

Eenvoud, Schoonheid en Devotie

De Collectie Ramboux in Nederlands bezit.



Carl Philipp Fohr, *Portret van Johann Anton Ramboux*, ca. 1817, potlood op papier, 124 x 117 mm, Kurpfälzisches Museum, Heidelberg.

Naam: Roland Gieles
Studentnummer: 3379140

*Masterscriptie Universiteit Utrecht
Kunstgeschiedenis, specialisatie Beeldende Kunst tot 1850*

Datum: 16 augustus 2013
Scriptiebegeleider: dr. V.M. Schmidt
Tweede lezer: prof. dr. J.F.H.J. Stumpel

Voorwoord

Het onderwerp van deze scriptie, de collectie Ramboux in Nederlands bezit, komt voort uit twee kunsthistorische periodes die mij tijdens mijn studie bijzonder geboeid hebben: de vroege Italiaanse Renaissance en de Romantiek. Ik heb mij gedurende mijn bachelorstudie kunstgeschiedenis hoofdzakelijk gericht op de Italiaanse Renaissance. Zo volgde ik een onderzoekswerkgroep aan het NIKI (Nederlands Interuniversitair Kunsthistorisch Instituut) te Florence over Michelangelo's schoonheidsideaal en schreef ik mijn bachelorscriptie over zelfportretten in de Florentijnse- en centraal-Italiaanse kunst van het Quattrocento. Daarnaast heb ik een minor Italiaanse Taal en Cultuur gevolgd, wat essentieel is gebleken voor een gedegen onderzoek naar de Italiaanse kunst. Tijdens mijn masterstudie kunstgeschiedenis ben ik me steeds meer gaan interesseren in de verzamelaars van de vroege Italiaanse kunst in Nederland. Deze interesse kwam mede voort uit mijn onderzoeksstage naar de vroege Italiaanse schilderijencollectie van Museum Boijmans-van Beuningen. Waarom verzamelt een bepaald persoon een bepaald object en in wat voor (kunst)historische context gebeurt dat? Uit het beantwoorden van dergelijke vragen blijkt dat de verzamelgeschiedenis van een kunstwerk veel meer inhoudt dan het gebruikelijke lijstje van herkomstgegevens in een catalogustekst doet vermoeden. Wat dat betreft is de keuze om mijn scriptie te schrijven over de negentiende-eeuwse Duitse schilder, lithograaf en verzamelaar Johann Anton Ramboux en zijn collectie vroege Italiaanse kunst in Nederlands bezit dus op alle vlakken overeenkomstig met mijn kunsthistorische interesses.

Mijn hartelijke dank gaat uit naar Peter den Held van Museum Catharijneconvent, die mij in het museumdepot de vroege Italiaanse paneeltjes uit Ramboux' collectie heeft getoond. Ook wil ik Frank Jansen van Huis Bergh bedanken voor de gastvrije ontvangst, de rondleiding door het kasteel en de foto van de Italiaanse zaal.

Zaltbommel, 22 juli 2013

Inhoudsopgave

Inleiding	4
Hoofdstuk 1: Johann Anton Ramboux en de herwaardering van de vroege Italiaanse kunst	7
<i>1.1 De herwaardering van de vroege Italiaanse kunst in Duitsland en Italië</i>	<i>7</i>
<i>1.2. Johann Anton Ramboux: Zijn opleiding en eerste Italiëreis (1816-1822)</i>	<i>9</i>
<i>1.3. De verzameling van Johann Anton Ramboux en zijn tweede Italiëreis (1832-1842)</i>	<i>11</i>
<i>1.4. Ramboux als conservator</i>	<i>14</i>
Hoofdstuk 2: De collectie Ramboux in Nederlands bezit	17
<i>2.1 Gerardus Wilhelmus van Heukelum en Friedrich Wilhelm Mengelberg</i>	<i>17</i>
<i>2.2 Van Heukelums Aartsbisschoppelijk Museum te Utrecht</i>	<i>21</i>
<i>2.3 Mengelberg, Jan Herman van Heek en Huis Bergh</i>	<i>23</i>
Hoofdstuk 3: Het huidige belang van Ramboux' collectie	28
<i>3.1. Italiaanse kunst in Nederlands bezit</i>	<i>28</i>
<i>3.2. Museum Catharijneconvent</i>	<i>29</i>
<i>3.3. Huis Bergh</i>	<i>31</i>
<i>3.4. Het huidige belang van Ramboux' collectie voor Nederlandse musea</i>	<i>33</i>
Conclusie	36
Bibliografie	38
Afbeeldingen	43

Inleiding

In de collecties van het Museum Catharijneconvent te Utrecht, het Rijksmuseum Amsterdam en Huis Bergh bevinden zich vroege Italiaanse paneelschilderijen uit de collectie van Johann Anton Ramboux (1790-1866). Deze Duitse schilder, lithograaf en kunstverzamelaar maakte twee lange reizen door Italië en legde tijdens deze reizen de vroege Italiaanse kunst en architectuur vast in ruim 2000 litho's, tekeningen en aquarellen. Ook kocht Ramboux tijdens deze reizen 391 vroege Italiaanse schilderijen aan. Na zijn reizen werd hem een baan als conservator in het Wallraf museum in Keulen aangeboden. Deze baan heeft hij tot zijn dood aangehouden. Ramboux hoopte dat de stad Keulen zijn gehele collectie wilde aankopen, maar Keulen vond Ramboux' vraagprijs te hoog. Aangezien er geen andere koper was die zijn gehele collectie wilde aankopen, werd zijn collectie na zijn dood geveild. Een deel van zijn schilderijenverzameling is via deze veiling in Nederlands bezit gekomen.

In Nederland was er tot de eerste decennia van de twintigste eeuw weinig interesse in de vroege Italiaanse kunst. Er waren echter in de negentiende eeuw een aantal markante figuren, zoals Baron van Westreenen van Tiellandt (1783-1848), de Utrechtse kapelaan Gerardus Wilhelmus van Heukelum (1834-1910), de van oorsprong Keulse kunstenaar Friedrich Wilhelm Mengelberg (1837-1919) en later de Twentse industrieel Jan Herman van Heek (1873-1957), die de schoonheid zagen van de vroege Italiaanse kunst. Van Heukelum en Mengelberg kochten op de veiling van Ramboux' collectie een deel van zijn schilderijenverzameling. Van Heukelum bracht de schilderijen onder in het Aartsbisschoppelijk Museum, de voorloper van het huidige Museum Catharijneconvent. Nadat Mengelberg was overleden, kocht Jan Herman van Heek diens verzameling als geheel aan, waardoor de schilderijen uit Ramboux' verzameling in Huis Bergh terecht kwamen.

Er is weinig aandacht besteed aan de verzamelgeschiedenis en presentatiegeschiedenis van Ramboux' verzameling in Nederland, maar er is wel aandacht geweest voor Ramboux als verzamelaar in het algemeen.¹ Ook zijn er afzonderlijke schilderijen uit zijn verzameling opgenomen in het onderzoeksproject *Italiaanse kunst in Nederlands bezit*. Dit project was het belangrijkste en meest uitgebreide onderzoek naar vroege Italiaanse schilderijen in Nederland en vond zijn oorsprong in 1967. Henk van Os had 'een slordig lijstje van [Italiaanse] schilderijen' opgesteld, die hij ooit in Nederlandse musea was tegengekomen. De schilderijen die op dat lijstje stonden werden bezocht met een 'wrakke 2 CV met bijna geen rem'.² Hoewel deze aanleiding van het onderzoeksproject nogal impulsief lijkt, heeft het project een solide basis gevormd voor verder onderzoek naar vroege Italiaanse schilderijen in Nederland.

¹ Zie bijvoorbeeld H. Kier (red.), F.G. Zehnder (red.), *Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Tricolore und Preußenadler*, 2 delen, uitgave bij tent. Keulen (Museen der Stadt Köln) 1998.

² Rik Vos (red.), Henk van Os, *Aan de oorsprong van de schilderkunst: vroege Italiaanse schilderijen in Nederlands bezit*, uitgave bij tent. Groningen (Groninger Museum), Maastricht (Bonniefantent Museum) 1989, p. 12.

Het onderzoeksproject begon met een deelonderzoek naar de vroege Siense schilderij in Nederland. Naar aanleiding van de onderzoeksresultaten werden er in 1969 tentoonstellingen georganiseerd in het Groninger museum, het toenmalige Aartsbisschoppelijk museum in Utrecht en in het Nederlands Interuniversitair Kunsthistorisch Instituut in Florence. Deze tentoonstellingen trokken een groot aantal bezoekers. Tegelijkertijd bracht de tentoonstellingscatalogus *Early Siense Paintings in Holland* de vroege Italiaanse schilderijen in Nederland onder de internationale aandacht van vele specialisten in dit specifieke vakgebied.³ Naar aanleiding van deze catalogus ontstonden er nieuwe vraagstukken over de verschillende schilderijen, wat leidde tot nieuwe discussies. Henk van Os benoemde deze nieuwe vraagstukken en hypothesen in een artikel in *Commentari*.⁴ De catalogus bleek het startsein te zijn voor een opleving van het onderzoek naar vroege Italiaanse kunst in Nederlands bezit.

Na de catalogus over vroege Siense kunst in Nederland volgden twee catalogi over vroege Florentijnse schilderij en vroege Venetiaanse schilderij in Nederlands bezit, respectievelijk in 1974 en 1978.⁵ In beide catalogi werd uitgegaan van een concrete aanpak van de kunstwerken. Er werd dus niet te uitgebreid ingegaan op de cultuurhistorische-, stilistische- en iconografische achtergrond, maar wel werd er ruimschoots aandacht besteed aan de materiaal-technische aspecten van de schilderijen. Een belangrijke rol was hierbij weggelegd voor professor J.R.J van Asperen de Boer, die de kunstwerken, met medewerking van studenten, natuurwetenschappelijk onderzocht.⁶

Na deze twee publicaties werd het deelonderzoek naar de Siense kunst uit 1969 naar aanleiding van de nieuwe discussies en met behulp van natuurwetenschappelijk onderzoek, opnieuw tegen het licht gehouden. De resultaten van dit vervolgonderzoek verschenen in 1989 in een nieuwe catalogus. In hetzelfde jaar werd een tentoonstelling georganiseerd over vroege Italiaanse schilderijen in het kader van het 75^{ste} lustrum van de Groningse universiteit.⁷

Dit grote onderzoeksproject leidde tot verschillende kleinere onderzoeken naar een aantal bijzondere particuliere verzamelaars van vroege Italiaanse kunst in Nederland. Henk van Os wijdde bijvoorbeeld een uitgebreid artikel aan de in Amsterdam woonachtige Zwitser Otto Lanz en diens verzameling

³ H.W. van Os (red.), H.K. Gerson (red.), *Siense Paintings in Holland*, tent. cat. bij Groningen (Museum voor Stad en Lande), Utrecht (Aartsbisschoppelijk Museum), Florence (Nederlands Interuniversitair Kunsthistorisch Instituut) 1969, met uitgebreide recensies van Hanna Kiel in *Pantheon* 27 (1969), pp. 337-339 en Sherwood A. Fehm in *Burlington magazine* 111 (1969), pp. 574-578.

⁴ H.W. van Os, 'Problemi senesi: a proposito della mostra *Pitture senesi in Olanda*', *Commentari* 22 (1971), pp. 68-76.

⁵ H.W. van Os (red.), M. Prakken (red.), *The Florentine paintings in Holland 1300-1500*, Maarssen 1974 en H.W. van Os (red.), J.R.J. van Asperen de Boer (red.), C.E. de Jong-Janssen (red.), e.a., *The early Venetian Paintings in Holland*, Maarssen 1978.

⁶ Van Os, Prakken 1974 (zie noot 4), pp. 9-24.

⁷ H.W. van Os (red.), J.R.J. van Asperen de Boer (red.), C.E. de Jong-Janssen (red.), e.a., *The early Siense paintings in Holland*, 's-Gravenhage 1989 en Vos, van Os 1989 (zie noot 2), pp. 12-20.

Italiaanse kunst en meubels.⁸ Een aantal jaren later volgde een artikel in het Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek van Jan Euwals over de vroege Italiaanse kunst in de verzameling van Baron van Westreenen van Tielland.⁹ In hetzelfde nummer van het Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek verscheen tevens een artikel van Charlotte Wiethoff over Jacques Goudstikker en zijn betekenis voor het verzamelen van vroege Italiaanse kunst in Nederland.¹⁰ Zowel Euwals als Wiethoff waren studenten van Van Os. In 1987 verscheen er een bundel, waarin twee publicaties van de Twentse ondernemer en kunstverzamelaar Jan Herman van Heek waren opgenomen.¹¹ Hierin schreef hij onder andere over zijn verzameling vroege Italiaanse schilderijen, die zich voorheen in Ramboux' collectie bevonden. In 1994 verscheen er een artikel van Casper Staal over kapelaan van Heukelum en diens Aartsbisschoppelijk museum.¹² Recent is over dit museum en de collectie een uitgebreide publicatie verschenen, waarin ruimschoots aandacht wordt besteed aan deze kunstminnende kapelaan en zijn museum.¹³

In de meeste Nederlandse literatuur over het verzamelen van vroege Italiaanse kunst in Nederland wordt Johann Anton Ramboux wel genoemd, maar er ontbreekt een overzicht van zijn betekenis voor de Italiaanse kunst in Nederland. Door Duitse kunsthistorici is meer geschreven over Ramboux, maar in de Duitse literatuur komt het deel van zijn collectie dat zich nu in Nederland bevindt onvoldoende aan de orde. Men heeft zich nauwelijks beziggehouden met de manier waarop de kunst uit Ramboux' collectie in de Nederlandse musea is terechtgekomen. Ook is er weinig geschreven over de rol die de schilderijen uit zijn collectie in de Nederlandse museumcollecties speelt. In mijn scriptie probeer ik deze lacune in het onderzoek naar vroege Italiaanse kunst in Nederland te vullen. Hierbij zal ik ten eerste aandacht besteden aan Ramboux' motivatie om de vroege Italiaanse schilderkunst aan te kopen. Vervolgens ga ik verder in op de belangrijkste personen die een deel van Ramboux' collectie aankochten en de manier waarop de schilderijen deel uit zijn gaan maken van Nederlandse museumcollecties. Als afsluiting zal ik proberen aan te tonen wat het huidige belang is van Ramboux' collectie.

⁸ H.W. van Os, 'Otto Lanz en het verzamelen van vroege Italiaanse kunst in Nederland', *Bulletin van het Rijksmuseum* 26 (1978) nr. 4, gepubliceerd in Henk van Os, *Een kathedraal voor de kunst*, Baarn 1996, pp. 7-33.

⁹ J. Euwals, 'Baron van Westreenen als verzamelaar van vroege Italiaanse schilderkunst', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 32 (1981), pp. 233-248.

¹⁰ C. Wiethoff, 'De kunsthandelaar Jacques Goudstikker (1897-1940) en zijn betekenis voor het verzamelen van vroege Italiaanse kunst in Nederland', *Nederlands Kunsthistorisch jaarboek* 32 (1981), pp. 249-278.

¹¹ J.H van Heek, R.R.A. van Gruting (red.), *Huis Bergh: kasteel en collectie*, Nijmegen 1987.

¹² C.H. Staal, 'Gerardus Wilhelmus van Heuckelum, de Utrechtse Neogoticus', *Madoc* 8 (1994), nr. 3, pp. 166-174.

¹³ E. Peters, C. Staal (red.), T.H.M. van Schaik (red.), e.a., *Naar de middeleeuwen. Het Aartsbisschoppelijk museum in Utrecht vanaf het begin tot 1882*, Utrecht 2012.

Hoofdstuk 1: Johann Anton Ramboux en de herwaardering van de vroege Italiaanse kunst ¹⁴

Tot de tweede helft van de achttiende eeuw werden de middeleeuwen gezien als donkere, onderontwikkelde periode in de wereldgeschiedenis, waarin de mens werd geleid door het geloof en niet door de ratio. Dit idee van de donkere ‘midden-eeuwen’, de tussenperiode tussen de glorieuze Oudheid en de wedergeboorte van de Oudheid, was door verschillende Italiaanse humanisten uit de veertiende en vijftiende eeuw naar voren gebracht.¹⁵ Vanaf de tweede helft van de achttiende eeuw ontwikkelde zich echter in Europa een hernieuwde interesse in de middeleeuwen. Een belangrijke reden hiervoor was dat de Noord-Europeanen zich richtten op de wortels van hun eigen cultuur.¹⁶ De herwaardering van de middeleeuwen uitte zich onder andere in de kunst en architectuur. In heel Europa distantieerden schilders en architecten zich van de classicistische vormtaal. Zij lieten zich in plaats daarvan inspireren door de belangrijkste Noordelijke schilders én Italiaanse meesters van vóór de hoogrenaissance, de zogenaamde pre-Rafaëlitische kunstenaars. Dit leidde in de loop van de negentiende eeuw tot verschillende schildersgroepen, zoals de Duitse *Lukasbund* en de latere Engelse *Pre-Raphaelite Brotherhood*.¹⁷ In de architectuur resulteerde de hernieuwde interesse in de middeleeuwen in neogotische en neoromaanse bouwstijlen.¹⁸ In dit hoofdstuk ga ik dieper in op deze herwaardering van de middeleeuwen in Duitsland en Italië en besteed ik aandacht aan Ramboux’ leven en verzamelactiviteiten.

1.1 De herwaardering van de vroege Italiaanse kunst in Duitsland en Italië

In het laatste kwart van de achttiende eeuw publiceerde Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) verschillende boeken, die de basis vormden voor de hernieuwde interesse in de middeleeuwen in Duitsland. Zijn voorgangers, zoals Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) en Anton Mengs (1728-1779), waren ervan overtuigd dat de kunst na de oudheid nooit meer eenzelfde niveau van

¹⁴ In de achttiende en negentiende eeuw verschenen er een aantal overzichtswerken over de algemene Italiaanse kunstgeschiedenis, waarin de vroege Italiaanse kunst veel aandacht kreeg, zoals Luigi Lanzi, *Storia pittorica dell’Italia*, Bassano 1795 en Jean-Baptiste Séroux D’Agincourt, *Histoire de l’Art par les monumens, depuis sa décadence au IVe siècle jusqu’à son renouvellement au XVIe*, Parijs 1810-1823. Verschillende lokale Italiaanse (kunst)historici schreven over de geschiedenis van hun plaatselijke schildersscholen, zoals Alessandro Da Morrona over Pisa en Guglielmo Della Valle over Siena. Een moderner overzicht van de Europese herwaardering van de vroege Italiaanse kunst van de zestiende tot de achttiende eeuw wordt gegeven in G. Previtali, *La Fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Turijn 1964. In Duitsland waren publicaties van Johann Wolfgang von Goethe en Johann David Passavant van belang. Over de Nazareners is in 2005 een grote tentoonstelling gehouden in Frankfurt, waarbij een uitgebreide catalogus is verschenen onder redactie van Max Hollein. De afgelopen jaren zijn er regelmatig publicaties verschenen over de Engelse Pre-Rafaëlieten.

¹⁵ J. Burckhardt, *De cultuur der Renaissance in Italië*, Houten 2010² (2008), voor het eerst gepubliceerd in 1860, vertaald door Titia Jelgersma, pp. 128-138.

¹⁶ P. ten Doesschate-Chu, *Nineteenth-Century European Art*, Upper Saddle River (NJ) 2006² (2003), pp. 74-77.

¹⁷ S.P. Casteras (red.), A.Craig Faxon (red.), *Pre-Raphaelite Art in Its European Context*, Cranbury (NJ) / London 1995, pp. 11-12.

¹⁸ L.M Roth, *Understanding Architecture. Its Elements, History and Meaning*, Boulder (Colorado) 2007² (2006), pp. 475-481.

schoonheid en vaardigheid had gehaald. Het dieptepunt van de kunst werd volgens hen bereikt tijdens de donkere middeleeuwen.¹⁹ Goethe was juist lovend over de middeleeuwen. In zijn in 1773 gepubliceerde *Von deutscher Baukunst* roemde hij de noordelijke gotische architectuur. Hij noemde de bouwstijl natuurlijk en instinctief en vol christelijke spiritualiteit. Goethes associatie van enerzijds emotie, spiritualiteit en natuurlijkheid en anderzijds de middeleeuwen, het christendom en de Duitse identiteit, zou de basis vormen voor een belangrijke Duitse kunstenaarsbeweging: de Nazareners.²⁰ Deze kunstenaarsgroep vond zijn oorsprong in 1809, toen zes studenten van de Weense kunstacademie zich afzetten tegen de neoclassicistische kunst die hen op de academie werd aangeleerd. Volgens de Nazareners was kunst zeer nauw verbonden met het geloof. In de classicistische kunst van de zeventiende en achttiende eeuw vonden zij deze spirituele verbondenheid niet terug, maar wel in de kunst van de middeleeuwen en renaissance. Albrecht Dürer (1471-1528) en de jonge Rafaël (1483-1520) waren belangrijke voorbeelden voor de schildersgroep (afb. 1). In het geloof konden zij de spirituele inspiratie vinden om tijdloze kunstwerken te maken.²¹ De jonge kunstenaars vormden samen een broederschap, de *Lukasbund*, wat een verwijzing was naar de middeleeuwse patroonheilige van het schildersgilde. Door politieke onrust in Wenen, vestigden zij zich in het leegstaande klooster San Isidoro in Rome, waar zij leefden als monniken. Vanwege hun strenge geloof, hun lange haar en hun baarden werden zij vergeleken met de Nazareners, de inwoners uit de Bijbelse stad Nazareth.²²

Niet alleen in Duitsland was er een hernieuwde interesse in de middeleeuwen, maar ook in Italië. Dit kwam in eerste instantie door verschillende becommentarieerde en herziene uitgaven van Giorgio Vasari's *Vite*. Volgens Vasari vond de wederopleving van de Italiaanse kunst plaats in Florence, met kunstenaars als Cimabue (ca.1240–ca.1302) en Giotto (ca.1267-1337). Twee belangrijke becommentarieerde uitgaven van de *Vite* werden geschreven door Giovanni Gaetano Bottari (1689-1775) tussen 1759 en 1760 en door Guglielmo Della Valle (1746-1805) tussen 1791 en 1794. Deze herziene versies van de *Vite* zorgden voor een impuls bij lokale historici om onderzoek te doen naar de vroege kunst uit hun eigen steden. Hier zijn een aantal belangrijke publicaties uit voortgekomen zoals *Pisa illustrata nelle Arti del Disegno* van Alessandro Da Morrona (1741-1821) over kunst uit Pisa en de *Lettere Senesi sopra le belle arti* van Della Valle over Siense kunst.²³ In deze geschriften probeerden zij aan te tonen dat hun lokale kunstenaars al eerder afstand hadden genomen van de 'barbaarse middeleeuwse kunst' en de 'rautheid van de Griekse school', en dat niet alleen Florence, maar ook hun steden het centrum van de wederopleving van de Italiaanse kunst waren.²⁴

¹⁹ P. van den Akker, *Looking for Lines. Theories on the Essence of Art and the Problem of Mannerism*, Amsterdam 2010, pp. 279-308.

²⁰ Ten-Doesschate-Chu 2006 (2003) (zie noot 16), pp. 161-169.

²¹ M. Hollein en C. Steinle (red.), *Religion, Macht, Kunst. Die Nazarener*, uitgave bij tent. Frankfurt (Schirn Kunsthalle) 2005, pp. 30-32, 47.

²² Hollein en Steinle 2005 (zie noot 21), p. 101.

²³ H.J. Ziemke, 'Ramboux und Assisi', in: *Städel Jahrbuch*, München 1971, pp. 167-168.

²⁴ H.J. Ziemke, 'Ramboux und die sienesisische Kunst', in: *Städel Jahrbuch*, München 1969, pp. 259-260.

In dezelfde periode dat Da Morrona en Della Valle hun bevindingen publiceerden, rond het jaar 1795, was Luigi Lanzi (1732-1810) al bijna acht jaar bezig met het schrijven van een overzichtswerk van de Italiaanse schilderkunst, zijn *Storia pittorica dell' Italia*, waarin hij de Italiaanse kunst stilistisch indeelde in verschillende regionale scholen. Om een zo compleet mogelijk overzicht te schrijven, richtte Lanzi zich dus ook op de vroege Italiaanse kunst. Volgens hem was de middeleeuwse kunst 'steeds meer tot een mechanisme uitgegroeid, waarin de een de ander imiteert, zonder ook maar iets toe te voegen aan de praktijk van de meesters'.²⁵ Lanzi stelde echter vast dat deze situatie tegen het eind van de dertiende eeuw veranderde. Hij zag deze verandering bij kunstenaars als Giunta Pisano (ca.1190/1200- ca.1250/1260), die 'droog, maar met krachtig kleurgebruik' schilderde en Guido da Siena (ca.1230-ca.1290), die de Madonna 'lieflijk' in plaats van 'ernstig' weergaf (afb. 2).²⁶

Ongeveer tien jaar na Lanzi's publicatie werd er een ander groot overzichtswerk van de Italiaanse kunstgeschiedenis uitgegeven, dat was geschreven door Jean-Baptiste Séroux d'Agincourt (1730-1814). Hij was een Franse historicus, die tussen 1779 en 1789 een reis had gemaakt door Italië. Het doel van zijn reis was om, in de stijl van Winckelmann, een kunsthistorisch overzichtswerk te schrijven over de Italiaanse kunst en architectuur. Het eindresultaat, *Histoire de l'Art par les monumens*, werd aan het eind van zijn leven en na zijn dood uitgegeven.²⁷ In dit werk gaf D'Agincourt met behulp van afbeeldingen een overzicht van de Italiaanse kunst van de late oudheid tot en met de zestiende eeuw (afb. 3). De nadruk lag dus grotendeels op de vroege Italiaanse kunst. De publicatie werd nauwkeurig bestudeerd door een latere generatie van jonge kunstenaars in Rome aan het einde van de achttiende eeuw, onder wie de Nederlander Humbert de Superville (1770-1849) en de Engelsman William Young Ottley (1771-1836). Zij tekenden de verschillende middeleeuwse frescocycli, panelen en monumenten na.²⁸ Rond de eeuwwisseling van de achttiende naar de negentiende eeuw werd er dus zowel in Italië als Duitsland meer aandacht besteed aan de vroege Italiaanse kunst.

1.2. Johann Anton Ramboux: Zijn opleiding en eerste Italiëreis (1816-1822)

Een van de meest markante kunstenaars, met het oog op deze hernieuwde interesse in de vroege Italiaanse kunst, was de Duitser Johann Anton Ramboux. Hij was ervan overtuigd dat de

²⁵ Oorspronkelijk citaat: 'L'arte a poco a poco divenne un meccanismo (...) di andarsi l'un l'altro imitando, senza aggiunger mai nulla alla pratica dei maestri', in L. Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia*, Bassano 1795, ed. 1809, vol.1, p. 16.

²⁶ Oorspronkelijke citaten: '[di disegno] secco [ma in cui] l'impasto dei colori è forte (..)' en '[Guido da Siena, la cui Madonna del 1221 ha un volto] amabile [che non] partecipa di quel bioco che fu il carattere dei Greci', Previtali 1964 (zie noot 14), pp. 136-153.

²⁷ De volledige titel is *Histoire de l'Art par les monumens, depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e* en werd uitgegeven door Treuttel & Würtz in Parijs tussen 1810 en 1823.

²⁸ Previtali 1964 (zie noot 14), pp. 164-184.

middeleeuwen pas echt begrepen konden worden, als men een grondige kennis had van de kunst en monumenten uit deze periode.²⁹ Ramboux groeide op in Trier en in deze stad begon hij ook zijn schilderscarrière. Hij ging op jonge leeftijd in de leer bij de lokale kunstenaar Christoph Hawich (1782-1848) en vervolgde zijn opleiding in 1803 bij de Benedictijnermonnik broeder Abraham Gilson d'Orval (1741-1809) in Florenville, ongeveer 120 kilometer ten westen van Trier. Toen Ramboux achttien jaar was, vertrok hij naar Parijs om zijn opleiding voort te zetten in het atelier van Jacques-Louis David (1748-1825), die in hem een groot talent zag.³⁰ De classicistische schilder David was in 1781 begonnen met het aannemen van leerlingen in zijn atelier en had dus ruim 25 jaar ervaring toen Ramboux bij hem in de leer ging. David wilde graag dat zijn leerlingen een individuele stijl ontwikkelden. Zo liet hij hen kritisch nadenken over allerlei aspecten van zijn schilderijen, zoals de compositie en het landschap. In de dagelijkse atelierpraktijk was het ontwikkelen van een individuele stijl echter moeilijk, omdat de leerlingen en de meester veelal samenwerkten aan de grote monumentale werken.³¹

Na vier jaar geleerd te hebben bij David keerde Ramboux in 1812 terug naar Trier, waar hij zich vestigde als portretschilder. Hij portretteerde voornamelijk familieleden in een soortgelijke classicistische stijl als David.³² Dit wordt bijvoorbeeld duidelijk in zijn portretten van Franz Anton Utsch (afb. 4) en diens vrouw Anna Maria Utsch-Ramboux, tevens de zus van Johann Anton Ramboux (afb. 5).

Ramboux scheidde zich in de jaren na zijn opleiding af van Davids stijl en begon in een persoonlijke stijl te werken, die gebaseerd was op de kunst van vóór het classicisme. Hij had tijdens zijn periode in Parijs het Musée Napoleon bezocht, de voorloper van het huidige Louvre. Hier bevonden zich Napoleons kunstschaten, met onder andere een groot aantal kunstwerken uit de renaissance en barok, zoals Rafaëls *Transfiguratie*, Veroneses *Bruiloft te Kana* en Rubens' *Kruisafname*. Ramboux was hiervan zeer onder de indruk.³³

Toen hij werd toegelaten tot de kunstacademie van München, ontmoette Ramboux kunstenaars als Carl Philipp Fohr (1795-1818) en de Zwitserse graveur Samuel Amsler (1791-1849). Ramboux dacht dat hij aan de academie een meer persoonlijke stijl kon ontwikkelen, maar de academie richtte zich nog grotendeels op de classicistische kunst, die Ramboux al kende vanuit zijn leertijd bij David. Daarom vertrok hij met Samuel Amsler in de herfst van 1816 naar Italië.³⁴ Via Milaan, Parma en

²⁹ Ziemke 1971 (zie noot 23), p. 167.

³⁰ H. Robels, 'Ramboux' Leben und künstlerisches Schaffen' in: I. Hiller (red.), *Johann Anton Ramboux: Maler und Konservator 1790-1866*, tent. cat. Keulen (Wallraf-Richartz Museum) 1966, pp. 9-11.

³¹ D. Johnson, 'Jacques-Louis David, Artist and Teacher: An Introduction', in: D. Johnson (red.), *Jacques-Louis David: New perspectives*, Newark 2006, (Studies in Seventeenth- and Eighteenth-Century Art and Culture), pp. 36-41.

³² G. Groß, 'Beiträge zur Kenntnis von Leben und Schaffen des Trierer Malers J.A. Ramboux', *Trierer Zeitschrift für Geschichte und Kunst des Trierer Landes und seiner Nachbargebiete* 53 (1990), p. 348.

³³ Ten Doesschate-Chu 2003 (zie noot 16), pp. 113-116.

³⁴ Robels in Hiller (red.) 1966 (zie noot 30), p. 11.

Florence reisden zij naar Rome. Hier kwam Ramboux niet alleen in contact met de Nazareners, maar ook met een groep Duitse geleerden. Onder hen waren de schilder en Rafaëlbiograaf Johann David Passavant (1787-1861), de historicus Johann Friedrich Böhmer (1795-1863) en de kunsthistoricus Carl Friedrich von Rumohr (1785-1843). De Nazareners verheerlijkten de kunst van de jonge Rafaël en beeldden hem regelmatig af met hun andere renaissanceheld, Albrecht Dürer. Gedurende de negentiende eeuw verschoof hun belangstelling echter naar de schilderkunst uit de tijd vóór Rafaël. Mannen als Passavant en Von Rumohr hebben Ramboux gewezen op de vroege Italiaanse kunst en zij hebben hem aangespoord deze kunst bekend te maken bij het grote publiek door kopieën te maken van de werken. In 1818 en 1821 maakte Ramboux reizen vanuit Rome naar Toscane en Umbrië, waar hij de kunst van het Trecento en Quattrocento bestudeerde. Tijdens deze reizen maakte hij zijn eerste kopieën, zoals een kopie naar Giotto's fresco van de *Stigmatisatie van de Heilige Franciscus* in de bovenkerk van de San Francesco in Assisi (afb. 6).³⁵

1.3. De verzameling van Johann Anton Ramboux en zijn tweede Italiëreis (1832-1842)

In 1822 keerde Ramboux terug naar Trier. Geïnspireerd door zijn reizen door Italië begon hij met het vastleggen van de stedelijke monumenten en stadsgezichten van Trier in aquarellen, tekeningen en lithografieën (afb. 7). Hoewel deze reeksen litho's net na hun publicatie in 1824 geen overweldigend succes waren, was de toenmalige Pruisische Koning Friedrich Wilhelm III (1770-1840) erg enthousiast over de stadsgezichten. Hierdoor nam de algemene interesse in de lithografieën alsnog toe.³⁶ Vervolgens kreeg Ramboux in 1826 de opdracht om een frescocyclus te schilderen in het Trierse woonhuis van de lokale wijnboer Matthias Joseph Hayn (1770-1839).³⁷ Hij werkte in deze tijd in een romantische, monumentale stijl, net als Peter von Cornelius (1783-1867) dat in München deed. Ramboux' stijl was in de loop der jaren steeds meer beïnvloed door de kunst uit de Italiaanse hoogrenaissance, in het bijzonder door Rafaëls figuren en kleurgebruik. In Trier sloeg Ramboux' italianiserende monumentale stijl echter niet goed aan. Vooral de Italiaanse thematiek vond in Trier weinig weerklank en hij werd daar juist meer gevraagd als portretschilder.³⁸

Na tien jaar in zijn geboorteplaats te hebben gewerkt, besloot Ramboux om het advies van de bevriende kunsthistoricus Carl Friedrich von Rumohr op te volgen en opnieuw naar Italië te gaan. Dit keer zou hij zich volledig richten op het bestuderen van de kunst van het Trecento en Quattrocento. Hij ging naar Italië met de specifieke bedoeling om oudchristelijke monumenten, de middeleeuwse altaarstukken en fresco's te kopiëren en te verzamelen (afb. 8). Dat kopiëren mag men vrij letterlijk

³⁵ H.J. Ziemke, 'Ramboux und die frühe italienische Kunst' in: Hiller (red.) 1966 (zie noot 30), p. 17.

³⁶ Groß 1990 (zie noot 32), pp. 347-349.

³⁷ Zie voor meer informatie over deze fresco's E. Zahn, 'Johann Anton Ramboux und seine Fresken im Hause Hayn zu Trier', *Trierer Zeitschrift* 30 (1967), pp. 170-193.

³⁸ Robels in Hiller (red.) 1966 (zie noot 30), pp. 13-15.

nemen, want hij maakte veel zogenaamde *lucidi* of contourtekeningen. Hiervoor werd een geel of bruin papier met olie doorschijnend gemaakt en op het paneel of de muur gelegd. De contouren en belangrijkste detaillering van de afbeeldingen werden dan met houtskool of krijt overgetekend. De schaduwen werden met arceringen aangegeven.³⁹

Ramboux vertrok in 1832 en zou de tien daaropvolgende jaren in Italië blijven. Zijn precieze route is niet helemaal duidelijk. In 1833 was hij in Ravenna en twee jaar later was hij in Gubbio, een plaatsje ten noordoosten van Perugia. Hij is vervolgens naar Assisi gegaan en is daar tot 1836 gebleven.

Daarna reisde hij via Orvieto verder naar Rome, waar hij in 1838 aankwam. In 1840 ging hij naar Napels en na zijn bezoek aan deze stad vertrok hij naar Toscane, waar hij in San Gimignano, Florence en Siena verbleef.⁴⁰ Hij is dus het grootste deel van de tijd in Toscane, Umbrië en rondom Rome geweest. Hij verbleef voor langere tijd in Subiaco, Assisi en Siena.⁴¹ Dit waren de plaatsen waar de grote heiligen vandaan kwamen, zoals de heilige Benedictus, de heilige Franciscus van Assisi en de heilige Catharina van Siena. Op deze plekken had de vroege kunst niet de intentie om natuurgetrouw te zijn, omdat de kunst vooral als religieus object bedoeld was en niet zozeer als kunstwerk.⁴²

Ramboux is een relatief lange periode van zijn reis in deze drie steden gebleven, omdat hij ze waarschijnlijk als hoofdsteden van de vroeg Italiaanse kunst beschouwde. Hij heeft dus zoveel mogelijk monumenten, frescocyclus en kunstobjecten uit deze steden zorgvuldig gekopieerd.⁴³

Tegenwoordig blijken deze kopieën een betrouwbare bron om te achterhalen hoe de verschillende kunstwerken er in de negentiende eeuw hebben uitgezien.⁴⁴

Naast het kopiëren van de vroeg Italiaanse kunst deed Ramboux in Italië archiefonderzoek en kocht hij een aanzienlijk aantal schilderijen aan voor zijn eigen verzameling.⁴⁵ Hier zijn een aantal verklaringen voor. Een eerste verklaring is dat de kunst goed betaalbaar en verkrijgbaar was. Gedurende de eerste helft van de negentiende eeuw was de vraag naar Italiaanse kunst vanuit het buitenland sterk toegenomen. Zodra de Italiaanse kunsthandelaars ontdekten dat er een grote vraag was naar hun Italiaanse kunst, werd er door hen met plezier een groot aanbod gecreëerd. Grote altaarstukken werden verzaagd tot verschillende kleinere paneeltjes. Uit alle hoeken en gaten van kloosters, kerken en woonhuizen werden schilderijen gehaald en verkocht. Bovendien werden veel kloosters in de Franse Tijd opgeheven en gesloten. Al eerder had de Groothertog van Toscane veel kloosters met te weinig

³⁹ Ziemke 1969 (zie noot 24), p. 258.

⁴⁰ Zie voor Ramboux' activiteiten in Napels P. Vitolo, 'Il Medioevo napoletano nei taccuini di Johann Anton Ramboux' *Prospettiva* 119 (2005), pp. 127-144.

⁴¹ Zie ook I. Hueck, 'Le copie di Johann Anton Ramboux da alcuni affreschi in Toscana ed in Umbria' *Prospettiva* 23 (1980), pp. 2-10.

⁴² Ziemke 1969 (zie noot 24), pp. 258-259.

⁴³ Ziemke 1971 (zie noot 23), pp. 170-171.

⁴⁴ Hueck 1980 (zie noot 41), p. 2.

⁴⁵ Ziemke in Hiller (red.) 1966 (zie noot 35), p. 18.

monniken of nonnen opgeheven.⁴⁶ Door de sluiting van de kloosters kwamen er in een korte tijd veel Italiaanse schilderijen op de markt, met daarbij een groot aantal topstukken van schilders als Rafaël en Guido Reni (1575-1642). Door de grote vraag naar de topstukken werden de prijzen van deze schilderijen flink opgevoerd. De meeste kopers, die niet aan de hoge vraagprijzen van de topstukken konden voldoen, richtten zich hierdoor ‘noodgedwongen’ tot de vroege Italiaanse schilderijen. De vroege Italiaanse kunst was dus in de eerste helft van de negentiende eeuw populair, goed verkrijgbaar en betaalbaar.⁴⁷ Het was logisch dat Ramboux juist geïnteresseerd was in de aankoop van de vroege Italiaanse schilderijen. Het was immers zijn belangrijkste doel om de kennis van de vroeg Italiaanse kunst te vergroten en deze kunst bekend te maken bij het grote publiek. Niet alleen droegen zijn kopieën, contourtekeningen en aquarellen bij aan dit doel, maar ook een eigen verzameling van ‘echte’ vroege Italiaanse kunstwerken. Het is niet verwonderlijk dat hij een groot deel van zijn verzameling in steden als Assisi en Siena kocht, vanwege de status van deze steden als centra van vroeg Italiaanse kunst.

In zijn romantische beleving zag Ramboux de vroeg Italiaanse kunst, die enkel de religie diende, als voorbeeld van authentieke, pure christelijke kunst. Met het oog op Ramboux’ eerste Italiëreis, waar hij zich een tijdlang aansloot bij de Nazarenen in Rome en in contact was gekomen met Carl Friedrich von Rumohr en Johann David Passavant, moet deze kunst hem het meest aangesproken hebben. Misschien heeft hij in zijn beginjaren ook graag werk van Rafaël en de andere Italiaanse meesters van de hoogrenaissance willen aankopen, maar halverwege de negentiende eeuw was dat bijna onmogelijk geworden, tenzij de koper extravagant rijk was.

Hoewel het in Toscane sinds 1754 officieel verboden was om zonder toestemming schilderijen te exporteren, werden er in de decennia die volgden flinke hoeveelheden kunst verscheept naar het buitenland. Dit ging soms hand in hand met omkoping en corruptie, maar in andere gevallen had het ook te maken met de achteloosheid van de Italiaanse autoriteiten. Ramboux wist zijn verzameling met succes te verscheppen van Livorno naar Duitsland. In het Archivio Comunale di Siena en het Archivio Storico della Soprintendenza in Florence bevinden zich de lijsten met beschrijvingen van de kunstwerken die Ramboux heeft laten verscheppen. Daarvoor moest hij eerst de goedkeuring krijgen van de Italiaanse autoriteiten. Daarom moest Ramboux een lijst invullen, waarop hij de basisgegevens van de schilderijen beschreef, zoals de voorstelling, het materiaal en de afmetingen. Vervolgens moesten de lokale autoriteiten op het gebied van kunst, in Ramboux’ geval was dat professor Nenci, de directeur van de Sienese kunstacademie, de schilderijen die hij wilde laten verscheppen inspecteren. In juni 1838 lukte het Ramboux om 91 schilderijen te verscheppen van Livorno naar Duitsland. Nu

⁴⁶ G. Bertros, ‘The French Revolution and the Catholic Church’ *History Review* 68 (december 2010), pp. 16-21. Over de Franse overheersing van Italië: J. van Osta, *Een geschiedenis van het moderne Italië*, Amsterdam 2010⁴ (2008), pp. 36-48.

⁴⁷ R. Vos, ‘De geschiedenis van het verzamelen van vroege Italianen’ in Vos (red.), van Os (red.) 1989 (zie noot 2), pp. 20-44.

deze eerste lading schilderijen succesvol verscheept was, bleef Ramboux op dezelfde manier schilderijen verschepen. Soms leidde hij de autoriteiten om de tuin, door zich bij het beschrijven van de schilderijen enigszins onwetend op te stellen. Hij liet soms belangrijke informatie, zoals een signatuur op de lijst, expres achterwege, om de schilderijen zonder problemen in Duitsland te krijgen. Tussen 1838 en 1842 wist Ramboux 364 Siense schilderijen uit de dertiende, veertiende en vijftiende eeuw te exporteren. De Italiaanse autoriteiten zagen de schilderijen als kunst van slechte kwaliteit. Vaak waren de schilderijen vies, was het vernis verkleurd of ontbraken er stukken. Ramboux wist echter, door zijn achtergrond als schilder, hoe hij de werken kon schoonmaken en restaureren. Hij zag zijn verscheepte schilderijen als museumstukken, die ‘met eer in een verzameling opgenomen kunnen worden’ (afb. 9).⁴⁸

1.4. Ramboux als conservator

Tijdens zijn tien jaar durende zwerftocht door Italië kocht Ramboux niet alleen kunst, maar vervaardigde hij ook ruim 2000 kopieën van kunstwerken en monumenten, zowel in de vorm van contourtekeningen als gewone tekeningen en aquarellen. In 1840 verkocht hij 325 aquarellen van ‘de belangrijkste monumenten van de christelijke schilderkunst in Italië’ aan de kunstacademie van Düsseldorf. Deze aquarellen waren zo populair dat ze een jaar later in de vaste opstelling van het Wallraf museum in Keulen werden tentoongesteld. De populariteit van de aquarellen droeg ertoe bij dat Ramboux na lange onderhandelingen in 1843 een baan als conservator kreeg aangeboden bij hetzelfde Wallraf museum.⁴⁹ Daarom keerde hij in 1843 terug uit Italië en bleef hij tot zijn dood in 1866 conservator.⁵⁰

In Keulen was Ramboux niet alleen verantwoordelijk voor het beheren van de collectie, maar er werd ook van hem verwacht dat hij kunstwerken restaureerde en dat hij er zelf onderzoek naar deed.⁵¹ Een grote taak, waar Ramboux als conservator rond 1850 mee begon, was het schrijven van een museumcatalogus. De verschillende objecten zouden worden beschreven en worden voorzien van een contourtekening, om een beeld te creëren van de schilderschool en tijdsperiode waarin het kunstwerk vervaardigd was. In de jaren die volgden raakte de catalogus echter op een zijspoor, omdat Ramboux met andere zaken bezig was.⁵²

⁴⁸ C. Merzenich, ‘Di dilettanza per un artista. Der Sammler Antonio Giovanni Ramboux in der Toskana’ in Kier, Zehnder 1995 (zie noot 1), pp. 303-315.

⁴⁹ Ramboux’ vriendschap met August Reichensperger was tijdens deze onderhandelingen van groot belang. Reichensperger genoot een hoog aanzien, vanwege zijn politieke carrière in zowel Trier als Keulen en heeft Ramboux aangedragen als nieuwe conservator van het Wallraf Museum. Zie ook Groß 1990 (zie noot 32), pp. 352-353.

⁵⁰ Ziemke in Hiller (red.) 1966 (zie noot 35), pp. 18-19.

⁵¹ H. Vey, ‘Ramboux in Köln’, in: Hiller (red.) 1966 (zie noot 30), pp. 27-49.

⁵² Vey in Hiller (red.) 1966 (zie noot 51), pp. 31-34.

Ondanks zijn drukke baan als conservator bleef Ramboux volharden in zijn oorspronkelijke doel, het verbreden van de kennis van de vroege Italiaanse kunst bij het grote publiek. In de ruim twintig jaar die volgden werkte hij in het kader van de vroege Italiaanse kunst aan vier grote projecten.

Tussen 1853 en 1858 had hij bijvoorbeeld 300 grote litho's van contourtekeningen naar vroeg Italiaanse kunst uit de periode 1200-1600 geordend. Deze waren vooral belangrijk vanwege de gedetailleerde gelaatsuitdrukkingen van de figuren.

Toen hij klaar was met het ordenen van de grote litho's begon Ramboux in 1860 aan zijn *Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters*. Dit was een verzameling van 125 litho's naar verschillende Italiaanse boekillustraties en vroeg Italiaanse schilderijen.

Het derde werkproject was een serie van 30 litho's van verschillende Madonna's uit zijn eigen verzameling, die Ramboux uitgaf in 1865 (afb. 10). Zijn laatste grote project was het ordenen van zijn verzameling op onderwerp, om deze opnieuw in litho's uit te geven. Dit project heeft hij nooit af kunnen maken, omdat hij in 1866 overleed.

Ramboux was niet alleen bezig met deze projecten. Hij probeerde tegelijkertijd zijn eigen verzameling toegankelijk te maken voor het publiek. Hij had een tijdlang een expositie georganiseerd waarbij hij 400 kunstwerken uit zijn verzameling tentoonstelde.⁵³

Tijdens zijn baan als conservator heeft Ramboux ook aankopen gedaan voor het museum. Gedurende die periode waren de burgemeester van Keulen en verschillende kunstverenigingen en commissies verantwoordelijk voor de aankopen, schenkingen en bruiklenen. Er was maar een beperkt budget beschikbaar vanuit de stad voor het museum. Het kleine beetje geld dat na aftrek van de lopende kosten overbleef, was beschikbaar voor overige uitgaven, zoals nieuwe aankopen. Ramboux was dus gedwongen om goedkope aankopen te doen. Toch wist hij allerlei verschillende kunstobjecten te verwerven, zoals gebrandschilderde ramen, beeldhouwwerken, architectuurfragmenten, allerhande bodemvondsten, munten, medailles en andere curiosa. In de jaren 1840 en 1850 werden er bij opgravingen in Keulen een aantal Romeinse mozaïekvloeren en andere oudheden gevonden, die Ramboux graag voor het museum wilde aankopen. In een enkel geval hoefde het museum alleen op te draaien voor de kosten om de vloer los te graven en te verplaatsen. In een ander geval werd het geschonken door de kerk, waarin de vloer werd gevonden. In 1860 liet Ramboux, na lange onderhandelingen, drie schilderijen van de belangrijkste Vlaamse meesters aankopen. Het ging om *Prometheus* van Rubens, de *Gier* van Frans Snyders en *Mercurius* van Jordaens. Deze werken bevinden zich nog steeds in het Wallraf-Richartz Museum.

Het valt op dat Ramboux als conservator geen Italiaanse kunst heeft aangekocht. In 1860 werd een *Sacra Conversazione* van Titiaan (ca. 1487-1576) te koop aangeboden aan het museum. In een reactie op de aanbieding liet Ramboux weten dat hij het werk niet kon aankopen, omdat de Italiaanse school

⁵³ Ziemke 1969 (zie noot 24), p. 257.

in het museum ‘zeer zwak vertegenwoordigd’ was en er ‘daarom geen buitengewone uitgaven aan besteed konden worden.’⁵⁴

Ramboux bleef in dienst als conservator tot hij op 75-jarige leeftijd aan cholera overleed. Dertien jaar na zijn dood besteedde de Keulse kunsthistoricus Johann Jacob Merlo nog kort aandacht aan Ramboux en zijn bezigheden. ‘De verheerlijking van God en de versiering van de kerk, dat was het hoge doel dat hij, onbekommerd om de erkenning en de bijval van de wereld, in trouwe volharding, in eenvoud en bescheidenheid nastreefde. Hij was een persoonlijkheid, zoals men zich de meest vriendelijke oude meester zou voorstellen.’⁵⁵

⁵⁴ Vey in Hiller (red.) 1966 (zie noot 51), pp. 37-43.

⁵⁵ Vey in Hiller (red.) 1966 (zie noot 51), p. 36.

Hoofdstuk 2: De collectie Ramboux in Nederlands bezit

Voor zijn dood in 1866 was Ramboux in het bezit van 391 vroege Italiaanse schilderijen. Hij wilde zijn collectie het liefst als complete verzameling verkopen. Hij hoopte dat de stad Keulen zijn collectie wilde aankopen, maar het bedrag dat het stadsbestuur beschikbaar stelde was, naar Ramboux' mening, te laag.⁵⁶ Nadat hij was overleden, werd zijn collectie in 1867 geveild bij het Keulse veilinghuis Lempertz (afb. 11).⁵⁷ De vroege Italiaanse schilderijen werden op de veilingdagen één voor één verkocht. De opbrengst van deze schilderijen was uiteindelijk aanzienlijk lager dan Ramboux graag had gezien.⁵⁸ In dit hoofdstuk zal ik analyseren hoe de vroege Italiaanse panelen uit Ramboux' collectie in Nederlandse musea terecht zijn gekomen.

2.1 Gerardus Wilhelmus van Heukelum en Friedrich Wilhelm Mengelberg

Twee belangrijke kopers op de veiling van Ramboux' verzameling waren de Utrechtse kapelaan Gerardus Wilhelmus van Heukelum (1834-1910) en de Keulse kunstenaar en architect Friedrich Wilhelm Mengelberg (1837-1919) (afb. 12). Gerardus Wilhelmus van Heukelum werd in 1834 geboren in Pannerden, een dorp in de buurt van Zevenaar. Hij kwam uit een notabele familie en zijn vader was de eigenaar van een steenfabriek. In 1846 begon van Heukelum zijn priesteropleiding in Culemborg. Hij vervolgde zijn opleiding bij verschillende andere seminaries en werd in 1859 tot priester gewijd in de Catharinakerk in Utrecht. Ongeveer een maand later werd hij benoemd tot kapelaan. Van Heukelum was vanaf zijn jeugd al geïnteresseerd in kunst. Als kind was hij geïntrigeerd door de architectuur en de kunst in de kerk van Pannerden. Op zijn zestiende, in het jaar 1850, bezocht hij voor het eerst de Dom van Keulen.⁵⁹ Dit bezoek moet een grote invloed hebben gehad op Van Heukelums interesse voor middeleeuwse kunst.

Nadat hij zijn opleiding tot priester had afgerond, vertrok hij met zijn studiegenoot Egbert Geerdink (1835-1916) voor een korte reis naar Antwerpen, Brussel en Parijs. Tijdens deze reis bezochten de vrienden een groot aantal kerken en musea. In 1858 werden de eerste afgestudeerden van het seminarie tot priester gewijd. De studenten besloten, uit dankbaarheid voor de opleiding, een bijzondere, handgemaakte kelk, naar middeleeuws model, te schenken aan aartsbisschop Zwijssen. Van Heukelum kreeg de taak om het cadeau uit te kiezen. Hij kreeg hiervoor verlof van zijn opleiding, zodat hij naar Keulen kon afreizen. Keulen was, door nieuwe middeleeuwse opgravingen en de bouw van de Dom, gedurende die periode het centrum van de kerkelijke kunstproductie en de thuishaven

⁵⁶ Vos, Van Os 1989 (zie noot 2), p. 28.

⁵⁷ De veiling werd verdeeld over twee data: 23 mei en 27 december 1867.

⁵⁸ Vey in Hiller (red.) 1966 (zie noot 51), p. 69.

⁵⁹ Staal 1994 (zie noot 12), pp. 166-168.

van verschillende kerkelijke kunstverenigingen. Tijdens zijn verblijf aldaar kwam Van Heukelum in contact met de belangrijkste personen uit deze kunstverenigingen, zoals Friedrich Laib, Franz Joseph Schwarz en Franz Bock (1823-1899) (afb. 13). Hun belangrijkste standpunt was dat de nieuwe kerkelijke kunstnijverheid niet moest afwijken van de middeleeuwse kunstnijverheid, omdat de ongedeelde, katholieke kerk toen op haar hoogtepunt was. Laib en Schwarz begonnen in 1857 een eigen tijdschrift, waarin zij de belangrijkste middeleeuwse kunstvoorwerpen nauwkeurig afbeeldden, zodat ze gereproduceerd konden worden. Dit tijdschrift, met de titel *Kirchenschmuck, ein Archiv für christliche Kunstschöpfungen und christliche Althertumskunde*, bleek van groot belang voor de Duitse kerkelijke kunstbeweging. Franz Bock was priester en conservator van het Keulse Aartsbisschoppelijk museum. Van zijn hand verschenen verschillende publicaties over middeleeuwse kunst, bijvoorbeeld over kelken en liturgische gewaden.⁶⁰ Bock beschouwde een kelk uit de Keulse Apostelenkerk als hoogtepunt van de middeleeuwse edelsmeedkunst. Van Heukelum koos er daarom voor om de kelk, die geschonken zou worden aan aartsbisschop Zwijsen, te laten maken naar het middeleeuwse voorbeeld uit de Apostelenkerk.⁶¹ De kans is groot dat Van Heukelum Ramboux tijdens dit verblijf in Keulen heeft ontmoet. Ramboux was in die tijd een vooraanstaand lid van de Keulse kerkelijke vereniging en had veel contact met heren als August Reichensperger (1808-1895), Laib en Bock. Reichensperger was zelfs een goede vriend van Ramboux en noemde hem ‘zeer amusant’⁶²

Van Heukelum keerde terug in Nederland met een nog groter enthousiasme voor de middeleeuwse kunst en architectuur. Geïnspireerd door Franz Bock begon hij ook met het schrijven van kunsthistorische verhandelingen over middeleeuwse kunst.⁶³

In 1868 werd van Heukelums oude leermeester van het seminarie, Andreas Schaepman, benoemd tot aartsbisschop van Utrecht. Als vertrouweling en vriend van Schaepman, veranderde de positie van Van Heukelum aanzienlijk. Schaepman verwees allerlei zaken die te maken hadden met kerkbouw, restauratie en kerkinrichting door naar Van Heukelum. Hierdoor vervulde hij steeds meer de functie van kerkelijke bouwcommissaris. Van Heukelum bleek de juiste man op de juiste plaats en in de juiste tijd te zijn. Sinds de liberale grondwetwijzigingen door Johan Rudolph Thorbecke (1798-1872) in 1848 en het herstel van de bisschoppelijke hiërarchie van de katholieke kerk in 1853, had de katholieke gemeenschap steeds meer vrijheden gekregen. De katholieken mochten nu openlijk hun geloof uitoefenen in plaats van in schuilkerken. De Koning had ook geen invloed meer op de besluiten van de Rooms-katholieke kerk. Vanuit het hele bisdom kwamen in de tweede helft van de negentiende

⁶⁰ Bijvoorbeeld: F. Bock, *Das heilige Köln. Beschreibung der mittelalterlichen Kunstschatze in seinen Kirchen und Sakristeien, aus dem Bereiche des Goldschmiedegewerkes und der Paramantik*, Leipzig 1858 en F. Bock, *Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters, etc.*, Bonn 1856-1871, 3 delen.

⁶¹ Peters, Staal, van Schaik (red.), e.a. 2012 (zie noot 13), pp. 15-28.

⁶² Vey in Hiller (red.) 1966 (zie noot 51), pp. 27-37.

⁶³ ‘(...) Tehuis gekomen moest ik lezen wat Bock, Reichensperger, Dr. Schwartz enz. over de Chr. Kunst hadden geschreven. En zo gebeurde het, dat ik in 1859 reeds een vrij aanzienlijke bibliotheek in dit vak bezat en zelf reeds mijn werk over Altaarkelken begon te schrijven.’ Citaat uit een autobiografisch memorandum van G.W. van Heukelum in Peters (red.), Staal (red.), van Schaik (red.), e.a. 2012 (zie noot 13), pp. 28, 146, noot 32.

eeuw dus aanvragen binnen bij Schaepman om nieuwe katholieke kerken te bouwen, waarmee de katholieken zich zichtbaar wilden maken voor hun stads- en landgenoten.⁶⁴

In de loop der jaren had Van Heukelum zijn eigen visie ontwikkeld op de ideale kerkstijl. Door zijn positie als bouwcommissaris had hij nu ook de mogelijkheden om zijn eigen stempel te drukken op de nieuwe kerkbouw en kerkinrichting. Hij zette daarom, ongetwijfeld opnieuw geïnspireerd door zijn Keulse collega's, een eigen kerkelijke kunstvereniging op. Deze vereniging noemde hij het Sint Bernulphusgilde, naar de Utrechtse bisschop Bernulphus uit het tweede kwart van de elfde eeuw. Hij was de stichter van onder andere de Pieterskerk, de Janskerk en het Paulusklooster en stond in nauw contact met de Duitse keizers en koningen, die allerlei privileges en gebieden aan het bisdom toekenden.⁶⁵

In het Sint Bernulphusgilde zaten verschillende kunstenaars, beeldhouwers en architecten die van Heukelums ideeën over de kerkbouw in praktijk konden brengen (afb. 14). Naast het gilde richtte van Heukelum een bijbehorend ledenblad op met de titel *Het Gildeboek*. Dit tijdschrift had als doel om de 'ware beginselen van de kerkelijke kunst' te verkondigen, door de middeleeuwse kunst bekend te maken bij het grote publiek. Van Heukelum was van mening dat de meeste mensen de achterliggende bedoeling van de middeleeuwse kunst, namelijk het dienen van God, niet begrepen. Doordat men het doel van de kunst niet begreep, kon men ook haar schoonheid niet zien. Van Heukelum stelde, overigens net als de Nazareners, Ramboux en zijn tijdgenoten, dat de middeleeuwse kunst, door God te dienen, een uiting was van de hoogste vorm van schoonheid.⁶⁶ Door de Reformatie in de zestiende eeuw, was dit idee verdwenen, omdat het beeld, de kunst, volgens de protestanten alleen maar afleidde van het geschreven woord.

Van Heukelum bracht zijn ideeën over kerkbouw in kerkinrichting in de praktijk met de in 1875 voltooide bouw van de nieuwe Nicolaaskerk in Jutphaas, een dorp dat is opgegaan in het huidige Nieuwegein. Dit was zijn eerste eigen bouwproject. Deze kerk werd volledig volgens van Heukelums neogotische visie gebouwd en ingericht (afb. 15). Een belangrijke medewerker in dit project was Friedrich Wilhelm Mengelberg. De van oorsprong Keulse beeldhouwer en architect was één van de belangrijkste leden van het Sint Bernulphusgilde en was al langere tijd bevriend met Van Heukelum.⁶⁷ Er zijn nauwelijks persoonlijke documenten van Mengelberg bewaard gebleven, wat het onderzoek naar deze kunstenaar bemoeilijkt. Wel is er een biografie van Mengelberg gevonden in het archief van de familie Mengelberg. De tekst stamt vermoedelijk uit 1919, het jaar dat Mengelberg overleed. De

⁶⁴ T.H.M. van Schaik, M. van Damme, *Waarheid, Goedheid, Schoonheid. De Utrechtse Neogotiek, Alfred Tepe en het Sint Bernulphusgilde*, Zwolle 2008, pp. 10-29.

⁶⁵ Zie ook C.A. Kalveen, H.L.Ph. Leeuwenberg, *Bernold bisschop van Utrecht (1027-1054): twee studies over de vorming van het Sticht Utrecht*, Utrecht 2002.

⁶⁶ Peters (red.), Staal (red.), van Schaik (red.), e.a. 2012 (zie noot 13), pp. 28-32.

⁶⁷ Zie ook M. van Damme, 'Kerken van Alfred Tepe' in Van Schaik, Van Damme 2008 (zie noot 64), pp. 42-51.

auteur van de biografie is onbekend, maar de familie vermoedt dat Dr. Rudolf Mengelberg (1892-1959) het heeft geschreven. Rudolf was een neef van Friedrich Wilhelm.

Friedrich Wilhelm Mengelberg volgde zijn opleiding aan de *Mengelbergsche Schule für Bauleute*, die was opgericht door zijn grootvader. Hier leerde hij de grondbeginselen van de beeldende kunst en architectuur. Hij ging vervolgens in de leer bij de Keulse beeldhouwer Christoph Stephan (1797-1864). Nadat hij zijn opleiding had afgerond en zijn eerste opdrachten had uitgevoerd, zette Mengelberg in 1861 zijn eerste atelier voor kerkelijke kunst op in Keulen.⁶⁸ Net als Van Heukelum was Mengelberg zeer onder de indruk van de Keulse Dom en de bouwactiviteiten die rondom de kerk plaatsvonden. Al vanaf zijn jeugd was hij geboeid door de ‘naar boven strevende architectuur, de bonte oude vensters en vooral het gebed van de gelovigen, de sacrale liederen, de orgelklanken en de rituelen van de godsdienst’.⁶⁹

Mengelberg kwam, net als Van Heukelum dat tijdens zijn bezoek aan Keulen meemaakte, in contact met de priester Franz Bock. Bock leerde hem meer over de vormentaal van de verschillende stijlen van christelijke kunst. Inmiddels werkte Friedrich Wilhelms broer, de beeldhouwer Otto Mengelberg (1841-1891), ook in Friedrich Wilhelms atelier. Zij kregen veel opdrachten, bijvoorbeeld voor kruisbeelden en retabels. Er kwamen veel opdrachten uit Aken en op advies van Franz Bock, opende Friedrich Wilhelm in 1865 daar een tweede atelier. Otto nam de Keulse werkplaats voor zijn rekening. Het is in deze tijd dat de wegen van Van Heukelum en Mengelberg kruisten. Friedrich Wilhelm krijgt de opdracht om de aartsbisschoppelijke troon voor de Catharinakerk van Utrecht te vervaardigen. Hij wordt door aartsbisschop Schaepman gevraagd om naar Utrecht te verhuizen, om verschillende projecten voor de Catharinakerk uit te voeren, zoals twee altaren, een kruisbeeld, een koorbank, twaalf apostelbeelden en het orgelhuis. Mengelberg verhuisde dus naar de Maliebaan, waar hij een nieuw atelier opzette. Verschillende familieleden van Friedrich Wilhelm volgden hem naar Utrecht en vervulden hun eigen rol binnen het atelier, zoals zijn broer Wilhelm Edmund (1850-1922), die architect, beeldhouwer en tekenaar was, en later ook Friedrichs zonen Otto, Joseph en Hans (afb. 16). Friedrich Wilhelm bleef vanuit Utrecht werken aan de opdrachten van Van Heukelum en verschillende kerkbesturen. Daarnaast vervaardigde hij ook verschillende werken voor de Keulse Dom en in 1895 maakte hij een monument ter ere van Thomas a Kempis in Zwolle. Na zijn dood benadrukte Gerard Brom de grote productiviteit van Mengelberg. Volgens hem was Mengelberg ‘een overstelpend productief talent en strooide [hij] werken wijd om zich heen: vleugelaltaren met panelen en gesneden groepen, geschilderde of geboetseerde kruiswegen, reeksen heiligenbeelden, allemaal even vlot geleverd door de welbespraakte kunstenaar, die met de brede hoed boven op zijn fijne kop het mooiste

⁶⁸ A.G. Schulte, ‘Kerkelijk kunstbezit tussen dictatuur en onverdraagzaamheid. Friedrich Wilhelm Mengelberg, zijn kruiswegstaties in de Dom te Keulen en de navolging ervan in Nederland’, *Jaarboek Monumentenzorg* (1991), pp. 118-119.

⁶⁹ A.J. Looyenga, ‘Eine unbekannte Biographie des Bildhauers Friedrich Wilhelm Mengelberg’, *Jahrbuch des kölnischen Geschichtsvereins* 54 (1983), pp. 189-192.

model voor Van Dijck zou leveren als een prachtype van de romantische artiest.⁷⁰ Mengelberg kreeg verschillende onderscheidingen. Hij werd door Paus Leo XIII in de Gregoriusorde verheven en ontving op de Vaticaanse tentoonstelling van 1880 een gouden pauselijke onderscheiding. Ook werd hij door de Nederlandse regering verheven tot ridder in de Orde van Oranje-Nassau en van de Pruisische regering kreeg hij de Rode Adelaar, vanwege zijn werk voor de Keulse Dom. Na Friedrich Wilhelms dood in 1919 namen zijn zonen Otto en Hans de werkplaats over.⁷¹

Als we terugkeren naar 23 mei en 27 december 1867, de twee dagen waarop Ramboux' verzameling werd geveild, blijkt dat het zowel de onderlinge vriendschap en collegialiteit als de vergaande interesse voor de middeleeuwse kunst was, die Van Heukelum en Mengelberg verbond. Zij kenden Ramboux' verzameling, die immers in het Keulse Wallraf museum werd tentoongesteld en hebben hem waarschijnlijk ook persoonlijk ontmoet. De veiling van zijn verzameling was een goede gelegenheid om authentieke middeleeuwse kunst aan te kopen. Ramboux' middeleeuwse kunst kon als voorbeeld dienen voor hun eigen visie op de ideale neogotische kunstvorm, net zoals de middeleeuwse kelk uit de Apostelenkerk als voorbeeld diende voor de nieuw gegoten kelk, die Van Heukelum namens zijn studiegenoten aan de priesteropleiding schonk.

2.2 Van Heukelums Aartsbisschoppelijk Museum te Utrecht

Op de veiling van Ramboux' verzameling in 1867 kocht Van Heukelum 25 vroege Italiaanse schilderijen voor ruim 470 gulden. Dit waren voornamelijk schilderijen uit Siena.⁷² Van Heukelum moet de Siense kunst bijzonder interessant gevonden hebben, omdat in Siena de klassieke vormtaal niet zo sterk was doorgedrongen als in Florence of Rome. Hij zag de Siense kunst daarom als pure middeleeuwse kunst, die volledig het geloof diende. Met dezelfde gedachte had Ramboux de schilderijen ook aangekocht. In eerste instantie zijn er weinig parallellen te vinden tussen de twee kunstvormen die Van Heukelum zo bijzonder vond, enerzijds de Siense schilderkunst en anderzijds de gotische kunst uit het Rijnland. Het feit dat beide kunstvormen niet waren 'besmet' met de klassieke vormtaal van de Renaissance, moet voor Van Heukelum zwaar gewogen hebben. Het is ook mogelijk dat Van Heukelums Keulse collega's van de kerkelijke kunstverenigingen hem hebben gewezen op het belang van de Siense kunst uit Ramboux' verzameling. Een aantal van hen, zoals Reichensperger en Bock, hebben Ramboux bovendien persoonlijk gekend.

Zoals uit de aankopen uit Ramboux' collectie bleek, was Van Heukelum bezig met het aanleggen van een eigen middeleeuwse kunstverzameling. Als kerkelijke bouwcommissaris stond hij in nauw contact

⁷⁰ Schulte 1991 (zie noot 68), pp. 117-118. Oorspronkelijke citaat in G. Brom, *Herleving van de kerkelijke kunstzin in katholiek Nederland*, Ars Catolica, Leiden 1933, p. 263.

⁷¹ Looyenga 1983 (zie noot 69), pp. 193-199.

⁷² Peters (red.), Staal (red.), van Schaik (red.), e.a. 2012 (zie noot 13), pp. 91-93.

met de verschillende priesters uit het bisdom. Hij ging regelmatig bij hen langs om na te vragen of zij nog oude kerkelijke objecten hadden, die hij mocht overnemen. Meestal betaalde hij voor deze objecten, maar soms werden zij aan hem geschonken. In de loop der eeuwen was er op de zolders van oude kloosters en schuilkerken nog veel religieuze kunst bewaard gebleven. Door de heropleving van de katholieke kerk en het herstel van de bisschoppelijke hiërarchie in 1853, werden de schuilkerken opgeheven. Als vervanging van de schuilkerken werden er in de tweede helft van de negentiende eeuw vanuit het Sint Bernulphusgilde veel nieuwe katholieke kerken gebouwd, met de door Mengelberg ontworpen altaren, beelden, vensters en gebruiksvoorwerpen, die het ‘onmodische altaargerei’ van de schuilkerken verving. Men wist niet wat men met de oude kerkelijke objecten uit de opgeheven kerken aan moest. Er waren geen musea of vergelijkbare bewaarplaatsen, waar de kunst ondergebracht kon worden. Via oproepen in de krant probeerden verschillende priesters hun oude altaarstukken en gebruiksvoorwerpen te verkopen. In sommige gevallen werden de objecten opgekocht door kunsthandelaars, die de voorwerpen voor lage prijzen doorverkochten. Desondanks bestond het besef onder de geestelijken dat er iets gedaan moest worden om het kerkelijk erfgoed te beschermen.⁷³

Van Heukelum speelde al langer met de gedachte om een museum voor kerkelijke oudheden en kunst op te richten. De basis van het museum zou zijn eigen collectie vormen, die hij in eerste instantie op zijn studeerkamer had gehuisvest. De verzameling van Van Heukelum bleef echter groeien en in 1869 was deze zo groot geworden, dat de inmiddels tot Aartsbisschop benoemde Andreas Schaepman hem een apart pand aanbood dat als museum van zijn collectie kon fungeren. De kans is groot dat Van Heukelum bij zijn zoektocht naar middeleeuwse kerkelijke kunst en de oprichting van het museum opnieuw werd geïnspireerd door Kapelaan Bock en zijn collega's uit Keulen. Bock had een groot aantal kerken bezocht in het Nederrijnse gebied, om de waardevolle objecten op te sporen. Hij organiseerde tentoonstellingen over middeleeuwse kunst in de bisschoppelijke paleizen van Keulen, Münster en Paderborn en bovendien had de Keulse christelijke kunstvereniging het Erzbischöfliches-Diözesan-Museum opgericht.⁷⁴

Het Utrechtse Aartsbisschoppelijk Museum werd gevestigd in Huis Loenersloot aan de Nieuwegracht te Utrecht en Schaepman benoemde Van Heukelum tot conservator (afb. 17). In het museum bevonden zich naast de Noord-Nederlandse schilderijen ook de Italiaanse schilderijen, die Van Heukelum van Ramboux had overgenomen. Ook toonde het museum verschillende Vlaamse, Italiaanse en Spaanse kantwerken. Hierdoor wekte de collectie van het Aartsbisschoppelijk Museum ook de interesse van buitenlandse specialisten op het gebied van kerkelijke kunst en oudheden.⁷⁵

⁷³ Peters (red.), Staal (red.), van Schaik (red.), e.a. 2012 (zie noot 13), pp. 77-80.

⁷⁴ Peters (red.), Staal (red.), van Schaik (red.), e.a. 2012 (zie noot 13), pp. 77-91.

⁷⁵ Peters (red.), Staal (red.), van Schaik (red.), e.a. 2012 (zie noot 13), pp. 109-111.

Van Heukelum had in 1869 eigenlijk liever gezien dat hij zijn collectie kon tentoonstellen in het convent naast de Catharinakerk, maar dit gebouw was net grotendeels uitgebrand.

Ondanks deze tegenvaller, kon Van Heukelum, door zijn dubbelfunctie als conservator van het museum en als kerkelijke bouwcommissaris, zonder al te veel moeite een grote hoeveelheid oude kerkelijke kunst uit de verschillende kerken van het Aartsbisdom aan de museale collectie toevoegen. Zijn collega-priesters konden de door hen afgestane objecten zelf komen bekijken in het museum aan de Nieuwegracht. Het gevolg van de verzameldrift van Van Heukelum was dat de collectie bleef groeien. In 1909, 40 jaar na de vestiging van het Aartsbisschoppelijk Museum aan de Nieuwegracht, diende Van Heukelum opnieuw een verzoek in bij de gemeente om het museum te huisvesten in het Catharijneconvent, dat inmiddels gerestaureerd werd. Het Huis Loenersloot was simpelweg te klein geworden voor de enorme collectie. De gemeente wilde echter zowel het Aartsbisschoppelijk Museum, als de stedelijke collecties en andere kleine musea samenbrengen in één centraal museum. Van Heukelum bood de gemeente aan dat hij de restauratie van het Catharijneconvent deels zou financieren, met als voorwaarde dat de centralisatie van de verschillende musea niet door zou gaan. Er werd door de gemeente echter niet afgeweken van de plannen. Van Heukelum overleed kort daarna.⁷⁶

In de decennia die volgden kreeg het Catharijneconvent alsnog een functie als centraal museumgebouw. Ironisch genoeg was één van de eerste musea die zich in het van brandschade gerestaureerde convent vestigden het Brandweermuseum. Later volgden het Museum van Nieuwe Religieuze Kunst, het Goud- en Zilver- en Klokkenmuseum en het Nationaal Museum van Speeldoos tot Pierement. In 1978 werden de verschillende musea van elkaar gescheiden. Het Catharijneconvent werd een Rijksmuseum, waarin het gehele Aartsbisschoppelijk Museum werd opgenomen samen met het Oud-Katholiek Museum, het Haarlems Bisschoppelijk Museum, de collectie van de stichting 'Protestantse Kerkelijke Kunst' en kerkelijke kunst van de Rijksoverheid. Samen moesten deze collecties van christelijke kunst de 'christelijke cultuur in haar Nederlandse eigenheid en historische ontwikkeling illustreren.'⁷⁷ In het volgende hoofdstuk zal ik verder ingaan op de totstandkoming van het Catharijneconvent en haar doelstellingen. Wat nu van belang is, is dat Ramboux' schilderijen, als onderdeel van de collectie van het Aartsbisschoppelijk Museum een nieuw onderkomen hadden. Daarmee ging Van Heukelums droom, 70 jaar na zijn dood, alsnog in vervulling.

2.3 Mengelberg, Jan Herman van Heek en Huis Bergh

In vergelijking met de negentiende eeuw, was de markt voor de vroege Italiaanse schilderkunst in de twintigste eeuw sterk veranderd. In Nederland was de verzamelhoede van vroege Italiaanse kunst veel

⁷⁶ P. Dirkse, 'Van Passantenhuis tot Rijksmuseum' in D.P. Snoep, G.T. Haneveld, C.H. Staal, e.a., *Het Catharijneconvent: Monument met toekomst*, Utrecht 1975, pp. 30-36.

⁷⁷ Dirkse 1975 (zie noot 76), pp. 36-38.

later op gang gekomen dan in de omringende landen, zoals Duitsland, Engeland en Frankrijk. Van Heukelum en de eerder genoemde Baron van Westreenen van Tiellandt (1783-1848) waren negentiende-eeuwse uitzonderingen, want pas in de eerste helft van de twintigste eeuw ontstond er in Nederland een markt voor de vroege Italiaanse kunst. Dit had te maken met verschillende intellectuele, bereisde Duitsers die zich na de Eerste Wereldoorlog (1914-1918) in Nederland vestigden. Na de Eerste Wereldoorlog verkeerde Duitsland in een grote economische crisis en moest het land voldoen aan grote herstelbetalingen. De rijke Duitse immigranten hadden kunstverzamelingen, waarin de vroege Italiaanse kunst goed vertegenwoordigd was. Via mannen als Edwin vom Rath (1863-1940), Fritz Mannheimer (1890-1939) en de Zwitser Otto Lanz, kwamen Nederlandse verzamelaars in contact met de vroege Italiaanse kunst (afb. 18).⁷⁸

Door de grote armoede tijdens en na de oorlog waren Europese verzamelaars soms gedwongen om hun kunstcollecties te verkopen. Sommige rijke industriëlen, die in een eigen kunstverzameling hadden geïnvesteerd, waren hun fortuin kwijt en verkochten hun collectie. Daarnaast kwamen de collecties van overleden verzamelaars ook op de kunstmarkt. Er was in Europa na de Eerste Wereldoorlog dus een ruim aanbod aan vroege Italiaanse kunst voorhanden, waardoor ook Nederlandse verzamelaars en handelaren hun slag probeerden te slaan.⁷⁹ Zo kocht de Rotterdamse havenbaron Daniël George van Beuningen (1877-1955) 25 vroege Italiaanse schilderijen van de Weense bankier Stefan von Auspitz (1869–1945) en de Amsterdamse kunsthandelaar Jacques Goudstikker (1897-1940) kocht, onder invloed van de Berlijnse conservator en kunsthistoricus Wilhelm von Bode (1845-1929), ruim 50 vroege Italiaanse schilderijen aan. Het was ook na de Eerste Wereldoorlog niet meer mogelijk om een verzameling van Italiaanse Renaissancemeesters aan te kopen, dus op de kunstmarkt lag de focus sterk op de vroege Italiaanse kunst van de veertiende en vijftiende eeuw.⁸⁰

In deze context werd ook de collectie van Friedrich Wilhelm Mengelberg, na diens dood in 1919, verkocht.⁸¹ In de zomer van 1919 meldde Jan Herman van Heek, de rijke Twentse industrieel, zich bij mr. G.H. de Marez Oyens, de zaakwaarnemer van de familie Mengelberg (afb. 19). Van Heek had in de wandelgangen opgevangen dat de collectie van Mengelberg verkocht zou worden. Hij werd door verschillende van zijn 'kunstvrienden' goed op de hoogte gehouden van wat er speelde op de kunstmarkt. Zo had hij veel contact met de eerder genoemde kunstminnende chirurgijn Otto Lanz en

⁷⁸ F. van 't Veen, *Het Nederlandse Palazzo: verzamelingen van vroeg-Italiaanse kunst / The Dutch Palazzo: collections of early Italian art*, uitgave bij tent. Amsterdam/Maastricht (Rijksmuseum / Bonnefantenmuseum) 2008, pp. 31-71.

⁷⁹ R. Steenbergen, 'Verzamelen om te behoeden. Jan Herman van Heek en zijn missie met de Middeleeuwen' in A. de Vries (red.), *Avonturen met een collectie. Ontdekkingen in de verzamelingen van Huis Bergh, 's-Heerenberg* 2008, pp. 29-34.

⁸⁰ Zie ook: E. Kleeman, S. Willner, *Italiaanse schilderijen 1300-1500: eigen verzameling / Italian Paintings 1300-1500: own collection*, Rotterdam (Museum Boijmans-van Beuningen) 1993, pp. 4-5 en Wiethoff 1981 (zie noot 10), pp. 249-276.

⁸¹ Looyenga 1983 (zie noot 69), pp. 198-199.

met Robert Langton Douglas (1864-1951), onder andere museumdirecteur in Dublin, professor in de kunstgeschiedenis, ereburger van Siena en naar Van Heeks zeggen 'een man van fijne kunstzin en grote algemene kennis'. Ook had hij regelmatig contact met Edward Hutton, een kenner van vroege Italiaanse kunst, Max J. Friedländer (1867-1958) en Raymond van Marle (1887-1936), de in Perugia levende Nederlandse kenner van Italiaanse kunst.⁸² Om te voorkomen dat Mengelbergs verzameling middeleeuwse kunst naar het buitenland, in het bijzonder naar Amerika, zou verdwijnen, informeerde Van Heek naar de prijs van diens gehele collectie.⁸³ Uiteindelijk wist hij de collectie, die bestond uit 91 religieuze schilderijen, 55 beelden, 21 profane schilderstukken, zeven monstransen en één ciborium, aan te kopen voor 195.000 gulden. De vraagprijs was eigenlijk 260.000 gulden, maar met zijn zakeninstinct wist hij daar dus 65.000 gulden minder voor te betalen.⁸⁴

Als we de aankoop van de collectie wat dieper analyseren, blijkt dat het vermoedelijk niet alleen Van Heeks zakeninstinct was, waardoor hij de verzameling kon aankopen.

In 1912, zeven jaar voor Van Heek zich meldde bij De Marez Oyens, had hij een van oorsprong middeleeuws kasteel aangekocht in 's-Heerenberg (afb. 20). Zijn plan was om het kasteel 'uit zijn verval op te heffen en ongedeeld als een historisch- en natuurmonument voor de toekomst te bewaren'.⁸⁵ Hij wilde het Huis Bergh in zijn middeleeuwse glorie herstellen.⁸⁶ De kunst uit Ramboux' collectie, die Mengelberg in zijn bezit had, paste goed binnen de visie van Van Heek op de middeleeuwen. In de inleiding van zijn boek 'Wat het Huis Bergh in zich houdt' benadrukt Van Heek het belang van de middeleeuwen voor onze huidige maatschappij en keek hij met een zekere nostalgie terug naar de middeleeuwse wereldbeschouwing. Hij stelt dat 'zij die enige studie hebben gemaakt van het verleden, weten dat er moeilijk een grotere tegenstelling in wereldbeschouwing en streven kan bestaan dan die tussen de 'duistere' middeleeuwen en onze tijd. De middeleeuwen, waarin geloof in God en de leer van Christus de bezielende krachten zijn geweest voor het leven en voor alle grote werken die werden tot stand gebracht. Het heden, dat door zijn techniek alle natuurkrachten aan zich dienstbaar wil maken, waaraan het gevaar is verbonden dat de mens ten onrechte meent zelf de scheppende en dirigerende kracht in onze wereld te zijn, onder voorbijzien van een hogere leiding.'⁸⁷ Over zijn aangekochte Italiaanse schilderijen schrijft hij dat hij zich voelde aangetrokken tot de eenvoudige, kleine werken van de dertiende en veertiende eeuw, die 'vrij waren van wereldse invloed'. In het eerdergenoemde boek 'Wat het Huis Bergh in zich houdt' beschrijft Van Heek een

⁸² J.H. van Heek, 'Wat het Huis Bergh in zich houdt' (1961) in Van Heek, Van Gruting (red.) 1987 (zie noot 11), p. 63.

⁸³ W.H. Nijhof, *J.H. van Heek (1873-1957): Kunst, katoen en kastelen*, Zwolle 2008, p. 229.

⁸⁴ Nijhof 2008 (zie noot 83), pp. 218-219.

⁸⁵ J.H. van Heek, 'Schets der wordings- en bouwgeschiedenis van het Kasteel Bergh te 's-Heerenberg' (1943) in Van Heek, Van Gruting (red.) 1987 (zie noot 11), p. 33.

⁸⁶ Zie voor de bouwgeschiedenis van Huis Bergh Van Heek 1943/1987 (zie noot 85) en K. van der Ploeg, 'Zal trachten kasteel te herstellen'. Jan Herman van Heek en de monumentenzorg' in De Vries (red.) 2008 (zie noot 79), pp. 16-28.

⁸⁷ Van Heek, Van Gruting (red.) 1961/1987 (zie noot 82), p. 65.

aantal werken die hij als topstukken beschouwt, zoals de *Dood van Maria* uit de dertiende eeuw, dat nu wordt toegeschreven aan Lorenzo Veneziano (werkzaam ca. 1356-ca.1372).⁸⁸ Hij noemt de *Engel van Duccio di Buoninsegna* (ca.1255-1318) en schrijft dat de *Kruisiging* uit de school van Simone Martini (ca.1284-1344) een werk van ‘buitengewone fijnheid’ is (afb.21).⁸⁹

Ook in andere delen van Van Heeks beschrijving van de collectie van Huis Bergh, komt zijn bewondering voor de middeleeuwse kunst en architectuur naar voren. Hij noemt bijvoorbeeld het Aartsbisschoppelijk Museum en het Rijksmuseum als musea, waar ‘de middeleeuwen op voortreffelijke wijze tot hun recht komen’ en was blij met de toenemende interesse onder jonge kunsthistorici voor de middeleeuwen.⁹⁰

Van Heek had bij de aankoop van Mengelbergs verzameling het geluk dat de weduwe van Mengelberg, Helene Schrattenholz, graag zag dat juist hij de hele collectie aankocht. Ze was op de hoogte van Van Heeks renovatie van Huis Bergh en vond de collectie van haar overleden man goed passen in het kasteel. Zij ging er daarom van uit dat Van Heek de collectie niet zou doorverkopen en dat de objecten bewaard zouden blijven voor de toekomstige generaties. Dat was ook één van de belangrijkste redenen dat Van Heek de collectie aan wilde kopen, namelijk om de middeleeuwse kunst voor Nederland te behouden en de buitenlandse kopers voor te zijn.⁹¹

In 1922 werd de collectie Mengelberg in Huis Bergh ondergebracht. Mengelbergs verzameling behoorde tot de vroegste kunstaankopen die Van Heek deed en zou de kern vormen van de museale collectie van Huis Bergh. In de jaren die volgden zou de collectie verder uitbreiden. Van Heeks mooiste Italiaanse aankopen waren te zien op de tentoonstelling *Italiaansche Kunst in Nederlandsch Bezit* in het Stedelijk Museum in Amsterdam in 1934, zoals de eerdergenoemde schilderijen van Duccio, de *Kruisiging* uit de school van Simone Martini en het *Wonder van de Heilige Franciscus* van Taddeo di Bartolo (ca.1362-1422) (afb. 22).⁹²

Na een grote brand in 1939, waarbij Huis Bergh grotendeels afbrandde, werden plannen gemaakt door Van Heek om het Huis volledig naar zijn eigen middeleeuwse idealen te renoveren. Van Heek schrijft hierover dat hij, althans in eerste instantie, de enige was die wilde dat ook het exterieur van het kasteel in zijn middeleeuwse glorie hersteld zou worden. Hij wilde dat het gebouw ontdaan werd van de achttiende-eeuwse restauraties, die na een eerdere grote brand in 1735 waren aangebracht. In sommige gevallen was dit niet goed mogelijk, bijvoorbeeld door het gebruik van bepaalde bouwmaterialen uit de achttiende eeuw en door de bewuste keuze om de wordingsgeschiedenis van het gebouw niet te

⁸⁸ Inleiding V.M. Schmidt in De Vries (red.) 2008 (zie noot 79), pp. 9-13.

⁸⁹ Van Heek, Van Gruting (red.) 1961/1987 (zie noot 82), pp. 137-138.

⁹⁰ Van Heek, Van Gruting (red.) 1961/1987 (zie noot 82), p. 67.

⁹¹ Nijhof 2008 (zie noot 83), p. 219.

⁹² F. Schmidt Degener (red.), R. van Marle, J.Q. van Regteren Altena, e.a., *Italiaansche Kunst in Nederlandsch Bezit*, tent. cat. Amsterdam (Stedelijk Museum) 1934, pp. 64 (cat. nr. 109), 85 (cat. nr. 223) en 111 (cat. nr. 355).

verliezen. Desondanks werden onder andere de torens hersteld, en werden de middeleeuwse bakstenen muren blootgelegd en gerenoveerd. Er werden kruisramen met luiken geplaatst in plaats van de achttiende-eeuwse ramen en de daken werden van nieuwe dakpannen voorzien (afb. 23). Met het oog op preventie werden ook maatregelen getroffen om grote branden in de toekomst te voorkomen, bijvoorbeeld door de balklagen in gewapend beton te leggen. In 1941 werden de herstelwerkzaamheden afgerond. Van Heek schreef zelf in zijn *Schets der wordings- en bouwgeschiedenis van het Kasteel Bergh* in 1943, dat de renovatie met het oog op de oorlog net op tijd voltooid was.⁹³ In 1946 droeg hij het Huis Bergh en de collectie over aan de Stichting Huis Bergh, die het werk van Van Heek na diens dood in 1957 heeft voortgezet.

Niet alleen was Jan Herman van Heek belangrijk voor het Huis Bergh, maar speelde hij ook een belangrijke rol bij de totstandkoming van het Rijksmuseum Twenthe in Enschede. In het begin van de jaren 1920 had zijn halfbroer Jan Bernard van Heek (1863-1923) het plan opgevat om een kunstmuseum voor de bevolking van Oost-Nederland op te richten in Enschede. Na het overlijden van Jan Bernard werkte Jan Herman van Heek diens plannen verder uit. Hij zorgde er onder andere voor dat de verzameling van de Vereniging Oudheidkamer Twente een plaats kreeg in het nieuwe museumgebouw. Van Heek werd, na de overdracht van het museum aan het Rijk, in 1930 aangesteld tot directeur van het museum en hij zou dat blijven tot 1956.⁹⁴ Ook bij het Rijksmuseum Twenthe bracht Jan Herman van Heek zijn middeleeuwse visie in praktijk, maar deed dat enigszins subtieler dan in Huis Bergh. Het museumgebouw had elementen van een kloostergebouw, met kloostergangen en een binnentuin. Het zwaartepunt van de collectie bestond uit de noordelijke kunst van de vijftiende en zestiende eeuw.⁹⁵ Van Heek werd meerdere malen (koninklijk) onderscheiden en ontving van de Nederlandse regering een standbeeldje. Het beeld dat uit Van Heeks eigen publicaties, maar ook vanuit de biografie van Nijhof, naar voren komt, is dat van een bescheiden, pretentieloze man. Nadat hij de gouden erepenning van de stad Enschede in ontvangst had genomen in 1956, kort voor zijn dood, zei hij: 'Ik ben geboren uit Twenthe's bodem' en hij noemde de Twentenaren 'sober, bedachtzaam en terughoudend, karig in woorden, werkzaam en trouw'.⁹⁶

Aan het einde van de jaren 1960 bevonden de schilderijen, die Gerardus Wilhelmus van Heukelum en Friedrich Wilhelm Mengelberg hadden gekocht op de veiling van Ramboux' collectie, zich dus nog altijd in Nederland. De bovengenoemde voormalige eigenaren van de schilderijen en Jan Herman van Heek waren inmiddels overleden. Toch zou het hen tevreden gestemd hebben om te weten dat de museale waarde van de schilderijen erkend werd en de schilderijen hun plek hadden gevonden in twee bijzondere museumcollecties.

⁹³ Van Heek, Van Gruting (red.) 1943/1987 (zie noot 85), pp. 36-43.

⁹⁴ Inleiding O. Ter Kuile, *Catalogus van de schilderijen*, Enschede (Rijksmuseum Twenthe) 1974/1976.

⁹⁵ Steenbergen in De Vries (red.) 2008 (zie noot 79), p. 34.

⁹⁶ Nijhof 2008 (zie noot 83), pp. 502-505, 582, noot 33.

Hoofdstuk 3: Het huidige belang van Ramboux' collectie

Na de Tweede Wereldoorlog (1939-1945) kwam een grote hoeveelheid Italiaanse kunst, die zich voorheen in particulier bezit bevond, in handen van de Nederlandse Staat. Dit was echter niet het geval met de Italiaanse panelen uit Ramboux' verzameling, die zich ook na de oorlog nog in de collecties van het Aartsbisshoppelijk Museum en Huis Bergh bevonden. Desalniettemin kregen deze schilderijen te maken met de veranderingen die de moderne tijd met zich meebracht. Wat is er gebeurd met de schilderijen en hun verblijfplaatsen vanaf de Tweede Wereldoorlog tot op heden? En wat is het huidige belang van Ramboux' collectie voor Nederlandse musea?

3.1. Italiaanse kunst in Nederlands bezit

In 1934 werd in het Stedelijk Museum van Amsterdam de tentoonstelling *Italiaansche Kunst in Nederlandsch Bezit* gehouden (afb. 24). De eerder genoemde grootste verzamelaars van Italiaanse kunst in Nederland, zoals Lanz, Vom Rath, Mannheimer, Goudstikker en Van Heek gaven in het kader van deze tentoonstelling een groot deel van hun verzameling in bruikleen. In het museum konden de bezoekers bijna alle vormen van de Italiaanse kunst uit Nederlandse collecties bekijken. Er werd een fenomenaal aantal van 1293 objecten gecatalogiseerd en tentoongesteld, waaronder maar liefst 414 schilderijen. Naast schilderijen werden er tekeningen, prenten, beeldhouwwerken, meubels, porselein, Venetiaans glas, kanten en weefsels, boekbanden en diverse gebruiksvoorwerpen getoond. Het doel van de tentoonstelling was, in de woorden van de toenmalige directeur van het Rijksmuseum Frederik Schmidt-Degener, 'niet om in Amsterdam een indruk te wekken van Italië's volledige grootheid', maar 'een getuigenis van dankbaarheid' te tonen voor de verzamelaars van de vroege Italiaanse kunst in Nederland.⁹⁷ In een tijdsbestek van ongeveer 5 jaar na de tentoonstelling waren veel van deze grote verzamelaars van Italiaanse kunst in Nederland overleden. Otto Lanz kwam in maart 1935 plotseling te overlijden en in 1939 overleed Mannheimer aan een hartinfarct. Een jaar later stierf Vom Rath, toen hij bij het klussen van een trapje viel en Jacques Goudstikker overleefde zijn vlucht naar Engeland niet, doordat hij ongelukkig in het ruim van het schip was gevallen.⁹⁸

Waar de Italiaanse kunst zich in de jaren '20 en '30 grotendeels in particulier bezit bevond, kwam het op verschillende manieren na de oorlog in handen van de staat. De collectie Lanz werd tijdens de Tweede Wereldoorlog door de weduwe van Lanz aan de Nazi's verkocht voor het nog te realiseren Führermuseum van Adolf Hitler (1889-1945) in Linz. Na de oorlog werd de collectie gerestitueerd aan de Nederlandse staat, aangezien men niet restitueerde aan particulieren. De eigenaar van de collectie

⁹⁷ Schmidt-Degener (red.), Van Marle (red.), Van Regteren Altena (red.), e.a. 1934 (zie noot 92). Citaat Schmidt-Degener op p. 18.

⁹⁸ F. van 't Veen, 2008 (zie noot 78), pp. 75-77.

of diens erfgenamen konden het geroofde bezit terugkrijgen, mits zij zich binnen een bepaalde termijn meldden bij de Stichting Nederlandsch Kunstbezit (SNK). De SNK hanteerde een algemeen principe, namelijk 'eens verkocht, blijft verkocht'. Met deze stelregel verklaarde de stichting het kopen van de collectie door de nazi's ongeldig, maar beriep zich ten overstaan van de eigenaar of diens erfgenamen wél op de geldigheid van de transactie. Op die manier kwamen verschillende collecties die in de handen van de nazi's waren gekomen, in het bezit van de Nederlandse staat.⁹⁹ Dit gebeurde niet alleen met de collectie Lanz, maar ook met de collectie van Mannheimer en Goudstikker.¹⁰⁰ In het geval van de collectie Goudstikker hebben de erven het grootste deel van de kunstwerken in 2005 alsnog teruggekregen en zij hebben deze vervolgens laten veilen.¹⁰¹

In de jaren '50 werd door de Dienst voor 's Rijks Verspreiding Kunstvoorwerpen geprobeerd om de collectie Lanz onder te brengen in andere publieke verzamelingen. De minder belangrijke stukken werden geveild door de Nederlandse staat en de betere kunstwerken werden ondergebracht in het Rijksmuseum en later ook in het Aartsbisschoppelijk Museum. Hier vulden zij dus de Italiaanse schilderijen uit Ramboux' collectie aan. Sommige schilderijen werden uitgeleend aan Nederlandse ambassades in het buitenland en aan verschillende ministeries. Door het grote onderzoeksproject naar Italiaanse schilderkunst in Nederlands bezit en de bijbehorende tentoonstellingen, die onder leiding van Henk van Os plaatsvonden in de jaren '60, '70 en '80, zijn verschillende kunstwerken uit de verzamelingen van Lanz, Goudstikker en Mannheimer in bruikleen gegeven aan het Instituut voor Kunstgeschiedenis van de Rijksuniversiteit Groningen.¹⁰² Vervolgens heeft de staat de schilderijen in 1987 in permanente bruikleen gegeven aan het Bonnefantenmuseum in Maastricht, waar zij zich tot op heden bevinden.¹⁰³

3.2. *Museum Catharijneconvent*

Hoewel de meeste Italiaanse schilderijen uit de kunstcollecties van de rijke particulieren in handen waren gekomen van de Nederlandse Staat, bevonden de vroege Italiaanse schilderijen, die Van Heukelum had gekocht op de veiling van Ramboux' verzameling, zich nog altijd in de collectie van het Aartsbisschoppelijk Museum. Toch zou de situatie van dit museum door diverse maatschappelijke, kerkelijke en politieke ontwikkelingen in de jaren '60 en '70 veranderen.

In deze decennia vond er een grote terugloop plaats in het kerkbezoek. Dit resulteerde niet alleen in een afname van de kennis van het christendom onder de bevolking, maar ook had de ontkerkelijking

⁹⁹ Van Os 1978/1996 (zie noot 8), pp. 20-29.

¹⁰⁰ F. van 't Veen 2008 (zie noot 78), pp. 78-79.

¹⁰¹ Zie voor de restitutieprocedure van de collectie Goudstikker de website van de Restitutiecommissie: < http://www.restitutiecommissie.nl/samenvatting_rc_115.html >.

¹⁰² Van Os 1978/1996 (zie noot 8), pp. 28-29.

¹⁰³ C.E. de Jong-Janssen, D.H. van Wegen, *Catalogue of the Italian Paintings in the Bonnefantenmuseum*, Maastricht 1995, pp. 9-10.

tot gevolg dat een groot aantal kerkgebouwen overbodig werd. De kerkgebouwen kregen een andere functie en dit leidde er toe dat er veel religieus erfgoed verloren dreigde te gaan. Vanuit de politiek werd daarom voorgesteld om een nationaal museum op te richten voor christelijke kunst, waarin de verschillende religieuze musea, zoals het Aartsbisschoppelijk Museum, het Oud-Katholiek Museum en het Haarlems Bisschoppelijk Museum zouden fuseren. Een dergelijke fusie sloot aan bij de visie van de overheid, die graag zag dat kleine musea, die in financiële nood verkeerden, fuseerden en zich richtten op één bepaald thema. Bovendien was vanaf de jaren '60 de belangstelling voor de nationale geschiedenis onder de bevolking sterk toegenomen. Mensen wilden objectief geïnformeerd worden over het nationale verleden. Deze hernieuwde interesse in de eigen geschiedenis leidde tot de oprichting van verschillende historische musea en ook het nieuw op te richten Catharijneconvent zou goed op deze ontwikkeling kunnen inspelen.¹⁰⁴

Er was echter een probleem. Een door de staat gefinancierd museum dat alleen katholieke kunst toonde, was in strijd met de scheiding van Kerk en Staat. Het was daarom voor de overheid van belang om de Protestantse kerken te betrekken bij de totstandkoming van het nieuwe museum. In 1970 werd daarom de Stichting voor Protestantse Kerkelijke Kunst opgericht. De Nederlands Hervormde Kerk, de Gereformeerde Kerk, de Doopsgezinde Kerk, de Lutherse Kerk en de Remonstrantse Kerk sloten zich bij de stichting aan. Samen brachten zij binnen een paar jaar een collectie bijeen, die zij in langdurige bruikleen hebben afgestaan aan het nieuwe museum (afb. 25).¹⁰⁵ Het Catharijneconvent kreeg op die manier 'een algemene christelijke signatuur'.¹⁰⁶

Bij de oprichting van het nieuwe museum stelden de betrokken partijen de nieuwe doelstellingen van het museum vast (afb. 26). Het hoofddoel van het museum was om 'aan de hand van authentiek materiaal, geplaatst in de historische context een beeld te geven van de geschiedenis van de christelijke cultuur in haar Nederlandse eigenheid'. Het museum zou zich met name richten op de manier waarop het christendom in Nederland gestalte heeft gekregen en de manier waarop het christendom de Nederlandse maatschappij heeft beïnvloed.¹⁰⁷ Door deze nieuwe ambities, waarbij de focus bijna volledig op de Nederlandse kunst en cultuur lag, vielen de vroege Italiaanse schilderijen uit Ramboux' collectie buiten de boot. Zij hadden een belangrijke rol gespeeld in het Aartsbisschoppelijk Museum en waren in tussen 1969 en 1974 onderzocht in het kader van het grote onderzoeksproject naar vroege Italiaanse kunst in Nederlands bezit. De Siense schilderijen werden aan het einde van de

¹⁰⁴ H.L.M. Defoer, *Het Rijksmuseum het Catharijneconvent* in Snoep, Haneveld, Staal, e.a. 1975 (zie noot 76), pp. 55-56.

¹⁰⁵ G. van den Hout, 'Museum Catharijneconvent, the museum for Christian art and culture of the Netherlands on the verge of a new era', *Material Religion* 3 (2007) nr. 3 (november), p. 437.

¹⁰⁶ Defoer in Snoep, Haneveld, Staal, e.a. 1975 (zie noot 104), p. 57.

¹⁰⁷ Defoer in Snoep, Haneveld, Staal, e.a. 1975 (zie noot 104), pp. 58-59.

jaren '80 opnieuw onderzocht, toen de collectie van het vroegere Aartsbisschoppelijk Museum al was geïntegreerd in de collectie van het Rijksmuseum Catharijneconvent.¹⁰⁸

In het begin van de jaren '90 maakten het museum en de Nederlandse overheid plannen om het Rijksmuseum Catharijneconvent te verzelfstandigen. Dit was nodig, omdat zowel het museum als het ministerie het gevoel hadden dat de organisatie van het museum te zwak en onevenwichtig was. In voorbereiding op de verzelfstandiging, die in 1995 gerealiseerd zou worden, werd er een reorganisatie doorgevoerd, waarbij er meer nadruk kwam te liggen op een zakelijker beleid en professioneel management. Het museum moest onder andere een meerjarig beleidsplan en een meerjarige begroting opstellen.¹⁰⁹ Naast het commerciële beleid, werd er meer aandacht besteed aan het collectiebeheer en aan de wetenschappelijke omsluiting van de collectie. Tussen 2004 en 2006 werd het Catharijneconvent verbouwd, waarbij er meer ruimte werd vrijgemaakt voor grote tentoonstellingen (afb. 27). Het aantal objecten uit de vaste opstelling werd verlaagd, zodat de bezoekers de vaste collectie in minder dan één uur konden bezichtigen.¹¹⁰ De vroege Italiaanse paneeltjes uit Ramboux' collectie zijn niet in de vaste collectie opgenomen, maar bevinden zich nog steeds in het museumdepot. Een klein aantal panelen - de betere schilderijen van de Italiaanse collectie - zijn in bruikleen afgestaan aan het Rijksmuseum.¹¹¹ Één paneel, de *Kruisbestijging* door Guido da Siena, is in bruikleen afgestaan aan het Lindenau-Museum in het Duitse Altenburg. Dit paneel maakte oorspronkelijk deel uit van een cyclus van twaalf schilderijen met scènes uit het leven van Christus.¹¹²

3.3. Huis Bergh

Net als dat bij het Aartsbisschoppelijk Museum het geval was, kwam ook de collectie van Jan Herman van Heek niet in handen van de Duitsers. Wel verhuisde Van Heek tijdens de oorlog met zijn familie van Enschede naar Huis Bergh en bleef hier wonen tot zijn dood in 1957. Nadat Van Heek was overleden, zetten zijn vrouw en kinderen zijn taken voort. De familie bouwde grotendeels voort op Van Heeks gedachtegoed, maar er werden ook een aantal veranderingen doorgevoerd. Zo werd Huis Bergh geleidelijk meer opengesteld voor publiek. Toen Van Heek nog leefde, was het Huis alleen toegankelijk voor een selecte groep vrienden en kennissen. Het openstellen van het Huis vroeg ook om praktische veranderingen, zoals het aanleggen van extra sanitaire voorzieningen en het opzetten van

¹⁰⁸ In Van Os (red.), Gerson (red.) 1969 (zie noot 3) zijn elf schilderijen van het Aartsbisschoppelijk Museum opgenomen. In Van Os (red.), Prakken (red.) 1974 (zie noot 5) zijn elf schilderijen uit het Aartsbisschoppelijk Museum opgenomen en in Van Os (red.), Van Asperen de Boer (red.), De Jong-Janssen (red.), e.a. 1989 (zie noot 7) zijn twaalf schilderijen uit het Rijksmuseum Catharijneconvent opgenomen.

¹⁰⁹ F.A. de Graaf, *Van Rijksmuseum Het Catharijneconvent naar Museum Catharijneconvent*, doctoraalscriptie Utrecht 1996, pp. 30-32, 75-81.

¹¹⁰ Van den Hout 2007 (zie noot 105), pp. 438-440.

¹¹¹ Het gaat om de *Heilige Petrus van Siena*, de *Heilige Galganus* en de *Kruisiging* van Giovanni di Paolo en *Maria met Kind* van de Meester van Badia a Isola. De laatste twee worden zijn te bezichtigen in de vaste collectie van het nieuwe Rijksmuseum.

¹¹² Michael Philipp (red.), *Die Erfindung des Bildes. Frühe italienische Meister bis Botticelli*, München 2011, pp. 122-125.

een koffiehuisje voor de bezoekers. Bovendien moesten er gidsen worden opgeleid, die rondleidingen konden geven aan de bezoekers. Een tweede belangrijke verandering was dat de familie een breed cultureel programma opzette voor het winterseizoen. Zij organiseerden bijvoorbeeld lezingen en klassieke concerten in de zalen van het kasteel, die zich daar goed voor leenden vanwege de goede akoestiek (afb. 28). Ook stelde de familie een aantal zalen ter beschikking die gehoord konden worden door verschillenden (zakelijke) instellingen. Er werden zelden aankopen gedaan. De nieuwe aanwinsten waren vooral voor de geschiedenis van de regio van betekenis.¹¹³

Aan de opstelling van de objecten veranderde weinig. De Italiaanse schilderijen hebben altijd bij elkaar gehangen in een aparte zaal (afb. 29). In de grote Antoniuszaal werden de Noordelijke vijftiende- en zestiende-eeuwse schilderijen tentoongesteld, afgewisseld door middeleeuwse beelden en meubels. Er werden wel een aantal vitrines aangeschaft, waarin verschillende middeleeuwse handschriften werden tentoongesteld. Zo bouwde de familie van Van Heek gedurende generaties voort op diens gedachtegoed.¹¹⁴

In de jaren '60, '70 en '80 zijn de Italiaanse schilderijen van Huis Bergh opgenomen in het onderzoeksproject naar vroege Italiaanse kunst in Nederlands bezit.¹¹⁵ Dit onderzoek bracht de schilderijen én Huis Bergh onder de aandacht van internationale kunsthistorici en geïnteresseerden.¹¹⁶ In 2002 werd Henk van Os gevraagd door de Stichting Huis Bergh om zich, in de functie van gastconservator, bezig te houden met de herinrichting van het museum. Hij behield de Italiaanse zaal en de Antoniuszaal, maar verder groepeerde en ordende hij de objecten per zaal. Hierbij introduceerde hij de unieke portretgalerij van vroege Nederlandse en Duitse portretten op de overloop van de eerste verdieping. Hij riep hierbij de hulp in van specialisten uit het vakgebied, die zich 'pro Deo' hebben ingezet voor de totstandkoming van de nieuwe presentatie.¹¹⁷ Bovendien zette Van Os een meerjarig tentoonstellingsprogramma voor het museum op en besteedde hij ruimschoots aandacht aan Huis Bergh en de Italiaanse schilderijen in de AVRO televisieserie *Beeldenstorm* en het bijbehorende boek

¹¹³ Onder andere een spiegel uit het kasteel Boxmeer uit de late achttiende eeuw en een zilveren borstschildje van het Sint-Antoniusgilde uit 's-Heerenberg.

¹¹⁴ J.H.A. van Heek, 'Veranderingen en verwervingen van 1957 tot 1986' in Van Heek, Van Gruting (red.) 1987 (zie noot 11), pp. 227-236.

¹¹⁵ In Van Os (red.), Gerson (red.) 1969 (zie noot 3) zijn acht schilderijen van Huis Bergh opgenomen. In Van Os (red.), Prakken (red.) 1974 (zie noot 5) zijn vier schilderijen uit Huis Bergh opgenomen. In Van Os (red.), Van Asperen de Boer, De Jong-Jansen, e.a. 1978 (zie noot 5) zijn twee schilderijen uit Huis Bergh opgenomen en in Van Os (red.), Van Asperen de Boer (red.), De Jong-Janssen (red.), e.a. 1989 (zie noot 7) zijn zeven schilderijen uit Huis Bergh opgenomen.

¹¹⁶ Zie ook de inleiding van Victor M. Schmidt in De Vries (red.) 2008 (zie noot 88), pp. 9-13. Twee tabernakels, de ene van Bicci di Lorenzo (1373-1452) en de andere van Neri di Bicci (1419-1492), zijn echter niet opgenomen in het onderzoeksproject naar Italiaanse kunst in Nederlands bezit. Victor Schmidt bespreekt deze schilderijen in Victor M. Schmidt, 'Drie Florentijnse Renaissance-schilderijen' in De Vries (red.) 2008 (zie noot 79), pp. 141-151.

¹¹⁷ Mr. E. ten Cate in het voorwoord van De Vries (red.) 2008 (zie noot 79), p. 5.

(afb. 30).¹¹⁸ Dat er nog altijd onderzoek wordt gedaan naar de collectie van Huis Bergh, blijkt uit de bundel essays, die Anneke de Vries ter ere van de zeventigste verjaardag van Henk van Os in 2008 heeft geredigeerd. In dit boek schrijven verschillende vrienden en vakgenoten van Van Os over de nieuwe bevindingen, die tijdens hun onderzoek naar (een groep) objecten uit de collectie van Huis Bergh naar voren zijn gekomen.¹¹⁹ Wat de Italiaanse schilderijen betreft werden, in het kader van het eerder genoemde boekje *Beeldenstorm in Huis Bergh*, in 2004 de toeschrijvingen van de schilderijen opnieuw tegen het licht gehouden en in sommige gevallen veranderd door Henk van Os, Victor Schmidt en Anneke de Vries.¹²⁰ Voor de in 2008 gepubliceerde bundel schreef Machteld Israëls een artikel over de *Engel* van Duccio, waarin zij het paneeltje in de bredere context van Duccio's *Maestà* plaatst. Anneke de Vries toont aan dat de Maria van de Annunciatie mogelijk een pinakel was van een belangrijk altaarstuk van Agnolo Gaddi (ca.1350-1396).¹²¹ Het artikel van Victor Schmidt over de tabernakels van Bicci di Lorenzo en Neri di Bicci heb ik reeds vermeld.

De collectie Italiaanse schilderijen die Van Heek had gekocht van Mengelberg is sinds hun aankomst in Huis Bergh niet meer weggeweest. Vanaf de jaren '60 is de collectie veel toegankelijker geworden voor het publiek, zowel voor de gemiddelde kunstliefhebber als voor de specialistische onderzoeker.

3.4. Het huidige belang van Ramboux' collectie voor Nederlandse musea

De schilderijen uit Ramboux' collectie behoorden tot de grootste en vroegste aankopen van zowel kapelaan Van Heukelum als Jan Herman van Heek. Binnen de huidige museale collecties van het Catharijneconvent en Huis Bergh worden de schilderijen echter op een verschillende manier ingezet. In Huis Bergh worden bijna alle vroege Italiaanse schilderijen in een aparte Italiaanse Zaal tentoongesteld, terwijl de vroege Italiaanse schilderijen van het Catharijneconvent bijna allemaal in het depot hangen. Er zijn hier verschillende verklaringen voor, zoals de eerder genoemde museumdoelstellingen, het verschil in collectiegeschiedenis en de grootte van de collecties. Toch roept het verschil in presentatie de vraag op wat het huidige belang is van de schilderijen uit Ramboux' collectie voor de Nederlandse musea. Ik ben van mening dat de schilderijen op verschillende manieren kunnen worden ingezet in de musea.

Ten eerste kunnen de schilderijen uit Ramboux' collectie ingezet worden om het publiek iets te vertellen over de collectiegeschiedenis van het museum. In Huis Bergh grenst de Italiaanse zaal aan de studeerkamer van Jan Herman Van Heek. In deze kamer bevinden zich nog een aantal vroege

¹¹⁸ Televisieserie *Beeldenstorm* (AVRO), Seizoen 2004-2005 en H. van Os, J. Raspe (red.), F. Tissink (red.), *Beeldenstorm in Huis Bergh*, Hilversum 2004.

¹¹⁹ De Vries (red.) 2008 (zie noot 79).

¹²⁰ Van Os, Raspe (red.), Tissink (red.) 2004 (zie noot 118), p. 10.

¹²¹ M. Israëls, 'Een engel in Huis Bergh. Sleutels tot de constructie en de functie van Duccio's *Maestà*' in De Vries 2008 (zie noot 79), pp. 122-133 en A. de Vries, 'Een pinakel van Agnolo Gaddi' in De Vries 2008 (zie noot 79), pp. 134-140.

Italiaanse paneeltjes en allerlei kunstnijverheidsobjecten. Zijn wandelstok staat nog tegen het bureau alsof Van Heek elk moment kan binnenkomen. Door de objecten in de studeerkamer leg je als bezoeker al spoedig de connectie tussen de studerende verzamelaar en de zaal met Italiaanse schilderijen waar je op dat moment tussen staat. Op een dergelijke manier zou het Catharijneconvent ook iets kunnen vertellen over de verzamelactiviteiten van Van Heekelum voor zijn Aartsbisschoppelijk Museum, wiens collectie een eeuw later de ruggengraat zou vormen van het Catharijneconvent. Een interessante invalshoek kan bijvoorbeeld zijn hoe de negentiende-eeuwse museumbezoekers reageerden op de kunst in het net geopende Aartsbisschoppelijk museum. Van Heekelum schrijft over de opening van het museum in 1872: “(...) en het was interessant om gade te slaan, hoe, bij den eersten aanblik, al die kerkelijke kunst de gezichten soms in een strakken plooi zette (...). Maar vrij spoedig verzoende men er zich mee. Men vond de collectie toch wel interessant; men ontdekte ook het mooie der voorwerpen, al waren ze dan van Roomsche origine, of voor Roomsche gebruik (...)”.¹²²

In de tijd van Van Heekelum wisten de mensen nog veel over het christendom en de verhalen uit de Bijbel. Door de ontkerkelijking die in de jaren 1970 begon en zich tot op heden voortzet, is die kennis van het christendom echter zodanig afgenomen, dat musea de belangrijkste aspecten van het christendom opnieuw moeten uitleggen.¹²³ In een recent essay van de Britse kunsthistoricus Julian Spalding (1947), dat werd gepubliceerd in het NRC-Handelsblad, bekritiseert hij de manier waarop het Rijksmuseum de collectie middeleeuwse kunst presenteert. Hij stelt dat het niet-christelijke publiek, dat anno 2013 de meerderheid vormt, een introductie nodig heeft tot het christendom en dat ‘elk museum dat het verhaal van de Nederlandse kunst wil vertellen, de splitsing tussen katholicisme en protestantisme tot leven moet brengen’.¹²⁴ Ik denk dat de vroege Italiaanse schilderijen uit Ramboux’ collectie heel duidelijk het verschil kunnen laten zien tussen de mystieke katholieke heiligenverering en de latere protestantse objecten uit de Noordelijke Nederlanden. Het zou een indrukwekkend effect kunnen hebben als een aantal vroege Italiaanse panelen en enkele vijftiende-eeuwse Nederlandse schilderijen in een verduisterde ruimte in verlichte vitrines werden tentoongesteld, zoals de altaarkelken, monstransen, en doopschalen in de Schatkamer van het Catharijneconvent. Vervolgens zou men in de naburige zaal een lichte, open opstelling kunnen maken met bijvoorbeeld schilderijen van protestantse kerkinterieurs, afgewisseld met protestantse objecten. De begeleidende zaalteksten kunnen aan de hand van zo’n sterke visuele vergelijking duidelijk verwijzen naar de grote veranderingen die de Reformatie met zich meebracht voor de kunst

¹²² Peters (red.), Staal (red.), van Schaik (red.), e.a. 2012 (zie noot 13), pp. 118-119.

¹²³ Van den Hout 2007 (zie noot 105) en C. Armstrong (red.), ‘A Christian museum in a post-Christian society’, *Christian History & Biography* 90 (april 2006), pp. 7-8.

¹²⁴ J. Spalding, ‘Waarom het Nieuwe Rijks is mislukt’ in *NRC-Handelsblad* (Cultureel Supplement) 11 juli 2013, pp. 6-7.

Tegelijkertijd moeten we kijkend naar het belang van Ramboux' collectie in Nederlands bezit, realistisch zijn. Er is geen enkel Nederlands museum dat een degelijk en compleet overzicht van de Italiaanse schilderkunst van de late middeleeuwen tot 1600 kan bieden. In Nederland kreeg de interesse in Italiaanse kunst te laat voet aan de grond om de bijna onbetaalbare werken van de grote Italiaanse meesters aan te kopen. De werken van schilders als Rafaël en Michelangelo (1475-1564) ontbreken daardoor nu eenmaal. Het Rijksmuseum komt wel een eind met Fra Angelico (ca. 1395-1455), Piero di Cosimo (1462-1522) en Cosimo Rosselli (1439-1507). Ook Museum Boijmans-van Beuningen te Rotterdam heeft een interessante collectie vroege Italiaanse schilderkunst. Hetzelfde geldt voor de schilderijen van het Rijk, die in het Bonnefantenmuseum worden geëxposeerd en de schilderijen in het Catharijneconvent en Huis Bergh. Hoewel er wel enkele zalen gevuld kunnen worden met de vroege Italiaanse schilderijen, is de Italiaanse kunst in Nederlands bezit een afspiegeling van de smaak van enkele bevlogen verzamelaars.¹²⁵ Indien deze schilderijen samen gepresenteerd worden, wordt een fragmentarisch overzicht van de Italiaanse kunstgeschiedenis gegeven. Desalniettemin zou een dergelijke presentatie bijzonder interessant zijn. Eerder werd zo'n tentoonstelling gehouden in 1989 onder de noemer 'Aan de oorsprong van de schilderkunst'. Eenzelfde opzet werd gehanteerd bij de tentoonstelling 'Die Erfindung des Bildes. Frühe italiensische Meister bis Botticelli' in het Bucerius-Kunst-Forum in Hamburg, waarbij de vroege Italiaanse schilderijen uit het Lindenau-Museum in Altenburg een belangrijke rol vertolkten. De schilderijen uit de collectie Ramboux kunnen, zoals de tentoonstelling van 1989 uitwees, een uitermate belangrijke rol vervullen in een soortgelijke presentatie.

Kortom, de Italiaanse schilderijen bieden een goede kijk op de collectiegeschiedenis, dienen als uitstekend vergelijkingsmateriaal met betrekking tot de Reformatie en zijn van belang als onderdeel van een overzicht van vroege Italiaanse kunst in Nederland. Frederik Schmidt Degener stelde toen hij in 1922 werd aangesteld als directeur van het Rijksmuseum, dat we 'moe worden om steeds in het familiealbum te moeten bladeren'.¹²⁶ De Italiaanse schilderijen uit Ramboux' collectie kunnen, met deze uitspraak in gedachten, als een verrijking worden beschouwd voor het Nederlands kunstbezit.

¹²⁵ De Jong-Janssen, Van Wegen 1995 (zie noot 103), pp. 11-13.

¹²⁶ Van 't Veen 2008 (zie noot 78), p. 48.

Conclusie

De schilderijen uit Ramboux' verzameling in Nederlands bezit tonen het belang aan van de herkomstgeschiedenis. In de loop der eeuwen zijn er altijd verschillende markante figuren geweest, die zich het lot van de vroege Italiaanse kunst hebben aantrokken en deze wilden bewaren voor toekomstige generaties. Een algemeen beginpunt van de herkomstgeschiedenis van Ramboux' collectie is de herwaardering van de middeleeuwse kunst in het Europa van de late achttiende en negentiende eeuw. Deze herwaardering leidde tot het ontstaan van verschillende kunstenaarsgroepen, die zich richtten op de pre-Rafaëlistische kunst, zoals de Duitse Nazareners en de Engelse *pre-Raphaelite Brotherhood*. In Italië zorgden verschillende becommentarieerde uitgaven van Giorgio Vasari's *Vite* in de late achttiende eeuw voor een impuls bij lokale (kunst)historici om onderzoek te doen naar de middeleeuwse kunst uit hun eigen steden. Zij probeerden hiermee aan te tonen dat hun regionale kunstenaars al eerder afstand hadden genomen van de middeleeuwse kunst, en dat niet alleen Florence, maar ook hun steden het centrum van de wederopleving van de Italiaanse kunst waren.

In deze context ontwikkelde de uit Trier afkomstige Johann Anton Ramboux zich als kunstenaar. Tijdens zijn latere Italiëreizen kwam hij in contact met de Duitse Nazareners en verschillende belangrijke kunsthistorici zoals Johann David Passavant en Carl Friedrich von Rumohr, die hem wezen op de schoonheid en de religieuze lading van de vroege Italiaanse kunst. Tussen 1832 en 1842 verbleef Ramboux in Italië om de vroege Italiaanse schilderkunst vast te leggen in gravures, tekeningen en aquarellen. Hij had zichzelf als doel gesteld om de vroege Italiaanse kunst toegankelijk te maken voor een groot publiek, dat daardoor meer kennis kon opdoen van deze kunst. Niet alleen droegen zijn kopieën, contourtekeningen en aquarellen bij aan dit doel, maar ook een eigen verzameling van 'echte' vroege Italiaanse kunstwerken zou hierbij helpen. Hij kocht tijdens zijn lange verblijf in Italië 391 vroege Italiaanse panelen aan, die voornamelijk afkomstig waren uit Siena en Assisi. In zijn romantische beleving zag Ramboux de vroege Italiaanse kunst, die enkel de religie diende, als voorbeeld van authentieke, pure christelijke kunst. In 1842 werd hij aangesteld als conservator van het Keulse Wallraf museum. Nadat Ramboux was overleden in 1866, werd zijn collectie een jaar later in Keulen geveild.

Op de veiling van Ramboux' verzameling kochten zowel de Utrechtse kapelaan Gerardus Wilhelmus van Heukelum als de van oorsprong Keulse kunstenaar Friedrich Wilhelm Mengelberg respectievelijk 25 en 26 vroege Italiaanse schilderijen aan. Teruggekeerd in Utrecht bracht Van Heukelum zijn plannen om een Aartsbisschoppelijk Museum in Utrecht op te richten in de praktijk. In dit museum, dat ontstond vanuit zijn eigen verzameling van schilderijen en beelden, toonde hij de echte middeleeuwse kunst, zodat deze als voorbeeld kon dienen voor de eigentijdse kunstenaars. Friedrich Wilhelm Mengelberg, die tot 1865 een succesvol beeldhouwatelier had in Keulen, werd door de

Utrechtse Aartsbisschop Schaepman gevraagd om naar Utrecht te verhuizen om verschillende opdrachten voor het bisdom uit te voeren. Hij bleef na deze opdrachten in Utrecht en sloot zich aan bij het Sint Bernulphusgilde, een door Van Heukelum opgerichte kerkelijke kunstvereniging. Op die manier verhuisde ook zijn kunstcollectie mee naar Utrecht.

Na Van Heukelums dood in 1909 bevonden zijn schilderijen, die hij op de veiling van Ramboux' collectie had gekocht, in de collectie van het Aartsbisschoppelijk Museum. Nadat tien jaar later ook Mengelberg was overleden, werd diens collectie gekocht door de Twentse industrieel Jan Herman van Heek. Hij wilde met zijn aankoop enerzijds voorkomen dat de collectie in handen van buitenlandse, met name Amerikaanse, kopers kwam en anderzijds vormde de collectie, met onder andere de schilderijen die zich voorheen in Ramboux' collectie bevonden, een goede basis voor Van Heeks collectie middeleeuwse kunst, die hij huisvestte in zijn kasteel Huis Bergh in 's-Heerenberg. Na de Tweede Wereldoorlog vonden er verschillende veranderingen plaats in het Nederlandse museale landschap. Het Aartsbisschoppelijk Museum werd in de jaren '70 gefuseerd met een aantal kleinere musea voor kerkelijke kunst tot het Rijksmuseum het Catharijneconvent. Dit museum moest de geschiedenis van het christendom in Nederland laten zien en hierdoor vielen de vroege Italiaanse schilderijen van Van Heukelum buiten de boot. Na de dood van Jan Herman van Heek in 1957 zetten diens familieleden zijn missie voort en stelden daarbij Huis Bergh geleidelijk meer open voor het publiek. Met de komst van Henk van Os als adviseur en gastconservator van Huis Bergh in 2002 bleef de collectie vroege Italiaanse schilderkunst een belangrijke rol spelen. De schilderijen hangen tot op heden in een speciale Italiaanse zaal.

Het zou zowel Ramboux als Van Heukelum, Mengelberg en Van Heek tevreden gestemd hebben, dat de schilderijen zich tegenwoordig, zo'n 170 jaar na aankoop, nog steeds in twee belangrijke museale collecties bevinden, zodat veel mensen er kennis van kunnen nemen. Wat dat betreft zijn hun gestelde doelen zeker bereikt. Dit roept wel de vraag op wat het huidige belang is van de collectie Ramboux in Nederland. De vroege Italiaanse schilderijen kunnen gebruikt worden om de collectiegeschiedenis van het desbetreffende museum aan te tonen, zoals dat bij Huis Bergh het geval is. Ook zouden de schilderijen het verschil tussen de katholieke en protestantse geloofspraktijk kunnen laten zien. Toch moeten we ook realistisch zijn. Het belang van de collectie Ramboux is niet zodanig dat het de lacune in het fragmentarische overzicht van de Italiaanse schilderkunst van de late middeleeuwen tot 1600 in Nederland kan vullen. In Nederland kwam de interesse in de Italiaanse kunst te laat op gang om nog werken van de grote meesters als Rafaël en Michelangelo te kunnen aankopen. Deze waren inmiddels onbetaalbaar geworden. De vroege Italiaanse kunst in Nederlands bezit is daarom hoofdzakelijk een afspiegeling van de smaak van verschillende markante verzamelaars. Desalniettemin kan er met deze kunst een bijzondere tentoonstelling gemaakt worden. De collectie Ramboux is, mocht het zover komen, dan onmisbaar.

Bibliografie

Akker, P. van den, *Looking for Lines. Theories on the Essence of Art and the Problem of Mannerism*, Amsterdam 2010.

Armstrong, C. (red.), 'A Christian museum in a post-Christian society', *Christian History & Biography* 90 (april 2006), pp. 7-8.

Bertos, G., 'The French Revolution and the Catholic Church', *History Review* 68 (december 2010), pp. 16-21.

Burckhardt, J., *De cultuur der Renaissance in Italië*, Houten 2010² (2008), voor het eerst gepubliceerd in 1860, vertaald door Titia Jelgersma.

Casteras, S.P., A. Craig Faxon (red.), *Pre-Raphaelite Art in Its European Context*, Cranbury (NJ) / London 1995.

Doesschate-Chu, P. ten, *Nineteenth-Century European Art*, Upper Saddle River (NJ) 2006² (2003).

Euwals, J., 'Baron van Westreenen als verzamelaar van vroege Italiaanse schilderkunst', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 32 (1981), pp. 233-248.

Fehm, S.A., 'Notes on the Exhibition of Sienese Paintings from Dutch Collections', *Burlington magazine* 111 (1969), pp. 574-578.

Groß, G., 'Beiträge zur Kenntnis von Leben und Schaffen des Trierer Malers J.A. Ramboux', *Trierer Zeitschrift für Geschichte und Kunst des Trierer Landes und seiner Nachbargebiete* 53 (1990), pp. 335-354.

Heek, J.H. van, R.R.A. van Gruting (red.), *Huis Bergh: kasteel en collectie*, Nijmegen 1987.

Hiller, I. (red), e.a., *Johann Anton Ramboux: Maler und Konservator 1790-1866*, tent. cat. Keulen (Wallraf-Richartz Museum) 1966.

Hollein, M., C. Steinle (red.), *Religion, Macht, Kunst. Die Nazarener*, uitgave bij tent. Frankfurt (Schirn Kunsthalle) 2005.

Hout, G. van den, 'Museum Catharijneconvent, the museum for Christian art and culture of the Netherlands on the verge of a new era', *Material Religion* 3 (2007) nr. 3 (november), pp. 437-440.

Hueck, I., 'Le copie di Johann Anton Ramboux da alcuni affreschi in Toscana ed in Umbria' *Prospettiva* 23 (1980), pp. 2-10.

Johnson, D., 'Jacques-Louis David, Artist and Teacher: An Introduction', in: D. Johnson (red.), *Jacques-Louis David: New perspectives*, Newark 2006, (Studies in Seventeenth- and Eighteenth-Century Art and Culture).

Jong-Janssen, C.E. de, D.H. van Wegen, *Catalogue of the Italian Paintings in the Bonnefantenmuseum*, Maastricht 1995.

Kalveen, C.A., H.L.Ph. Leeuwenberg, *Bernold bisschop van Utrecht (1027-1054): twee studies over de vorming van het Sticht Utrecht*, Utrecht 2002.

Kier, H., F.G. Zehnder (red.), *Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Tricolore und Preußenadler*, 2 delen, uitgave bij tent. Keulen (Museen der Stadt Köln) 1998.

Kleeman, E., S. Willner, *Italiaanse schilderijen 1300-1500: eigen verzameling / Italian Paintings 1300-1500: own collection*, Rotterdam (Museum Boijmans-van Beuningen) 1993.

Kuile, O. ter, *Catalogus van de schilderijen*, best. cat. Enschede (Rijksmuseum Twenthe) 1974/1976.

Lanzi, L., *Storia pittorica dell'Italia*, Bassano 1795.

Looyenga, A.J., 'Eine unbekante Biographie des Bildhauers Friedrich Wilhelm Mengelberg', *Jahrbuch des kölnischen Geschichtsvereins* 54 (1983), pp. 189-199.

Merzenich, C., 'Di diletanza per un artista. Der Sammler Antonio Giovanni Ramboux in der Toskana' in H. Kier, F.G. Zehnder (red.), *Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenadler*, uitgave bij tent. Keulen (Museen der Stadt Köln) 1995, pp. 303-315.

Nijhof, W.H., *J.H. van Heek (1873-1957): Kunst, katoen en kastelen*, Zwolle 2008.

Os, H.W. van, H.K. Gerson (red.), *Sieneze Paintings in Holland*, tent. cat. bij Groningen (Museum voor Stad en lande), Utrecht (Aartsbisschoppelijk Museum), Florence (Nederlands Interuniversitair Kunsthistorisch Instituut) 1969.

Os, H.W. van, 'Problemi senesi: a proposito della mostra *Pitture senesi in Olanda*', *Commentari* 22 (1971), pp. 68-76.

Os, H.W. van, M. Prakken (red.), *The Florentine paintings in Holland 1300-1500*, Maarssen 1974.

Os, H.W. van, J.R.J. van Asperen de Boer, C.E. de Jong-Janssen, e.a. (red.), *The early Venetian Paintings in Holland*, Maarssen 1978.

Os, H.W. van, 'Otto Lanz en het verzamelen van vroege Italiaanse kunst in Nederland', *Bulletin van het Rijksmuseum* 26 (1978) nr. 4, gepubliceerd in Henk van Os, *Een kathedraal voor de kunst*, Baarn 1996, pp. 7-33.

Os, H.W. van, J.R.J. van Asperen de Boer, C.E. de Jong-Janssen, e.a. (red.), *The Early Sieneze Paintings in Holland*, Florence / 's-Gravenhage 1989.

Os, H. van, J. Raspe, F. Tissink (red.), *Beeldenstorm in Huis Bergh*, Hilversum 2004.

Osta, J. van, *Een geschiedenis van het moderne Italië*, Amsterdam 2010⁴ (2008).

Peters, E., C. Staal, T.H.M. van Schaik (red.), e.a., *Naar de middeleeuwen. Het Aartsbisschoppelijk museum in Utrecht vanaf het begin tot 1882*, Utrecht 2012.

Philipp, M. (red.), *Die Erfindung des Bildes. Frühe italienische Meister bis Botticelli*, München 2011

Previtali, G., *La Fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Turijn 1964.

Roth, L.M., *Understanding Architecture. Its Elements, History and Meaning*, Boulder (Colorado) 2007² (2006).

Schaik, T.H.M., M. van Damme, *Waarheid, Goedheid, Schoonheid. De Utrechtse Neogotiek, Alfred Tepe en het Sint Bernulphusgilde*, Zwolle 2008.

Schmidt Degener, F., R. van Marle, J.Q. van Regteren Altena, e.a. (red.), *Italiaansche Kunst in Nederlandsch Bezit*, tent. cat. Amsterdam (Stedelijk Museum) 1934.

Schulte, A.G., 'Kerkelijk kunstbezit tussen dictatuur en onverdraagzaamheid. Friedrich Wilhelm Mengelberg, zijn kruiswegstaties in de Dom te Keulen en de navolging ervan in Nederland', *Jaarboek Monumentenzorg* (1991), pp. 114-138.

Séroux D'Agincourt, J.B., *Histoire de l'Art par les monumens, depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e*, Parijs 1810-1823.

Snoep, D.P., G.T. Haneveld, C.H. Staal, e.a., *Het Catharijneconvent: Monument met toekomst*, Utrecht 1975.

Spalding, J., 'Waarom het Nieuwe Rijks is mislukt' in *NRC-Handelsblad* (Cultureel Supplement) 11 juli 2013, pp. 6-7.

Staal, C.H., 'Gerardus Wilhelmus van Heuckelum, de Utrechtse Neogoticus', *Madoc* 8 (1994), nr. 3, pp. 166-174.

Veen, F. van 't, *Het Nederlandse Palazzo: verzamelingen van vroeg-Italiaanse kunst / The Dutch Palazzo: collections of early Italian art*, uitgave bij tent. Amsterdam/Maastricht (Rijksmuseum / Bonnefantenmuseum) 2008.

Vitolo, P., 'Il Medioevo napoletano nei taccuini di Johann Anton Ramboux' *Prospettiva* 119 (2005), pp. 127-144.

Vos, R., H.W. van Os (red.), *Aan de oorsprong van de schilderkunst: vroege Italiaanse schilderijen in Nederlands bezit*, uitgave bij tent. Groningen (Groninger Museum), Maastricht (Bonnefanten Museum) 1989.

Vries, A. de, e.a. (red.), *Avonturen met een collectie. Ontdekkingen in de verzamelingen van Huis Bergh*, 's-Heerenberg 2008.

Wiethoff, C., 'De kunsthandelaar Jacques Goudstikker (1897-1940) en zijn betekenis voor het verzamelen van vroege Italiaanse kunst in Nederland', *Nederlands Kunsthistorisch jaarboek* 32 (1981), pp. 249-278.

Zahn, E., 'Johann Anton Ramboux und seine Fresken im Hause Hayn zu Trier', *Trierer Zeitschrift* 30 (1967), pp. 170-193.

Ziemke, H.J., 'Ramboux und die sienesische Kunst', *Städel Jahrbuch*, München 1969, pp. 255-300.

Ziemke, H.J., 'Ramboux und Assisi', *Städel Jahrbuch*, München 1971, pp. 167-212.

Overige Bronnen:

Bron afbeelding voorblad: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ramboux_von_Fohr_1810.jpg

Afbeeldingen



1 Friedrich Overbeck, *Italia en Germania*, 1811-1828, olieverf op doek, 94 × 104 cm, Neue Pinakotek, München. Bron afbeelding: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Friedrich_Overbeck_008.jpg.



2 Guido da Siena, *Aanbidding der Herders* (detail), ca. 1270, tempera op paneel, 34 x 46 cm, Lindenau Museum, Altenburg. Bron afbeelding: Web Gallery of Art: <http://www.wga.hu>.



3 Jean-Baptiste Séroux D'Agincourt naar Andrea Mantegna, *Heilige Eufemia*, in *Histoire de l'art par les monumens, depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e* (deel 6), Plaat CXXXIX. Bron afbeelding: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/seroux1>.



4 Johann Anton Ramboux, *Portret van Franz Anton Utsch (1771-1844)*, ca. 1812, olieverf op linnen, 113,5 x 95 cm, privécollectie Herr Franz Josef Neuerburg. Bron afbeelding: Hiller (red.) 1966 (zie noot 30), afb. 3.



5 Johann Anton Ramboux, *Portret van Anna Maria Utsch-Ramboux (1783)*, ca. 1812, olieverf op linnen, 114 x 94 cm, Privécollectie Herr Franz Josef Neuerburg. Bron afbeelding: Hiller (red.) 1966 (zie noot 30), afb. 2.



6 Johann Anton Ramboux naar Giotto, *De Heilige Franciscus ontvangt de Stigmata*, ca. 1818, aquarel, 410 mm x 391 mm, Museum Kunstpalast, Düsseldorf. Bron afbeelding: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Johann_Anton_Ramboux_The_Stigmatisation_of_Saint_Francis_-



7 Johann Anton Ramboux, Boven: *Gezicht op het Moezeldal bij Trier*, 1823, litho, 415 x 490 mm, Städtisches Museum Trier. Bron afbeelding:

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ramboux_Moseltal_1823.jpg?uselang=de.

Onder: *Porta Nigra in Trier vanaf de zuidzijde*, 1823, potlood en aquarel, 447 x 590 mm, Städtisches Museum, Trier. Bron afbeelding: http://www.preussen-am-rhein.de/bilder/facette_05.jpg.



8 Johann Anton Ramboux, *Madonna* (onderdeel van een Sienees altaarstuk uit de dertiende eeuw), ca. 1842, lithografie gepubliceerd in J.A. Ramboux, *Alt-christlicher Kunst in Italien vom Jahr 1200 bis 1600*, Köln 1852-1858. Bron afbeelding: Hiller (red.) 1966 (zie noot 30), p. 91 en afb. 68.



9 Met de klok mee:

Toscane, *Christus aan het Kruis*, ca. 1330, tempera, goud en zilver op hout, 152 x 101,3 cm, Kereszteny Muzeum, Esztergom. Bron afbeelding: <http://www.keresztenymuzeum.hu/collections.php?mode=work&wid=26&page=0&vt=>.

Meester van de Magdalena-legende, *Heilige Dominicus*, ca. 1360, tempera op paneel, 57 x 27cm, Museum Catharijneconvent, Utrecht. Bron afbeelding: <http://adlib.catharijneconvent.nl/detail.aspx?parentprir ef=>.

Sano di Pietro, *Johannes de Doper*, ca. 1445-1454, tempera op paneel, 16,5 x 14cm, Museum Catharijneconvent, Utrecht. Bron afbeelding: <http://adlib.catharijneconvent.nl/detail.aspx?parentprir ef=#>.



SIMONE DE SIENA FECIT

10 Johann Anton Ramboux naar Ugolino Lorenzetti, *Tronende Madonna met Kind*, ca. 1842, gepubliceerd in J.A. Ramboux, *Trostspiegel in den Widerwärtigkeiten des Lebens. DreiBig Marienbilder zur lauretanischen Litanei nach Gemälden italienischer Meister des XIV-XVI. Jahrhunderts aus der Privatsammlung des Conservators des städtischen Museums zu Cöln* J.A. Ramboux, Keulen 1865. Bron afbeelding Hiller (red.) 1966 (zie noot 30), p. 92 en afb. 70.

CATALOG

der nachgelassenen

Kunst-Sammlungen

des Herrn

Johann Anton Ramboux,

Conservator des städtischen Museums in Cöln.

Versteigerung zu Cöln am 23. Mai 1867

(im gr. Saale des Gertrudenhofes, Alte Mauer an Aposteln 4.)

durch

J. M. Heberle (H. Lempertz),

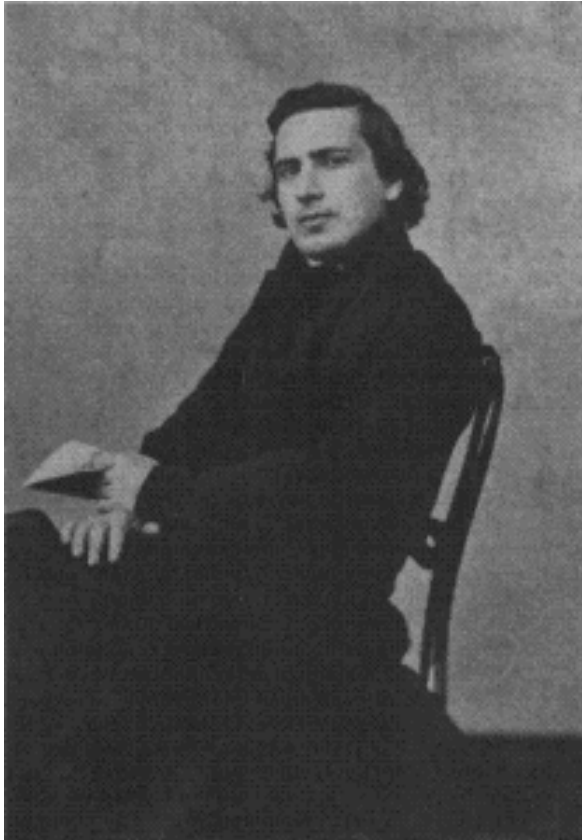
(grosse Budengasse 4.)



Verkaufs-Ordnung und Bedingungen siehe hinter dem Titel.

Chr. Gehly'sche Buchdruckerei in Cöln.

11 De veilingcatalogus van de Collectie Ramboux bij veilinghuis Lempertz in Keulen, 23 mei 1867. Bron afbeelding: Vos (red.), Van Os (red.) 1989 (zie noot 2), p. 27, fig. 6.



12 Boven:

Eduard François Georges, *Portret van Gerardus Wilhelmus van Heukelum als Kapelaan*, ca. 1860, foto, 10,8 x 6,3 cm, Museum Catharijneconvent, Utrecht. Bron afbeelding:

<http://adlib.catharijneconvent.nl/detail.aspx?parentpreref=#>.

Onder:

J.J.A. van Winsen, *Portret van Friedrich Wilhelm Mengelberg*, ca. 1910, fotoreproductie uit 1989, 9,5 x 13,5 cm, Het Utrechts Archief, Utrecht. Bron afbeelding:

http://www.hetutrechtsarchief.nl/collectie/beeldmateriaal/fotografische_documenten/1900-1910/105677.



13 Anoniem, *Portret van Franz Bock*, 1860-1874, foto, 16,8 x 11,8 cm, Museum Catharijneconvent, Utrecht.
Bron afbeelding: Peters (red.), Staal (red.), e.a. 2012 (zie noot 13), p. 20.



14 Anoniem, *Leden van het Sint Bernulphusgilde* (Van Heukelum staat uiterst rechts in de achterste rij), ca. 1900, gepubliceerd in W. Cortjaens (red.), e.a., *Historism and Cultural Identity in the Rhein-Meuse Region: Tensions between Nationalism and Regionalism in the Nineteenth Century*, Leuven 2008, (KADOC Artes serie).
Bron afbeelding: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Men_of_Guild.jpg.



15 Fotodienst Utrechts Archief, *Interieur van de Sint Nicolaaskerk in Nieuwegein (voorheen Jutphaas), middenschip, gezien vanuit het koor, met rechts de preekstoel, ca. 1875, foto gemaakt op 14-10 1999, Het Utrechts Archief. Bron afbeelding: http://www.hetutrechtsarchief.nl/collectie/beeldmateriaal/fotografische_documenten/1990-2000/117229.*



16 J.J.A van Winsen, *Glazenier Otto Mengelberg en medewerkers in het atelier van Friedrich Wilhelm Mengelberg, 1907-1911*, foto, Het Utrechts Archief, Utrecht. Bron afbeelding: http://www.hetutrechtsarchief.nl/collectie/beeldmateriaal/fotografische_docu.



17 C. Marcussen, *Het Aartsbisschoppelijk Museum aan de Nieuwegracht 20 te Utrecht, 1876-1877*, foto, Het Utrechts Archief, Utrecht. Bron afbeelding: http://www.hetutrechtsarchief.nl/collectie/beeldmateriaal/fotografische_documenten/1870-1880/122262



18 Met de klok mee:

J. Merkelbach, *Portret van Otto Lanz*, 1929, foto, Stadsarchief Amsterdam. Bron afbeelding:

<http://ihm2.nlm.nih.gov/MediaManager/srvr?mediafile=/Size2/D1019/b017010.jpg&userid=3&username=nladmin&resolution=2&servertype=JVA&cid=1&iid=NLMNLM&vcid=NA&usergroup=Images from the History of Medicine-1-Admin&profileid=1>

A. Roland Holst-de Meester, *Portret van Fritz Mannheimer*, begin jaren 1920, potlood en zwart krijt op papier, Rijksmuseum Amsterdam. Bron afbeelding:

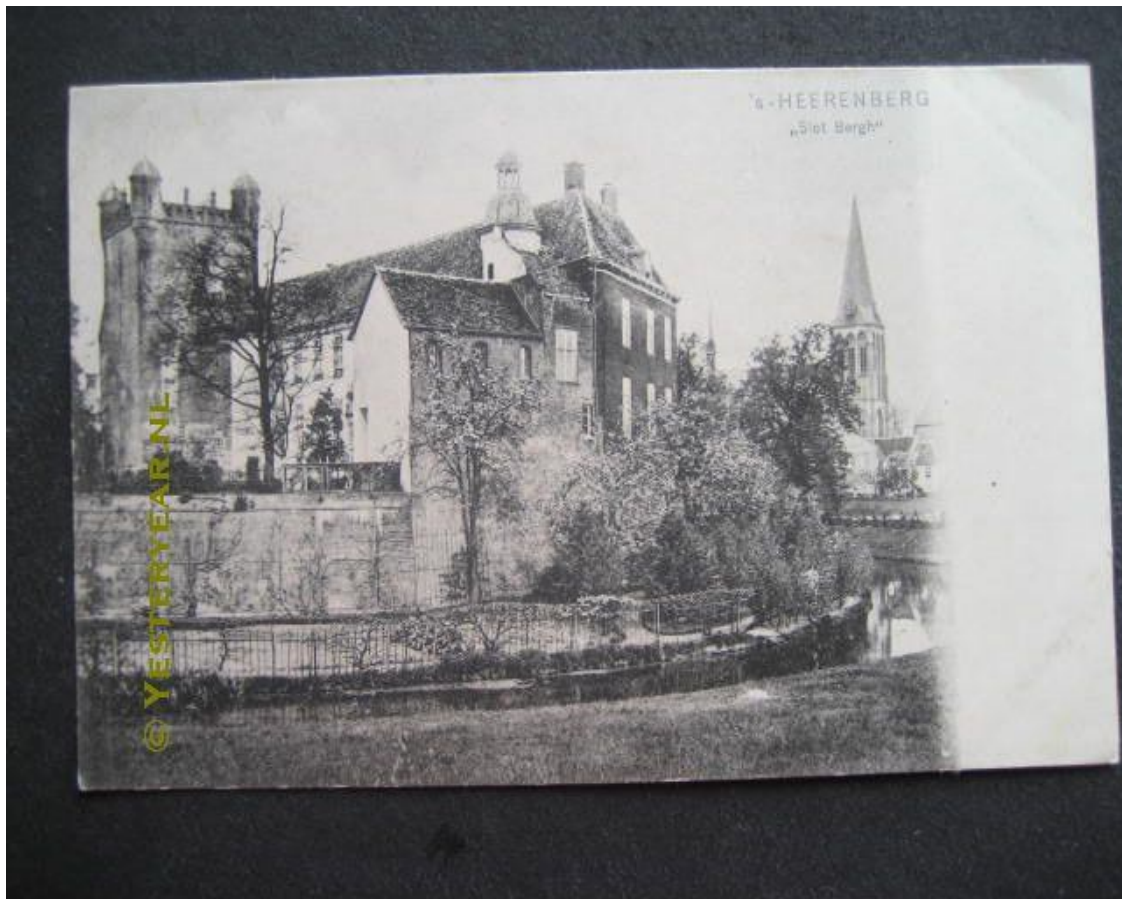
<http://www.historici.nl/Onderzoek/Projecten/BWN/lemma/ta/bwn5/images/MANNHEIMER.jpg>

Vereenigde Fotobureaux N.V., *Edwin vom Rath (detail)*, 1938, foto, Stadsarchief Amsterdam. Bron afbeelding:

http://beeldbank.amsterdam.nl/beeldbank/indeling/detail/start/11?q_searchfield=artis+1938.



19 W.G. Hofker, *Postuum portret van Jan Herman van Heek*, 1958, doek, 74 x 54 cm, Enschede (Stichting Edwina van Heek). Bron afbeelding: <http://www.devalkenberg.nl/index.php?cat=artikelen&pid=143>.



20 Boven: Algemene Postvereniging, *Briefkaart met Huis Bergh te 's-Heerenberg*, ca. 1910. Bron afbeelding: http://www.yesteryear.nl/shop/catalog/product_info.php?cPath=21_23_150_147&products_id=25893&osCsid=a476c244320529ead52a159edbab874a.

Onder: Anoniem, *Recente foto van Huis Bergh te 's-Heerenberg*. Bron afbeelding: <http://www.mijngelderland.nl/#/kasteel-huis-bergh>.



21 Met de klok mee:

Lorenzo Veneziano, *Sterfbed van Maria*, ca. 1366-1370, tempera op populierenhout, 21,5 x 18,5 cm, Huis Bergh, 's-Heerenberg. Bron afbeelding:

<http://www.collectiegelderland.nl/musea/huisbergh/voorwerp-0025>.

School van Simone Martini, *Kruisiging*, ca. 1320, tempera op paneel, 26 x 16 cm, Huis Bergh, 's-Heerenberg. Bron afbeelding:

<http://www.collectiegelderland.nl/musea/huisbergh/voorwerp-0019>.

Duccio di Buoninsegna, *Engel*, ca. 1308, tempera op paneel, 30 x 18,3 cm, Huis Bergh, 's-Heerenberg. Bron afbeelding: Ansichtkaart Huis Bergh.



22 Taddeo di Bartolo, *Het Wonder van de Heilige Franciscus*, 1403, tempera op paneel, 30,5 x 29,5 cm, Huis Bergh, 's-Heerenberg. Bron afbeelding: <http://www.collectiegelderland.nl/musea/huisbergh/voorwerp-0006>.



23 Cavaler, *Binnenplaats van Huis Bergh*, 2008, digitale foto. Bron afbeelding: http://straatkaart.nl/7041AC-Hof-van-Bergh/media_fotos/huis-bergh-inner-yard-view-from-stairs-Qt3/.



24 Huib Luns, *Affiche voor de tentoonstelling 'Italiaansche Kunst in Nederlandsche Bezit' in het Stedelijk Museum Amsterdam*, 1934. Bron afbeelding: Van 't Veen 2008 (zie noot 78), p. 2.



25 Voorbeelden van de Protestantse Kerkelijke Kunst die de SPKK bijeen bracht:

Boven: G. Vink tot Hoorn, *Doopboog in Lodewijk XIV stijl, met driemaster in bekroning, in vier delen, uit Warder, 1765, koper, 120 x 110 cm, Museum Catharijneconvent, Utrecht. Bron afbeelding: <http://adlib.catharijneconvent.nl/detail.aspx?parentprirref=#>.*

Onder: J.M van Kempen en Zn., *Avondmaalsbord (Gereformeerde Kerk), 1886, zilver, diameter: 38,5 cm, Museum Catharijneconvent, Utrecht. Bron afbeelding: <http://adlib.catharijneconvent.nl/detail.aspx?parentprirref=#>.*



26 Fotodienst GAU, *Het binnenterrein van het museum Het Catharijneconvent (Nieuwegracht 63) te Utrecht, tijdens de verbouwing tot nieuw Rijksmuseum*, 1975, Het Utrechts Archief, Utrecht. Bron afbeelding: http://www.hetutrechtsarchief.nl/collectie/beeldmateriaal/fotografische_documenten/1970-1980/46294.



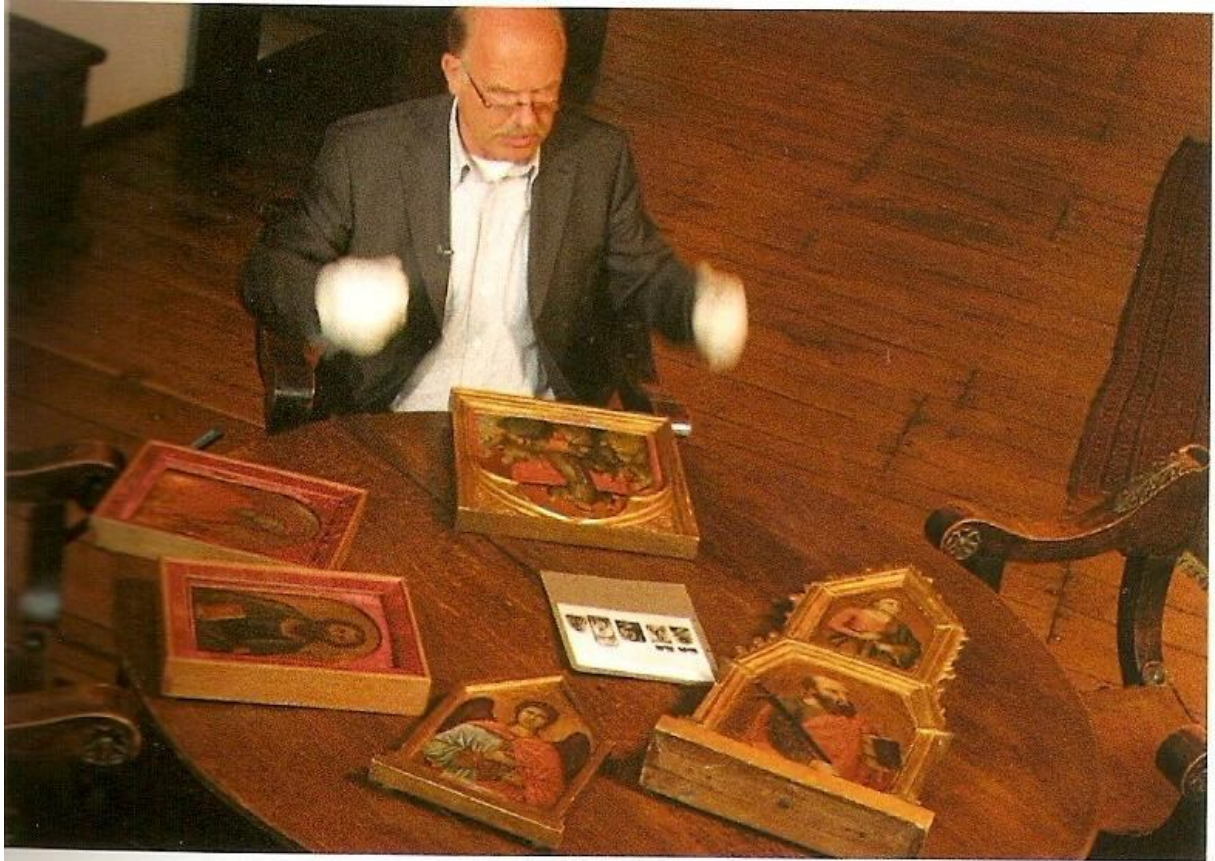
27 Boven: De verbouwing van het Museum Catharijneconvent in 2005. **Onder:** Een impressie van de Schatkamer van Museum Catharijneconvent. Bron afbeelding: Jaarverslag Museum Catharijneconvent 2005, pp. 21 en 27.



28 Deze zaal in Huis Bergh wordt gebruikt voor lezingen, concerten en huwelijken. Foto: Huis Bergh.



29 De zaal met de vroege Italiaanse schilderijen in Huis Bergh. Foto: Frank Jansen (Huis Bergh).



30 Henk van Os tijdens de opnames voor het AVRO televisieprogramma 'Beeldenstorm' in Huis Bergh. Bron afbeelding: Van Os, Raspe, Tissink (red.) 2004 (zie noot 118), p. 9.