



**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.

Omwille van ‘de algemeene beschaving’: een epiloog.

Ongeveer tussen 1780 en 1850 werden ‘beschaving’ en verlichting gezien als een proces dat het mensdom als geheel betrof.<sup>1</sup> De universele geschiedenis, een concept dat vanaf 1800 vorm kreeg, verschafte dit vooruitgangdenken een kader, waarbij de klassieke, Griekse beschaving het uitgangspunt vormde. Reuvs was vertrouwd met de wetenschap dat de geschiedenis van de aarde veel verder terugging dan de ‘Mosaïsche overlevering medebrengt’ en ging uit van een ouderdom van 13000 tot 14000 jaar.<sup>2</sup> De notie van chronologie speelde tot 1835, het sterfjaar van Reuvs nauwelijks een rol in onderzoek naar de samenhang van culturen. Bijzonder vernieuwend was daarom de ordening die door Christian Jürgensen Thomsen vanaf 1819 was aangebracht in zijn Museum van Oudheden in Kopenhagen. Aan de hand van een ontwikkeling in materiaal onderscheidde hij drie opeenvolgende periodes in de prehistorie: steen-, brons-, en ijzertijd. Reuvs, als lid van het Koninklijk Instituut, zelfs het jongste lid ooit, was hiervan op de hoogte.<sup>3</sup> Toch was Reuvs hier nog niet ontvankelijk voor, ook niet vanaf 1833, toen hij correspondentlid van de *Königliche Gesellschaft für Nordische Alterthumskunde* in Kopenhagen werd.<sup>4</sup> Zijn collega’s in het British Museum wachtten tot 1848 met een vertaling van Thomsen uit het Duits in het Engels.<sup>5</sup> Pas in de jaren 1850, parallel aan ontwikkelingen in het evolutiedenken, werd de prehistorie als zodanig herkend en gekwalificeerd in musea van oudheden.

Voor Reuvs en de meeste van zijn tijdgenoten gaf niet de ouderdom, maar de taalverwantschap van een cultuur met de klassieke wereld de doorslag om opgenomen te worden in de universele geschiedenis. De gretigheid waarmee dat in die tijd gebeurde toont aan dat het wereldbeeld gekenmerkt werd door een grote mate van *inclusiviteit*. Waar Reuvs in 1828 Mexicaanse oudheden nog afwees omdat voorwerpen uit deze cultuur geen relatie met de Griekse en Romeinse beschaving hadden, en evenmin ‘op derzelven beschaving medegewerkt hebben’, nam zijn opvolger Leemans tien jaar later en zoals deze zelf schreef ‘eindelijk’ enkele Amerikaanse oudheden op. In zijn catalogus lichtte Leemans toe waarom het maar enkele voorwerpen waren; nog maar sinds zeer kort was men begonnen de overblijfselen van de bewoners van dat werelddeel in de archeologie op te nemen.<sup>6</sup> Dat hij er nog niet goed raad mee wist, blijkt uit hun status als hekkensluiters: ze werden opgesteld in de achtste, tevens laatste afdeling van zijn museum. In 1842 werd de relatie van Amerikaanse ‘volksstammen’ tot de Aziatische ‘beschaving’ al vrij zeker geacht. Dit bevestigt het beeld dat het predikaat ‘beschaafd’ voorlopig alleen toekwam aan Europese volken, de klassieke oudheid, historische

---

<sup>1</sup> Aerts, R.A.M. en W.E. Krul in Den Boer, P. (2001) 219

<sup>2</sup> Reuvs *Antiquiteiten* (1826), 3: ‘15000 à 16000 jaren geleden’.

<sup>3</sup> Voor demografisch onderzoek naar leden van de KNAW zie Van der Kaa (2008). Er was contact tussen Thomsen en ds. Nicolaus Westendorp, Reuvs’ mederedacteur in *Antiquiteiten*. Thomsen schreef hem naar aanleiding van Westendorps Verhandeling over de Hunebedden (1815), waarvan een recensie verscheen in de *Göttinger Gelehrten Anzeigen*, vgl. Brongers (1973) XXXV

<sup>4</sup> RUL/ BPL 885, Karl Chr. Rafn aan Reuvs, 25 januari 1834. Rafn bedankt Reuvs voor brief waarin hij lidmaatschap aanvaard, in december 1833.

<sup>5</sup> Wilson (2002) 123-124. Brongers wijst op de methodische verschillen tussen Worsaae, Thomsens assistent en Reuvs bij het archeologisch onderzoek in Drenthe 1833.

<sup>6</sup> Leemans (1838) 5

beschavingen in het Midden-Oosten en Azië.<sup>7</sup> Leemans stelde vast dat enkele voorwerpen een treffende overeenkomst vertoonden met ‘Noordsche graven’ en dat dit wel ten minste op ‘vroeger verkeer’ tussen de verschillende culturen moest wijzen.<sup>8</sup>

De musea van oudheden in Europa tussen 1800 en 1840 vormden een reflectie van een dynamisch universeel wereldbeeld. Tot 1815 waren hun ordeningsprincipes gebaseerd op de klassieke periode en gedictieerd door de klassieke mythologie waarin de ordening werd ingegeven door de hiërarchie van de theogonie. In het *Museo Pio- Clementino* in het Vaticaan verschilde de opstelling totaal met de wijze waarop Julius II zijn Cortile del Belvedere had ingericht. Waar zijn ‘museum’ overeenkwam met een theater waarin de beelden figureerden in een dynamisch ideologisch concept, werd in het *Pio-Clementino* de collectie gecatalogiseerd in haar opstelling. Wat ongemerkt tussen het tijdperk van het theater en dat van de catalogus was geslopen was, zoals Foucault het uitgedrukt heeft, niet het verlangen om te weten, maar een nieuwe manier om de dingen tegelijk met het oog en met het discours te verbinden. Kortom, een nieuwe manier om geschiedenis te schrijven.<sup>9</sup> In de lijn van deze vernieuwing werden de dierfiguren in de ‘Sala degli Animali’ niet als bezienswaardigheid tentoongesteld, maar als een tableau, geordend als een catalogus van Linnaeus.<sup>10</sup>

Dat deze taal in de moderne periode opnieuw veranderde, is in de ordeningsprincipes van het *Musée Napoléon* in Parijs en in de concepten en de uitvoering van de *Townley Gallery* in Londen en die van de *Braccio Nuovo* in het Vaticaan tussen 1800 en 1808 te zien. Hierin was de klassieke ordening nog wel dominant, maar wijzen variaties op veranderende inzichten. In de ‘Galerie des Antiques’ in het *Musée Napoléon* bestond deze variatie uit het theatrale effect dat veroorzaakt werd door de Laocoön aan het einde van de zichtas te plaatsen. Dit was ingegeven door de op de antieke heerserscultus gebaseerde keizerlijke propaganda van Napoleon. Laocoön representeerde hier niet zichzelf, maar symboliseerde de transplantatie van de antieke cultuur uit Rome naar Parijs: een historische overwinning van de keizer op de kerk.<sup>11</sup> Niet voor niets was het ‘persmoment’ toen Napoleon het pas geopende museum met een bezoek vereerde, het met toortsen verlichte gezelschap rond de Laocoön. Gravures hiervan werden door heel Europa verspreid. In de *Townley Gallery* bestond de variatie uit de tentoonstelling van Egyptische, ‘Alexandrische’ trofeeën. Zij pasten wel in een universeel wereldbeeld, maar niet in de op de Griekse mythologie gebaseerde ordening die de presentatie van de rest van de collectie kenmerkte. Hun functie in het museum was niet anders dan die van de Laocoön in Parijs: een symbool van een historische overwinning. Het *Museo Chiaramonti* dat Canova inrichtte kan opgevat worden als een oorlogsopstelling, zowel in de keuze om bustes van historische figuren te selecteren, als in de wijze van opstellen: lange rijen in het gelid. In Parijs, in Londen en in Rome zijn de eerste tekenen zichtbaar van de overgang van het classificerende denken naar het historische denken. Na 1815 vond hierin de definitieve doorbraak plaats. De restauratie dwong herordening af. De opstelling in de verschillende musea getuigt in steeds sterkere mate van historiciteit, waarbij in enkele decennia het vertrekpunt verschoof van een universeel historisch

---

<sup>7</sup> Aerts, R.A.M. en W.E. Krul in Den Boer, P. (2001) 224

<sup>8</sup> Leemans (1842) XIII

<sup>9</sup> Foucault ([1966] 2006) 166

<sup>10</sup> Vgl. Gallo (2006) xx. Vgl. Foucault ([1966] 2006) 166

<sup>11</sup> Haskell & Penny (1981) 108

perspectief naar een nationaal historisch perspectief. In het *Musée Charles X*, dat vanaf haar opening *Musée de l'Égypte* werd genoemd, werd Frankrijk- met de ontcijfering van de hiërogliefen- als drager en inspirator van de kunst en de beschaving voorgesteld.<sup>12</sup> Door de ordening te alfabetiseren werd Egypte door Champollion ook in letterlijke zin toegeëigend. De symbolische schenking van de Etruskische vazen door Pius VII in 1815 wierp haar licht vooruit op de stichting van het *Museo Gregoriano Etrusco* in 1837. Dat museum, samen met het er naast gelegen *Museo d'Egizio* en zijn voorganger in de *essedra* in 1820, zijn vroege voorbeelden van afzonderlijke museale opstellingen van culturen, die niet meer wordt getoond als onderdeel van een universele geschiedenis. Het vertrekpunt werd het tonen van een in eigen grond gewortelde beschaving. Het proces waarin de eigen, nationale cultuur het vertrekpunt werd om de andere te verkennen en waarin de klassieke Grieks-Romeinse cultuur langzaam maar zeker aangevuld werd met, en zelfs plaats maakte voor andere, verder weg gelegen beschavingen, is grillig en laat zich in de beginfase in kleine nuances en een enkel woord herkennen. Waar Reuvs in 1826 sprak van 'Javaansche Oudheden', had Leemans het in 1842 over 'onze oud-Indische bezittingen'. Charles Coleman schreef in zijn inleiding van de *The Mythology of the Hindus* in 1832, dat de Griekse en Romeinse cultuur superieur was. Maar ook, dat 'the possessions of our own country (India) [...] contained wonders not less astonishing than those of Egypt'.<sup>13</sup> Waar Reuvs in de ontvangsthal van zijn ideale museum alle monumentale stukken van verschillende culturen bijeenplaatste zodat ze in vergelijking bestudeerd konden worden, hield Leemans gelijke tred met zijn tijdgenoten, toen de culturen als afzonderlijke beschavingen, in eigen zalen (of kamers) geplaatst werden. In alle in dit onderzoek vergeleken Europese musea van oudheden is een overeenkomstig beeld waarneembaar, waar het gaat om de presentatie van 'universele' en na 1835 om 'individuele' cultuur. De weg daarnaar toe was ongeplaveid en gekleurd door nationale verscheidenheid. Er werd geëxperimenteerd met ordening naar materiaal en naar geografie. Reuvs deed dit met 'Noordsche oudheden', misschien ook om nog niet direct een chronologie te hoeven behandelen. Leemans loste dit probleem in 1838 op met 'relatieve ouderdom'.

De ontwikkeling van een universele geschiedschrijving naar nationale geschiedschrijving ging gepaard met een ingrijpende transformatie van de cultuurhistorische canon. Als gevolg van de toenemende romantische waardering voor de landschapsschilderkunst, waarin het 'eigene' zo treffend kon worden vastgelegd, is de vernieuwing in de canon van de klassieke sculptuur weinig bekend. De transplantatie van de Vaticaanse-Romeinse canon naar Parijs veroorzaakte een breuk in de waardering van haar topstukken. De Apollo Belvedere, in de inventarisatie van mee te nemen objecten nog als eerste genoemd, kreeg in de beeldvorming van het *Musée Napoléon* geen hoofdrol meer. Dit had te maken met het vraagstuk rond de authenticiteit, met de opwinding over de 'Elgin Marbles', maar het meest met de veranderde functie die de beelden kregen. Apollo werd, anders dan de Laocoön, niet verbonden met historiciteit. Apollo representeerde alleen maar een godheid, en dat was niet meer genoeg.

De sculptuur van het Parthenonfries werd door Lord Elgin gekocht omdat hij de artistiekeit ervan inzag. Als 'the Elgin Marbles' vervulden ze behalve als authentiek

---

<sup>12</sup> Aulanier (1964) 40-43

<sup>13</sup> Coleman (1832) vii

klassiek Grieks én als representatie van het Athene van Pericles, ook een symboolfunctie in een Europa dat zich achter de Griekse vrijheidsoorlogen tegen het Ottomaanse Rijk schaarde. Reuvens vond het beeldje ‘Putri Dēdēs’ prachtig, maar haar waarde werd vooral bepaald door de historische bronnen die erop wezen dat zij de eerste koningin van het hindoe- boeddhistische koninkrijk Singosari was. Zij was dus voor Reuvens de eerste representant van een Java dat via India aan de klassieke wereld was verbonden. Zo bleek ook Belzoni’s ‘Young Memnon’, de beelddrager van de Egypte verzameling in het British Museum, Ramses II te zijn, de grootste farao aller tijden- zo vond men, van een Verenigd Egypte. Hij symboliseerde de stabiliteit die kenmerkend was voor de faraonische dynastieën in de oudheid en vormde dus een aantrekkelijk historisch voorbeeld in een onrustig Europa.

Nergens voltrok de transformatie van de cultuurhistorische canon zich zo nadrukkelijk als in het Vaticaan. ‘Antinoös’ als ‘Apollo Egizi’ was de sublimatie van de schoonheid en de erkenning van historiciteit in één. Mét de vorming van de Romeins-Egyptische stijl, zo werd algemeen aangenomen, was ten tijde van Hadrianus al gebroken met de Griekse school. De absorptie van Egypte in Rome, maakte van ‘Antinoös’ meer dan een vergoddelijkte minnaar van de keizer, een historische figuur. De wijze waarop hij werd tentoongesteld, tussen de sfinxen, was nostalgisch.

Het museum van oudheden speelde een belangrijke rol in de vroegste ontwikkeling van de archeologie als wetenschap. Het feit dat archeologie nu een wetenschap is geworden die zich nagenoeg niet meer mede op oude teksten baseert heeft ertoe geleid dat de kennis die in de eerste fase in samenhang met musea van oudheden verworven is, niet meer wordt begrepen.<sup>14</sup> De benaming van het ‘archaeologisch kabinet’ in 1818 in Leiden was opmerkelijk vroeg, evenals de bijzondere leerstoel die daaraan verbonden was. De *auctor intellectualis* van de archeologie als wetenschappelijke discipline, was Johannes Meerman, die deze samen met Reuvens’ oom Van Swinden in 1808 op de agenda van de onderwijshervorming plaatste. Anton Reinard Falck, die net als Meerman in Göttingen colleges in de archeologie bij Christian Gottlob Heyne had gevolgd, onderkende het belang van een nationaal museum van oudheden, en adviseerde Willem I tot de oprichting van het kabinet. Dit alles gebeurde in samenspraak met Falcks goede vriend David Jacob van Lennep, die Reuvens inspireerde om zijn voorliefde voor de filologie te volgen en verder uit te werken. Hij schoof Reuvens naar voren, als bijzonder hoogleraar maar ook als beheerder van het kabinet. Van Lennep, de enige onder de hierboven genoemde figuren die Reuvens overleefde, bleef in iedere belangrijke beslissing, tot en met de verhuizing van het museum naar Amsterdam een sleutelrol spelen.

De eerste archeologische interpretaties zijn in het museum ontstaan. Museale opgravingen vonden niet eerder dan in de jaren 1820 plaats. Reuvens’ opgravingen in Arentsburg vanaf 1827 en in Drenthe in 1833 zijn hiervan vroege voorbeelden. Carl Otfried Müller, Reuvens’collega in Göttingen, leidde een bescheiden opgraving in 1840 in Delphi, raakte bevangen door de hitte en vond daar een vroege dood.

Het museum was een fundamenteel instrument in het beschavingsoffensief. Sinds de oudheid was de distributie van beeldcultuur, middels triomftochten en de verspreiding

---

<sup>14</sup> Fittschen (1998) 198.

van keizerbustes, al erkend als het belangrijkste propagandamiddel. Napoleon maakte hiervan gebruik in het Musée Napoléon, ook door in de pleisterwerkplaats kopieën te laten vervaardigen van de Grieks-Romeinse beelden, en deze te verspreiden in zijn rijk. Zo kwam, via Parijs en Amsterdam, de oude klassieke canon ook in Leiden terecht, in de tekenacademie van Humbert de Superville, onder één dak met Reuvens' kabinet.<sup>15</sup> Het museum van oudheden, zoals dat sinds de 18<sup>e</sup> eeuw in vernieuwde vorm- als satelliet van pauselijke en vorstelijke paleizen werd ontwikkeld, werd een burgerlijk instituut bij uitstek.

De tekeningen en aquarellen die de musea door kunstenaars voor eigen documentatie en distributie lieten vervaardigen, geven een beeld van de bezoekers die men graag ontving. In het *Pio-Clementino*, *Musée Napoléon* en de *Townleygallery* waren dat internationale bezoekers: er was altijd één man met een tulband. De heren waren met elkaar in gesprek, wezen de dames met opgewonden gebaren op de schoonheid van het al of keken over hun schouders mee naar wat zij schetsten. In iets latere prenten, zoals die van de *Central Saloon* in het *British Museum* in 1845, zijn dames vaak vergezeld van hun kinderen, meestal jongetjes. Ook in de prent van de Indische afdeling van Leemans in de jaren 1850 is deze trend voortgezet (fig.1). Voor Reuvens stonden alle beslissingen voor zijn museum in het teken van de ontwikkeling van de wetenschap en de 'algemene beschaving van de natie'. Het auditorium in zijn ideale museum gaf daar vorm aan. Toch kan dit niet alleen gekoppeld worden aan het feit dat Reuvens' museum óók een universiteitsmuseum was. Champollion had immers, bij zijn aanstelling in *Musée Charles X* in 1828 gevraagd om jaarlijks, in de academische vakantie, een zomercursus te geven- net zoals Heyne destijds in Göttingen deed.



Fig. 1 Het Museum van Oudheden in Leiden onder Leemans. De monumentale poort, gebaseerd op Hindoe-architectuur was gemaakt naar ontwerp van Leemans. Leemans meende in de architectuur hellenistische vormen te herkennen, ca. 1855 (RUL PK)

<sup>15</sup> Van Heel (1987) Zutter (1991)

‘Beschaving’ vormde ook de legitimatie om cultuur die deel uitmaakte van de universele geschiedenis, te beschermen. Het museum rekende dit al eerder tot zijn taak waar het de eigen collecties betrof. In het Museo Pio-Clementino werden Romeinse cultuurgoederen beschermd tegen een verdere exodus. Tijdens de Franse revolutie had de term ‘conservation’ een fysieke betekenis: de kunstwerken dienden onteigend te worden van kerk en vorst, en beschermd tegen doorgeslagen vandalisme van fanatieke revolutionairen.<sup>16</sup> Maar nu vond de aankoop van de ‘Elgin Marbles’ in het British Museum ook een legitimatie in de bescherming tegen verdere beschadiging in Athene, waar de onverschilligheid van de Ottomaanse overheid de sculptuur weinig goeds had gebracht. Reuvens juichte om die reden de Britse aankoop toe. Hij zag in de Islam op Java een gevaar voor het Hindoe-Boeddhistische cultuurgoed. Niet alleen had zij daar het einde van veroorzaakt, maar ook leidde zij tot grote onverschilligheid ten aanzien van de oudheden. Dat Reuvens deze onverschilligheid ook toeschreef aan de Nederlandse ambtenaren toont aan dat hij in dat opzicht niet etnocentrisch dacht. Dat veel van de Indische oudheden binnen de eigen cultuur nog steeds een functie hadden, daarvoor heeft hij de ogen gesloten. Champollion gebruikte het motief van bescherming van oudheden om een aantal monumentale Egyptische architectuurfragmenten naar Frankrijk te transporteren. Anderzijds is het niet ondenkbaar dat de Pasja van Egypte zag dat de tentoonstelling van Egyptische oudheden in westerse musea leidde tot kennis en aandacht voor zijn land, hetgeen een groot economisch voordeel zou kunnen zijn.

De musea in noordwest Europa waren financieel afhankelijk van monarchale ondersteuning, maar hebben zich van meet af aan ontwikkeld als burgerlijke instellingen. De museale decoratie is te herleiden op die van de aristocratische villa’s in Rome, zoals de villa Albani en de villa Borghese. Figuren als Anton Rafael Mengs en Charles Townley brachten kennis hierover naar Duitsland en Engeland. De *nieuw* gebouwde musea, zoals in Londen en in Berlijn, leken op tempels, die de openbare toegankelijkheid ervan benadrukten. Reuvens, die in de façade van zijn museum ‘Egyptische’ ramen verwerkte zoals hij gezien had in Londen bij de *Egyptian Hall* van Bullock, combineerde dit met Dorische zuilen. Zodoende ontwierp hij een eclectische stijl die zich niet laat vergelijken met een ander museumgebouw in die tijd.

Het meest kenmerkend voor ontwikkeling van de musea van oudheden in de eerste helft van de negentiende eeuw is de enorme culturele mobiliteit. Er werd wat afgesleept met beelden uit de Oriënt en Europa. Het waren beelden die meestal bedoeld waren voor paleizen en tempels. Meestal waren ze veel te zwaar voor de houten vloeren in de vroege musea van oudheden. Voordat de beelden een definitieve behuizing kregen werden ze in tuinen gezet. De Egyptische stukken uit Alexandrië stonden enkele jaren in de tuin van *Montaguhouse*. De ‘Elgin Marbles’ stonden in de tuin van Lord Elgin, en werden pas na de Britse aankoop in 1815 in een, opnieuw tijdelijke, aanbouw van de *Townley Gallery* geplaatst om in 1850, bij de opening van het nieuwe gebouw, de apotheose van de collectie te vormen. De *Singosaribeelden* die na jarenlang verblijf in Engelhards tuin van de residentie ‘De Vrijheid’ in Semarang en kortstondig openthoud in Reinwardts plantentuin te Bogor, in 1820 in Amsterdam aankwamen werden in de tuin van het Koninklijk Instituut geplaatst, van waar ze pas in de jaren 1840 naar het Museum van

---

<sup>16</sup> Grijzenhout (2004) 10-11

Oudheden in de Leidse Breestraat zijn verplaatst. De beelden die Reuvens, naast Putri Dēdēs in zijn ideale museum het belangrijkste vond, heeft hij dus nooit in Leiden mogen verwelkomen.

Een belangrijk deel van de d'Anastasycollectie die in 1828 in Leiden aankwam, is tot de verhuizing tien jaar later in een vochtige schuur in de Hortus Botanicus opgeslagen. De drie resterende beelden uit de collectie van Engelhard, die de oud-gouverneur van Java's Oosthoek graag aan Reuvens had gegeven, stonden na verscheping naar Nederland jaren lang in de tuin van Engelhards zuster in Zuidlaren voordat ze via een Haagse veiling in Berlijn terecht kwamen. Na de WO II zijn ze als oorlogsbuit vervoerd naar St. Petersburg en raakten daar 'kwijt' in de kelders van de Hermitage.

De museumhistorische stratigrafie biedt een beeld dat zo volledig is als haar bronnen dit toelaten. De plattegrond van Reuvens' ideale museum is niet volledig. Waarschijnlijk was dit alleen de begane grond, en was er nog een bovenverdieping waarin de rest van de collectie stond opgesteld. De 'Noordsche' oudheden, en 'Arentsburg', die al in schetsjes van rond 1827 werden vermeld, ontbreken hier. Ook was de collectie in 1828 te groot voor een ruimte als hier geschetst. Hoe de bovenverdieping was ingericht weten we dus niet. Zou het intellectuele concept van het museum onder Reuvens in Amsterdam gerealiseerd zijn, dan had het, zeker met oog op Reuvens' nieuwste fascinatie (fig.2) gefunctioneerd als voortrekker in Europa. Het was groots geweest als Nederland die weelde had kunnen dragen.

Mirjam Hoijtink, 20 januari 2009

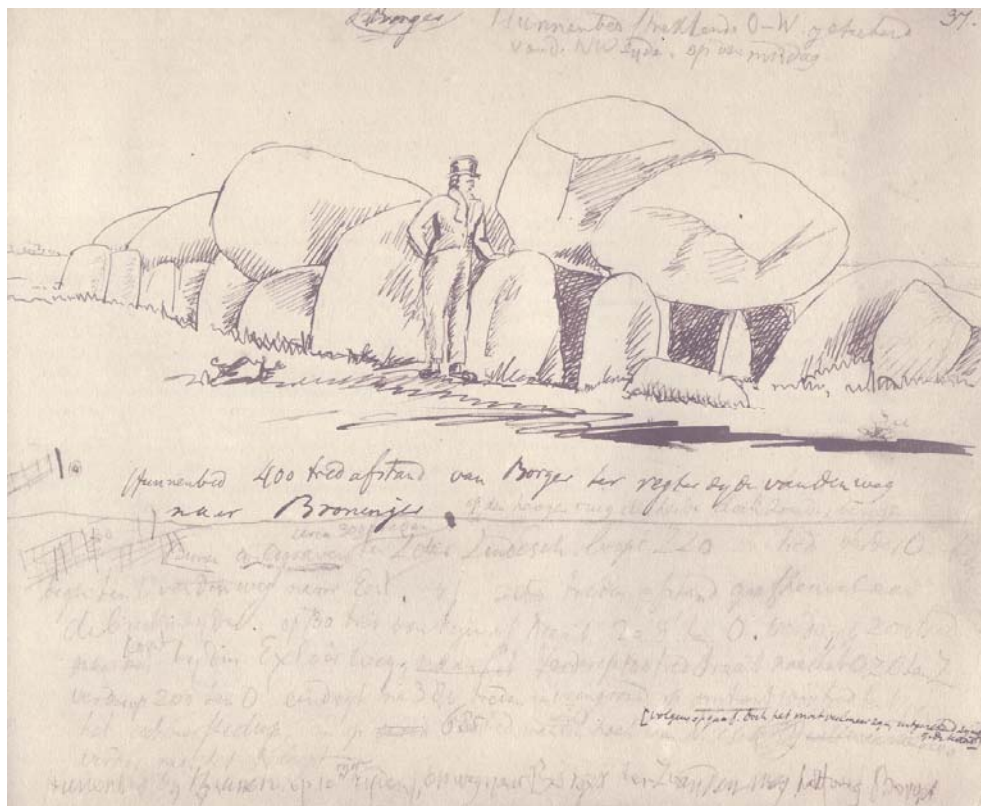


Fig. 2 Caspar Reuvens, staande voor de Hunebedden bij Borger, Drenthe, 1833 (Brongers 1973)