

Vorstelijk mecenaat of cultuurbeleid? Stadhouder Willem V en Wilhelmina van Pruisen en de kunsten

Edwin van Meerkerk

Op het allegorische portret *Frederika Sophia Wilhelmina van Pruisen (1751-1820), echtgenote van prins Willem V, in de tempel der kunsten*, dat Benjamin Samuel Bolomey in de jaren 1770 vervaardigde,¹ is de boodschap helder. Wilhelmina, en met haar het stadhouderlijk hof, beschermt en bemint de schone kunsten zoals dat van een vorst mocht worden verwacht. Op het fraaie, maar niet bijzonder gelijkende portret zien we Wilhelmina achterover geleund tegen een klavecimbel. Ze kijkt naar een doek, schijnbaar ongestoord door de muzen die haar omringen – van wie één een lok van haar haar vasthoudt, kennelijk om daar een roos aan te knopen. Het portret is uniek in zijn soort onder de portretten van leden van de Nederlandse stadhouderlijke familie. Hoewel de Oranjes de kunsten wel degelijk steunden (met name Frederik Hendrik en Amalia van Solms gelden als vorstelijke mecenasen), was een dergelijke expliciete boodschap nog niet eerder naar voren gebracht. Dat Wilhelmina ervoor koos zich op deze manier te laten portretteren is zowel typerend voor haar persoon als voor de tijd waarin zij leefde.

In dit artikel staat de verhouding tussen het laatste stadhouderlijk echtpaar van de Republiek der Nederlanden en de kunsten centraal. Als vorsten stonden zij in een lange en internationale traditie waarin het beschermheerschap van de schone kunsten een vanzelfsprekendheid was. Als *de facto* staatshoofden in een burgerlijke republiek ten tijde van de Verlichting maakten zij een omslag mee in het denken over de positie van de kunsten in de samenleving. Door hun verschillende rollen te beschrijven die vanuit het vakgebied van het hedendaagse en historische kunstbeleid kunnen worden onderscheiden, zal zichtbaar worden gemaakt hoe en waarom Willem V en Wilhelmina van Pruisen zich met kunst en cultuur bezighielden.

¹ Olie op doek, Rijksmuseum SK-A-965.



Frederika Wilhelmina Sophia van Pruisen, echtgenote van Prins Willem V, in de tempel der kunsten (*paneel; Benjamin Samuel Bolomey, omstr. 1760-1790; coll. en foto Rijksmuseum Amsterdam*)

Voor het laatste stadhouderlijk echtpaar uit de geschiedenis van de Republiek der Nederlanden waren kunst en cultuur van groot belang. Zelf waren zij actieve en gepassioneerde amateurs in muziek, theater en schilderkunst. Bij hofthesaurier Reigersman leidde die culturele belangstelling geregeld tot kopzorgen, maar deze uitgaven waren zelden onderhandelbaar.² Liever borduurde Wilhelmina haar eigen jurken – wat ze daadwerkelijk heeft gedaan, overigens.³ Toch kan de passie voor de kunsten van Willem V en Wilhelmina van Pruisen niet slechts worden afgedaan als hobbyïsme. Het was een serieuze aangelegenheid. Hoe die moet worden gedeut, is echter minder eenvoudig te zeggen. Dat is een kwestie die in zijn essentie neerkomt op de vanouds ambigue positie van het stadhouderschap in het staatsbestel van de Unie.⁴ Onderscheidden zij zich door hun culturele activiteiten als vorsten in een republiek, of was hun kunstliefde een uiting van de burgerlijke verlichting in de Nederlanden?

- ² W. Fritschy, 'De financiën van de Oranjes tussen revolutie en restauratie', *Jaarboek Oranje-Nassau Museum*, XII (1996) 35-65.
- ³ Wilhelmina aan Louise, 5-2-1796, in: Johanna W.A. Naber, ed., *Correspondentie van de stadhouderlijke familie 1777-1795* (Den Haag, 1931), III, 99: 'Je dois finir ma robe que je brode pour le 4 Juin [de verjaardag van Georde III – EvM]. Vous voyez que je deviens grande ouvrière. Cette robe-ci est une affaire d'économie et un amusement en même tems. Je paroîtrois magnifique à bon marché et avec peu de peine'.
- ⁴ Vgl. A.J.C.M. Gabriëls, *De heren als dienaren en de dienaar als heer. Het stadhouderlijk stelsel in de tweede helft van de achttiende eeuw* (Den Haag, 1990).

Distinctiewinst en distinctiedrang

Wie als dix-huïtiémiste Bourdieu *La distinction. Critique sociale du jugement*⁵ leest, zal twee dingen snel opmerken. Ten eerste de expliciete vergelijking die Bourdieu maakt tussen culturele hiërarchieën en de vroegmoderne adel, en ten tweede de verwijzing naar Kants esthetica *Kritik der Urteilskraft* in de ondertitel. Deze verheugende aanwezigheid van de achttiende eeuw in het werk van de grote Franse cultuursocioloog mag echter niet verhullen dat het object en het doel van het werk van Bourdieu twintigste-eeuws is, of op zijn best laat negentiende-eeuws. Bourdieus analytische instrumenten van het Sociale, Culturele en Economische Kapitaal zijn ontwikkeld naar aanleiding van de maatschappelijke situatie na de industriële revolutie. Hoewel Bourdieus begrippenkader wel degelijk productief kan zijn bij de bestudering van achttiende-eeuwse elites⁶ is het geen vanzelfsprekendheid dat de genoemde distincties ook daadwerkelijk opgaan. Hieronder zal dan ook niet worden geprobeerd de situatie van het stadhoudelijk echtpaar te verklaren door middel van deze kapitaalsoorten, maar vooral om zichtbaar te maken welke soorten onderscheidingen wel, en welke niet opgaan voor de vroegmoderne situatie.

Een voorbeeld hiervan is de maatschappelijke positie van de kunsten. Om deze te bestuderen en te duiden wordt in brede kring een beroep gedaan op de genoemde kapitaalsoorten, naast op het verwante begrippenapparaat van de Amerikaan Howard Becker, dat uit dezelfde tijd stamt.⁷ Impliciet in beide theorieën is het bestaan van niet alleen een publieke ruimte, maar ook van publieke organen – overheden, fondsen, stichtingen – met hun eigen specifieke rol tegenover al dan niet vermogende particulieren en private organisaties als bedrijven. Kijken we echter naar de periode voor 1800, dan is van een dergelijk onderscheid in het geheel geen sprake. Dat wil uiteraard niet zeggen dat de begrippen bij voorbaat nutteloos zijn. Naast de drie typen kapitaal zal ook – zij het deels impliciet – worden verwezen naar de wijze waarop met name cultureel kapitaal kan worden bezeten, namelijk op een belichaamde, een geobjectiveerde en een geïnstitutionaliseerde manier. Het is evident dat vroegmoderne adel op ieder van deze drie wijzen over een grote mate van sociaal en cultureel kapitaal beschikte.

Of het culturele veld van de late achttiende eeuw echter een strijdtoneel was zoals Bourdieu dat beschrijft (hoewel hij ook liefde, geloof en adeldom als metaforen gebruikt in *La distinction*), of dat er sprake was van ‘art worlds’ in de zin zoals Becker die beschrijft: onderhandelingsruimten van betrokken partijen, is vooralsnog moeilijk aan te geven. Het is in dit diffuse veld dat ik in de komende pagina’s zal duiken. Ik zal de verhouding van het stadhoudelijk echtpaar Willem V en Wilhelmina van Pruisen tot kunst en cultuur onder de loep nemen en de vraag beantwoorden hoe het begrippenkader van Bourdieu en de door hem vooronderstelde twintigste-eeuwse maatschappelijke posities en de stadhoudelijke activiteit in het kunstenveld zich tot elkaar verhouden. Welke verklaringen kunnen er gegeven worden voor het verzamel-

⁵ Pierre Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement* (Parijs, 1979).

⁶ Vergelijk Kees van Rees en Gillis Dorle n, ‘The eighteenth-century literary field in Western Europe: the interdependence of material and symbolic production and consumption’, *Poetics*, XXVIII (2000-2001) 331-348.

⁷ Howard S. Becker, *Art Worlds* (Berkeley, 1982).

en opdrachtenbeleid van Willem en Wilhelmina? Op welke wijze zijn de rollen van overheid en vermogend particulier in hen vervlochten in hun verhouding tot het culturele veld?

Rolverdelingen

In de analyse van het twintigste- en eenentwintigste-eeuwse kunstenveld worden diverse rollen onderscheiden. De eerste daarvan is die van de overheid. In de Nederlandse situatie, evenals elders in Europa, krijgt de overheid een groot, zo niet het grootste gewicht toegekend. De overheid steunt kunstenaars en culturele instellingen om politieke, educatieve en sociale redenen. Dat doet zij met directe en indirecte subsidie, infrastructuur in de vorm van kennis en materiële faciliteiten en symbolische ondersteuning in de vorm van opleiding en prijzen. De overheid is, vanuit de drie verdiepingen in het huis van Thorbecke, zowel direct als indirect aanwezig in het culturele veld. Instellingen kunnen structureel en projectmatig worden ondersteund, al dan niet over de schijf van een fonds, via subsidie op cultureel gedrag zoals de voormalige CKV-bonnen en op duizend-en-een andere manieren. De overheid neemt naar eigen zeggen deze rol aan op momenten dat het maatschappelijk veld niet bereid of in staat is voldoende steun te verlenen aan de kunsten. Dat wordt meer algemeen aangeduid als het subsidiariteitsbeginsel, dat voor alle beleidsterreinen geldt, en in zake het kunstbeleid als het Thorbecke-adagium, naar aanleiding van Thorbeckes uitspraak dat de regering 'geen oordelaar van wetenschap en kunst' is.⁸ Dat kan bijvoorbeeld zijn omdat een cultuuruiting niet van onmiddellijk nut of waarde is (waarvoor vanuit de maatschappij onvoldoende financiële steun te verwachten is), maar wel tot het nationale erfgoed behoort. Daarnaast beoogt de overheid met haar cultuurbeleid de bevolking op te voeden. Dit aloude volksverheffingsideaal gaat momenteel schuil achter de naam 'cultureel burgerschap' en beoogt een hogere mate van maatschappelijke participatie en wederzijds begrip, evenals een grotere algemene tevredenheid.⁹ Kritisch bezien worden kunst en cultuur zo uiteraard ingezet als, om in Bourdieus termen te blijven, 'symbolisch geweld', als middel om de bevolking te disciplineren en hen van de 'juiste' hiërarchieën te voorzien en de bestaande sociale machtsrelaties te bevestigen.

De overheid is niet de enige speler in dit veld. Een figuur die al herhaalde keren is doodverklaard, maar die de laatste jaren er blijk van heeft gegeven nog altijd springlevend te zijn, is de mecenas.¹⁰ Bij een mecenas stelt men zich over het algemeen een heer van minstens middelbare leeftijd voor die zijn kapitaal, veelal 'oud geld', gebruikt om kunstenaars te steunen. Dat doet hij om niet en hij blijft daarbij vaak zelf op de achtergrond, tevreden met het succes van de mensen die onder zijn patronage vallen. Natuurlijk verkrijgt hij hierdoor onder kunstenaars en liefhebbers te zijner tijd een hoog aanzien als kenner en weldoener. Bourdieus begrip 'cultureel kapitaal' is op de mecenas, meer dan op wie ook, van toepassing. Met zijn geld en maatschappelijke

⁸ Geciteerd in: Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten. Overheid en cultuur in Nederland* (Nijmegen, 2000) 90.

⁹ Cas Smithuijsen, ed., *Cultuurbeleid in Nederland* (Den Haag-Amsterdam, 2007).

¹⁰ Helleke van den Braber, 'De rentree van de mecenas. Waarom het mecenaat in Nederland zo moeilijk van de grond komt', *Boekman*, XX (2008) 29-34.

positie koopt de mecenas als het ware de uitstraling van iemand die ertoe doet in de kunstwereld. De belangeloosheid van mecenasen wordt daarom vaak in twijfel getrokken, hoewel de pretentie ervan centraal staat in de beschrijving van deze rol. De laatste jaren is er sprake van een terugkeer van het mecenaat.¹¹ Nieuwe rijken, zoals bijvoorbeeld tot voor kort bankier Dirk Scheringa, zouden met hun kapitaal culturele status willen kopen. Deze nieuwe mecenasen worden door de overheid gezien als een welkome speler in het culturele veld (ze brengen immers geld mee), hoewel hun motieven niet altijd worden vertrouwd. Omdat bij het mecenaat de schijn van belangeloosheid voorop staat, is het vaak moeilijk te achterhalen wat deze motivatie werkelijk is.

De meest opvallende ontwikkeling in het culturele veld van de laatste jaren is de opkomst van het bedrijf als speler in het culturele veld. Er is geen bank of verzekeraar meer zonder een omvangrijke kunstcollectie. Deze wordt permanent in een of meer bedrijfspanden getoond, met name ook aan de eigen medewerkers. Maar daarnaast organiseren deze cultuursponsors steeds vaker tentoonstellingen van hun eigen kunstbezit in openbare musea. Verder zijn grote bedrijven steeds duidelijker actief als sponsor van culturele activiteiten. Festivals en grote exposities worden met forse bedragen ondersteund. Naast financiële instellingen zoals Rabobank en ING, zijn ook industriële ondernemingen als DSM, AkzoNobel en Würth zeer actief op dit gebied. Deze bedrijven kopen daarmee, net als een mecenas, een bepaald publiek imago. Anders dan een mecenas doen zij dat openlijk en in een uitdrukkelijk eigenbelang. De merknaam staat prominent op de poster van het museum, er worden catalogi van het kunstbezit verspreid, websites gemaakt,¹² er is een vereniging van bedrijfscollecties in Nederland¹³ en in de boekhouding wordt de waardestijging van het kunstbezit nauwgezet bijgehouden. Zowel culturele instellingen als individuele kunstenaars worden ondersteund, maar het beleid lijkt vooral te zijn gericht op de kunstwerken zelf. Hoewel dit alom wordt ontkend, lijkt er voor veel bedrijven maar weinig verschil te bestaan tussen het sponsoren van een voetbalclub of van een museum. Met hun grote vermogen en doordat zij niet aan regels en conventies gebonden zijn, weten bedrijven een sterke positie te verwerven in het culturele veld en proberen zij zich op te werken naar een beslissende positie, zoals critici die innemen in het veldmodel van Bourdieu.

Bedrijven gedragen zich als verzamelaars, zoals veel mecenasen dat ook doen. De verzamelaar is een liefhebber, zoals de amateurzanger of de jaarkaarthouder van het theater dat is. Het is zinvol om ook dit karakter hier als afzonderlijke rol te onderscheiden. Verzamelen is zoals gezegd een activiteit die door bedrijven en mecenasen, maar evenzeer door musea en de overheid wordt bedreven. De liefhebber *pur sang* is echter bij uitstek een privépersoon. Het is daarom van belang deze activiteiten nader te duiden. Bovendien kunnen actoren zich ook primair als liefhebber, en niet bijvoorbeeld zozeer als mecenas, opstellen. In de analyse van een amateur als actor in het

¹¹ Renée Steenbergen, *De nieuwe mecenas. Cultuur en de terugkeer van het particuliere geld* (Amsterdam-Antwerpen, 2008).

¹² Bijvoorbeeld www.rabokunstcollectie.nl en www.artfoundation.akzonobel.com.

¹³ www.vbcn.nl.

culturele veld is het van belang te bezien hoe hij zijn kunst beleeft én hoe hij daar vervolgens mee omgaat. In het eerste geval is er een onderscheid tussen de verzamelaar die zijn kunst indirect verwerft, en dus geen contact heeft met een kunstenaar, en diegene die dat contact wel heeft, al dan niet als opdrachtgever. Wanneer vervolgens, om bij het voorbeeld van de verzamelaar te blijven, een collectie is opgebouwd is de positie van de verzamelaar in het culturele veld sterk afhankelijk van de mate van openbaarheid van diens collectie. Zolang echter diens collectie als *verzamelaarscollectie* kan worden getypeerd is hieraan een aura van selectiviteit verbonden dat bijdraagt aan het culturele kapitaal van de verzamelaar. Dat culturele kapitaal is het symbolische vermogen dat de verzamelaar evenzeer als de mecenas verwerft door zijn activiteiten. Een belangrijk onderscheid met de mecenas is dat het eerder de kunstwerken zijn die dit kapitaal verlenen dan de sociale contacten met de kunstenaars, zoals ook voor de actieve liefhebber de ‘echte’ kunstenaar veelal buiten beeld blijft.

Het stadhoudelijk paar

Theorieën en modellen als die van Bourdieu en Becker zijn bedoeld om te verklaren hoe status en betekenis wordt toegekend (Bourdieu) en hoe actoren in het culturele veld zich tot elkaar verhouden (Becker). Van belang daarbij is dat er steeds een belangenafweging plaatsvindt tussen alle betrokkenen, of dat nu in de vorm van strijd is of niet, en dat verschillende typen kapitaal daarbij kunnen worden ingezet. Dat de stadhouder over een overvloed aan kapitaal beschikte, is evident. De vraag is daarom vooral welke rol of rollen hij aannam en welke positie in het culturele veld van de tweede helft van de achttiende eeuw werd ingenomen door het Oranjehuis. Daar zit echter de crux van het punt dat hiervoor werd aangehaald, namelijk het onderscheid tussen de vroegmoderne en de moderne periode. De positie van Willem V en Wilhelmina van Pruisen was niet zo eenduidig als die van bijvoorbeeld de overheid in de twintigste eeuw wordt verondersteld te zijn geweest. De ambigue staatsrechtelijke positie van de stadhouder in de Republiek der Nederlanden is van grote invloed op de manier waarop zijn handelen in het culturele veld kan worden beschreven.

Om te beginnen is het niet voor niets dat ik voor het stadhoudelijk *echtpaar* heb gekozen als onderwerp van deze bijdrage. Hun plaats in de Noord-Nederlandse maatschappij was in belangrijke mate een familiearrangement, niet alleen vanwege het erfelijk karakter dat het stadhouderschap van na 1747 kenmerkte, maar ook vanwege de persoonlijkheden van Willem en vooral van Wilhelmina. Het stadhouderschap van na het huwelijk van 1767, of toch zeker vanaf de tachtiger jaren te beschrijven zonder haar erbij te betrekken, is bijkans onmogelijk. De dochter uit het Pruisische koningshuis werd steeds op haar hoge afkomst aangesproken en gedroeg zich ook daarnaar. Met het groeien van de kritiek op de hertog van Brunswijk, de voormalige voogd van de stadhouder, vormde Wilhelmina een eigen cirkel van getrouwen en cliënten om zich heen.¹⁴ Los van haar politieke positie moet ook de rol van het prinselijk gezin in ogenschouw worden genomen bij de analyse van de culturele rol die de

¹⁴ Edwin van Meerkerk, *Willem V en Wilhelmina van Pruisen. De laatste stadhouders* (Amsterdam, 2009) 97-98.

Oranjes speelden in de Republiek. In de opvoeding van de kinderen én in contacten met vrienden, hofleden en hoogwaardigheidsbekleders stonden cultuuruitingen centraal, variërend van een staatsbanket in de galerij van schilderijen tot een gezamenlijk opgevoerd toneelstuk.

Het echtpaar kan met een beetje goede wil, net als het koningschap van hun nazaat Beatrix, worden beschreven als: de 'B.V. Oranje'. De behartiging en bescherming van de familiebelangen, het verstevigen van banden binnen en buiten de familie, het uitdragen van de sociale, politieke en culturele positie van de Oranjes waren van groot belang. Het huis ontsteeg als adellijke familie bovendien de grenzen van de Republiek, met bezittingen en titels die het verbonden met zowel de Duitse landen als het Britse koninkrijk. Door het persoonlijke perspectief te kiezen bij mijn beschouwing over de verhouding die stadhouder Willem V en prinses Wilhelmina tot de kunsten hadden, zal duidelijk worden dat de hiervoor geschetste rollen van mecenas, overheid, cultuursponsor en liefhebber in zekere zin alle van toepassing zijn op het Oranjehuis.

Overheid

Het centrale argument in de verdediging van het hedendaagse kunstbeleid is het zogeheten *merit good*-argument. Een *merit good* is iets waarvan het gunstig wordt geacht dat mensen er toegang toe krijgen.¹⁵ Zoals Ronald Plasterk het in zijn uitgangspuntennotitie *Kunst van leven* stelt: 'De meeste mensen vinden het een goed idee dat kinderen gestimuleerd worden om theater en musea te bezoeken of serieuze boeken te lezen. Voor volwassenen bestaat het klassieke ideaal van de volksverheffing door kunst.'¹⁶ Een dergelijk perspectief gaat natuurlijk niet onverkort op voor de achttiende eeuw, maar de contouren van dit denken gaan wel terug op de Verlichting. Vooral in kringen van genootschappen werd de gedachte van volksverheffing breed gedragen. Vanouds bestaat in Nederland de neiging om dergelijke, verlichte ideeën te koppelen aan de maatschappelijk vooruitstrevendheid, en daarmee aan de politieke ideeën in patriotse kringen.¹⁷ De stadhouder bevond zich ontegenzeggelijk in veel conservatiever vaarwater. De politieke positie van de stadhouder biedt daardoor geen verklaring voor diens gedrag als culturele overheid, zoals hierna nog duidelijk zal worden.¹⁸

In 1766 werd de stadhouderlijke collectie kunst en naturalia vanuit de vertrekken van de prins aan het Binnenhof overgebracht naar een nieuwe behuizing. De schilderijen werden overgebracht naar een galerij; de natuurhistorische en koloniale objecten vonden, met de oudheden en de stadhouderlijke bibliotheek, een onderkomen in een nieuw ingericht kabinet op de hoek van de Kneuterdijk en het Buitenhof.¹⁹ Beide collecties waren gratis toegankelijk tussen twaalf uur en één uur 's middags en kon-

¹⁵ Pim van Klink, *Kunsteconomie in nieuw perspectief. Rijkskunstbeleid beoordeeld* (Groningen, 2005).

¹⁶ Ronald Plasterk, *Kunst van leven. Hoofdlijnen cultuurbeleid* (Den Haag, 2007) 1.

¹⁷ Vgl. Dorothee Sturkenboom, *De elektrische kus. Over vrouwen, fysica en vriendschap in de 18^{de} en 19^{de} eeuw* (Amsterdam, 2004) 67-68 en Marleen de Vries, *Beschaven! Letterkundige genootschappen in Nederland 1750-1800* (Nijmegen, 2001) 24-30.

¹⁸ Zie ook Wyger R.E. Velema, *Enlightenment and conservatism in the Dutch Republic. The political thought of Elie Luzac (1721-1796)* (Assen, 1993).

¹⁹ Th.H. Lunsingh Scheurleer, 'De Stadhouderlijke Verzamelingen', in: idem e.a., *150 Jaar Koninklijk Kabinet van Schilder en: Koninklijke Bibliotheek, Koninklijk Penningkabinet* (Den Haag, 1967) 11-50.

den daarbuiten voor drie gulden, een toch relatief klein bedrag, op aanvraag worden bezichtigd. Het eerste museum van Nederland was een feit. Hoewel het kabinet een grote stroom bezoekers trok (in één zomerseizoen bezochten 1.860 mensen de collectie),²⁰ zal het niet de intentie van Willem en Wilhelmina zijn geweest met hun museum het lagere volk op te voeden. Toch was ook het tegengestelde niet waar. De kern van de collectie was gevormd door Anna van Hannover in haar jaren als regentes namens de jonge Willem V. De objecten van natuurlijke historie, de oudheden en de penningen waren expliciet bedoeld voor de opvoeding van de prins. Dat hij, in het jaar dat hij zijn taken formeel op zich nam, de collectie opende voor publiek, heeft derhalve een grote symbolische waarde.²¹

Behalve de doelen die door overheden expliciet worden nagestreefd met kunstondersteuning, dient cultuurbeleid ook ter legitimatie van de macht en rol van een bewind. Zo ontkomt een democratische staat niet aan beleid dat zogeheten ‘cultuurmijders’²² ertoe probeert te bewegen aan cultuur deel te nemen. Anders dreigt immers de pervertering van een systeem waarin de gemeenschap opdraait voor de kosten van de vrijetijdsbesteding van de elite. In dat licht bezien is de oprichting van een museum door Willem V een interessant besluit voor de jonge erfstadhouder. Immers, bij zijn geboorte bezat de prins al een ongekende toekomstige macht. Zijn stadhouder-schap was algemeen en erfelijk: hij was een koning in vrijwel alles, behalve in naam. In de achttien daarop volgende jaren was die papieren positie zeer ver uitgediept. De discrepantie tussen feitelijke gezag en formele macht was bijzonder groot en zou van hem uiteindelijk ook de laatste stadhouder maken. Door zijn collecties open te stellen maakte hij een gebaar dat nauwelijks mis was te verstaan. Als hoogste centrale ambtenaar was hij publiek eigendom, en dat gold nu ook voor zijn privébezit.

Vanaf de Franse revolutie kwam in diverse Europese landen het nog altijd bestaande stelsel van openbare nationale bibliotheken, archieven en musea tot stand, maar de wortels van deze openstelling liggen in de vorstelijke cultuur van het ancien régime. Als vorsten die hun bezittingen met hun onderdanen deelden, stonden Willem en Wilhelmina niet alleen. Het einde van de achttiende en het begin van de negentiende eeuw gaf een overvloed aan vorstelijke openheid te zien. Lodewijk XV van Frankrijk stelde in 1750 een deel van zijn schilderijencollectie open voor het publiek in de oostgalerij van het Palais du Luxembourg.²³ Keizer Jozef II stelde de dierentuin en delen van het park bij paleis Schönbrunn in 1779 open. Deze laatste actie wordt veelal aangehaald als uiting van het door Jozef II voorgestane verlicht despotisme, maar kan evenzeer worden verklaard vanuit een traditionelere kijk op de vorst als belichaming van het volk.²⁴

²⁰ *Guide, ou nouvelle description de La Haye et de ses environs* (Den Haag, 1785) 256.

²¹ Florence Pieters, ‘Het schatrijke naturaliënkabinet van stadhouder Willem V onder directoraat van topverzamelaar Arnout Vosmaer’, in: B.C. Sliggers en M.H. Besselink, ed., *Het verdwenen museum: natuurhistorische verzamelingen 1750-1850* (Blaricum-Haarlem, 2002) 19-44.

²² Andries van den Broek, Frank Huysmans en Jos de Haan, *Cultuurminnaars en cultuurmijders. Trends in de belangstelling voor kunsten en cultureel erfgoed* (Den Haag, 2005).

²³ Frans Grijzenhout, ed., *Een Koninklijk Museum. Lodewijk Napoleon en het Rijksmuseum 1806-1810* (Zwolle-Amsterdam, 1999) 57-70.

²⁴ Voor de verhouding van Jozef II tot het verlichtingsdenken, zie: Derek Beales, *Enlightenment and reform in eighteenth-century Europe* (Londen, 2005).

Het openstellen van het (culturele) bezit was niet alleen een daad van toenadering, maar evenzeer een bevestiging van de uitzonderlijke positie die de vorst bekleedde in de samenleving. Waar in de Republiek der Nederlanden van de zeventiende en de vroege achttiende eeuw de belangrijkste collecties van zowel kunst, oriëntalia als boeken in bezit waren van burgerlijke verzamelaars, was het in de tweede helft van de achttiende eeuw vooral de stadhouder die zich succesvol presenteerde als centrum van kennis, cultuur en beschaving door zijn verzameling te tonen aan het volk. De collecties van Frederik Hendrik en Willem III fungeerden evenals de burgerlijke kabinetten van hun tijd als privéverzamelingen. De collectie curiosa van figuren als VOC-bestuurder en burgemeester Nicolaas Witsen (1641-1717),²⁵ overtroffen de stadhoudelijke verzamelingen bovendien verre in omvang en rijkdom. De bloei van de particuliere verzamelingen in de noordelijke Nederlanden, voor een belangrijk deel gevoed door de Oost- en West-Indische compagnieën, kwam tegen het midden van de achttiende eeuw echter tot een einde.²⁶

Het kunst- en rariteitenkabinet van Willem V en Wilhelmina van Pruisen was van een geheel andere orde dan enige van deze voorgangers of tijdgenoten zoals J.A. Brentano. Terwijl de stadhouder als opperbewindhebber in eenzelfde positie verkeerde als zowel een Nicolaas Witsen als eerdere stadhouders, beheerde het laatste stadhouderlijke paar hun verzameling op een geheel andere wijze. Kabinet en schilderijengalerij waren vanaf 1766 publieke instellingen, met een eigen gebouw, openingstijden en toegangsprijs. Het waren musea in de moderne zin van het woord, en geen privécollecties meer. Hoewel Willem en Wilhelmina nog altijd persoonlijk betrokken waren bij de samenstelling van het kabinet, werd juist vanaf het moment dat Willem de volwassen leeftijd bereikte en formeel zijn functies uitoefende de collectie opengesteld voor publiek.²⁷

Mecenas

Hoe modern de stichting van een museum ook was, Willem en Wilhelmina waren eerst en vooral een vorstelijk echtpaar. Zij waren van koninklijken bloede en bekleedden een semi-monarchale positie. Van hen werd een bijpassende levensstijl verwacht, en dat betekende dat zij zich dienden te omringen met kunstenaars om hen en hun gasten te vermaken, én om in woord en beeld het stadhouderlijk gezag uit te dragen. Aan het stadhouderlijk hof was dan ook een keur aan mensen verbonden in functies variërend van conservator tot violist. Veel van hen stonden direct ten dienste van Willem, Wilhelmina en hun kinderen als docent. Zo musiceerde Wilhelmina van jongs af aan al graag en nam zij haar pianoleraar mee uit Berlijn toen zij in 1767 met haar Hollandse achterneef trouwde.

²⁵ M. Peters, *Mercator Sapiens (De Wijze Koopman. Het Wereldwijde Onderzoek van Nicolaes Witsen (1641-1717), burgemeester en VOC-bewindhebber van Amsterdam* (Groningen, 2008).

²⁶ P. Smit, 'The Rijksherbarium and the Scientific and Social Conditions which Influenced its Foundation', *Blumea: a Journal of Plant-taxonomy and Plant-geography*, XXV (1979) 5-11.

²⁷ Edwin van Meerkerk, 'Colonial objects and the display of power. The curious case of the cabinet of Willem V and the Dutch India Companies', *Intersections. Yearbook for early modern history*, IX (2009) (te verschijnen).

Anna van Hannover, Willems moeder, had nog muziekles genoten van Georg Friedrich Händel, de hofcomponist van het Hannover-Britse koningshuis. Händel zou op het eind van zijn leven, hij stierf in hetzelfde jaar als prinses Anna, 1759, ook nog aan het Haagse hof optreden. Anna legde veel nadruk op de muzikale vorming van haar kinderen. Dochter Carolina oogstte voor haar optreden zelfs lof van de jonge Mozart, die met zijn vader en zuster in 1765-1766 in Den Haag verbleef. Muziek, beeldende kunst en theater maakten een belangrijk onderdeel uit van het gezinsleven van Wilhelmina en Willem. Met name op initiatief van de eerste waren geregeld beroemde musici te gast aan het hof. Zo traden onder meer Ludwig van Beethoven, Carl Stamitz, Johann Ladislaus Dussek en Johann Nepomuk Hummel in Den Haag op.²⁸

Naast een muziekdocent, hofcomponist en kapelmeester en de leden van de hofkapel was er een hofschilder in dienst.²⁹ Ook werden diverse opdrachten aan schilders en beeldhouwers verstrekt, variërend van het ontwerp voor een gravure tot het maken van een borstbeeld, zoals Marie-Anne Falconet-Collot die van het echtpaar maakte.³⁰ Een hofarchitect, -beeldhouwer en -historicus, zoals andere vorsten die onderhielden, hadden Willem en Wilhelmina niet in dienst. Door een voortdurende stroom aan opdrachten waren zij echter wel het middelpunt van het Haagse culturele leven. Door hun economische, maar vooral hun sociale kapitaal bezaten zij een grote aantrekkingskracht op kunstenaars die via hen een groot publiek en volgende opdrachtgevers hoopten te bereiken. Een imago als kunstkenner wist het stadhouderlijk paar echter niet op te bouwen met hun mecenaat. Waren zij in het egalitair ingestelde Holland daarvoor te zeer al een overheid in plaats van vorsten? Daarnaar kunnen we slechts gissen.

Het grote aantal afbeeldingen dat van Wilhelmina en Willem kan worden aange troffen in hedendaagse museumcollecties – van allegorische schilderijen tot medailles, prenten en vaatwerk – laat in ieder geval wel zien dat er sprake was van een programmatische portrettering van het stadhouderlijk echtpaar. Een dergelijk beeldprogramma was in andere Europese landen niet ongevoel.³¹ De beelden dienden om de bekendheid met prins en prinses te vergroten en zo het draagvlak voor hun bewind te versterken. Hoewel geen bronnen bekend zijn die wijzen op een uitgestippeld beleid in dezen, is de eenduidigheid van het naar buiten gebrachte beeld groot. Na een regentschap van vijftien jaar zal dat niet onverstandig zijn geweest. De politieke spanningen van de jaren 1780 maakten de noodzaak van een dergelijke campagne er alleen maar groter op. Wanneer op dit aspect de nadruk wordt gelegd, komen de overige bemoeienissen met kunst en cultuur in een ander licht te staan. Het inrichten van een museum en het ondersteunen van een theater kunnen immers een duidelijke boodschap uitdragen van maatschappelijke betrokkenheid en openheid.

²⁸ R.A. Rasch, 'Het Haagse muziekleven ten tijde van Unico Wilhelm van Wassenaer', in: R.A. Rasch en K. Vlaardingerbroek, ed., *Unico Wilhelm van Wassenaer 1692-1766. Componist en staatsman* (Hilversum, 1993) 142-148.

²⁹ Laurent Golay, *Benjamin Samuel Bolomey, 1739-1819. Een Zwitsers schilder aan het hof van stadhouder Willem v* (Zwolle, 2001).

³⁰ In het bezit van het Mauritshuis.

³¹ Peter Burke, *Het beeld van een koning. De propaganda van Lodewijk XIV* (Amsterdam, 1991) en T.C.W. Blanning, *The Culture of Power and the Power of Culture: Old Regime Europe 1660-1789* (Oxford, 2002).

Cultuursponsor

Anders dan hun buitenlandse collega's hadden de prinsen van Oranje geen hoftheater in Den Haag. Dat wil overigens niet zeggen dat er aan het hof, en dan met name op Het Loo, geen toneelstukken werden opgevoerd. Dergelijke opvoeringen hadden echter een zeer besloten karakter en waren onderdeel van de persoonlijke liefhebberijen van Willem en Wilhelmina. Hun publieke theaterliefde uitten zij door hun geregelde bezoek aan het Théâtre Français aan de Casuariestraat in Den Haag. Dit zogeheten 'abonnement', al ingesteld door Anna van Hannover, bedroeg op het hoogtepunt, in 1767, niet minder dan 14.300 gulden per jaar. Ook het Nederlandse theater aan de Assendelftstraat en tijdelijk in Den Haag verblijvende operagezelschappen ontvingen soms een toelage van het hof. Zonder dergelijke subsidies zou er nooit sprake kunnen zijn geweest van een cultureel leven van deze omvang in Den Haag.³²

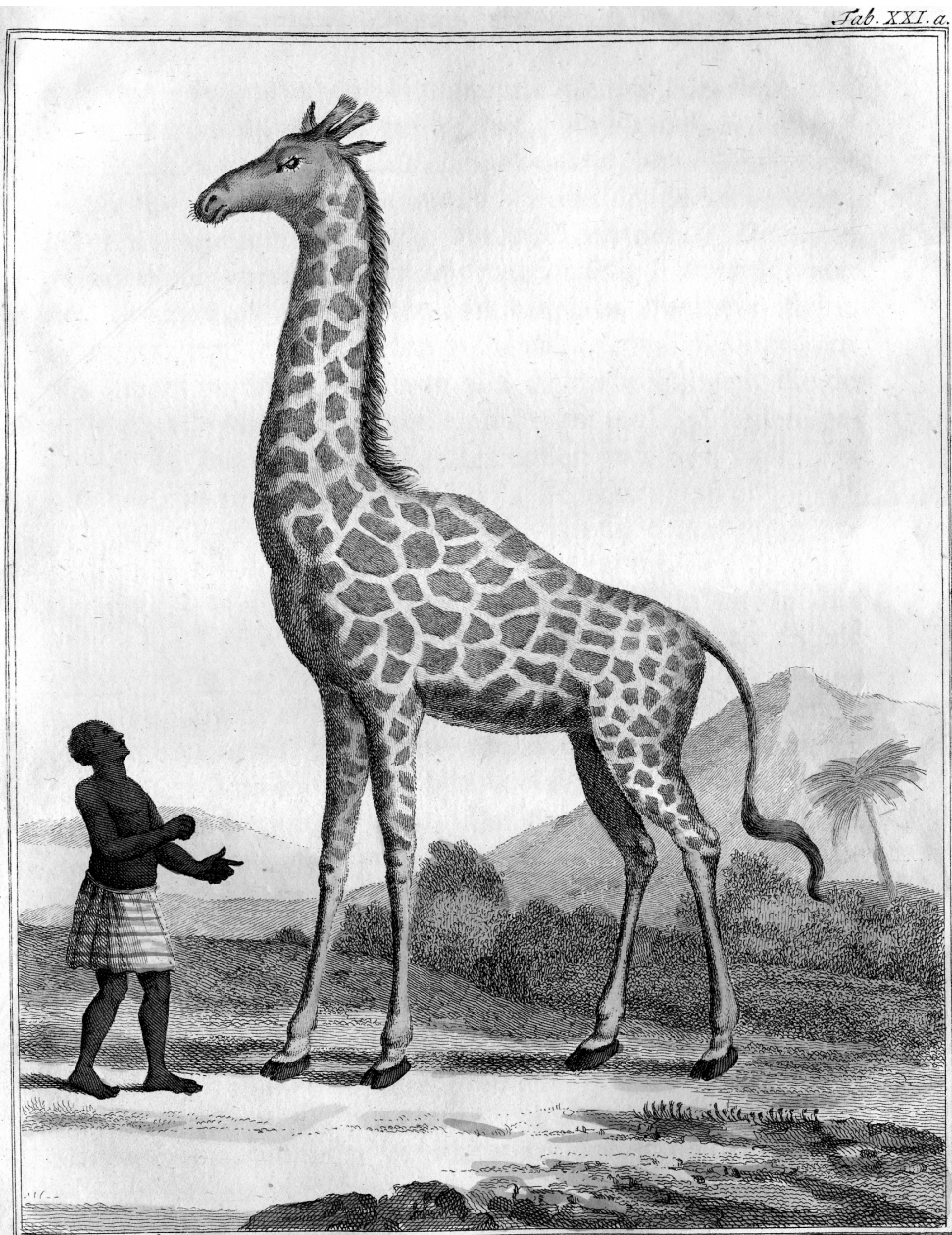
Een anekdote uit de aantekeningen van de Utrechtse gedeputeerde Gijsbert Jan van Hardenbroek maakt duidelijk hoe nauw het stadhoudelijk paar bij het theater betrokken was. Op een middag zaten stadhouder Willem V en zijn echtgenote Wilhelmina van Pruisen in één van de antichambres van het stadhoudelijk kwartier op het Binnenhof. Bij hen was een groep acteurs en actrices, die zich ongetwijfeld in hun beste kleren hadden gehesen voor de gelegenheid. Waar audiënties, zeker bij Wilhelmina, normaal een zeer formele aangelegenheid waren, was de sfeer ontspannen. Waarschijnlijk wisten de acteurs ook dat het zeer ongebruikelijk was dat beide echtelieden gezamenlijk mensen ontvingen – maaltijden in hofkring uitgezonderd. De aanleiding voor het gesprek was dan ook niet bepaald politiek. De acteurs presenteerden hun plan voor een 'kinderen-opera'. Wilhelmina en Willem stonden bekend als grote toneelliefhebbers. Hun kinderen waren van zeer jongs af aan met de podiumkunsten in aanraking gekomen, dus de bijeenkomst zal geen uitzondering zijn geweest. Toen werd er op de deur geklopt. Een Leidse hoogleraar betrad het vertrek. Hij kwam met een tragische mededeling. Een collega van hem was zojuist overleden. Omdat algemeen bekend was hoe nauw de prins bij het wel en wee van de wetenschap betrokken was, had hij zich zo vrij gevoeld direct af te reizen en het nieuws over te brengen. Na het uitwisselen van condoleance en details over ziekte en sterfbed kwam eindelijk het hoge woord eruit: er was nu dus een vacature ontstaan. Zou de prins misschien ...? Met een achteloos gebaar werd de benoeming toegezegd. De hoogleraar kon weer vertrekken. Het theater was klaarblijkelijk van groter belang voor de stadhouder en zijn vrouw dan deze benoeming.³³

Door de typisch Hollandse situatie waarin de toch min of meer vorstelijke schouwburg een private onderneming bleef, had deze ondersteuning van het theaterleven sterk met de hedendaagse cultuursponsoring vergelijkbare karaktertrekken. Hoewel de zojuist aangehaalde anekdote een aanduiding vormt voor de inhoudelijke invloed die Wilhelmina en Willem uitoefenden op de programmering, bleef hun rol in het theater extern. De functie die het stadhoudelijk abonnement had in het culturele leven was niet veel anders dan die van de sponsoring door bedrijven vandaag de dag. Er vond sta-

³² Rasch, 'Het Haagse muziekleven'.

³³ Van Meerkerk, *Willem V en Wilhelmina van Pruisen*, 149-150.

Tab. XXI. a.



G. Haasbroek, del.

C. Schogers, sculp.

GIRAFFE of KAMEEL-PAART, van de Kaap de Goede Hoop.

'Giraffe, of kameel-paart van de Kaap de Goede Hoop' in Vosmaers *Beschryving van het nog weinig bekende, en 't allerhoogste van de viervoetige dieren (...)*, uitgegeven te Amsterdam in 1787 (handgekleurde gravure; coll. en foto Universiteitsbibliotheek Nijmegen)

tusuitruil plaats, met respect voor de wederzijdse zelfstandigheid. De steun leverde het hof een bevoorrechte positie op als theaterbezoeker en verschaftte het theater een aura van vorstelikheden. Van belang hierbij is vooral, dat ervoor werd gekozen de steun niet te laten bestaan in beurzen aan acteurs of schrijvers of zelfs in een algemene subsidiëring van het theater, maar dat de stadhouder een abonnement had. De prinselijke loge, vol of leeg, stond symbool voor de 'B.V. Oranje', die de voorstellingen mede mogelijk maakte. Zou een andere geldschietter bereid en in staat zijn een vergelijkbaar bedrag op tafel te leggen, dan was er voor het *Théâtre Français* geen beletsel om de samenwerking met de prins op te zeggen. Dat dat niet gebeurde was een zichtbare onderstreping van de macht van de stadhouder, en daar ging het uiteindelijk natuurlijk om.

Ook in de ondersteuning van onderzoek naar de flora en fauna in de overzeese gebieden toonde de stadhouder zich betrokken bij het maatschappelijk belang. Als opperbewindhebber werden aan Willem V vanzelfsprekend continu vondsten van planten en dieren (dood of levend) opgestuurd. De levende exemplaren werden getoond in de menagerie, die eerst bij Voorburg, later bij Het Loo te zien was. Opgezette dieren kregen een plaats in de collectie op het Buitenhof. De directeur van deze collectie (en van de menagerie) was de bioloog Arnout Vosmaer. Willem ondersteunde Vosmaer verder ook bij diens wetenschappelijke activiteiten, die uitmondde in een fraai uitgegeven serie beschrijvingen van dieren uit met name de Kaapkolonie.³⁴ Vosmaer poogde vergeefs internationale faam te verwerven zoals zijn buitenlandse collega's Buffon en Linnaeus die hadden. Achter deze competitie zal ook een zekere vorstelijke wedijver schuil zijn gegaan om de eerste, grootste of meeste exemplaren van niet-westerse dieren. Niet voor niets werden de twee stadhouderlijke olifanten Hans en Parkie in 1795 in triomf door de Fransen naar Parijs gemarcheerd, met in hun kielzog de rest van de stadhouderlijke collectie. Waar het kunstbezit voor het overgrote deel uiteindelijk zijn weg terugvond naar het noorden, zou de natuurhistorische collectie van Willem V opgaan in de voormalige verzamelingen van de Franse koning.

Liefhebber

Zoals gezegd waren de leden van het prinselijke gezin grote liefhebbers van muziek en theater. Wilhelmina nam graag het penseel ter hand, dochter Louise kon naar verluidt prachtig zingen en de stadhouder zelf zou meer dan eens staatszaken hebben laten liggen wanneer hij een rol had in te studeren voor een in huiselijke kring op te voeren toneelstuk. De onlangs zeer fraai bezorgde dagboeken van Sigismund Alexander Pierre van Heiden Reinestein, jeugdvriend en kamerheer van Willem V en landdrost van Drenthe, geven ons een prachtig inkijkje in het privéleven van de stadhouderlijke familie. Een enkele keer komt ook een door leden van het hof opgevoerde toneelstuk aan bod in zijn verslagen, zoals op 15 augustus 1778:

's Avonds geeft men een voorstelling van *l'Avare*, gevolgd door *les Moeurs du temps*. In het eerste stuk speelt de Prins de rol van Harpagon en Hare Koninklijke Hoogheid die van Marianne. Ik Anselme. In het tweede stuk doet

³⁴ L.C. Rookmaaker, *The Zoological Exploration of Southern Africa* (Rotterdam-Brookfield, 1989).

Hare Koninklijke Hoogheid die van de gravin en de Prins de financieel adviseur. Volgend op deze voorstelling wordt *les Forces d'Hercule* gegeven. Negers, pages, lakeien, Mérillan, met Bigot aan het hoofd, vormen de troep en beelden met veel behendigheit verschillende groepen uit. Wij vertrekken met de kinderen, etc., naar Laarwoud om één uur 's nachts.³⁵

Dergelijke avonden waren geen uitzondering. Toen de kinderen wat groter waren, behoorde een opera, klucht of komedie tot het vaste verjaardagsrepertoire. Louise ontwikkelde zich hierbij tot de drijvende kracht en begon op zeker moment ook zelf stukken te schrijven.



Silhouette van de stadhoudelijke familie en het echtpaar Reuss-Greiz, musicerend op Het Valkhof, omstreeks 1786 (*knipsel; part. coll.*)

In april 1787 liet het gezin een silhouetportret maken van de hele familie tijdens wat kennelijk een normale dagbesteding was tijdens het jaar dat zij in ballingschap doorbrachten in Nijmegen.³⁶ De muziek voerde hier duidelijk nog steeds de boven-toon. We zien links Louise spelen op de pianoforte, begeleid door Frederik op de viool. Daarnaast staat waarschijnlijk Wilhelmina Louise van Reuss-Greiz te zingen. In het midden staan Willem en Wilhelmina bij haar papegaai Galathé en rechts speelt erfprins Willem kaart met Hendrik XIII van Reuss-Greiz, een schoonzoon van Willems zuster Carolina; het jonge paar logeerde op dat moment op het Valkhof, juist toen de verbouwingen eindelijk voltooid waren. Het lijkt een scène waar niets aan de hand is: geen patriotten, geen ballingschap, geen ophanden zijnde burgeroorlog. Tijdens de eerste twee weken van december 1786, toen het gezin Reuss-Greiz ook al te gast was geweest, waren meteen al drie concerten gegeven door de meege-reisde stadhoudelijke kapel. In muziek, theater en schilderkunst vonden Willem en Wilhelmina duidelijk een middel om het privéleven vorm te geven. Juist wanneer zij onder gelijken en getrouwen waren, werden toneeltekst of piano tevoorschijn gehaald.

³⁵ Jan K.H. van der Meer m.m.v. Lotte C. van de Pol, *Van de prins geen kwaad. De dagboeken van S.P.A. van Heiden Reinestein, kamerheer en drost 1777-1785* (Assen, 2007) 34.

³⁶ Privécollectie. Afgedrukt in: Rob Camps e.a., ed., *De 20 dagen van Nijmegen* (Zwolle, 2006), X, 245.

Conclusies

De politiek-maatschappelijke constellatie van de Republiek der Nederlanden in de tweede helft van de achttiende eeuw maakte een eenduidige positionering van het stadhouderlijk bewind onmogelijk. Terugkijkend zien we in de omgang van stadhouder Willem V en Wilhelmina van Pruisen met de kunsten alle elementen vervlochten die in de twintigste eeuw aan afzonderlijke actoren toebedeeld leken te zijn. Ook al gedroegen zij zich in hun positie van edellieden vooral als verzamelaars en liefhebbers, echte vorsten waren ze niet. Hun mecenaat en cultuursponsoring vertoont evenveel overeenkomsten met dat van hogere burgerij als met dat van vorsten en hoge adel. Daar komt de bijzondere positie van het stadhouderlijk kabinet nog eens bij. Door de instelling van wat achteraf het eerste museum van Nederland mag heten, toonde de stadhouder zich van zijn meest verlichte kant.

Achter de omgang met de kunsten gaat een belangenstrijd schuil, zo heeft Pierre Bourdieu ons geleerd. Met de steun aan en de beoefening van de kunsten onderscheidden Wilhelmina en Willem zich van hun omgeving. Zowel geïnstitutionaliseerd – in kabinet en theater – als symbolisch – door het organiseren, bijwonen en meespelen in opvoeringen – toonden zij zich als mensen met smaak, gezag en rijkdom. De ruilhandel die aan het hof bestond tussen politiek, sociaal, economisch en cultureel kapitaal was een complex geheel. Niet alleen wonnen de Oranjes aan cultureel kapitaal door hun subsidies en opdrachten, ook stond de wijze waarop zij zich tot de kunsten verhielden in het teken van de politieke positie die zij hadden en de ambities die zij daarin hadden. De centrale positie van de collectie naturalia bijvoorbeeld moet mijns inziens worden gezien als een poging om ook het gezag van de stadhouder als een natuurlijk gegeven te presenteren. Ter illustratie daarvan, en ter afsluiting van dit betoog, een laatste anekdote.³⁷

In 1777 werd de stadhouderlijke menagerie in Voorburg verrijkt met een Orang Utan. Het dier, afkomstig van Sumatra en aangevoerd door de VOC, was het eerste levende exemplaar op het Europese continent. Dit gegeven onderstreepte nog eens het belang van de prinselijke verzameling van levende en opgezette dieren. Een ingekleurde gravure met toelichting werd door heel Europa verspreid. De arme Orang Utan verdroeg het Nederlandse klimaat maar slecht en overleed na korte tijd alweer. Op Arnout Vosmaer, directeur van het stadhouderlijk kabinet én de menagerie, werd veel kritiek geuit. Hij zou het dier niet goed hebben verzorgd, überhaupt maar weinig verstand van levende dieren hebben. Vosmaer overleefde de kritiek en kon zich vanaf dat moment de trotste beheerder noemen van een opgezette aap, een mooie aanvulling op de stadhouderlijke verzameling. Zoals deze arme Orang Utan waren er vele dieren die in de publiciteit kwamen als bijdragen die de stadhouder leverde aan de ontwikkeling van de natuurwetenschap. De achterliggende boodschap moge duidelijk zijn: onder de goede zorgen van de prins van Oranje, wiens functie organisch vervlochten was met het lot van de Republiek, vond de rijkdom van de natuur zijn weg naar de tuin van de Verenigde Nederlanden.

³⁷ Van Meerkerk, 'Colonial objects and the display of power'.