

Museum Mayer van den Bergh Antwerpen



De doop van Jezus.

Karolingisch, 9e eeuw.

Ivoor, 14,3 x 8,2 cm.

Inv. nr. 432.

De voorstelling werd uitgesneden op de achterzijde van een 8e-eeuws Longobardisch reliëf, dat zo opnieuw gebruikt werd voor een boekplat.

Het iconografisch thema is tamelijk uitzonderlijk uitgewerkt: Johannes legt Jezus hier wel de hand op voor de rituele onderdompeling, maar het krisma wordt eigenlijk gestort door de Heilige Geest.

Deze voorstelling gaat terug op de legende van de H. Ampul, waarmee de H. Remigius in Reims gewijd werd en waarmee hij zelf later Clovis doopte.

Van de veertien bekende voorstellingen hiervan zou deze de oudste zijn.

Trekpleisters van het hedendaagse toerisme zijn de zonnige stranden, de ongerepte natuur, en de 'kunststeden' zoals, in ons land, Antwerpen, waar een waaier van musea de artistieke creativiteit van het eigen historisch verleden blijvend bereikbaar en actueel maakt. Voor de meeste toeristen is dat iets wat geen verdere vragen oproept, en is de aanwezigheid van musea een even grote vanzelfsprekendheid als die van de gotische kathedraal, het stadhuis uit de renaissance, de barok in de St.-Pauluskerk. De musea horen daarbij zoals de zon bij een strand in Spanje, gegarandeerd door het reisagentschap. Een echte 'kunststad' is echter evenzeer ontstaan uit een tweede soort creativiteit, even dynamisch en gevoelsrijk als die van de scheppende kunstenaars: uit de liefde voor de kunst en uit de grootmoedigheid van het mecenaat. Ook in dat opzicht kan Antwerpen op een grootse traditie bogen. Het Museum Mayer van den Bergh is daarvan een schitterend voorbeeld.

Het onleent zijn naam aan de kunstverzamelaar Fritz Mayer van den Bergh, die op 4 mei 1901 plots overleed, pas 43 jaar oud. Aan zijn moeder is het te danken dat reeds drie jaar na het overlijden van haar zoon de plechtige opening kon worden gevierd van een nieuwgebouwd museum, waarin de kunstschaten die de verzamelaar naliet voorgoed bewaard blijven. De verdere geschiedenis van het museum is het verhaal van de geleidelijke ontsluiting van een privé-museum tot een openbare culturele instelling van de stad Antwerpen. Die ontsluiting betekende tegelijk een ontluiking uit de geborgenheid van de privé-verzameling tot een kunstcollectie met wereldwijde bekendheid.

Op dit laatste aspect wordt hier nader ingegaan. Hoe komt het, dat een dergelijk museum, waarvan de gehele inhoud op tamelijk korte tijd door één enkel man werd samengebracht, uitgegroeid is tot een levend iets, bij machte om een steeds ruimer publiek te boeien? Want hoe vaak gebeurt het niet dat dergelijke stichtingen na verloop van tijd meer stof dan bezoekers vergaren, omdat de keuze van het tentoongestelde de kritiek van latere generaties niet kan weerstaan? Hoe vaak strandt een dergelijke opzet niet als curiosum, waar men meer onder de indruk komt van de rijkdom, de zelfoverschatting of de eerezucht van de verzamelaar dan van de kwaliteit van de verzameling zelf? Alleen de tot museum omgevormde privé-verzamelingen waarachter een uitzonderlijke smaak en persoonlijkheid schuilgaan, hebben zich in de loop van de tijd als openbare culturele instelling kunnen handhaven.

In welk opzicht was Fritz Mayer van den Bergh dan zo uitzonderlijk? Zeker niet enkel en alleen omdat hij kunst verzamelde. Voor een ongehuwde en gefortuneerde jongeman was dat in het laatste kwart van de vorige eeuw hoogstens een voor de hand liggende bezigheid, passend voor iemand van zijn stand en in zijn positie. Het was de tijd dat de kunsthandels als paddestoelen uit de grond schoten, de kunstmarkt zich internationaal

ontplooid, de kunstveilingen ontmoetingsplaatsen waren voor een bepaalde soort burgerij.

Een passende bezigheid was het misschien ook wel, bij de aanvang, toen de jonge Fritz Mayer munten spaarde. Zijn universitaire studiën te Gent, aangevat met het oog op een loopbaan in de diplomatie, konden niet verhinderen dat zijn muntverzameling tot een belangrijke numismatische collectie uitgroeide. Zijn kennis op dat gebied werd hoog aangeslagen in binnen- en buitenland, en in 1890 werd hij door de stad Antwerpen aangezocht om de stedelijke verzamelingen in het Steen te classificeren. Maar laten we nog even terugblikken naar de tijd daarvoor. Fritz Mayer studeerde slechts twee jaar aan de universiteit. Het overlijden van zijn vader, in 1879, zal wel een rol gespeeld hebben bij zijn beslissing zijn studies af te breken. Maar over zijn verdere plannen voor de toekomst weten we niets. Van 1879 tot 1890 leidt hij een teruggetrokken leven, waarover verder alleen bekend is dat hij in 1887 de naam voert van zijn vader én van zijn moeder, en dus Mayer van den Bergh heet, en dat hij het jaar daarna de titel van ridder mag voeren.

Eerst in 1891/1892 wordt de sluier gelicht over zijn bezigheden. Op twee veilingen verkoopt hij meer dan 300 kunstwerken van de meest uiteenlopende aard. Blijkbaar ontdoet hij zich plotseling van zijn aanzienlijk bezit, dat hij in de voorgaande jaren vergaard moet hebben, maar dat hem om een of andere reden niet meer zint. Niet dat de kunst en het verzamelen hem niet meer aantrokken, integendeel! Van nu af zou hij echter op een andere manier verzamelen, gebruik makend van een verbluffende kennis van de kunst en van de kunstmarkt, die hij van 1880 tot 1890 tot de zijne had gemaakt in de beste leerschool die er bestaat: de praktijk. Vóór 1890 was Mayer van den Bergh gewoon één van de vele kunstverzamelaars van de jonge generatie, die toen op de voorgrond was getreden als een nieuw en beter type verzamelaar, waarvan het optreden samenviel met de snelle uitbreiding van de kunsthandel sinds 1870. Dit type liet zich leiden door het persoonlijk schoonheidsgevoel en door een onbevagen respect voor alles wat oud was. Nieuw in hun opvattingen was het overwicht van de waardering voor de esthetische en artistieke kwaliteit zonder vooroordelen over de stijl, en de belangstelling voor al het oude 'niet omdat het oud was, maar omdat het goed was', d.w.z. dat de kunst in heel haar historisch verloop betekenisvol en waardevol werd gevonden.

Twee andere ontwikkelingen waren hand in hand gegaan met deze van de kunsthandel en de nieuwe verzamelaars. Ten eerste waren er de nog vrij jonge grote musea, opgericht als tempels voor de geconsacreerde kunstwaarden, en die nu, dank zij de kunsthandel, hun roeping ontdekten tot uitbreiding van de verzamelingen tot een meer encyclopedisch en panoramisch-historisch geheel. Ten tweede was er de ontwikkeling van de kunstgeschiedenis als wetenschap: de grote 'kunstkenners', zoals Wilhelm Bode, baseerden hun kennis voor de eerste maal op een grondige vergelijkende studie en op een rechtstreeks contact met de kunstwerken. Deze veranderingen hadden zich omstreeks 1900 definitief voltrokken: de kunsthandel was een internationaal en georganiseerd bedrijf van economische betekenis geworden, elk kunstwerk had zijn marktwaarde, de kunstkenner werd een kritische kunsthistoricus in de moderne zin van het woord, de verzamelaar met bescheiden middelen is van de markt van de grote kunst verdrongen door de musea en de beheerders van grote vermogens. In die tien laatste jaren vóór 1900 legde Fritz Mayer van den Bergh de verzameling aan die nu in het naar hem genoemde Antwerpse museum ongewijzigd bewaard wordt. De tijd om een werkelijk grootse verzameling samen te stellen zoals de 19e eeuw die had gekend, en waarvan de meeste onder de hamer kwamen, was voorbij. Dat Fritz Mayer van den Bergh zich desondanks wist te handhaven als iemand wiens verzamelbedrijfigheid met zoveel succes werd bekroond, is te danken aan zijn totaal nieuwe en

Breviarium Mayer van den Bergh.

Gent-Brugge, omstreeks 1510.

Perkament en velijn, 706 fol., 22,4 x 16 cm.

Inv. nr. 618.

Een breviarium is een getijdenboek dat de gebeden voor alle mogelijke godsdienst-oefeningen van het hele kerkelijke jaar chronologisch bevat.

Vooraan staat steeds een *Kalender* van al de kerkelijke feestdagen en van de feestdagen van bepaalde heiligen. Bij ons boek is iedere maand geïllustreerd met de overeenkomstige tekens van de dierenriem en de menselijke activiteiten. Er zitten twee roosvormige tabellen bij om de veranderlijke feestdagen te berekenen; waar de rest van het boek in het Latijn is, is hun gebruiksaanwijzing in het Portugees, wat een aanwijzing is voor de nationaliteit van de vorstelijke besteller. Voorts vermoedt men dat hij behoorde tot de Derde Orde van St.-Franciscus, omdat vooral haar favoriete heiligen goed in de kalender vertegenwoordigd zijn.

Hierop volgt het *Psalterium*; de psalmen zijn per dag en per uur geschikt, zodat ze elke week allemaal werden doorgenomen. Ze worden gevolgd door een reeks *Hymnes*, gewijde lofzangen.

In het *Temporaal* of Eigen der Seizoenen worden al de liturgische diensten van het kerkelijk jaar opgenomen, chronologisch gerangschikt en beginnend met de Advent. De hier afgebeelde dubbele bladzijde is het begin van de liturgie van Kerstdag (fol. 158v. - 159r.). Het hoofdgebeuren van het Kerstverhaal is afgebeeld op de volblad-miniatuur en de andere episodes ontwikkelen zich in de kantlijnen.

Hierna volgt het *Sanctoraal*, het Eigen en Gemeen der Heiligen. Hun specifiek eigen diensten zijn weer per maand gerangschikt, volgens hun feestdag; hierna volgen hun gemeenschappelijke diensten. Tot slot zijn nog een reeks onveranderlijke liturgische diensten opgenomen, die gedurende het ganse jaar gevierd konden worden.

De miniaturen van dit bijzonder luxueuse en rijkversierde handschrift worden toegeschreven aan het Gents-Brugse atelier, dat enkele jaren later (ca. 1515) ook het Breviarium Grimani verluchtte, maar het is veel minder bekend en zeker onvoldoende bestudeerd. Men herkent vooral de hand van Simon Bening (1482-?) en hiernaast ook Gheeraert Horenbaut (ca. 1465-1540/41), beide 'grootmeesters' van de Zuid-nederlandse miniatuurkunst. Een enkele miniatuur wordt toegeschreven aan de paneelschilder Jan Provost (ca. 1465-1529).



In uigilia natiuitatis omni
 ad uespas. **R**ex pacifi-
 cis magnificatus est:
 cuius uultum desiderat
 uniuersa terra. **Ps.** **D**i-
 cit dominus. **Qui** reli-
 quis. In fine. **Psalm.**
Laudate dominum:
an. Magnificatus
 est rex pacificus super o-
 ces reges uniuerse terre.
an. Completi sunt dies
 marie: nec pareet filius
 suum primogenitum. **an.**
 Exatote qd prope est regnu
 dei amen dico uobis qui
 a non tardabit. **an.** **L**eu-
 te capita uia: ecce appropi-
 quabit redemptio uestra.
Sapientul
 sparuit
 benigni-
 tas ihu
 manita
 saluato-
 ris nri dei
 non ceperit uis uilitate
 que fecimus nos: sed se-
 cundum suum misen-
 cordiam saluos nos fe-
 cit. **an.** **R**espice re-
an. **E**xaltina die delecti-

tur iniquitas terre. **R.**
 Et regnabit super nos:
 saluator mundi. **an.** **M**agni-
 ficatus est dominus: **an.** **D**um ortus fuerit sed
 de celo. uidebitis regem re-
 gum procedente a patre:
 tanq; sponsus de thalao
 suo. **D**atio
Quoniam quesimus?
 omnipotens deus: ut
 nos unigeniti tui noua
 per carnem natiuitas li-
 beret: quos sub peccati:
 iugo uetusta seruitus:
 tenet: per eundem. **an.**
Mari inuocat. **an.** **D**e-
 pus natus e nobis. **an.** **A**-
 toremus. **Ps.** **R**espice
an. **R**espice re-
an. **I**n primo nocturno. **an.**
 Dominus dixit ad me:
 filius meus es tu: ego
 hodie genui te. **Ps.** **Q**ua-
 re fre. **an.** **T**an q; ipos?
 dominus procedes de
 thalamo suo. **Ps.** **R**es-
 pice. **an.** **D**iffusa est gra-
 in labis tuis: propterea
 benedixit te deus in et-
 num. **Ps.** **R**espice re-
 uit. **an.** **T**anq; sponsus?
R. Dominus proceras





Meester Heinrich van Konstanz.
Johannes rustend aan de borst van Jezus.
Zwitserland, begin 14e eeuw.
Notehout, 141 x 73 x 48 cm, origineel
verguldsel en polychromie.
Inv. nr. 224.

De maker en de herkomst van het beeld (St.-Katharinental) zijn bekend door een archieftekst.

In dat klooster bestond een grote en soms zelfs concurrerende verering voor St.-Jan de Evangelist en St.-Jan de Doper, en van beiden was een beeld in het koor opgesteld. St.-Jan de Evangelist is hier afgebeeld als lievelingsdiscipel van Jezus, rustend aan diens borst.

Bij hun mystieke oefeningen in de geestelijke liefde was het de hoogste betrachtiging van de kloosterzusters om tot eenzelfde innige verhouding met Christus te komen.



Kerstwiegje.
Zuidnederlands, 2e derde 15e eeuw.
Eikehout (?), 39,7 x 31,6 x 19,7 cm, verguld
en beschilderd.
Inv. nr. 402.

Soortgelijke wiegjes met een Jezuspopje waren in de 15e en 16e eeuw vooral in trek bij vrouwenkloosters en begijnhoven. Meestal met belletjes en dergelijke opgesmukt, werden ze wegens hun rijke versiering in de loop van het jaar in een speciale custodia bewaard.

Maar tijdens de Kersttijd werden ze in het koor opgesteld en bij het zingen en bidden wiegden de kloosterzusters dan het Kind, waarbij de belletjes klingelden. Dit gebruik van het Jezuskind te wiegen komt voort uit de oude mysteriespelen, maar typologisch gaan de wiegjes terug op de luxueuze staatsiewegjes die in gebruik waren bij de hoge adel.

eigentijdse aanpak sinds 1890. Ten eerste schrok hij er niet meer voor terug systematisch opnieuw te verkopen, en bij gelegenheid zelfs te kopen om te verkopen, zodat hij zelf actief in de kunsthandel optrad. Verder kocht hij zoveel mogelijk buiten de veilinghuizen en de grote kunsthandels. Daartoe onderhield hij een druk contact met agenten over heel Europa, die hem werken signaleerden of aanbrachten uit particulier bezit. Daarbij komt nog dat hij zich een technische en historische kennis van kunstwerken verworven had die het respect afdwong van de beste 'connaisseurs' van zijn tijd. En tenslotte liet hij zich, bij zijn selectie van wat hij voor zichzelf wilde behouden, niet alleen leiden door de artistieke kwaliteiten, maar ook door zijn wetenschappelijke belangstelling voor de herkomst, de identificatie en de toeschrijving van deze werken, die hij aan een kritisch en methodisch onderzoek onderwierp.

Een aantal voorbeelden kunnen het best illustreren hoe hij zich door deze nieuwe benadering van het kunstverzamelen onderscheidde.

In het museum bevinden zich voorwerpen die enigszins buiten de belangstelling van de verzamelaar gevallen moeten zijn, maar die wegens zijn onverwacht overlijden definitief deel uitmaken van zijn collectie, zoals die na zijn dood werd nagelaten. Zo zijn er bijvoorbeeld een honderdtal antieke beeldhouwwerken en Griekse vazen. Die waren zeker bestemd om weer verkocht te worden. Zij kwamen in het bezit van Fritz Mayer van den Bergh als deel van de verzameling Micheli, die hij in 1898 als een geheel van meer dan 500 stuks verwierf, hoewel hij slechts 60 stuks - overwegend gotische en laatgotische kunstvoorwerpen - voor zichzelf wilde reserveren. Zijn durf in dat opzicht blijkt reeds uit de fantastische prijs die hij voor het geheel betaalde: 144.000 fr., waarvan hij een flink deel had moeten lenen. Fritz Mayer van den Bergh bezat echter ontegensprekelijk wat men tegenwoordig 'flair' noemt, en volgens de hedendaagse kunstwetenschap waren de aanwinsten alle risico's ruimschoots waard. Het laatgotisch kerstwiegje bijvoorbeeld, indertijd beschouwd als een stuk middeleeuws kinderspeelgoed, is nu bekend als een van de meest representatieve laatgotische devotievoorwerpen uit de Nederlanden, en bovendien van een unieke kwaliteit. Van het email met Mozes, toen beoordeeld als Byzantijns en eerder onbeholpen van uitvoering, weet men nu dat het in het begin van de 12e eeuw gemaakt is te Conques zelf, de bakermat van de Westeuropese emailkunst, als een van de eerste voortbrengselen van dit oudste der bekende ateliers. Het anonieme marmeren kinderkopje bleek het protret van de koningsdochter Bonne de France (†1360) te zijn, gebeeldhouwd door Jean de Liège in opdracht van de Franse vorsten. Voor het schilderen van het torenretabeltje van omstreeks 1400 gaven de Boergondische hertogen waarschijnlijk zelf de opdracht, evenals voor het Maaslands-Rijnlandse veelluikje: beide stukken zijn zeldzame en kapitale scheppingen van de Nederlandse paneelschilderkunst van vóór de tijd der grote Vlaamse Primitieven. Zo vormen ook de twee zuilbeelden in Franse steen, herkomstig uit Châlons-sur-Marne, als allereerste uitingen van de Franse gotiek in de 12e eeuw, een schakel in de kunsthistorische kennis die pas tamelijk recent als zodanig kon worden herkend en ontdekt. Het huisretabeltje met drie vrouwelijke heiligen was dan weer het uitgangspunt voor de samenstelling en de identificatie van een typisch Mechelse retabelproductie van omstreeks 1500... En er zijn nog meer voorbeelden. Zijn ijver om zoveel mogelijk werken uit de eerste hand te kopen, kostte hem al zijn tijd en energie. Het vereiste een intense en regelmatige briefwisseling en talrijke buitenlandse reizen. Zijn adressenboekje spreekt boekdelen: honderden namen en adressen van plaatselijke kunsthandelaars en agenten uit twaalf verschillende Europese landen staan hier genoteerd, en blijkt de briefwisseling die bewaard bleef, hadden zij van hem allen dezelfde opdracht gekregen: uitkijken naar wat hem vooral interesseerde, de gotiek...

De aanbidding van het Kind.

Wandtapijt, wol en zijde, 102 x 106 cm.

Brussel, begin 16e eeuw.

Inv. nr. 954.

Bij het klassieke thema van de Aanbidding werd hier de legende van de vroedvrouwen, wier hulp overbodig was, toegevoegd. Van deze legende bestaan er verschillende versies, maar het gaat er telkens om de maagdelijkheid van Maria, ook na de geboorte, te bewijzen.

De twee vrouwen op de achtergrond komen ook voor op een 'Geboorte' van Hugo van der Goes (Londen, National Gallery), zodat we kunnen aannemen dat de wever zich op een 15e-eeuws kanton gebaseerd heeft.

Op basis van formaat en onderwerp wordt dit stuk tot de kleine devotietapijten gerekend, die in Brussel in deze periode frequent als afzonderlijke stukken vervaardigd werden, naast de reeksen van grote, gehistorieerde tapijten, die buiten alle andere overwegingen ook praktisch, als wandbekleding, bedoeld waren.

Interessant ter vergelijking is het tapijt met 'St.-Anna-ten-Drieën' (Brussel, K.M.K.G.), dat trouwens uit dezelfde verzameling afkomstig is, en dat met de 'Madonna met het mandje' (Madrid, Archeologisch Museum).

Naast dezelfde ingetogen sfeer die ervan uitgaat, zijn ze alle drie even picturaal van opvatting met erg gedetailleerde achtergronden; verder vertonen hun boorden een zeer grote gelijkenis en hebben ze ongeveer dezelfde afmetingen.



De geboorte van Jezus, de Verrijzenis en de H. Christoforus.

Maaslands-Rijns, omstreeks 1400.

Tempera en olie, goud en zilver, op eik.

Dagmaat, a: 33,1 x 21,2 cm, b en c elk

33 x 21,4 cm; elk paneel met de oorspronkelijke lijst: 38 x 25,6 cm.

Inv. nr. 1.

Samen met de 'Aankondiging aan Maria', een 'Doop van Christus' en een 'Kruisiging' (Baltimore, Walters Art Gallery), vormden deze paneeltjes ooit een quadriptiek ofwel een dubbele diptiek, gescheiden door een beeld.

Op basis van de voorstelling van St.-Jozef op het geboortepaneel werd het veelluik in de streek tussen Maas en Rijn gelokaliseerd. De Middelnederlandse en Duitse kerstliteratuur verhaalt hoe St.-Jozef van zijn kousen windsels voor het kind sneed, en die werden vereerd te Aken.

Deze paneeltjes behoren tot de mooiste en de meest typische van de weinige voorbeelden van paneelschilderkunst in de Nederlanden vóór Van Eyck.



De Man van Smartern.

Duits, omstreeks 1455-60.

Albast, h. 39,9 ccm, sporen van polychromie.

Inv. nr. 317.

Naast de overgrote produktie van houten beelden waren er in de 15e eeuw in Duitsland enkele ateliers werkzaam die gespecialiseerd waren in kleinplastiek van hoge kwaliteit in albast en andere zachte en half-kostbare steensoorten.

Ook het iconografisch thema van de Verrezen Christus die rechtopstaand (op de zoom van zijn mantel) en met gekruiste handen zijn vijf wonden toont, is typisch Duits.

De opgehouden mantel evolueerde bij een zeer gelijkend, doch stijlkritisch iets recenter beeld (1460) in de Dom van Maagdenburg tot een los, door engelen opgehouden doek. Toch zijn er in beide beelden enkele elementen (statische, licht asymmetrische opstelling, zware plooienvall en geestelijke uitdrukking) die op een band met de school van Van der Weyden wijzen.



Onder die agenten waren mensen van allerlei slag. Een van de bescheidensten, maar niet de minst actieve, was misschien wel die Jozef van Snick uit Nieuwkerken, die niet alleen plantgoed en hooi leverde op het Pulhof, Mayers buitengoed te Berchem, maar ook het hele Waasland afschuimde op zoek naar oude kunst. Of die Frans van Waegeningh, die hem vanuit Breda, Bergen-op-Zoom, Utrecht of Nijmegen telkens weer verraste met nieuwe aanbiedingen van laatgotische beelden, een paar tientallen in enkele jaren tijd.

Daartoe behoren o.a. twee Westfaalse apostelfiguren, waarvan één met de oorspronkelijke 14e-eeuwse polychromie, een monumentale zittende Ecclesia-figuur van Brabantse stijl, en zes koningsfiguren uit een 15e-eeuws retabel, gesneden door de beroemde meester Arnt van Kalkar.

Zijn kennis van kunst muntte uit door veelzijdigheid en grondigheid. Niet alleen op numismatisch gebied kon hij als expert gelden, ook de oude textielkunst bezat geen geheimen voor Fritz Mayer van den Bergh. In 1892 kocht hij de hele verzameling liturgische paramenten, weefsels en kant van Arthur Verhaegen te Merelbeke, een collectie die reeds toen door alle specialisten tot over de grenzen geroemd werd, en die hij vóór de neus van de musea van Brussel, Parijs en Hamburg tot de zijne wist te maken. Enkele van de waardevolste stukken verkocht hij door aan de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis te Brussel, om een deel van zijn kosten te dekken.

Het bezit van twee schilderijen van Pieter Bruegel de Oude, de *'Dulle Griet'* en de *'Twaalf Spreuken'*, is eveneens te danken aan zijn kunsthistorische kennis. De *'Dulle Griet'* kocht hij in 1894 op een veiling te Keulen voor een geringe prijs. Ondanks de aanwezigheid van talrijke museumdirecteurs te Keulen voor het kunsthistorisch congres dat daar toen werd gehouden, en zelfs van de jonge Max Friedländer, die het schilderij onderzocht, had niemand belangstelling voor 'een paneel van de Helse Bruegel met een menigte spookgestalten', behalve dan Mayer van den Berg, die reeds enkele jaren tevoren een grote reeks Bruegel-prints had verzameld. In zijn waardering voor Bruegels werk stond de verzamelaar in zijn tijd nog geheel alleen. Maar ook in kunsthistorisch opzicht was hij een pionier op dit gebied: reeds enkele dagen na de aankoop van de Dulle Griet kon hij, in een brief aan de Brusselse museumconservator H. Hymans, het schilderij niet alleen met zekerheid aan Bruegel toeschrijven, maar het ook identificeren met het werk dat door Karel van Mander in de 17e eeuw met die titel werd vernoemd.

En evenmin als met Bruegel was de kunsthistorische wereld van die tijd vertrouwd met de naam van Peter Flötner, baanbreker van de Duitse renaissance, of met de plakettenkunst in het algemeen. Toch kocht Fritz Mayer van den Bergh in 1896 reeds niet minder dan zestig werken van Flötner, die op de eerste plaats door zijn plaketten beroemdheid had verworven. Momenteel vormt dit bezit zelfs de grootste reeks ter wereld die van deze kunstenaar wordt bewaard.

Tekenend is ook zijn goede relatie met de pioniers van de studie der Vlaamse Primitieven, James Weale en Max Friedländer. Beiden deden graag een beroep op Fritz Mayer van den Bergh om bepaalde schilderijen te onderzoeken, wanneer zij zelf daartoe niet in de gelegenheid verkeerden, en waardeerden zijn oordeel en kennis ten zeerste. Bij de voorbereiding van de eerste grote tentoonstelling der Vlaamse Primitieven, gehouden te Brugge in 1902, was Fritz Mayer van den Bergh trouwens nauw betrokken als lid van het organisatiecomité voor het Antwerpse. Acht stuks uit zijn verzameling werden voor deze tentoonstelling ingezonden, waaronder, bij de schilderijen, het drieluik van de Meester van de Magdalena-legende, en de *'H. Maagd met het Kind'* door een navolger of leerling van Rogier van der Weyden.

De namen van kunsthistorici en kunstkenneren als Weale en Friedländer, die

De Boodschap aan Maria.

*Glasraam, einde 13e eeuw, diam. 40 cm.
Inv. nr. 631.*

Voor de schilderkunst van de vroege gotiek is de glazenierskunst een zeer belangrijk genre omdat ze, ruimtelijk althans, de romaanse muurschilderingen vervangt. Stilistisch gezien komt ze erg lineair over omdat de loodstrips, die de losse gekleurde glasstukken samenhouden, werkelijk een tekenend geraamte vormen; enkel de binnentekening van de gezichten en de plooiën werden bijgeschilderd.

Dit stuk gaat terug op een prototype dat een vijftigtal jaar vroeger ontstond in Chartres, nl. in de eerste helft van de 13e eeuw.

Aanvankelijk werd het tot dezelfde school gerekend, maar tegenwoordig wordt het eerder aan een Frans atelier toegeschreven, dat enige invloed uit het Maasland onderging. De witte stukken glas die de handen en het gezicht van O.-L.-Vrouw vormen, zijn van een 15e-eeuwse restauratie.

De K.M.K.G. te Brussel bewaren een stuk met hetzelfde thema, dat haast identisch is, maar veel minder luchtig, elegant en vrij, en dat dan ook een vijftigtal jaar vroeger gedateerd wordt.





Pieter Bruegel de Oude (1527/28 - Brussel 1569).

Dulle Griet.

Eik, 117,4 x 162 cm.

Gemerkt beneden links B (?) ...L (?)

MDLXI (?)

Inv. nr. 45.

Het feit dat men voor de titel van dit werk enkel beschikte over een 17e-eeuwse bron, maakte de interpretatie ervan niet eenvoudiger.

Zich baserend op klassieke en eigentijdse humanistische auteurs, ontwierp Bruegel hier geheel eigen en nieuwe iconografische types voor de twee begrippen die het woord 'dol' in de 16e eeuw dekte.

De vrouw met het zwaard is de *razernij*, die agressief is door haar hebzucht, en rechts, bovenop een dak, zit de *dwaasheid*, verwaand en spilzuchtig.

De band tussen beiden is het legertje vrouwen die door het weggeworpen geld van de ene razend van hebzucht werden. Parallel zit hierin een zekere tijdskritiek verweven: zowel de hypocriete opstandelingen, die enkel op eigen winst uit zijn, als de zelfingenomen officiële instanties, die een legertje verklikkers onderhouden en opzweepen, zijn verantwoordelijk voor de burgeroorlog.

Alle elementen van het schilderij zijn tot de begrippen razernij en dwaasheid, hun oorzaken en gevolgen, terug te brengen, maar de tekst die rechtstreeks aan de basis van deze compositie lag, werd nog steeds niet gevonden.



Pieter Bruegel de Oude (1527/28-1569).
'Ontydich tuysc en droncken drincken, maeckt arm misacht den naem doet stincken'

Een van twaalf spreuken op borden in een paneel gevat.

Eik, elk bord: diam. 21 cm, het paneel: 74,5 x 98,4 cm.

Gemerkt op de laatste spreuk Brueghel. Inv. nr. 46.

men in zijn briefwisseling herhaaldelijk ontmoet, zijn overigens slechts voorbeelden uit een lange lijst, waarin zowat iedere autoriteit van omstreeks de eeuwwisseling voorkomt: de numismaten Serrure, Simonis, de Witte en Cumont, de kenners der middeleeuwen als Schnütgen, Dehaisnes, Hulin de Loo, Helbig, enz. De nauwste banden onderhield hij echter met Friedländer, en in eigen land met J. Destrée, zowel vóór als tijdens diens conservatorschap in het Jubelparkmuseum te Brussel.

Destrée en Mayer hebben elkaar aan heel wat aanwinsten geholpen. Het was Destrée die de eerste, met de hand geschreven catalogus opstelde van de verzameling, toen die tot museum was geworden.

Zijn nauwe betrekkingen met de musea, ook in het buitenland, moeten gezien worden als een uiting van zijn streven naar wetenschappelijk verantwoorde kennis over het eigen bezit. Zijn oordeel over zijn aanwinsten toetste hij voortdurend aan de opinie van specialisten. Hij maakte daarbij, evenals Friedländer, systematisch gebruik van foto's, die hij speciaal liet maken - of misschien wel zelf maakte - ten behoeve van zijn documentatie en als vergelijkingsmateriaal voor hen die hij om advies vroeg. Zijn bibliotheek, nog volledig bewaard, kan als een model van een kunst-historische bibliotheek gelden voor zijn tijd. Maar met documentatie en adviezen stelde zijn kritisch-onderzoekende geest zich niet tevreden.

Ook archiefonderzoek durfde hij aanvatten, wanneer het hem nodig leek. De mogelijke herkomst van de *'Dulle Griet'* uit het schilderijenkabinet van Keizer Rudolf II, door Van Mander gesuggereerd, spoorde hem aan tot een onderzoek van de archieven te Wenen.

Herhaaldelijk ook liet hij zich afschriften bezorgen uit de, toen nog veelal onontgonnen, archieven der schildergilden van bijvoorbeeld Gent, in de hoop meer te weten te komen over deze of gene kunstenaar van wie hij een werk bezat of te koop wist.

Zijn tijdgenoten brachten overigens slechts zelden waardering of begrip op voor de wetenschappelijke nieuwsgierigheid van de verzamelaar. De steeds weerkerende vragen die Fritz Mayer van den Bergh stelde naar de oorspronkelijke herkomst of bestemming van de aangekochte werken, werden meestal als een zonderlinge afwijking beschouwd. En vaak gebeurde het zelfs, vooral bij gelegenheidsagenten en uitdragers, dat zij die nieuwsgierigheid als een gebrek aan vertrouwen beschouwden of als een rechtstreekse verdachtmaking. Dergelijke vragen bezorgden de verzamelaar dan ook meer boze en verontwaardigde brieven dan nuttige informatie, die hij slechts in zeldzame gevallen en dank zij veel diplomatie kon verkrijgen. Een laatste, moderne manier van aanpakken was ook de zorg en de methode die Mayer van den Bergh besteedde aan de systematische restauratie van de door hem aangekochte kunstwerken. Hij had daarvoor permanent een schilderijenrestaurateur in dienst, die onder zijn toezicht werkte, en voor andere kunstwerken deed hij een beroep op de meest gespecialiseerde ateliers. Een tekenend voorbeeld is het contract dat hij afsloot voor de reiniging en herstelling van het Brusselse wand-tapijtje met de *'Geboorte van Christus'*, waarin hij niet alleen de aard en de soort van de te verwerken materialen omschrijft en de wijze waarop men te werk moet gaan, maar zelfs eist dat enkel de wol en de zijde die hij zelf zal leveren, gebruikt zullen worden, en bovendien met naam de arbeidster aanduidt die als enige het stuk mag behandelen, met uitsluiting van alle anderen, op straffe van een schadevergoeding.

De boze brieven en de kordate toon van de contracten vormden echter in het geheel van de correspondentie van Fritz Mayer de uitzondering op de regel. Zelfs uit de zakelijkste brieven blijkt telkens weer de achting die hij genoot, en voor ieder die hem kende, golden bescheidenheid en minzaamheid als zijn opvallendste karaktertrekken.

Niet bescheiden was Mayer van den Bergh wanneer hij werkelijk zijn zinnen had gezet op een kunstwerk dat hij op een openbare veiling slechts

Torenretabel met tonelen uit de Kindsheid van Jezus.

Nederlanden, einde 14e eeuw.

Elk luik 58 x 11,2 cm, elk halfluik 58 x 6,3 cm, gehele hoogte 133 cm.

Inv. nr. 2.

Dit type retabel behoort tot de baldakijn-retabels, waarbij een beeld, centraal onder een baldakijn opgesteld, door vier luiken volledig kon worden afgesloten.

Uit het iconografisch thema van de luiken kunnen we afleiden dat het beeldje hier waarschijnlijk een Madonna was.

Het retabeltje is afkomstig uit het oratorium van de hertogen van Bourgondië of uit het kartuizerklooster Champmol bij Dijon, waar o.m. ook een retabel van Melchior Broederlam, uit leper, bewaard werd.

Het wordt aan een Vlaams kunstenaar uit de invloedssfeer van deze meester toegeschreven en behoort stilistisch tot de Internationale stijl.

Deze stijl ontwikkelde zich op het einde van de 14e eeuw en wordt bijna over heel Europa tegelijkertijd waargenomen; hij is bijna per essentie bekoorlijk en wordt gekenmerkt door een vloeiende, kalligrafische vormtaal.

Naast mekaar treft men er twee richtingen aan: een hoofse, luxueuze stijl, waartoe we dit retabel kunnen rekenen, en een meer realistische tendens (zin voor naturalistische details, poging tot ruimteweergave, enz.), waartoe veeleer de drie paneeltjes van het veelluik Antwerpen-Baltimore (zie inv. nr. 1) behoren.

OKV 1980



Johan Wierix (Antwerpen 1549 - na 1615).

Het atelier van Apelles.

Pen in bruin, op perkament, 25,1 x 31,6 cm.

Gesigneerd en gedateerd (1600).

Inv. nr. 1046.

Alexander de Grote had bij de schilder Apelles een portret besteld van zijn favoriete, Campaspe. Toen hij merkte dat de schilder verliefd geworden was op zijn model, stond Alexander haar aan hem af en stelde zich met het portret tevreden.

Het aapje, dat meestal een symbool van onkuisheid is, kan hier ook staan als symbool voor het kunstenaarschap van de grootste schilder uit de Oudheid.

De tekening werd geïdentificeerd met die welke afgebeeld is op de 'Constkamer van Cornelis van der Geest' (Antwerpen, Rubenshuis) van Willem van Haecht (zie ook O.K.V. 1971).

Samen met zijn twee broers was Johan Wierix een van de meest virtuoze burijn-graveurs van zijn tijd. Ze maakten vooral religieuze prenten en portretten en werkten geregeld voor Plantijn en voor de Jezuïeten.



Peter Flötner (Thurgau ca. 1493 - Nürnberg 1546).

Bethsabée zich badend of Suzanna en de ouderlingen.

Plakette in lood, 10,2 x 10,8 cm.

Inv. nr. 784.

Zulke nog onvoldoende bestudeerde gegoten metalen reliëfs werden door de renaissance-kunstenaars ontworpen voor de versiering bij alle mogelijke kunstambachten (smeedwerk, aardewerk, enz.).

Ze zijn vooral belangrijk geweest bij het verspreiden van de nieuwe vormentaal en de humanistische symboliek.

Flötner is de belangrijkste Duitse plaketten-kunstenaar en het museum bezit een zestigtal stuks van zijn produktie.

Hij streefde een zo ruim mogelijke aanwending van zijn modellen na, maar soms, zoals hier het geval is, ten koste van de duidelijkheid.

De badende vrouw wordt hier inderdaad zowel door de ouderlingen als door koning David bespied en kan dus én voor de kuise Suzanna én voor Bethsabe, de vrouw van een officier van David, doorgaan.



Mozes.

Conques (Fr.), begin 12e eeuw.

Verguld koper met email, diam. 6,4 cm.

Inv. nr. 546.

Dit email is afkomstig uit de abdij van Sainte-Foy te Conques, een bedevaartsoord dat het centrum was van het cultureel en godsdienstig leven in Aquitanië en Noord-Spanje op het einde van de 11e eeuw. Onder abt Begon III (1087-1106), die de kerkschat met veel edelsmeedwerk verrijkte, was er trouwens een eigen gespecialiseerd atelier gevestigd.

Een pendant, met de profeet Oseas, wordt bewaard te Rouen. Ze zijn uitgevoerd op een typisch westerse wijze, die een combinatie is van de klassieke cloisonné- en camplévé-technieken. Op een plaat, de drager, bracht men een tweede aan waarin de tekening was uitgesneden; die werd dan gecloisonneerd, waarna men de emailpasta aanbracht.

kon verkrijgen door het overtroeven van andere bieders. Het prachtige Gents-Brugse Breviarium, te Londen gekocht in 1898 en sindsdien als Breviarium Mayer van den Bergh bekend, kreeg hij slechts in handen dank zij een opbod tot 35.500,- fr, een recordbedrag waarop niemand nog verhaal had, maar dat dan ook ruim boven zijn eigen, reeds hoge limiet lag. Een hartstochtelijke kunstverzamelaar zoals Fritz Mayer van den Bergh, die al zijn tijd en energie aan zijn passie besteedde, laat weinig of geen blijvende sporen na in de geschiedenis tenzij het essentiële van zijn persoonlijkheid: de eigen verzameling. Het is te danken aan Henriëtte van den Bergh, zijn moeder, en waarschijnlijk de enige persoon die hem werkelijk en van nabij gekend heeft zoals hij was, dat deze verzameling bewaard is gebleven en geschiedenis heeft gemaakt.

Zij ontwierp en bouwde het museum in functie van de talloze en zeer diverse kunstvoorwerpen die er bewaard moesten worden: 210 schilderijen, 552 stuks grafiek, miniaturen en handschriften, 293 beeldhouwwerken, 133 plaketten, 400 stuks historisch textiel, een numismatische verzameling van meer dan 2000 munten en penningen, en allerlei produkten van vele soorten kunstnijverheid: 46 oude glasramen, 86 werken in edelmetaal, 138 in koper of brons, 183 houtsnijwerken en meubels, 323 in glas, ijzer, tin en andere materialen. In een periode die de grootste kunstverzamelingen aller tijden onder de hamer zag komen, heeft zij de schatten van haar zoon op onnavolgbare wijze veilig gesteld en toegankelijk gemaakt. Dank zij haar is het museum Mayer van den Bergh werkelijkheid geworden, de vervulling van een door haar zoon gekoesterde droom, waarvan de schoonheid vandaag nog bij iedere bezoeker van het museum verbazing en bewondering afdwingt.

Hans Nieuwdorp,
adj. conservator Museum Mayer van den Bergh, Antwerpen

Clara Vanderhenst, lic. kunstgeschiedenis en oudheidkunde
schreef de bijschriften

Madonna.

Brugge, laatste kwart 14e eeuw.

Steen, 98 cm., oorspronkelijke polychromie.
Inv. nr. 349.

Buiten de iconografie en de algemene vorm, die in de Internationale stijl (zie inv. nr. 2) gemeengoed geworden waren, vertoont dit beeld in zijn plastische opvatting duidelijk Zuidnederlandse (realisme en stoffelijkheid) en meer bepaald Doornikse kenmerken (type van kroon en kind).

Hiernaast heeft het echter enkele karakteristieken die typisch Brugs kunnen genoemd worden, zoals de uitwerking van het haar, het gelaatstype en de wijde val van het kleed.

Dezelfde formele eigenschappen vinden we bij de Madonna van de parochiekerk Vila Verde (Braga, Portugal).

Deze beelden werden als een geheel eigen ontwikkeling van de Vlaamse beeldhouwkunst gezien, die parallel en zelfstandig t.o.v. de Duitse reeks der Schöne Madonna's stond.

In een Mariabeeld van de Dom van Keulen werden elementen uit deze oostelijke en westelijke groep gecombineerd, wat op concrete artistieke betrekkingen tussen beide scholen wijst. Dit is het enige beeld van deze periode en oorsprong waarvan de oorspronkelijke polychromie bewaard bleef. Buiten enkele kleurige accenten overheerst het ivoorwit, waardoor het beeld een bepaald kostbaar karakter kreeg, als imitatie van albast of marmer.



OKV 1980