgericht op 15 april 1818- natuurhistorische collectie en bibliotheek, pas later aangevuld met oudheden, gebouw opgeleverd in 1891; en het Nationaal Museum Boedapest, opgericht in 1802- bibliotheek en prentenkabinet, pas later aangevuld met oudheden, gebouw opgeleverd in 1847.

<sup>678</sup> Een vroege uitzondering is The National Gallery, in 1825.

<sup>679</sup> Dit kwam doordat de nadruk lag op de schilderkunst, die meer dan sculptuur in staat was het eigene, het landschap en de streek weer te geven. De beeldhouwkunst bleef nog lange tijd doorwerken in de klassieke traditie, waardoor het kunstmuseum ruimte bleef bieden aan zowel het onderscheidende als het gemeenschappelijke binnen de Europese cultuurrimte. In de eerste helft van de 19<sup>e</sup> eeuw ging het er om de eigen, nationale school binnen het totale spectrum van Europese scholen geplaatst te zien, zoals in de National Gallery in Londen. Vgl. Bergvelt (2003) 234: de National Gallery viel lange tijd bestuurlijk onder het British Museum. Het doel van een dergelijke vergelijkende opstelling was, net zoals in Napoléons *Louvre*, om als voorbeeld te dienen voor de levende kunstenaars, vgl. Bergvelt (1998) 70

<sup>680</sup> Van Heel (1987) 5

<sup>681</sup> Ibid., noten 4 en 13

<sup>682</sup> Halbertsma (2003) 6-10, 14. Papenbroek werd burgemeester van Amsterdam in 1723. Zijn verzameling bestond voor een deel uit de oudheden van de gebroeders van Reijnst. Nadat deze de collectie in de 17<sup>e</sup> eeuw in Italië hadden aangekocht, was deze tot 1658 opgesteld in huis ‘De Hoop’ op de Keizersgracht.

<sup>683</sup> Bergvelt (1998) 88 (noot 2)

instelling toegeschreven.<sup>684</sup> Dit is ook het geval bij het Rijksmuseum van Oudheden in Leiden.<sup>685</sup>

Even leek het er op dat Reuvs de kans kreeg een Nationaal Museum van Oudheden te bedenken. Met de aankomst van de Egyptische verzameling van Jean d'Anastasy in 1828, de duurste collectie die Nederland zich ooit had geoorloofd, deed zich een acuut ruimteprobleem voor. Een groot deel van de collectie moest worden opgeslagen in een houten loods, in de Academische plantentuin bij de Broedergracht.<sup>686</sup> Reuvs ontving in augustus van dat jaar een brief uit de hoofdstad Brussel, van Falcks opvolger, de filosoofjurist D. J. Van Ewijck. Deze schreef dat de Koning, die bepaald had dat de verzameling voorlopig in Leiden zou worden geplaatst de noodzaak inzag voor een nieuw te bouwen archeologisch museum: in Leiden of in Brussel. Reuvs werd gevraagd hierover een 'beredeneerd rapport' te schrijven.<sup>687</sup> Reuvs nam het verzoek serieus en werkte buiten medeweten van de Curatoren een uitvoerig voorstel uit. Zijn reis naar Parijs in 1829 zorgde voor wat vertraging. Ander oponthoud werd veroorzaakt door een verzoek van de Curatoren om met schetsen te komen voor eventuele huisvesting in het voormalige gebouw van Landhuishoudkunde aan het Rapenburg. Uiteindelijk stuurde Reuvs een brief van 55 pagina's aan Van Ewyck. Deze brief kan gelezen worden als een blauwdruk voor een nationaal museum. Het 'nationale' aspect is het meest uitgesproken in Reuvs' beschrijving van de voorwaarden waar de vestigingsplaats van een Nationaal Museum aan moest voldoen: 'de mogelijkheid tot uitoefening van beeldende kunsten, de aanwezigheid van nijverheid en industrie, een grote mate van geleerdheid door de aanwezigheid van professoren en overig onderwijs en als laatste een groep werkende burgers ten opzichte van het aantal inwoners waardoor er rijkdom en weelde in de stad kan zijn'. Reuvs, die Amsterdam, Brussel, 's-Gravenhage en Leiden tegen elkaar afwoog, gaf hierbij een voorzichtige voorkeur aan Brussel en Leiden- maar kon hiertussen moeilijk een keuze maken. De brief is gedateerd op 4 mei 1830.<sup>688</sup>

---

<sup>684</sup> Een recente uitzondering is het 'Museum Volkenkunde' in Leiden, dat de toevoeging 'Rijks' en het voegwoord 'voor' niet meer wenst te dragen. Dit heeft te maken met post-koloniale gevoeligheden en met de distantie van nationale collectievorming.

<sup>685</sup> Bijvoorbeeld Klasens (1968). De toenmalige directeur liet de inleiding van het overzichtswerk dat ter gelegenheid van het 150-jarig bestaan van het museum was gemaakt stellig beginnen met de zin: 'Toen het Rijksmuseum van Oudheden in 1818 door koning Willem I gesticht werd [...]...'. Talloze auteurs binnen en buiten het museum, schrijvend over museumgeschiedenis of cultuurbeleid hebben deze zinsnede afgezwakt dan wel opgesmukt en als aanname overgenomen.

<sup>686</sup> Leemans (1838) 6

<sup>687</sup> RMO/ ARA 67, 17.1.2/4, 5 augustus 1828, Van Ewyck aan Reuvs: 'Deze omstandigheid in verband gebracht met de noodzakelijkheid om een nieuw gebouw tot plaatsing van het archaëologische Museum te stichten, doet het mij zeer wenschelyk voorkomen, om bepaaldelyk te onderzoeken de vraag of het raadzamer en wijzer is een zoodanig gebouw in Leyden, danwel in de residentie nieuw op te trekken[...]'

<sup>688</sup> RMO/ ARA 6, 17.1.1/4, april, of 4 mei 1830. Reuvs aan Van Ewyck. 'Het voorstel welks overweging mij door UwEdGH. Wordt aanbevolen is tweeledig: hetzelfde betreft de keus tusschen Leyden en de Residentie. UwEdGH bepaalt niet of dezelve met het woord 'residentie' Brussel of 's-Gravenhage meent. Ik zal echter wegens de blijkbare voordelen welke Brussel in dit geval boven 's-Gravenhage heeft, alware het slechts ten opzichte der meerdere volkrykheid (hoewel 80.000 inwoners nu weer niet opweegt tegen 1.200.000 in Londen- schryft R. later), de vraag voornamelyk tot Brussel bepalen.' Amsterdam beschouwde hij, in verband met de zetel van het Koninklijk Instituut, als de hoofdstad van de wetenschap, maar de 'kwade dampen' in de stad zouden de collectie niet ten goed komen. De vraag welke residentie precies bedoeld is leidde tot verschillende interpretaties. Vgl. Hoijtink (2003) en Halbertsma (2003)

Reuvens' museale ontwerpen in de late jaren 1820 zijn gemakkelijk te dateren. Niet gehinderd door de zuinige beperkingen die de curatoren hem oplegden als zij weer eens een nieuwe bestemming voor een oud gebouw zochten, kon hij nu vrijelijk zijn gang gaan. Al voordat de minister opdracht gaf een haalbaarheidsonderzoek te doen voor een nieuw te bouwen museum ontwierp Reuvens zijn ideale museum. Een 'Voorloopige Schets voor een Museum van Oudheden [...]' geeft verrassend goed weer wat Reuvens, die zijn initialen erbij schreef, voor ogen had (fig.12 en 12a). Op het eerste gezicht is de façade een sobere variant van het classicisme. De gevel laat zien dat het gebouw twee even hoge verdiepingen heeft en een zolder. Het middendeel, dat iets naar voren steekt, wordt geaccentueerd met vier Dorische zuilen en bekroond met een fronton zonder decoratie in het timpaan. Om het idee van het portaal te benadrukken, had Reuvens dat onderdeel op een ander papier getekend, uitgeknipt en op het verder slechts op hoofdlijnen getekende aanzicht geplakt. Bij nadere beschouwing is er iets aan de hand. De raampartijen zijn volkomen afwijkend in hun belijning: de bovenzijde van ieder raam is smaller dan de onderzijde: de zijkanten lopen naar beneden dus wat wijder uit. Daarbij zijn ze niet precies in het midden, maar eerder iets erboven doorsneden door een kozijn. De drie ramen van de bovenverdieping, direct naast de zuilen en het eerste raam van de begane grond hebben een decoratief accent.

Volgens de strenge voorschriften en de harmonieuze maatvoering van de neoclassicistische architectuur zou dit alles ondenkbaar zijn. Toch heeft Reuvens het wel zo bedoeld. Dat wordt duidelijk op de schets die de architect Zeger Reijers in 1826 maakte (fig.13). Net zoals George Saunders bij het ontwerp van de nieuwe vleugel in Londen weinig ruimte geboden werd om van de schetsen van Charles Townley af te wijken, was ook Reijers weinig vrijheid geboden in de uitwerking van Reuvens' idee. De raampartijen zijn ook in zijn tekening iets wijd uitlopend. De kozijnen zijn zelfs zwaar aangezet. Wat Reuvens van dat specifieke aspect vond is niet bekend, maar volgens Reuvens had de architect van het geheel niet veel begrepen. Reuvens had gehoopt dat, net zoals in Engeland gebeurd was, de archeologie in Nederland als katalysator kon dienen voor de ontwikkeling van klassieke architectuur. Dit vereiste wel dat de regels van de voorgeschreven architectonische ordes in acht genomen dienden te worden. Reuvens had de porticus zorgvuldig naar Vitruvius getekend.<sup>689</sup> De raampartijen die hij bedacht had waren geïnspireerd op de typerende belijning van Egyptische architectuur. In de façade van het London Museum van William Bullock, bij zijn bezoek aan de Belzoni-tentoonstelling, had Reuvens dit voor het eerst gezien (zie fig.3).<sup>690</sup> Vivant Denon had over het verhevene, het grootse van de Egyptische bouwkunst gepubliceerd in 1802, in het boek dat de opmaat werd van de *Description: Voyage dans la Basse et la Haute Egypte*. Vivant Denon kende de architectuur, en ook de afzonderlijke onderdelen ervan, bijzondere betekenis en uitdrukkingskracht toe.<sup>691</sup> Al bladerend in het eerste deel van de *Description de l'Egypte*, moeten Reuvens bovendien de gravures van de nagenoeg in tact gebleven tempelcomplexen zijn opgevallen. De contouren van de gebouwen op het eiland Philae en in Edfou lopen veelal iets wijd uit, en wijken daarmee volledig af van de klassieke architectuur in Europa. Incidenteel is dit ook het geval bij een porticus, zoals

---

<sup>689</sup> Vitruvius' Dorische orde, vergeleken met die van de tempel van Hercules op Cori en van het theater van Marcellus in Rome, is een illustratie in boek IV, hfdst. III: 'Proportions of Doric Tempels'. In Vitruvius, *The Ten Books on Architecture*, ed. Morris Hicky Morgan, New York 1960 (1914)

<sup>690</sup> Toch klinkt twijfel over deze raampartij, als hij Reijers schrijft om 'valsche vensters liever weg te laten'. In een volgende schets duiken ze toch weer op. RMO/ARA 324, 15.1/1.100

<sup>691</sup> Werner in Seipel (2000) 88

bij de grote tempel op het eiland Philae (fig.14). Piranesi had de wijkende vorm gebruikt in zijn wanddecoraties.<sup>692</sup> Carl Haller von Hallerstein experimenteerde ermee in de (niet uitgevoerde) ontwerpen voor de Egyptische vleugel in de Glyptothek in München, in 1814/1815.<sup>693</sup> Reuven's idee voor de verwijzing naar Egyptische architectuur was dus niet volstrekt nieuw: het was *in the air*. Maar wat Reuven's zich voorstelde van zijn museum, een neo-classicisme gecombineerd met Egyptiserende elementen, kent zijn gelijke in de Europese architectuurgeschiedenis niet. Zeker niet met oog op het feit dat Reuven's zijn eigen architect was van het tweede nieuw te bouwen burgerlijke museum van oudheden in Europa.<sup>694</sup> Zeger Reijers, de architect die van de Dorische orde een combinatie van stijlen maakte, natuurstenen hoekstenen zoals Renaissance-rustica ongevraagd toevoegde, collectiestukken achter de ramen plaatste en zich van de voorgeschreven verhoudingen niets aantrok (en nog te duur was ook!) werd door Reuven's afgeserveerd.<sup>695</sup>

In 1829 nodigde minister Van Ewyck de hofarchitect van Willem I uit om met Reuven's, in Leiden, de nieuwbouwplannen van het museum te bespreken. Dit was Tieleman Franciscus Suys.<sup>696</sup> Suys had enkele jaren daarvoor in Amsterdam, samen met de stadsbouwmeester Jan de Greef, de ronde sobere classicistische Lutherse kerk aan het Singel gebouwd en zou enkele jaren daarna de Mozes en Aäronkerk aan het Waterlooplein bouwen.<sup>697</sup> In 1831 bouwde hij in opdracht van de familie Warocqué, een geslacht van vroege industriëlen, een neoclassicistisch kasteel op het landgoed Mariemont (Morlanwelz) bij Charleroi (fig.15). Dit landgoed, voorheen in bezit van Maria van Oostenrijk, was door de familie Warocqué gekocht met oog op de exploitatie van steenkool in de voormalige koninklijke domeinen. Toen Suys het kasteeltje bouwde was de tuin net nieuw ontworpen in Engelse landschapstijl. Het gebouw, dat door brand volledig verwoest is en waarvan slechts de hier afgebeelde prent is overgeleverd, geeft een idee van wat Suys en Reuven's misschien voor ogen hadden toen ze hun gesprekken over het Leidse museum voerden, dat mogelijk gebouwd kon worden op de zogenaamde ruïne- waar in 1808 de Kruitramp had plaatsgehad. Het zuiver neoclassicistische gebouw op Mariemont komt sterk overeen met de maatvoering en de opstand van de Townleygallery in Londen. Suys vond Reuven's schets misschien te gedurfd of anekdotisch. Misschien was hij te puristisch om de afwijkende Egyptiserende elementen te kunnen waarderen. Afgaande op zijn latere werk in Brussel- vooral de twee zijbeuken van de Sint Jacob op de Koudeberg- zal hij de voorkeur gegeven hebben aan een zuivere neoclassicistische en niet aan een eclectische stijl van bouwen.<sup>698</sup>

---

<sup>692</sup> Seipel (2000), 232 afb.13; 234 afb. 15; 260 afb. 37

<sup>693</sup> Ibid. 95, afb.11

<sup>694</sup> Na de Townleygallery van Saunders. Het Capitolijns museum was weliswaar het eerste burgerlijke museum van oudheden, maar aangezien dit in het Conservatorenpaleis werd ondergebracht en het Palazzo Nuovo eraan werd toegevoegd, was daar in hedendaagse termen sprake van 'vernieuwbouw'.

<sup>695</sup> Halbertsma (2003) 130-133

<sup>696</sup> RMO/ARA 68, 17.1.2/5, Brussel, 30 januari 1829, Van Ewyck aan Reuven's. De naam van de architect wordt in de literatuur verschillend gespeld: Tilman François Suys (Fr), of Tieleman Franciscus Suys (NI) (Oostende 1783- Brugge 1861)

<sup>697</sup> Deze kerk (1823-1826) is niet meer als zodanig in gebruik, en wordt tegenwoordig genoemd naar de hotelketen die het gebouw enige tijd in haar bezit had, én naar de vorm van het dak: de Sonestakoepel. De Mozes en Aäronkerk dank haar naam aan de twee huizen ('Moyses' en 'Aron') die ervoor werden opgeofferd. De eigen naam van de parochie is genoemd naar St. Antonius van Padua.

<sup>698</sup> Later bouwde hij de Linkervleugel 1853 van het Renaissance Egmontpaleis (rechtvleugel is verbrand) in Brussel, Wolstraat; twee zijbeuken van de Sint Jacob op de Koudeberg (koningsplein) in Brussel, met Pantheon-achtige koepel)

De plattegrond die Reuvens' in die tijd maakte laat zien hoe hij met zijn verzameling zijn universalistische wereldbeeld gestalte gaf (zie fig. voorzijde).<sup>699</sup> Bij binnenkomst werd de bezoeker overdonderd door de mysterieuze aanblik van Putri Dēdēs , temidden van andere Javaanse beelden tegen een achtergrond- en dit doet denken aan de tempelachtige opstelling van de Apollo in het *Louvre*- van drie zuilen. 'Ter vergelijk', zoals Reuvens zo vaak benadrukt had, werd de blik naar rechts of naar links getrokken, waar de monumentale Egyptische stukken en de mummiekisten stonden. Links werden deze over de lange zijde geflankeerd door Egyptische stèles, rechts door Griekse en Romeinse beelden- hoofdzakelijk afkomstig uit de collectie Papenbroek. In de linkervleugel stonden bovendien Griekse en Romeinse grafstèles opgesteld, aan weerszijden van pleisterbeelden die Reuvens had gekocht. Dat althans is af te leiden uit de duiding in de rechtervleugel, waar de collectie van Humbert de Superville, zoals te lezen valt in de plattegrond (*Pleisterb. H*), is ingetekend. Ervan uitgaande dat Reuvens op de begane grond zijn topstukken heeft willen opstellen, heeft hij 'om dien cirkel te voltooien', aan de linkerzijde vermoedelijk zijn afgietsels van het Parthenon willen plaatsen. Net zoals in Berlijn in 1830 waren de *Altertumswissenschaft* en de Kunst des Altertums nevensgeschikt, enerzijds als middel om historisch besef te genereren en anderzijds om de beschaving der natie te verhogen. In de eerdere ordening, die Reuvens in 1824 voor ogen had gestaan, was geen sprake van een chronologische, maar van een geografische indeling. De afdeling 'Noordsche oudheden', pre- en protohistorische vondsten uit Nederland en Duitsland, samenhangend met Reuvens' opgravingen was daarin een vanzelfsprekend onderdeel geweest van een Museum van Oudheden. In de Europese klassiek archeologische musea kende dit toen nog geen equivalent. Feitelijk ging Reuvens in eind jaren 1820 een stap verder dan Schinkel in het *Alte Museum* in Berlijn. In Reuvens' ideale museum waren de beide hoofdelementen van archeologie en filologie uit de moderne *Altertumswissenschaft* niet nevensgeschikt, maar geïntegreerd. Opvallend is daarbij, dat hij geen onderscheid maakte tussen authentieke beelden uit de oudheid en gipsafgietsels daarvan. Zij stonden, niet eens gescheiden van elkaar zoals in het *Alte Museum*, maar zij aan zij in één ruimte- zoals in Berlijn pas na 1855 in het *Neue Museum* zou worden gedaan. Dit hield verband met Reuvens' onderwijskundige opvattingen. In zijn Memorie hierover, die Reuvens in 1826 aan de Koning richtte, uitte hij zich expliciet over de wetenschappelijke en publieke rol van het Museum van Oudheden:

'Indien dus in één opzicht de archeologie de medehelpster is van alle grondige geleerdheid, derzelve heeft tevens eenen onmisbare invloed zoowel op de beschaving der niet-studerende standen, als op de bevordering en de verheffing der hedendaagsche Kunsten. De niet-studerenden (in ons land byvoorbeeld de meest gegoede kooplieden) zoeken menigmaal hunnen uitspanning in afbeeldsels in voorwerpen der beste oude en nieuwe kunst: laat de klank van studeren bij welke zij in de voorlezingen van genootschappen in huis gelijken omgang, onderrigting zoeken, hen ook hierin kunnen voorlichten dan zal al ras [...] een dadelijk nut herschapen worden',<sup>700</sup>

<sup>699</sup> Zie voorzijde, eerder gepubliceerd in Hoijtink (2007) 86

<sup>700</sup> RMO/ARA 4, 17.1.1/2, 29 maart 1826

Reuvens' ideale Museum van Oudheden had ten slotte, nog een uitzonderlijk kenmerk. Aan de achtergevel was een halfronde uitbouw, een auditorium, getekend. Reuvens die net als Champollion het museum zag als een plaats voor onderwijs, integreerde deze visie in de architectuur.<sup>701</sup> Hij ontwierp het eerste museum met een auditorium, dat- ook in internationale context- gezien kan worden als een vroege *museale* bijdrage aan de democratisering van het onderwijs.

Al in het begin van 1830 was het voelbaar dat de economie begon te verwelken.<sup>702</sup> In augustus liep in Brussel een gevaarlijke volksmassa te hoop. Het was het eerste teken van de naderende Belgische Opstand die in oktober het Groot-Nederlandse ideaal van het Koninkrijk der Nederlanden zou verscheuren.<sup>703</sup> Het ideaal dat Falck en Van Lennep als jong volwassenen gekoesterd hadden en dat zij met succes hadden weten te implementeren in de neo-humanistische cultuurpolitiek van Willem I, had slechts vijftien jaar geduurd. Waar een Nationaal Museum van Oudheden lange tijd hoog op de agenda had gestaan, verloor de nationale cultuurpolitiek plotseling iedere urgentie. Nieuwbouw was in ieder geval uitgesloten.

Wel mocht Reuvens van Van Ewijck onderzoeken of verplaatsing naar Amsterdam een optie was. Er deden zich twee mogelijkheden voor in de hoofdstad. De begane grond van het Koninklijk Paleis op de Dam en het classicistische Paleis van Justitie aan de Prinsengracht (dat vanwege de vorige bestemming van dat terrein ook het Aalmoezeniershuis werd genoemd) waren eventueel ter beschikking. In 1833 schreef Reuvens in 1833 in het diepste geheim een stuk over de voors en tegens van verplaatsing naar de hoofdstad. Dit is te lezen in een brief van David Jacob van Lennep aan Reuvens, die liet weten voor de verhuizing te zijn. Hij beloofde hierover te spreken met de Amsterdamse burgemeester Van Doorn.<sup>704</sup> Direct daarop bedankte Reuvens hem voor het welwillende oordeel. Hij wilde de zaak nu zeker door zetten, en schreef dat hij steeds meer doordrongen was raakte van de voordelen die de verhuizing zou bieden.<sup>705</sup> In de brieven die hij daarop aan de burgemeester schreef, is de ontwikkeling van zijn ideeën over de verhuizing te lezen. De optie van het Koninklijk Paleis verviel. Evenals hij had opgemerkt over *Musée Charles X*, vond hij de weelderige decoratie hiervan niet geschikt om de oudheden ten toon te stellen. Het Paleis van Justitie was als ruimte zeer geschikt, maar hier deed zich een typisch Amsterdams probleem voor; een te zwakke fundering. Als oplossing zou de binnenplaats geheid moeten worden, waarna daar een 'lugtig gebouwtje' kon worden neergezet.<sup>706</sup> In het voorjaar van 1835 stond de verplaatsing naar Amsterdam vast. Reuvens deed hiertoe een officieel voorstel aan de Heer Staatsraad Gouverneur van Noord Holland. Het was slechts wachten op het afronden van formaliteiten, zo liet

---

<sup>701</sup> Op de tekeningen van de 'ruïne' was de voormalige academie bebouwing met rood aangegeven. In één van de gebouwen bevond zich een groot auditorium. Mogelijk heeft dat Reuvens geïnspireerd. RMO/ARA 324, 15.1/1, 93

<sup>702</sup> over bezuiniging universiteit

<sup>703</sup> Kossmann (2001) 109

<sup>704</sup> RUL/BPL 885, Van Lennep aan Reuvens, 10 juni 1833

<sup>705</sup> RUL/BPL 885, Reuvens aan Van Lennep, Antwerpen 21 juni 1833. 'Sedert de afscheiding van België ben ik hoe langer hoe meer in de onderhavige zaak ten gunste van Amsterdam gestemd geworden, hetwelk bij het opstellen van het stuk zo bepaaldelijk het geval niet was. Het opstellen van een nieuw stuk geheel om de zaak aan te prijzen is in mijne toestand minder raadzaam, wil ik mij niet in geval van mislukking vele vijanden op de hals halen'

<sup>706</sup> Dorsman (1999) Brief (110) Reuvens aan van Doorn, 9 juni 1834

Reuvs aan de Minister van Binnenlandse Zaken weten.<sup>707</sup> Nu één van de curatoren van de hogeschool de verplaatsing van het museum bij een vergadering in de Hollandsche Maatschappij in Haarlem wereldkundig had gemaakt was het zaak snel te handelen.<sup>708</sup> Reuvs, die afscheid aan het nemen was van al zijn inspanningen om de archeologie in Leiden uit te breiden, schreef in maart een brief naar de Amsterdamse burgemeester, die hem mede dankzij Van Lennep steeds ter wille was geweest. Hierin deed de hoogleraar zijn beklag over de Leidse studenten, '[...] die meestal jongelieden van een middelmatig of burgerlijk fortuin zijn, van beurzen moeten leven, grootendeels om den broode studeren: Bij wie de verkregen kunde in het bedoelde vak weinig vruchten zal dragen in het oogpunt van algemeene beschaving na het verlaten van de Hoogeschool.' Volgens Reuvs trokken de meesten na studie weer terug naar de plaats waar ze waren opgegroeid. Maar, vroeg hij zich wanhopig af: 'Wat wil men doen met aanleg voor beeldende kunsten of voor diepere oudheidstudie te Benthuizen of op Urk?' Het was duidelijk dat Reuvs meer perspectief zag in Amsterdam, alleen al omdat daar meer kinderen van patriciërs en rijke families studeerden: 'De kans van in vruchtbare aarde te zaayen is dus veel geringer te Leyden dan te Amsterdam'.<sup>709</sup> Het is de laatste brief die Reuvs over de verhuizing naar de hoofdstad heeft geschreven. In de zomer van 1835, na terugkomst uit Londen, waar de laatste Salt-collectie werd geveild, zou Reuvs op reis gaan naar Italië.<sup>710</sup>

Caspar en Louise Reuvs logeerden twee weken in Londen. Nu er van overheidswege of van de hogeschool geen financiële vergoeding werd geboden, kochten zij uit eigen middelen enkele Etruskische en oriëntaalse stukken.<sup>711</sup> Bij de veiling ontmoette hij Eduard Gerhard van het Duitse *Instituto di Corrispondenza Archeologica* in Rome, die hem uitnodigde om later in de zomer bij hem op bezoek te komen.<sup>712</sup> De enige papyrus uit de omvangrijke collectie Salt die het *British Museum* liet liggen, een dodenboek van zeventien meter, daterend uit de 19<sup>e</sup> dynastie, nam hij mee naar Leiden. De vele boeken die zij bestelden zouden met een afzonderlijk transport naar Nederland worden verscheept.<sup>713</sup>

Tijdens de terugreis naar Nederland werd Reuvs onwel. Op 26 juli, kort na aankomst in Rotterdam, stierf hij aan de gevolgen van een herseninfarct.<sup>714</sup> De conservator Conrad Leemans stond de weduwe bij in de beantwoording van de rouwpost en nam Reuvs' werkzaamheden in het museum waar. Het verdriet over zijn overlijden was immens.<sup>715</sup>

---

<sup>707</sup> Dorsman (1999) brief (111) Reuvs aan Ministerie van Binnenlandse Zaken, hr. Van den Berg, 14 juni 1834

<sup>708</sup> Dorsman (1999) Brief (110) Reuvs aan Van Doorn, 9 juni 1834

<sup>709</sup> RUL/BPL 885. Reuvs aan Van Doorn, 30 maart 1835 ('geheim')

<sup>710</sup> Brongers (2002) 115

<sup>711</sup> In rouwcorrespondentie van Louise Reuvs inzake verkoop aan penningkabinet, z.d. (archief Gaaikema van Vloten)

<sup>712</sup> Leemans (1838) LXX

<sup>713</sup> Veel brieven die Louise schreef na 26 juli gingen over afbestellingen van grote hoeveelheden boeken bij verschillende handelaren.

<sup>714</sup> Conrad Leemans heeft zijn laatste uren opgetekend uit de mond van zijn vrouw Louise. Hierdoor is een gedetailleerd verslag van zijn sterfbed gemaakt, dat gepubliceerd is als 'De Vita Caspari Jacobi Reuvsii', in de veilingcatalogus van de *Bibliotheca Reuvsiana*, Lugduni Batavorum, 1838, pp. I-LXXVI. Dit is ook als zelfstandige overdruk verspreid door de weduwe Louise Reuvs-Blussé. Vgl. Brongers (2002) 115, 151 [16], Halbertsma (2003)

<sup>715</sup> Rouwcorrespondentie in Gaaikema van Vloten, vgl. brief Leemans xx

#### IV De cultuur als afzonderlijke beschaving: *A Room of One's Own*

In de entree van Reuven's ideale museum uit einde jaren 1820 was een overweldigende diversiteit aan culturen samengebracht (zie fig. voorzijde). Deze laat zich in essentie vergelijken met de eerste zaal in het *British Museum* van de jaren 1830. Dit museum, vanaf 1823 permanent in verbouwing volgens het dynamische *masterplan* van Robert Smirke, had pas in het voorjaar van 1835 een ingang en een eerste zaal.<sup>716</sup> Deze ruimte heette de 'Grand Central Saloon' (fig.16). Toen Reuven's in Londen was, heeft hij deze net geopende ruimte dus gezien. Bij binnenkomst van deze imposante ruimte was de bezoeker omgeven door de vertrouwde Romeinse beelden - de belangrijkste uit de Townleycollectie - die op sokkels voor de zuilen waren opgesteld. Tegelijkertijd werd het oog getrokken naar de voor het eerst museaal tentoongestelde basreliëfs en gipsmodellen van beelden uit Persepolis, die in de ertussen gelegen ruimtes waren geplaatst.<sup>717</sup> De entreepartij nodigde, net als in Reuven's getekende museum, uit om vanuit de Grieks-Romeinse wereld tot een vergelijking van verschillende culturen te komen, die hun verwantschap aan een universeel, klassiek wereldbeeld dankten. Zodra de bezoeker naar links of naar rechts keek, dan zag hij net als op Reuven's plattegrond, de Egyptische stukken staan. De kop van Ramses II, de 'Memnon' van Belzoni, torende boven alles uit. De Townleygallery aan het eind van deze galerij, was verbonden met de nieuwe vleugel, en werd pas in 1846 geheel afgebroken. Vanaf 1835 was daar uitsluitend Grieks-Romeinse sculptuur opgesteld. Na de entreepartij kwam de bezoeker voortaan oog in oog te staan met voortbrengselen van één cultuur. Waar het intieme concept van *Musée Charles X* de samenhang van de verschillende culturen nog in een oogopslag toonde, schiep Londen, alleen al door de schaal en de wijze van presentatie, meer afstand. De architectuur, een modernistische strenge versie van het classicisme, was net als in het *Alte Museum* in Berlijn dienstbaar aan de collectie. De wanden waren gekleurd, maar niet voorzien van schilderijen. De cassetteplafonds herinnerden aan het Pantheon en aan de laat Romeinse, monumentale architectuur van de Basilica Maxentius. Anders dan in de oudheid waren ze niet verguld, maar grijs. Hiermee stond de sculptuur verder dan ooit, verwijderd van haar bontgekleurde weelderige en zonovergotene plaatsen van herkomst.

De samenhang tussen Persepolis en de Romeinse beelden toont dat in 1835 het concept van de universele geschiedenis nog actueel was. De snelle opeenvolgende ontwikkelingen in Londen, waar iedere beschaving vanaf de jaren 1840 haar eigen zaal kreeg, illustreren dat niet de gezamenlijkheid, maar het uitzonderlijke, het eigene en het onderscheidende van de afzonderlijke culturen de nadruk kreeg. Met de oplevering van de Assyrische vleugel in 1851 verschoof de entreepartij naar de voltooide voorzijde van het gebouw. De 'Grand Central Saloon' heet sindsdien de 'Egyptian Saloon' of 'Saloon' (fig.17)<sup>718</sup>.

Na een voorzichtig begin in het Vaticaan van Canova en *Musée Charles X* in Parijs, werden hier in Londen de wegen van de verschillende antieke beschavingen het meest radicaal gescheiden. Tot die tijd bood het museum van oudheden de bezoeker een

---

<sup>716</sup> Tot die tijd wisselde de ingang. Tot laat in de jaren 1820 werd Montagu House hier nog voor gebruikt.

<sup>717</sup> Jenkins (1992) 114 en 240 n.41

<sup>718</sup> Ibid. 121



beeld van haar plaats in het geheel. Nadien werd het de bezoeker duidelijk dat het eigene zich als een vreemde verhiel tot de ander.

Eind jaren 1830 werd de Egypte afdeling nog eens uitgebreid. De Oriënt buiten Egypte: de oudheden in het Ottomaanse Rijk zoals Assyrië, Lycië en Klein-Azië (beide Turkije) werd vanaf 1848- het jaar van de troonsbestijging van Queen Victoria-dominant in het museum. Gelijk in de tijd dat de 'Empire' werd verbonden met nationale sentimenten, bleef de Grieks-Romeinse afdeling, ofschoon deze nog steeds werd uitgebreid, de vertrouwde culturele basis van het museum. Deze vormde een steeds groter contrast met de ruïnes van vreemde, verre culturen die in steeds overweldigender proporties het museum in werden getakeld. Het belang van esthetiek, bij de eerste Egyptische collecties een punt van discussie, werd ondergeschikt aan de representatie van de wereldgeschiedenis en van de omvang van The Empire. In de entree van het *British Museum* in 1851 stonden geen beelden. Overweldigd door de monumentale architectuur kon de bezoeker rechtsaf naar de bibliotheek, of linksaf om de collectie te bekijken. Daar werd hij, waar vroeger de Townleygallery van Saunders had gestaan, door de vertrouwde Romeinse en vervolgens door de Grieks-Romeinse collecties geleid, vóórdat hij naar de 'Elgin Room' of Egypte afsloeg om de afzonderlijk opgestelde wereldculturen te bekijken. Sindsdien was de Grieks-Romeinse wereld in de wijze waarop zij werd tentoongesteld één van die afzonderlijke culturen. De oudheden uit India kwamen pas in de jaren 1850-1870 op grote schaal aan in het *British Museum*, toen het Indian Museum haar collectie verdeelde over het nieuwe *Victoria & Albert Museum* in Kensington en het *British Museum*. Parijs bleef het *Musée Charles X* na de val van de koning in 1830, in haar vorm gehandhaafd. Net als in Londen vond ook daar pas verdere uitbreiding plaats vanaf eind jaren 1840. In die tijd, ruim twintig jaar na de opgraving van Jean Émile Humbert in Carthago, vonden de eerste grote museale opgravingen in het buitenland plaats. Khorsabad en Mesopotamië werden 'geopend' in 1847. Berlijn volgde tussen 1848 en 1855 met Egypte in het *Neue Museum*, waarin behalve de opgravingen van Lepsius, ook nog een laatste verzameling van de Zweedse consul Jean d'Anastasy werd opgenomen. Het *Neue Museum* in Berlijn werd rijkelijk gedecoreerd met wandschilderingen die een geïdealiseerd beeld van Egypte toonden. Deze vormden een vervolg op de schilderingen in het portaal van het *Alte Museum*, en waren in wezen een voortvloeiende van de paleisdecoraties van de Pruisische koningen.<sup>719</sup>

De hierboven beschreven ontwikkeling laat zien dat er geworsteld werd met de plaats die de 'eigen' klassieke Grieks-Romeinse cultuur innam binnen het geheel van de geschiedenis. De meest turbulente periode van verzamelen in Londen en Parijs moest nog beginnen, terwijl de collectie in Leiden als gevolg van de economische recessie hoofdzakelijk nog werd uitgebreid met particuliere schenkingen en oudheden uit de kolonie. In 1836 was van overheidswege besloten om een gebouw aan de Breestraat aan te kopen, dat na renovatie in gebruik werd genomen als 'Museum Antiquarium'. In augustus 1838, hetzelfde jaar waarin Reuven's bibliotheek werd geveild, opende Leemans de Egyptische afdeling voor publiek. Nu alle collecties eindelijk uitgepakt waren, kon ook haar beschrijving worden voltooid. In 1840 verscheen de *Description Raisonnée des Monumens Egyptiens du Musée d'antiquités des Pays-Bas à Leide*.<sup>720</sup>

---

<sup>719</sup> Priese (1990) 11. Zie hfdst. 2 p. 75. Het *Neue Museum* is tijdens de WO II ernstig beschadigd. Het museum wordt in september 2009 heropend, nadat lange tijd gediscussieerd is over reconstructie, dan wel nieuwbouw met verwijzing naar de oorspronkelijke vorm. Er is besloten om de wandschilderingen te reconstrueren, en te restaureren waar mogelijk.

<sup>720</sup> Leiden, Hazenberg & Co.

De reden dat catalogisering van de Egypte verzameling prioriteit had, was gelegen in het feit dat Leemans niet verwachtte dat deze nog veel verder zou worden uitgebreid.<sup>721</sup> In 1842 volgde de catalogus van *Asiatische en Amerikaansche Monumenten van het Museum van Oudheden te Leyden*. Leemans, die geen grootschalige veranderingen verwachtte, nam een voorschot op de hierboven geschetste ontwikkeling die pas vanaf 1850 in Londen en Parijs te zien was. Zijn inrichting vertoont nu een breuk met de opvattingen van Reuvs. Vanaf 1839 was zaal I samengesteld uit voorwerpen die van Aziatische volken afkomstig waren, of afkomstig van ‘uit Asie onmiddellijk afstammende volken’.<sup>722</sup> Leemans bedoelde de Oriënt, en sloot Egypte hier buiten, want hij vervolgde met een opsomming van :

- Indische monumenten uit Java
- Enkele beelden uit Siam
- Perzische en Babylonische monumenten
- Phoenicische en Carthaagsche monumenten
- Amerikaanse monumenten

Het eerste beeld dat de bezoeker bij binnenkomst had, was dus een samenraapsel van de verre Oriënt, met als blikvanger de Javaanse beelden uit Nederlands-Indië, waarbij een kopie van een architectuurfragment van een tempel de zaal monumentaliteit verleende. Leemans’ keuze was hierbij bepaald door de, zo dacht hij, hellenistische referenties in het architectuurfragment. Niet de Grieks-Romeinse cultuur, maar ‘Onze Oud-Indische bezittingen’, waren volgens Leemans ‘voor onze landgenooten dubbel belangrijk’ en vormden het vertrekpunt in zijn museum. Waar Reuvs de Javaanse beelden in zijn getekende museum nog in verband had gebracht met de Grieks-Romeinse oudheid, deed Leemans dit niet. Het eigene van de klassieke cultuur, gelegen in de gemeenschappelijke wortels van de klassieke beschaving, werd ondergeschikt gemaakt aan de identiteit van Nederland als koloniale overheerser. Dat voor Leemans in de samenstelling van zijn eerste zaal, net zoals in Londen het geval was, de klassieke oudheid het vertrekpunt bleef, blijkt uit zijn opmerkingen over de beelden uit Siam. Hier valt te lezen dat de kennis over de positie van de oudheden binnen de contemporaine Aziatische wereld was toegenomen, in vergelijking met de beginjaren van de verzameling. Volgens Leemans behoorden deze eigenlijk ‘niet rechtstreeks tot de klassieke oudheid’, omdat zij door de bewoners van het land nog steeds ‘vereerd’ werden.<sup>723</sup> Dit vormde overigens geen enkele reden om van presentatie of verdere verzameling ervan af te zien. De inhoudelijke reden van de opstelling ervan is gelegen in de vergelijking met de oude (uit Java) afkomstige Boeddhabeelden.

De Amerikaanse monumenten vallen in het bijzonder op. In Reuvs’ tijd bestond er geen relatie tussen oudheden uit Midden- en Zuid Amerika en de klassieke wereld. Dit standpunt veranderde vlak na de dood van Reuvs. Zoals bekend toonde de uit

---

<sup>721</sup> Leemans (1842) VII en VIII. ‘[...]Na het zamenstellen en uitgeven van de beredeneerde beschrijving der Aegyptische monumenten van het Museum van Oudheden, zouden wij onmiddellijk ook die der Asiatische en Amerikaanse voorwerpen bewerkt hebben, indien niet het vooruitzicht op eene belangrijke vermeedering voor de afdeeling der Javaansche oudheden, en de daaruit voortvloeiende verplaatsing der monumenten, het raadzaam gemaakt hadden, om nog eenigen tijd met het volbrengen van deze op ons rusten de taak te wachten [...]’

<sup>722</sup> Leemans (1838) 6,7

<sup>723</sup> Ibid.

1841 daterende publicatie van J.L. Stephens: *Incidents of Travel in Central America, Chiapas, and Yucatan* de assimilatie tussen Hindoe goden van Java en India en de Maya cultuur van Midden Amerika aan. In zijn catalogus van Aziatische en Amerikaanse Monumenten van het Museum van Oudheden in Leiden (1842), gaf Leemans er blijk van deze theorie te kennen. ‘Eindelijk hebben wij in dezelfde zaal ook de Amerikaansche oudheden geplaatst; hoofdzakelijk dewijl elders voor dezelve geene meer geschikte plaats te vinden was. –Ofschoon men Amerika met regt in vergelijking der overige werelddeelen, het nieuwe mag noemen, voor zoover het althans eerst later is ontdekt [...]; komt men evenwel meer en meer tot de zekerheid, dat in hetzelfde de overblijfsels van zeer oude volkeren, en de sporen van eene vroege, welligt insgelijks Asiatische beschaving nog aanwezig zijn [...]’. In het *Louvre* zou in 1851 het Musée Américain worden geopend, gewijd aan Mexicaanse en Peruaanse oudheden.<sup>724</sup> Leemans, die moest worstelen met de notie van chronologie, probeerde de samenvoeging van oudheden uit verschillende culturen en periodes te legitimeren door over de ‘betrekkelijke ouderdom’ van een beschaving te spreken.<sup>725</sup> In het *British Museum* deed zich een vergelijkbaar probleem voor. Hier loste men dit op door naar analoge stijlen te zoeken. De Mexicaanse oudheden- veelal afkomstig van *sites* met piramidale architectuurvormen, werden daarom, in afwachting van een eigen zaal, vanaf 1845 bij de Egyptische oudheden opgesteld. Het vertrouwde ordeningsprincipe van de universele geschiedenis voldeed niet meer. De scheiding die Leemans in navolging van Reuvens binnen de Indische oudheden voorstelde, waarbij objecten gerelateerd aan godsdienst en begrafenisplechtigheden tot oudheden behoorden, en andere artefacten tot volkenkunde, markeert het begin van een afsplitsing die in 1903, tot groot ongenoegen en verdriet van de betrokkenen, zou leiden tot de volledige verplaatsing van de Aziatische collectie naar het Museum van Volkenkunde.<sup>726</sup>

Conrad Leemans stelde in 1846 aan Den Haag voor om in plaats van ‘Archeologisch Cabinet’ voortaan te spreken van ‘Museum van Oudheden’ of van ‘Nederlands Museum van Oudheden te Leiden’. Koning Willem II gaf echter te kennen de naam ‘kabinet’ te willen handhaven.<sup>727</sup> Hoewel het er de schijn van had dat het vraagstuk rond de naamgeving op grond van inhoudelijke argumenten werd gevoerd, ging het meestal om het al dan niet toekennen van financiële middelen voor collectie uitbreiding en huisvesting.<sup>728</sup> Inmiddels waren ook de natuurhistorische en volkenkundige musea bij deze discussie betrokken en breidde de problematiek zich uit tot wat te boek kwam te staan als de ‘Leidse kwestie’. Deze situatie zou tot diep in de twintigste eeuw blijven bestaan.<sup>729</sup> De weigering van Willem II om Leemans’ museum de status ‘Nederlands’ te geven kan verklaard worden uit de problemen waar Nederland zich in 1846 voor gesteld zag: de economische stagnatie, een bijna staatsbankroet en pauperisme.<sup>730</sup> Onder die omstandigheden kon de Koning zich eenvoudigweg geen uitgaven permitteren voor een nieuw onder de verantwoordelijkheid van het Rijk sorterend museum. Het ontstaan van Nationale

<sup>724</sup> Gallo (1993) 292

<sup>725</sup> Leemans (1842) VIII

<sup>726</sup> Leemans (1842) X

<sup>727</sup> Duparc (1975) 62

<sup>728</sup> Duparc (1975) 60-63; Schneider (1981) 5; Pots (2000) 65

<sup>729</sup> Sinds 1971 is de Wet Universitaire Bestuurshervorming in werking. De universiteit werd autonoom, de Curatoren traden af, en de contacten liepen sindsdien rechtstreeks tussen museum en rijksoverheid. Schneider, *Rijksmuseum* (noot 19), 5

<sup>730</sup> Kossmann (2001) 154-157

Musea, of de toekenning van het predikaat ‘Rijks’ of ‘Nationaal’ hangt blijkbaar samen met perioden van hoogconjunctuur. Johan Huizinga vond dat het Rijksmuseum van Oudheden in haar diepste wezen altijd een universiteitsmuseum was geweest.<sup>731</sup> In een getypte nota van zijn hand uit 1931, ‘Positie van het Rijksmuseum van Oudheden’ dat zich in het archief van het museum in Leiden bevindt, ging hij na waarom het Museum van Oudheden pas in 1867- en dan ook nog eens terloops- de officiële toevoeging ‘Rijks’ had gekregen.<sup>732</sup> Twee andere kabinetten van de Leidse universiteit, het natuurhistorische kabinet en de etnografische verzameling, kregen deze toevoeging al in 1822 en 1837. In het stuk beschreef Huizinga de aard en de oorsprong van het museum, waarbij hij de lezer lijkt te willen overtuigen van het strikt universitaire karakter daarvan. De benaming *Rijksmuseum* hoefde volgens hem geen meerwaarde te betekenen, aangezien de toevoeging ‘Rijks’ in de jaren ’20 van de 19<sup>e</sup> eeuw volkomen arbitrair tot stand kon komen.<sup>733</sup> De naam ‘Rijksmuseum’ impliceerde volgens Huizinga geenszins zelfstandigheid ten opzichte van de universiteit. Men bleef immers ook nog steeds spreken van het Kabinet van Natuurlijke Historie der Hooge School.

De memorie over de vestigingsplaats van een museum van oudheden, waarin Reuvens op verzoek van de Minister uiteenzette welke invloed deze stad zou hebben op een nationaal imago, was betrekkelijk vroeg in haar probleemstelling. De ontwikkeling van de naamgeving ‘nationaal museum’ loopt parallel met de ontwikkeling van natiestaten en nationalisme in die tijd, én met de institutionalisering van de archeologie als wetenschap. In Denemarken werd na de dood van de Deense koning Christiaan VIII in 1848 -en precies zoals hij in zijn laatste wil omschreven had- zijn omvangrijke klassiek-archeologische collectie overgedragen aan het museum dat sindsdien het predikaat ‘Nationaal’ droeg. In Italië werden de collecties van de pauselijke families (de zogenaamde ‘zwarte adel’) buiten het Vaticaan, vanaf 1871 genationaliseerd en in verschillende gerenoveerde antieke thermencomplexen en renaissancevilla’s in het hart van Rome ondergebracht. Griekenland, onafhankelijk sinds 1821, richtte in Athene al spoedig het Centraal Museum op. Pas in 1889, toen het huidige gebouw in gebruik werd genomen, veranderde de naam officieel in Nationaal Museum van Oudheden. In Cairo werd in 1857 het nationaal museum geopend. Het *British Museum*, dat sinds het begin van de 19<sup>e</sup> eeuw een grotendeels collectie van oudheden huisvest, kon eenvoudigweg niet nationaal genoemd worden aangezien de collectie de beschaving van *the empire* tot uitdrukking bracht. In de laat 19<sup>e</sup> eeuw echter, werd ook dit museum wel ‘our national museum’ genoemd.<sup>734</sup> Weer anders was het in Berlijn, waar de *archeologische* collecties (zij waren immers opgegraven en als archeologische entiteit gepubliceerd) sinds 1866 wel als nationaal bezit werden opgevat, maar de bijbehorende musea niet zo genoemd werden. Het is om die reden, tot slot, interessant om te kijken naar de wijze waarop Paus Gregorius XIV in het Vaticaan, dat zich niet nationaal kon noemen, maar zich tegen beter weten in wel zo gedroeg, zijn musea in de late jaren 1830 voor de laatste maal- zoals zou blijken- reorganiseerde, en op die wijze een opvallend vooruitstrevende, maar vergeten bijdrage leverde aan de museale ontwikkeling van die tijd.<sup>735</sup>

---

<sup>731</sup> Huizinga (1931) RMO/ARA 371 14.1/blad 1. Titel is er met de hand boven geschreven.

<sup>732</sup> Deze alinea is in grote lijnen eerder gepubliceerd in Hoijtink (2003)

<sup>733</sup> Huizinga (1931), noot 21, vierde vel.

<sup>734</sup> Michaelis (1882)

<sup>735</sup> Hoijtink (2008)

In 1837 opende in het Vaticaan het *Museo Gregoriano Etrusco*, gevolgd in 1839 door het *Museo Gregoriano Egizio*. Hoewel de oprichting, ook door de naamgeving, altijd geassocieerd wordt met Paus Gregorius XVI (1831-1846), zijn de concepten van beide musea rechtstreeks terug te voeren op het pontificaat van Pius VII. De basis werd immers gelegd door de symbolische schenking van de Etruskische vazen in 1815 en de geïsoleerde opstelling van een Egyptisch museum onder Canova in 1821. De twee in de late jaren 1830 geopende musea illustreren hoe ieder land afzonderlijke culturen in eigen zalen ging opstellen. Wel bleef het uitgangspunt steeds de eigen cultuur. Waar het *British Museum* begon met een ‘Roman’ gallery, en Leemans met ‘Onze Oud-Indische bezittingen’, zo concentreerde ook het Vaticaan zich op de eigen cultuur. Enerzijds gebeurde dit al in 1821 met het decreet dat de uitvoer van Etruskische voorwerpen bemoeilijkte, waardoor de veel vondsten in het Vaticaan waren verzameld. Anderzijds gebeurde dit door de Egyptische stukken groots te presenteren. Anders dan in Parijs en Londen het geval was, waren deze in Rome intrinsiek verbonden met de eigen cultuur. In de tijd van het pontificaat van paus Gregorius XVI was de rol van de paus dramatisch veranderd. Nationalistische bewegingen sloten pauselijke macht uit in de plannen die werden gesmeed over een verenigd Italië. De paus, die zich tegen iedere vorm van modernisering keerde- zijn zure woordgrap over de *chemins d'enfer* is beroemd- maakte zijn positie binnen de politieke ontwikkelingen onhoudbaar.<sup>736</sup> Zijn musea, die onderdeel vormden van een grote museale reorganisatie binnen het Vaticaan, moeten dan ook in het licht worden gezien van een poging de Romeinse canon, die altijd sterk gerelateerd was geweest aan het Vaticaan, te restaureren. Beide musea, die de Etruskische en de Egyptische cultuur als afzonderlijke grootheden presenteerden, waren rijkelijk gedecoreerd met fresco's. Anders dan voorheen ging het in de decoratieschema's niet meer over de Paus, zijn voorbeelden en zijn ambities, maar refereerden zij aan de culturen die gepresenteerd werden. In het Etruskisch Museum waren grafschilderingen gekopieerd en het typische landschap van Etrurië weergegeven, terwijl in het Egyptisch Museum exotische landschappen, die in niets op Egypte lijken maar wel zo bedoeld waren, geschilderd (fig.18 en fig.19). Nooit eerder was in een museum zo sterk een verband gelegd tussen de tentoongestelde cultuur en de bodem waarin zij bewaard was gebleven. Nooit eerder is een cultuur in zo een nationaal kader gepresenteerd als hier. In het *Museo Gregoriano Egizio* waren de collecties uit het Capitolijs Museum samengevoegd met die van het Vaticaan. Dit was gedaan door de Barnabiet Luigi Ungarelli (1779-1845), één van de eerste Italiaanse Egyptologen en leerling van Champollion (fig.20). Ungarelli werkte in die dagen aan zijn monumentale publicatie over de hiërogliefen op de obelisk in Rome. Hij was de eerste in tweeduizend jaar die ontdekte dat er sinds de oudheid vervalsingen in de inscripties waren aangebracht.<sup>737</sup> In de catalogus die hij samenstelde voor het Egyptisch museum, volgde hij de Duitse Egyptoloog Richard Lepsius in het onderscheiden van een Romeins-Egyptische stijl die, zoals in hoofdstuk 3 is beschreven, sterk tot uitdrukking kwam in de beelden die Hadrianus van zijn gestorven minnaar Antinoös liet maken voor de decoratie van de Canopus (fig. 21).<sup>738</sup> Het Egyptisch museum bestond dan ook niet alleen uit Egyptische sculptuur, maar vooral uit Egyptiserende sculptuur in de Romeinse traditie. Om die traditie kracht bij te zetten, werd het Romeinse beeld van de Riviergod de Nijl, die in 1783 in het Pio-Clementino werd geplaatst, in 1819 in de Braccio Nuovo op de Essedra uitkeek, nu in de eerste zaal van het Egyptisch

<sup>736</sup> Kelly (1986) 307

<sup>737</sup> Ungarelli (1842) *Interpretatio Obeliscorum Urbis ad Gregorium XVI*

<sup>738</sup> Zie hfdst. 3 p. 87

museum neergezet. Ungarelli gaf echter de meest prominente plaats aan Antinoös (fig.22). Het museum, waarvan hij Zaal I de *Grande Sala* noemde was gebaseerd op het concept van de *Canopus*, zoals dat ook in 1748 in het Capitolijnse museum was gedaan.<sup>739</sup> De objecten stonden in rijen langs de wanden van het museum opgesteld, waardoor het midden van de zalen vrij bleef en refereerde aan de vijver in Tivoli. Ungarelli stelde dat de Romeins-Egyptische stijl in de tijd van Hadrianus feitelijk het einde markeerde van de Griekse School in de klassieke oudheid. Hiermee bedoelde hij dat Romeinse sculptuur vanaf de tweede eeuw AD niet meer beoordeeld diende te worden volgens criteria die betrekking hadden op de waardering van *Griekse* beeldhouwkunst. De adoratie voor de nieuw ontdekte authentieke Griekse beelden had immers het einde van de liefde voor de Romeinse beelden ingeluid. De beeldhouwkunst vanaf de tijd van Hadrianus diende daarom voortaan te worden beoordeeld volgens esthetische maatstaven van de *eigen*, Romeinse beeldhouwkunst.<sup>740</sup> Waar het *Louvre* met de schilderijen in het *Musée Charles X* de Grieks-Romeinse cultuur historiseerde, liet Luigi Ungarelli zien dat de Romeinse cultuur Griekenland niet nodig had om haar canon voort te kunnen zetten. Het Vaticaan wilde hier benadrukken dat de relatie tussen Rome en Egypte een veel oudere was dan die tussen Frankrijk en Egypte. Bovendien had zij hiervoor geen reis hoeven af te leggen: de Egyptische cultuur was verankerd in Rome, niet in Frankrijk. Egypte was hier niet de ander, Egypte maakte deel uit van het Romeinse ‘zelf’. Antinoös heette nu *Apollo egizio*.<sup>741</sup> Ungarelli plaatste hem majestueus tegen de achterwand van de *Grande Sala*, waarvan het plafond kobaltblauw was geschilderd en versierd met gouden sterren (fig.23). Net zoals de Apollo Belvedere in het *Louvre* van Napoleon in 1800, stond Antinoös, de ‘Egyptische Apollo’, hier als in een tempel opgesteld, geflankeerd door twee sfinxen (fig 24).<sup>742</sup> De transformatie van de klassieke cultuurhistorische canon was voltooid. Na 1870 zou de *Caput Mundi* niet meer worden hersteld.

---

<sup>739</sup> Ungarelli (1839) *Grande Sala*, in inleiding (ongenummerd)

<sup>740</sup> Ibid. 15

<sup>741</sup> Ibid. 15

<sup>742</sup> Zie hfdst. 1, fig. 11