



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Van geloof naar erfgoed

Betekenisveranderingen van christelijk-religieuze objecten in een museale omgeving

Verbeek, W.

Publication date

2022

Document Version

Final published version

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Verbeek, W. (2022). *Van geloof naar erfgoed: Betekenisveranderingen van christelijk-religieuze objecten in een museale omgeving*. [, Universiteit van Amsterdam].

General rights

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

Disclaimer/Complaints regulations

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



Van geloof naar erfgoed

Betekenisveranderingen van christelijk-religieuze objecten in een museale omgeving

Winnie Verbeek

Foto omslag: een bezoeker ontmoet Maria in de tentoonstelling *North & South: Europese topstukken herenigd*. Museum Catharijneconvent, 25 okt 2019 - 26 jan 2020.

Maria. Maasgebied, ca. 1240. Notenhout, verf, goud, linnen. 94.0 x 41.5 x 32.0 cm. Utrecht, Museum Catharijneconvent.

Van geloof naar erfgoed
Betekenisveranderingen van christelijk-religieuze objecten in een museale omgeving

ACADEMISCH PROEFSCHRIFT

ter verkrijging van de graad van doctor
aan de Universiteit van Amsterdam
op gezag van de Rector Magnificus
prof. dr. ir. K.I.J. Maex
ten overstaan van een door het College voor Promoties ingestelde commissie,
in het openbaar te verdedigen in de Aula der Universiteit
op donderdag 7 juli 2022, te 11.00 uur

door Winnie Petronella Verbeek
geboren te Zeist

Promotiecommissie

<i>Promotor:</i>	prof. dr. F. Grijzenhout	Universiteit van Amsterdam
<i>Copromotores:</i>	prof. dr. A.A.M. de Jong prof. dr. E.J. Sluijter	Universiteit van Amsterdam Universiteit van Amsterdam
<i>Overige leden:</i>	prof. dr. G.A. Wiegers prof. dr. P.J.J. Margry prof. dr. W.M.H. Hupperetz prof. dr. A. de Muynck dr. M.H.E. Hoijtink dr. L. Wijnia	Universiteit van Amsterdam Universiteit van Amsterdam Universiteit van Amsterdam Theologische Universiteit Apeldoorn Universiteit van Amsterdam Museum Catharijneconvent

Faculteit der Geesteswetenschappen

Het hier beschreven onderzoek werd mede mogelijk gemaakt door het programma Promotiebeurs voor leraren van de Nederlandse Organisatie voor Wetenschappelijk Onderzoek (NWO), dossier 023.003.084.

Van geloof naar erfgoed

Betekenisveranderingen van christelijk-religieuze
objecten in een museale omgeving

Winnie Verbeek



Nicolaes Maes, *De droom van Jacob*. 1650 – 1660. Rietpen in bruin, penseel in bruin, witte dekverf. 206 x 318 mm. Amsterdam, Rijksmuseum.

Toen werd Jakob wakker. 'Dit is zeker,' zei hij, 'op deze plaats is de HEER aanwezig. Dat beseft ik niet.' Eerbied vervulde hem. 'Wat een ontzagwekkende plaats is dit,' zei hij, 'dit is niets anders dan het huis van God, dit moet de poort van de hemel zijn!' De volgende morgen vroeg zette Jakob de steen die hij als hoofdsteen had gebruikt rechtop, en wijdde hem door er olie over uit te gieten.

Genesis 28:16-18, NBG 2021

Inhoud

Voorwoord	15
Inleiding: van geloof naar erfgoed	19
1. Onderwijs in de kerk	19
2. De presentatie van christelijk-religieus erfgoed in een museale omgeving	20
3. Opzet theoretisch kader	21
4. Onderzoeksopzet	23
5. Onderzoeksmethode en bronnen	25
6. Breder perspectief	27
7. Namen en begrippen	28
8. Afbeeldingen	29
Hoofdstuk 1 Musealisering van christelijk-religieuze voorwerpen	31
1. Musealisering	31
2. Betekenisveranderingen in objecten	33
3. Objecten als dragers van betekenis	34
4. Christelijk-religieuze voorwerpen als dragers van betekenis	37
5. Musealisering van christelijk-religieuze voorwerpen	42
6. Erfgoed en geschiedenis als betekenisgevers aan het verleden	45
7. Memory en musealisering	48
8. Christelijk-religieus erfgoed in het veld van betekenisgeving	50
Hoofdstuk 2 Christelijk-religieus erfgoed gepresenteerd in de context van katholieke identiteitsvorming, 1862-1910	57
I Musealiseringprocessen	59
1. Frankrijk, eerste helft van de negentiende eeuw; bewuste betekenisverandering van objecten en een fundamenteel veranderend gebruik van de collectie	59
2. Nederland, eerste helft van de negentiende eeuw; van stedelijke en stadhouderlijke collecties naar een nationale collectie	61
3. Nederland, tweede helft van de negentiende eeuw; verplaatsing van de zorg voor kunst, cultuur en geschiedenis naar de overheid	63
4. West- en Midden-Europa, tweede helft van de negentiende eeuw; de opkomst van de kunstnijverheidsmusea	64
II De plek van de middeleeuwen in een proces van katholieke herleving	65
1. Engeland, eerste helft van de negentiende eeuw; A.W.N. Pugin als wegbereider van de 'ware beginselen'	66
2. Het Rijnland, midden negentiende eeuw; A. Reichensperger als wegbereider van katholiek zelfbewustzijn	67
3. België, tweede helft van de negentiende eeuw; J.B. de Bethune en de oprichting van de Sint-Lucasscholen	69
4. Frankrijk, midden negentiende eeuw; E.E. Viollet-le-Duc en zijn keuze voor een rationeel constructieve kijk op de middeleeuwen	70

III Het ontstaan van het Aartsbisschoppelijk Museum in Utrecht in een proces van katholieke herleving	71
1. G.W. van Heukelum; priester die via de kunstnijverheid en de geestelijkheid bijdraagt aan een proces van katholieke herleving	72
2. Vitalisering door musealisering; het oprichten van het Aartsbisschoppelijk Museum 'tot herleving en bevordering van de beoefening inzonderheid der katholieke kerkelijke kunst en geschiedenis'	76
3. Het verzamelbeleid, 1860-1910	78
4. Keuzes in de presentatie van de collectie	86
5. Vitalisering door vorming van de geestelijkheid; de oprichting van het Sint-Bernulphusgilde	88
6. De uitgave van Het Gildeboek; vakman en geestelijkheid kunnen zich vormen met behulp van theoretisering en kennisverspreiding	91
IV Concluderend	94
Hoofdstuk 3 Christelijk-religieus erfgoed gepresenteerd in het spanningsveld tussen religieus en stedelijk zelfbewustzijn, 1911-1941	101
I Museale ontwikkelingen	103
1. Opkomst van de stedelijke collecties	103
2. Esthetisering van de museale presentatie	105
3. Samuel Muller en de indeling van de stedelijke collecties	106
4. De Nederlandse Oudheidkundige Bond; onderscheid tussen nationale en stedelijke collecties	108
5. Rapport van de rijkscommissie van Advies inzake Reorganisatie van het Museumwezen hier te Lande	109
II Dynamisch erfgoed; hoe een religieuze collectie tussen de stedelijke collecties terechtkomt	110
1. Een eerste verkenning bij het bestuur van het Aartsbisschoppelijk Museum	110
2. Een eerste verkenning bij de oud-katholieke bisschoppen	112
3. Een Centraal Museum	114
4. Betekenisgeving te midden van de stedelijke collecties	116
III Veranderende verhoudingen	125
1. Verschuiving van verantwoordelijkheid; een terugtrekkende katholieke overheid	125
2. C.H. de Jonge en A.E. Rientjes; beginnende catalogisering en verwetenschappelijking van de collectie	126
3. Verschuiving in de verhoudingen tot de katholieke ambachtsman; J.G.J.E. Brom als opvolger van conservator A.E. Rientjes	129
4. Verzamelbeleid in de periode van A.E. Rientjes en J.G.J.E. Brom	134
IV Concluderend	136
Hoofdstuk 4 Christelijk-religieus erfgoed in transitie; kerkelijke en stedelijke samenwerking, 1942-1972	141
I De aanloop naar het ontstaan van rijksmuseum Het Catharijneconvent; het zoeken naar een samengaan van een verantwoord katholiek en een verantwoord seculier beleid	142

1. Vernieuwde verantwoordelijkheid van katholieke zijde, 1942-1953	142
2. Een sluimerende stedelijke verantwoordelijkheid, 1947-1956	146
3. Een dreigend Aartsbisschoppelijk Museum dwingt sterkere stedelijke betrokkenheid af, 1956-1962	150
4. Oplopende spanning in het Centraal Museum resulteert in regelmatig overleg met de stad Utrecht, het jaar 1962	154
II De aanloop naar het ontstaan van rijksmuseum Het Catharijneconvent; op zoek naar grotere samenwerkingsverbanden, 1960-1972	156
1. Dreiging uit de museumwereld, 1960-1962	156
2. Een terugtrekkende katholieke overheid en openheid voor een 'museumoecumene', 1960-1967	161
3. Noodzaak tot samenwerking binnen de eigen kring; van regionale naar landelijke betekenisgeving, 1961-1967	163
4. Samenwerking met het Bisschoppelijk Museum Haarlem; een eerste aanzet voor een nieuwe museumrichting, 1967	171
5. Kunstschaten uit het Bisschoppelijk Museum van Haarlem; de presentatie van objecten uit het Bisschoppelijk Museum Haarlem in het Aartsbisschoppelijk Museum, 15 september - 29 oktober 1967	175
6. Van zelfstandig museum naar samenwerking met het Aartsbisschoppelijk Museum; vervolg van de geschiedenis van het Oud-Katholiek Museum tot 1972	176
III Concluderend	180
Hoofdstuk 5 Rijksmuseum Het Catharijneconvent; landelijke samenwerking, 1943-1990	185
I Overheidsbemoediging	187
1. Overheid en musea; ontwikkelingen na de oorlog	187
2. Toenemende financiële betrokkenheid van de rijksoverheid bij het Aartsbisschoppelijk Museum, 1943-1964	189
3. Een onverwachte wending, 1964-1973	191
II Een groeiende museumoecumene, 1972-1979	196
1. Oprichting van de Stichting Protestantse Kerkelijke Kunst	196
2. Een eerste proeve van samenwerking in de tentoonstelling Van Willibrord tot Wereldraad, 12 augustus - 15 oktober 1972	199
3. Afstemming en verkenning, 1973-1979	200
III De vormgeving van rijksmuseum Het Catharijneconvent tegen de achtergrond van de museale ontwikkelingen van de jaren zeventig	202
1. De opkomst van de educatieve afdelingen en de uitwerking van het 'nieuwe museumbeleid' op het gebied van educatie	202
2. De educatieve uitwerking in de presentatie van het Amsterdams Historisch Museum in het Burgerweeshuis	205
3. Denken vanuit voorwerp en tekst; het museum als een geïllustreerd boek	206
4. Collectievorming en een veranderende kijk op objecten	208
5. De opening van rijksmuseum Het Catharijneconvent, juni 1979	211
IV Neutraliseren van de collectie, 1981-1990	213
1. Keuzes in benadering	213
2. Een politiek proces van neutralisatie	216
V Concluderend	217

Hoofdstuk 6 De verzelfstandiging; van rijksmuseum Het Catharijneconvent naar Museum Catharijneconvent, 1991-2020	223
I Een terugtrekkende overheid; aanloop naar de verzelfstandiging, 1981-1990	223
1. Verzakelijking van de museumwereld	224
2. Budgetfinanciering tegenover koppelsubsidies	225
3. Decentralisatie en verzelfstandiging	226
4. Van cultuurspreiding naar publieksbereik	228
5. De bezoeker centraal	229
II Van rijksmuseum Het Catharijneconvent naar Museum Catharijneconvent, 1991-2020	230
1. Van een inhoudelijke naar een inhoudelijke en een zakelijke directeur	230
2. Tijdelijke en evocatieve tentoonstellingen; een rol als kenniscentrum	232
3. Naar een nieuwe vaste presentatie	234
4. Een nieuwe museumvisie	239
III De vaste presentatie van 2006	242
1. Van Jezus tot gsus; een postmoderne introductie	242
2. De themazalen	244
3. De bezoeker	249
IV Museum Catharijneconvent binnen en buiten de muren, de periode na 2006	249
1. Buiten de muren	251
2. Binnen de muren	252
3. Ruimte voor religie en diversiteit	253
V Concluderend	254
Hoofdstuk 7 Van geloof naar erfgoed. Betekenisveranderingen van christelijk-religieuze objecten in een museale omgeving	259
1. De eerste fase, 1862-1910, losmaking en herpositionering van christelijk-religieuze objecten	261
2. De tweede fase, 1911-1942, het kunstambachtelijke voorwerp tot kunstobject verheven	262
3. De derde fase, 1942-1990, christelijk-religieuze objecten gepresenteerd in cultuurhistorisch perspectief	264
4. De vierde fase, 1991-2020, verhalen als verbinding tussen christelijk-religieuze objecten en hun bezoekers	266
5. Tot slot	269
Epiloog: christelijk-religieus erfgoed als dynamisch erfgoed	273
1. Museale dynamiek	274
2. Kansen voor de kerk; christelijk-religieus erfgoed in situ	278
3. Onderwijsdynamiek	280
4. Tot slot	282

Samenvatting Van geloof naar erfgoed. Betekenisveranderingen van christelijk-religieuze objecten in een museale omgeving	285
Summary From Faith to Heritage: The Changed Meaning of Christian Religious Objects within a Museological Context	289
Archieven	292
Bibliografie	293
Fotoverantwoording	301



Afb. 1. Onderwijs in de Sint-Janskerk, januari 2022.

Voorwoord

Als je in een omgeving werkt waar het nadenken over en vormgeven van christelijk onderwijs bijna dagelijks onderwerp van gesprek is, ligt het voor de hand om als docent bewust na te denken wat de rol van christelijk-religieus erfgoed kan zijn voor onderwijs. (afb. 1) Door gesprekken met Eric Jan Sluijter en Ad de Jong, die later mijn zeer gewaardeerde copromotoren zouden worden, leek de ontstaansgeschiedenis van Museum Catharijneconvent een uitdagend uitgangspunt te bieden om betekenisveranderingen in beeld te brengen die ontstaan wanneer religieuze objecten losgemaakt worden uit hun oorspronkelijke omgeving en in een museale context geplaatst worden. Ad de Jong werd mijn promotor, gezien zijn expertise op het gebied van de musealisering van objecten, onder andere vastgelegd in zijn dissertatie *De dirigenten van de herinnering* (2001). Gedurende het verloop van het onderzoek verliep zijn *ius promovendi*. In 2017 is Frans Grijzenhout bereid gevonden hem als promotor op te volgen. Eric Jan Sluijter heeft als copromotor het hele traject begeleid en ook Ad de Jong bleef bij de uitwerking van het onderzoek als copromotor betrokken.

Dit onderzoek sluit volledig aan bij de door de Amsterdam School for Heritage, Memory and Material Culture (AHM) gehanteerde missie:

AHM seeks to integrate all branches of research focusing on the material and intangible remains of the past, the reciprocal relations between objects and meanings, and the dynamics of memory, from diverse theoretical and methodological perspectives, concept-oriented, object-oriented and user-oriented approaches. The integrative, interdisciplinary and critical approach of problematising, conceptualising and analysing heritage and memory acts, and material culture practices, policies and politics on all levels in Europe and beyond is unique to AHM.¹

De buitenpromovendus loopt een individuele weg en kan niet leunen op de dynamiek in en de uitwisseling van een onderzoeksgroep. Als kunsthistoricus begaf ik mij met onderzoek naar christelijk-religieus erfgoed ook nog tussen de erfgoedstudies. Deze in zekere zin dubbele handicap zorgde voor onzekerheid. Ik heb gepoogd daar zo goed en zo kwaad als het ging een weg in te vinden, mij daarbij geholpen en gesteund wetend door beide copromotoren en mijn promotor, die dit hele proces begeleid hebben. Ad en Eric Jan ben ik daarin bijzonder veel dank verschuldigd, zij hebben mij uitgedaagd, actief en kritisch-opbouwend meegedacht, op onderdelen onderwezen en zeer gastvrij bij hen thuis ontvangen. Frans heeft de eindfase van het hele project begeleid, waar nodig relativerend en stimulerend. De definitieve wijze waarop de inhoud van dit onderzoek vorm kreeg, is tot stand gekomen onder hun begeleiding en stimulans.

¹ Zie <<https://ahm.uva.nl/about/mission/mission.html/>>. Geraadpleegd op 28 juli 2021.

Dr. Mirjam Hoijtink, prof. dr. Wim Hupperetz, prof. dr. Peter Jan Margry, prof. dr. Bram de Muynck, prof. dr. Gerard Wiegers en dr. Lieke Wijnia wil ik bedanken voor hun bereidheid dit proefschrift te lezen en te beoordelen. De vriendschap van mijn twee paranimfen Tom Hage en Willemieke Reijnoudt is mij dierbaar.

In Museum Catharijneconvent trof ik een groep mensen aan met interesse voor het onderzoek dat de geschiedenis van dit museum aanging. Allereerst een hartelijk woord van dank aan de twee beheerders van de bibliotheek. Kees van Schooten ontving mij vriendelijk en hulpvaardig in de bibliotheek van het museum en gaf mij toegang tot de in het museum verspreid bewaarde archieven en benodigde boeken en artikelen.² De betrokkenheid werd niet minder toen Maartje de Jong in april 2018 bibliothecaris werd. Humor, grote gastvrijheid en behulpzaamheid typeren haar werkzaamheden; die worden net zozeer aan 'gewone' bezoekers betoond als aan vaste medewerkers.

Tanja Kootte was vanaf het begin betrokken in dit onderzoek en heeft het geheel kritisch meegelezen. Als conservator Protestantisme maakte zij onder andere de twee tentoonstellingen *Luther* en *Bij ons in de Biblebelt*, beide zeer geslaagd. Directeur Marieke van Schijndel nam een aantal keer de tijd om gesprekken te voeren.

Anite Haverkamp zet zich al jaren in voor de educatieafdeling, waarbij ze de twee 'buitenprojecten' onder haar hoede heeft: *Feest! Weet wat je viert* en *Het Grootste Museum van Nederland*. In samenwerking met Driestar hogeschool te Gouda wordt er een praktisch handboek opgezet om rondleiders ideeën aan te reiken hoe christelijk-religieus erfgoed in situ ontsloten kan worden. Een product waarin onderwijs en onderzoek elkaar versterken, waarmee aan een van de doelstellingen van de promotiebeurzen voor leraren van de Nederlandse Organisatie voor Wetenschappelijk Onderzoek (NWO) voldaan wordt.

Henri Defoer, Hortense Höppener-Bouvy, Guus van den Hout, Jacques Klok (†), Ton van Schaik en Casper Staal deelden met mij verhalen en herinneringen. Ze gaven achtergrondkleur en hielpen beter zicht te krijgen op de mensen achter de letters.

Geraldine van Gelder heeft met een nauwkeurig oog, een fijne motoriek en een zeer consciëntieuze geest het geheel doorgenomen op taal, spelling en correctheid. Heel wat punten, komma's, inconsistenties en taalongerechtigheden konden daardoor verwijderd worden. Alle overgebleven onrechtmatigheden zijn geheel voor mijn verantwoording. Eef-Jan Boon hielp met de opmaak, Hanneke de Leede-Oosten vertaalde de samenvatting naar het Engels.³ Ton van Schaik vormde een gewaardeerde mee-lezer, hij verduidelijkte een aantal voor mij als protestant lastig in te schatten katholieke kwesties.

² Ondertussen zijn de archieven ondergebracht in het Utrechts Archief en ontsloten voor publiek.

³ Nina Schroeder las de Engelse samenvatting nauwkeurig mee.

In de vakgroep Beeldende Vorming vond ik in Martijn Boer, Eef-Jan Boon, Kees Duifhuizen, Tijs Huisman, Annekoos Ravelli, Anneke van Tuijl, Henk van de Velden, Jan Veldman en Inge Verburg meelevende (oud-)collega's.

Een speciaal woord van dank aan de medewerkers van bibliotheken en archieven. Ik maakte gebruik van de Koninklijke Bibliotheek, de Universiteitsbibliotheek van Amsterdam, de Utrechtse Universiteitsbibliotheek, de British Library en de Cambridge University Library. Stuk voor stuk prettige plekken om te werken met behulpzaam personeel. Verder wist ik me welkom in het Nationaal Archief te Den Haag, in het Katholiek Documentatiecentrum te Nijmegen en in het Utrechts Archief.

Driestar educatief maakte het als werkgever mogelijk om dit traject aan te gaan. NWO financierde in de vorm van een promotiebeurs voor leraren vijf jaar lang de mogelijkheid om twee dagen per week hieraan te werken. In het drukke en hectische bestaan van een hbo-docent waren tijd en concentratie bijzonder moeilijk te bewaken, de dynamiek van een school draaft dwars door alle plannen heen. Ondanks dat - dank!

Mijn familie draag ik dit proefschrift op.



Afb. 2. Een leerling aan het werk met een opdracht in de Sint-Janskerk te Gouda, januari 2022.

Inleiding: van geloof naar erfgoed

1. Onderwijs in de kerk

Zacht middaglicht valt door de kleurige vlakken van het gebrandschilderde glas de Goudse Sint-Janskerk binnen. Een groep kinderen wordt door een aantal studenten door het gebouw gegidst. De studenten zijn goed voorbereid op dit moment. Zelf hebben ze met aandacht de lessen gevolgd, waarin ze zicht kregen op de rijkdom aan cultureel erfgoed die in deze kerk besloten ligt. De diverse betekenissen die in christelijk-religieus erfgoed naar voren gebracht kunnen worden, zijn juist ook in een kerkgebouw zichtbaar. De kerk is op meerdere manieren voor de studenten ontsloten en door hen ervaren; historische, kunsthistorische, religieuze, muzikale en persoonlijke componenten kwamen daarbij aan de orde. De studenten hebben hun eigen opdracht, het ontsluiten van dit erfgoed voor kinderen, serieus aangepakt. Een van de dingen waar ze in deze opdracht mee worstelen, is hoe ze op een pakkende manier aan kunnen sluiten bij de taal en de belevingswereld van deze kinderen, die grotendeels niet of nauwelijks christelijk opgevoed zijn. De studenten zijn dat wel; zij zijn zich soms amper bewust van hun eigen door buitenstaanders moeilijk te volgen taalgebruik over zaken rond kerk en geloof.¹ Dat nadenken over hoe je een kerk kan ontsluiten voor mensen die weinig tot niets van christelijk-religieus erfgoed weten, is een van de redenen om deze ontmoeting tussen kinderen, kerk en studenten te organiseren.

Als start van de middag hebben de studenten kort de tijd genomen om met de kinderen na te denken over wat een kerk eigenlijk is en wat er allemaal in een kerk gebeurt. Nu zijn ze op verschillende plekken in de kerk bezig om iets van dit christelijk-religieuze erfgoed voor de kinderen te openen. (afb. 2) De kinderen doen geweldig goed mee; op de leeftijd van acht, negen jaar is zo'n ontmoeting met een kerk buitengewoon interessant, vanzelf borrelen allemaal mooie vragen en opmerkingen op, waarmee ze de studenten bezig houden. Eén groepje kinderen staat bij de graven. Net is er uitgelegd, dat het uiterlijk van het graf veel vertelt over de persoon die er begraven ligt. Zo kan je aan de grootte van het graf, de hoeveelheid versieringen en het beeldhouwwerk zien of er een rijk iemand ligt. Ook zijn er namen, beroepen en titels in de graven te ontdekken en vaak kan je zien of er een man, een vrouw, een echtpaar of een kind begraven ligt. Bij het grootste, rijkst versierde graf, waar daadwerkelijk een ridder begraven ligt, staat de groep stil. 'Kunnen jullie een passend persoon bedenken voor wie dit indrukwekkende graf gemaakt is? Wie zou hier begraven kunnen liggen?' In de klas zijn de kinderen bezig met het tijdperk van ridders en kastelen. Het zou aardig zijn als de kinderen zelf de connectie met hun schoolproject maken. De kinderen zijn het al snel met elkaar eens dat hier wel een ontzettend belangrijk iemand moet liggen. Het graf is uitzonderlijk rijk

¹ Het betreft derdejaarsstudenten die op hogeschool Driestar educatief de pabo-opleiding volgen.

versierd en ook bijzonder groot. Opeens lijkt er een lichtje bij een van de kinderen te gaan branden. Vol overtuiging vliegt zijn arm omhoog: 'Ik denk dat ik het weet, juf!' Heel even adempauze en nog voordat er geknikt is dat hij antwoord kan geven, schiet dat er al vol overtuiging uit: 'Ik denk dat dit het graf van Jezus is!' Een verbijsterend antwoord, voor de studenten totaal onverwacht. Maar ook een prachtig antwoord. De jongen die het geeft, heeft tijdens de rondleiding intensief meegedaan. Uit de gesprekken met de studenten heeft hij opgepikt dat de figuur van Christus een belangrijke plaats inneemt in de kerk. In zijn hoofd heeft het zich allemaal verknoopt tot een logisch geheel: dat grote graf in de kerk moet natuurlijk van die Jezus zijn!

2. De presentatie van christelijk-religieus erfgoed in een museale omgeving

Bovenstaande gebeurtenis vormt in zekere zin het decor waartegen dit onderzoek kon ontstaan en waarin zich ook het belang toont. Aan de ene kant worden kerken en kloosters in rap tempo gesloten of samengevoegd, waardoor er een schat aan materiaal vrijkomt. In de huidige erfgoedcultus kan dat niet klakkeloos weggegooid worden, maar worden er manieren gezocht om het te behouden en te bewaren, om het een zinvolle plek te geven in de huidige samenleving.² Aan de andere kant neemt de kennis van en de verbondenheid met het christelijk-religieus erfgoed hand over hand af. Die afname van kennis en verbondenheid leidt tot gemakkelijke, maar toch ook wat schrijnende taferelen als hierboven. Kinderen die nog nooit in een kerk zijn geweest, die voor het eerst kennis maken met de figuur van Jezus. Die hooguit nog iets weten van het kerstverhaal, mogelijk nog een enkel religieus lied leren rond Pasen. Van wie de opa en oma misschien nog wel eens een kerk bezoeken, maar de ouders zeker niet meer. Of kinderen die een heel andere godsdienstige achtergrond hebben waardoor deze kennis ontbreekt. Hoe kan het rijke religieuze erfgoed dat in Nederland aanwezig is, zinvol worden voor deze nieuwe generatie die weinig tot niets van dat erfgoed meekrijgt?

Een museum als het Catharijneconvent bevindt zich midden in deze ontwikkelingen en probeert op een goede en evenwichtige manier naar antwoorden en naar zingeving te zoeken. Maar er is ook dat 'springlevende' erfgoed; de studenten uit voornoemd voorbeeld, die gemiddeld veel van de Bijbel weten, waar Bijbelkennis als het ware met de paplepel is ingegoten. Een groep voor wie de kerk vertrouwd is, maar die zich soms minder verbonden weet met de cultuurhistorische componenten die daarin besloten liggen. Die een groepseigen, soms moeilijk te volgen taal hanteert, die het extra lastig maakt om goede verbindingen te leggen met relatieve buitenstaanders als de kinderen uit voornoemd voorbeeld. Deze mensen zouden de rol van connector, van intermediair,

² Op de website van Museum Catharijneconvent stond het als volgt verwoord: 'Naar verwachting sluiten de komende jaren gemiddeld elke week twee kerken. Dit heeft gevolgen voor alle Nederlanders. Want wat gebeurt er met ons religieus erfgoed: kerkgebouwen en kloosters, maar ook religieuze voorwerpen?' Het museum heeft een *Handreiking roerend religieus erfgoed* ontwikkeld, waarin het zowel een stappenplan aanbiedt voor de herbestemming en afstoting van religieuze voorwerpen als een kader voor waardering en selectie van dit erfgoed. Zie <<https://www.catharijneconvent.nl/kennis-advies/erfgoed-kerken-en-kloosters>>. Geraadpleegd op 24 maart 2015.

kunnen vervullen, waarbij ze hun eigen kennis kunnen delen om het erfgoed juist ook voor andere groepen te ontsluiten. Maar dan moeten ze zich zelf verantwoordelijk weten voor dit christelijk-religieus erfgoed en een open houding innemen voor de taal en levenswijze van andere groepen. Bovendien is er een overheid, die ervoor pleit om cultuur en cultureel erfgoed in te zetten als bindmiddel in het proces van burgerschapsvorming en nationale identiteit. Het is de vraag of en hoe christelijk-religieus erfgoed daarin een plaats kan innemen.

3. Opzet theoretisch kader

Dit onderzoek draagt de titel *Van geloof naar erfgoed. Betekenisveranderingen van christelijk-religieuze objecten in een museale omgeving*. Daarachter ligt de vraag op welke manier de betekenis van christelijk-religieuze objecten verschuift door ze in een museale presentatie te gebruiken en ze relevantie te geven binnen de sociaal-culturele context van de eigen tijd. De keuze voor specifiek christelijk-religieus erfgoed is gebaseerd op persoonlijke affiniteit en betrokkenheid en op een praktische begrenzing van dit traject dat zich richt op de presentatiegeschiedenis van Museum Catharijneconvent. Dit onderzoek richt zich in eerste instantie op de geschiedenis van de museale presentatie van het Aartsbisschoppelijk Museum en zijn opvolgers, niet zozeer op de geschiedenis van de collectie. Dat verklaart waarom collectievorming er geen al te grote plaats in heeft en de summiere aandacht voor de collectie tijdens de Tweede Wereldoorlog. De betekenisformaties die christelijk-religieuze objecten ondergaan wanneer zij uit hun oorspronkelijke context worden losgehaald en in een museale omgeving gepresenteerd worden, kunnen uitmuntend geanalyseerd worden aan de hand van zowel de ontstaansgeschiedenis als de presentatiegeschiedenis van de collectie van Museum Catharijneconvent, het rijksmuseum voor de kunst en het erfgoed van het christendom. Het hart van het onderzoek vormt dan ook de analyse van de presentatiegeschiedenis van het Aartsbisschoppelijk Museum en zijn latere opvolgers, rijksmuseum Het Catharijneconvent en Museum Catharijneconvent.

Om te kunnen duiden wat er gebeurt als religieuze objecten hun oorspronkelijke context verlaten en in een nieuwe, maar ook steeds veranderende museale omgeving worden geplaatst, wordt er in het eerste hoofdstuk een theoretisch kader gegeven, waarin een aantal noties uit de museale wereld, de taal filosofie, erfgoedstudies en de memory studies met elkaar in verbinding wordt gebracht. Het begrippenkader dat met behulp van deze vier gebieden geschapen wordt, helpt in dit onderzoek scherper zicht te creëren op wat er precies verschuift in de opeenvolgende presentaties van de groeiende collectie van het Aartsbisschoppelijk Museum en zijn opvolgers, waarom specifieke betekenissen in of juist uit beeld raken in een bepaalde periode en hoe het museum zich in deze presentaties verhoudt tot een steeds veranderende maatschappelijke en museale context en veranderend publiek.

Het theoretisch kader plaatst de musealisering van religieuze objecten in de meer algemene theorievorming rond musealisering, het laat zien dat wisselende betekenissen in deze objecten naar voren worden gehaald als ze in een nieuwe museale context geplaatst worden. Volgens de filosoof Krzysztof Pomian (1934) is er in elk voorwerp een heel veld van mogelijkheden aanwezig, dat door de geschiedenis zelf wordt ingevuld. Hij is van mening dat zes variabelen er met elkaar voor zorgen dat dit veld afgeperkt wordt tot een eenduidige en sociaal gecodificeerde betekenis van een voorwerp.³ Voor dit onderzoek zijn de door Pomian genoemde variabelen praktisch bruikbaar om per tijdsperiode inzicht te geven in wat er precies verandert en wat de doorwerking daarvan is op de uiteindelijke presentatie van de museumcollectie. Daarom worden ze in het eerste hoofdstuk kort uitgelegd en met voorbeelden geïllustreerd. In de vijf erop volgende hoofdstukken spelen deze variabelen in wisselende samenstelling een meer of minder zichtbare rol, in de *Conclusie* komen ze terug; per fase wordt geanalyseerd hoe veranderingen in deze variabelen de museale tentoonstellingspraktijk beïnvloeden.

Christelijk-religieuze voorwerpen kunnen betekenissen over langere tijd opslaan en overdragen, ze krijgen in een museale omgeving een actieve rol in het proces van herinneren en vergeten van specifieke groepen mensen. Zo wordt de collectie tot *dynamisch erfgoed*; de objecten dragen bij aan vormen van *communicative, collective* en *cultural memory*, begrippen die eveneens in het theoretisch kader geïntroduceerd worden en terugkeren in de erop volgende hoofdstukken.

De hierboven genoemde begrippen uit museumstudies, taal filosofie, erfgoedstudies en de memory studies vormen een denk- en kijkkader. Ze helpen om veranderingen in de museale presentatie van religieuze voorwerpen nauwkeurig in kaart te brengen. Specifieke verschuivingen in die presentatie zijn hiermee beter te duiden en te plaatsen. Elk begrippenkader geeft meer zicht op wat er gebeurt, de meervoudigheid van het perspectief geeft inzicht. Dat inzicht, dat beter verstaan van een werkelijkheid zoals die zich in het museum aan ons voordoet, vormt het uiteindelijke doel van dit onderzoek. Dat is wat de gekozen begrippen van waarde maakt; ze leveren een frisse blik op wat zo vanzelfsprekend gepresenteerd lijkt te worden. Ze worden voor dit onderzoek functioneel ingezet, het debat achter deze begrippen wordt niet gevoerd.

Met dit onderzoek naar een beter verstaan van het hoe en het waarom van betekenisveranderingen in de presentatie van christelijk-religieuze objecten in een museale omgeving wordt tegelijk de ontstaans- en de ontwikkelgeschiedenis van rijksmuseum Het Catharijneconvent ontsloten. Naast het duiden van betekenisveranderingen is dat een tastbaar onderzoeksresultaat van een niet eerder ontgonnen onderzoeksterrein.

³ Pomian 1990: 70-72.

4. Onderzoeksopzet

In de hoofdstukken twee tot en met zes wordt de ontwikkeling van het Aartsbisschoppelijk Museum tot Museum Catharijneconvent in vier periodes opgedeeld en op de voet gevolgd, geplaatst tegen ontwikkelingen van de tijd. In elk hoofdstuk wordt een breder maatschappelijk perspectief geschetst, waarna gekeken wordt naar de concrete doorwerking daarvan in de presentatie van de collectie. Hoofdstuk twee beslaat de begintijd van het museum vanaf 1862 tot het overlijden van de oprichter, priester Gerard van Heukelum (1834-1910). Het richt zich op de aanvangsfase van de collectie, waarin een Nederlandse katholieke priester in de tweede helft van de negentiende eeuw kerkelijke objecten verzamelt om daarmee bij te dragen aan bewustwording en fundering van de eigen clerus. Het doel is de katholieken meer reliëf te geven in een samenleving waarin zij tot dusver vrij kleurloos aanwezig zijn. Dit tegen de achtergrond van de drie grote Europese landen Duitsland, Frankrijk en Engeland waar verschillend wordt omgegaan met het vormgeven van een nationale en religieuze identiteit.

Hoofdstuk drie brengt in beeld wat er verandert als de collectie onder één dak gebracht wordt met de stedelijke collecties van de stad Utrecht, een periode die direct na het overlijden van Van Heukelum in 1911 begint en afgesloten wordt wanneer edelsmid Jan Eloy Brom (1891-1954) het conservatorschap eind 1941 neerlegt. In dit hoofdstuk wordt de verdergaande musealisering van de eerder verzamelde religieuze voorwerpen in de periode van 1911-1942 gevolgd. Bepaalde uitgangspunten, wensen en verantwoordelijkheden rond de collecties verschuiven en veranderen. Het is een periode waarin de rooms-katholieke kerk worstelt met een goede omgang van de 'geërfde' collecties. De plaatselijke overheid komt in beeld, die zich in toenemende mate verantwoordelijk weet voor het behoud en beheer van collecties binnen de eigen stadsgrenzen.

De derde, cruciale fase van het museum, waar twee hoofdstukken aan gewijd worden, start in 1942, het moment dat er een wetenschappelijk opgeleide conservator wordt aangesteld en betaald, in de persoon van Zef Timmers (1907-1996). Desiré Bouvy (1915-1993) volgt Timmers op in 1946 en blijft aan het museum verbonden tot hij in 1981 met pensioen gaat. Drie ontwikkelingen die onderling met elkaar verweven zijn, zorgen ervoor dat de collectie van het Aartsbisschoppelijk Museum uiteindelijk als een rijksmuseum verdergaat. In het vierde hoofdstuk worden de eerste twee ontwikkelingen bestudeerd; een groeiende samenwerking met de gemeente Utrecht en een toenemende druk vanuit de museale wereld op het bestaansrecht van het museum. Het vijfde hoofdstuk stelt de derde ontwikkeling centraal, daarin wordt onderzocht hoe de rijksoverheid meer en meer bij de collectie betrokken raakt, wat uiteindelijk zal leiden tot de unieke overgang van een particulier katholiek museum naar een seculier rijksmuseum. Geanalyseerd wordt hoe veranderingen in het denken over religie, identiteit en educatie een rol spelen in de presentatie van de collectie en hoe betekenisveranderingen daarin een bijdrage leveren.

De vierde fase begint in 1991, wanneer Kees Reichardt als hoofd algemene zaken aangesteld wordt. Henri Defoer (1936) die Bouvy als directeur van rijksmuseum Het Catharijneconvent opvolgt, is dan inhoudelijk directeur. Het museum moet deze periode van overheidswege verzelfstandigen en verandert van rijksmuseum Het Catharijneconvent in Museum Catharijneconvent. Hoewel het in taal een kleine verandering lijkt en het museum nog altijd als een rijksmuseum gesubsidieerd wordt, heeft het een forse verschuiving in de omgang met de collectie en met de bezoekers tot gevolg. Deze periode zou in 2006 afgesloten kunnen worden, wanneer de nieuwe presentatie van de vaste collectie voor de bezoeker open gaat. Maar omdat de ontwikkelingen, die in die periode in gang gezet worden, voor een groot gedeelte ook de benadering van de collectie in de huidige tijd beïnvloeden, wordt het jaar 2020 gekozen. Dit laatste onderdeel concentreert zich op de veranderingen in de presentatie van de collectie van Museum Catharijneconvent rond de verzelfstandiging en de doorwerking daarvan tot in de huidige tijd.

In de *Conclusie* wordt met behulp van het theoretische begrippenkader de doorgaande lijn geschetst van veranderingen in de presentatiegeschiedenis van Museum Catharijneconvent waarbij beheerders van de collectie telkens wisselende betekenissen aan de objecten geven. Daarbij wordt het gebruik van het daarmee samenhangend meervoudig perspectief in de praktijk getoetst.

In de *Epiloog*, die gelezen moet worden als een persoonlijk essay, spiegel ik de resultaten van mijn onderzoek aan drie perspectieven op de huidige omgang met christelijk-religieus erfgoed. Daarin wordt de dynamische inzetbaarheid van juist dit erfgoed zichtbaar, waarmee doelbewust komende generaties aan dit erfgoed verbonden kunnen worden.

Een aantal keuzes ligt in bovenstaande besloten. Allereerst is er gekozen voor het analyseren van alle vier de ontwikkelingsfasen van het Aartsbisschoppelijk Museum tot het uiteindelijke Museum Catharijneconvent. Dat geeft, door de diachronische lijn, een mooi en interessant beeld van een kleine verzameling in het speelveld van de grotere museale ontwikkelingen in het Nederland van het midden van de negentiende eeuw tot begin eenentwintigste eeuw.

Er is genoeg onderzoek gedaan naar de allereerste fase van het Aartsbisschoppelijk Museum, de ontstaansgeschiedenis van het museum, toch is daar alsnog veel aandacht naar uitgegaan, omdat gepoogd is deze ontstaansgeschiedenis in te bedden in de grotere ontwikkelingen op museaal gebied in Nederland en de landen er omheen. De ontwikkelingen van het museum voor en na de Tweede Wereldoorlog zijn niet eerder onderzocht, zij worden door dit onderzoek beschreven. De keuze voor het volgen van de lange lijn heeft consequenties gehad voor de verdere invulling. Om de lijn van het betoog, die op zichzelf al complex genoeg is, helder en navolgbaar te houden en vanzelf ook vanwege de noodzaak om keuzes te maken wat betreft de te onderzoeken onderwerpen, zijn twee ontwikkelingen niet beschreven. De inschatting was dat er daarmee geen belangrijke elementen

ontbreken. Allereerst is de ontstaans- en de verzamelgeschiedenis van het Bisschoppelijk Museum Haarlem bijna niet in dit onderzoek betrokken; het leek beter de verhaallijn te concentreren op het Aartsbisschoppelijk Museum. Er werd daarentegen wel gekozen de ontstaans- en de verzamelgeschiedenis van het Oud-Katholiek Museum in kaart te brengen, omdat dit de nodige dynamiek teweeg bracht bij het invoegen in rijksmuseum Het Catharijneconvent. Ook is de ontwikkeling van de Stichting Kerkelijk Kunstbezit in Nederland (SKKN) slechts in een voetnoot genoemd. Zij ontstond parallel aan de ontwikkelingen van rijksmuseum Het Catharijneconvent en werd decennia later weer in het Museum Catharijneconvent ondergebracht. Een artikel van Henri Defoer brengt dit voldoende in kaart.⁴

5. Onderzoeksmethode en bronnen

Het voornaamste deel van het onderzoek heeft plaats gevonden door middel van historisch onderzoek in literatuur en archieven. De lijst met aangehaalde literatuur bevindt zich achterin dit document. Internetbronnen en kranten worden in een voetnoot weergegeven. De geraadpleegde archieven worden in een aparte lijst vermeld.

De belangrijkste primaire bron vormt het archief van het Aartsbisschoppelijk Museum, dat onder de toegang 1987 en de naam ‘Stichting Aartsbisschoppelijk Museum te Utrecht’ in het Utrechts Archief (HUA) is ondergebracht. Een handgeschreven notulenboek waarin de notulen van het bestuur van de Stichting Aartsbisschoppelijk Museum vanaf het allereerste begin in 1882 tot na de Tweede Wereldoorlog in 1949 zijn vastgelegd en de daarna vaak in verschillende ordners terug te vinden getypte, gekopieerde of als doorslag overgeleverde notulen uit de periode tot 1980, maken het mogelijk om de ontwikkelingsgeschiedenis van het Aartsbisschoppelijk Museum naar rijksmuseum Het Catharijneconvent op de voet te volgen. Vanaf de jaren negentig zijn stukken verhoudingsgewijs slecht te vinden en te traceren. Via het archief van Tanja Kootte konden een aantal belangrijke verslagen en notulen alsnog geraadpleegd worden.

Gedurende de grootste tijd van dit onderzoek was het archief van het Aartsbisschoppelijk Museum en rijksmuseum Het Catharijneconvent opgeborgen in de hoeken en gaten van het Catharijneconvent. In 2018 is het archiefmateriaal overgebracht naar het Utrechts archief. Een deel van het archief van de opvolgers van het Aartsbisschoppelijk Museum, het archief van rijksmuseum Het Catharijneconvent is daar ook te vinden en voor dit onderzoek gebruikt. Eind 2021 is dit archief toegankelijk gemaakt voor het publiek.⁵ Een andere deel van dit archief, waaronder stukken rond de overgang van rijksmuseum Het Catharijneconvent naar Museum Catharijneconvent is in het museum

⁴ Defoer 2005.

⁵ Van december 2021 tot en met januari 2022 werd gepoogd elk archiefstuk terug te vinden, om het van de huidige vindplaats te kunnen voorzien. Marian Bette hielp deze lastige klus te klaren.

zelf te vinden. Daarnaast bleken de archieven van het aartsbisdom Utrecht en de Aartsbisschoppen van Utrecht van belang, die stukken werden onderzocht die betrekking hadden op het Oud-Katholiek Museum en het Aartsbisschoppelijk Museum.

In het Katholiek Documentatiecentrum (KDC) werden in het archief van Gisbert Brom, het archief van Edelsmidse Brom en in de archivalia van A.E. Rientjes de brieven bestudeerd die betrekking hebben op het Aartsbisschoppelijk Museum.

In het Nationaal Archief (NA) werden in het archief van de Afdeling Oudheidkunde en Natuurbescherming en taakvoorgangers van het Ministerie van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen de stukken betreffende het Aartsbisschoppelijk Museum te Utrecht, 1943-1965, doorgenomen.

In alle fasen werd er gebruik gemaakt van de jaarverslagen die rond de collectie uitkwamen. Voor het Aartsbisschoppelijk Museum zijn die aanwezig van de periode van 1923-1941 en vanaf 1946-1976. Vanaf 1977 verschenen er jaarverslagen van rijksmuseum Het Catharijneconvent, vanaf 1995 werden dat de jaarverslagen van Museum Catharijneconvent. Voor het Museum van Nieuwe Religieuze Kunst zijn er jaarverslagen uit de periode 1934 tot en met 1973, voor het Oud-Katholiek Museum zijn er jaarverslagen vanaf 1928 tot en met 1964.

Ook tijdschriften die een nauwe betrekking hadden op de collectie werden doorgenomen. *Het Gildeboek: tijdschrift voor kerkelijke kunst en oudheidkunst* is uitgegeven in de periode van 1872-1881 en de periode van 1918-1956. Vanaf 1981 verschijnt de *Catharijnebrief*, die in 2008 overgaat in *Catharijne*. Ook hierin konden ontwikkelingen ten opzichte van de collectie gevolgd worden.

De knipselmappen met krantenartikelen, gecombineerd met de website Delpher zorgden voor informatie rond belangrijke gebeurtenissen, zoals de opening van het Aartsbisschoppelijk Museum in Huis Loenersloot, de opening van het Centraal Museum en van rijksmuseum Het Catharijneconvent. Maar ook de ontvangst en de beleving van tentoonstellingen kon er in nagezocht worden. Voor de periode rond de opening van het Centraal Museum in 1921 heb ik gebruik gemaakt van de felle discussie die in de *Nieuwe Rotterdamse Courant* plaatsvond naar aanleiding van de presentatie. De discussie die Jaap Leeuwenberg en Hein van Haaren in de jaren zestig aanzwengelden was door artikelen in het tijdschrift *Kunst en religie*, een opvolger van *Het Gildeboek*, kranten, archiefwerk en een interview met Henri Defoer goed navolgbaar.

Voor de vroege ontstaansgeschiedenis van het Aartsbisschoppelijk Museum is dankbaar gebruik gemaakt van het door Elmer Peters (1954) geschreven en in 2012 bij het honderdvijftig jarig jubileum van het Aartsbisschoppelijk Museum uitgegeven boek *Naar de middeleeuwen*. Ook het hoofdstuk 'De bisschoppelijke musea van Haarlem en Utrecht' uit de dissertatie *Verzamelen van middeleeuwse kunst in Nederland 1830-1903* van Barbara Kruijsen (1970), hielp in het onderzoek naar zowel verzamelbeleid als presentatiegeschiedenis.

De museale ontwikkelingen, de rol van de overheid en de uitwerking daarvan op de collectie van het Aartsbisschoppelijk Museum heb ik me vooral uit de secundaire literatuur eigen gemaakt. Het oudere *Een eeuw strijd voor Nederlands cultureel erfgoed* van Frits Duparc (1907-1981) bleek daarvoor zeker nog bruikbaar, aangevuld met het in 2000 verschenen boek *Cultuur, koningen en democraten: Overheid en cultuur in Nederland* van Roel Pots (1949-2013), net als de vrij recente dissertatie van Dos Elshout (1955): *De moderne museumwereld in Nederland: sociale dynamiek in beleid, van erfgoed, markt, wetenschap en media* (2016).

Het gebruik van zowel primaire als secundaire bronnen leverde inzicht op in de wisselwerking tussen personen en een zekere 'tijdgeest', die daarmee af en toe zichtbaar werd in bijvoorbeeld het gebruik van bepaalde termen, in een bepaalde houding of een bepaalde geldende moraal in persoonlijke uitspraken, notulen of brieven.

6. Breder perspectief

Ellinoor Bergvelt (1947) beschrijft in haar boek *Pantheon der Gouden Eeuw: van Nationale Konst-Gallerij tot Rijksmuseum van Schilderijen (1798-1896)*, uitgegeven in 1998, het '[...] wel en wee van de kunstverzameling van het Rijksmuseum en zijn voorlopers in de negentiende eeuw, in het bijzonder over de rol van de oudere schilderijen daarbinnen'.⁶ In 2000 verschijnt *200 jaar Rijksmuseum. Geschiedenis van een nationaal symbool* van Gijs van der Ham (1955), waarin hij de ontwikkelingen van het Rijksmuseum gedurende twee eeuwen in kaart brengt. Julia Noordegraaf (1972) zet in haar in 2012 uitgekomen boek *Strategies of Display: Museum Presentation in Nineteenth- and Twentieth-Century Visual Culture* aan de hand van de Rotterdamse collectie van museum Boymans Van Beuningen de rol neer van een museumschrift. Dit 'script' bemiddelt tussen de presentatie van de objecten in het museum en hun ontvangst bij het publiek. De collectiegeschiedenis van het Rijksmuseum in Amsterdam en de presentatiegeschiedenis van het Rotterdamse Boymans van Beuningen zijn daarmee in drie grote studies vastgelegd.

Het Aartsbisschoppelijk Museum is altijd een relatief kleine speler geweest, maar ook slagvaardig en zelfbewust. De beheerders van deze collectie volgden een eigen weg in museumland, terwijl het zich ontplooidde binnen dezelfde museale en maatschappelijke ontwikkelingen als de twee bovengenoemde musea. Juist daarom is het onderzoek naar deze collectiegeschiedenis interessant; in een vergelijkbaar speelveld worden verrassende en eigen keuzes gemaakt. De vier momenten die in de vier delen van dit onderzoek terugkomen, getuigen van geloof van de beheerders in de kracht van de collectie; hun keuzes hebben gezorgd voor levensvatbaarheid en groei van het museum tegen alle verwachting in. Het handjevol priesters dat in 1892 het museum bezocht, is uitgegroeid naar de

⁶ Bergvelt 1998: 17.

158.403 bezoekers van het jaar 2019. Directeur Marieke van Schijndel (1975) constateert terecht in het jaarverslag over dat jaar dat ‘het verhaal over de kunst en het erfgoed van het christendom gaat over ons allemaal. Dat is het overkoepelende verhaal dat wij als museum blijven uitdragen’.⁷

Dat dit heel anders had kunnen aflopen, toont de (presentatie)geschiedenis van een andere kleine christelijk-religieuze collectie aan, die net als het Aartsbisschoppelijk Museum in het midden van de negentiende eeuw als een kleine privéverzameling ontstond.⁸ In 2021 promoveerde Hermine Pool (1959) op een proefschrift met de titel *Soli Deo Gloria. Het Bijbels Museum van ds. Leendert Schouten (1828-1905) als getuigenis van de profetische en historische waarheid van de Bijbel: Een dubbelbiografie*. Daarin wordt de ontwikkeling beschreven van de verzameling Schouten, een collectie Bijbelse voorwerpen die dominee Leendert Schouten verzamelt en die bij hem thuis bezichtigd kon worden. Tijdens zijn leven bracht hij deze collectie in een stichting onder, die in 1925 voor de presentatie van deze collectie het Bijbels Museum in Amsterdam oprichtte. In de kleine honderd jaar van haar bestaan schoof de negentiende-eeuwse collectie, met daarin een op kleine schaal uitgevoerde tabernakel als centraal stuk, van de kern naar de rand van de presentatie van het Bijbels Museum. Hermine Pool stelt in haar slotbeschouwing dat de collectie steeds van plaats en van impact verschuift en uiteindelijk letterlijk buiten het museum geplaatst wordt. Zij constateert dat de collectie in eerste instantie gebruikt wordt om er een protestantse evangeliserende doelstelling mee vorm te geven. Vervolgens schuift dit op naar een neutraal en informatief streven om de Bijbel voor iedereen toegankelijk te houden. Die gaat over naar een cultuurhistorische doelstelling waarin men de betekenis van de Bijbel voor de Nederlandse cultuur wil laten zien. De bijdrage van de collectie eindigt in het leveren van een bijdrage aan het benaderen van de Bijbel vanuit meerdere religieuze perspectieven. Vanaf 2020 is het Bijbels Museum een programmaorganisatie geworden, het fysieke museum wordt in dat jaar opgeheven, de collectie verdeeld over andere musea, waarbij onder andere het oude model van de Tempelberg in de kinderpresentatie van Museum Catharijneconvent terecht komt.⁹

7. Namen en begrippen

De naam waaronder een collectie beheerd wordt, wil in de loop der tijd nog wel eens veranderen. Zo start de collectie als Aartsbisschoppelijk Museum, wordt deze verzameling in 1976 ondergebracht in rijksmuseum Het Catharijneconvent en gaat zij met de verzelfstandiging in 1995 over in Museum Catharijneconvent. In het rijksmuseum worden ook de collecties ondergebracht van het

⁷ Jaarverslag 2019: 7.

⁸ Niet alleen de presentatiegeschiedenis van het Bijbels Museum, ook de presentatiegeschiedenis van Museum Catharijneconvent toont dit aan. Hoofdstuk zeven schetst het beeld van een museum dat verschillende vormen van bedreiging heeft weten om te zetten naar nieuwe vormen van verbinding. De rol van de beheerders, die passende betekenissen centraal zetten in de eigen tijd, is daarbij van cruciaal belang geweest.

⁹ Pool 2020: 223-224; Jaarverslag 2020: 35.

Bisschoppelijke Museum voor kerkelijke oudheid, kunst en geschiedenis te Haarlem (BMH) en die van het Oud-Katholiek Museum (OKM). Daarnaast wordt de Stichting Protestantse Kerkelijke Kunst (SPKK) opgericht. De vier bovengenoemde collecties worden als permanente bruikleen ondergebracht in de Stichting Het Catharijneconvent (StCC). Daarnaast beheert deze stichting ook nog een collectie die niet in bruikleen is gegeven, maar eigendom is van het Rijk en onder de afkorting RMCC te boek staat.

Niet alleen collecties veranderen, ook functies. Zo kan een priester bisschop worden, een bisschop coadjutor, een aartsbisschop kardinaal. Een vereniging kan in de loop der tijd van naam veranderen, net als een vakblad. In de lopende tekst wordt gepoogd steeds de juiste naam bij de juiste tijdsperiode te gebruiken. Als het vermoeden ontstaat dat de lezer in verwarring kan raken, wordt in de lopende tekst of in een voetnoot kort uitgelegd wat er verandert.

8. Afbeeldingen

De afbeeldingen ondersteunen de in de tekst beschreven presentaties van de collectie. Dat start met de oudst bekende foto's van de opstelling van het Aartsbisschoppelijk Museum in Huis Loenersloot uit 1914 en eindigt met een foto uit 2019 waarin bezoekers een audiotour luisteren in een van de locaties van *Het Grootste Museum van Nederland*. Afbeeldingen van schilderijen of objecten zijn over het algemeen niet toegevoegd, in de huidige digitale samenleving zijn die makkelijk en goed via het internet te vinden. Wel laten de foto's een aantal 'hoofdrolspelers' zien om daarmee het in de tekst opgeroepen beeld visueel te versterken.



Afb. 3. Het bureau van P.J. Meertens in het Meertens Instituut, gemusealiseerde opstelling rond 2016.

Hoofdstuk 1 | Musealisering van christelijk-religieuze voorwerpen

1. Musealisering

Het begrip *Musealisering* reikt verder dan het losmaken van een voorwerp uit zijn omgeving en het herplaatsen in een museum. Zowel binnen als buiten het museum vinden er allerlei vormen van musealisering plaats. Zo beschrijft cultuurhistoricus Gerard Rooijackers (1962) in zijn bijdrage 'De musealisering van het dagelijks leven', een fraai voorbeeld van de musealisering van een oud bureau. Het gaat om de oude werktafel van P.J. Meertens, in onbruik geraakt door een veranderende samenleving waarin het gebruik van de computer de inrichting van de werkplek domineert. (afb. 3) Rooijackers krijgt dit indrukwekkende exemplaar zonder al te veel moeite als werktafel toebedeeld. In 1998 volgt de verhuizing van het Meertens Instituut naar een andere locatie. Alle voorwerpen worden met een kritische blik bekeken - behouden, meenemen, weggooien, verkopen? In de tussentijd is in 1997 het eerste deel van de romancyclus *Het Bureau* van oud-medewerker J.J. Voskuil (1926-2008) uitgekomen. Het zal een van de redenen worden waarom de werktafel - ondertussen weer in beeld als het oude bureau van Meertens - mee verhuist. Op de nieuwe plek gearriveerd, blijkt de tafel van status veranderd. In de woorden van Rooijackers:

Het bureau was met andere woorden door de context van Voskuils roman essentieel van betekenis veranderd. Van een onhandige sta-in-de-weg was het getransformeerd tot een erfstuk, dat gekoesterd werd en waarop men prat ging. In het nieuwe gebouw symboliseert het oude meubelstuk door de contrastwerking tevens het verleden van het instituut. Het 'bureau van Beerta' was een literaire totem geworden, een sacrosanct en onaantastbaar museumstuk. Het werd dan ook niet in een werkkamer gezet, maar in een ontvangstruimte die tevens dienst deed als een soort traditiekamer met allerlei relieken uit het oude instituut. Thans staat het bureau op een centraal punt in de entreehal; het is voor wie het instituut betreedt een ware blikvanger. Eraan werken is verboden. Dat het object als een onvervreemdbaar goed uit de circulatie is genomen blijkt tevens uit het feit dat het wellhaast ongemerkt is voorzien van allerlei attributen, zoals een stilstaande oude klok en een verzameling onbruikbare brievenwegers. Zo is een historisch hoekje ontstaan met memorabilia. Subtiel aangelicht door spotlights, de fetisken van ieder museum, kan dit *gemusealiseerde* [cursivering WV] bureau bewonderd worden. Werken aan deze schrijftafel is en blijft taboe. De lotgevallen van dit meubelstuk vormen een treffende illustratie van de context- en betekenisveranderingen die objecten in het proces van musealisering ondergaan. Het is een vorm van onthechting die gepaard gaat met het benoemen als cultureel erfgoed.¹

¹ Rooijackers 2005: 210-211.

In dit geval is het een bureau dat gemusealiseerd wordt, maar het kan net zo goed een gebouw, een stadsgezicht of een gewoon gebruiksvoorwerp zijn. Het betreft alles uit het verleden dat men zo goed mogelijk in de huidige staat wil bewaren voor de toekomstige generaties en dat men voor een zeker publiek presenteert. Waarmee de reikwijdte van het begrip ‘musealisering’ gekenschetst is.

Het begrip zelf werd in het Duitse taalgebied gelanceerd door de Zwitserse cultuurtheoreticus Herman Lübbe (1926) met de introductie van het woord ‘Musealisierung’. Daarmee duidde hij zowel de spectaculaire groei van het aantal nieuwe musea als de toenemende betrokkenheid van de samenleving bij het behoud van cultureel erfgoed. Voor hem lag de verklaring van de sterke ‘Musealisierung’, die hij in 1983 voor Duitsland met cijfers onderbouwde, in de toenemende snelheid van de modernisering. Dat mensen steeds meer herinneringen aan het verleden vast willen leggen in een diversiteit aan musea of museale presentaties hing volgens Lübbe samen met het hoge tempo waarmee de maatschappij veranderde. Dit veroorzaakt een dermate groot gevoel van identiteitsverlies dat musealisering daar de natuurlijke reactie op zou zijn. Niet alleen de vernietiging van cultuurgoed, ook de snelheid waarmee relictten - functieloos geworden voorwerpen - ontstaan, leidt tot die toename.² In Nederland bracht Jan Vaessen (1947) dit artikel van Lübbe en het woord musealisering onder de aandacht in de epiloog van zijn proefschrift *Musea in een museale cultuur*. Hij besteedt vijf pagina’s aan het samenvatten van dit artikel en ondersteunt het met zijn eigen onderzoek naar de Nederlandse situatie in die tijd.³ Een groei die ook in het Engelstalige gebied te zien is en door Gordon Fyfe ‘the museum phenomenon’ genoemd wordt; de extreme toename van het aantal musea in de tweede helft van de twintigste eeuw.⁴ David Lowenthal beschrijft in zijn boek *The Heritage Crusade* hoe het aantal historische plekken hand over hand toeneemt, een proces wat hij beschrijft als ‘historic sites multiply from thousands to millions’. Tevens noemt hij een verrassend hoog percentage musea dat na de Tweede Wereldoorlog is ontstaan. Volgens zijn inschatting ligt dat op vijftien procent van de bestaande musea.⁵

De betekenissen die specifieke groepen mensen aan voorwerpen hechten, de betekenisveranderingen die een verzameling van voorwerpen door de tijd heen ondergaat, daarin zit de kern van het proces van musealisering. Het bovengenoemde bureau van Beerta was in de praktijk een grote, onhandige werktafel geworden maar werd door sociale actoren tot erfstuk ‘verheven’. Als erfgoed kreeg het de functie van symbool toebedeeld - het werd de representatie van het verleden van het instituut. Tegelijkertijd vormde het echte bureau als object de representatie van het fictieve literaire werk. Daarmee werd niet alleen de betekenis veranderd, ook de functie. Van een bureau in een gewone werkruimte werd het tot ‘een sacrosanct en onaantastbaar museumstuk’. Dat

² Lübbe 1983.

³ Vaessen 1986: 255-259.

⁴ Macdonald 2011: 4-5; Fyfe 2011: 39-41.

⁵ Lowenthal 1998: 3.

betekende in de dagelijkse praktijk dat er nieuwe omgangsvormen voor werden uitgeschreven; niemand mag meer aan dit bureau zitten, laat staan eraan werken, het gebruiken. Het mag ook zeker niet aan één persoon toebedeeld worden, aangezien het tot historie 'van allen' is geworden. Het voorwerp is 'heilig' verklaard en dat wordt zichtbaar. Pontificaal wordt het in de entreehal gepositioneerd, het wordt aangelicht en geësthetiseerd. Het is, in de taal van filosoof Krzysztof Pomian, veranderd van een ding in een semiofoor. Van een nuttig voorwerp dat in het alledaagse leven gebruikt wordt, is het een betekenisdrager geworden, een voorwerp dat juist geen gebruikswaarde meer heeft, maar van waarde is, omdat het met een specifieke betekenis is geladen. Het wordt zo tot een intermediair tussen de zichtbare wereld van het heden en de onzichtbare wereld van de geschiedenis. In het onderhavige geval is dat het verleden van het instituut dat in het bureau gesymboliseerd wordt.

2. Betekenisveranderingen in objecten

Voor Pomian is niet de geschiedenis van de voorwerpen zelf interessant, maar de geschiedenis van de *betekenissen* die aan de voorwerpen toegekend wordt. 'De kenmerken van een voorwerp bepalen de betekenis ervan. Maar dat gebeurt niet op eenduidige wijze. Deze kenmerken perken alleen het veld van mogelijkheden af, het geheel van potentiële betekenissen, de contouren van een lege ruimte die door de geschiedenis moet worden ingevuld. Een eenduidige en sociaal gecodificeerde betekenis krijgt het voorwerp pas dankzij het samenspel van de zes variabelen [...].' De zes variabelen die volgens hem voor de uiteindelijke betekenis zorg dragen, zijn de veranderingen van sociale plaats, van omgeving ofwel de door de andere voorwerpen bepaalde context, van verbale context, van de wijze van exposeren van voorwerpen, van het publiek waaraan men de voorwerpen toont en van gedragsverandering ten opzichte van de voorwerpen.⁶ Ze zijn allemaal terug te zien in het eenvoudige voorbeeld van het gemusealiseerde Bureau van Beerta. Het bureau verandert van sociale plaats wanneer het wordt verplaatst van de kamer van de directeur naar een 'gewone' werkkamer en het eindigt ten slotte op een strategische plek in de entreehal, de plaats waar men de bezoekers van het instituut ontvangt. De context verandert mee. Op de werkplek wordt het omgeven met de vaste werkattributen van pennen, papier, mappen, kasten, stoelen. Met een verwoording uit een van de romans van Voskuil zelf: 'Het [bureau] was overdekt met mappen, boeken, paperassen, catalogi. Hij legde zijn tas in de boekenkast, hing zijn jasje op, keek naar de chaos en haalde twee stoelen naar zijn bureau, die hij met de voorkanten tegen elkaar schoof, naast de plek waar hij zat.'⁷ Wanneer het bureau in de hal geplaatst is, wordt het echter 'welhaast ongemerkt [...] voorzien van allerlei

⁶ Pomian 1990: 70-72.

⁷ Voskuil 1999: 355.

attributen, zoals een stilstaande oude klok en een verzameling onbruikbare brievenwegers.⁸ Het toevoegen van de attributen versterkt de beleving van de historische context waarbinnen het bureau als symbool functioneert. Ook de verbale context wijzigt. Hoewel het object letterlijk hetzelfde blijft, verandert het van een directiebureau in een werktafel en van een werktafel in het 'bureau van Beerta', waarmee het impliciet het symbool wordt voor het hele Meertens Instituut. Pas wanneer het object in de hal terecht komt, wordt het geëxposeerd in de eigenlijk zin van het woord. Men wil het object aan de bezoeker tonen om er het verhaal van het verleden van het instituut mee te vertellen. Deze gedragsveranderingen ten aanzien van het voorwerp worden meesterlijk door Rooijackers beschreven.

3. Objecten als dragers van betekenis

Om enigszins greep te krijgen op zowel de geschiedenis van de voorwerpen als de door Pomian benoemde *geschiedenis van betekenissen* die aan de voorwerpen worden toegekend, lijkt het verstandig op deze plek dieper in te gaan op de betekenisleer en wat daarin van belang kan zijn voor het proces van musealisering.

In haar boek *Museums, objects and collections* beschrijft Susan Pearce (1942) hoe objecten in een museale omgeving culturele betekenis toebedeeld krijgen en hoe die betekenissen functioneren binnen de wereld van collecties en musea. Zij gebruikt daarbij het gedachtegoed van Ferdinand de Saussure (1857-1913), de Zwitserse taalkundige die aan het begin van de twintigste eeuw de grondslag legde voor de semiotiek. Volgens De Saussure maakt elk woord deel uit van een specifieke, verborgen *langue*, de brede, altijd in beweging zijnde communicatiestructuur die in een maatschappij aanwezig is. Elk *signe* (los taalteken) bestaat uit twee onlosmakelijk, maar arbitrair met elkaar verbonden elementen, de *signifiant* (de betekenaar) en de *signifié* (het betekende).⁹ Zo wordt het mentale begrip 'kerk' in het Nederlandse taalgebied gekoppeld aan het akoestische klankbeeld 'kerk'. Het Duitse taalgebied hanteert als *signifiant* het akoestische klankbeeld 'Kirche', de Engelssprekende landen gebruiken 'church'. Het akoestische beeld wordt per taalsysteem arbitrair toegekend. De inhoud van de *signifié*, het mentale beeld dat bij een woord hoort, verschilt eveneens per taalgebied en is alleen te duiden binnen het geheel van het grotere tekensysteem, de *langue*. Door de *parole*, de individuele taaluiting, kunnen nieuwe betekenissen toegevoegd worden aan de oorspronkelijke tekens. Die nieuwe betekenislaag kan opgenomen worden in het grotere geheel van de *langue*.

⁸ Rooijackers 2005: 211.

⁹ In het Frans is het woord *signifiant* een tegenwoordig deelwoord, het woord *signifié* een voltooid deelwoord; beide deelwoorden worden ook als zelfstandig naamwoord gebruikt. Als dat naar het Nederlands vertaald wordt, zou dat 'de of het betekende' en 'de of het betekende' worden. In de semiotiek is het Nederlandse woord 'het betekende' vervangen door het woord 'betekenaar', waarmee er een nuance verdwijnt, die in de Franse begrippen wel zichtbaar is.

Aangezien Pearce geen linguïst is, maar van oorsprong archeologie als achtergrond heeft, onderzoekt zij hoe objecten als tekens kunnen functioneren binnen het totale veld van betekenisgeving. Pearce ziet objecten als een speciale tekensort binnen het totaal van het tekensysteem, de *langue*, van een specifieke maatschappij. Zo laat de afbeelding van het Bureau van Beerta een fors houten bureau zien; twee grote ladenblokken met metalen handgrepen ondersteunen een groot en ruim bovenblad. Het hoort wat betreft stijl bij de jaren veertig, de tijd waarin het gemaakt, gekocht en geplaatst werd. Het oogt groter dan de gebruikelijke bureaus uit die tijd, wat mede veroorzaakt wordt door de extra vakken en laatjes die boven op het werkblad geplaatst zijn en door de eenvoudige ornamentiek van de geschulpte houten randen van de opbouw. Dit specifiek grotere 'directiebureau' dat je als de *signifiant* zou kunnen zien, dient ter bevestiging van de status van de directeur, de *signifié*. Het functioneert duidelijk als een *signe*, een teken binnen het tekensysteem van de *langue* van de eigen tijd. Het is belangrijk om te realiseren dat het object tegelijkertijd een plek inneemt in het tekensysteem van de huidige *langue*. Zoals door de werking van de *parole*, de individuele taaluitingen, aan tekens een veranderende inhoud wordt toegevoegd, kunnen ook objecten door de werking van de *parole* van inhoud veranderen.

De onderlinge verhouding tussen objecten is weliswaar minder complex dan de syntaxis van gesproken of geschreven taal, maar voorwerpen hebben daarentegen heel eigen kwaliteiten in hun rol als betekenisdragers: 'it is the ability of objects to be simultaneously signs and symbols, to carry a true part of the past into the present, but also to bear perpetual symbolic reinterpretation, which is the essence of their peculiar and ambiguous power.'¹⁰ Pearce maakt inzichtelijk wat het verschil in werking als *sign* of als *symbol* voor een voorwerp inhoudt. Ze gebruikt daarbij het onderscheid dat structuralist en antropoloog Edmund Leach (1910-1989) aanreikt in de werking van een teken.¹¹ Objecten werken als een *sign* als ze als voorwerp refereren aan het grotere geheel waar ze zelf een intrinsiek onderdeel van vormen. Hun werking is dan metonymisch van aard te noemen; ze staan als een *pars pro toto* voor de tijd waar zij zelf uit voortkomen.¹² Objecten fungeren daarentegen als een *symbol* als er arbitrair-associatieve verbindingen worden aangebracht tussen het voorwerp en elementen waar het in eerste instantie niet intrinsiek mee verbonden is. Juist omdat objecten tegelijkertijd als *sign* en als *symbol* fungeren, ontstaat er in die ambiguïteit de mogelijkheid om betekenissen over langere tijd op te slaan, over te dragen, maar ook om nieuwe betekenissen aan objecten toe te voegen. Zo vormen objecten het ultieme middel om het verleden actief een plek te geven in het heden. Beide werkingen zijn terug te vinden in het Bureau van Beerta. In de huidige tijd werkt het bureau als een *sign* voor de tijd waar het uit voortkwam. De grote ladenblokken, het

¹⁰ Pearce 1992: 27.

¹¹ Leach 1976: 12.

¹² *Sign* is hier moeilijk naar het Nederlands te vertalen, omdat er dan geen onderscheid meer is tussen teken en 'sign', het Engelse woord heeft meerdere betekenissen, waaronder die van 'aanwijzing'.

werkoppervlak, het gebruikte materiaal tonen een manier van werken en van onderzoek doen, die door de toegenomen digitalisering tot verleden tijd, tot historie is geworden. Om die reden transformeerde het bureau van een functioneel inzetbaar object tot een onhandige sta-in-de-weg.

Tegelijkertijd werkt het object ook als een *symbol*. Al eerder is kort stil gestaan bij de *metaforische* verbinding van het bureau met het verleden van het instituut, wat uiteindelijk de sterke symbolische werking van het voorwerp bepaalt. Associatief goed te volgen, maar desalniettemin ook verrassend dat juist dit bureau in het menselijke keuzeproses tot symbool van het verleden van het Meertens Instituut werd. Er ligt een sleutelmoment in de interessante betekenisverknoping die ontstaat tussen het bureau en de grote romancyclus die Voskuil onder de titel *Het Bureau* uitbracht. Hoewel Voskuil met deze titel helemaal niet het bovengenoemde fysieke 'bureau' van Meertens op het oog had, maar in de gekozen titel het gebeuren binnen het Meertens Instituut symboliseert, lijkt er een diffuse betekenisverweving plaats te vinden tussen het object, de titel van de romancyclus, de geschiedenis van het Meertens Instituut en de inhoud van de boeken. Dit leidt tot een onverwachte toegevoegde *metaforische* betekenis aan het object. Juist de bekendheid van de boeken, nauwkeuriger gezegd van de titel van de boeken, en de daarmee gepaard gaande gesuggereerde verwevenheid met het verleden van het instituut blijkt een doorslaggevend element in een keuzeproses dat uiteindelijk leidt tot de musealisering van het bureau.¹³

Museale objecten kunnen, samenvattend, in de huidige maatschappij op twee manieren als teken functioneren binnen het totale tekensysteem. Het object is, voordat het door het museologische proces losgemaakt werd uit zijn feitelijke omgeving, altijd te kennen als een teken binnen de *langue* van de eigen tijd. Daarmee werkt het voor de tijd van nu als een *sign*; het is daarin *metonymisch* van aard. Het losse object vertegenwoordigt als onderdeel het grotere geheel waaruit het losgemaakt is en waarmee het voor altijd intrinsiek en onlosmakelijk verbonden blijft. Daarnaast verzamelt het object er door de tijd heen een heel aantal *metaforische* betekenissen bij. Juist ook in het proces van musealisering kunnen deze betekenislagen ontstaan. Door de werking van de *parole* kunnen nieuwe relaties aangebracht worden tussen het object en het bestaande tekensysteem. Die betekenissen kunnen niet anders dan symbolisch zijn; de verbinding tussen de *signifiant* en de *signifié* is metaforisch van aard. Wat met behulp van Pearce op bovengenoemde manier inzichtelijk te maken valt, is dat gemusealiseerde objecten een vaste kern van betekenis bevatten, die onlosmakelijk verbonden is met het tekensysteem uit de tijd waaruit het voorwerp komt. Tegelijkertijd zijn dezelfde objecten onderhevig aan een fluctuerende *geschiedenis* van betekenissen. De bruikbaarheid van het model van Pearce ligt daarin dat zowel de betekenis-kern, de betekenisgelaagdheid, als de

¹³ 'Het bureau was met andere woorden door de context van Voskuils roman essentieel van betekenis veranderd.' Rooijackers 2005: 211.

veranderingen in betekenissen in beeld gebracht en gehonoreerd kunnen worden. In het onderzoek naar de musealisering van christelijk-religieuze voorwerpen geeft dit een goede fundering om de diversiteit in betekenislagen op de juiste wijze te duiden.

4. Christelijk-religieuze voorwerpen als dragers van betekenis

Dit onderzoek houdt zich bezig met de analyse van het musealiseringproces van christelijk-religieus erfgoed. De context waarin een religieus object na een proces van musealisering terecht komt, varieert van een museum van Atheïsme, zoals in het Leningrad van de vroegere Sovjet Unie tot het Musée Internationale de la Réforme te Geneve, dat probeert om de bezoeker middels een beperkt aantal objecten te betrekken bij de complexe theologische disputen die speelden in de tijd van de Reformatie. Daarin is direct de breedte zichtbaar van de metaforische betekenissen die aan christelijk-religieuze objecten wordt toegevoegd. Crispin Paine schrijft in zijn boek *Religious Objects in Museums: Private Lives and Public Duties*: ‘My [...] aim is to suggest that religious objects take on in museums a variety of roles and meanings, personalities and duties - not merely that of art objects, or of historical or scientific specimens.’¹⁴ Het is een reikwijdte die varieert van artefact tot kunstwerk, van historisch fenomeen tot wetenschappelijk object, van devotiestuk tot esthetische expressie. Als het religieuze object binnen de museale context zo’n metaforische breedte aan kan nemen, roept dat gelijktijdig de vraag op of er een gezamenlijke kern is in deze objecten, die deze objecten tot specifiek christelijk-religieuze voorwerpen maakt. Of is het beter, zoals Paine voorstelt, om religieuze voorwerpen juist niet al te zorgvuldig te definiëren, om het aan de individuele mens te laten wat hij of zij als religieus ervaart?¹⁵ Voor Paine wordt zo zelfs een theeservies van de Methodisten tot religieus object, niet omdat het ‘religieus’ van karakter is, maar omdat alledaagse voorwerpen kunnen helpen om inzicht te geven in het karakter en het sociale leven van een religieuze gemeenschap.¹⁶ In dit onderzoek wordt de keus anders gemaakt.

Om de eigenheid van specifiek christelijk-religieuze voorwerpen scherper te duiden, wordt in dit onderzoek naast de begrippen *sign* en *symbol* ook het woord *index* gebruikt. De Amerikaanse filosoof en wiskundige Charles Peirce (1839-1914) introduceerde dit begrip; Peirce beschrijft drie soorten tekens die volgens hem een buitentalige kwaliteit bezitten: *icon*, *symbol* en *index*. Waar een *icon* als teken verband laat zien door middel van een soort overeenkomst tussen de *signifiant* en de *signifié*, staat een *symbol* voor een arbitrair verband tussen deze beide begrippen en bevat een *index* een causaal verband tussen de *signifiant* en de *signifié*. Zoals een pootafdruk een spoor is van het dier dat die afdruk achterliet en zoals de klank van de deurbel een bezoeker aankondigt. Er is een

¹⁴ Paine 2013: XIV.

¹⁵ ‘Better, surely, simply to accept as ‘religious’ any museum object anyone regards as such...’ Paine 2013: 6. Paine zet in zijn boek de reikwijdte neer van objecten uit alle wereldreligies. Dit onderzoek richt zich specifiek op christelijk-religieuze voorwerpen.

¹⁶ Paine 2013: 6-7 en toelichting bij afbeelding 1, tegenover 64.

indirect, door tijd of plaats gescheiden maar wel causaal verband tussen de klopp en de bezoeker, tussen de pootafdruk en het dier dat er liep. Nu kunnen willekeurige christelijk-religieuze voorwerpen in hun oorspronkelijke *parole* onder alle drie genoemde tekens vallen; het Christusbeeld zou je als een *icon* kunnen zien, de kaars als een *symbol*, de geur van wierook als een *index*. Toch zit in alle drie deze vormen een gezamenlijke kern; zowel het Christusbeeld als de kaars en de wierook proberen in de tekentaal die ze meedragen de kern van het christelijke geloof waarneembaar te maken.

Mensen hebben door de eeuwen heen manieren gezocht om het onzichtbare, het onzegbare, het onverklaarbare en het bovennatuurlijke te verbinden aan de zichtbare, natuurlijke en zintuigelijk waarneembare werkelijkheid om ons heen. Juist in religieuze voorwerpen wordt de tekentaal van de fysieke vormgeving verbonden met metafysische werkelijkheid van de wereld van religie. Aan de ene kant is de *langue* van de eigen tijd nodig om met gewone, gangbare en aardse middelen iets van een hogere hemelse werkelijkheid te vertellen. Aan de andere kant is die *langue* ontoereikend. Het is 'slechts' aardse taal, het is een ontoereikend hulpmiddel om een religieuze werkelijkheid te ontsluiten. Leach geeft hierin een verhelderende gedachte ten aanzien van religieuze uitspraken:

Religious statements certainly have meaning, but it is a meaning which refers to a metaphysical reality, whereas ordinary logical statements have meaning which refers to physical reality. The non-logicality of religious statements is itself 'part of the code', it is an *index* [cursivering WV] of what such statements are about, it tells us that we are concerned with metaphysical rather than physical reality, with belief rather than knowledge. [...] ¹⁷

Leach' analyse van het niet-logische in religieuze uitspraken helpt om de complexiteit van religieuze objecten te doorzien. Leach ziet deze 'non-logicality' als een *index*, een vingerwijzing dat het mogelijk om een taal gaat die zoekt de metafysische werkelijkheid te duiden, waarbij religie een van de voorbeelden is waarin de ambiguïteit van tekens bewust ingezet wordt. Objecten kunnen daar extra krachtig in werken; de vermenging van tekens, taal en door elkaar geweven betekenissen en de daaruit voortvloeiende diffuusheid, maken juist voorwerpen tot een uitmuntende taal voor religie.

Voor een beter verstaan van de specifiek religieuze werking in de betekenisgelaagdheid van gemusealiseerde religieuze objecten wordt voorgesteld om het woord *index* voor dit onderzoek te gebruiken zoals Leach dat in bovenstaand citaat doet, namelijk als een 'vingerwijzing'. Het woord *index* betekent in het Latijn wijsvinger en is rechtstreeks op het werkwoord *indiceren*, aanwijzen,

¹⁷ Leach 1976: 70.

terug te leiden.¹⁸ Je zou kunnen stellen dat in religieuze objecten duidelijke *indices* aanwezig zijn, vingerwijzingen, die de kijker een bepaalde richting wijzen. Van het door Peirce geïntroduceerde begrip, dat je meer als ‘voetspoor’ zou kunnen lezen, blijft de interpretatieruimte overeind die een *index* bevat. Door de afstand die er is in plaats en tijd tussen de *signifiant* en de *signifié*, moet degene die de *signifiant* leest actief het achtergelaten religieuze spoor interpreteren.¹⁹ Het onderzoek naar de presentatiegeschiedenis van het Catharijneconvent laat zien dat de bezoeker in verschillende museale opstellingen de ruimte heeft, krijgt of neemt om de betekenis van dat spoor van religieuze praxis op heel eigen en heel verschillende manieren te interpreteren en zich toe te eigenen. Dat neemt niet weg dat religieuze objecten duidelijke aanwijzingen bevatten die naar een vaste kern wijzen.



Afb. 4. Sarcofaag met *passiescenes*. Ca. 350. Marmer. 56 x 202 x 80 cm.

Een voorbeeld om bovenstaande mee te illustreren is de vroege weergave van het kruisteken. Vanaf het midden van de vierde eeuw is het kruis zichtbaar en concreet terug te vinden op een aantal sarcofagen dat zich onder andere in het Museo Pio Cristiano in het Vaticaan bevindt.²⁰ Op een van deze sarcofagen wordt het kruis twee keer afgebeeld. (afb. 4) Uiterst links draagt Simon van Cyrene het fysieke kruis waar Jezus aan zal sterven voor hem naar Golgotha. In de Romeinse tijd stond ‘dood door kruisiging’ voor een zeer pijnlijke en zeer verachtelijke manier van sterven. Ten diepste vormde het de ultieme afsluiting van een ‘slecht’ leven; het sterven van een oneervolle dood. Dat vormt een zichtbare tegenstelling met de afbeelding in het midden van de sarcofaag. Het verachtelijke kruis

¹⁸ Het Nederlandse woord *indiceren* [aanwijzen] komt van het Latijnse woord *indicare* [aanwijzen, bekend maken, aangeven, de prijs van iets bepalen], wat weer nauw verwant is aan het woord *indicere* [verklaren, mededelen, aanzeggen]. Het woord *index* [wijsvinger] komt van dit woord *indicere*. In de wereld van de boekdrukkunst is een *index* een afbeelding van een hand met gestrekte wijsvinger om op een bepaalde plaats extra aandacht te vestigen. Zie Van Veen 1997: 405.

¹⁹ David Duindam (1982) gebruikt in zijn proefschrift *Signs of the Shoah. The Hollandsche Schouwburg as a Site of Memory* deze invulling van het woord *index* om de open interpretatieruimte te laten zien die aanwezig is tussen de concreet aanwezige ‘sporen’ van Jodenvervolging op de plaats van de Hollandse Schouwburg en de manier waarop de bezoeker dit ‘spoor’ op zijn of haar eigen manier leest en interpreteert. Zie Duindam 2016: 9-11.

²⁰ Voor deze tijd was het kruisteken al wel aanwezig, maar als *cryptogram*, als een verborgen teken verstoep in bijvoorbeeld het beeld van een boot met een verticale mast waaraan een horizontale ra verbonden was, of in de kruisvorm van het anker.

wordt hier neergezet als een triomfteken. Dat de kijker het kruisteken als een triomfteken leest, ontstaat door de vermenging van kruisteken en christogram met de in die tijd gangbare uitbeeldingen van keizerlijke triomf. Boven het kruis is het Romeinse overwinningsteken van de laurierkrans geplaatst met daarin het christogram. Twee kleinere kransen hangen - opnieuw - als overwinningstekens boven de twee buitenste taferelen. De doornkrans die de soldaat boven het hoofd van Christus houdt, straalt triomf en geen lijden uit. De grafsoldaten zitten gebogen onder het kruis, zoals de verslagen barbaren onder de krijgstrofeeën van de zegevierende keizers afgebeeld werden.²¹ Alle tekens wijzen hier op victorie, op overwinning, op roem, op glorie. De 'non-logicality' wordt zichtbaar in de tegenstelling van het tot triomfale uitbeelding getransformeerde beeld van een roemloze dood. Die, let wel, centraal op een *sarcofaag*, een doods-kist geplaatst is. Juist op de plek waar de dood zichtbaar triomfeert, wordt een lineair tegengestelde boodschap verkondigd. Tegenstrijdige tekentalen die toch iets over de werkelijkheid vertellen - het is een heldere aanduiding dat het hier gaat om een wereld die zich aan de wetmatigheden van de normale werkelijkheid onttrekt.

Omdat het teken dat in de religieuze taal gebruikt wordt, verbonden wordt met een achterliggende metafysische wereld, vindt er een belangrijke extra verweving plaats. Met opnieuw de woorden van Leach: de 'aura of sanctity which initially belongs only to the metaphysical concept in the mind' wordt overgebracht naar teken zelf. Een goed voorbeeld is het bovengenoemde kruisteken. Dit *signe* van het kruis wordt in de loop der tijd tot zelfstandig, heilig en sacraal object. Het krijgt niet alleen een centrale plaats in de eredienst toebedeeld, het vertaalt zich ook naar sacrale handelingen - het slaan van een kruisje voor het eten, het knielen, buigen of neigen voor het kruis - en naar sacrale vormen, zoals de vaak aanwezige kruisvorm in een kerkgebouw.

In de religiewetenschappen is er de laatste jaren meer aandacht gekomen voor 'materieel christendom'; onderzoek naar betekenis en functie van religieuze objecten 'binnen de geleefde praktijk'. De naam is ontleend aan een Amerikaans onderzoeksprogramma onder leiding van Colleen McDannell.²² Het gaat daarbij niet zozeer om de materialiteit van de objecten, maar om de betekenis

²¹ Er speelt nog een aannemelijke betekenisverknoping met de woorden die Eusebius in zijn *Vita Constantina* (337) optekent, waarin hij vertelt hoe keizer Constantijn een dag voor een belangrijke veldslag in een visioen een lichtend kruis aan de hemel ziet en de woorden hoort: 'In hoc signo vinces', 'in dit teken zult gij overwinnen'. Het beeld dat op de sarcofaag te zien is, past goed bij de omschrijving die Eusebius van het *labarum* geeft, het vaandel, dat naar aanleiding van dit visioen op bevel van Constantijn gemaakt wordt. Een lange speer wordt door een verticale lat tot een kruis gemaakt, er bovenop wordt een krans van goud en kostbare stenen geplaatst met daarin het symbool van Christus' naam, gesymboliseerd in het naamteken met de Griekse letters chi en ro. De Nederlandse vertaling van dit gedeelte bij Eusebius luidt als volgt: 'Het was als volgt vorm gegeven. Aan een lange, met goud beklede paal zat een dwarsbalk zodat het geheel de vorm van een kruis had. Boven aan de top was een krans die van edelstenen en goud was geweven, vastgemaakt. Daarop waren twee letters bevestigd die als symbool van de Heilandstitel de naam Christus aanduidden met de eerste lettertekens daarvan waarbij de *rho* dwars door de *chi* heen ging. Deze letters placht de keizer later ook altijd op zijn helm te dragen. Van de dwarsbalk, die door de paal doorboord werd, hing een doek naar beneden, een keizerlijk weefsel dat bedekt was met een bont patroon van met elkaar verbonden edelstenen die schitterden met hun lichtende stralen, en dat bestikt was met veel goud. Degenen die het zagen waren onder de indruk van de onbeschrijflijke schoonheid.' Eusebius, *Vita Constantina*, boek 1, XXXI, 1-2, *Beschrijving van het kruisvormig teken dat de Romeinen nu labarum noemen*. Drijvers en Van der Horst 2012: 51.

²² Molendijk 2003: 8-9.

die aan de voorwerpen toegekend wordt en de functie van die betekenis in het gebruik. Juist in dat gebruik hecht zich volgens Peter Nissen het heilige aan het materiële. De manier waarop er een sacrale of religieuze betekenisgeving aan materiële objecten wordt toegekend, kan heel verschillend zijn. Het kunnen aanraken of zien van een relik bijvoorbeeld brengt de gelovige als het ware over de tijd heen in verbinding met de sacraliteit van de heilige die door middel van het relik vereerd wordt. Andere voorwerpen krijgen een sacrale laag toebedeeld door hun gebruik in de eredienst; zij worden verbonden met de geldende religieuze betekenissen die daar bij behoren.

Als dit soort geheiligde objecten buiten hun specifieke groeps cultuur terecht komen, kunnen ze ingrijpende betekenis transformaties ondergaan. Peter Nissen geeft het voorbeeld van een Mariabeeld, dat als nostalgisch decoratief element in de moderne huiskamer geplaatst wordt.²³ Zo'n betekenis transformatie kan, zeker als de in de groeps cultuur beleefde sacraliteit uit beeld verdwijnt, de nodige spanning veroorzaken voor degenen die in hun eigen groeps cultuur de verbinding met deze sacraliteit doorleefd hebben; het voelt of het object daardoor ontheiligd wordt. Sterker nog, niet alleen het object zelf, ook een foto of een tekening kan iets van dat aura in zich dragen. Het verklaart in ieder geval hoe vergaande conflicten kunnen ontstaan rond ogenschijnlijk 'gewone' voorwerpen en handelingen.²⁴ Samenvattend zoeken religieuze objecten zich, vaak in een niet al te logische vorm van de *langue* van de tijd te richten op een wereld die niet van de tijd is. Daarin kan er een betekenis verknoping plaats vinden tussen de sacraliteit van het religieuze idee en het voorwerp waaraan dat idee verbonden is, waardoor het object zelf sacraliteit toebedeeld krijgt.

Christelijk-religieuze objecten zijn in dit onderzoek die voorwerpen die voortkomen uit en verbonden zijn met de christelijke geloofsleer en de christelijke traditie waarin men de verhalen en de feiten uit de Bijbel een centrale rol toekent. Zij bevatten in het spoor dat zij vormen van een christelijk-religieuze praxis, een aantal vingerwijzigingen. Naast bovengenoemde 'non-logicity', en het aura van heiligheid wijzen zij naar kernbegrippen van het christendom. Dat kan in heel directe vorm; een afbeelding uit een van de verhalen die over Christus gaan, de bekende cycli van de aankondiging van de geboorte van Christus, de geboorte zelf, het leven van Christus en uiteindelijk zijn lijden en sterven en de hemelvaart. Vaak ook wordt er een indirecte vorm gevonden, zoals in de beelden van heiligen, waar hun toewijding aan Christus gevisualiseerd wordt in hun bijzondere levenswandel en nog vaker in hun buitenissige levenseinde. Het attenderen op kernelementen van het christelijke geloof is aanwezig in de symboliek die aan het christendom verbonden is: het kruis, de vis, de liturgische kleuren. De toeg van de protestantse dominee wijst op de kern van zijn werk - zich als

²³ Nissen 2000: 279-281.

²⁴ Een voorbeeld hiervan is de enorme controverse die in Amerika ontstond rond de foto *Immersion (Piss Christ)* van Andres Serrano. Of de dodelijke aanslag van 7 januari 2015 op het kantoor van het satirische weekblad blad Charlie Hebdo.

geleerde volledig te richten op de verkondiging van het Evangelie van Christus. Het is aanwezig in het altaarstuk dat de achtergrond van het altaar vormt, waar de kern van het ritueel zich richt op Christus' verzoenend lijden en sterven in de handeling van het breken van het brood, het uitgieten van de wijn. Brood en wijn staan daarin symbool voor of worden tot Christus' verbroken lichaam en vergoten bloed. Ook functionele voorwerpen worden getekend door hun toegevoegde indicerende betekenis. Kaarsen verwijzen in hun functie van lichtdrager symbolisch naar het licht dat Christus is. Ook de kerk zelf, als gebouw, is in zijn opzet doortrokken van symboliek. Waar het westen staat voor de kant van de zonde en de dood is de hele kerkgang een opgang naar het oosten, naar het licht en daarmee naar Christus zelf. Juist ook in de rites-de passage van doop en begravenis komt de 'non-logicality' sterk naar voren; het pasgeboren leven blijkt uit de dood gered te moeten worden, de in Christus gestorvene leeft in alle eeuwigheid. Christelijk-religieuze objecten functioneren daarbij elk op geheel eigen wijze als schakels tussen een aardse, zichtbare en tastbare wereld en een ongrijpbaar en ook onnavolgbaar hemels koninkrijk. Ze worden ingezet in die onstuitbare hang van de mens om juist aan het onzegbare woorden en aan het onzichtbare een beeld toe te kennen, waarmee de mens zoekt naar een passage, een overgang van die tastbare, fysiek waarneembare wereld naar een ongrijpbare metafysische werkelijkheid.

5. Musealisering van christelijk-religieuze voorwerpen

Pomian maakt scheiding tussen voorwerpen met een functie, functieloze voorwerpen, die wél een betekenis in zich dragen die hij de naam van semiofoor, betekenisdrager, geeft en afval. Museale voorwerpen behoren in zijn ogen tot de groep van de semioforen, functieloze maar daarmee niet minder waardevolle betekenisdragers. Er zijn ook objecten die in hun functie al een semiofoor zijn, maar in het proces van musealisering een andere betekenis toebedeeld krijgen. Ad de Jong (1947) noemt in zijn boek *De dirigenten van de herinnering* het voorbeeld van klederdracht, die aangeeft dat men in de rouw is, maar in het museum getoond wordt als typisch Marker klederdracht.²⁵ De ene semiofoor, de taal van de klederdracht waarin verteld wordt dat men in de rouw is, verdwijnt tijdens het musealiseringproces uit beeld, terwijl er een andere semiofoor ontstaat, namelijk het object als een voorwerp dat symbool staat voor de klederdracht van een bepaalde plaats.

Religieuze voorwerpen zijn bijna altijd in hun oorspronkelijke betekenis functioneel én semiofoor. Dat attenderen op en wijzen naar is sterker wanneer het in de oorspronkelijke gebruiksfunctie wordt ingezet, maar valt niet per definitie weg als de oorspronkelijke functie wegvalt. Dat spoor blijft ook buiten het gebruik van de religieuze context bestaan, het voorwerp heeft nog steeds een *indicerende* functie. Dat hangt grotendeels samen met de metafysische werkelijkheid

²⁵ De Jong 2005: 26.

waarmee de objecten verweven zijn. Religieuze objecten lijken een deel van hun functie vast te houden, ook al verliezen zij de praktische component van hun functioneren op het moment dat zij gemusealiseerd worden. Een voorbeeld. Neem een gewone beker. De reden van zijn bestaan is zijn functie. Hij moet vocht vast kunnen houden, zodat iemand dat vocht middels de beker tot zich kan nemen. Een gewone beker kan zijn functie verliezen, omdat hij uit de mode raakt, lek wordt, er een stukje van het materiaal afspringt. Afgedankt als gebruiksvoorwerp kan diezelfde 'waardeloze' beker opgepikt worden uit de veelheid van nog steeds functionele bekers en als artefact in een museum geplaatst worden. Met die plaatsing verandert het voorwerp essentieel in betekenis. Het wordt een functieloos maar betekenisvol object. Hoewel geen mens meer uit deze beker zal drinken, gaat deze beker in de museale context waarin hij geplaatst is, een nieuw en eigen verhaal vertellen.

Neem een avondmaalsbeker. Hoewel het in eerste instantie lijkt of de reden van zijn bestaan zijn functie is om vocht vast te houden, is dat niet de wezenlijke kern. De beker heeft bovenal een *indicerende* functie, de wijn die het bevat, verwijst naar Christus tijdens het Laatste Avondmaal en de daaruit afgeleide en door de kerk overgenomen instelling van het sacrament van het avondmaal. Christus stelt het avondmaal in om door middel van brood en wijn de gelovigen te bemoedigen en te versterken en te herinneren aan het offer van zijn leven - een gebroken lichaam, vergoten bloed. Daarachter ligt de gedachte dat een door zonde gebroken wereld heling en genezing nodig heeft door de dood van Christus aan het kruis. Kan een avondmaalsbeker zijn functie verliezen? Praktisch gezien kan ook deze beker lek worden, er kan een stukje afbreken, hij kan uit de mode raken, hij kan op de zolder van de pastorie terecht komen, vervangen worden door een moderner exemplaar. In alle bovenstaande gevallen verliest de beker zijn praktisch functioneren in de eredienst. Toch blijft de beker ondanks het wegvallen van het praktisch functioneren nog altijd naar Christus wijzen.

Hier demonstreert zich een verschil tussen een avondmaalsbeker en een gewone beker. Pas wanneer niemand meer weet van het feit dat dit een avondmaalsbeker is of welke betekenis het avondmaal heeft in de christelijke traditie, is de avondmaalsbeker definitief een functieloos voorwerp geworden, een voorwerp dat dan niet alleen zijn praktische functie, maar ook zijn *indicerende* functie verloren heeft. Wanneer deze beker in het museum terecht komt, zal hij in praktische zin niet meer als avondmaalsbeker functioneren, er zal geen wijn meer in gegoten worden, er zal niet meer uit gedronken worden. Hij kan echter nog steeds de betekenis uitdragen die intrinsiek in het object verweven ligt. De Lebuinuskelk uit het Catharijneconvent verwijst nog altijd naar het sacrament van het avondmaal en naar de centrale rol van Christus in de kerk. Wat niet wegneemt dat daar in de loop der tijd betekenissen aan toegevoegd zijn, zowel door de geschiedenis van het voorwerp waarin de naam van Lebuinus aan de kelk is toegevoegd, als in het proces van musealisering. Ook het museum zelf brengt een markering aan in de manier waarop het een

voorwerp aan het publiek presenteert. In paragraaf acht volgt een bredere uitwerking van de Lebuinuskelk in een veranderende geschiedenis van betekenisgeving.

Een tweede voorbeeld. In Museum Gouda hangen vijf altaarstukken die oorspronkelijk in de aan de overzijde gelegen Sint-Janskerk hun plek hadden. In de door het museum uitgegeven folder die in de kapel ligt, staat in de toelichting: 'Daar hebben zij in de huidige opstelling in de Gasthuiskapel ook hun oorspronkelijke functie niet teruggekregen, maar door hun gezamenlijke opstelling in een als kerk gebouwde ruimte laten zij ons toch iets van de sfeer proeven, die de laatmiddeleeuwse Sint-Janskerk moet hebben gekenmerkt.' Museum Gouda heeft deze altaarstukken zowel in een passende museale als kerkelijke aandoende omgeving geplaatst, namelijk in het wit gekalkte koor van de voormalige kapel van het Catharinagasthuis. Het Maria-altaar staat er te pronk als het ware museumstuk dat het in de loop der tijd is geworden. Een topstuk uit de collectie, centrale plaats, de uitleg in de vorm van een tekstbordje en bovengenoemde folder erbij. Gerestaureerd en wel, ofwel, met zorg en aandacht behandeld. Aangelicht en geësthetiseerd, in het roemruchte smetteloze wit van een museale omgeving geplaatst, lijkt het aan de ene kant definitief weggenomen uit het religieuze circuit. Aan de andere kant kiest het museum ervoor om de associatie met religie te behouden en zelfs te versterken door het voorwerp als het ware op de plek van het altaar in het hart van het koor van de kapel te plaatsen. In zoverre functieloos geworden, dat het voorwerp nooit meer zal functioneren als achtergrond waartegen een priester de mis celebreert.

In het museum krijgt het schilderij vooral betekenis als kunstwerk, het wordt in de toelichting verbonden met een schilderstijl en een schilder. Al in 1604 wordt dit werk van Dirck Barendsz. door Karel van Mander in zijn *Schilder-boeck* beschreven als 'een kersnacht, wonder wel op zijn Italiaensch gehandelt en een van zijn besonderste werkcken'. Je kunt er, zo op het eerste oog, alleen als kunstliefhebber naar kijken. Of is de oorspronkelijke religieuze semiofoor er toch in terug te vinden? In hoeverre verwijst dit in museumstuk veranderde object nog steeds naar Christus? Dezelfde folder verwoordt de beleving van het middendeel als volgt: '...maar het is mooi om te zien hoe enkele van de herders bewust op de rug, op het Goudse stuk zijn geschilderd. Je wordt dan als *beschouwer* [cursivering WV] als het ware bij het tafereel betrokken, terwijl ook de dieptewerking groter is...'²⁶ Dirck Barendsz. schetst in zijn brede, losse, Italiaanse schilderstijl in het middenluik niet zomaar een verhaal, maar de geboorte van Christus. Alle technische middelen zet hij in om de kijker naar het stuk te trekken, waar het kleine Christuskind ligt. Ook dit object, hoe museaal ook geplaatst, geësthetiseerd, aangelicht en uitgelicht, hoe schildertechnisch benaderd misschien, heeft een *indicerende* functie; het attendeert de kijker op Christus. Als onzichtbaar immaterieel erfgoed ligt er bovendien de verbinding met het ritueel van de mis, de grondreden van het ontstaan van dit paneel.

²⁶ Folder *Eeuwenoude altaarstukken. Vanuit kerkhistorische, kunsthistorische en ambachtelijke invalshoek*. Uitgave Museum Gouda.

Pas als mensen deze *indices* niet meer kunnen lezen, niet meer aan hen verteld wordt welke aanwijzingen er in het object besloten liggen naar een andere, een religieuze dimensie, als mensen niet meer weten wie Christus is, welk verhaal er bij de uitbeelding van de geboorte van Christus hoort en hoe dit te plaatsen valt in de traditie van het christendom, vervalt met de indicerende functie ook de functie van christelijk-religieus object.

6. Erfgoed en geschiedenis als betekenisgevers aan het verleden

Op het moment dat objecten door het specifieke proces van musealisering of door andere processen in het erfgoedveld terecht komen, gaan ze deel uitmaken van een actief maatschappelijk proces van herinneren en vergeten. Ze worden, in de woorden van Willem Frijhoff (1942), tot *dynamisch erfgoed*.²⁷ Men gebruikt het verleden en zet het in om het heden te funderen, in te kleuren en richting te geven. De geschiedfilosoof Frank Ankersmit (1945) probeert in zijn boek *De spiegel van het verleden* onder het kopje 'De democratie van de herinnering' het onderscheid te duiden tussen herinneringscultuur en geschiedschrijving. Hij typeert daarin de collectieve herinnering op de volgende wijze: 'de collectieve herinnering leidt in ons zo haar eigen leven, sterft af, hernieuwt of contemporiseert zich en evolueert in een soort ondefinieerbaar fluïdum tussen heden en verleden.'²⁸

Geschiedschrijving streeft volgens Ankersmit naar de enkelvoudigheid van de herkenbare synthese, terwijl de collectieve herinnering even veelvoudig is als er groepen zijn die in een bepaalde relatie tot het verleden staan. De collectieve herinnering zoekt en suggereert een direct contact met het verleden, terwijl de geschiedschrijving juist een objectiverende afstand wil scheppen. Sterker nog, de geschiedschrijving stelt zich vaak ten doel om de denkbeelden van de collectieve herinnering te 'ontmythologiseren', ze als bedrieglijk en onjuist te ontmaskeren. Ofwel, herinneringen, of die nu collectief of individueel zijn, behoeven correctie door de kritische geschiedbeoefening. Opvallend is dat Ankersmit geschiedschrijving uit de dynamiek, het 'fluïdum tussen heden en verleden' weg lijkt te willen houden. Hoewel geschiedschrijving en erfgoedstudies andere doelen najagen, bewegen ze zich beide op het gebied van een verleden dat *ongrijpbaar* is. Het is een moeizaam en bijna onmogelijk proces om vanuit het hier en nu alleen al het 'wie es eigenlijk geweest' te ontdekken, laat staan te ontsluiten hoe 'anders' de dingen in een andere periode waren. De taal, het denken van het heden is eenvoudigweg een andere dan die van het verleden.²⁹ Niet voor niets geeft David Lowenthal (1923-2018) een van zijn boeken de titel *The past is a foreign country* mee en legt hij in een ander boek,

²⁷ Frijhoff 2007: 7-11. Frijhoff gaf de titel *Dynamisch Erfgoed* aan een verzameling teksten rond cultureel erfgoed en identiteitsvorming.

²⁸ Ankersmit 1996: 262.

²⁹ Neem alleen al De Saussures idee van *langue*, het geheel van het grotere tekensysteem, de altijd in beweging zijnde communicatiestructuur die in een maatschappij aanwezig is. Waarin zowel *signes* als *signifiants*, taaltekens en betekenaars, alleen te duiden zijn binnen het geheel van het hele systeem en waarin de *parole*, de individuele taaluiting, nieuwe betekenissen toevoegt aan bestaande tekens.

Possessed by the past: the heritage crusade and the spoils of history, uit hoe geschiedenis misschien wel streeft naar objectiviteit, maar dit nooit bereikt.³⁰

Nog los van alle literaire en tekstuele middelen waar de geschiedschrijver overvloedig gebruik van maakt, onderscheidt geschiedenis zich van het ‘echte’ verleden door een altijd subject-gevoelige interpretatie te zijn, nooit een replica. Het is een kijk op dat wat er gebeurde, nooit een kopie van hoe het was.³¹ Objectiviteit is daarbij een waardig maar volslagen onbereikbaar streven; ‘objectivity remains a holy grail for even the most engagé historian’.³² Aan de ene kant is dat lastig, het ontnemt de geschiedschrijving haar schijn van neutraliteit, aan de andere kant opent het op deze manier een veelkleurige inzet van datzelfde kameleontisch aanpasbare en daarmee eeuwig ongrijpbare maar ook altijd opnieuw inzetbare verleden voor het heden. De erfgoedindustrie maakt daar, in tegenstelling tot geschiedschrijving, openlijk en vaak ook schaamteloos gebruik van. Gebeurtenissen die plaats vonden in een andere tijd, objecten die uit een andere periode komen, het lijken op het eerste gezicht zulke ‘harde’ en objectieve gegevens. Zeker waar het objecten betreft, zijn het zichtbare fragmenten uit het verleden die inderdaad iets te vertellen hebben over de tijd waar ze uit voortkwamen, hun eerder genoemde metonymische betekenis. Alleen kan die metonymische betekenis niet anders dan, zoals hierboven betoogd, subjectief ingekleurd worden, niet in het minst omdat ons slechts fragmenten resten, die per periode andere betekenissen toebedeeld krijgen. Het unieke vermogen van overdracht over de tijd heen, dat in een object aanwezig is, maakt het net zo goed voor de huidige samenleving mogelijk om bewust of onbewust een nieuwe betekenis aan een object te verbinden. Het heden bepaalt daarmee grotendeels welk verhaal van het verleden deze fragmenten gaan vertellen.

Je zou kunnen zeggen dat de objectiever gerichte geschiedschrijving zich voornamelijk op het metonymische aspect van voorwerpen richt - wat vertelt dit object over het verleden, wat kunnen we aan de hand van dit object over het verleden vertellen. Erfgoedstudies richten zich meer op een subjectieve verbinding aan het heden: hoe draagt dit object bij aan het funderen van de huidige samenleving, aan het functioneren van een specifieke groep mensen in het hier en nu. Vanzelf is een scheidslijn niet al te rigoureus te trekken en vindt er de noodzakelijke overlap en vermenging van beide benaderingen plaats, juist ook in een museale context waarin objecten en verhalen uit willen lokken tot het ervaren van ‘historische sensaties’. Het zijn vooral de beheerders van de collecties die vanuit de disciplines waarin zij werken of opgeleid zijn de ‘dirigenten’ worden die aansturen wat en

³⁰ Lowenthal 1999; Lowenthal 1998.

³¹ *The Past is a Foreign Country* is de treffend gekozen titel van Lowenthals boek over de rol van het verleden in ons huidige bestaan. De titel is ontleend aan het begin van L. P. Hartleys roman *The Go-Between* (1953) die opent met de volgende zin: ‘The past is a foreign country: they do things differently there.’

³² Lowenthal 1998: 109.

hoe er herinnerd dient te worden.³³ De achtergrond van de beheerder kan medebepalend zijn voor het omgaan met de collectie. Voeg daar nog bij dat ook de beheerder zelf belangen heeft, ten aanzien van het 'kapitaal' van zijn of haar eigen veld en ten opzichte van de eigen positie, dan is het evident dat de erfgoedbeleving van objecten en gebeurtenissen als 'vertegenwoordigers' van een specifieke tijd en een specifieke plaats altijd vermengd zal worden met de metaforische inkleuring van het verleden in en door het heden.³⁴

Die tweeslag tussen geschiedschrijving en de dynamiek van het herinneren vormt het spanningsveld waarin de collectie van een museum als het Catharijneconvent zich voortdurend bevindt. Aan de ene kant is het museum geroepen om zich bezig te houden met het vormgeven aan een herinneringscultuur, die actief een verscheidenheid van groepen aan het Nederlandse christelijk-religieus erfgoed moet verbinden. De inzet van erfgoedbeleving, van grote en kleine verhalen en van het aanspreken van diverse groepen bezoekers is daarin een vanzelfsprekende en goed te verantwoorden keuze. Aan de andere kant wil het museum de collectie wetenschappelijk verantwoord beheren en presenteren. Dat levert tweespalt op binnen de presentatie van de collectie. Daar doorheen weeft zich de door de overheid opgelegde taak om integratie te bevorderen en segregatie tegen te gaan. In dat verband is het tekenend hoe open in dat opzicht het museum zijn missie verwoordt:

Museum Catharijneconvent onderzoekt en belicht de esthetische, culturele en historische waarden van de kunst en het erfgoed van het christendom in Nederland. Het museum doet dit vanuit de overtuiging dat dit van waarde is voor iedereen en werkt in samenspraak met partners en publiek. Zo kan het verhalen vertellen die meerstemmig zijn en een open blik stimuleren. Door mensen te raken en in beweging te zetten wil het museum bijdragen aan een begripvolle samenleving.³⁵

Het is complex genoeg om het erfgoed van het christendom een goede plaats te geven in de huidige 'civic religion', de typering die Frijhoff de maatschappij toedicht.³⁶ Zover religie nog een rol speelt, is dat volgens hem in een grondige herwerking van het oude joods-christelijke religieuze erfgoed. Zo

³³ De Jong 2005: 26. De Jong noemt de Amerikaanse etnologe Barbare Kirshenblatt-Gimblett. Zij betoogt dat het de wetenschappelijke disciplines zijn die hun eigen objecten maken en bepalen hoe deze worden losgemaakt uit hun oorspronkelijke context. Zie ook Kirshenblatt-Gimblett 1998: 17-18.

³⁴ In de cultuursociologische ideeën van Pierre Bourdieu (1930-2002) vormen wetenschap, economie, religie en kunst onderscheiden velden, waarbij elk veld zijn eigen logica of principes volgt en elk zijn eigen belangen, doelen en waarden heeft, waarmee het zijn eigen specifieke kapitaal vormt. Bourdieu bestrijdt dat men in enig veld belangeloos zou handelen. Zo streven wetenschappers en kunstenaars doorsnee geen economisch belang of financieel kapitaal na, maar zij jagen wel naar symbolisch kapitaal binnen het eigen veld. De belangen die daarbij spelen, bepalen hoe het veld functioneert. In de geschiedenis van de betekenissen die aan voorwerpen toegekend worden, komen in het geval van de musealisering van christelijk-religieuze voorwerpen deze vier door Bourdieu genoemde velden in beeld. De motieven van de particuliere verzamelaar, de overheid en de kerk zijn verbonden met het veld waarin zij hun kapitaal willen vormen en daarmee aan de manier waarop zij betekenis aan het object verlenen of waarom het object voor hen betekenis krijgt. Leezenberg en De Vries 2005: 194-196.

³⁵ Zie <<https://www.catharijneconvent.nl/de-organisatie/missie-en-visie>>. Geraadpleegd op 30 juli 2021.

³⁶ Frijhoff 2007: 77-78. Frijhoff gebruikt hier zelf de term 'joods-christelijk religieus erfgoed'.

wordt opeens het geweldige dilemma zichtbaar waarvoor het museum zich geplaatst ziet. Dit onderzoek analyseert hoe de collectie ingezet wordt om dat erfgoed in beeld te brengen; hoe het bijdraagt aan het activeren, cultiveren en soms zelfs reanimeren van dat erfgoed, maar ook waar het probeert te vergeten, te neutraliseren of probeert het verleden te kleuren naar de eigen behoeftes. Welke taak speelt het 'nationale museum voor christelijke geschiedenis' hierin? Ten opzichte van kerkgenootschappen speelt een vergelijkbare analyse. Hoe presenteert een kerkelijke gemeenschap zich naar de eigen achterban, naar specifieke groepen, naar een breder cultureel veld. In de omgang met het eigen erfgoed kan daar iets van zichtbaar worden. Het zijn ingewikkelde vragen die de ontstaansgrond voor dit onderzoek vormen.

7. Memory en musealisering

Jan en Aleida Assmann (1938 / 1947), specialisten op het gebied van de herinneringsstudies, hanteren de begrippen *communicative*, *collective* en *cultural memory* (*kommunikatives*, *kollektives* en *kulturelles Gedächtnis*) voor het complexe interactieproces dat speelt tussen de menselijke psyche, het collectieve bewustzijn, de eigen maatschappij en de bredere cultuur.³⁷ Het begrip *memory* wordt daarin gehanteerd als een breed sociaal en cultureel vormgegeven begrip. Jan Assmann grondt het begrip niet voor niets in de 'triad of founding fathers of a sociology of memory'; het werk van de filosoof Friedrich Nietzsche (1844-1900), de socioloog Maurice Halbwachs (1877-1945) en de kunsthistoricus Aby Warburg (1866-1929).³⁸

Communicative memory wordt gedefinieerd als de actieve overdracht van beleefde herinneringen tussen elkaar opvolgende generaties. *Collective memory* wordt gezien als een verleden, dat binnen de eigen groepsgemeenschap overgedragen wordt, een collectief archief van culturele tradities, symbolische vormen en verhalen, waarmee het verleden levend gehouden wordt, waarmee het gereactiveerd of zelfs gecreëerd wordt. Assmann ziet daarin het woord traditie als een 'system of markers that enables the individual who lives in this tradition to belong, that is, to realize his potential as the member of a society in the sense of a community where it is possible to learn, remember, and to share in a culture.' Traditie en cultuur geven daarbij het individu de mogelijkheid deel uit te maken van een grotere groep, waarbij altijd een wisselwerking plaatsvindt. Het individu kiest uit de traditie en de cultuur juist dat, wat voor de groep van belang is. *Cultural memory* gaat een stap verder, het overstijgt de grenzen van de tijd doordat het door en over generaties heen

³⁷ Assmann 1988: 9-19.

³⁸ Assmann 2006: 93-95. Warburg is zeer geïnteresseerd in de verbindingen tussen beelden, beeldtaal en thema's, ofwel in de objectieve culturele uitingen, niet in de psychologische kant. Halbwachs daarentegen vermijdt zoveel als mogelijk elke verwijzing naar objectieve culturele uitingen, hij blijft in het gebied van de psychologie. Voor hem ligt er een scheidslijn waarbuiten niet meer over memory gesproken kan worden, alleen over traditie of historiografie.

werkt. In de toe-eigening van dit verleden zijn de grenzen van de grote en kleine groeps culturen minder van toepassing, ze vallen grotendeels weg.

In Museum Catharijneconvent zijn deze drie vormen van *memory* wisselend terug te zien. De oma, die haar kleinzoon aan de hand van een aantal concrete objecten in het museum kan vertellen dat zij vroeger naar de mis ging en wat daar gebeurde, beweegt zich in het gebied van de *communicative memory*. Zij draagt met behulp van de in het museum aanwezige objecten actief iets van haar eigen herinneringen aan een jongere generatie over. De houten kist uit 1662 waar de autografen en drukproeven van de Statenvertaling in lagen, kan als object een vorm van *collective memory* bevorderen voor het behoudende deel van protestants Nederland. Voor hen is de Statenvertaling een funderend, vormend en bijna canoniek element geworden van hun collectieve geschiedenis, terwijl het door de tijd heen ook tot een normatief element werd voor de groep. De tentoonstelling *Feest! Weet wat je viert* sluit aan op een meer of minder bewuste *cultural memory* wat betreft feestdagen.³⁹ Iedereen in Nederland heeft weet van de vaste feestdagen en daarmee behoren feestdagen tot gedeeld goed. Ze vormen daarin ook een soort *collective memory*. Een gedeelde *memory* die zowel een gevoel van verbondenheid als van eigenheid genereert, een soort *connecting memory*. Zo viert bijna elk kind in Nederland, of het nu moslim is, op een openbare of een katholieke school zit, een zekere vorm van Sinterklaas.⁴⁰ Het feest zelf is eeuwenoud en hoewel het door de tijd heen steeds van vorm en inhoud verandert, is het juist op die wijze erfgoed; dynamisch beweegt het zich door de tijd heen en vindt het altijd weer een eigen specifieke vorm waarbinnen het de oude traditie handen en voeten geeft.⁴¹ Wat Museum Catharijneconvent doet, is die gedeelde basis rond de feestdagen zichtbaar maken én verrijken met en verbinden aan de in het museum aanwezige kennis van de oudere betekenislagen van dit erfgoed.

Wat hierboven zichtbaar wordt, is dat *memory* baat heeft bij 'memory aids', geheugensteuntjes; voorwerpen en plaatsen die mensen helpen om te herinneren, elementen om herinneringen aan te verknopen. Het museum zelf, de attributen van de mis, de houten kist, een

³⁹ In hoofdstuk zes wordt er verder ingegaan op de kindertentoonstelling *Feest! Weet wat je viert*.

⁴⁰ Sinterklaas kan gezien worden als een typisch Nederlandse vorm van *cultural memory*. Gezien de controverse die in de achterliggende jaren rond het vieren van het Sinterklaasfeest ontstond, kan ook gedeeld cultureel erfgoed opnieuw in een actief proces van herinneren en vergeten gebracht worden, met de bijbehorende dynamiek die zo'n *memory recall* oplevert en die zowel verbindend als scheidend kan werken. Zo meldde dagblad Spits: 'Liefst zestig aanhoudingen tijdens het kinderfeest Sinterklaas vandaag bij de intocht in Gouda. Dat is de trieste opbrengst van de uit de hand gelopen discussie rondom het volksfeest.' Zie <<http://www.spitsnieuws.nl/binnenland/2014/11/sinterklaasintocht-gouda-loopt-uit-de-hand>>. Geraadpleegd op 29 juni 2015.

⁴¹ Op 15 januari 2015 werd het Sinterklaasfeest op de Nationale Inventaris Immaterieel Cultureel Erfgoed in Nederland geplaatst. Op 28 augustus 2015 adviseert het VN-Comité voor de Uitbanning van Rassendiscriminatie Nederland als volgt: While the Committee understands that the tradition of Sinterklaas and Black Pete is enjoyed by many persons in Dutch society, the Committee notes with concern that the character of Black Pete is sometimes portrayed in a manner that reflects negative stereotypes of people of African descent and is experienced by many people of African descent as a vestige of slavery, which is injurious to the dignity and self-esteem of children and adults of African descent. The Committee is concerned about the discriminatory effect of such portrayals, which may convey a conception at odds with the Convention. The Committee is furthermore concerned at reports that citizens seeking to peacefully protest against such portrayals have been denied authorization to conduct such protests at a meaningful time and place and have been subjected to violent attacks and other forms of intimidation, which have not been adequately investigated. (arts. 2, 5 and 7). Over dynamiek in erfgoed gesproken!

afbeelding van Zwarte Piet of Sinterklaas. Soms werken objecten en plekken als een *memory recall*, als een ankerplaats van het geheugen, zoals Frijhoff dat noemt. Maar vaak ook wordt een herinnering gecreëerd of zelfs uitgevonden.⁴² In ieder geval zijn er plekken en plaatsen waar men probeert het geheugen van een hele natie of van een bepaalde groep actief aan te verbinden. Zo kan herdenken een vorm van *memory-recall* zijn. De kerk zelf organiseert een doorlopende vorm van herdenken in de terugkerende cyclus van het kerkelijk jaar met daarin de vaste herdenkingen van de hoogtepunten rond het leven en sterven van Christus. Assmann noemt herdenken een ‘cultural, ritual memory technique that stands in the service of bonding memory and has the purpose of bringing to life and stabilizing a collective identity through a process of symbolic dramatization’.⁴³ Waar Pierre Nora in de jaren tachtig een verrassende toename van het aantal herdenkingen zag, wat voor hem op een teken van vormverandering in ons historisch besef zou kunnen duiden, een nieuwe manier waarop wij aan onze verhouding tot het verleden inhoud willen geven, ziet David Lowenthal in zijn boek *Possessed by the Past: the Heritage Crusade and the spoils of Heritage* in de jaren negentig een vergelijkbare beweging ten aanzien van erfgoed in de verregaande toeneming voor de aandacht van het verleden, de bijbehorende spanningen die optreden in het toe-eigenen daarvan en het verschil in benadering tussen geschiedenis en erfgoed.⁴⁴ Dergelijke veranderingen kunnen gevolgen hebben voor de relatie tussen de verhouding van de geschiedschrijving enerzijds en de ‘collectieve’ herinnering anderzijds, maar ook op de houding van de diverse ‘groepen’ die menen dit erfgoed te kunnen claimen.⁴⁵

8. Christelijk-religieus erfgoed in het veld van betekenisgeving

In het onderzoek naar christelijk-religieus erfgoed komen beide processen elkaar tegen. Aan de ene kant is er het in paragraaf vijf beschreven proces van de musealisering van christelijk-religieuze objecten. We zagen dat het object, als fragment losgemaakt uit een specifieke tijd, altijd iets van zijn oorspronkelijke betekenis het heden binnendraagt, de *metonymische* functie. Daarnaast draagt het *metaforische* betekenissen mee, die er in het verleden aan toegevoegd zijn. En omdat het een religieus voorwerp is, heeft het ook een *indicerende*, een verwijzende functie door te attenderen op een metafysische werkelijkheid die niet van deze tijd is.

Maar ook de beweging andersom is cruciaal: paragraaf zeven beschrijft hoe de maatschappij van het heden het object, ook het christelijk-religieuze object, in de eigen herinneringscultuur opneemt. Elke groep in de samenleving heeft een normatief en een vormend kader nodig ter

⁴² Met als buitengewoon sterk voorbeeld de door Lowenthal beschreven gefingeerde aankomst van de relieken van de Drie Koningen in Keulen. Daar wordt een enorme herinneringscultuur omheen opgebouwd. Zie Lowenthal 1998: XVI-XVII.

⁴³ Assmann 2006: 16.

⁴⁴ Lowenthal 1998: xiii-xvii.

⁴⁵ Ankersmit 1996: 262.



Afb. 5. *Lebuinuskelk*. Ca. 800. Ivoor, koper, zilver, goud, 18 x 10 cm.

bekrachtiging van de eigen identiteit. Daarvoor put het uit het rijke reservoir van het verleden, het herinnert zich, omdat herinneren bijdraagt aan identiteitsvorming en aan een zekere vorm van zelfbewustzijn.

Het object dat een nieuwe plek krijgt en in een speciale museale context geplaatst wordt, verandert letterlijk - fysiek - van plaats, maar ook inhoudelijk, omdat het voorwerp opnieuw gemunt wordt in het tekensysteem van de tijd, het ook daar een nieuwe vorm van functioneren krijgt toebedeeld, die invloed uitoefent op de al bestaande wijze van metonymisch, metaforisch en indicerend functioneren. Door de verandering van de *signifié* gaat daarmee de *signifiant* een eigen plaats innemen binnen de maatschappelijke context. Het is een proces dat je 'objectivering van betekenis' zou kunnen noemen; een idee of een gedachte die meer of minder bewust vastgeknoot wordt aan een object. Hoewel de voorwerpen door de tijd heen grotendeels hetzelfde blijven, wisselt hun rol binnen de maatschappij. Het zijn mensen die de contouren van het object invullen met elementen uit wisselende velden, waardoor zij een steeds ander, vaak diffuus en niet altijd consistent betekenisbeeld geven. Het doet nog het meest denken aan de werking van een kubistisch schilderij, waarin de restvorm tegelijkertijd vorm is, een bepaald vlak gelijktijdig als voorgrond en als achtergrond kan functioneren en een eenvoudige zwarte houtskoollijn contourlijn is maar tegelijkertijd ruimte en diepte verleent. Dezelfde elementen lijken te fluctueren in de definitieve betekenisgeving van een voorwerp in een specifieke periode. Daarom is het ook niet eenvoudig om in die fysieke objecten bovengenoemde elementen te duiden of te illustreren. Functie en symbool, voorwerp en tijdservaring, object en betekenis, ze gaan hand in hand, ze wisselen van plek, ze transformeren.

Een goed voorbeeld waarin de theorie uit voorgaande paragrafen mee te illustreren valt, is het onderzoeken van de betekenissen die in de loop der tijd aan de Lebuinuskelk zijn toegevoegd. (afb. 5) De Lebuinuskelk vormt een van de topstukken uit de collectie van Museum Catharijneconvent. Toenmalig conservator Casper Staal beschrijft dit werk grondig en uitvoerig in dagblad *Trouw*.⁴⁶ Volgens zijn toelichting is het voorwerp in de achtste eeuw gemaakt, gesneden uit ivoor, voorzien van bloem- en plantmotieven die identiek blijken te zijn aan een reliëf dat zich nu op het Forum Romanum in Rome bevindt. De kelk is waarschijnlijk gesneden in een van de werkplaatsen te Aken in de tijd van Karel de Grote. De vormtaal van de bloem- en plantmotieven komt terug in de hekken van de keizerlijke Paltskapel te Aken. De ivoorsnijder 'leende' deze vormtaal van de Romeinen om daarmee keizer Karel te typeren en te legitimeren als een waardige opvolger van de Romeinse keizers. In de materiële laag van het voorwerp wordt tegelijkertijd een immateriële betekenislaag ingeweven, waarmee de kelk op metaforische gronden verbonden wordt met het roemrijk verleden

⁴⁶ *Dagblad Trouw*, 5 juli 1995.

van de Romeinse keizers. Intrinsiek en metonymisch is het voorwerp daarentegen onlosmakelijk verbonden met de tijd van Karel de Grote, de tijd waarin het ontstond, waarvan het een metonymisch teken vormt en naar zijn kern is het dan ook alleen te begrijpen in de context van de (teken)taal van die tijd. Mogelijk is het van origine een profaan voorwerp geweest, maar uiteindelijk is het een religieus voorwerp geworden, omdat de kelk tot reliek werd. De Lebuinuskerk heeft zich op zeker moment deze bijzondere ivoren kelk toegeëigend. In de late middeleeuwen laat men pelgrims en andere gelovigen drinken uit aan heiligen toegeschreven bekers en nappen omdat dit een heilzame en geneeskrachtige werking zou hebben. Ook de Lebuinuskelk zou zo gebruikt zijn.⁴⁷

De verbinding met Lebuinus levert een fascinerend beeld van betekenisverknoping op. De kelk wordt in de overlevering tot Lebuinuskelk, omdat er een betekenisverbinding plaats vindt tussen de zending Lebuinus die in het midden van de achtste eeuw in Overijssel werkte, de Lebuinuskerk en de kelk. Lebuinus stierf rond 773, waarna hij begraven werd in de kerk van Deventer. Deze kerk draagt tot op de dag van vandaag zijn naam: de Lebuinuskerk. Toen Lebuinus overleed, was de kelk nog niet gemaakt. De betekenisverbinding tussen het woord Lebuinus en de kelk moet ontstaan zijn via de kerk. De Lebuinuskelk is dan de kelk die in de Lebuinuskerk gebruikt werd. Feitelijk gezien kán de kelk niet het voorwerp zijn waarmee Lebuinus zelf de mis heeft gecelebreerd. Toch is het voorwerp juist door de ‘aanraking’ van Lebuinus tot reliek getransformeerd. Een ‘aanraking’ die slechts in het verbeeldingsvermogen van de menselijke geest aanwezig is. Dat verbeeldingsvermogen definieert de ‘gewone’ kelk tot de kelk die Lebuinus zelf in handen heeft gehad, het creëert een herinnering uit een gebeurtenis die nooit heeft plaats gevonden, de heiligheid van Lebuinus wordt overdragen op de kelk en maakt daarmee de kelk tot een waardevolle betekenisdrager voor het leven van de middeleeuwse gelovige.

In de veertiende eeuw levert dat een eigenaardig probleem op. De ivoren kelk gaat door de ouderdom lekken. Een normaal gebruiksvoorwerp zou daarmee nutteloos worden. Maar het is geen gewone drinknap meer. In de door Leach geschetste verwevenheid tussen voorwerp en handeling is de kelk sacraal geworden door de verbinding van de heilige handeling met het voorwerp. Hij kan niet goed uit de roulatie genomen worden; liever bevestigt men de sacraliteit van het voorwerp door er een zilveren montuur omheen te smeden. In de eeuwen die volgen, verliest het voorwerp langzaam het aura van reliek, maar wordt het wel ingezet als miskelk; tot in de jaren dertig van de twintigste eeuw wordt de kelk gebruikt door pasgewijde priesters uit de Deventer parochie, die er hun eerste mis mee celebreren. In 1939 wordt het object gemusealiseerd. Het wordt losgemaakt van de kerkelijke omgeving en het wordt opgenomen in de katholieke collectie van het Aartsbisschoppelijk museum. Een topstuk vormt het en blijft het, ook als deze collectie uiteindelijk opgaat in

⁴⁷ Zie ook <<https://www.catharijneconvent.nl/adlib/42543/?q=lebu%C3%AFnuskelk>>. Geraadpleegd op 7 september 2015.

rijksmuseum Het Catharijneconvent. Staal eindigt zijn stuk in *Trouw* over de Lebuinuskelk met de volgende zinsnede: 'Beide voorwerpen, de kelk en de bijl, stammen uit de vroegchristelijke geschiedenis van ons land. Straks zullen zij deel uitmaken van de tentoonstelling 'Willibrord en het begin van Nederland' die ter ere van de 1300-jarige herdenking van de wijding van Willibrord tot aartsbisschop van de Friezen in het Catharijneconvent van 18 november 1995 tot 28 januari 1996 zal worden gehouden.'

Drie opvallende zaken. Een nieuwe betekenistransformatie wordt zichtbaar. Dit keer wordt de kelk tot metonymisch object van de vroegchristelijke geschiedenis van ons land verklaard. Metaforisch wordt het voorwerp verbonden met de persoon van Willibrord, en niet, wat je mogelijk zou verwachten, met Lebuinus of met Karel de Grote. Willibrord wordt in directe verbinding gebracht met het begin van Nederland. Van christelijk-religieus object wordt het zo via Willibrord tot een funderend voorwerp van nationale betekenis. Museum Catharijneconvent vervult hiermee keurig een door de overheid gevraagde taak.

In de huidige opstelling is de kelk letterlijk en figuurlijk uit de verzameling gelicht. Het is in de woorden van het museum een 'uniek' stuk, een topstuk van de collectie.⁴⁸ In de bewust duister gehouden lage gewelven van de schatkamer, waar de donkere tonen de zachte schittering van zilver, zijde en goud uit laten komen en waarbij een onwillekeurige maar niet toevallige reminiscentie naar de schatkamers van oude katholieke kerken wordt opgeroepen, glanst het zilver van de montuur en wordt het oude patina van de ivoren kelk aan het licht gebracht. De kelk wordt zo niet alleen aangelicht, maar ook uitgelicht, als een van meest kostbare stukken van het museum. In de vitrine, losgemaakt van andere stukken, moet het zich als topstuk bewijzen. Op de website is de kelk te ontmoeten tussen de topstukken en verschijnt bij aanklikken de volgende tekst:

Deze ivoren kelk is een uniek stuk, omdat wereldwijd geen andere middeleeuwse ivoren kelk bewaard bleef. De acanthusversiering die in het ivoor is uitgesneden, lijkt sterk op de decoraties van de in 805 gegoten bronzen hekken van de keizerlijke Paltskapel in Aken. De motieven zijn ontleend aan de Romeinse oudheid. Hiermee wilde men tot uitdrukking brengen, dat het rijk van Karel de Grote een vernieuwing was van het Romeinse keizerrijk. De zilveren houder die de kelk omgeeft, dateert uit de 14e eeuw.

⁴⁸ Een voorbeeld hiervan viel de auteur op bij een bezoek op 24 augustus 2015 aan het Bonnefantenmuseum te Maastricht. Onder de kop *Tweede leven* introduceerde het museum de onder andere uit het bisdom Roermond in bruikleen gegeven veertiende- en vijftiende-eeuwse houtsculpturen met de volgende tekst: '[...] Deze houtsculpturen werden vervaardigd voor kerkgebouwen waar ze dienst deden als bemiddelaars tussen hemel en aarde. De middeleeuwse gelovige wendde zich in gebed tot de afgebeelde personen. Door de sculpturen over te brengen naar een museale omgeving raakten ze los van hun religieuze context. Hier worden ze nu gepresenteerd als kunsthistorische objecten. Vanwege de verfijnde kwaliteit van het houtsnijwerk en hun kunsthistorische waarde verdienen de beelden een plek in de spotlights van het museum.' Wat intrigerend is, is dat 'het overbrengen naar een museale omgeving' gelijk gekoppeld wordt aan het 'losraken van hun religieuze context'. Het museum zelf lijkt niet zonder die oorspronkelijke religieuze context te kunnen, gezien de twee zinnen die eraan vooraf gaan, al plaatst het die context in een veilig afgesloten verleden gezien de zin: de *middeleeuwse* gelovige *wendde* [cursivering WV] zich in gebed tot de afgebeelde personen. In de twee zinnen die volgen, worden de objecten bewust gepresenteerd als losgemaakt van hun religieuze context en opgenomen in een kunsthistorische setting.

De uniciteit van het stuk wordt voorop geplaatst, blijkbaar ook de reden waarom het tot ‘topstuk’ werd. Er is aandacht voor de tijd van ontstaan (rond 800) en voor de beeldtaal die men hanteerde om aansluiting te zoeken bij het roemruchte Romeinse verleden. Opvallend genoeg ontbreekt elke verwijzing naar het gebruik van de kelk in de christelijke eredienst.⁴⁹

De betekenis*geschiedenis* van de ivoren kelk start met het achterhalen van de gebruikte beeldtaal van de vakman in de tijd van Karel de Grote, iets wat we nu als iconologie duiden. De betekenis van het relik kan alleen historisch geduid worden door zowel kennis van als verbeeldingskracht in het leven van een veertiende-eeuwse gelovige, voor wie mis en relieken gemeengoed waren. Zij spreken een geloofstaal die voor een seculier mens van de eenentwintigste eeuw moeizaam te volgen is. De betekenis van het huidige museumobject begrijpt de bezoeker vanuit de erfgoedtaal van de eigen tijd, waarin godsdienstige betekenissen geneutraliseerd worden door ze tot het verleden te rekenen en waar objecten en personen nodig zijn om dragers van nationale identiteit te worden. Anders gezegd: de kelk is als tastbaar, waarneembaar materieel object voor iedereen te ontmoeten en te kennen. De immateriële betekenislagen vragen echter meer tijd en een bredere contextuele inbedding om het voorwerp beter te verstaan in de diversiteit van tekensystemen waarvan het deel uit heeft gemaakt of maakt. De kenner mag en moet hier van betekenis zijn, hoe lastig en complex zijn of haar rol ook is. Hij of zij kan specifieke kennis toevoegen, kan een beroep doen op het inlevingsvermogen van de toehoorder door hem of haar op een bepaalde manier inzicht te geven in de immateriële lagen van het betreffende object of kan de bezoeker uitdagen om in een heel eigen betekenisrelatie met het voorwerp te treden.

⁴⁹ Zie <<https://www.catharijneconvent.nl/onze-collectie/topstukken/>>. Geraadpleegd op 19 september 2015.



Afb. 6. Het Aartsbisschoppelijk Museum rond 1901 in Huis Loenersloot, Nieuwegracht 20 te Utrecht.

Hoofdstuk 2 | Christelijk-religieus erfgoed gepresenteerd in de context van katholieke identiteitsvorming, 1862-1910

In een vlammend betoog, getiteld 'Holland op z'n smalst' richt Victor de Stuers (1843-1916) zich in 1873 op de laksheid van de Nederlandse regering ten aanzien van het eigen erfgoed. De Stuers, opgeleid als jurist en vakkundig redenaar, is dermate geïnteresseerd in kunst en geschiedenis, dat hij met lede ogen aanziet hoe veel historisch belangrijke gebouwen vervallen, hoe waardevolle kunstvoorwerpen naar het buitenland verdwijnen en hoe behoud en beheer van collecties veel te wensen overlaat. Zo roept hij uit:

De onverschilligheid der regeering is hier te lande niet alleen een feit, maar een beginsel geweest. Hierin van alle beschaafde staten van Europa verschillend, heeft Nederland de leer gehuldigd dat 'kunst geen regeeringszaak is'! Dit sophisme heeft twintig jaren lang den dienst gedaan van het geboomte, waarin de struisvogel zijn hoofd steekt en veiligheid meent te vinden. Maar het bedriegelijke van dit woord kan niet langer ontkend worden.¹

Zijn betoog lardeert hij met de meest gruwzame voorbeelden van verwaarlozing; van protestantse kerkbesturen die zonder genade hun oude glas-in-loodramen verkopen en hun koperen kroonluchters om laten smelten, tot een onbezoldigde museumdirecteur die drie belangrijke collecties op drie verschillende plekken onder zijn hoede heeft. Van middeleeuwse stadspoorten die zonder pardon afgebroken worden, tot het houten doksaal van de Sint-Jan in Den Bosch dat na verkoop uiteindelijk in het *South-Kensingtonmuseum* in Londen terecht komt. In zijn meer dan tachtig kantjes tellende verhaal rijgt De Stuers het ene ellendige voorbeeld aan het andere, diep treurig is het gesteld met de houding van regering, kerk en volk ten opzichte van het eigen erfgoed. Slechts één enkel lichtpuntje valt er te bespeuren, want te midden van deze grote tirade tegen alle nalatigheid van de overheid, laat De Stuers zich opvallend positief uit over het initiatief van aartsbisschop Andreas Schaepman (1815-1882) en priester Gerard van Heukelum om door middel van het oprichten van een museum de belangstelling voor oude christelijke kunst te doen herleven:

Het is inzonderheid aan den aartsbisschop van Utrecht en aan den pastoor van Heukelum [sic], dat men dank verschuldigd is voor de herlevende belangstelling in de oude Christelijke kunst. De heer van Heukelum heeft te Utrecht een museum gesticht, dat een verblijdend teeken des tijds genoemd mag worden. Daar kan men een voorbeeld vinden van hetgeen ijver, volharding en liefde voor de kunst vermogen. Een achttal zalen, gevuld met kerkelijke oudheden, drijfwerk, miniaturen, broderiën, kantwerk, schilderijen, beeldhouwwerk, enz.

¹ De Stuers 1873: 326.

vertoont een schat van voorwerpen, die stellig zouden vernietigd zijn of het land hadden verlaten, indien een kunstlievende hand ze niet had gered en verzameld.² (afb. 6)

Zowel De Stuers' heftige eruptie tegen de laksheid van de regering waar het de verantwoordelijkheid ten opzichte van het eigen erfgoed betreft, als de oprichting van het kleine Utrechtse museum moeten gezien worden in het licht van een aantal doorwerkingen van de Franse Revolutie. Een daarvan is het musealiseringproces dat in de negentiende eeuw in gang gezet wordt ten bate van de natievorming. In Nederland leidt dit tot de vorming van een nationale collectie en het culmineert in de oprichting van het Rijksmuseum in Amsterdam. De overheid neemt daarmee de verantwoordelijkheid op zich voor behoud, beheer, maar ook voor de toegankelijkheid van kunst en cultuur. Een tweede ontwikkeling die zich daarbij voegt, is de opkomst van het kunstambacht en het daarbij behorende proces van museale collectievorming, beide te plaatsen in een competitief streven naar toename van kwaliteit in het handwerk als compensatie voor een afname in die kwaliteit door het wegvallen van de oude gildestructuren en als tegenhanger voor de uniforme producten die ontstaan als gevolg van een toenemende industrialisatie.

Daarnaast vormt de tweede helft van de negentiende eeuw het decor voor de herleving van de katholieken. Een proces dat zich in Engeland, Frankrijk, Duitsland, België en Nederland verschillend ontwikkelt ten opzichte van de ontwikkeling van de eigen natiestaat, maar waar wél de middeleeuwen als ankerplaats voor (katholieke) herinneringen gekozen worden. Ook hier treedt musealisering op, collectievorming. Om zo natie, katholiek volksdeel, geestelijkheid of kerkelijke kunstenaar te vormen. Op het snijvlak van de hierboven genoemde specifiek negentiende-eeuwse museale ontwikkelingen en de opkomst van een toenemend katholiek zelfbewustzijn in West-Europa is de oprichting van het Aartsbisschoppelijk Museum te plaatsen. Voor dit hoofdstuk vormen deze twee thema's de krachtige achtergrond waartegen het ontstaan, de eigenheid en de unieke positie die het museum vanaf het begin heeft, geschetst kunnen worden. Voor de stichting van het museum is het particuliere initiatief van Van Heukelum, gesteund door aartsbisschop Schaepman, van essentieel belang, evenals de verbinding met de bijna gelijktijdig vallende oprichting van het Sint-Bernulphusgilde en de uitgave van *Het Gildeboek*. De rol van deze pastoor, van zijn verzameling, het gilde en tijdschrift in dit proces van katholieke herleving krijgen in dit hoofdstuk de nodige aandacht.

² De Stuers 1873: 362.

I Musealiseringprocessen

1. Frankrijk, eerste helft van de negentiende eeuw; bewuste betekenisverandering van objecten en een fundamenteel veranderend gebruik van de collectie

In gang gezet door de Franse Revolutie, waarbij kerk en adel plaats moesten maken voor volk en maatschappij, kwam er in de negentiende eeuw een proces van natievorming tot stand parallel aan een proces van het herschrijven van de eigen geschiedenis. Daarin vormde het oprichten, opbouwen en vormgeven van nationale collecties een essentieel onderdeel, iets dat voortduurt tot op de dag van vandaag. Zowel door het vernietigen of wegnemen van materiaal als door het verzamelen en presenteren van objecten kan geschiedenis ge- en herschreven worden. Waarbij de ene vorm, het vernietigen van materiaal, de andere, het exposeren van objecten, uit kan lokken. Een fascinerend en voor dit onderzoek relevant voorbeeld hiervan is te vinden in het korte bestaan van het *Musée des Monuments français*.

In 1789 wordt in Frankrijk al het kerkelijk bezit geconfisqueerd door de Franse staat en daarmee genationaliseerd. In 1792 wordt de Franse Republiek uitgeroepen, in 1793 volgt de afschaffing van het christendom als heersende godsdienst. Een periode van enorme destructie volgt, elke zichtbare herinnering aan kerk en koning wordt aan stukken geslagen, hergebruikt of verwijderd. 'Vandalisme', roept abbé Grégoire (1750-1831) uit in 1794, waarmee hij een nieuw woord creëert met daarin een sterke connectie tussen plunderen en onbeschaafdheid. Abbé Grégoire, die zich als Franse priester aan de denkbeelden van de revolutie verbond, maar ook de rooms-katholieke kerk trouw probeerde te blijven, verwijst hier naar het leegroven van de stad Rome door de Vandalen. Vanuit die plundering volgt de val van het Romeinse Rijk en een enorme terugval in de gehele beschaving van die tijd. De Franse plundersaars zouden geen haar beter zijn, als ze doorgingen met zich als Vandalen te gedragen, in plaats van als beschaafde mensen. Bovendien kan dat 'vandalistische' gedrag gekanteld en ten goede gekeerd worden, als mensen hun eigen verleden niet vernietigen, maar het zich op een nieuwe en bij hen passende manier toe-eigenen. De musealisering van objecten kan daarin een bemiddelende rol spelen.

Alexandre Lenoir (1761-1839), een Franse archeoloog, ziet het als zijn levensdoel om de gemolesteerde resten van de Franse beschaving die door de Revolutie aangemerkt zijn als tekens van slavernij en dictatuur te behouden voor de toekomst. Daarvoor wordt het *Musée des Monuments français* geopend, op 1 september 1795. Alexandre Lenoir wordt daarmee min of meer gedwongen om een lastig, subtiel en gevaarlijk spel van betekenisverschuivingen in gang te zetten. Zo weigert hij zijn handen te branden aan de feitelijke historische context van de op dat moment tot vergetelheid veroordeelde opdrachtgevers, de koningen van Frankrijk, de hoge adel en de geestelijkheid. Die betekenislaag in de objecten kan op dit moment beter ontkend worden, maar er moet wel een

andere betekenislaag ingebracht worden, zodat het voor iedereen duidelijk wordt dat het vernietigen van de objecten het vernietigen van de eigen beschaving is. Lenoir zoekt deze nieuwe betekenis in de ontwikkelingsgeschiedenis van de kunst en in het educatieve gebruik ervan, zoals hij dat zelf schrijft in zijn 'Rapport d'Alexandre Lenoir au Comité de l'Instruction publique tendant à la création du Musée des Monuments français au Dépôt des Petits-Augustins', eind 1795:

Op het moment van dit schrijven wordt op verschillende manieren geprobeerd de uitvoering van de werkzaamheden aan onze monumenten te verhinderen. Ik verzoek u, medeburgers, te geloven dat het niet onze bedoeling is om het monument dat verderop ter sprake zal komen, opnieuw op te richten ter nagedachtenis van Frans de Eerste; zijn gedragingen en zijn stoffelijke resten zijn van geen enkel belang. Ik ben slechts geïnteresseerd in de vooruitgang van de kunsten en het onderwijs.³

Hij probeert de objecten bewust te ontkoppelen van de historische figuren waarmee ze verbonden zijn, omdat de objecten anders net zo dood zouden zijn als de mensen aan wie ze herinneren. Daarvoor heeft hij een andere historische context nodig, die hij vindt in de betekenislaag van de 'progrès des arts et de l'instruction, de vooruitgang van de kunsten en het onderwijs', waarbinnen de objecten een nieuw bestaansrecht ontvangen.⁴

Het door de Franse Revolutie in gang gezette nieuwe natiebeseef, maakt zich zo los van de oude gezagsstructuren. Daarin wordt alles opnieuw geordend en geschikt; de voorwerpen van kunst en cultuur, die altijd voorbehouden waren aan de hoge adel, de kerk en de gegoede burgerij, worden nu welbewust tot een erfenis van het volk gemaakt. Alle grote kunstschaten die Napoleon Bonaparte (1769- 1821) op zijn veldtochten binnen handbereik komen, neemt hij mee en laat hij onderbrengen in het Louvre. Uit de Noordelijke Nederlanden laat hij bijvoorbeeld de stadhouderlijke collecties grotendeels overbrengen, uit de Zuidelijke Nederlanden de grote altaarstukken. Het voormalig koninklijk paleis wordt op deze manier tot een kunsttempel voor de natie, een grandioze gift van de regering aan het hele Franse volk. Deze overweldigende verzameling beïnvloedt in hoge mate het Europese beeld van wat een nationale verzameling hoort te bevatten, hoe die geordend dient te zijn en waarvoor zij dient. De hele negentiende eeuw heeft men de collectie van het Louvre in het achterhoofd gehad als ideaalbeeld voor een verzameling.⁵

³ Zie Lenoir in zijn verslag aan het Comité de l'instruction publique, *Inventaire Général*, I, p. 26: 'Dans le moment où j'écris, il est des moyens que l'on emploie pour entraver les opérations relatives aux monuments. Je vous prie de croire, citoyens, que ce n'est point à la mémoire de François Ier que je demande de réédifier le monument dont je vais vous entretenir; j'oublie ses moeurs avec sa cendre. Le progrès des arts et l'instruction m'occupent seuls.' Met dank aan Martin Hietbrink, die de Nederlandse vertaling verzorgde.

⁴ Haskell 1993: 238-242.

⁵ Bergvelt e.a. 2005: 324.

2. Nederland, eerste helft van de negentiende eeuw; van stedelijke en stadhouderlijke collecties naar een nationale collectie

In Nederland zet de dynamische periode van de Franse Tijd (1795-1813) een parallel verlopend patriotistisch proces in gang waardoor de koers ten aanzien van de omgang met de stadhouderlijke collecties gaat veranderen. Nadat Napoleon het belangrijkste deel van deze collecties naar Parijs heeft laten brengen, zorgt Alexander Gogel (1765-1821), op dat moment minister van Financiën, ervoor dat het in Nederland overgebleven stadhouderlijk bezit niet verkocht wordt. Daartoe ontwikkelt hij een plan voor een nationaal museum. In 1800 opent de Nationale Konst-Gallerij haar deuren in het voormalige stadhouderlijk paleis Huis ten Bosch. In zijn voorstel spreekt Gogel zijn verantwoordelijkheid voor dit kunstbezit uit en ziet daarnaast mogelijkheden om er 'vreemdelingen' mee te trekken. Net als in Frankrijk wil men de kunststukken, tot dan toe behouden aan een elite, voor het volk toegankelijk maken.⁶ Ook voelt men zich verantwoordelijk voor behoud en beheer, het zou van barbarij getuigen als men zich er niet verantwoordelijk voor stelde.⁷

De Beeldenstorm van 1566 en de daarop volgende overgang naar een protestants bewind hebben als gevolg dat er in Nederland naast de grote stadhouderlijke collecties al een unieke stedelijke traditie van het bewaren en presenteren van kunst in voornamelijk historische en stichtelijke context ontstaat. Veel katholiek kerkelijk erfgoed is dan in de handen van de stadsbesturen terecht gekomen. Terwijl de onroerende goederen verkocht kunnen worden en het goud en zilver ingeleverd moet worden, houden de stadsbesturen de schilderijen vaak in eigen beheer.⁸ Ook komen in verschillende steden de schutterstukken in handen van de stad. De imposante schilderijen belanden in het stadhuis, waar het stadsbestuur ze niet alleen tentoonstelt, maar ze ook aanvult met eigentijdse schilderijen die de nadruk leggen op het wijze en rechtvaardige bestuur van de stad. Gedurende de Franse Tijd komen door het opheffen van de gilden ook hun schilderijen grotendeels bij de stadsbesturen terecht. Gogel past deze object-gerelateerde stedelijke presentatie van het roemrijk verleden en het goede beheer van de stad toe op de stadhouderlijke collectie en breidt haar uit naar nationaal niveau. Daarbij beschouwt hij de Bataafse Republiek als legitieme opvolgster van de Republiek der Verenigde Nederlanden. Daarmee samenhangend krijgt de verzameling een historisch-opvoedkundig ideaal: men wil het zedelijke

⁶ Van der Ham 2000: 19.

⁷ Zie Van Thiel 1981: 174-177. Hierin is het artikel 'Korte Beschrijving der Nationale Kunst-Gallery' gepubliceerd van de door Gogel aangestelde inspecteur C.S. Roos. Roos schreef dit artikel in *De Algemeene Kunst- en Letterbode*, 16 januari 1801. De afsluitende zin van dit artikel luidt als volgt: 'Alzo men hier de voornaamste, aan den Lande behorende, Kunststukken, welken weleer overal, in allerleie Gebouwen, voor het Kunstlievend oog gedeeltelijk verborgen, en gedeeltelyk aan een volstrekt bederf blootgesteld waren, bij elkander, in de beste orde en met den bevalligsten smaak, gerangschikt vindt.'

⁸ In Gouda bijvoorbeeld bracht het stadsbestuur alle roerende goederen van de Sint-Janskerk in veiligheid, voordat het de kerk aan de gereformeerden overdroeg. Het goud en zilver van kerk en kloosters werd in augustus 1572 naar aanleiding van een besluit van de Statenvergadering afgeleverd in Dordrecht. Gilden en particulieren konden schenkingen of eigendommen ophalen, maar katholieken niet. Zo bleef een heel aantal kostbare altaarstukken in bezit van de gemeente. Ze vormen nog altijd een hoogtepunt in de stedelijke collectie van Museum Gouda. Zie Van Dolder 2013: 24-25 en de brochure *Eeuwenoude altaarstukken*, uitgegeven door Museum Gouda.

niveau van het publiek verhogen door de stichtende werking van uitgebeelde historische gebeurtenissen en personen. De collectie wordt zo tevens een hulpmiddel voor het verbreiden en het voeden van goede smaak. Ook ziet hij in het openstellen van de collectie de mogelijkheid voor Nederlandse kunstenaars om belangrijke werken grondig te bestuderen om daarmee hun eigen artistieke ontwikkeling een kwalitatieve impuls te geven.⁹

In 1807 krijgt Carl Hultman (1752 -1820), op dat moment directeur-generaal der schone kunsten en wetenschappen, uit handen van koning Lodewijk Napoleon (1778-1846) het toezicht over het Koninklijk Museum, zoals het museum vanaf dat moment heet, evenals over een aantal andere musea en kabinetten. Nederland is dan net, door toedoen van Napoleon Bonaparte, een koninkrijk geworden. De collecties worden deze periode toegankelijk gemaakt voor het bredere publiek. Kunstenaars krijgen de gelegenheid om objecten en schilderijen iedere dag te bezoeken, in het Koninklijk Museum wordt zelfs een speciale zaal ingericht waar schilders kunnen werken. Het gewone publiek kan op zaterdag de collecties bezoeken. Ook voor Hultman valt het openstellen van de collectie voor kunstenaars en publiek samen met het bevorderen van het niveau van de kunsten en het verhogen van het algemene beschavingspeil door de kennismaking met het werk van oude meesters. Ook hij wil op deze manier vorm en inhoud geven aan een toenemend gevoel van nationaal bewustzijn. Het bevorderen van nationale eenheid door het onderhouden van een museum, lijkt eveneens de voornaamste drijfveer van Lodewijk Napoleon te zijn bij zijn bemoeienissen met het Koninklijk Museum. Hij wil zich in zijn zorg voor een nationale verzameling een goed Nederlands bestuurder tonen.

In 1808 wordt op zijn instigatie de collectie, die ondertussen onder het beheer van Johan Meerman (1753-1815) is geplaatst, naar Amsterdam overgebracht. Uit de Amsterdamse stedelijke collectie laat hij zeven grote stukken aan de verzameling toevoegen, waaronder de Nachtwacht van Rembrandt van Rijn en de Schuttersmaaltijd van Bartholomeus van der Helst. Op 25 augustus van dat jaar wordt Cornelis Apostool (1762-1844) tot directeur benoemd. Lodewijk Napoleon draagt financieel bij aan het verder uitbouwen van de collectie. In 1808 laat hij voor bijna 100.000 gulden aankopen doen, het jaar daarop volgt een vergelijkbaar bedrag voor nieuwe aanwinsten. Bij het gedwongen vertrek van Lodewijk Napoleon uit Nederland krijgt het museum de naam Groot Hollandsch Museum, maar bij afwezigheid van directe persoonlijke interesse van hogerhand groeit de collectie niet verder uit. Nadat Napoleon in 1813 verslagen wordt bij Leipzig, wordt Willem I (1772-1843) in 1815 tot koning gekroond. Hij hernoemt het museum tot ‘s Rijksmuseum’ en brengt de collectie onder in het Trippenhuis. In datzelfde jaar volgt de teruggave van de voorwerpen die uit de stadhouderlijke collectie naar Frankrijk waren afgevoerd.¹⁰

⁹ Bergvelt e.a. 2005: 347-348; Grijzenhout 1985: 9.

¹⁰ Zie Bergvelt 1998: 55-87.

3. Nederland, tweede helft van de negentiende eeuw; verplaatsing van de zorg voor kunst, cultuur en geschiedenis naar de overheid

Koning Willem II (1792-1849) en koning Willem III (1817-1890) nemen tijdens hun regeringsperiode de zorg voor het behoud en beheer van de rijkscollectie over. Door de verandering van de grondwet in 1848 verplaatst de verantwoordelijkheid voor het kunstbeleid zich echter van de koning naar de regering. En al spreekt de liberale staatsman Johan Rudolf Thorbecke (1798-1872) in 1862 de veelvuldig uit verband gerukte woorden: 'Kunst is geene regeeringszaak' uit, hij neemt wel degelijk verantwoordelijkheid voor een actief behoud en beheer van het nationale erfgoed. De regering moet zich daar een weg in zoeken, omdat het voordien voornamelijk de vorsten waren die hierin een hoofdrol speelden. Vanaf het jaar 1862 ontwikkelt Thorbecke plannen voor een museum voor vaderlandse kunst en geschiedenis, in 1876 wordt begonnen met de daadwerkelijke bouw en in 1885 opent in Amsterdam het Rijksmuseum de deuren voor het publiek. Daarin werkt het aan het begin aangehaalde betoog van Victor de Stuers in 'Holland op z'n smalst' als grote katalysator. De Stuers gebruikt het - zeer waarschijnlijk bewust door hem zo uit de context gerukte - citaat van Thorbecke dat 'kunst geen regeeringszaak is' om daar de kern van zijn betoog rond te bouwen. Het hele lánd, de regering voorop, moet zich verantwoordelijk stellen voor kunstonderwijs, kunstuitingen, behoud en beheer. Terwijl De Stuers met ongekende felheid en een goed gevoel voor drama, gewapend met een breed beeld van de meest vreselijke vormen van het Nederlandse wanbeheer van de eigen kunstschaten, het huidige - in zijn ogen niet aanwezige - beleid, torpedeert, biedt hij gelijktijdig een haalbaar alternatief en een kader waarin het verantwoord is om als regering zowel kunstschaten als een deel van het onderwijs onder haar hoede te nemen. Voor De Stuers vormen musea namelijk 'een der meest onontbeerlijke en der krachtigste hefboomen [...] tot ontwikkeling van het volk, tot bevordering der kunst en der industrie, en ten slotte tot verhooging van de algemeene welvaart'.¹¹

Daarnaast speelt De Stuers met zijn vlijmscherpe analyse in op gevoelens van nationaal zelfrespect en nationale trots om op die manier de overheid uit haar lethargische houding te halen en daarmee oudheden en kunst te redden.¹² Zo wordt het duidelijk dat de overheid de verantwoordelijkheid moet gaan dragen voor het aanleggen van een verzameling en het stimuleren van de kunsten zelf, iets dat vroeger veel meer tot de verantwoordelijkheid van de koning gerekend werd. Dat hoeft niet met een speciaal departement, zoals in Engeland en Frankrijk, maar kan ook met een commissie. De Stuers wijst wijselijk naar buurland België, waar met niet al te grote financiële middelen, de regering wél haar verantwoordelijkheid neemt. Blijkbaar overtuigt zijn verhaal zo, dat hij in juni 1875 aangesteld wordt tot referendaris van de nieuwe afdeling Kunsten en Wetenschappen bij het ministerie van Binnenlandse Zaken. In deze nieuwe functie zal hij zich naast

¹¹ De Stuers 1873: 337.

¹² Perry 2004: 81.

het behoud van monumenten ook inzetten voor de totstandkoming van een nieuw gebouw voor en een nieuwe presentatie van de collectie van het Rijksmuseum.

4. West- en Midden-Europa, tweede helft van de negentiende eeuw; de opkomst van de kunstnijverheidsmusea

Een van de andere grotere musealiseringprocessen in de tweede helft van de negentiende eeuw komt op gang door de toenemende aandacht voor de kwaliteit van het 'kunsth Handwerk', opnieuw een gevolg van de Franse, maar meer nog van de Industriële Revolutie. Als reactie op het kwaliteitsverlies dat men in de diverse ambachten ervaart door de opkomst van de industrie en het opheffen van de gildesystemen, wil men graag het kunsth Handwerk actief bevorderen. Dit zwingelt een proces van collectievorming aan ter bevordering van de nijverheidsindustrie en de ambachten, dat gedeeltelijk synchroon loopt met de ontwikkelingen van nationale en internationale nijverheidstentoonstellingen. De eerste wereldtentoonstelling in 1851 te Londen toont onder het thema *The Great Exhibition of the Work of Industry of all Nations* het onstuitbare proces en de geweldige mogelijkheden van de industrialisering. Hoewel Engeland voorop loopt in dit proces, is het vooral de superieure kwaliteit van het handwerk dat Frankrijk levert op het gebied van meubelen, interieurstoffering en luxe gebruiksvoorwerpen die enorme indruk maakt op de bezoekers. De Nederlandse bijdrage is helaas van een beschamend laag peil.¹³

De inspirerende productie van Frankrijk zet een wedijver in gang waar vooral Engeland en Duitsland op inhaken met een herziening van het vakonderwijs en het opzetten van diverse collecties en musea ter bevordering van deze ontwikkeling.¹⁴ In Engeland wordt sir Henry Cole (1808-1882) de stuwende kracht achter de oprichting van het *Museum of Ornamental Art* in 1852, het latere *South-Kensingtonmuseum*, het huidige *Victoria & Albertmuseum* in Londen, waarin een collectie objecten verzameld wordt om de Engelse ambachtsman van hoogwaardige voorbeelden te voorzien en de smaak van diezelfde ambachtsman en zijn afnemers te vormen. In Wenen volgt in 1864 het *Kaiserlich-königliche Österreichische Museum für Kunst und Industrie*, in Berlijn verschijnt in 1867 het *Deutsches Museum für Kunst und Gewerbe*. Al snel volgen Hamburg (1869), Bremen (1873), Leipzig (1873), Dresden (1876), Frankfurt (1877), Düsseldorf (1883) en Keulen (1888) met diverse *Kunstgewerbemuseen*. In Duitsland ontstaan er bij elkaar meer dan dertig kunstnijverheidsmusea in een periode van nog geen vijftig jaar.¹⁵ In Frankrijk ontwikkelt *Musée de Cluny* zich in een

¹³ 'De indruk, dien het op ieder Nederlander maakte, zijne nijverheid zoo karig vertegenwoordigd te zien, was pijnlijk, en dit was nog minder het geval, wanneer men, het kleine hoekske door Nederland ingenomen, vergeleek met dat voor de groote staten van Europa bestemd, dan wel wanneer men van ons land zijne oogen wendde naar andere staten van genoegzaam gelijken rang bijvoorbeeld naar België, Zwitserland en Portugal.' Vrolik 1852. Het moment waarop Vrolik deze sombere woorden sprak, mag extra bijzonder heten, omdat het de uitreiking van de medailles betrof die door de Nederlandse inzenders op de eerste wereldtentoonstelling behaald waren!

¹⁴ Zie Bergvelt e.a. 2005: 233-262.

¹⁵ Zie Mundt 1974: 238-252.

vergelijkbare richting. In 1843 opgericht om een gevoel van nationalisme terug te roepen zoals dat in het in 1816 gesloten *Musée des Monuments français* van Alexandre Lenoir te vinden was, groeit het in deze jaren uit tot een verzameling beeldmateriaal dat de Franse vakman zowel technisch als esthetisch tot voorbeeld dienen kan.¹⁶

Het is tekenend voor de situatie in Nederland dat het eerste Nederlandse Museum voor Kunstnijverheid dat in 1877 in Haarlem opgericht wordt niet door de overheid maar op initiatief van de Nederlandsche Maatschappij van Nijverheid en Handel tot stand komt. Twee jaar later opent de ermee verbonden School voor Tekenkunde. In 1881 volgt de Nederlandse overheid met de oprichting van de Rijks Normalschool tot opleiding van Teekenonderwijzers en de Rijksschool voor Kunstnijverheid. Beide worden in het nog niet afgebouwde Rijksmuseum te Amsterdam ondergebracht. Opnieuw speelt Victor de Stuers een belangrijke rol in dit proces.¹⁷ Door de combinatie van waardevolle collecties en grondige scholing denkt men een eind te kunnen maken aan de achtergestelde positie van de Nederlandsche kunstnijverheidsindustrie, zo schrijvend zichtbaar op de nationale en internationale tentoonstellingen.¹⁸ De oprichting van musea dient daarbij een dubbel doel: musea zorgen voor de algemene smaakontwikkeling van het publiek, maar dragen in combinatie met het gedegen vakonderwijs tevens eraan bij de Nederlandse kunstnijverheid naar een hoger kwaliteitsniveau te brengen. De combinatie collectie en scholing is dan ook van wezenlijk belang.

II De plek van de middeleeuwen in een proces van katholieke herleving

Het vormgeven aan de nationale collecties en de opkomst van de kunstnijverheidsmusea staat naast een andere beweging: in grote delen van Europa vindt een proces van katholieke herleving plaats. Men richt zich daarin op de periode van de middeleeuwen als een ijkpunt voor de kunstproductie en in het bijzonder de architectuur. Een proces dat zich midden door de hierboven getekende processen van nationalisering en aandacht voor het kunstambacht beweegt.

¹⁶ Zie Sandron 1993: 64-66.

¹⁷ Ook hierin speelt de figuur van Victor de Stuers een belangrijke rol. De Stuers hamerde op het belang van goed tekenonderwijs als ondersteuning voor het vakonderwijs. In 1880 richtte hij een landelijke opleiding van tekenleraren op, later wordt dit de Rijksnormalschool voor Tekenonderwijs. Van 1878-1884 was hij voorzitter van examencommissies voor tekenonderwijs.

¹⁸ Zie Eliëns 1990: 10-112. Volgens hem is het vooral de nationale tentoonstelling van 1877 waar men op scherp komt te staan wat betreft de slechte kwaliteit van het Nederlandse kunstnijverheidsonderwijs. De rijkscommissie constateert dit niet alleen, maar geeft ook een aantal suggesties om in deze situatie verandering aan te brengen. Zij noemt onder andere de verbetering van het bestaande tekenonderwijs, de oprichting van een museum voor kunstnijverheid en een school voor kunstnijverheid. De overheid komt hierdoor eindelijk in actie. In 1881 worden de Rijks Normalschool tot opleiding van Teekenonderwijzers en de Rijksschool voor Kunstnijverheid opgericht, beide worden ondergebracht in het Rijksmuseum te Amsterdam.

1. Engeland, eerste helft van de negentiende eeuw; A.W.N. Pugin als wegbereider van de 'ware beginselen'

Het zijn vooral de geschriften van Augustus Pugin (1812-1852), die invloed hebben op een specifieke houding van katholieken ten aanzien van de middeleeuwen, de middeleeuwse architectuur en middeleeuwse kunstnijverheidsproducten. Pugin, zoon van een door de Franse Revolutie in Engeland terecht gekomen Franse oudheidkundige en uitgever maakt in 1833 welbewust de overstap naar het katholicisme. In 1836 schrijft hij zijn eerste boek *Contrasts*, waarin hij gebouwen uit zijn eigen tijd vergelijkt met bouwwerken uit de middeleeuwen. Die vergelijking valt in het boek zeer ongunstig uit voor de eigen tijd. Pugin keert zich tegen het classicisme en het stijlpluralisme van zijn tijd; voor hem bestaat er een essentiële wisselwerking en wederzijdse beïnvloeding tussen maatschappij, moreel besef en uitingsvormen in kunst en cultuur. Een op katholieke principes gegronde samenleving brengt daarin een goede en moreel verantwoorde vorm van gebouwen voort met daarbij de gotische bouwstijl, voortkomend uit een door het christelijk geloof doorsijpelde maatschappij, als hoogtepunt. Waar de samenleving zich verwijderd van deze christelijke waarden, wordt ook de kwaliteit van de gebouwen en de kunstwerken minder. Dit vormt de diepste reden waarom Pugin zo fel de vormentaal van de gotiek bepleit als de te benutten taal voor de rooms-katholieke kerk van zijn eigen tijd. Zij kan volgens Pugin de mensen van de huidige maatschappij bij de kern van het christelijke geloof brengen. Pugin was zó sterk overtuigd van de grote kracht van de juiste, dat wil zeggen door de christelijke geest gevormde beeldmiddelen, dat hij zijn eigen bekering eraan toeschrijft.¹⁹

Pugin zelf verbindt zich aan het St. Mary's College, het rooms-katholieke seminarie van het aartsbisdom van Birmingham in Oscott. Niet alleen levert hij een bijdrage aan de vormgeving van het gebouw, hij is er van 1838-1844 tevens 'professor of ecclesiastical antiquities'. Het biedt hem een podium om zijn ideeën vorm te geven, maar is tegelijkertijd de plek om draagvlak te creëren onder de toekomstige katholieke geestelijkheid. Het is in St. Mary's College dat hij een klein museum inricht met voornamelijk middeleeuwse voorwerpen. Zijn doel is drievoudig: allereerst wil hij christelijk religieuze objecten bewaren en tentoonstellen ten behoeve van de bezoekers en de bewoners. Daarnaast denkt hij dat de aanwezige objecten de vorming van de goede smaak zullen bevorderen en de toekomstige generatie tot waardering zullen brengen voor het werk van hun katholieke voorouders. Zoals hij aan een vriend schrijft, juni 1839:

We shall have a school of art at Oscott after the vacation and a very interesting ecclesiastical museum which will be arranged during the vacation. To these any of the boys [in the school] may have access at stated periods and under certain regulations. I hope great things from

¹⁹ 'Of his conversion he tells us that the study of ancient ecclesiastical architecture was the primary cause of the change in his sentiments, by inducing him to pursue a course of study, terminating in complete conversion.' Zie <<http://www.newadvent.org/cathen/12558b.htm>>. Geraadpleegd op 8 februari 2016.

these as I think it will inspire the rising generation with true taste and make them duly appreciate the works of their Catholic ancestors.²⁰

Ten slotte hoopt hij dat de kijker door de ontmoeting met de religieuze objecten tot een voller verstaan komt van het geloof dat deze objecten vertegenwoordigen.²¹

Op de wereldtentoonstelling van 1851 krijgt Pugin de kans zijn ideeën aan een breed en gemêleerd publiek te tonen; hij mag, hoe tegenstrijdig dat ook klinkt in de op vooruitgang gerichte opzet van de wereldtentoonstelling, het *Medieval Court* creëren en hij richt het in met een diversiteit aan kerkelijke objecten. De opstelling maakt de nodige indruk en hij wint er zelfs diverse prijzen mee. Door Pugins overtuigende, van duidelijke afbeeldingen voorziene geschriften, zijn visie op kerkelijke kunst, gekoppeld aan zijn vurig op katholieke revival gerichte houding, vinden zijn ideeën en opvattingen snel navolging in de katholieke kringen van het Rijnland, België en Nederland. In Engeland kan Pugin zelf zijn idee van herleving van de door hem tot nationale bouwstijl uitgeroepen gotiek uitleven in het vormgeven van de prominent in Londen aanwezige neogotische *Houses of Parliament*.

2. Het Rijnland, midden negentiende eeuw; A. Reichensperger als wegbereider van katholiek zelfbewustzijn

Na de Napoleontische oorlogen wordt het overwegend katholieke Rijnland op het Wener Congres in 1815 toegekend aan het Pruisische Rijk. Pruisen wordt door een protestants koningshuis geregeerd, met bijbehorende protestanten op belangrijke functies. Dat levert spanning op, zozeer zelfs, dat in 1837 de Keulse aartsbisschop Clemens August Droste zu Vischering (1773-1845) gearresteerd wordt naar aanleiding van een conflict met de regering. Het ingrijpen van de overheid in kerkelijke aangelegenheden levert een ongedachte activiteit op bij de katholieken. Men verdedigt door heel Pruisen het recht van de kerk tegenover de staat. Het inspireert tot een sterke en een zelfbewuste en verantwoordelijke vorm van katholiek zijn. Een van de woordvoerders van de katholieken is de Duitse jurist August Reichensperger (1808-1895), oprichter van de katholieke *Zentrumspartei*, kunstliefhebber en polemicus. August Reichensperger mengt zich in 1840 met hart en ziel in de discussie over het afbouwen van de Keulse dom. Op 4 september 1842 legt koning Friedrich Wilhelm IV. von Preußen (1795-1861) de eerste steen voor de voltooiing hiervan. De dom zelf wordt een diffuus en gelaagd symbool voor de Duitse natiestaat, een zekere legitimering van het Pruisische gezag over het Rijnland, omdat Pruisen ongeveer een derde van de financiering voor zijn rekening neemt. Het andere deel wordt onafhankelijk van de rooms-katholieke kerk door de *Zentral-*

²⁰ Brief van A.W.N. Pugin aan E.J. Wilson, 9 juni 1839. Afgedrukt in: Belcher 2001: 117.

²¹ Zie <<http://www.oscott.net/museum--history.html>>. Geraadpleegd op 8 februari 2016. Zo wordt het op de website van St. Mary's College, het seminarie van het aartsbisdom Birmingham, beschreven.

Dombauverein van Keulen opgebracht. Toch krijgt ook de katholieke gemeenschap een impuls omdat de keuze voor de op de middeleeuwen geënte neogotische bouwstijl juist een keuze is tegen diezelfde protestants georiënteerde Pruisische staat. Voeg daarbij het lokaal patriotisme van de plaatselijke burgerij ten aanzien van de afbouw van de dom, dan is de veelkleurige, gelaagde symboliek van het gebruik van gotiek in het gebouw enigszins in beeld. Het is mede door het ingrijpen van Reichensperger dat het uiteindelijk tot een *Dombauverein* komt en een *Dombauhütte*, de bouwloods, die beide enorme impact zullen hebben op de herleving van de middeleeuwen in het Rijnland.²²

Reichensperger is direct beïnvloed door het werk van Pugin. In september 1846 maakt hij zijn eerste reis naar Engeland en het was zeker zijn idee om contact te zoeken met de architect zelf, al lukt het niet om hem te ontmoeten. Daarentegen verblijft hij als gast van bisschop Nicholas Wiseman (1802-1865) in Oscott en bezoekt hij John Talbot (1791 -1852), die een belangrijke rol speelt in het proces van de Engelse katholieke herleving.²³ In Oscott zal hij de collecties met kerkelijke voorwerpen gezien en bewonderd hebben. John Talbot zelf schonk namelijk objecten aan het museum; hij gaf tweehonderd schilderijen uit zijn collectie aan het seminarie om de bestudering van de christelijke kunst te bevorderen.²⁴ Mogelijk doet Reichensperger hier, geïnspireerd door het aanstekelijke vuur in zijn ontmoeting met Talbot en bisschop Wiseman, de inspiratie op voor het oprichten van kerkelijke verenigingen met de daarbij behorende opbouw van eigen studiec collecties.

In 1851 reist Reichensperger opnieuw naar Engeland, hij bezoekt de wereldtentoonstelling in Londen en vanzelfsprekend ook het *Medieval Court* dat Pugin daar heeft vormgegeven. In datzelfde jaar wordt door een aantal vooraanstaande Duitse katholieken besloten dat er verenigingen opgericht moeten worden ter bescherming van de oude kerkelijke kunst en ter bevordering van de ontwikkeling van een verantwoorde nieuwe kerkelijke kunst. Niet alleen het herleven van de katholieke kunst, juist het herleven van het hele gezamenlijke christelijke leven staat hen daarmee in navolging van Pugin voor ogen.²⁵ Hun verenigingsblad wordt het in Keulen uitgegeven *Organ für Christliche Kunst*. Reichensperger is hier de woordvoerder en aanjager van. Paderborn opent 22 maart 1852 de rij met de oprichting van de *Paderborner Diözesan-Kunstverein*. Op 18 augustus volgt de *Kunstverein der Diöze Rottenburg* en op 14 februari 1853 de *Christlicher Kunstverein für das*

²² Springer 1993: 15-19.

²³ Gwynn 1946: x.

²⁴ Zie Belcher 2001 voor de toelichting van M. Belcher over Pugins bijdrage in noot 9 bij zijn brief aan E.J. Wilson, 9 juni 1839. Voor de bijdrage van John Talbot, zie Gwynn 1946: 57-58: 'The collection of 200 pictures was probably the most notable of these donations. They were by no means the unwanted paintings from the vast picture gallery at Alton Towers. They were a selection which he made with great care from various collections he had bought since he inherited the Shrewsbury estates. Some were originals, some were copies, and they were intend to form a collection of Christian paintings, more or less original, by means of which the study of Christian Art, in the department of Painting, might be cultivated at Oscott.' Gwynn citeert uit de *Catalogue of Pictures*, etc. te Oscott door canon William Greeney.

²⁵ Meiering e.a. 2003: 22. Volgens Looyenga is de gedachte van de herleving van een christelijke katholieke maatschappij geënt op het gedachtegoed van A.W.N. Pugin, zoals hij dat onder meer verwoordt in zijn boek *Contrasts*. Zie Looyenga 1991: 38.

Erzbisthum Köln. Al snel volgt naast de oprichting van de diverse plaatselijke verenigingen ook de opbouw van een heel aantal kerkelijke collecties, die met de protectie van bisschop of aartsbisschop uitgroeien tot bisschoppelijke en aartsbisschoppelijke musea. De drieslag vereniging, museum en vakblad blijkt in deze jaren een vruchtbare vorm van kennisuitwisseling op te leveren. De verenigingen vormen een plek van ontmoeten, vorming en uitwisseling in het debat en middels lezingen. De collecties zijn de plek om met de daadwerkelijke objecten aan en uit de praktijk te leren. Het tijdschrift is de plaats voor een doorwrochter en blijvender plaats voor (semi-) wetenschappelijke uitwisseling over landsgrenzen heen en tevens de plaats waar deze kennis ook voor de gewone ambachtsman toegankelijk kan worden gemaakt.

3. België, tweede helft van de negentiende eeuw; J.B. de Bethune en de oprichting van de Sint-Lucasscholen

In België loopt het proces anders. Vanaf 1861 is Jean-Baptiste de Bethune (1802-1894) betrokken bij de oprichting van de Sint-Lucasscholen. Jean-Baptiste de Bethune, overtuigd en vurig katholiek, maakt in 1843 persoonlijk kennis met Pugin en wordt enthousiast over het door Pugin geschetste beeld van de ideale door het geloof doortrokken en op de middeleeuwen geënte maatschappij. De Sint-Lucasscholen zijn bedoeld als een tegenwicht voor het seculiere onderwijs aan de academies, waar de stroming van het classicisme een ruime plek toebedeeld krijgt en waar men in de bouwkunst de neogotiek alleen toepast in de vorm van de 'rationeel' wetenschappelijke benadering in navolging van de Franse architect Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879). Het onderwijs op de Sint-Lucasscholen neemt de middeleeuwen als ijkpunt, omdat men vanuit een katholiek dogmatisch perspectief gericht is op de herleving van een katholiek georiënteerde maatschappij.²⁶

De katholieken willen met het stichten van eigen scholen vakbekwame ambachtslieden afleveren, mensen die een goede vorm van kunstnijverheid beoefenen en ook praktisch vorm kunnen geven aan het grotere idee van de ware christelijke kunst, die in de schepping van de middeleeuwse kathedralen een hoogtepunt bereikte waarbij kunsten en ambachten gebroederlijk samenwerkten. Het past ook bij de ontwikkeling in de eigen tijd waarin de opkomende industrialisatie meer en meer de maatschappij bepaalt, met als reactie daarop een hernieuwde behoefte aan goed opgeleide en toegeruste vaklieden.

In 1863 volgt de oprichting van het Gilde van Sint-Thomas en Sint-Lucas door kunsthistoricus James Weale (1832-1917) samen met schilder Jules Helbig (1821-1906) en De Bethune. Priester en oudheidkundige Voisin (1802 -1872 wordt de eerste voorzitter, daarbij geflankeerd door de uit

²⁶Zie Looyenga 1991: 59. Looyenga maakt onderscheid tussen de katholiek dogmatische vorm van de neogotiek zoals die vormgegeven werd door Bethune en op de Sint-Lucasscholen werd geleerd en de rationeel wetenschappelijke wijze zoals die op de bouwacademies werd gedoceerd. Bethune verhiel zich slecht tot de laatste aanpak. Het agnosticisme van de grondlegger Viollet-le-Duc hinderde hem om via deze weg tot de kern van de gotiek door te dringen.

Nederland afkomstige schrijver Jozef Alberdingk Thijm (1820-1889) en de Duitse kanunnik en kunsthistoricus Franz Bock (1823-1899). De naam 'gilde' houdt een verwijzing in naar de uit de middeleeuwen stammende gildes. Dat waren in eerste instantie de gildes waarin de ambachtslieden zich verzamelden, waarbij kennisoverdracht tussen leerling, gezel en meester centraal stond en waar de continuïteit van deze kennisoverdracht borg stond voor een zekere kwaliteitsstandaard. Later stonden de gildes vaak ook voor elitaire gezelligheidsverenigingen. De verbinding met de middeleeuwen, die immers symbool stonden voor een voorbeeldige christelijke maatschappij is ook belangrijk. Voor het Belgische Gilde van Sint-Thomas en Sint-Lucas lagen de doelstellingen op hetzelfde terrein: men zocht naar actieve kennisoverdracht en naar de bevordering van kwaliteit door het bestuderen van christelijke kunst, men maakte studiereizen met elkaar, maar men hield ook het bredere ideaal in het oog van een maatschappij waarin het gezag van kerk en paus vanzelfsprekend alle lagen van de bevolking zou doortrekken, waar kunst niet alleen het geloof verkondigde, maar het ook de gelovige kon vormen, als een soort volksonderwijs.²⁷

Het gilde zelf vormt een gemengd genootschap, waartoe zowel geestelijken als leken toegang hebben. In de eerste fase is het gilde een open, grensverleggende kunstenaarsvereniging. Wanneer het voorzitterschap overgedragen wordt aan De Bethune wordt het een meer op Rome gerichte en voorschrijvende groep, waarbij de geestelijkheid de richting bepaalt waarin het gilde zich dient te ontwikkelen; de clerus houdt daarbij een wakend oog op de voortbrengselen van kunst en wetenschap en kiest een richting die de eigen katholieke idealen ondersteunt. Volgens onderzoeker Roberto Dagnino (1980), werd er 'nadrukkelijk voor gekozen een exclusief katholieke groepering op poten te zetten die op academisch niveau een bijdrage moest leveren aan de bredere strijd tegen het liberalisme in de politiek, het liberaal-katholicisme binnen de Kerk en het classicisme en het eclecticisme in de kunst'.²⁸

4. Frankrijk, midden negentiende eeuw; E.E. Viollet-le-Duc en zijn keuze voor een rationeel constructieve kijk op de middeleeuwen

In Frankrijk is voornamelijk het oudheidkundig onderzoek een stimulans voor het denken over gotische principes en de middeleeuwen. Adolphe Napoléon Didron (1806-1867), gegrepen door het in de middeleeuwen spelende verhaal *Notre-Dame de Paris* van de schrijver Victor Hugo (1802-1885) en door Hugo persoonlijk gestimuleerd om de middeleeuwse bouwwerken van Normandië te onderzoeken, wordt tijdens de Julimonarchie door de minister van onderwijs tot secretaris van het *Comité historique des Arts et Monuments* gemaakt. In die hoedanigheid onderzoekt hij de Franse geschiedenis en geeft hij een reeks boeken uit, waaronder een aantal delen over de kathedraal van

²⁷ De Maeyer 1988: 89.

²⁸ Dagnino 2015: 266.

Chartres. Daarnaast richt hij het periodiek *Annales Archéologiques* (1844-1881) op, een blad dat als een soort encyclopedie van de kunst van de middeleeuwen gezien kan worden. Een van zijn belangrijkste medewerkers hierin wordt Eugène Viollet-le-Duc die de theoreticus van de rationele constructieve gotiek genoemd wordt. Viollet-le-Duc, die als agnost minder door de katholieke 'waarden' uit de middeleeuwen gegrepen wordt, maar als architect enorm geïnteresseerd is in de vakinhoudelijke en technische kant van de grote Franse kathedralen, ziet de gotiek als een bij uitstek rationeel constructief systeem van druk en tegendruk. Deze verstandelijke benadering van de bouwstijl van de middeleeuwen vindt zijn doorwerking in de neogotische manier van kerkbouw van onder andere architect Pierre Cuypers (1827-1921). Het is een rationale omgang met het erfgoed van de middeleeuwen, die Cuypers ruimte geeft om zich daarbinnen als architect te verhouden tot de eigen tijd.²⁹ Anderen, waaronder Van Heukelum, vinden het een onzuivere omgang met het erfgoed van de middeleeuwen, omdat volgens hen daarmee de geloofstaal van de middeleeuwen geen recht wordt gedaan.³⁰

III Het ontstaan van het Aartsbisschoppelijk Museum in Utrecht in een proces van katholieke herleving

Sinds de Bataafse Revolutie is er in Nederland ruimte voor het openbaar uitoefenen van de katholieke godsdienst en daarmee ligt de weg open voor een zelfstandige organisatie van de rooms-katholieke kerk. In de door paus Pius IX (1792-1878) op 4 maart 1853 uitgeschreven bul *Ex Qua Die*, (Vanaf de dag) brengt de paus katholiek Nederland onder in de structuur van een nieuwe kerkprovincie, met daarin de bisdommen Haarlem, 's-Hertogenbosch, Breda en Roermond. Utrecht wordt het aartsbisdom. Hoewel de bul door het Nederlandse protestantse volksdeel met argwaan bekeken wordt en de aanleiding vormt van de val van het kabinet Thorbecke, levert ze een sterke impuls voor de toename van het katholiek zelfbewustzijn in de Nederlandse samenleving. Langzaam wordt er een nieuwe kerkelijke structuur opgebouwd, waarin oude staties opgaan in nieuwe parochies, waarin de kerkelijke gezagsstructuur in handen komt van bisschoppen, dekens en pastoors en waarin men met ijver aan de slag gaat om nieuwe kerken te bouwen en in te richten, nu niet meer verscholen, maar juist zichtbaar aanwezig in de Nederlandse samenleving. Mocht dat nog niet genoeg zijn om het zelfbewustzijn van de katholieken te versterken, dan kan men door kranten

²⁹ Looyenga 1991: 74.

³⁰ Van Heukelum zelf ziet die geloofstaal van de middeleeuwen vooral in de Nederlandse veertiende- en vijftiende-eeuwse baksteengotiek, zoals architect Alfred Tepe die in theorie en praktijk vormgaf. Zie Looyenga 1991: 356.

en tijdschriften kennis nemen van de hierboven beschreven bewegingen in de omliggende landen, waar de katholieken zich ten opzichte van de liberale overheid durven te positioneren.³¹



Afb. 7. Portret van G. W. van Heukelum bij een boekenkast, rond 1905-1910.

1. G.W. van Heukelum; priester die via de kunstnijverheid en de geestelijkheid bijdraagt aan een proces van katholieke herleving

Het is tegen de achtergrond van deze Nederlandse ontwikkeling van het katholieke zelfbewustzijn, geplaatst in de parallel verlopende ontwikkeling hiervan in de buurlanden, dat leven en keuzes van Gerard van Heukelum zich laten lezen. (afb. 7) Als jongste zoon van een rijke steenhandelaar volgt hij eerst onderwijs aan het kleinseminarie in Culemborg en aansluitend aan het grootseminarie in

³¹ Eijnatten en Van Lieburg 2006: 279.

Rijsenburg om zich voor te bereiden op het priesterschap. Al jong heeft Van Heukelum belangstelling voor kunst en architectuur. In zijn schooljaren komt hij in aanraking met het werk van literator Alberdingk Thijm, die rond 1850 als katholiek een prominente plaats inneemt in de Nederlandse samenleving en niet schroomt om net als De Stuers in rijke bewoordingen zijn mening ten beste te geven over de omgang van het Rijk met het eigen erfgoed.³² Alberdingk Thijm voert op vele fronten een vurig pleidooi voor een rehabilitatie van het katholieke aandeel in het Nederlandse literaire erfgoed, de Nederlandse geschiedenis en de Nederlandse kunst. Zo brengt hij het belang van de katholieke Vondel onder de aandacht en bereidt hij in zijn vele bijdragen in tijdschriften als *De Dietsche Warande* en *De Tijd* een herwaardering van de middeleeuwen voor:

Wij moeten terug in ons verleden; niet náar ons verleden - men vleye er zich niet mee - maar slechts in den geest terug in de middeleeuwen, om daar nog wat beter te leren beminnen en gelooven, om er de beginselen voor meerdere en zuivere kunst en wetenschap uit terug te halen. En van daar onzen strijd tegen de dwaling, die al wat Katholiek is laag of leugenachtig noemt.³³

Het moeten deze teksten zijn, die de richting voorbereiden, die Van Heukelum zal inslaan. In september 1858 reist Van Heukelum naar Keulen om deel te nemen aan de Duitse Katholiekendagen die daar gehouden worden. Hij komt op deze manier al jong in aanraking met het enthousiasme van de Duitse katholieken voor het oprichten van kerkelijke verenigingen en het opbouwen van collecties om daarmee de ambachtslieden te vormen. Ook ontmoet hij een aantal belangrijke figuren die de herleving van het katholicisme voorstaan in de vorm van een neogotische beweging in het Rijnland. De hierboven genoemde Reichensperger is de voorzitter van deze dagen. Wanneer de oude Van Heukelum in een interview rond zijn veertigjarig priesterjubileum op deze periode terugblijkt, zegt hij: 'En met den moed, met den overmoed zoo gij wilt, van jongelui, maakten wij onze opwachting bij den president August Reichensperger.' Hij herinnert zich een vriendelijke ontvangst en blijft daarna met Reichensperger corresponderen. 'Hij moedigde mij ter zijde aan met zijn voorlichting en eruditie [...]. Veel, heel veel heb ik hem te danken.'³⁴

Zowel zijn geschriften als zijn rol van voorvechter voor de neogotische beweging in Duitsland inspireren Van Heukelum. Ook legt de jonge Van Heukelum contact met de Akense kanunnik Franz Bock om met hem over het ontwerp van een miskelk voor de aartsbisschop te praten.³⁵ Door deze ontmoetingen gestimuleerd en geïnspireerd, begint Van Heukelum zich toe te leggen op de studie

³² Van Heukelum, *Ongepubliceerd memorandum over jeugd en studie jaren*, in de vorm van opgeschreven herinneringen uit de jaren 1834-1859. Kopie en transcriptie bevinden zich in het MCC, archief ABM (map Van Heukelum). Van Heukelum vermeldt daarin dat hij *De Geschiedenis der Middeleeuwsche letterkunde* van Alberdingk Thijm als handboek gebruikt. Ook schrijft hij: 'Ik had voor den schrijver, zonder dat ik hem kende, een voorliefde en kocht en las wat hij uitgaf'.

³³ Alberdingk Thijm en Van Nouhuys 1853: VIII.

³⁴ A. v. D. 'Bij Mrg. G.W. v. Heukelum.' *Het Centrum*, 7 augustus 1909.

³⁵ De wijdingsklas van 1858 biedt aartsbisschop Zwijssen een miskelk van middeleeuws model aan. Onder leiding van Van Heukelum wordt gekozen voor een handgemaakte kopie van de Keulse Apostelkelk.

van vooral middeleeuwse kerkelijke kunst: '[...] en zo gebeurde het' schrijft hij zelf, 'dat ik in 1859 reeds een vrij aanzienlijke bibliotheek in dit vak bezat en zelf reeds mijn werk over de Altaarkelk begon te schrijven'.³⁶ Na zijn priesterwijding in 1859 wordt hij door aartsbisschop Joannes Zwijsen (1794-1877) benoemd tot kapelaan aan de Sint-Catharinakathedraal te Utrecht, waar ook de toekomstige aartsbisschop Schaepman kort daarna pastoor wordt. Deze kerk, die in 1853 van een gewone parochiekerk tot kathedrale kerk was bevorderd, wordt onder leiding van architect Herman Jan van den Brink (1816-1882) aanzienlijk gerestaureerd. Van Heukelum is hierbij betrokken.

Met de toenemende ontsluiting door het spoor vormt het voor Van Heukelum geen bezwaar om deel te nemen aan verschillende congressen, bijeenkomsten en excursies, waar men zich over het onderwerp van de juiste vormen van het herlevend katholicisme buigt. Het gedachtegoed van Pugin, door Reichensperger, Bethune en Weale zich toegeëigend en verspreid, vindt zo op verschillende manieren zijn weg naar Utrecht. Ook de uitgave van regelmatig verschijnende periodieken, zoals de *Revue de l'art chrétien* (1857-1914) en het *Organ für christliche Kunst*, die Van Heukelum door zijn beheersing van de talen goed tot zich kan nemen, houdt hem op de hoogte van wat er in het katholieke Europa van die dagen speelt op het gebied van de herleving van de kerkelijke kunst.³⁷

Van Heukelum wil dat de studie van kerkelijke oudheidkunde en de beoefening van de kerkelijke kunst zich ook in Utrecht verder en breder ontwikkelt. Hij denkt daarbij aan een tweesporenbeleid; met een verzameling objecten kan hij goede voorbeelden inbrengen die de kunstnijverheid en de ambachtsman kunnen helpen hun ontwerpen in een goede richting te ontwikkelen, een collectie zoals de nijverheidsmusea en de kerkelijke musea die opbouwen in Duitsland. Maar tegelijkertijd moet ook de geestelijkheid gevormd worden; zij moet zicht krijgen op wat goede kerkelijke kunst is, omdat zij degene is die in deze tijd van katholieke herleving, van nieuwe kerkenbouw en van herinrichting een doorslaggevende stem heeft in de uiteindelijke vormgeving. Schaepman, die in 1868 Zwijsen opgevolgd is als aartsbisschop van Utrecht, heeft in tegenstelling tot zijn voorganger grote belangstelling voor kerkelijke kunst en stelt zich met hart en ziel achter het uitwerken van de plannen die Van Heukelum op dit gebied ontwikkelt. In 1868 krijgt Van Heukelum de rol van kunstadviseur voor het bisdom, hij heeft daarin een leidende adviesstem en verzamelt het zogenaamde Utrechtse 'kwartet' om zich heen om zijn ideeën in de praktijk uit te voeren: de architect Alfred Tepe (1840-1920), beeldhouwer Friedrich Wilhelm Mengelberg (1837-

³⁶ Van Heukelum, *Ongepubliceerd memorandum over jeugd en studiejaren*, in de vorm van opgeschreven herinneringen uit de jaren 1834-1859. Kopie en transcriptie bevinden zich in het MCC, archief ABM (map Van Heukelum).

³⁷ De *Revue de l'art chrétien* (1857-1914) was een periodiek van de neogotische beweging in Europa. Het bevatte bijdragen van oudheidkundigen, kunsthistorici en kunstenaars uit Frankrijk, België en andere Europese landen en bevatte eveneens data van belangrijke evenementen. Het *Organ für christliche Kunst* was het tweewekelijkse vakblad van de Duitse christelijke kunstverenigingen. Deze werden opgericht om oude kerkelijke kunst te beschermen en nieuwe, verantwoorde kerkelijke kunst te bevorderen. Van Heukelum haalt de *Revue de l'art chrétien* aan in zijn artikel over de afbeeldingen van Sint-Christoffel, net als de *Annales Archéologiques* van Didron.

1919), edelsmidse Brom, vertegenwoordigd door vader Gerard Brom (1831-1882) en zoon Jan Hendrik Brom (1860-1915) en de glazenier Heinrich Geuer (1841-1904). Van Heukelum kan op deze manier een blijvend stempel zetten op de ontwikkeling van de kerkbouw in de het aartsbisdom van Utrecht.³⁸

Het is in dezelfde jaren dat Van Heukelum het initiatief neemt tot het oprichten van een museum, een gilde en een tijdschrift. Alle drie de initiatieven worden ondersteund door de aartsbisschop. Van Heukelum onderhoudt in deze tijd contacten met voormannen van de neogotische bewegingen 'over de grens', zoals Bock, Weale, Bethune en Reichensperger. Zo gaat hij zomer 1869 mee met de jaarlijkse studiereis van het Belgische Sint-Lucasgilde, die dat jaar naar Xanten voert. Bethune komt in 1878 naar Utrecht waar hij het Sint-Bernulphusgilde en het museum bezoekt. De vier zijn allen erelid van het Sint-Bernulphusgilde.³⁹

In 1873 verlaat Van Heukelum de stad Utrecht, om pastoor in Jutphaas te worden. Uit zijn memoires blijkt duidelijk dat dit nadrukkelijk op eigen verzoek gebeurt, er zijn niet precies met name genoemde redenen die ervoor zorgen dat hij zich in Utrecht niet meer thuis voelt.⁴⁰ Toch blijft hij enorm betrokken op de ontwikkelingen in de stad rond museum, vakblad en gilde. Maar daarnaast heeft hij een ander groot project waar hij zich met al zijn energie aan kan wijden: de bouw en de inrichting van de Sint-Nicolaaskerk in zijn eigen parochie.

Na de dood van Schaepman in 1882 neemt de invloed van Van Heukelum af. Petrus Snickers (1816-1895) die van 1883 tot 1895 de positie van aartsbisschop bekleedt, heeft overduidelijk andere prioriteiten. Onder aartsbisschop Hendrik van de Wetering (1850-1929), die zelf tot het Sint-Bernulphusgilde behoorde, wordt Van Heukelums positie juist weer versterkt. Een bewijs daarvan is dat hij in 1900 tot een van de negen kanunniken van het Utrechtse kathedraalkapittel benoemd wordt. In 1909 wordt met groot vertoon in Jutphaas zijn 40-jarig priesterjubileum gevierd, een jaar later, op 30 juni 1910 overlijdt Van Heukelum. Zijn bibliotheek van meer dan zeshonderd kostbare boeken laat hij grotendeels na aan het Aartsbischoppelijk Museum.⁴¹

³⁸ Looyenga 1985: 225-226.

³⁹ *Het Gildeboek* 1881: 171.

⁴⁰ Van Heukelum, *Ongepubliceerd memorandum over zijn periode als bouwpastoor*, in de vorm van opgeschreven herinneringen uit de jaren 1834-1859. Kopie en transcriptie bevinden zich in het archief MCC, archief ABM (map Van Heukelum).

⁴¹ Schut 1983: 100-102. Van Heukelum verwoordt het in zijn testament als volgt: 'Ik legateer mijn boekerij, in zoover deze boek- en plaatwerken bevat over kerkelijke kunst en oudheidkunde aan het aartsbisdom Utrecht, ten behoeve van het Aartsbischoppelijk Museum of der Seminaries van Rijsenburg en Culemborg. Het zal aan den Aartsbisschop overgelaten zijn, te beslissen waar een en ander zal worden ondergebracht.' Een kopie van het testament is aanwezig in het MCC, archief ABM (map Van Heukelum).

2. Vitalisering door musealisering; het oprichten van het Aartsbisschoppelijk Museum 'tot herleving en bevordering van de beoefening inzonderheid der katholieke kerkelijke kunst en geschiedenis'

Een kleine tien jaar na het herstel van de bisschoppelijke hiërarchie wordt in 1862 in Utrecht een kerkelijk museum opgericht. Initiatiefnemer is de hierboven genoemde Van Heukelum. De kerkelijke katholieke overheid wordt vanaf de allereerste fase van de wordingsgeschiedenis van het Aartsbisschoppelijk Museum betrokken bij de verzameling. Niet voor niets tooit het museum zich met de naam 'Aartsbisschoppelijk Museum' en neemt met niemand minder dan de aartsbisschop zelf als beschermheer genoegen. De redenen om dit te doen zijn eenvoudig en logisch: men zoekt draagvlak, bescherming en (financiële) ondersteuning. Van Heukelum vindt dat binnen de eigen kerkelijke kring en wel in de al eerder genoemde persoon van aartsbisschop Schaepman. De collectie wordt eerst in de pastorie van de Catharinakathedraal gehuisvest, eind 1869 wordt zij met welwillende toestemming van de aartsbisschop ondergebracht in Huis Loenersloot.⁴² Op 1 juni 1872 wordt de collectie officieel opengesteld voor publiek. Naast het bewaren en verzamelen van kunstvoorwerpen en oudheden, modellen en tekeningen, boek- en plaatwerken, ligt het hoofddoel voornamelijk daarin besloten dat deze voorwerpen de bevordering van de kerkelijke kunst en geschiedenis kunnen dienen. Niet alleen worden voorwerpen in de collectie opgenomen die specifiek als kerkelijke kunst worden gezien, maar ook voorwerpen die het kunsthandwerk op welk gebied ook kunnen bevorderen.

Tien jaar later, vlak voor zijn overlijden, richt aartsbisschop Schaepman op 16 juli 1882 de stichting Aartsbisschoppelijk Museum op. In de statuten van deze stichting wordt in keurig regelmatig schrift bovenstaand doel herhaald, uitgebreid en gespecificeerd:

[...] willende zijn pogingen tot herleving en bevordering van de beoefening inzonderheid der katholieke kerkelijke kunst en geschiedenis naar vermogen bestendigen en het aanleeren en beoefenen bepaaldelijke voor de minder vermogende landgenooten vergemakkelijken, onder den naam van Het Aartsbisschoppelijk Museum in zijn Metropole opricht eene stichting, welke ten doel heeft, kunstvoorwerpen en oudheden, modellen en tekeningen, boek- en plaatwerken te verzamelen, en die zooveel mogelijk te doen strekken tot het bevorderen der beoefening bijzonderlijk van de Katholieke Kerkelijke Kunst en geschiedenis. Overeenkomstig dit doel zullen hare verzamelingen niet slechts opnemen, wat in engeren zin onder kerkelijke Kunstwerken kan verstaan worden maar ook die voorwerpen welke kunnen

⁴² Het pand aan de Nieuwegracht nr. 20 was leeg komen te staan, hiervoor was het de pastorie van de opgeheven schuilkerk van Sint-Martinus aan de Herenstraat in Utrecht.

strekken om het kunsthandwerk op welk gebied ook, in een goede vooral in Middeleeuwse richting te bevorderen.⁴³

De verzameling dient de *herleving* en de *bevordering van de beoefening van de katholieke kerkelijke kunst en geschiedenis* te versterken. Daar voegt de oprichting van het museum zich in de bredere stroom van katholieke herleving die verspreid over Europa te zien is. Van Heukelum sluit zich aan bij het gedachtegoed van Alberdingk Thijm die in Nederland een bewustwording van het katholieke aandeel in de natievorming tot stand wil brengen en richt zich net als de omringende landen op de middeleeuwen: het kunsthandwerk dient in een ‘goede, vooral *Middeleeuwse* richting’ bevorderd te worden. Ook het denken van Pugin past daarin, zoals dat door Reichensberger en Bethune op geheel eigen wijze in hun situatie werd toegepast en verwerkt en waarin de overtuiging centraal staat dat men in de middeleeuwse samenleving de essentie vindt van een ‘christelijke geest’; dat alleen van daaruit goede kerkelijke kunst kan ontstaan, die op haar beurt zelf weer bijdraagt aan het vormgeven aan die ‘christelijke geest’.

Op meerdere plekken komt men begrippen tegen als de ‘ware’ beginselen der kerkelijke kunst. Dat ‘ware’ vormt de tegenhanger van iets dat niet in orde is, niet deugt. Zo gaf de eerder genoemde Pugin zijn boek de titel *True principles of pointed architecture* mee, met daarin de inherent aanwezige aanname dat men blijkbaar ook ‘valse’ uitgangspunten kan hebben als architect. Pugin zelf ervaart de vermenging van kerkelijke architectuur met heidense bouwvormen als zeer kwalijk. Als men heidense vormen in de kunst en de architectuur inbrengt, draagt men volgens hem gelijktijdig een boodschap over die samenhangt met die heidense uitingvormen. Een boodschap die diametraal tegen de taal van de kerk ingaat, zeker ook omdat juist de verlichtingsdenkers de klassieken tot hun grote voorbeeld en ankerpunt hebben genomen.⁴⁴

Van Heukelum zelf verzet zich sterk tegen architecten die een rationele, meer Franse manier van omgaan met de gotiek voorstaan, zoals bijvoorbeeld in het werk van een architect als Cuypers gebeurt. Ook daarin verloochen je volgens hem de essentie van de gotiek.⁴⁵ Daar komt nog eens bij dat Van Heukelum vindt dat de architectuur moet aanhaken bij de regionale of nationale cultuur. Hijzelf kiest als basis voor die ‘goede, vooral *Middeleeuwse* richting’ de laatmiddeleeuwse Nederrijnse cultuur als uitgangspunt voor zijn bouwprojecten en de bredere middeleeuwen als uitgangspunt voor zijn collectieverzameling en vormingsideaal. Het bisdom Utrecht viel in de periode van de middeleeuwen immers onder het aartsbisdom Keulen.

Voor Van Heukelum zijn de middeleeuwen een ideaalbeeld van een christelijke maatschappij waarin de kunstambachten dienstbaar zijn aan de kerk en de kerk zelf de centrale positie inneemt,

⁴³ HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 72.

⁴⁴ Pugin 1841: 3.

⁴⁵ Zie Oxenaar 2009: 223-228, waarin hij schrijft over de verhouding tussen Cuypers en de katholieke neogotische beweging.

die haar volgens de katholieken rechtens toekomt. Een maatschappij die men ziet als een tijd van geestelijke eenheid en harmonie. Maar ook een periode met een sterke kerkelijke hiërarchie en met duidelijke gezagsstructuren. Bethune zet zeer bewust de Sint-Lucasscholen in, om door middel van ‘het schone, het ware en het goede’ tot de kern van werkelijke christelijke kunst te komen. Goede kennis van christelijke symbolen, de ontwikkelingsgeschiedenis van de christelijke iconografie, de kerkgeschiedenis en de hagiografie vormen daarin belangrijke elementen. Zij moeten een tegenwicht vormen voor dat wat er op de academies geleerd wordt.⁴⁶

In Keulen zorgt men dat er in het museum naast ruimte voor de verzamelde objecten, ook een ruimte is voor ontmoeting en voor studie, zodat de katholieke ambachtsman en de katholieke kunstenaar daar kunnen leren van zowel de collectie als hun vakbroeders om zo een antwoord te hebben op de gangbare classicistische manier van werken die op de vakscholen geleerd wordt. In Utrecht is het vooral Herman Schaepman (1844-1903), neef van de eerder genoemde aartsbisschop en goede vriend van Van Heukelum, geleerde en uiteindelijk kamerlid, die probeert te verwoorden hoe de vormentaal zelf al onderscheidend werkt.⁴⁷ ‘Tegenover het alledaagsch karakterlooze der heerschende academische kunst, uit een valschen schoonheidszin geboren, stond hier voor mij een scherpe maar grootsche karakterteekening, die haar figuren [...] geheel en al beheerschte’, zegt Schaepman, wanneer hij in het tweede deel van *Het Gildeboek* de houtgravures van Albrecht Dürer, die toch vooral als renaissanceschilder geduid wordt, probeert te karakteriseren. Voor Schaepman is het wel duidelijk. Het werk van Dürer is doortrokken van een katholieke geest: warm, eenvoudig, gelovig. Het ademt in alles eerbied voor God en het heilige.⁴⁸ Die goede, middeleeuwse richting blijft decennialang, tot de dood van Van Heukelum, het ankerpunt voor de verzameling van het Aartsbisschoppelijk Museum.

3. Het verzamelbeleid, 1860-1910

Om zicht te krijgen op het verzamelbeleid gedurende de eerste vijftig jaar van de collectie van het Aartsbisschoppelijk Museum is het handig om een sprong in de tijd te maken en de inleiding van de eerste schilderijencatalogus die voor het Aartsbisschoppelijk Museum wordt uitgegeven als startpunt te gebruiken.⁴⁹ Het is Anton Rientjes (1881-1961) die de inleiding hiervoor verzorgt.⁵⁰ Van 1910 tot

⁴⁶ De Maeyer 1988: 88-91.

⁴⁷ Een mooi beeld van de vriendschap tussen Van Heukelum en Schaepman is te vinden in Persyn 1912: 163-166 en 250-296. Hierin wordt ook een beeld geschetst van de boeken die ze lezen op kunsthistorisch gebied, van de gevoerde discussies en van de veranderingen die Schaepman hierdoor ondergaat.

⁴⁸ Schaepman 1877: 26-43. Schaepman citeert hier J. Ritter von Fürich.

⁴⁹ Deze catalogus maakt deel uit van de schilderijencatalogus van het Centraal Museum die in 1933 wordt uitgegeven en verzorgd wordt door jonkvrouw C.H. de Jonge, in die jaren als conservatrice aan het Centraal Museum verbonden. De verzameling bevindt zich dan al ruim tien jaar in dit museum.

⁵⁰ De geestelijke erfenis en verantwoordelijkheid voor de collectie van het Aartsbisschoppelijk Museum legt pastoor Van Heukelum, die in 1910 sterft, als een soort nalatenschap op de schouders van de jonge Rientjes, de man die hem als jonge kapelaan vanaf 1906 tot zijn dood in 1910 bijstond in zijn parochie in Jutphaas. Rientjes gaat zorgvuldig om met deze erfenis. Volgens Casper Staal neemt Rientjes hiermee de profetenmantel van Van Heukelum over. Zie Staal 1994: 173.

1923 is Rientjes conservator van het Aartsbisschoppelijk Museum. Niet voorzien van de geldelijke middelen van zijn voorganger, ligt zijn bijdrage in het zorgvuldige beheer ervan; het werk van registreren, vastleggen en noteren van gegevens, iets waar Van Heukelum zelf zich nooit goed toe zetten kon. Rientjes neemt het in de periode van zijn conservatorschap getrouwelijk op zich. Zes inventarisboeken, waaronder een voor de schilderijen, alle nog steeds in het Catharijneconvent aanwezig, getuigen daarvan. In keurig schrift is nummer na nummer ingeschreven.⁵¹ Als in 1933 de catalogus van de schilderijen uitkomt, blijkt Rientjes de aangewezen persoon om in de inleiding een helder licht op het ontstaan van de schilderijenverzameling van het Aartsbisschoppelijk Museum te laten schijnen. Het gaat om een 'kleine collectie' van bijna tweehonderd objecten, aangelegd door Van Heukelum:

Want van Heukelum zocht en kocht overal en de opgeheven pastorieën van St. Catharijnesteeg (1841), Dorstige Hartsteegje (1842), Onder de Linden (1852) en St. Martinus aan de Heerenstraat (1856) hadden nog vele oude schilderijen te geef, zoodat de beschikbare ruimte in de St. Catharina-pastorie weldra te klein werd.⁵²

Hiermee start Rientjes de inleiding van de schilderijencatalogus. Het is een verwoording van de beginfase van het ontstaan van de collectie, waarbij Rientjes in de inleiding een beeld oproept van de manier waarop er verzameld werd. Het is goed om tegenover deze verwoording en de beelden die daarmee bij ons opgeroepen worden, concrete aantallen en voorbeelden te plaatsen, waardoor er een zekere nuancering optreedt.

De door Rientjes hierboven genoemde 'kleine' verzameling schilderijen van Van Heukelum zelf bevat nog altijd minimaal veertig van de in de schilderijencatalogus van 1933 genoemde honderddertien nummers. Meer dan een derde van de totaalcollectie.⁵³ Ook de bijdrage van aartsbisschop Schaepman is substantieel; negentien van de honderddertien nummers staan als geschenk van Schaepman genoteerd, een zesde deel van het totaal. Samen zijn ze goed voor de helft van de in de catalogus opgenomen verzameling. Van pastoor W.M. de Jong (1792-1871) zijn maar twee nummers in de catalogus terug te vinden en slechts vier schilderijen kunnen herleid worden

⁵¹ In 1923 draagt Rientjes, in verband met overplaatsing naar een andere gemeente, het werk voor het museum over aan de edelsmid Jan Eloy Brom. In de inventarislijsten is dat te zien aan het grotere en onregelmatig handschrift waarin vanaf dan de registratie van de voorwerpen wordt vastgelegd. Maar het basiswerk is dan wel gedaan, Brom schrijft voornamelijk de nieuwe aanwinsten uit de jaren 1923-1933 in.

⁵² In 1855 worden naar aanleiding van het herstel van de bisschoppelijke hiërarchie de diverse staties opgeheven. Zij vormden een soort missiestructuur in de tijd dat er geen vrije godsdienstbeoefening voor katholieken mogelijk was. Zij worden opgenomen in een nieuw verband van parochies. De parochiekerk van de H. Catharina, tevens ook kathedraal, neemt daarbij het werkterrein van de staties St. Servaas Onder de Linden, de Dorstige Hartsteeg en de St. Martinus in de Heerenstraat op. De laatste kerk wordt de bijkerk van de St. Willibrordusparochie, waar de St. Willibrordus-statie in opgaat. Als Rientjes het heeft over opgeheven pastorieën van St. Catharijnesteeg (1841), de Dorstige Hartsteeg (1842), Onder de Linden (1852) en St. Martinus in de Heerenstraat (1856) gaat het in wezen over opgeheven staties. Het kerkelijk bezit kan daarmee 'te geef' worden, zoals Rientjes dat zo mooi verwoordt, maar kan vanzelf ook onder de parochies vallen waarin de staties opgenomen zijn. Het voorwoord zelf is te vinden in Rientjes 1933: Inleiding.

⁵³ In de door Rientjes geschreven inventaris van de schilderijen uit 1923 zijn dat er zelfs zestig, alleen is een deel van deze inventaris in een andere hand (Timmers) herschreven, waardoor het lastig is om dit deel ten opzichte van het geheel te plaatsen. Waarschijnlijk is het gedeelte dat door Rientjes en het gedeelte dat door Brom ingeschreven is, door Timmers verwijderd en herschreven.

naar voormalige Utrechtse staties; één uit de sacristie van de St. Catharinakerk, één uit de voormalige kerk Onder de Linden en twee uit de vroegere St. Willibrorduskerk in de Heerenstraat. In de handgeschreven inventaris van Rientjes uit 1923 is dat er eentje meer.⁵⁴ Waar de inleiding van Rientjes een beeld oproept van een pastorie die voornamelijk gevuld is met werk afkomstig uit de oude staties, waarbij pastoor De Jong en aartsbisschop Schaepman minstens zoveel bijdragen aan de collectie als Van Heukelum zelf, lijken de genoemde gegevens veel meer een beeld te geven van een basiscollectie die door Van Heukelum samen met Schaepman aangelegd is. Het werk van de opgeheven staties lijkt daarin een marginale rol te spelen. Volgens Rientjes zocht Van Heukelum ‘vooral naar primitieve stukken [...] welke als model voor den beoefenaar der Kerkelijke Kunst konden dienen’.⁵⁵ ‘Primitief’ moet in dit verband gelezen worden als ‘de goede, Middeleeuwse richting’, ofwel voor-reformatorisch katholiek en op geloofsbeleving gericht werk dat vóór 1575 ontstaan is. Het verzamelen van de objecten dient daarbij de handwerker, het ondersteunt hem en kan hem als model dienen voor zijn werk. Het ‘redden’ van objecten wordt hier niet als primair doel genoemd.

Een van de vroegst genoteerde aankopen van Van Heukelum voor het museum, dat zich nu onder de naam *De doop van een vorst* in de collectie van Museum Catharijneconvent bevindt, kan dit verduidelijken.⁵⁶ Het schilderij wordt in de catalogus van Rientjes gedateerd als eerste helft zestiende eeuw, een aantal figuren rechts op het schilderij zijn terug te voeren op prentenreeksen van Albrecht Dürer, die rond 1505 en 1509 uitkwamen.⁵⁷ De tijd erna, vanaf het einde van de zestiende tot en met de achttiende eeuw, is de periode waarin de rooms-katholieke kerk als grote opdrachtgever wegvalt. Men is van mening dat er voor de kerkelijke (katholieke) beoefenaar der kunst dan niet veel meer als ‘model’ te gebruiken valt.

Van de honderddertien nummers die in de catalogus te vinden zijn, komen er negenentwintig uit de dertiende, veertiende en vijftiende eeuw. Het grootste gedeelte daarvan vormt werk dat aangekocht is uit de collectie Ramboux, zeventien schilderijen worden door Van Heukelum aan het museum geschonken, twee andere exemplaren zijn zeer waarschijnlijk ook van hem, al worden ze in deze catalogus zonder zijn naam genoemd.⁵⁸ Van de resterende tien schilderijen zijn er vijf door

⁵⁴ Van de door Rientjes genoemde ‘vele oude schilderijen te geef’ zijn uiteindelijk vier (vijf) nummers direct terug te voeren op de opgeheven staties. Andere nummers kunnen natuurlijk ook vanuit de staties of de parochies in het bezit van Van Heukelum terecht gekomen zijn, maar dan zou hun herkomst bekend zijn en zou men mogen verwachten dat Rientjes dat geregistreerd had.

⁵⁵ Rientjes 1933: Inleiding.

⁵⁶ ABM s82. Verwijzing in kasboekje over de periode 1862-1871, tweede genoteerde uitgave op 30 juni 1862. MCC, archief ABM. Zie ook Kruijsen 2002: 166.

⁵⁷ Zie ook <<http://adlib.catharijneconvent.nl/ais54/Details/collect/7983>>. Geraadpleegd op 11 april 2019.

⁵⁸ Johann Anton Ramboux (1790-1866) was een Duitse schilder, lithograaf en kunstverzamelaar die tijdens twee Italiaanse reizen 391 vroege Italiaanse schilderijen kocht. Na zijn reizen kreeg hij een baan als conservator in het *Wallraf Museum* in Keulen. Omdat de stad Keulen de vraagprijs voor zijn collectie te hoog vond, werd deze na zijn dood geveild. Een deel hiervan kwam in het bezit van pastoor Van Heukelum.

Schaepman geschonken, komt er één uit een van de Utrechtse kerken en hebben er vier een andere schenker.

Het grootste gedeelte van de schilderijen stamt uit de zestiende eeuw: drieënvijftig werken, waarvan negentien een geschenk van Van Heukelum blijken te zijn, negen van Schaepman, er komen maar liefst twaalf uit Jutphaas en vier uit Utrechtse kerken. Van de twintig resterende schilderijen vallen er vijftien onder verschillende schenkers en zijn er van vijf geen herkomstgegevens bekend. De schilderijen uit de zeventiende eeuw, vallend onder de uitspraak: ' [...] uit latere perioden onzer schilderkunst [die nooit] werden [...] aangekocht, alleen geaccepteerd uit piëteit of wanneer ze gevaar liepen te "verdwijnen"' zijn er nog altijd dertig. Zij vormen meer dan een kwart (!) van het totale aantal in de catalogus. De balans verandert wel zichtbaar. Nog maar vier zijn er door Van Heukelum geschonken, vijf zijn afkomstig van Schaepman, twee komen uit Jutphaas. De rest is op te delen in tien andere schenkers en van negen is de herkomst onbekend. Uit de achttiende eeuw wordt er slechts een item genoemd, dat niet door Van Heukelum of Schaepman geschonken is.

De genoemde 'grote aanwinst' betreft de drieëntwintig tot vierentwintig nummers die Van Heukelum op twee items na zelf had aangekocht op de veiling Ramboux te Keulen in 1867, 'waarbij ook eenige merkwaardige Italiaanse primitieven'. Ook hier zet de tekst je snel op het verkeerde been. Alle stukken op een na uit de verzameling Ramboux zijn namelijk afkomstig van de Italiaanse school, waarbij er een tijdspanne wordt beslagen van de twaalfde tot en met de vijftiende eeuw. Rientjes gebruikt het woord 'primitief' hier om ze te onderscheiden van de bij de renaissance behorende werken. Ook dit zijn voor hem voorbeelden van zuivere religieuze kunst, voordat de met de renaissance samenhangende nieuwe, wereldse cultuur in de schilderijen zichtbaar werd.⁵⁹ Het zijn stukken die als model kunnen dienen voor de beoefenaar van kerkelijke kunst, en ook 'de merkwaardige Italiaanse primitieven', de vroege Italiaanse primitieven uit de twaalfde, dertiende en veertiende eeuw vallen hier dus onder.⁶⁰ Die Italiaanse primitieven worden wel als 'grote aanwinst' gezien, maar vallen buiten het kader van de vooral op het Rijnland gerichte blik. Toch passen ze, ondanks dat ze uit de Italiaanse school komen, blijkbaar goed bij de idee van wat een 'goede, vooral Middeleeuwse richting' voorstaat als voorbeeld voor de kunstenaar en de ambachtsman. Ook hier wordt deze aanname ondersteund door een uitvoerige bespreking van deze 'primitieven' door Herman Schaepman in *Het Gildeboek*, waarin hij de schilderschool van Siena uitbundig prijst.⁶¹

⁵⁹ Krul 1995: 237.

⁶⁰ Het woord 'primitief' wordt rond de jaren 1840 geïntroduceerd om er de vroeg-Italiaanse schilderkunst mee te beschrijven. Deze term is niet negatief bedoeld; men wil er het fijnzinnige en pure element in deze schilderijen mee duiden. Kort daarna wordt de term ook ingezet voor de Vlaamse 'primitieven', waarbij het dient als een tegenhanger voor het idee dat de grote vernieuwingen in de schilderkunst alleen aan Italië te danken zouden zijn. Ook Noordwest-Europa levert dan een bijdrage. Zie Krul 1995: 236-238.

⁶¹ Schaepman 1877-II: 48.

Een voorbeeld van zo'n Italiaanse primitief is te vinden in de nu aan de omgeving van de veertiende-eeuwse Siense schilder Bartolomeo Bulgarini toegeschreven *Gekruisigde Christus met Maria en Johannes*, dat zich nog altijd in de collectie van het Catharijneconvent bevindt.⁶²

Rientjes vervolgt: 'Na de Bisschopswijding van Mgr. Schaepman werden bij Vormreizen op pastorie- en sacristiezolders vele stukken ontdekt, welke door opneming in het Museum van den ondergang zijn gered.'⁶³ Als we achter het woord 'vele' proberen concrete getallen te zetten naar aanleiding van de in de schilderijencatalogus aanwezige gegevens kunnen we ongeveer twaalf nummers traceren naar een geschenk of een bruikleen van een specifieke pastoor of parochie, waarbij we de plaatsen Utrecht en Jutphaas nu even buiten beschouwing laten. Ook hier dus, anders dan verwacht, geen substantiële hoeveelheid in deze catalogus.⁶⁴

Hoewel getallen en aantallen enigszins 'vloeibaar' zijn, levert de combinatie getallen en tekst zeker iets op. Blijkbaar wil Rientjes de lezer ervan doordringen dat Van Heukelum nooit een actief verzamelbeleid heeft gehad wat betreft de zeventiende-eeuwse schilderijen, dat alleen in de middeleeuwse kunst de voorbeelden voor de huidige katholieke ambachtslieden te vinden waren. Toch bevat die periode in deze catalogus nog altijd tegen de dertig nummers, ruim een kwart van de schilderijen die in de catalogus van 1933 terecht kwamen. Dit lijkt met elkaar in tegenspraak. Aan de andere kant hebben de voorstellingen van deze zeventiende-eeuwse schilderijen wel overduidelijk een katholieke thematiek; vooral Maria, Christus en de heiligen worden afgebeeld, in een stijl die je zeker nog als 'goed middeleeuws' kan benoemen omdat de devotiecultuur er sterk in gestimuleerd wordt.⁶⁵

Van Heukelum noemt, wanneer hij het over de stichting van het museum heeft nadrukkelijk dat 'de welwillende medewerking van Mgr. Schaepman en de Heeren Geestelijken [hem] in staat [stelde] om de kleine verzameling uit te breiden. Dat Schaepman een substantiële bijdrage leverde, zowel in morele als in materiële zin, is ondertussen wel duidelijk, maar het beeld dat er veel op

⁶² Te vinden onder nummer ABM s7. Men plaatst het paneel rond het midden van de veertiende eeuw, omgeving Bartolomeo Bulgarini. In de catalogus van Rientjes wordt het aangeduid als werk van een 'Sieneesch meester. Tweede helft XIVde eeuw'. Twee van deze werken zijn ondertussen in het Rijksmuseum te zien.

⁶³ Een vorm- of vormselreis is een reis waarop de bisschop het sacrament van het vormsel bedient aan jonge parochianen. Het vormsel is een van de zeven sacramenten van de rooms-katholieke kerk en voltooit het sacrament van de doop. De gedoopte ontvangt in zalving, handoplegging en zegenspreuk de kracht van de Heilige Geest om zijn of haar geloof te belijden.

⁶⁴ Van twaalf nummers uit de schilderijencatalogus is bekend dat ze door een pastoor of een parochiebestuur geschonken zijn. Vanzelfsprekend kunnen hier ook de veertien zonder verdere gegevens van schenkers genoemde schilderijen onder vallen, zelfs kunnen er stukken zijn die via pastoor of parochie uiteindelijk door mgr. Schaepman geschonken zijn. Dat geeft onduidelijkheid. Maar in de inventaris Beeldhouwkunst zijn er bijvoorbeeld structureel veel meer items die rechtstreeks naar pastoors, kerken of parochiebesturen te herleiden zijn. Het lijkt erop dat we wat betreft de schilderijen de zinsnede dat er 'vele stukken ontdekt [zijn], welke door opneming in het Museum van den ondergang zijn gered' met een korreltje zout dienen te nemen. Zie Rientjes 1933: Inleiding.

⁶⁵ Hier wordt het woord 'metaalwerk' gebruikt in navolging van Rientjes. Als derde inventaris beschreef hij de 'Inventaris van het Metaalwerk in het Aartsbisschoppelijk Museum'. Deze inventaris is nog altijd in het museum aanwezig. Zelf beschrijft hij op het voorblad de concrete inhoud van deze inventaris: boekbanden, reliquaria, cibories, kelken, kandelaars, lichtkroontjes, vaatwerk, aquamaniles, schellen, wierookvaten, munten, zegelstempels, penningen, medailles, relikwieënmedailles, rozenkransen en ijzerwerk. Zie MCC, Inventaris Metaalwerk.

vormselreizen onderhands geregeld werd en bij de opgeheven Utrechtse staties is verzameld, wordt in de schilderijencatalogus niet door de aantallen ondersteund.

Het is daarom interessant om vanuit de specifieke collectievorming van de schilderijen nog een zijdelingse blik te werpen op twee andere deelgebieden.⁶⁶ Daar liggen de verhoudingen namelijk heel anders. Van de ongeveer driehonderd door Rientjes geregistreerde beeldhouwwerken in hout, steen of ivoor worden er drieëndertig door Van Heukelum geschonken, achttien door Schaepman, maar zijn er maar liefst tweeënzestig te herleiden tot een geestelijke schenker of een parochie.⁶⁷ Bij het metaalwerk is ongeveer een kwart van de items terug te voeren naar parochies of geestelijke schenkers. Mogelijk is het makkelijker om als pastoor een beeld of een stuk metaalwerk aan het museum over te dragen dan een schilderij. Het kan ook zijn dat Van Heukelum zelf veel meer oog had voor het beeldhouwwerk en er ook meer moeite voor heeft gedaan om deze beelden te verwerven, mogelijk omdat de kwaliteit daarvan in zijn ogen hoger was dan die van de schilderijen, terwijl ze als objecten makkelijk 'op zolder' konden verdwijnen. Hier bestaat de eigen bijdrage van Van Heukelum uit 'slechts' vijftiwintig objecten, de bijdrage van Schaepman wordt helemaal marginaal: slechts twee stuks. Als we ook nog een korte blik op de paramenten werpen, een verzameling die in de periode van Van Heukelum de nodige faam had, komt nog niet de helft van de stukken uit de vijftiende en zestiende eeuw, terwijl meer dan de helft uit de zeventiende tot en met de negentiende eeuw stamt. Hier zien we voor het eerst ook vrouwelijke schenkers optreden, waaronder mej. Mietje Schaepman, woonachtig te Zwolle, de zuster van de aartsbisschop.

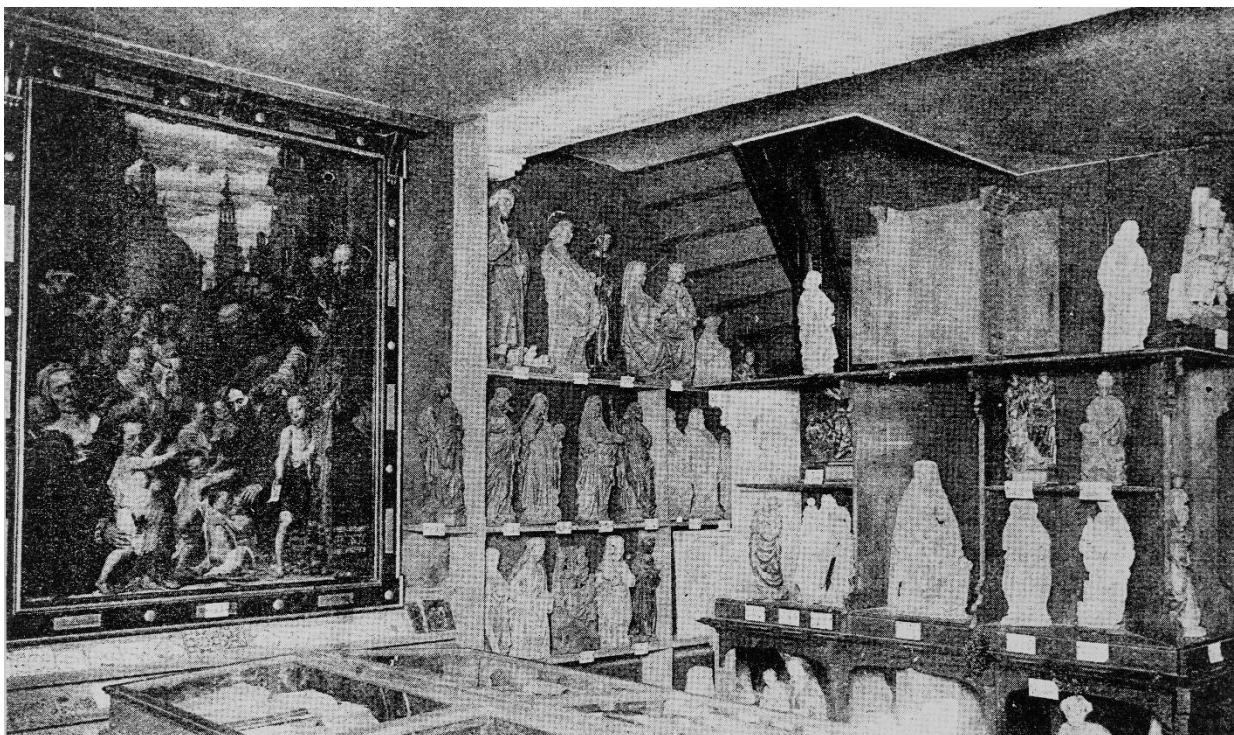
Van Heukelum heeft als verzamelaar, liefhebber en priester een dubbele positie, want een aantal objecten onttrekt hij doelbewust uit hun kerkelijk gebruik door ze in zijn kerkelijke verzameling op te nemen. Dat levert bijzondere situaties op. Zo lukt het Van Heukelum om in 1866 een heel oude houten *Sedes Sapientiae*, een tronende Maria met het Christuskind op haar schoot, voor het jonge museum te bemachtigen. Het beeld, waaraan men wonderen toeschreef, vond na de Reformatie een plek in de schuilkerk van IJsselstein. Wanneer aartsbisschop Schaepman in 1865 de parochie van IJsselstein bezoekt, krijgt men op zijn verzoek het beeld mee voor de verzameling van Van Heukelum, die het op de zolder van de pastorie een plek in zijn museum geeft. Lang staat het daar echter niet; in 1866 wordt het beeld uitgeleend aan een groep zusters, waar, volgens de overleveringen, een stervende zuster door het beeld weer geneest. Van Heukelum zal het beeld niet

⁶⁶ De door Rientjes ingeschreven inventarissen bestaan uit: *Inventaris van het Aartsbisschoppelijk Museum te Utrecht, Schilderijen*, in 1924 geheel door Rientjes gecontroleerd; *Inventaris II-de deel van het Beeldhouwwerk in hout, steen, ivoor enz. in het Aartsbisschoppelijk Museum te Utrecht*, in 1925-1926 geheel door Rientjes gecontroleerd, in 1926-27 opnieuw gecontroleerd en op fiches gezet; *Deel III, Inventaris van het Metaalwerk in het Aartsbisschoppelijk Museum*, in 1927-28 geheel door Rientjes gecontroleerd; *Aartsbisschoppelijk Museum, Inventaris Borduurwerk en Paramenten*, 1927/1928. Ook is er een *Aanwinstenboek Aartsbisschoppelijk Museum, 1909-1923*, waarin zich naast een lijst met aanwinsten ook de inventarissen van de handschriften en de bijzondere drukken bevinden, evenals een lijst met paramenten, vier lijsten met kantwerk, een lijst met gravures en een lijst met catalogi.

⁶⁷ Genoemd worden: pastoors, zusters, dekens, monseigneurs.

meer voor zijn museum terugkrijgen.⁶⁸ De wonderwerking van het beeld blijkt een te overheersend element te vormen om het beeld als gewoon object in een museale collectie neer te kunnen zetten. Het beeld krijgt een plek in de kapel van het door aartsbisschop Andreas Schaepman opgerichte katholieke gasthuis Sint-Andreas. In 1936 keert het terug naar IJsselstein, waar het in een speciaal gebouwde kapel in de Sint-Nicolaaskerk terecht komt.

Iets heel anders gebeurt er met het grote Christoffelbeeld van de kerk van Oud-Zevenaar, dat nog altijd een pronkstuk van de middeleeuwse beeldhouwcollectie van het Catharijneconvent is. Dat wordt in 1862 verworven van de parochie van Oud-Zevenaar. Het beeld verschijnt in eerste instantie niet in het museum maar krijgt een plek in de gerestaureerde Catharinakerk, aan de westkant van de zuidbeuk. Dat was de plaats waar van oudsher Christoffelbeelden te vinden waren. Het vervult daar dan ook geen museale functie, maar functioneert binnen de symboliek die de kerk aan Christophorus toekent.⁶⁹ De financiering van het beeld blijft enigszins duister, maar vast staat wel dat het beeld bij de officiële opening van het Aartsbisschoppelijk Museum niet meer in de kerk, maar in Huis Loenersloot te vinden is.⁷⁰ De religieuze context is daarmee vervangen door een museale omgeving, waarmee er een andere betekenislaag van het object naar voren wordt gehaald. Niet meer het religieuze aspect staat voorop, maar het kunsthistorische element wordt naar voren geschoven.



Afb. 8. De inrichting van het Aartsbisschoppelijk Museum rond 1914 in Huis Loenersloot. Foto uit de *Katholieke Illustratie* 48 (1914): 331.

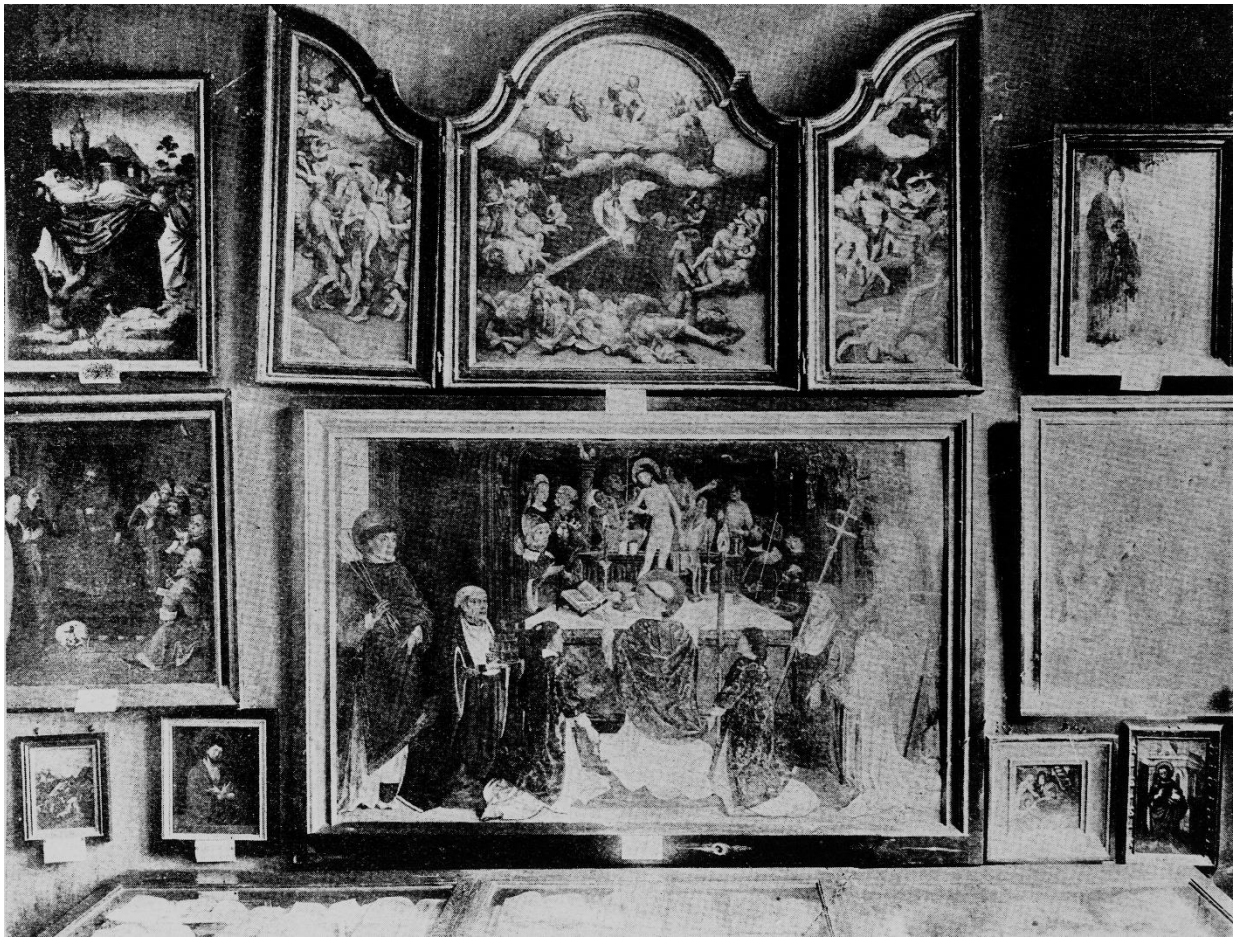
⁶⁸ Peters 2012: 85-86.

⁶⁹ Christoffel wordt niet alleen als de beschermheilige van de reizigers gezien, maar geldt ook als schutspatroon tegen een plotselinge dood. In veel middeleeuwse kerken is gelijk bij de ingang een levensgrote afbeelding van Christoffel te vinden.

⁷⁰ Peters 2012: 87-88.



Afb. 9 en 10. De inrichting van het Aartsbisschoppelijk Museum rond 1914 in Huis Loenersloot. Foto uit de *Katholieke Illustratie* 48 (1914): 331.



Afb. 11. De inrichting van het Aartsbisschoppelijk Museum rond 1914 in Huis Loenersloot. Foto uit de *Katholieke Illustratie* 48 (1914): 331.

4. Keuzes in de presentatie van de collectie

Wanneer aartsbisschop Schaepman in 1882 de stichting Aartsbisschoppelijk Museum opricht, brengt hij alle voorwerpen die door Van Heukelum al in 1869 in Huis Loenersloot verzameld zijn, in als eerste fonds. In de statuten worden deze voorwerpen verdeeld in een zestal categorieën: ‘te weten: eene verzameling schilderijen, eene dito beeld en snijwerken, eene dito zilver- koper- en ijzersmeedwerken, eene dito weefsels, borduur- en kantwerken, eene dito geschreven en gedrukte boek- en plaatwerken, en eene dito gipsafgietsels [...]’. Deze categorieën zijn terug te zien in de daadwerkelijke ordening van de collectie door Van Heukelum. Het is een in onze moderne ogen ‘volle’ presentatie, een ordening die mede bepaald wordt door de beschikbare ruimte; elk beschikbaar hoekje en gaatje wordt opgevuld met schilderijen en beelden. In de eerste jaren kan dat nog wel meegevallen zijn - Rientjes noemt een beschrijving van de collectie uit 1863 met daarin drieëntwintig beeldhouwwerken, dertig schilderijen, vier handschriften en twee kerkgewaden - maar de collectie breidt zich gestaag uit, zodat men naast de benedenzalen van het pand ook de bovenkamers nodig heeft om de collectie te presenteren.

Die vroege ordening en dat woekeren met de ruimte zijn prachtig terug te zien op een viertal foto's in de *Katholieke Illustratie* van 1914. (afb. 8-11) Door de begeleidende tekst en door eerdere beschrijvingen, krijgen we een redelijk beeld van de inrichting. De eerste zaal bevat de zeldzaamste en kostbare handschriften die in de platte glazen vitrines gelegd zullen zijn. De tweede zaal bevat kasten met middeleeuws metaalwerk, waaronder kelken, monstransen, wierookvaten, kandelaars en kruisbeelden. In de derde zaal loopt in de vitrines het thema van zeldzame boeken en handschriften door. De wanden van de eerste twee zalen zijn behangen met schilderijen van diverse scholen: schilderijen uit de School van Siena uit de twaalfde tot en met de veertiende eeuw, Florentijns werk uit een iets latere periode, twee grote werken uit de Oud-Keulse school en werk van Jan van Scorel.⁷¹ Op de foto's is de ietwat rommelige, maar tegelijkertijd toch evenwichtig ogende presentatie te zien. Dat rommelige zit in de wat scheefgetrokken twee- en drieluiken, in het net niet helemaal recht hangen van de schilderijen en de handgeschreven kaartjes die eronder gestoken zijn. Het evenwicht is te vinden in het ordenen op stukken van ongeveer gelijke grootte en het gebruik van gelijke aantallen schilderijen links en rechts. De vierde zaal bevat naast het wandvullende schilderij van Werner van der Valckert voornamelijk middeleeuwse houten beelden. (afb. 8) Er is kunstig gewoekerd met de beschikbare ruimte door alle wanden met brede planken op te delen in nissen van wisselende hoogte, waardoor beelden van vergelijkbare maat bij elkaar staan. Elk plekje in deze zaal wordt benut, fraai te zien bij de trapopgang, waar de maat van de beelden bepaald wordt door de ruimte die overgelaten wordt onder de trap.

Op de bovenverdieping geeft de vijfde zaal een overzicht van kostbare kanten weer, '[...] die de volledigste der wereld moet zijn' met meer dan zeventien soorten waaronder Venetiaans, Frans en Vlaams kant. In verticale kasten zijn kazuifels en koorkappen opgesteld. In de zesde zaal bevindt zich een oud zeventiende-eeuws Utrechts altaar, de rest van de zaal wordt in beslag genomen door kelkdoeken uit de zestiende en zeventiende eeuw. De laatste zaal ten slotte is de studiezaal waarin de diverse gipsafgietsels een plaats hebben. Samenvattend kan gezegd worden dat alles grotendeels naar materiaal geordend wordt, waarbij men eenvoudigweg woekert met de ruimte. De vitrines in het midden van de zaaltjes bevatten de boeken, de handschriften, de oude drukken en het metaalwerk, de wanden worden volledig ingenomen door schilderijen en beeldhouwwerk. De kerkelijke stoffen krijgen verhoudingsgewijs veel plek toebedeeld; dat ze een kostbaar element in de verzameling vormen, blijkt uit het feit dat ze in bijna alle beschrijvingen van de collectie uitvoerig worden genoemd.

⁷¹ 'Het aartsbisschoppelijk museum in Utrecht.' *Woord en beeld*, 6 (1901), nr. 2: 140-147. Zie <<http://resolver.kb.nl/resolve?urn=dts:146002:mpeg21>>. Geraadpleegd op Delfher, 30 januari 2016.

Er is in *Het Gildeboek* veel aandacht voor de diverse schilderscholen waarin het kerkelijke werk ontstond, maar er is in het museum zelf weinig ruimte om werk van specifieke scholen bij elkaar te hangen. De collectie die Van Heukelum bij elkaar sprokkelde, kan daardoor niet de prachtig object-gerelateerde ontwikkelingslijnen laten zien, zoals priester en verzamelaar Alexander Schnütgen (1843-1918) dat in Keulen met zijn privécollectie wel voor elkaar kreeg. Maar ondanks dat bevat zij in de diversiteit aan objecten rijk en breed studiemateriaal, dat uiteindelijk verder reikt dan de zo gepreemde ‘goede Middeleeuwse richting’. Wil men in de herleving van de kerkelijke kunst die richting scherp in het oog houden en verdedigen, in het verzamelen en bewaren lijkt men vooral de katholieke geest van de middeleeuwen centraal te zetten en is er ook plek voor later werk uit de zeventiende eeuw, wel, zoals we zagen, met de juiste katholieke onderwerpen. De verwoording van het verzamelideaal lijkt scherper afgebakend te zijn dan de werkelijke verzameling laat zien.⁷²

De voorwerpen die verzameld worden, dienen het kunsthandwerk te bevorderen en dat plaatst de verzameling binnen de grotere ontwikkeling van de kunstnijverheidsmusea. Het maakt de verzamelde objecten tot concrete, op zichzelf staande studieobjecten. Daarom kunnen naast de echte voorwerpen ook gipsafgietsels ingezet worden als verzamelobject. Het is een regelmatig terugkerende post in het kasboekje dat Van Heukelum bijhoudt voor het Aartsbisschoppelijk Museum. In de jaren 1865 en 1866 schaft Van Heukelum voor een bedrag van respectievelijk 150 en 100 gulden afgietsels aan. In de notulen van de bestuursvergadering uit het jaar 1891 ‘deelt de secretaris mede, dat de VII zaal van het Museum voor studiekamer ingericht en in orde gebracht is’. Uit een beschrijving van het museum door tekenares Gerarda de Lang (1876-1962) uit 1901 blijkt dat dit de zaal met de gipsafgietsels is.⁷³ Deze studiekamer zal hoofdzakelijk het belang van de leden van het Sint-Bernulphusgilde gaan dienen, denkt het bestuur.⁷⁴

5. Vitalisering door vorming van de geestelijkheid; de oprichting van het Sint-Bernulphusgilde

In Utrecht zoekt men naar een eigen, specifiek aan deze bisschopsstad en aan Nederland gerelateerde variant van katholieke herleving. Dat wordt vooral hoorbaar en zichtbaar in 1869 de oprichting van het Sint-Bernulphusgilde volgt, in eerste instantie een vereniging voor priesters en klerikalen. Op de eerste adventszondag 1869 roept Van Heukelum de Utrechtse geestelijken en een tiental kunstenaars en kunstvrienden bij elkaar. Als conservator van het Aartsbisschoppelijk Museum stelt hij voor een vereniging op te richten die ‘de liefde en beoefening der kerkelijke kunst ten doel zoude hebben’. Men gaat enthousiast akkoord, noemt de vereniging ‘naar de wijze van onze

⁷² Zie Kruijssen 2002: 172-178. Barbara Kruijssen komt in het hoofdstuk ‘De bisschoppelijke musea van Haarlem en Utrecht’ van haar dissertatie *Verzamelen van middeleeuwse kunst in Nederland 1830-1903* tot een vergelijkbare conclusie.

⁷³ ‘Het aartsbisschoppelijk museum in Utrecht.’ *Woord en beeld* 6 (1901), nr. 2: 147. Zie <<http://resolver.kb.nl/resolve?url=dts:146002:mpeg21>>. Geraadpleegd op Delfer, 30 januari 2016.

⁷⁴ Notulen van de bestuursvergadering van het Aartsbisschoppelijk Museum, 14 oktober 1891. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 70. Uit andere bronnen blijkt de zevende zaal gevuld te zijn met gipsafgietsels.

kunstlievende voorouders eene Gilde' en stelt dit gilde onder de bescherming van Bernulfus.⁷⁵ Een welbewuste, betekenisvolle keus. Bernulfus was in het begin van de elfde eeuw als bisschop verbonden aan het Sticht, een periode waarin de wereldlijke macht van het bisdom groot was. Tijdens zijn leven richtte hij zich met volle inzet op de bouw van een aantal kerken in Utrecht en ook de bouw van de Lebuinuskkerk van Deventer schrijft men op zijn naam. In het eerste *Gildeboek* volgt na het inleidende artikel direct een stuk tekst dat aan deze bisschop gewijd is. Volgens dit stuk is er geen Utrechtse bisschop die hem overtroffen heeft in de zorg voor alles 'wat den uiterlijken Godsdienst raakt'. Zijn bediening valt samen met een periode waarmee het Sint-Bernulphusgilde zich goed kan identificeren, namelijk een periode van herleving, net als hun eigen tijd. Bernulfus is dan de man die in staat is 'om het oude, vervallen en smakelooze kleed, dat onzen vaderlandschen grond bedekte, te helpen verscheuren, en hem met een sierlijk en glanzend gewaad van prachtige kerken opnieuw te bekleden'.⁷⁶ Is dat niet wat men voor het Sint-Bernulphusgilde zoekt? Deze Utrechtse patroonheilige die zich met krachtige hand ingezet had voor de zorg van de uiterlijke godsdienst dient het navolgenswaardige voorbeeld te zijn voor de huidige bisschop van Utrecht.

Men zoekt dan ook naast de geestelijke bescherming van Bernulfus het praktische beschermheerschap van de aartsbisschop op, evenals dat van de andere bisschoppen ter bevordering van de katholieke kunst, zoals dat zichtbaar wordt in de gekozen symboliek op de voorkant van *Het Gildeboek*. De afbeelding van Bernulfus, met een bisschopsstaf in de ene en een Romaanse kerk in zijn andere hand, geplaatst in een gotisch aandoende nis wordt verbonden aan het ernaast gelegen middenvlak, dat gedomineerd wordt door het wapen van aartsbisschop Schaepman met daar omheen de wapens van de vier andere Nederlandse bisschoppen. In het rechter vlak staat in het Latijn het leidende devies voor de geestelijken die het Sint-Bernulphusgilde bevolken: *verum, pulchrum et bonum*, het ware, het schone en het goede. Zoals Van Heukelum het tijdens de zesde algemene vergadering van het Sint-Bernulphusgilde verwoordt: 'Als geestelijken, als priesters hebben wij goeden wil en kracht tot het bevorderen van het ware en het goede. Waarom zouden wij die niet hebben tot het bevorderen van het schoone?'⁷⁷ Hierin weet men zich graag van hogerhand gesteund om zich zo met volle kracht op het doel van de broederschap te richten: men wil Bernulfus volgen in zijn ijver voor het huis des Heeren en in zijn zorg voor het uiterlijk van de eredienst. Men wil de 'echten, zuiveren, heiligen, katholieken kunstzin der middeleeuwen bij ons zelve en bij anderen opwekken en vernieuwen' en stelt zich daarom onder de voorspraak van zijn opvolger, de op dat moment aangestelde aartsbisschop van Utrecht.⁷⁸ Af en toe duikt het belang van dit praktische beschermheerschap op in een van de artikelen in *Het Gildeboek*. Zo schrijft Van Heukelum in een van

⁷⁵ Zie het verslag over het ontstaan en de werkzaamheden van het Sint-Bernulfusgilde, te Utrecht, *Het Gildeboek* 1873: 39.

⁷⁶ Van der Horst 1873: 15.

⁷⁷ Verslag van de VIe algem. vergadering van 19 juli 1876. *Het Gildeboek* 1881: 59-60.

⁷⁸ Van der Horst 1873: 22.

zijn eerste artikelen, 'De kerkelijke goudsmeedkunst, voorheen en thans', dat mannen van naam zich wel voor die ware beginselen in kunnen zetten, maar dat succes pas kan ontstaan met de steun van de kerk en met name van de bisschoppen, want 'als de geestelijken en de leken door het woord zelf niet genoeg overreed werden, dan konden de bisschoppen nog altijd het kerkelijke recht en de daaruit voortkomende verplichtingen inzetten...'.⁷⁹



Afb. 12. Groepsportret van leden van het Bernulphugilde, genomen voor de ruïnes van de abdij van Villers in België in 1900. Naast Van Heukelum (nr. 2), zijn ook Jan Lindsen (nr. 1), Andreas Jansen (nr. 3), Heinrich Geuer (nr. 5), Koos Graaf (nr. 9), Alfred Tepe (nr. 17) en Joseph Mengelberg (nr. 20) te herkennen.

Het is een feit dat in de loop van de geschiedenis van het Aartsbisschoppelijk Museum menig aartsbisschop door de beheerders van de collectie de ingefluisterde opdracht kreeg om de geestelijkheid te vermanen of aan te spreken op het naleven van door de kerk bepaalde afspraken waar het de omgang met de kerkelijke kunst betrof.

Terwijl men in de statuten van het Aartsbisschoppelijk Museum duidelijk verwoordt dat men voor het 'bevorderen der beoefening bijzonderlijk van de Katholieke Kerkelijke Kunst en geschiedenis'

⁷⁹ Van Heukelum 1873: 129.

juist ook de ‘minder vermogende landgenooten’ ten dienste wil staan, ligt er een saillant detail in het gegeven dat het Sint-Bernulphusgilde in de beginjaren geen ambachtslieden toeliet binnen zijn gelederen, maar alleen leden van de clerus, de geestelijkheid. Alhoewel de liefhebber en de kunstenaar gevraagd konden worden om lid of erelid te worden, konden zij niet op eigen aanvraag toetreden. Dat was alleen voorbestemd aan de geestelijken. Pas een tiental jaar later maakt men het lidmaatschap van het Sint-Bernulphusgilde toegankelijk voor de kunstenaar, de ambachtsman en de kunstliefhebber. (afb. 12) Het lijkt een tegengestelde beweging aan de tijd, waarin men als uitvloeisel van de Franse Revolutie en een opkomend nationalisme de collecties juist los wil weken van de hogere standen van adel, gegoede burgerij en de macht van de kerk om de objecten welbewust tot de erfenis van de ‘gewone’ man te maken. Maar het past bij een vorm van katholieke herleving, waarin men probeert de kerkelijke gezagsstructuur opnieuw krachtig te laten opereren. En het past ook bij de gezagsstructuur die Van Heukelum zelf voor ogen heeft. Voor hem moet het de geestelijkheid zijn, die leidend is, ook op het gebied van de kunsten en de ambachten. Men compenseert deze houding enigszins met de volgende stap, de uitgave van *Het Gildeboek*.

6. De uitgave van Het Gildeboek: vakman en geestelijkheid kunnen zich vormen met behulp van theoretisering en kennisverspreiding

In 1873 volgt de uitgave van het orgaan van het Sint-Bernulphusgilde, *Het Gildeboek*. Was in eerste instantie het plan om elk jaar een deel uit te brengen, in de praktijk blijkt dit te hoog gegrepen en verschijnt er in 1873 een boek, in 1877 een uitgave in twee delen en in 1881 opnieuw een boek. Men geeft het de ondertitel mee van *Tijdschrift voor Kerkelijke kunst en Oudheidkunde*. Waarbij het woord ‘oudheidkunde’ hier voornamelijk gezien moet worden als de studie van voorwerpen die getuigen van de kunstzin en nijverheid van de eigen voorouders. Een wat andere connotatie dus, dan die het vandaag de dag meedraagt, waar het woord vooral gebezigd wordt voor de studie van de cultuur van de klassieke oudheid en daarmee samenhangend, het bestuderen van juist niet-Nederlandse culturen als de Egyptische, de Griekse of de Romeinse.⁸⁰ In het blad zelf komt dit tot uiting in diverse artikelen rond speciale voorwerpen. Vooral Van Heukelum schreef graag grotere stukken rond een specifiek onderwerp. Zo komen in de eerste drie delen artikelen over de piscina, de kerkhof-lantaarn, de koorafsluiting en de romaanse kandelaar voor.⁸¹ De rubriek *Studie-bladen* die in de uitgave van *Het Gildeboek* vormgegeven wordt, is in datzelfde licht te zien. Van Heukelum verwoordt in de introductie van deze rubriek dat een aantal ‘kunstvoortbrengselen’ van vroeger weergegeven en besproken worden, om daarmee ‘den practischen kunstenaar, wien het niet altijd gegeven is eene

⁸⁰ Zie Kruijssen 2002: 15-20.

⁸¹ Een piscina is een nis met daarin een waterbekken, waarin men zowel de handen als het kerkelijk vaatwerk kan reinigen.

verzameling van kostbare boek- en plaatwerken ter beschikking te hebben, waarin hij modellen of althans de motieven voor zijn uit te voeren werk zou kunnen vinden' tegemoet te komen.⁸²

Door middel van een citaat van Reichensperger laat hij tegelijk doel en richting zien van deze studiebladen; hij spoort de kunstenaars aan om werk te maken dat het stempel draagt van een 'echt middeleeuwsch kunstgewrocht'.⁸³ Volgens Van Heukelum hoeven zij dat werk niet slaafs te kopiëren, maar moeten ze het wel zien en bestuderen, ter inspiratie en als leidraad. Waarbij Van Heukelum er begripvol aan toevoegt dat de praktische kunstenaar niet altijd archeoloog kan zijn en kenner der kunstgeschiedenis. Deze laatsten moeten de bronnen - denkkelijk bedoelt Van Heukelum hier de geschreven bronnen zoals boeken en tijdschriften - verder 'doorvorschen' om zo de objecten van de juiste theoretische kennis te voorzien en ze in een groter theoretisch verband te plaatsen. De objecten vormen op deze manier heel ander studiemateriaal voor de kunstliefhebber en de 'oudheidkundige' dan voor de ambachtsman. Voor de eersten zijn ze wetenschappelijk studiemateriaal, waarin de voorwerpen representaties zijn van grotere ontwikkelingen binnen diverse stijlperiodes in de christelijke kunst waarmee men samenhang kan aanwijzen en kan duiden, voor de laatsten zijn het navolgenswaardige voorbeelden waarin hoge kwaliteit, katholieke identiteit en vakmanschap voorop staan, met als uiteindelijke doel om in de eredienst te functioneren.

Ook vecht de pastoor telkens opnieuw voor de strakke keuze van het Sint-Bernulphusgilde om de middeleeuwen tot richtinggevende periode te maken. Een klein voorbeeld is zijn reactie op de neobarokke torenfaçade die de dominicanen in 1879 aan hun bestaande kerk op de Mariaplaats in Utrecht bouwen. De pastoor wil een kerk, waar de gewone burgerman zich thuis kan voelen en 'geen gebouw, dat, hoe kleurig ook van baksteen en onberispelijk van voegwerk in ons vochtig en kil klimaat den vromen mensch 'unheimisch' aan doet'.⁸⁴ Van Heukelum voelt deze keuze als een aanval, hij ervaart dit kerkgebouw 'als een feitelijk protest tegen het Sint-Bernulphusgilde en zijn streven', maar vertrouwt erop dat het de leden van het Sint-Bernulphusgilde niet zal ontmoedigen, maar juist versterken in hun ijver voor de goede zaak. Een dergelijk kerkgebouw toont volgens hem wat men verwachten kan wanneer men zowel de traditie als de beginselen van de kerkelijke kunst, door de voorvaderen gehandhaafd en overgeleverd, verwaarloost.⁸⁵

Wanneer priester en geleerde Theodoor Borret (1812-1890) in het tijdschrift *De Katholiek*⁸⁶ de eerste uitgave van *Het Gildeboek* bespreekt en daarin de bredere ontwikkeling van vereniging en

⁸² Van Heukelum 1873-II: 36.

⁸³ Ibidem.

⁸⁴ Meijer 1912: 452-453.

⁸⁵ Verslag van de IX^{de} algemeene vergadering op 22 juli 1879. *Het Gildeboek* 1881: 159.

⁸⁶ De maandelijks uitgegeven periodiek *De Katholiek* was een godsdienstig, geschied- en letterkundig tijdschrift dat erop gericht was de identiteit van de katholieke bevolkingsgroep waarvoor het uitgegeven werd, te verstevigen. Borret was een van de medeoprichters en heeft veel artikelen voor dit tijdschrift geschreven.

verzameling schetst, is hij zeer te spreken over de kerkelijke collectie die in Utrecht aangelegd is en benoemt ook hij de tweeslag in studiedoel met aan de ene kant de liefhebber en de oudheidkundige en aan de andere kant de kunstenaar, zowel 'de oudheidkundige en dilettant' kunnen er de geschiedenis van de kunst bestuderen, terwijl de kunstenaar er 'voorbeelden of motieven voor eigen vorming en volmaking kan vinden'. Borret vindt het 'opmerkenswaardig', dat er een wederzijds besef groeit tussen kunstenaars aan de ene kant en kunstliefhebbers en oudheidkundigen aan de andere kant, om kennis te delen en elkaars expertise te benutten om zo in een samengaan van theorie en praktijk tot een vruchtbare samenwerking te komen in dienst van de kerk. Borret ziet het Sint-Bernulphusgilde als een soort artistieke rechtbank, die 'aanmatigend dilettantisme' en 'betweterig patronaat', dat kan ontstaan vanuit onvoldoende achtergrondkennis, zou kunnen corrigeren. Het Sint-Bernulphusgilde zou 'even onbaatzuchtig als volijverig, de Kunst ter zijde moeten staan, om haar [...] te ondersteunen bij de vervulling van hare verheven roeping in den dienst der kerk'.⁸⁷

Daarentegen wil Borret niet graag dat de individuele zelfstandigheid en de ontwikkeling van de kunstenaar door het Sint-Bernulphusgilde geschaad zouden worden. Ook vreest hij dat het Sint-Bernulphusgilde een al te archaïsche richting inslaat. De vooruitgang op het gebied van de kerkelijke kunst zou zeker níet in moeten houden de 'bloote reproductie [herhaling, WV] van de conventionele kunstvormen van zekere klas van middeleeuwse kunstenaars, bepaaldelijk die van Duitschen oorsprong'.

Borret zweeft in zijn hele bespreking van *Het Gildeboek* tussen het aanprijzen van het initiatief voor het museum, Sint-Bernulphusgilde en blad en de hoorbaar doorklinkende angst voor die te starre, vooral op de middeleeuwen gerichte invulling van wat goede kunst is. Voor hem, die vanwege een langer verblijf in Rome gedurende zijn studie jaren een bredere blik kon ontwikkelen en die vanwege zijn grote belezenheid en interesse in de wetenschap in 1865 opgenomen werd in de Koninklijke Academie van Wetenschappen, is dat een te benauwde omgang met kerkelijke kunst. Zijn angst is zeker niet ongegrond. Van Heukelum kan beter overweg met de ambachtsman die bereid is zich naar de geestelijkheid te voegen om zo zijn 'Kunst im Dienste der Kirche' te stellen, dan met de vrijer opererende kunstenaars en architecten.⁸⁸ Daar getuigt zijn problematische verhouding met de architect Cuypers van, die een meer rationale benadering van de gotiek voorstaat en zich daarin volgens Van Heukelum niet dienstbaar genoeg opstelt ten aanzien van de katholieke zaak.⁸⁹

⁸⁷ Zie Borret: *De Katholiek* 1872: 347-377 en *De Katholiek* 1873: 25-61.

⁸⁸ 'Die Kunst im Dienste der Kirche' is de titel van een door G. Jacob uitgegeven boek. Van Heukelum raadde dit boek aan voor hen die zich in de katholieke kunst wilden verdiepen. Zie Notulen der vergadering van 10 augustus 1875, *Het Gildeboek* 1877: 62. De titel is veelzeggend. De Nederlandse titel, *De kunst in den dienst der kerk*, nam Borret over als titel voor zijn artikel dat hij in 1872 over de uitgave van het eerste tijdschrift van het Bernulfusgilde schreef.

⁸⁹ Zie Oxenaar 2009: 223-228, waarin hij schrijft over de verhouding tussen Cuypers en de katholieke neogotische beweging.

IV Concluderend

In de door de opkomst van het nationalisme getekende negentiende eeuw, in het competitieve streven naar vooruitgang en ontwikkeling, probeert het katholicisme zich hernieuwd te positioneren. In een maatschappij waarin men worstelt met het verlies van oude richtinggevendende verhoudingen en structuren en waarin de ontwikkeling van de natiestaat en het proces van industrialisatie niet alleen als vooruitgang maar ook als bedreiging ervaren kunnen worden, musealiseert pastoor Van Heukelum kerkelijke objecten uit het verleden, om die daarmee voor de eigen katholieke achterban veilig te stellen en tot een verbindende, identiteitsvormende schakel naar de toekomst te maken. In het Sint-Bernulphusgilde houdt hij de vorming van de katholieke clerus scherp in het oog. Hij vestigt daarin de aandacht van pastoor, architect en ambachtsman voortdurend op het door de katholieken in de omringende landen tot norm verheven voorbeeld van de middeleeuwse samenleving. Hij creëert met die middeleeuwen een belangrijk katholiek ijkpunt in de Nederlandse geschiedenis, omdat de protestantse natie zich vooral richt op de Opstand en de Gouden Eeuw.⁹⁰ De uit de middeleeuwen voortkomende christelijke artefacten worden daarbij normatief gemaakt; het is de door Pearce genoemde mogelijkheid die objecten bieden tot betekenisvermenging die ervoor zorgt dat de katholieken deze voorwerpen als vertegenwoordigers van een specifieke tijd en een bijbehorende tijdgeest zien, als religieuze betekenisdragers, als de representanten van een waarlijk christelijke geest, waar men de middeleeuwse samenleving van doordrongen dacht. De tekentaal die in deze objecten gebruikt wordt, richt zich immers op een heel andere laag dan die van de renaissance, die zich volgens hen op menselijke schoonheid en kracht richt en niet op hemelse heiligheid. De objecten, maar ook herscheppingen in dezelfde 'geest' ontworpen, moeten door het aanboren van deze laag de 'herleving en de bloei der Kerkelijke kunst in ons Vaderland' bevorderen.⁹¹

De objecten van persoonlijke devotie en de uitingen van gedeelde religieuze ervaringen worden hiervoor uit hun oorspronkelijke religieuze context losgehaald en door Van Heukelum in een museale en educatieve setting geplaatst; zij worden nieuwe betekenisdragers voor de fundering van de juiste vorming van de katholieke clerus en zij dienen tot specifiek voorbeeld voor de katholieke ambachtsman uit die tijd. Zij kunnen met nieuw te maken objecten opnieuw een gedeelde religieuze en devotieele ervaring teweeg te brengen. De objecten gaan, naast hun functie als religieuze betekenisdragers, bijdragen aan wat Assmann de *collective memory* noemt; het in leven houden, reactiveren of zelfs opnieuw creëren van een gedeeld verleden om daarmee de eigenheid van een

⁹⁰ Het gebruik van de term 'Gouden eeuw' staat momenteel ter discussie. In het Amsterdam Museum wordt de term niet meer gebruikt omdat dit begrip gekoppeld is aan nationale trots en een eenzijdig perspectief op de periode weergeeft.

⁹¹ Verslag van de X^e algemene vergadering van 19 juli 1880. *Het Gildeboek* 1881: 164.

specifieke groep te ondersteunen. De verzamelde objecten dienen de katholieke identiteit te versterken. De religieuze boodschap die in de voorwerpen besloten ligt, is rechtstreeks verbonden met het taalveld van deze specifieke groep en de gemeenschappelijke overtuigingen die men daarin deelt; er wordt niet alleen veel waarde aan dit taalveld gehecht, maar men begrijpt en verstaat haar ook vanuit de eigen katholieke identiteit.

Van Heukelum gaat in het vormgeven van zijn eigen, onder het protectoraat van het aartsbisdom tot Aartsbisschoppelijk Museum verheven collectie, echter ruimer te werk in het verzamelen van voorwerpen dan zijn vormingsideaal doet vermoeden. Nadrukkelijk wordt gezegd dat men het kunsthandwerk in 'goede vooral Middeleeuwsche richting' wil bevorderen. Zelfs in de schilderijencatalogus die in 1933 wordt uitgegeven wordt met nadruk benoemd dat men nooit schilderkunst kocht uit de periode daarna, maar die alleen uit piëteit accepteerde of wanneer men bang was dat ze zou verdwijnen. Toch bevat de collectie aanmerkelijk meer objecten uit de zeventiende en achttiende eeuw dan men zou verwachten. Een voorbeeld hiervan is het grote schilderij *Laat de kinderen tot Mij komen* van Werner van den Valckert uit 1620.⁹² Ook de vermaarde collectie kanten, de diverse paramenten en de brede verzameling gipsafgietsels tonen aan dat de collectie een wijder bereik had dan alleen de middeleeuwen.

De 'breder' bewegingen van de in de negentiende eeuw herlevende katholieken proberen zich een prominente plaats te verwerven binnen de eigen natiestaat, soms in contrast tot die natiestaat, zoals in de oprichting van de Belgische Sint-Lucasscholen die nadrukkelijk bedoeld zijn als vormingsinstituut tegen het heersende classicistische gedachtegoed van de officiële kunstacademies. Maar verrassend vaak past de katholieke herleving ook bij de vorming van een natiestaat. In Keulen wordt niet alleen de katholieke bevolking betrokken bij de afbouw van de Keulse dom, het wordt een groter, een nationaal proces. In Engeland werkt Pugin zijn ideeën van een nationale gotiek uit in de bouw van de *Houses of Parliament*. In Frankrijk mag Didron op last van de regering onderzoek doen naar hoogtepunten van de Franse gotiek. Zijn resultaten vanuit het oudheidkundig onderzoek dienen niet zozeer de kerk, maar de staat, die de middeleeuwse kerken tot typisch Frans nationaal erfgoed maakt. Hier wordt zichtbaar wat Frijhoff *dynamisch erfgoed* noemt: het toe-eigenen van middeleeuwen en gotiek voor eigen land en eigen groep. Iedere groep creëert een eigen verleden wat op dat moment van belang is voor het heden.

Voor katholieke Nederlanders ligt de zaak complexer. Waar het de katholieken in het buitenland lukt om zich door middel van de middeleeuwen te verbinden aan een meer 'nationale' stijl, richt

⁹² Het schilderij is volgens Rientjes geschonken door kolonel H. Th. Beekman en komt uit de Catharijnekkerk, in de periode dat die als garnizoenskerk fungeerde (1815-1840). Volgens Rientjes verkreeg de eerste aalmoezenier J. B. Huijgens (1771) dit stuk uit het schilderijenkabinet van de heer Van den Heuvel. Men plaatste het als retablement op het hoogaltaar. Zie Rientjes z. j.: 13.

Nederland zich als natiestaat voornamelijk op de zeventiende eeuw, die niet voor niets de Gouden Eeuw genoemd werd. Op verbandingen van het nationale erfgoed met de periode van de middeleeuwen wordt vanuit protestantse zijde allergisch en duidelijk antikatholiek gereageerd. Met als extreem voorbeeld de reactie van koning Willem III bij de opening van het door de katholieke architect Cuypers vormgegeven Rijksmuseum: 'Je ne mettrai jamais un pied dans ce monastère.'⁹³ Nooit zal ik een voet in dat klooster zetten.... Zoals Nederland zich als natie niet wil verbinden aan de periode van de middeleeuwen, willen Nederlandse katholieken zich niet verbinden aan de periode van de Gouden Eeuw, voor hen immers staat die periode gelijk aan een tijd van onderdrukking en geestelijk en moreel verval.⁹⁴ Dat betekent een opstelling als minderheidsgroepering, vechtend voor een eigen plek binnen die nationale geschiedenis, zoals Alberdingk Thijm dat in zijn polemische geschriften vormgeeft. Van Heukelum doet dat met zijn verzameling religieuze voorwerpen, die hij in een museum onderbrengt en openstelt voor het algemene publiek. Zijn eigen woorden, uitgesproken als hij vlak voor de officiële opening een paar particuliere groepen door zijn museum leidt, weerspiegelen het bewustzijn van deze positie uitmuntend:

Dat was toen een heele gebeurtenis in Utrecht, een waar evenement: de opening van een Roomsche, een Aartsbisschoppelijk Museum! Acht dagen achtereen ontving ik als conservator de autoriteiten der stad: Burgemeester en Wethouders, de Raadleden, het Collegium doctum en anderen; 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, niet het minst bij de dames. 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, en het is mijn vaste overtuiging, dat het Museum er toe heeft bijgedragen, om niet-katholieken nader tot ons te brengen en anti-katholieke vooroordeelen te doen verdwijnen.⁹⁵

Naast die positiebepaling binnen de natie als geheel, is er altijd de strijd en de positiebepaling binnen het 'eigen' veld, de kleinere katholieke kring. Van Heukelum vecht er hard voor dat in zijn Sint-Bernulphusgilde en in *Het Gildeboek* de middeleeuwen het voorbeeld blijven voor de vorming van zowel de geestelijkheid als de ambachtsman. Veel van die - voornamelijk theoretische - dynamiek wordt zichtbaar in de diverse bijeenkomsten, bijdragen aan *Het Gildeboek*, verslagen van de voordrachten en excursies. De Nederlandse strijd sluit aan bij de diverse grote en kleine polemieken die in het buitenland gevoerd worden; over de juiste liturgische gewaden, de juiste kerkzang, het wel

⁹³ Raedts 2011: 75.

⁹⁴ Raedts 2014: 257-261.

⁹⁵ A. v. D. 'Bij mgr. G.W. v. Heukelum.' *Het Centrum*, 7 augustus 1909.

of niet afgescheiden zijn van het koorgedeelte door een koorhek, de juiste invulling van de gotiek enzovoorts.⁹⁶

Veel energie lekt weg in de strijd binnen de eigen gelederen en dat maakt het werk naar buiten toe minder krachtig. Van Heukelum lijkt dit te beseffen, maar houdt onwrikbaar vast aan eigen uitgangspunten, er is weinig inbreng van 'andersdenkenden' al poogt politicus en priester Herman Schaepman herhaaldelijk wat ruimte te creëren. Wanneer men rond 1875 een sterk afnemende belangstelling van de leden van het Sint-Bernulphusgilde voor het bezoeken van de vergaderingen constateert, zegt Van Heukelum: 'Het verval, de achteruitgang is niet te wijten aan onze beginselen. Deze zijn goed en ook onze levenskracht is nog volstrekt niet uitgeput [...] Alléén aan gebrek van samenwerking moet die achteruitgang, dat verval geweten worden.'⁹⁷ Van Heukelum kan hier goed op het gemis aan samenwerking met grote namen als de architect Cuypers en de schrijver Alberdingk Thijm duiden, mensen die zich niet aan de benauwende manier van doen van de Utrechtse pastoor willen verbinden. Dat er ook bij hem zelf weinig ruimte is voor andere manieren van omgaan met kunstenaar en kunststromingen en dat ook dit een gebrek aan samenwerking kan veroorzaken, lijkt hij niet te beseffen.

Bij de terugblik op het tienjarig bestaan van het Sint-Bernulphusgilde, in de tiende algemene vergadering van 19 juli 1880 is zowel de notie van het werken vanuit de kracht van de middeleeuwse objecten als het vechten om de eigen plek op het terrein van kerkelijke kunst duidelijk aanwezig. Van Heukelum prijst de praktische kunstenaars, die 'ieder op zijn terrein, er naar streefden, om in den geest en volgens de beginselen der middeleeuwen waarachtige kunstwerken te scheppen, die het St. Bernulphus-Gilde eer aandeden'. Hun werk is in zijn ogen het bewijs 'dat gezonde kunstzin en grondige kunstkennis zich in ruimer kringen hadden verspreid en wortel hadden geschoten. Wat men voor tien jaren niet wilde, omdat het volgens de traditioneele beginselen der echt Kerkelijke kunst en oudheidkunde was ontworpen en uitgevoerd, werd thans algemeen verlangd en geëischt'. In zoverre lijkt de missie tot de vorming van de katholieke clerus tien jaar later zeker geslaagd te zijn.

Andreas Jansen (1849-1916), die Van Heukelum opvolgt als pastoor in Jutphaas en de nieuwe voorzitter van het Aartsbisshoppelijk Museum wordt, stelt op de dag van Van Heukelums begrafenis, 5 juli 1910, dat Van Heukelum twee groepen mensen aan zich verplicht heeft. Allereerst zijn ambtsbroeders die hij kon vormen door zich te verdiepen in de kennis van die 'duistere' middeleeuwen en door concreet op zolders en in kerkgewelven schatten te verzamelen. Maar daarnaast heeft hij 'mannen van allen stand' aan zich verplicht door de stichting van het

⁹⁶ Een mooi voorbeeld hiervan vormt Van Heukelums eigen artikel over de koorafsluiting, dat verscheen in de derde en vierde aflevering van *Het Gildeboek* 1877. Van Heukelum beschrijft daarin op p. 93-99 een discussie die hij bijwoont door het Gilde van Sint-Thomas en Sint-Lucas over het bestaansrecht van de koorafsluiting voor die tijd. Bethune, Weale en Reichensperger pleiten ervoor om de koorafsluiting voor de huidige tijd te handhaven. Volgens Van Heukelum bepaalt deze discussie mede het feit dat er ook in de Catharinakathedraal een nieuwe koorafsluiting komt, vormgegeven door architect H. Sneider, beeldhouwer W. Mengelberg en kerkschilder C. Lindsen.

⁹⁷ Verslag van de VI^e algem. vergadering van 19 juli 1876. *Het Gildeboek* 1881: 59.

Aartsbisschoppelijk Museum, waarmee hij de kunst in het algemeen bevordert heeft en er bovendien hard aan gewerkt heeft dat kunst en leven weer één zouden worden en kunst en nijverheid tot elkaar gebracht zouden worden.⁹⁸

Veel van Van Heukelums energie is naar de ontwikkeling en de vorming van mensen gegaan. Dat deed hij voornamelijk vanuit het kerkelijke en formele gezag van zowel zijn priesterschap als zijn geleerdheid. Hij gaf het vorm in zijn artikelen, in excursies en bijeenkomsten. De objectenverzameling vormde de basis waarmee hij zijn idealen kon verduidelijken en kon visualiseren. Zij was het fundament, het uitgangspunt. De opbouwende kracht van Van Heukelum ligt veel meer in die praktische kant van zijn verzameling, in het individuele voorwerp, het object zelf dat tot studie noopt, dat niet verloren mag gaan en dat de ambachtsman ter beschikking moet staan, in werkelijkheid of in de in *Het Gildeboek* uitgegeven studiebladen. Het is deze directe object-oriëntatie, de rijkdom die het werkelijke object biedt aan leren en observeren, die Van Heukelum van het begin af aan tot een verzamelaar en liefhebber maakt. Het is juist de gelaagdheid in deze objecten, die het mogelijk zal maken dat deze verzameling in de toekomst een bijdrage kan leveren aan zowel de *communicative, collective* en *cultural memory* van (katholiek) Nederland, zoals de volgende hoofdstukken zullen laten zien.

Snel na zijn overlijden slaan zijn opvolgers een weg in met deze verzameling die Van Heukelum bij leven verafschuwde en waar hij zich hevig tegen verzette. De verzameling wordt samen met de stedelijke verzamelingen ondergebracht in een centraal stedelijk museum, de naam van het huidige Centraal Museum getuigt van deze erfenis. Een nieuwe manier van presenteren dient zich aan, waarbij de verzamelde objecten een heel ander doel zullen gaan dienen. De objecten zelf blijken door de tijd heen van onschatbare en blijvende waarde, maar de betekenis die aan hen wordt toegekend, is aan verandering onderhevig.

⁹⁸ 'In memoriam mgr. G.W. van Heukelum.' *De Katholieke Illustratie* 44, nr. 39 (9 juli 1910): 467. Zie <<https://resolver.kb.nl/resolve?urn=MMKDC09:017312039:00011>>. Geraadpleegd op Delpher, 20 juli 2020.



Afb. 13. Het Centraal Museum rond 1927 op de Agnietenstraat 1 te Utrecht.

Hoofdstuk 3 | Christelijk-religieus erfgoed gepresenteerd in het spanningsveld tussen religieus en stedelijk zelfbewustzijn, 1911-1941

Waar de beginperiode van het Aartsbisschoppelijk Museum te plaatsen valt tegen het grotere Europese decor van natievorming en katholieke identiteitsvorming, worden de ontwikkelingen vanaf 1900 bestudeerd tegen de achtergrond van een museumdiscussie over idealen in het presenteren van museale collecties. Deze discussie komt vanuit Duitsland naar Nederland. Ook wordt de ontwikkeling van de stedelijke musea in beeld gebracht. Het Aartsbisschoppelijk Museum wordt in deze periode namelijk samen met de stedelijke collecties van Utrecht ondergebracht in het Centraal Museum. (afb. 13) Ondertussen lijkt het treurig gesteld met het museum. De heer A.B.J. de Meulder, schrijver voor de *Katholieke Illustratie* in het jaar 1914, windt er in zijn artikel geen doekjes om als hij het over de situatie van het Aartsbisschoppelijk Museum heeft:

We geloven dat er op 't ogenblik in den lande geen museum is dat in zulke treurige condities verkeert, wat 't gebouw betreft, als 't Aartsbisschoppelijk Museum. De schatten op het gebied van oude kerkelijke kunst, die miljoenen vertegenwoordigen, zijn hier in zeven zaaltjes opeengepakt als 't ware, en een paar van deze zaaltjes doen meer denken aan de pakhuizen of magazijnen van een antiquair dan aan een museum. De glazen kast met kostbaar oud vaatwerk, de schoone beeldengroepen, de bewonderenswaardige koorkappen van middeleeuwsche kunst, staan in halfduister, en men tuurt zich de oogen zeer op de verklaringen bij elk kunstvoorwerp gegeven. De zalen waren kil, ja koud en somber op den wintermiddag, toen we ze bezichtigden.¹

In 1913 bezoeken slechts 904 personen het museum, waarvan twee derde bestaat uit 'vreemdelingen, die door hun Baedeker naar dit onooglijke, nederige gebouw worden geleid'.

Ondertussen is men in de stad Utrecht bezig om een aantal van de collecties die de stad herbergt in één gebouw bij elkaar brengen. De Meulder besteedt in zijn artikel ruim aandacht aan deze plannen; men wil een 'museacentrum' in het Agnietenklooster vestigen. Hierdoor kan men zowel drukker museumbezoek uitlokken, als het de bezoekers en vooral 'den vreemdelingen' gemakkelijker maken. Die hoeven dan niet de hele stad door te dwalen, op zoek van de ene collectie naar de andere, iets dat belemmerend werkt voor het bezoeken van de kleinere collecties. De plannen, waar grote kosten aan verbonden zijn, zitten volgens de schrijver nog steeds in het stadium van overwegen en nog eens overwegen. Hij verwacht dat er nog heel wat tijd overheen gaat, voordat ze tot uitvoering komen. Nadrukkelijk zoekt de gemeente Utrecht in deze periode contact met het

¹ De *Katholieke Illustratie* 1914: 330.

Aartsbisschoppelijk Museum. Want ook deze verzameling ziet men graag ingelijfd bij de al bestaande en zich uitbreidende stedelijke verzamelingen.



Afb. 14. De Utrechtse gemeentearchivaris Samuel Muller Fz. aan zijn werktafel, 1913.

Samuel Muller Fzn. (1848-1922), de eerste gemeentearchivaris van Utrecht, tevens de eerste rijksarchivaris, voorzitter van de Nederlandse Oudheidkundige Bond en lid van de rijkscommissie van Advies inzake Reorganisatie van het Museumwezen hier te Lande, vormt in dit proces een belangrijke factor. (afb. 14) De Nederlandse Oudheidkundige Bond speelt in zoverre een rol, dat de bond bezig is het museumwezen te structureren en te professionaliseren. De rijkscommissie die uit dit initiatief voortvloeit, brengt naar de plaatselijke en stedelijke collecties advies uit.

Binnen het Aartsbisschoppelijk Museum zelf komt er na de dood van Van Heukelum ruimte voor samenwerking met de stad onder het nieuwe bestuur van voorzitter Andreas Jansen, conservator pastoor Rientjes en diens opvolger de edelsmid Jan Eloy Brom. De vruchten van die samenwerking zijn terug te zien in de presentatie in één centraal museum en in het documenteren van de collectie. Het Aartsbisschoppelijk Museum houdt de collectie wel nadrukkelijk onder eigen beheer.

I Museale ontwikkelingen

1. Opkomst van de stedelijke collecties

‘Een stad is een gemeenschap, en wat de burgers onder andere bindt is trots op haar kunstbezit en haar geschiedenis’ zegt Peter Hecht (1951), hoogleraar Geschiedenis van de beeldende kunst van de Renaissance en de Nieuwere Tijd aan de universiteit van Utrecht in zijn Rembrandtlesing van 2014.² Als een van de voorbeelden noemt Hecht het door Lucas van Leyden geschilderde drieluik met het *Laatste Oordeel* uit de Sint-Pieterskerk te Leiden dat tijdens de Beeldenstorm veiliggesteld wordt door de opdrachtgevers. Nadat de stad de overgang gemaakt heeft naar het protestantse geloof wordt het schilderij na overleg met de bezitters op het stadhuis geplaatst. Extra waarde krijgt het schilderij voor de stad wanneer Keizer Rudolph II (1552-1612) er een hoog bod op doet, de Leidenaren zelf verhinderen deze ‘couppoging’ om hun het schilderij te ontfutselen. Een tweede voorbeeld dat Hecht noemt, is het werk *De heilige Lucas schildert de Madonna*, een schilderij dat door Maarten van Heemskerck in de zestiende eeuw geschilderd wordt voor de kapel van het Lucasgilde van de Haarlemse Sint-Bavo. Wanneer Haarlem tot het protestantisme overgaat, verliest dit stuk zijn waarde als altaarstuk en wordt het volgens Hecht uitsluitend nog gezien als een schilderij. Zo wordt het met andere fraaie stukken die uit Haarlemse kerken en kloosters verwijderd zijn, in een kamer op het Prinsenhof geplaatst, waar men het gratis kan bezichtigen.³

Volgens Hecht beginnen deze doorgaans grote religieuze altaarstukken zo aan een tweede leven als kunstwerk zonder meer. Zij vormen het hart en vaak ook het startpunt van veel stedelijke collecties in Nederland, omdat men deze kunststukken niet vernietigt, maar ze onder het beheer van de stad plaatst. De stedelijke collecties worden daarnaast vaak opgebouwd met ‘oudheidkundige’ objecten. Voorwerpen die niet zozeer kunstwaarde of esthetische waarde hebben, maar door hun verbondenheid met de geschiedenis van de plek van belang zijn voor de stadsgeschiedenis. Beide, zowel de kunstwerken als de oudheidkundige objecten, verhalen van de roem van de stad; ze vertellen ons van de zorg van de voorgaande generaties voor deze voorwerpen. Via de overgeleverde objecten verbinden ze ons ook *metonymisch* aan vroegere tijden en aan de plaatselijke geschiedenis. Door de presentatie van de eigen stedelijke collectie straalt er tot op de dag van vandaag glorie af op de stad die dit erfgoed bewaart en presenteert als deel van haar rijke verleden. Veel van deze stedelijke collecties groeien in de tweede helft van de negentiende eeuw op initiatief van geïnteresseerde burgers of onder stimulans van de lokale overheid uit tot stedelijke musea.

In Utrecht wordt onder leiding van burgemeester Van Asch van Wijck (1774-1843) in 1838 het Stedelijk Museum voor Oudheden geopend. De verzameling van de stad is dan al een aantal jaren

² Hecht 2014: 4.

³ Hecht 2014: 7.

ondergebracht op de zolder van het nieuwe stadhuis, maar in dat jaar wordt de collectie ook toegankelijk voor publiek. In de daaropvolgende vier decennia worden onder andere in Rotterdam, Haarlem, Nijmegen, Hoorn en Maastricht gemeentelijke musea opgericht.⁴ Het openen van stedelijke musea raakt ingeburgerd. Na de dood van burgemeester Van Asch van Wijck in 1843 ligt het werk voor het Utrechtse museum een tijd stil, maar in 1874 wordt het met vaart en verve opgepakt door de net benoemde stadsarchivaris Samuel Muller.

Muller wordt op 1 februari 1874 aangesteld als gemeentearchivaris van Utrecht, op 1 januari 1879 volgt een benoeming als rijksarchivaris. Het archivariswerk omvat in deze periode niet alleen 'papieren' archieven maar ook oudheidkundige objecten. Pas veel later komt er een scheiding in dit beroep, waarbij de archivaris alleen verantwoordelijk wordt voor geschreven en gedrukte bescheiden. Muller 'erft' van zijn voorgangers een verzameling waarin veel aandacht besteed is aan objecten uit de middeleeuwen.⁵ In 1891 wordt deze collectie overgebracht naar de buitenplaats Het Hoogeland aan de Biltstraat. In 1900 heeft Muller het idee om deze stedelijke collectie met een aantal andere fraaie collecties die in de stad Utrecht aanwezig zijn, bij elkaar te brengen in één gebouw. Zijn doel is om de slecht behuisde Utrechtse musea beter onderdak te geven en voor het publiek overzichtelijker en toegankelijker maken. In uitgebreide epistels legt hij dit voorstel bij diverse personen neer, ook boort hij de nodige belangrijke contacten aan, om dit plan kracht bij de zetten. Uit een brief van Van Heukelum aan Jan Hendrik Brom blijkt dat de burgemeester van Utrecht het idee om de collectie van het Aartsbisschoppelijk Museum bij deze plannen te betrekken, voorlegt aan de aartsbisschop.⁶ In 1901 schrijft Muller een uitgebreide brief naar de aartsbisschop van de oud-katholieken, waarin hij polst naar de mogelijkheid om ook hun collectie op te nemen in de vorm van een eigen museum. Het zal vele jaren duren voordat al deze inspanningen beloond worden met de oprichting van het Centraal Museum.

⁴ Middelburg volgt met een Stedelijke Oudheidkamer in 1841, Dordrecht met het Dordrechts Museum in 1842, Nijmegen met het Museum van Oudheden in 1850, Arnhem met een Geschied- en Oudheidkundig Kabinet en Deventer met een Kabinet van Merkwaaardigheden in 1856, Haarlem met het Stedelijk Museum in 1862, Leiden met het Stedelijk Museum van Oudheden in 1866, Rotterdam met een Antiquiteitenkamer in 1868, Den Haag met het Gemeentemuseum in 1871, Groningen met het Museum voor Oudheden voor de Provincie en Stad Groningen en Gouda met het Stedelijk Museum van Oudheden in 1874, Alkmaar met een Stedelijk Museum in 1875, Amersfoort met museum Flehite en Hoorn met het West-Friesch Museum in 1880, Maastricht met het Provinciaal Museum voor Oudheden in 1884, Delft met het Gemeentemuseum in 1897, Breda met het Stedelijk Museum voor Geschiedenis en Oudheidkunde en Zutphen met het Stedelijk Museum in 1903. Zie Kruijssen 2002: 129. Pots 2000: 111-112 noemt minder namen en andere jaartallen. Deze opsomming wordt hier vooral genoemd om te laten zien hoe snel en wijdverbreid de stedelijke musea in de tweede helft van de negentiende eeuw opkomen.

⁵ Muller 1904: V, waarin hij Van Asch van Wijck citeert uit het *Tijdschrift voor geschiedenis, oudheden en statistiek van Utrecht*, III (1837), die zich bij de stichting van het stedelijk museum al ten doel stelde 'om die overblijfselen van vorige eeuwen, welke met den naam van middeleeuwen worden bestempeld, bijeen te brengen; en daardoor de kennis te bevorderen van den toestand der kunsten, ook in die tijden, welke men vroeger gewoon was, als eene ijzeren eeuw, even vreemd aan ontwikkeling van het verstand als aan die van het kunstvermogen te beschouwen; doch welke thans, langs hoe meer, de aandacht der onderzoekers tot zich trekt, ten einde de trapsgewijze toeneming in de beoefening van de zoogenoemde beeldende kunsten op te sporen'.

⁶ 'Er zijn zaken, die ik liever mondeling, dan schriftelijk behandel. Zoals de zaak, waarover Gij mij gesproken en geschreven hebt. Mrg. zeide mij, dat de Burgemeester hem over deze zaak in vertrouwen had gesproken. Had ZDUw geen principieel bezwaar, om op het Voorstel der Stad in te gaan, en was hij niet ongenegen, om de entreegelden desnoods geheel af te staan, aan het verlangen om een jaarlijksche huur te betalen, kon niet voldaan worden, aangezien er ten behoeve van 't museum geen fondsen aanwezig waren.' Volgens van Heukelum laat de aartsbisschop het even gebeuren, om af te wachten 'of de stad er niet toe kan besluiten, om het Passantenhuis in bruikleen voor 't Aartsb. Museum af te staan'. Brief van G.W. van Heukelum aan J.H. Brom, 7 mei 1900, KDC, archiefnr. 82, inventarisnr. BRGI-64.

2. Esthetisering van de museale presentatie

Begin twintigste eeuw lijkt er een kentering op te treden in de manier van presenteren van kunstobjecten. Dat begint in Duitsland, waar kunsthistoricus Wilhelm von Bode (1845-1929) directeur wordt van het *Kaiser-Friedrich-Museum*, tegenwoordig het *Bode-Museum*. Von Bode wil daarin niet de gebruikelijke overvolle presentatie van schilderijen en beeldhouwwerken maken, zoals dat in de negentiende eeuw gebruikelijk was. Hij kiest een opstelling waarin door het gebruik van minder voorwerpen de objecten zo goed mogelijk tot hun recht kunnen komen. Daarbij schroomt hij niet om, ook weer in tegenstelling tot wat gebruikelijk is, schilderijen, beeldhouwkunst en toegepaste kunst bij elkaar te plaatsen in een atmosfeer die past bij de sfeer van de originele plek van herkomst. Die gemengde opstelling, nadrukkelijk niet als reconstructie bedoeld, maar opgebouwd uit authentieke elementen uit een specifieke periode, dient om er de 'geest' van een bepaalde periode mee te omvatten.⁷

Aan de ene kant dus nadrukkelijk aandacht voor het individuele kunstwerk, aan de andere kant wordt het werk geplaatst in een cultuurhistorische context. Von Bode arrangeert een soort ensembles, in zijn eigen woorden zijn het *Stimmungsräume*. De objecten zelf krijgen relatief veel ruimte, in een uitgebalanceerde en symmetrische compositie wordt de aandacht van de bezoeker naar het centrale stuk getrokken. Afwisseling van formaat, voorstelling en achtergrondkleur zorgen dat elke ruimte een mooi en aansprekend beeld toont. Frederik Schmidt Degener (1881-1941), komt tijdens zijn studie kunstgeschiedenis aan het begin van de twintigste eeuw in Berlijn in aanraking met deze vernieuwende en vooral ook esthetische manier van presenteren. Wanneer hij in 1908 directeur van museum Boymans wordt, kiest hij bij de herinrichting voor een eveneens sterk gerichte esthetische benadering. De bezoeker moet in alle rust de objecten op zich in kunnen laten werken. Geen volle zalen, maar de gerichte concentratie van de enkele bezoeker staan daarin centraal. De invloed van Von Bode is goed terug te zien; zorgvuldige belichting, weghalen van storende elementen, gebruik van passende achtergrondkleuren, maximaal twee schilderijen boven elkaar, alleen werken van hoge kwaliteit mogen getoond worden, een symmetrische manier van presenteren, waardoor het centrale schilderij de volle aandacht krijgt.⁸ Het *Rotterdamsch Nieuwsblad* constateert na de nieuwe inrichting tevreden:

[...] er is leven, licht en opgewektheid in het Museum gekomen. Bij een rondleiding nu wordt ge u direct bewust te midden van kunstwerken te zijn. De oordeelkundige indeeling der doeken maakt het overzicht aangenaam en gemakkelijk, terwijl door de zaakkundige verandering van vele lijsten, alsook door de goed gekozen kleuren der wanden de totaal-

⁷ Meijers 1977: 72-73.

⁸ Noordegraaf 2004: 64-67, 78-79.

indruk een aangenamen is. [...] Zoo is dus de stichting Boijmans door tactvolle bestiering [...] een Museum geworden waarop Rotterdam terecht trotsch mag zijn.⁹

Wanneer Schmidt Degener in 1921 benoemd wordt tot directeur van het Rijksmuseum brengt hij ook daar het aantal gepresenteerde schilderijen sterk terug; de wanden worden zorgvuldig en symmetrisch gevuld met gelijkwaardige pendanten. In de zalen dragen meubels, beeldhouwwerk en kunstnijverheidsvoorwerpen bij aan een gemengde opstelling, geordend naar tijd en school.¹⁰ De Utrechtse Samuel Muller zit vanaf 1919 samen met Schmidt Degener in de Rijkscommissie voor het Museumwezen, waar de invloed van laatstgenoemde esthetisch gerichte museumdirecteur doorschemert in de door de commissie aangebrachte scheiding van voorwerpen van uitstekende kunstwaarde, van kunsthistorische betekenis en van historisch belang. Een scheiding die zijn doorwerking zal hebben in de presentatie van de collectie van het Aartsbisschoppelijk Museum in het Centraal Museum.

3. Samuel Muller en de indeling van de stedelijke collecties

In 1904, vijftienvintig jaar na de uitgave van de eerste catalogus, presenteert en catalogiseert Muller zijn stedelijke collecties in een tweede versie. Hij wijdt maar liefst twaalf pagina's van zijn inleiding aan de pittige problematiek van het categoriseren en het presenteren van deze 'zoo genaamde musea van oudheden'. Men stelt immers hogere eisen dan aan de van alles en nog wat bevattende rariteitenkabinetten van de 'liefhebberende 18^e eeuw'. Muller noemt drie hoofdprincipes waarop men een museum kan ordenen. Allereerst kan dat volgens de artistieke eis, passend bij de dynamiek van de eigen tijd, dat een museum een overzicht geeft van de ontwikkeling van verschillende 'kunstindustrieën'. Het museum moet van deze producten, die als kunstvoorwerpen worden erkend, uitstekende voorbeelden tonen uit elke ontwikkelingsfase. Het is de manier waarop de objecten in de Schnütgencollectie verzameld en geordend zijn. Maar het museum kan ook vanuit een heel ander, namelijk een wetenschappelijk principe, opgebouwd worden, om aan de hand van objecten uit het verleden de beschavingsgeschiedenis van het eigen land te illustreren. Men kan zich daarmee de etnografie van Nederland herinneren en in beeld brengen, 'het leven onzer vaderen, in kerk en raadhuis, in en buiten hunne woningen, wil men zich voorstellen, hunne zeden en gewoonten bestudeeren'. Dat museum wordt vooral gestructureerd door de wetenschappelijke studie van het verleden. Een derde manier van ordenen berust uitsluitend op overwegingen van sentiment, het huisvesten van zogenaamde 'nationale relieken'.

Muller vervolgt zijn betoog met te beargumenteren dat tal van voorwerpen tegelijkertijd in twee of zelfs drie van de musea thuis zouden behoren, ieder ogenblik staat men dus voor de keuze,

⁹ 'Een bezoek aan Museum Boijmans.' *NRC*, 27 december 1910.

¹⁰ Luijten 1984: 367-369.

aan welke afdeling een voorwerp toegewezen moet worden. Bovendien bewegen de drie musea zich voortdurend op elkaars terrein. Muller concludeert voor zichzelf dat het allicht het doelmatigst is om al die ongelijksoortige voorwerpen onder het beheer van een directeur te stellen, 'die zoo goed mogelijk de verschillende qualiteiten, voor het beheer der ongelijksoortige massa nodig, in zich vereenigt'. Volgens hem duiden alleen al de namen van de kleine lokale musea hun hybride karakter aan: 'het spraakgebruik noemt ze musea van oudheden, - aldus het eenige kenmerk vermeldende, dat aan alle verzamelde voorwerpen der drie categorieën gemeen is'.¹¹

Al reflecterend typeert Muller zijn eigen oude opstelling van de objecten uit de stedelijke collecties als voornamelijk ingericht op wetenschappelijk-historische grondslag, met daarop een enkele uitzondering om een mooi overzicht te geven van een bepaalde tak van industrie. Muller zelf vindt deze indeling vanuit theoretisch-systematisch oogpunt verre van bewonderenswaardig, maar er wordt daarmee wel zoveel mogelijk voldaan aan de eis om een zeker overzicht te verkrijgen van het verband tussen de stukken. Concreet resulteert dit in vijf 'antieke kamers' die centraal staan in de presentatie, de zogenaamde stijlkamers. In elke kamer probeert Muller een indruk te geven van een specifieke tijdsperiode door in de ruimte verschillende objecten uit die tijd met elkaar te combineren tot een overtuigend ensemble. Na deze kamers volgt de afdeling 'kerkelijke oudheden', volgens Muller 'de pièce de résistance' van het museum, met als hoogtepunt een tot kapel ingerichte serre, waar de fraaiste kerkelijke objecten een plek krijgen.¹² Voorwerpen uit de Romeinse, Germaanse en Frankische periode houdt Muller bewust gescheiden van de stijlkamers; zij bevinden zich op de benedenetage, samen met de verzameling van het Provinciaal Utrechts Genootschap.¹³

Die zo belangrijke afdeling kerkelijke oudheden wordt echter, getuige de catalogus van 1904, weer ontmanteld, omdat Muller in de tweede opstelling de sprong waagt van een historische ordening naar een indeling op basis van wat hij de 'kunstindustrie' noemt, het ambacht waarbinnen een bepaald type kunst valt. Hij volgt hierin grotendeels de principes die in het Rijksmuseum toegepast worden. Dit levert de volgende categorieën op: beeldhouwwerk, schrijnwerkersarbeid, aardewerk, glaswerk, gebrandschilderd glas, schilderwerk, drijfwerk, smeedwerk en gietwerk, wapenen, uurwerken, zegelstempels en bouwfragmenten. Ook deze ordening is niet consequent toe te passen, niet het minst omdat men niet van alle categorieën genoeg te bieden heeft.¹⁴ Muller kiest

¹¹ Muller 1904: XIII-XXIV.

¹² Muller 1878: 54.

¹³ Kruijssen 2002: 138-140.

¹⁴ Muller schrijft zelf hierover: 'Ik heb den historischen grondslag verlaten om de kunstindustrie als basis mijner indeeling aan te nemen. [...] Ik heb die indeeling gehandhaafd, hoewel het mij niet ontging, dat de afdeling *Voorwerpen in metaal* belachelijk is, dat de rubriek *Glaswerk* niets betekent, dat van de rubriek *Schilderwerk* natuurlijk niets te verwachten was, sedert de stedelijke schilderijen uit het museum verdwenen zijn, en dat ten slotte een plaatselijk museum zoals het Utrechtse als historisch geordend geheel zich welvoegelijker voordoet dan als een kunstindustrie-museum, waarin meer leemten te betreuren dan presentabele afdelingen te waarderen zijn.' Volgens eigen zeggen zijn er ook nu weer rubrieken die niet passen binnen het kader van het hoofdenkbeeld. Die rubrieken brengt hij onder in de afdeling *Zeden en gewoonten*. Hij plaatst daar alle voorwerpen die uit cultuurhistorisch oogpunt merkwaardig zijn, naast voorwerpen, die vooral van belang zijn als souvenirs van Utrechts verleden. Muller 1904: XXII.

ervoor om nog een rubriek toe te voegen onder de noemer 'zeden en gewoonten'. Deze categorie kan dan alles bevatten wat de voorstanders van een cultuurhistorisch museum zou aantrekken. De geschiedenis van Utrecht wordt zichtbaar gemaakt in de afdelingen 'penningen', 'historische voorwerpen' en 'afbeeldingen van Utrecht en Utrechters'. Muller is zich, gezien de genoemde hoeveelheid pagina's die hij hieraan besteedt, volstrekt bewust van zowel de mogelijkheden als de onmogelijkheden van het indelen van een collectie middels vaste ordeningsprincipes en categorieën. Zijn uitgebreide verantwoording hiervan levert inzicht op in de manieren waarop door middel van die ordening betekenis aan de objecten wordt gegeven.

4. De Nederlandse Oudheidkundige Bond; onderscheid tussen nationale en stedelijke collecties

Begin 1899 wordt de Nederlandse Oudheidkundige Bond (NOB) opgericht.¹⁵ Besturen van oudheidkundige verenigingen, beheerders van openbare stedelijke verzamelingen en andere oudheidkundigen trekken in deze bond samen op om op die manier de Nederlandse oudheidkundige belangen te kunnen verdedigen. Men hoopt meer te kunnen bereiken door zich onder een centrale leiding te verenigen. Al gauw streeft de bond er ook naar bepaalde eisen te formuleren om een goed beheer van de diverse musea te versterken, zodat de plaatselijke belangen vanuit een nationaal perspectief behartigd kunnen worden. Hij geeft hierin een essentiële aanzet tot professionalisering van de museumwereld. In 1914 formuleert de bond een aantal stellingen ten behoeve van het Nederlandse museumbeleid. Samuel Muller is dan voorzitter. In 1918 worden de eerder genoemde stellingen in de brochure *Over Hervorming en Beheer Onzer Musea* bij elkaar gebracht. De brochure is opgedeeld in vier onderdelen: 'De Reorganisatie onzer Rijksmusea', een 'Handleiding voor het Beheer onzer Plaatselijke Historische Musea', 'De Opleiding Onzer Museumdirecteuren' en de 'Museum-Stellingen'. De brochure ziet voor de plaatselijke musea het verzamelgebied weggelegd van voorwerpen rond kunst en oudheidkunde, die culturele en historische banden hebben met een specifiek geografisch gebied. Ook pleit men ervoor om de voorwerpen waar mogelijk in de eigen context te bewaren of daar eventueel in terug te plaatsen. Waar het musea van een groter, algemeen belang betreft, streeft men naar een strikte scheiding tussen kunst en geschiedenis. Hierachter ligt de wens van de Nederlandse Oudheidkundige Bond verscholen om de in het Rijksmuseum aanwezige combinatie van kunst en geschiedenis te ontkoppelen, om zo alsnog een specifiek historisch museum op te kunnen richten. Dit vooral om de verwarring die ontstaat bij het

¹⁵ Tegenwoordig de KNOB, de Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond. Vanaf 1949 kreeg de bond er het predicaat 'koninklijke' bij.

samensmelten van een kunstmuseum en een historisch museum te verminderen, aangezien beide soorten musea heel verschillend van inrichting dienen te zijn, gezien hun aard en doel.¹⁶

5. Rapport van de rijkscommissie van Advies inzake Reorganisatie van het Museumwezen hier te Lande

Naar aanleiding van bovenstaande uitgave wordt in februari 1919 de ‘Rijkscommissie van Advies inzake Reorganisatie van het Museumwezen hier te Lande’ opgericht¹⁷. In een rapport uit 1921 geeft ook de rijkscommissie specifiek advies betreffende de Utrechtse situatie. In deze commissie zien we illustere namen als Schmidt Degener, directeur van het Museum Boijmans te Rotterdam; Cornelis Hofstede de Groot¹⁸ (1863-1930), oud-directeur van het Rijksmuseum; Abraham Bredius (1855-1946), adviseur van het Koninklijk Kabinet van Schilderijen (Mauritshuis) te Den Haag; Henk van Gelder (1876-1960), directeur van de Dienst voor Kunsten en Wetenschappen te Den Haag; jonkheer Van Riemsdijk (1850-1942), hoofddirecteur van het Rijksmuseum; Willem Vogelsang (1875-1954), hoogleraar in de Kunstgeschiedenis aan de rijksuniversiteit van Utrecht en de alom tegenwoordig lijkende Samuel Muller, de rijksarchivaris van de provincie Utrecht. In het advies hebben de plannen rond het Centrale Museum de aandacht, met daarbij inderdaad oog voor een onderverdeling in twee soorten musea, namelijk van historie en van kunst. Met de verzamelingen van het Stedelijk Museum van Oudheden en van het Provinciaal Utrechts Genootschap kan men een ‘uitgebreid en vrij volledig plaatselijk historisch museum’ vormen, ‘met een serie Utrechtsche beeldhouwwerken en eene verzameling schilderijen uit de Utrechtsche en andere scholen’. De collectie van het Aartsbisschoppelijk Museum typeert men op twee manieren. Aan de ene kant is het een museum van kerkelijke voorwerpen, maar vanwege de grote kunstwaarde van de meeste objecten mag het ook als een kunstmuseum beschouwd worden, met dien verstande dat ‘penningen, zegels en voorwerpen van devotie, wellicht in het geheel niet voor tentoonstelling in algemeen toegankelijke localiteiten in aanmerking komen’.¹⁹

Daarna worden de in het Centrale Museum onder te brengen verzamelingen besproken en van advies voorzien. Letterlijk zegt men: ‘Het Aartsbisschoppelijk Museum heeft behoefte aan zuivering door vervanging van stukken, die niet absoluut van den eersten rang zijn door betere en aanvulling

¹⁶ Brochure *Over Hervorming en Beheer Onzer Musea*. Leiden, 1918. Stelling 21 van de brochure handelt over de inhoud van het historisch museum, dat zowel herinneringen als afbeeldingen zou moeten bevatten rond historische gebeurtenissen en historische figuren. Zie ook Mullers verwoording in het *NRC*, 13 augustus 1921, aangevuld met de reactie van prof. W. Vogelsang in dezelfde krant, 16 augustus 1921. Vogelsang geeft expliciet aan dat men ‘het beginsel historische en aesthetische bestanddeelen van elkaar te scheiden, dient [...] te handhaven maar in een kleiner centrum zal de practische toepassing van dit principe niet zonder compromis tot stand kunnen komen’.

¹⁷ Pots 2000: 190-191. Volgens Pots zijn in het rapport zowel de opvattingen van de in de NOB verzamelde professionals als die van particuliere critici als Frits Lugt terug te vinden. Lugt was minder gelukkig met de door de professionals voorgestelde strenge scheiding tussen kunst en geschiedenis. Ook zou overheidsbemoeienis ertoe leiden dat de inbreng van particulieren terug zou kunnen lopen.

¹⁸ Ook Hofstede de Groot studeerde kunstgeschiedenis in Duitsland. Een van zijn grote verdiensten is de manier waarop hij systematisch de gegevens van Nederlandse schilders in beeld bracht. Hij kan de grondlegger van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie genoemd worden.

¹⁹ Duparc 1921: 78.

en uitbreiding door aankoop, in de richting der middeleeuwsche kerkelijke kunst.’ Daarin wordt de door Schmidt Degener ingeslagen richting van het presenteren van objecten gevolgd; de commissie wil een strengere selectie van de voorwerpen op formeel-esthetische kwaliteiten, die men in een ruimere opstelling neer wil zetten. Zo kan de bezoeker veel meer aan veel minder gaan beleven. Bovendien wordt door de esthetisering van de opstelling de zorgvuldige waarneming gestimuleerd. Ook wil men per tentoonstellingsruimte een andere focus, om zo een wisselend kijkkader te creëren. Men eindigt het advies met de opmerking dat er steeds contact geweest is met een subcommissie, die het zich veroorloofd heeft ‘ten aanzien der inrichting eenige wenken te geven, waarvan, naar wij meenen te weten, zooveel mogelijk partij is getrokken’.²⁰

Hoewel Muller zich als voorzitter achter de uitgangspunten van de Nederlandse Oudheidkundige Bond plaatst, en als lid van de commissie zich ook achter het advies van de rijkscommissie stelt, is de concrete situatie rond het Utrechtse Stedelijk Museum voor Oudheden daar toch niet eenvoudig in te voegen. Volgens Muller komt zijn plan voor dit museum op, terwijl hij ‘geenszins een klaar inzicht in de incomparabiliteit van Kunst-musea en Historische-musea’ heeft.²¹ Pas bij het inrichten van het museum op de buitenplaats Het Hoogeland ervaart hij de moeilijkheden van het al dan niet scheiden van de diverse voorwerpen. Praktisch gezien is het voor een relatief kleine stad als Utrecht niet doenlijk om twee musea te onderhouden, met als gevolg dat Muller tussen de richtlijnen van de Oudheidkundige Bond en het rapport van de rijkscommissie door moet laveren om zijn eigen plannen vorm te gaan geven.

II Dynamisch erfgoed; hoe een religieuze collectie tussen de stedelijke collecties terechtkomt

1. Een eerste verkenning bij het bestuur van het Aartsbisschoppelijk Museum

Op 28 juni 1901 schrijft de Utrechtse burgemeester Bernardus Reiger (1845-1908) een officiële brief aan aartsbisschop Van de Wetering, waarin hij de aartsbisschop het plan voorlegt om alle ‘oudheidkundige’ verzamelingen van de stad in één centraal gebouw onder te brengen. Hij benadert zo via de aartsbisschop het bestuur van het Aartsbisschoppelijk Museum, om te onderzoeken of het Aartsbisschoppelijk Museum bereid zou zijn ‘de onder hun beheer zich bevindende verzameling van oude kunst, betrekking hebbende op *deze gemeente* [cursivering WV] aan de gemeente Utrecht in bruikleen te geven, teneinde in gemeld museum te worden tentoongesteld’.²² Achter deze brief voelt men de inspanning van de Utrechtse gemeentearchivaris Samuel Muller Fzn., die de belangrijkste

²⁰ Duparc 1921: 79.

²¹ Muller Fzn., S. ‘Het Centrale Museum te Utrecht.’ *NRC*, 13 augustus 1921.

²² Brief van burgemeester B. Reiger aan aartsbisschop H. van de Wetering, 28 juni 1901. HUA, archiefnr. 449, inventarisnr. 57.

Utrechtse verzamelingen graag onder één dak bij elkaar zou zien. In het verzoek wordt de nadruk gelegd op de verbondenheid van de objecten met de stad.

De toenadering van de gemeente Utrecht wordt door pastoor Van Heukelum als een sterke bedreiging van de eigen katholieke identiteit gevoeld. Van Heukelum zal tot zijn dood toe in 1910, deze vorm van samenwonen hartgrondig blijven afhouden. Het uitdragen van de eigen katholieke identiteit, de vorming van de katholieke ambachtsman, de kunstenaar en de clerus, dat waren voor hem de kerndoelen waaraan de verzameling moest bijdragen. Om die zonder slag of stoot in te ruilen voor een bijdrage aan het groeiende stedelijke en historische zelfbewustzijn, gaat hem een brug te ver. Tot in zijn testament blijft hij zich nadrukkelijk tegen het samengaan met de stedelijke collecties verzetten.²³ Sterker nog, hij probeert de gemeente zover te krijgen dat zij hem een eigen gebouw voor de collectie ter beschikking stelt. Van Heukelum weet zich hierin geruggesteund door de voorspraak van mannen als Victor de Stuers, jonkheer Van Riemsdijk, de al eerder genoemde hoofd directeur van het Rijksmuseum en De Stuers opvolger, referendaris Royer, die bij het stedelijke bestuur van de gemeente de nodige stappen willen doen om de gemeente te bewegen aan het Aartsbisschoppelijk Museum het perceel van het Passantenhuis, het latere onderkomen van Museum Catharijneconvent, ter beschikking te stellen.²⁴

Begin 1909 schrijft Van Heukelum een eerste opzet voor dit rekest aan de gemeente van Utrecht. Daarin benoemt hij het museum als 'echt een Musée de l'art et de l'industrie, al doen de voorwerpen meestal aan hun vroegere kerkelijke bestemmingen herinneren'. Van Heukelum kiest de twee termen zeer bewust uit en zet ze met nadruk voor de religieuze gelaagdheid in de objecten, gezien de toelichting die hij erbij schrijft: 'Ik heb er naar gestreefd om te doen uitkomen, dat het Museum niet enkel een verzameling is van Kerkelijke oudheden, maar 'un Musée de l'art et de l'industrie' en derhalve in een behoefte van onzen tijd voorziet op een wijze als geen andere inrichting hier te lande.'²⁵ Op 23 juli 1909 volgt het officiële rekest aan de gemeenteraad. Van Heukelum grijpt daarin terug op de stichtingsacte. Ruim veertig jaar geleden werd het museum in het leven geroepen met als eerste doel om te voorkomen dat voorwerpen van kunst en kunstnijverheid naar het buitenland zouden geëxporteerd worden of door verwaarlozing verdwijnen. Het tweede doel was om de kunstzin, die in de tijd sterk aan het afnemen was, vooral op het gebied van de kunstnijverheid 'weder op te wekken en de kunst te verheffen tot nieuwen bloei'. In het rekest roemt men de inspanningen van de stad Utrecht die in de tussenliggende jaren veel heeft gedaan om zowel de eigen inwoners als de bezoekers op het gebied van kunst en kunstnijverheid iets te zien te

²³ Uit het verslag van de bestuursvergadering blijkt dat de directeur [G.W. van Heukelum, WV] een gift wil doen van 15.000 gulden aan de kas van het museum, als de verzameling in een passend gebouw ondergebracht wordt, met de nadrukkelijke vermelding dat dit niet samen met de stedelijke collectie mag zijn. Notulen van de bestuursvergadering van het Aartsbisschoppelijk Museum, 31 mei 1909. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 70.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Opzet en toelichting op het rekest. MCC, archief ABM (map ABM geschiedenis).

geven. De verzameling van het Aartsbisschoppelijk Museum, gezien ook het oordeel van deskundigen, lijkt daarin van grote betekenis te zijn. Men verwacht dan ook dat het voortbestaan van deze collectie het stedelijke bestuur ter harte gaat. Vandaar de vraag naar huisvesting in het Passantenhuis. Volgens Van Heukelum zou de stad 'op die wijze een voor haar thans feitelijk waardeloos bezit herscheppen in een monument en museum dat groot nut zal stichten voor de beoefening van Geschiedenis, Kunst en Kunstnijverheid en de aandacht zal trekken van stadgenoot en vreemdeling'.

Naast genoemde zinsnede brengt men ook de in Utrecht aanwezige leerstoel voor Aesthetica en Kunstgeschiedenis in, die aan de universiteit van Utrecht is gegeven, waarbij de Tweede Kamer 'vooral werd bewogen, omdat in het Aartsbisschoppelijk Museum de gelegenheid werd geboden, om het door den professor gesproken woord door voorbeelden op elk gebied van Kunst en Kunstnijverheid toe te lichten'.²⁶ Men zoekt overduidelijk steun bij de plaatselijke overheid, om de eigen collectie beter te kunnen presenteren, maar houdt het presenteren van de eigen collectie te midden van de andere stedelijke verzamelingen in één centraal museum af.

2. Een eerste verkenning bij de oud-katholieke bisschoppen

Muller benadert niet alleen het Aartsbisschoppelijk Museum voor de plannen om tot een groot Utrechts Centraal Museum te komen. Hij zoekt ook een manier om de bisschoppelijke Clerezy bij deze plannen betrekken. De Clerezy is de oud-katholieke kerk, die zich in de achttiende eeuw losmaakt van de sterk op centralisatie gerichte rooms-katholieke kerk en daarin voor een eigen weg, los van Rome kiest. Dit kerkgenootschap heeft een paar belangwekkende oude voorwerpen in bezit, waaronder de zogenaamde hamer van Sint-Maarten en de albe van bisschop Bernulfus, een zeer oud textielwerk, objecten die zich vandaag de dag in de collectie van het Catharijneconvent bevinden en zich daar tot de topstukken van de collectie mogen rekenen. Muller heeft al eerder begerige blikken op deze voorwerpen geworpen voor zijn eigen stedelijke collecties en ziet een nieuwe kans om deze objecten onder museaal beheer te brengen.²⁷ Hij schrijft aan de oud-katholieke aartsbisschop Gerrit Gul (1847-1920) een zeer uitgebreide brief, waarin hij gewag maakt van het plan één groot centraal Utrechts museum te maken in het buitenhuis Het Hoogeland, in navolging van het Rotterdamse stedelijk museum.²⁸ Muller promoot met verve zijn idee om meerdere musea in eenzelfde gebouw en onder een centraal beheer te krijgen, om zo de 'eerste rang' onder de plaatselijke musea in Nederland in te kunnen gaan nemen. Na vele gloedvol geschreven zinnen komt Muller tot zijn punt: of er naast de combinatie van het Stedelijk Museum van deze drie musea niet nog een vierde

²⁶ Rekest aan de gemeente, 1909. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 80.

²⁷ Zie Van de Ven 1968.

²⁸ Brief van S. Muller Fzn. aan aartsbisschop G. Gul, 16 september 1901. HUA, archiefnr. 86-1, inventarisnr. 467.

museum bij zou moeten komen, 'een museum van oude kerkelijke kunst, ingericht door en den naam dragende van de Oud R. C. Clerezy'.²⁹ Hoewel de collectie kleiner zou zijn dan die van het Aartsbisschoppelijk Museum, zou deze bijdrage van de oud-katholieken niet minder eervol behoeven te zijn. Muller herhaalt dat, wanneer hij aangeeft dat een museum van de Oud-Katholieke Clerezy wel kleiner van omvang zal zijn, maar mogelijk veel belangrijker schatten bevat, alleen al omdat hun schatten vaak ouder zijn dan die van de katholieken. Mullers aanvraag wordt ondersteund door een brief van hoogleraar Jan de Louter (1847-1932).³⁰ De Louter benadrukt dat bijdragen aan een centraal museum 'niet slechts de waarde van het stedelijk museum aanzienlijk zullen verhogen, maar ook den roem uwer kerk in ruimeren kring zullen verbreiden'. Een argument dat terdege weerklank vindt, al zal dat voorlopig niet zijn in de vorm die Muller voor ogen staat.

In 1911, na de dood van Van Heukelum, als ook de onderhandelingen met het Aartsbisschoppelijk Museum weer opgepakt worden, gaat de lobby voor het bijdragen van de Clerezy aan het Centraal Museum verder, deze keer ondersteund door burgemeester Fockema Andreae (1879-1949) en professor Vogelsang.³¹ De oud-katholieke kerk neemt de vraag serieus en overlegt grondig over de voor- en tegenargumenten van het op laten nemen van de eigen objecten in een centrale stedelijke verzameling. In een brief die pastoor Comelis Deelder (1853-1928) aan de leden van het aartsbisschoppelijk kapittel schrijft, valt een aantal argumenten op, waar men een negatief advies in door hoort klinken.³² Allereerst is men bang dat als men de gevraagde kunstwerken en antiquiteiten aan het Centraal Museum in Utrecht in bruikleen afstaat, men ze niet meer met goed fatsoen zou kunnen terugvragen, 'ze zouden dus, in zekeren zin, voor onze Kerk verloren zijn'. Een aantal zaken, vooral die onder de episcopalia gerekend worden, wordt nog telkens bij pontificale diensten gebruikt. Die zou men dus of nooit meer moeten gebruiken, of ze telkens heen en weer moeten brengen. Een ander, voornamelijk op gevoel gebaseerd argument, richt zich erop dat oud-katholieken voor sommige van de antiquiteiten een zeker gevoel van piëteit zullen hebben. Om dit soort door piëteitsgevoelens geladen objecten in een museum tentoon te stellen, waar ze aan de 'blikken van iedereen, ook van Joden en atheïsten, die met het doel, waartoe die kerkelijke zaken dienen of gediend hebben, spotten, blootgesteld' worden, is een ingrijpende verandering.

De heren capitulares reageren elk met een stemadvies en de daarbij bijbehorende argumenten. De reacties zijn divers, van tegenstemmen zonder argumenten, naar het afzien van een

²⁹ De drie musea waar Muller aan denkt zijn het Stedelijk Museum voor Oudheden, het Provinciaal Utrechts Genootschap voor Kunsten en Wetenschappen en het Aartsbisschoppelijk Museum. De gemeente wil er voorwerpen opnemen uit particuliere collecties, zoals de collectie van het genootschap Kunstliefde en objecten van het Museum van Kunstnijverheid.

³⁰ Brief van J. de Louter aan aartsbisschop G. Gul, 19 oktober 1901. HUA, archiefnr. 86-1, inventarisnr. 467. De Louter was professor in het recht.

³¹ Brief van B en W Utrecht aan aartsbisschop G. Gul, 7 februari 1911; brief van burgemeester J.P. Fockema Andreae aan aartsbisschop G. Gul met verzoek voor persoonlijk onderhoud met prof. W. Vogelsang, 11 februari 1911; brief van B en W Utrecht aan aartsbisschop G. Gul, 3 november 1911. HUA, archiefnr. 86-1, inventarisnr. 467.

³² Brief van G. Deelders namens aartsbisschop G. Gul aan het kapittel, 22 december 1911; reactie van het kapittel in een rondschriven, 19 december 1911. HUA, archiefnr. 86-1, inventarisnr. 467.

uitspraak, omdat men eerst een groter beeld wil hebben van de voorwaarden waaronder men uit zou lenen, tot een positieve houding. Interessant is de uitspraak van een van hen: 'In principe ben ik er voor, dat goederen die niet meer gebruikt worden aan het museum in bruikleen worden afgestaan. Met als argument, tegen een eerder ingebrachte mening, dat men deze kostbare spullen aan de ogen van heidenen en atheïsten zou blootstellen: 'Wie weet of er geen Joden en atheïsten bekeerd worden door het zien dezer antiquiteiten!' Uiteindelijk gaat men niet mee in de plannen voor het Centraal Museum, maar men is ondertussen wel overtuigd van de waarde van de eigen collectie. Vanaf 1924 werkt men toe naar de oprichting van een eigen museum, in 1926 richt men de vereniging 'Oud-Katholiek Museum van kerkelijke kunst en geschiedenis in Nederland' op. Op 1 augustus 1928 wordt het museum geopend door burgemeester Fockema Andreae, in aanwezigheid van prof. Vogelsang als vertegenwoordiger van de rijkscommissie van advies inzake de musea. Ook Wim Schuylenburg (1875-1945), dan directeur van het Centraal Museum, en freule Carla De Jonge (1886-1972), dan conservatrice van hetzelfde museum, zijn aanwezig.

In de openingswoorden van de burgemeester klinkt de oproep 'dat het museum door uitbreiding steeds meer worde een sieraad voor ons land, voor Utrecht'.³³ Het *Utrechtsch Dagblad* doet verslag van de opening van het museum en beschrijft ook de presentatie van de collectie; 'voor den leek zoowel als voor den meer ingewijde is hier een verzameling te bezichtigen, die op aard en wezen van de oude kerkelijke kunst en geschiedenis een merkwaardigen kijk geeft'.³⁴ Voor de oud-katholieken zelf is het voornemen 'het museum te maken tot een instelling, waarmede onze Kerk eer kan inleggen'.³⁵ De collectie bestaat uit veel zilverwerk, een paar heel bijzondere oude stukken, waaronder de al eerder genoemde albe van Bernulfus waarvan later blijkt dat het de keizersalbe van Barbarossa is, en de hamer van Sint-Maarten, van origine een domreliëf, de worgdoek van Cunera en de vesperkap en twee dalmatieken van David van Bourgondië. Verder heel wat materiaal uit de abdij van Port-Royal. Schilderijen zijn er niet veel, mogelijk omdat die in de kerken gewoon in gebruik waren.

3. Een Centraal Museum

Direct na Van Heukelums dood in juni 1910 blijkt dat het bestuur van het Aartsbisschoppelijk Museum een opener houding heeft ten aanzien van de voorstellen van de gemeente.³⁶ Natuurlijk

³³ Verhey: 55.

³⁴ 'Oud-Katholiek Museum.' *Utrechts Dagblad*, 1 augustus 1928.

³⁵ Jaarverslag Oud-Katholiek Museum 1928. HUA, archiefnr. 86-1, inventarisnr. 467.

³⁶ 'Wat in de vorige vergadering door den secretaris was aangehouden, werd in deze door den Directeur gedaan, nl. mededeling der vertrouwelijke bijeenkomst in juni 1910 van mgr. dr. Jansen, mgr. dr. Schaepman, resp. als bestuursleden v. h. St. Bernulfusgilde en v. h. Aartsbisschoppelijk Museum met mr. S. Muller als vertrouweling - zonder opdracht - der stedelijke autoriteit (B. en W.) van de gemeente Utrecht, in het oude klooster in de Agnietenstraat, thans kazerne [...]. Naar aanleiding van onze aanvraag bij request aan den gemeenteraad van Utrecht, kwam Mr. Muller vertrouwelijk aanwijzing doen van een geheel ander plan tot betere huisvesting onzes kunstschaten, aangezien de gemeente een soort Centraal Museum verlangde - waarvoor het z.g. passantenhuis, nl. het voormalig klooster

heeft men de voorkeur voor een eigen huisvesting en een eigen plek, vanzelfsprekend lonkt men, net als Van Heukelum, al langere tijd naar een mogelijke huisvesting in het Passantenhuis en naar de riantere mogelijkheden die een verblijf in het Catharijneconvent te bieden zou hebben, maar men realiseert zich ook dat men deze lasten als katholieke gemeenschap niet dragen kan en wil.³⁷ Daarom stelt men zich in de periode die volgt, open voor de plannen van de heer Muller en het stadsbestuur. Wanneer Muller in 1917 met het bestuur meedenkt over de doelen van het Aartsbisschoppelijk Museum, vraagt hij of de vergadering zich kan verenigen in de volgende definitie van het doel van het museum: 'Het museum bevat een verzameling van voorwerpen op het gebied van kerkelijke kunst, voornamelijk in de middeleeuwen en in Nederland.' Het lijkt een geslaagde poging om aan de ene kant een specifiek gebied aan het Aartsbisschoppelijk Museum toe te wijzen, waarin de eigenheid van de collectie uitkomt, namelijk op het stuk van de kerkelijke kunst. Aan de andere kant creëert men onder de noemer Nederlandse middeleeuwse kunst een gemeenschappelijk gebied, waarin zowel de collectie van het Aartsbisschoppelijk Museum als de collectie van het Stedelijk Museum voor Oudheden goed tot haar recht komt.

Voor de voorwerpen van het Aartsbisschoppelijk Museum betekent dit dat ze uit het betrekkelijk kleine veld van de eigen kerkelijke katholieke identiteit en van de katholieke kunstproductie opgetrokken worden naar een groter wetenschappelijk, historisch en nationaal belang. Een beweging die in de jaren zestig terugkomt. Het bestuur van het Aartsbisschoppelijk Museum kan zich vinden in deze definitie en Muller brengt gelijk een volgend punt in, om het belang te benadrukken om de collectie op te schonen.³⁸ Wat moet men doen met de onbelangrijke zaken, kan men die decentraliseren of ergens anders een plaats geven? Het bestuur formuleert daarop zelf twee maatstaven volgens welke men de voorwerpen in het museum kan opnemen. Allereerst als kunstvoorwerpen, ten tweede als voorwerpen van liturgische waarde. De idee van het illustreren van de beschavingsgeschiedenis ontbreekt, zeer waarschijnlijk omdat de collectie voornamelijk op de middeleeuwen gericht is en daarmee geen doorlopend beeld van de beschaving kan schetsen en daarenboven ook nog een specifiek deel van die beschavingsgeschiedenis betreft, namelijk van de katholieke gemeenschap. Maar ook omdat men de collectie nu vooral kunsthistorisch benadert,

der Maltheser ridders niet geschikt was -; en daartoe vond mr. Muller meer geschikt het perceel aan de Agnietenstraat. Het Aartsbisschoppelijk Museum zou dan krijgen de kapel - waarin meer en veel beter verlichte ruimte te maken is dan wij nu hebben - en desnoods nog meer, en vrij en exclusief eigen beheer houden. Ofschoon dit plan niet strookt met de lievelingsgedachte van wijlen mgr. Van Heukelum meenden toch alle bestuursleden dat, met het nodige voorbehoud betreffende onze volledige vrijheid, dit plan niet a priori moest worden verworpen.' Notulen van de bestuursvergadering van het Aartsbisschoppelijk Museum, 26 oktober 1910. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 70.

³⁷ Het Catharijneconvent werd vanaf 1902 gebruikt als 'Militair Logement', bijgenaamd het Passantenhuis.

³⁸ 'In de aldus herstelde fraaie kapel hebben wij getracht de voorwerpen van het Aartsbisschoppelijk Museum onder te brengen. Daarbij is (ook omdat de ruimte beperkt was) aangenomen, dat een veel beter overzicht der verzameling en ook een veel fraaier geheel zal verkregen worden, indien men uit de hier geplaatste collectie verwijdt: a. alle voorwerpen uit de Renaissance en uit lateren tijd, b. de reproducties, c. de enkele onechte en minderwaardige voorwerpen. Het schijnt toch gewenscht, de voorwerpen onder a niet met de gothieke voorwerpen te vermengen, en om de voorwerpen onder b en c, indien het museumbeheer niet besluit die terug te nemen, te bergen in een afzonderlijk lokaal, waar zij wel eenigszins gerangschikt en bewaard, doch slechts op verzoek bezichtigd zullen worden. Over een en ander straks meer.' Gedrukte verzameling 1915. No. 1666 O.W, Centraal Museum: 20. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 145.

waarmee ze onderscheidend wordt van de meer historisch gerichte deelcollecties van het gemeentemuseum. Muller kan zich hierin vinden; hij vindt ook dat er een afzonderlijke afdeling Liturgica bij moet komen.³⁹

Ondanks het overleg verloopt de weg naar samenwonen niet al te vlot. Hoewel het Samuel Muller is die het plan van het samenvoegen van de diverse Utrechtse collecties sterk stimuleert bij de gemeente, lijkt juist zijn eigen persoon een stagnerende werking te hebben op het onderhandelingsproces. In de notulen van het bestuur wordt zijn rol summier maar duidelijk beschreven: hij is niet gemakkelijk. Tegen het plan dat ingediend wordt door het Aartsbisschoppelijk Museum tekent Muller protest aan, omdat hij vooral voor zijn eigen verzameling ruimte wil.⁴⁰ Pas na zijn pensionering in 1918 lukt het de gemeente om een contract met het Aartsbisschoppelijk Museum af te sluiten, waarin de gemeente belooft zorg te dragen voor de huisvesting van de collectie, en waarin het bestuur zijn eigen zelfstandigheid van beheer kan behouden.⁴¹ Pas vanaf 1 augustus 1921 bevindt de collectie zich daadwerkelijk samen met de stedelijke collecties en enkele andere particuliere collecties in een 'centraal museum' in het Agnietenklooster op het Nicolaaskerkhof. Globaal bestaat de overeenkomst daaruit, dat de gemeente zorg draagt voor de huisvesting van de collectie en het Aartsbisschoppelijk Museum de kosten op zich neemt voor de presentatie en het beheer ervan. Stilzwijgend wordt deze afspraak blijkbaar naar beider partijen tevredenheid een tiental jaar gecontinueerd.

4. Betekenisgeving te midden van de stedelijke collecties

Wat betekent het voor de presentatie van de collectie van het Aartsbisschoppelijk Museum om tussen 'alle eenigzins belangrijke verzamelingen van oudheden en kunstvoorwerpen' gehuisvest te zijn?⁴² In de *Gedrukte Verzameling* van 15 oktober 1915 geeft Muller een beeld van hoe hij de invulling van het Centrale Museum in zijn gedachten heeft voor de collectie van het Aartsbisschoppelijk Museum. De kapel van het Agnietenklooster moet daarin de centrale plaats vormen om veel voorwerpen van middeleeuwse kerkelijke kunst, die volgens Muller het middelpunt en de kracht van het Aartsbisschoppelijk Museum vormen, op een doelmatige en goede manier te exposeren.⁴³ Toch is het lastig om een goede ordening tot stand te brengen in de diverse verzamelingen die in het Centraal Museum worden ingebracht. Bovendien zal Muller zich enigszins

³⁹ Notulen van de bestuursvergadering van het Aartsbisschoppelijk Museum, 27 april 1917. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 93. Dit is terug te vinden in de categorie 'Liturgische voorwerpen', zie de overdruk van *Het Gildeboek*, maart 1922. De 'medeelingen der redactie' van p. 192 zijn in deze overdruk vervangen door informatie over de openingstijden van het museum en een kort overzicht van de verzameling van het Aartsbisschoppelijk Museum. 'Liturgische voorwerpen' is een van de categorieën die genoemd wordt.

⁴⁰ Notulen van de bestuursvergadering van het Aartsbisschoppelijk Museum, 24 juli 1918. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 70.

⁴¹ Het authentieke contract tussen het Aartsbisschoppelijk Museum en de gemeente Utrecht 1916/1919 bestaat nog en bevindt zich in het Utrechts archief. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 147. Ook zijn daar diverse getypte afschriften van het contract te vinden.

⁴² Van Schaik 1922: 154.

⁴³ *Gedrukte verzameling 1915*. No. 1666 O.W, Centraal Museum: 19. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 145.

aan de onder zijn leiding opgestelde uitgangspunten van de Nederlandse Oudheidkundige Bond moeten houden, scheiding van kunst en historie is daarin een aanbeveling.

Op 1 augustus 1921 wordt in de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* de rede afgedrukt die Muller bij de opening van het museum houdt. Daarin verantwoordt hij zich over de inrichting en laat hij zien dat er duidelijk scheiding aangebracht is tussen kunst en historie, al is het in de vorm van een compromis. Volgens Muller is de verzameling van het Aartsbisschoppelijk Museum geplaatst in de fraaiste lokalen, namelijk in de beide verdiepingen van de kloosterkapel en de zes aangrenzende nieuwe zalen langs de straat. De verzameling van het Utrechtsche genootschap krijgt een plek in de ruime kloosterkeuken. De verzameling van het Stedelijk Museum van Oudheden, met de collectie van Kunstliefde en Kunstnijverheid, wordt verdeeld over verschillende streng gescheiden afdelingen. De beeldhouwwerken staan in zes grote zalen, de schilderijen hebben eigen vertrekken, de stijlkamers hebben een nieuwe plek gevonden en op de bovenverdieping huisvest men de historische afdeling. 'Bij de inrichting van het Centrale Utrechtse museum is derhalve, met behoud van het gestelde hoofdbeginsel, een compromis aangenomen', vermeldt Muller in de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* van 13 augustus 1921.⁴⁴ Deze indeling is door de eerder genoemde subcommissie van de Museumcommissie zelf goedgekeurd. Door de zo ontstane principiële scheiding in het gebouw zelf ziet Muller dan ook geen grote bezwaren tegen de samenvoeging van zowel kunst als historie in één museum.

De uitgave van *Het Gildeboek* van maart 1922 is gewijd aan de collectie van het Aartsbisschoppelijk Museum, naar aanleiding van de opening van het nieuwe Centraal Museum te Utrecht op 1 augustus 1921 in het Agnietenklooster. Hoewel schilder en kunsthandelaar Dorus Hermsen (1871-1931) bij zijn bespreking van de schilderijen op nog typisch negentiende-eeuwse wijze verzucht dat men in de collectie een tijd weerspiegeld ziet, 'waarin Godsdienst, Leven, Kunst, Schoonheid en Bedoeling hand in hand gingen' is dat weergegeven van die in de katholieke ogen zo nastrevenswaardige periode van de middeleeuwen niet meer de kern van de presentatie van de collectie.⁴⁵ Volgens conservator Rientjes is het '...in hoofdzaak de leidende hand van Jonkvr. Dr. De Jonge geweest, die alles heeft geregeld en opgesteld'.⁴⁶ (afb. 15) Wat opvalt is de vermenging van de objectcategorieën, al wordt dat wel enigszins gekanaliseerd door de inzet van vitrines. Elke zaal, op de gipsafdeling na, bevat schilderijen. In de eerste zaal worden daar ivoorsnijwerken, incunabelen en zeldzame boekwerken bij getoond, in zaal twee tot en met vijf beeldhouwwerk, en vaak bevat de zaal dan nog een ander element, zoals kerkgewaden, edelsmeedkunst of gobelins.

⁴⁴ Muller Fzn., S. 'Het Centrale Museum te Utrecht.' *NRC*, 13 augustus 1921.

⁴⁵ Rientjes 1922: 159.

⁴⁶ Rientjes 1922: 158.



Afb. 15. Portret van Carla de Jonge, 1917 of 1927.

Alleen de laatste zaal bevat uitsluitend gipsafgietsels. Zowel deze mengvorm in het tentoonstellen als de indeling die voornamelijk gebaseerd is op de 'kunstindustrie' zal bij Muller vandaan komen. De inrichting zelf is door jonkvrouw Carla de Jonge gedaan en zij brengt met haar wetenschappelijk geschoolde geest orde door in de objectcategorieën schilderscholen en tijdvakken te onderscheiden.

Het is goed om te bedenken dat Carla de Jonge een brede en grondige wetenschappelijke scholing heeft gehad. In 1904 start zij met de studie Nederlandse letteren aan de universiteit van Leiden. Kunstgeschiedenis kan dan in Nederland alleen als bijvak gestudeerd worden, pas in 1907 wordt Willem Vogelsang in Utrecht hoogleraar Kunsthistorie. De Jonge besluit zich alsnog onder zijn leiding in de kunstgeschiedenis te specialiseren. In 1913 wordt ze zijn assistente en zij is in die hoedanigheid betrokken bij de samenstelling van een tentoonstelling over Noord-Nederlandse schilder- en beeldhouwkunst vóór 1575. In 1916 promoveert ze cum laude op het mannenkostuum in de Noord-Nederlandse kostuumgeschiedenis in de eerste helft van de zestiende eeuw. In 1918 wordt ze als adjunct-commies tweede klasse aangesteld bij het gemeentearchief van Utrecht, speciaal met het oog op het inrichten van de stedelijke collectie in het nieuwe museum.⁴⁷ Ze doet dit onder

⁴⁷ Marcus-de Groot 2003: 276-277.

toezicht van de eerder genoemde Samuel Muller.⁴⁸ De Jonge is dus niet alleen geschoold door haar opleiding, maar zeker ook in de samenwerking met professor Vogelsang en met de beide gemeentearchivarissen Muller en diens opvolger Wim Schuylenburg. Bij de laatste twee stond het nauwkeurig vastleggen van het archivalische materiaal voorop, bij Vogelsang het op grond van stijkenmerken kunnen plaatsen van het werk. Zelf zegt zij hierover: 'Als conservatrice heb ik bij dit omvangrijke werk een niet onbelangrijk deel op mij genomen, waarbij mijn visie als kunsthistorica begrijpelijkerwijze wel eens afweek van archivarische inzichten.'⁴⁹ Naast de zorg voor de stedelijke collecties wordt zij ook betrokken in de presentatie van de collectie van het Aartsbisshoppelijk Museum in het museum.

Het museum toont goede voorbeelden uit diverse ontwikkelingsfasen. Zo worden schilderijen genoemd uit de 'Keuls Westfaler school', schilderijen uit de Italiaanse, de Noord-Nederlandse en de Zuid-Nederlandse school en schilderijen uit de zeventiende eeuw. Tussen deze 'schilderscholen' is er plek voor het tonen van de andere objecten, die naar materiaal en tijd ingedeeld zijn. Er zijn beeldhouwwerk in steen van de veertiende tot de zestiende eeuw, beeldhouwwerk in hout en terracotta, beeldhouwwerk uit het Rijn- en Moezelgebied, beeldhouwwerk van de Noord-Nederlandse School en een oude kruisweg uit de vijftiende eeuw. Verder zijn er de evangeliaria, incunabelen, zeldzame boeken en boekbanden, handschriften en miniaturen. Er zijn liturgische voorwerpen, edelsmeedkunst in goud, zilver en email, ivoorsnijwerk, medailles en devotionalia. Er zijn vitrines met borduurwerk, Vlaamse gobelins uit de zeventiende eeuw, oude kerkgewaden, weefsels en kelkkleedjes. Tenslotte zijn er de gipsafgietsels uit de schatkamers van Trier, Hildesheim, Keulen en Aken, een uitgesproken kunsthistorische indeling dus, al kan er in één zaal een mengeling aan scholen en stijlen gepresenteerd worden.⁵⁰ De twee foto's geven een beeld hoe deze objecten vermengd zijn; de schilderijen voornamelijk tegen de wanden gehangen, de kostbare beelden op houten sokkels in de ruimte geplaatst met een rustige achterwand om ze los te halen uit het grote geheel, of door een kleine ophoging toe te voegen, waarin het kleinere beeldhouwwerk goed uit komt, zonder al te veel plaats in te nemen. Ook is de grote lange vitrine met metaalwerk te zien, die zich op de bovenverdieping van de kapel bevindt. (afb. 16 en afb. 17) In vergelijking met de foto's van de oude presentatie valt een sterke esthetisering van de presentatie op; waar in Huis Loenersloot elk hoekje benut werd, is hier gekozen voor het losmaken van de objecten, voor ruimte om de schilderijen en voorwerpen heen, voor een rustige, witte omgeving, voor een goede,

⁴⁸ Muller Fzn., S. 'Het Centrale Museum te Utrecht.' *NRC*, 1 augustus 1921. In dit artikel wordt een deel van de redevoering van Muller uitgewerkt. Muller geeft daarin zelf aan dat hij veel bijgedragen heeft aan het indelingsplan, maar dat de concrete inrichting van de voorwerpen uit de hand van jonkvrouw De Jonge komt.

⁴⁹ Marcus-de Groot 2003: 280. Geciteerd uit Cannegieter, H.G., 'Bij Jonkvrouw dr. C.H. de Jonge over kunsthistorische praktijk.' *Morks Magazijn* 44 (1942): 207.

⁵⁰ Overdruk van *Het Gildeboek*, maart 1922.



Afb. 16 en 17. De inrichting in een van de zalen en de kapel van het Aartsbisschoppelijk Museum rond 1921 in het Centraal Museum.

professionele uitstraling waarin de objecten letterlijk en figuurlijk tot kunstvoorwerpen worden verheven.

Ondanks de bewuste keuzes die door Muller gemaakt worden om de verschillende collecties ofwel historisch ofwel kunsthistorisch te presenteren en het museum in twee afdelingen te verdelen, krijgt de totale presentatie van de stedelijke collecties juist hierop veel kritiek. In *Het Gildeboek van 1921* wordt hier kort aandacht aan besteed, maar men haast zich te zeggen dat het Aartsbisschoppelijk Museum daar buiten staat, ook al blijft niet helemaal zonder kritiek.⁵¹ Men mist eenheid in bestuur en in smaak, die tot een zekere rust hadden kunnen leiden.⁵² Ook in het Aartsbisschoppelijk Museum zelf is men niet tevreden. De in mei 1923 aangestelde conservator Jan Eloy Brom zoekt naar middelen om de opstelling te verbeteren. Brom volgt als conservator Rientjes op. Die krijgt op dat moment een aanstelling als pastoor van Hellendoorn, een plek waar hij zes jaar zal werken om op 1 juni 1929 terug te keren naar de omgeving van Utrecht, waar hij wordt aangesteld als pastoor in Maarsen. Brom heeft als de oudste zoon van de edelsmid Jan Hendrik Brom een brede opleiding achter de rug. Niet alleen heeft hij de kunstnijverheidsschool in Utrecht gevolgd, hij heeft ook verder gestudeerd aan de Amsterdamse Academie en zelfs lessen gevolgd aan de Polytechnic School of Art in Londen en de Königliche preussische Zeichenakademie te Hanau. Hoewel zijn kennis vooral gericht is op zijn ambacht, kan hij door zijn positie als kunstenaar-ambachtsman én overtuigd katholiek op een eigen manier vorm geven aan het conservatorschap.

Al in juli laat Brom in een brief aan Rientjes weten dat hij die 'lelijke kazuifelkanten' liefst uit de kapel weg wil hebben. Verder heeft hij een plan gemaakt voor een chronologische opstelling. 'Nu vind ik 't altijd meer 'n rommel van alle stijlen en tijden door elkaar in haast alle zalen.'⁵³ Rientjes antwoordt dat zijn plan voor onderwijs voortreffelijk is, maar tegen de moderne museum-installatie ingaat, die iets 'pèle-mêle, iets salonsachtig,antiquiteitenverzamelingsachtig' wil, deftige woorden die een wat ondefinieerbare mengelmoes van objecten moeten verbloemen.⁵⁴ Op 10 oktober vraagt het bestuur aan conservator Brom en oud-conservator Rientjes om met een nieuw plan voor de opstelling te komen, waarbij zij de volgende principes dienen te hanteren: allereerst moet het goede tentoongesteld worden, het minder goede moet in een depot beschikbaar zijn voor

⁵¹ Onder het kopje 'Musea en Tentoonstellingen' wordt de opening van het museum te Utrecht besproken. *Het Gildeboek* 1921 afl. III: 147. Men doelt hier op een vernietigend artikel in de ochtendeditie van het *NRC*, 7 augustus 1921 van de heer Hoynk van Papendrecht, directeur van het Museum van Oudheden in Rotterdam. Die vindt de indeling van het gebouw verschrikkelijk. Daarnaast haalt hij uit naar de vermenging van kunst en historie, iets wat juist Muller ten aanzien van de Rotterdamse collecties sterk afhield, maar in zijn eigen Utrechts museum wel toepast. Muller verdedigt zich daarop met een ingezonden stuk in het *NRC*, 13 augustus 1921, door te noemen dat hij met het probleem worstelde maar het ondervindt door de zalen met kunst te scheiden van de zalen waarin historie centraal stond. A. Hoynk van Papendrecht, 'Het Centrale Museum te Utrecht, een voorbeeld.' *NRC*, 7 augustus 1921; S. Muller Fzn., 'Het Centrale Museum te Utrecht.' *NRC*, 13 augustus 1921.

⁵² Prof. W. Vogelsang reageert met een ingezonden stuk op het schrijven van de heer Hoynk van Papendrecht van 7 augustus 1921, waarin hij toegeeft dat er weinig rust en eenheid in het museum te vinden is. W. Vogelsang, 'Het Centrale Museum te Utrecht.' *NRC*, 16 augustus 1921.

⁵³ Brief van J.G.J.E. Brom aan A.E. Rientjes, 22 juli 1923. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 193.

⁵⁴ Brief van A.E. Rientjes aan J.G.J.E. Brom, 3 september 1923. KDC, archiefnr. 218, inventarisnr. 3315.

studiedoeleinden. In de schifting van de objecten moet men echter het bijzondere doel van het Aartsbisschoppelijk Museum in het oog houden, dat volgens de stichtingsacte bestaat uit 'het bevorderen van de beoefening inzonderheid der Katholieke Kerkelijke kunst en geschiedenis'. De waarde van de voorwerpen voor het museum kan dus niet uitsluitend uit artistiek gezichtspunt maar moet evenzeer uit historisch gezichtspunt beoordeeld worden, sterker nog, ook het apologetisch gezichtspunt kan niet geheel worden buitengesloten. Verder ziet men graag een opstelling met vaste lijnen en voornamelijk in christelijke tijdvakken en grote stijlperioden. Het lijkt of men zich door de presentatie te midden van de stedelijke collecties en door de roerige openingstijd opeens weer bewuster wordt van eigen missie en doel. Men voegt er, zoals in de notulen van diezelfde vergadering te lezen valt, zelfs een heel nieuw gezichtspunt voor het museum bij; Brom wil een afdeling maken met nieuwe kerkelijke kunst. Daarmee kan het doel van het Aartsbisschoppelijk Museum breder opgepakt worden.⁵⁵



Afb. 18 en 19. De inrichting van het Aartsbisschoppelijk Museum rond 1927 in het Centraal Museum.

⁵⁵ Notulen van de bestuursvergadering van het Aartsbisschoppelijk Museum, 10 oktober 1923. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 70.



Afb. 20 en 21. De inrichting van het Aartsbisschoppelijk Museum rond 1927 in het Centraal Museum.

In het jaar 1925 gaat men deze plannen daadwerkelijk vormgeven. In het jaar ervoor heeft de nieuwe directeur Wim Schuylenburg een zalenwissel voorgesteld. Men wil de zes zalen van de nieuwe vleugel, die aan de Agnietenstraat liggen, graag gebruiken voor het tentoonstellen van de oude schilderijen van de stedelijke collecties. Het Aartsbisschoppelijk Museum krijgt dan zes ongeveer even grote zalen terug in de zogenaamde refter. Voor beide is deze verandering winst. Men grijpt de zalenwissel aan om een aantal verbeteringen na te streven. Ook laten de financiën het ondertussen toe om geld te besteden aan beter expositiemateriaal, zoals vitrines en sokkels. Maar volgens Jan Eloy Brom is het belangrijkste doel om een duidelijker scheiding te maken in de tijdperken waar de kunstwerken uit voortkomen. 'Bij de oude inrichting waren veelal geheel verschillende tijdperken in één zaal vertegenwoordigd, wat een verwarrend en rommeligen indruk gaf.'⁵⁶

Men probeert, in tegenstelling tot de opstelling ervoor, de schilderijen en beeldhouwwerken van een vergelijkbare tijd en stijl bij elkaar te exposeren, waardoor iets van de geest van een specifieke periode zichtbaar kan worden, ondanks dat het werk in verschillende materialen en technieken uitgevoerd is. Tegelijkertijd heeft men nog een ander doel, dat het streng hanteren van de vorige regels doorsnijdt: 'want er moet ook - en niet in de laatste plaats - rekening gehouden worden met esthetische eisen, met den wensch om een aangename sfeer te brengen en met het doel elk kunstwerk zoo gunstig mogelijk, in goed licht, in rustige, passende omgeving ter bezichtiging te stellen'.⁵⁷ Die esthetisering van de presentatie, in gang gezet met de eerste opstelling in het Centraal Museum, werkt ook door naar de herziene presentatie. De foto's uit die tijd geven een goed beeld hoe men de objecten in de ruimte ordent, aandacht heeft voor de presentatie en de lichtval, een rustige omgeving er omheen creëert en ook zorg draagt voor afstand en ruimte, zodat het enkele object rustig bestudeerd kan worden en de volle aandacht kan krijgen die het als kunstobject verdient. (afb. 18-21)

De bespreking in *De Maasbode*, 1 augustus 1925 verhaalt gunstig van de nieuwe opzet in de zalen. In de benedenzalen wordt de middeleeuwse kunst, de voornaamste schat van het museum getoond en komt daar goed tot zijn recht. Het beeldhouwwerk komt in de nieuwe opstelling ook beter uit, omdat elk beeld of elke beeldengroep individueel goed te bekijken valt, maar tegelijkertijd ook bijdraagt aan de aankleding van de zalen als geheel. Ook het metaalwerk krijgt beneden een plek. De bovenzalen bevatten de kunst na 1550, in de vitrines en de kasten staan de gouden en zilveren objecten, de barokke paramenten en wordt de fameuze collectie kantwerk gepresenteerd. In de kapel komt een aantal topstukken tot hun recht. De schrijver merkt op dat men goed gebruik heeft gemaakt van de lichtval.

⁵⁶ Brom 1926-II: 2-3.

⁵⁷ Brom 1926: 49-51.

In de jaren die volgen, gaat Brom verder met zijn eigen plan, het oprichten van een speciale afdeling moderne kunst, waar kerk en kunst elkaar in de eigen tijd kunnen ontmoeten in een sfeer van gelijkwaardigheid. Want hoewel Brom suggereert dat deze nieuwe ontwikkeling helemaal in lijn is met de oorspronkelijke doelen van het Aartsbisschoppelijk Museum, zijn de verhoudingen tussen de clerus, de kerkelijke overheid, de katholieke ambachtsman en de wetenschap voorzichtig aan het verschuiven.

III Veranderende verhoudingen

1. Verschuiving van verantwoordelijkheid; een terugtrekkende katholieke overheid

De kerkelijke overheid heeft tot 1921 voor de huisvesting van de collectie gezorgd. Vanaf dat moment neemt de stad Utrecht deze verantwoordelijkheid over en krijgt de collectie van het Aartsbisschoppelijk Museum samen met de stedelijke verzamelingen haar definitieve plek in het Agnietenconvent. Daarnaast ontvangt het museum regelmatig financiële steun van het bisdom in de vorm van schenkingen, een gift voor een specifieke aankoop of een bijdrage aan een begroting of een tentoonstelling. Vanaf het moment dat de huisvesting in 1921 door de gemeente Utrecht wordt overgenomen, probeert men het aartsbisdom te bewegen tot subsidie in de vorm van een jaarlijkse bijdrage van het bisdom en een jaarlijkse contributie van de geestelijken. Dat laatste idee heeft men opgedaan in het bisdom Haarlem, waar alle geestelijken op de uitdrukkelijke wens van de bisschop het Bisschoppelijk Museum jaar en dag met een vaste bijdrage steunen. De brief die het bestuur daarover in 1923 aan de aartsbisschop schrijft, noemt deze contributie als ‘niet slechts belangrijke geldelijke ondersteuning, maar een niet te onderschatten moreelen prikkel voor den Clerus, om het waardevolle kunstbezit van het Bisdom ook zijnerzijds in waarde te houden’.⁵⁸ Het zal echter tot 1942 duren voordat het aartsbisdom met een vaste financiële subsidie structureel aan het museum bijdraagt.

Maar het aartsbisdom kan ook als hoogste kerkelijke gezagsinstantie een bijdrage leveren. Het bestuur van het Aartsbisschoppelijk Museum wijst de aartsbisschop met een zekere regelmaat op zijn persoonlijke verantwoordelijkheid hierin. Zo wil men een beter kerkelijk toezicht op het beheer van de in de parochies aanwezige kunstschaten. Herhaaldelijk verzoekt men de aartsbisschop middels een bericht in de *Analecta* de parochies erop te wijzen dat zij verplicht zijn de gedragscodes van de rooms-katholieke kerk te volgen wanneer men voorwerpen wil afstoten of verkopen en dat men die niet zomaar aan een niet-kerkelijke instantie kan doen toekomen, ook niet als daar een hoge

⁵⁸ Voorbereiding bestuursvergadering Aartsbisschoppelijk Museum, 10 oktober 1923. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 93. Brief van het bestuur van het Aartsbisschoppelijk Museum aan H. van de Wetering, 30 oktober 1923. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 81. Brief van de heer L.A.F.X. Fock en de heer J.A.S. van Schaik aan aartsbisschop H. van de Wetering, 30 oktober 1923. HUA, archiefnr. 449, inventarisnr. 57.

geldelijke beloning tegenover staat.⁵⁹ Men ergert zich enorm aan de verwaarlozing van een aantal kostbare stukken. Conservator Jan Eloy Brom wijst de aartsbisschop hier regelmatig op in de jaren twintig. Daarbij spreekt hij de kerkelijke overheid vooral aan op haar verantwoordelijkheid om het 'Aartsbisschoppelijk Museum als behoeder en beschermer van alle oude kunstschaten in het aartsbisdom' te beschermen en te steunen door krachtig de regels aangaande kerkelijke kunst te laten horen en te doen naleven.⁶⁰

Op die momenten dat er belangrijke Nederlandse religieuze kunstschaten aan het museum voorbij lijken te gaan, zoals bijvoorbeeld in het jaar 1927 het geval lijkt te zijn met de verkoop van de beroemde Deventer paramenten van de Heilige Lebuinuskerk, bestookt men de aartsbisschop met zwaar geschut. De argumenten die men hanteert lopen uiteen van de angst voor een negatieve publieke opinie, het geven van een verkeerd voorbeeld tot de troef dat men op deze manier de wereldlijke overheid in de kaart speelt; men geeft haar immers op deze manier een krachtig argument in handen om het kerkelijke kunstbezit onder wettelijk toezicht te brengen. Dat dit niet wenselijk is, onderstreept men met een citaat van de paus zelf: 'Wat, zoals Z.H. de Paus zich uitdrukt, behoort tot "het uitgebreid bezit aan artistieke beschaving, dat sinds vele eeuwen door het Christelijk geloof saamgebracht, de wettige erfenis is geworden van de kerk" moet', naar het inzicht van het bestuur van het Aartsbisschoppelijk Museum, 'niet worden overgebracht naar Rijksmusea, maar behoort behouden te blijven voor het kerkelijk bezit, ook dan, wanneer het voor den eeredienst zelve niet meer bruikbaar is'.⁶¹

2. C.H. de Jonge en A.E. Rientjes; beginnende catalogisering en verwetenschappelijking van de collectie

Vanaf de dood van pastoor Van Heukelum in 1910 tot zijn vertrek als pastoor naar Hellendoorn in 1923 voert pastoor Rientjes als conservator van het Aartsbisschoppelijk Museum samen met voorzitter Jansen de belangrijke besprekingen tussen de gemeente Utrecht en het Aartsbisschoppelijk Museum. Niet alleen bewaakt het bestuur nauwgezet de toekenning van het aantal zalen en zorgt men voor een zelfstandig beheer van de collectie, ook poogt men met geringe financiële middelen de nieuwe inrichting van de grond te krijgen. Rientjes speelt daarin een bescheiden maar belangrijke rol. (afb. 22) In deze Utrechtse periode inventariseert hij de collectie van de door Van Heukelum verzamelde objecten van het Aartsbisschoppelijk Museum, werk waar Van Heukelum nooit aan toe kwam, waarschijnlijk omdat het hem niet zo lag. Volgens Bouvy, de latere directeur van het Aartsbisschoppelijk Museum én van rijksmuseum Het Catharijneconvent, die

⁵⁹ In de *Analecta* worden onder andere de decreten van de aartsbisschop opgetekend. Herhaaldelijk verzoekt men de bisschop het punt van de voorschriften rond het afstoten van kerkelijke objecten in de *Analecta* nog eens onder de aandacht te brengen.

⁶⁰ Notulen van de bestuursvergadering van het Aartsbisschoppelijk Museum, 14 oktober 1925. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 70.

⁶¹ Brief van het bestuur aan aartsbisschop H. van de Wetering, 7 juli 1927. HUA, archiefnr. 449, inventarisnr. 57.

nog met Rientjes samenwerkte, was Rientjes ‘een vat van geleerdheid. Echt zo’n wandelende encyclopedie. Hij was met de inventarisatie van de verzameling begonnen. En dat deed hij niet gek als je het bekijkt met welke kennis men het in die dagen moest doen.’⁶²

Een begin van catalogisering dus, al lag dat nog in handen van de geïnteresseerde, maar niet in het kunsthistorische vak geschoolde leek. In 1922 zijn de vruchten daarvan te zien in een jubileumuitgave van *Het Gildeboek*, waarin Carla de Jonge, als enige geschoolde kunsthistorica het beeldhouwwerk bespreekt, schilder en kunsthandelaar Dorus Hermsen de schilderijen, pastoor Rientjes het metaalwerk onder zijn hoede neemt en pastoor Boogmans (1875-1934), een autoriteit op het gebied van kerkelijke textiel, de weefsels en het borduurwerk.

De eerste officiële museumcatalogus met daarin een beschrijving van de collectie van het Aartsbisschoppelijk Museum verschijnt in 1933. De schilderijenverzameling wordt er in vastgelegd, in een gezamenlijke uitgaaf met de catalogus van de stedelijke schilderijenverzameling, waarbij de collectie schilderijen van het Aartsbisschoppelijk Museum een apart gedeelte krijgt.⁶³ De catalogisering zelf vindt plaats door Carla de Jonge, maar Rientjes levert het grondwerk aan voor de beschrijving van de collectie van het Aartsbisschoppelijk Museum met zijn tussen 1910 en 1918 geschreven ‘Inventaris van Schilderijen’. Zijn informatie haalt hij, getuige de inleiding die hij voor deze catalogus schrijft, uit nog door Van Heukelum mondeling verstrekte gegevens, uit gedrukte publicaties en uit een lijst gebaseerd op de gegevens die op de kaartjes onder de schilderijen in het oude museum te lezen waren, voorzien van wat aantekeningen van oud-conservator Lindsen (1838-1908).⁶⁴ In de catalogus worden 113 schilderijen behandeld. Gecategoriseerd op de naam van de schilder waar het werk aan toegeschreven wordt. Als die ontbreekt, volgt een verdeling in steden zoals Florence, Siena, Keulen of Neurenberg of in gebieden zoals de omgeving van de Nederrijn, Duitsland, Zuid-Duitsland of Spanje. Nederland wordt onderverdeeld in Noord-Nederlandse meesters en Zuid-Nederlandse meesters en in de steden Amsterdam, Haarlem, Leiden, Utrecht en Delft. Per schilder wordt er een kleine biografie gegeven en bekende literatuur over het werk genoemd. Dan volgt een korte, wat zakelijke omschrijving van de afbeelding. In deze manier van categoriseren en catalogiseren is de toenemende invloed van de kunsthistorische wetenschappelijke scholing terug te zien.

Nadat het museum ingericht is en zoals hierboven al aangegeven, er op de inrichting forse kritiek komt, neemt De Jonge samen met Mullers opvolger Wim Schuylenburg de taak op zich om het gedeelte met de stedelijke collecties van het museum opnieuw in te richten.⁶⁵ Onder Schuylenburgs directoraat komen twee grote catalogi voor het Centraal Museum tot stand. In 1928 komt de

⁶² *Uit in Utrecht*, nr. 19 (7-24 oktober 1971).

⁶³ Van Campen 1945: 79.

⁶⁴ Rientjes 1933: Inleiding.

⁶⁵ Zie <<http://resources.huygens.knaw.nl/vrouwenlexicon/lemmata/data/Jonge>>. Geraadpleegd op 24 juni 2019.



Afb. 22. Portret van A.E. Rientjes rond 1956.

catalogus van de historische verzameling uit. In 1933 volgt de al eerder genoemde *Catalogus der schilderijen*. Het Aartsbisschoppelijk Museum heeft veel baat bij deze gedegen wetenschappelijke arbeid. Vijftien jaar later wordt een tweede uitgave van deze schilderijencatalogus van het Aartsbisschoppelijk Museum verzorgd, deze keer los van die van het Centraal Museum. Timmers, de opvolger van Jan Eloy Brom, besteedt er de nodige tijd en zorg aan, samen met twee assistentes. Naast soms een nieuwe beschrijving en wat aanvullingen van artikelen en teksten blijft het basiswerk krachtig overeind staan.

3. Verschuiving in de verhoudingen tot de katholieke ambachtsman; J.G.J.E. Brom als opvolger van conservator A.E. Rientjes

Rientjes maakt ondertussen ook actief deel uit van het Bernulphusgilde, waarbij een respectabel aantal artikelen in *Het Gildeboek* getuigen van zijn brede (kunst)historische kennis en interesse. Die open houding is wellicht een van de redenen dat hij het goed kan vinden met edelsmid Jan Eloy Brom. Hun vriendschap is af te lezen uit een briefwisseling, die hun leven lang zal duren en goed te volgen is vanuit de overgeleverde brieven in de archieven van het Catharijneconvent en het Katholiek Documentatiecentrum te Nijmegen.⁶⁶ Waar Rientjes zo'n beetje elke brief aanvangt met 'Waarde Jan Eloy', schrijft Brom Rientjes standaard aan met 'Zeer Eerwaarde Heer en vriend' en ondertekent al zijn brieven met 'Uw dw.', uw dienstwillige, waarmee gelijk de verhoudingen getekend zijn.

Jan Eloy Brom komt, zoals al eerder vermeld, uit een gezin van edelsmeden. Grootvader Gerard Bartel Brom was koperslager en lid van het door Van Heukelum opgerichte Bernulphusgilde. Zijn vader, Jan Hendrik Brom, neemt Jan Eloy als jongen al mee naar het Aartsbisschoppelijk Museum, pastoor Rientjes kan er later smakelijk over vertellen.⁶⁷ Waar grootvader Brom als ambachtsman zich in het vormgeven van zijn ontwerpen laat leiden door Van Heukelum, ontworstelt vader Jan Hendrik zich voorzichtig aan de knellende banden van de door de clerus voorgeschreven neogotiek, hij zoekt en vindt nieuwe wegen om de rooms-katholieke kerk dienstbaar te zijn. Jan Eloy lijkt soepel in beide tradities in te voegen. Aan de ene kant is hij een uitstekende vertegenwoordiger van de katholieke gevormde ambachtsman zoals Van Heukelum die op het oog had; met goede opleidingen achter zich in zowel binnen- als buitenland, ziet hij zichzelf voornamelijk als een katholieke kunstambachtsman. Als katholiek in leer en leven heeft hij het nodige respect voor de clerus en wil hij dienstbaar zijn aan de kerk. Tegelijkertijd is diezelfde kerk zijn grote opdrachtgever en is hij voor zijn inkomsten van haar afhankelijk. Het lijkt hem geen tweespalt op te leveren, vooral in zijn correspondentie met Rientjes wordt dit duidelijk. Gering denkend over zijn eigen kunnen op wetenschappelijk terrein, wil hij graag dat de in zijn ogen veel bekwamer toegeruste Rientjes de verantwoordelijkheden op zich neemt als het om zaken gaat waar een zekere wetenschappelijke kennis gevraagd wordt. Zo schrijft hij op 30 mei 1923, bij zijn benoeming in het bestuur aan Rientjes:

M'n geringe archeologische kennis en het totaal gemis aan wetenschappelijke onderlegdheid op dat gebied zal wel nog al eens moeilijkheden geven, maar ik zal naar beste vermogen

⁶⁶ HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 193; KDC, archiefnr. 218, inventarisnr. 3310.

⁶⁷ Rientjes vermeldt dit feit in de rede die hij houdt bij het afscheid van Jan Eloy Brom als conservator van het Aartsbisschoppelijk Museum, 4 februari 1942. 'Toen in 1906-7 de verzamelingen nog waren gevestigd in het oude Huis Loenersloot aan de Nieuwegracht, toen ik u daar ontmoet heb in gezelschap van uw vereerder vader Jan Brom, had u daar al meer voetstappen dan ik, - vernam U reeds over de waarde der stukken, welke stukken gerestaureerd waren, welke toeschrijvingen onderhevig waren aan critiek van echtheid of vervalsching. De metaaltechnieken waren u reeds bekend van huis uit; het email met zijn vele mogelijkheden en moeilijkheden, waarin u later nog zoveel geheims zoudt ontdekken, had reeds uw volle aandacht in de verschillende daar aanwezige specimina, dat alle voorwaarden voor kunsthistorische scholing bij u aanwezig waren. Jan Brom Senior had met zijn ervaring en kunde u den weg gewezen op zoo mening pad van kennis, kunst en wetenschap [...].' Brom is dan een jaar of vijftien. KDC, archiefnr. 1127, inventarisnr. 22.

doen wat er te doen valt [...] Ik ben er trots op uitgekozen te zijn tot beheerder van het kostbaar erfdeel van van Heukelum en van U.⁶⁸

In een brief aan het bestuur laat hij weten dat het hem zou helpen zijn verantwoordelijkheden als conservator op te pakken, als hij zich daarbij verzekerd mag weten van de hulp van Rientjes.⁶⁹ Ook later blijkt uit brieven dat hij het rondleiden van groepen met een meer wetenschappelijke achtergrond graag overlaat aan Rientjes. Rientjes wijst zijn 'pupil' echter op zijn vermogen om juist als vakman hier en daar een 'technische belichting' te geven, die het gebodene nog interessanter zal maken.

Mag Brom zich ten aanzien van kennis en wetenschap bescheiden opstellen, tegelijkertijd is hij een zelfbewuste twintigste-eeuwer, een vakman die op de grens van kunst en ambacht werkt en daarin geen genoegen neemt met het slaafs kopiëren van objecten uit bestaande tradities. Juist hij ziet het belang in van het zoeken naar een eigen, hedendaags vormgevoel, een nieuwe religieuze taal om daarin de oude religieuze waarheden uit te beelden en te ontsluiten. Deze uitingen zullen op hun beurt als inspiratie kunnen dienen voor de toekomstige generaties. De katholieke kunstenaar, gebonden aan liturgische voorschriften, kerkelijke wetten en de traditie van de gewijde kunst kan volgens Brom hierin leren van de oude meesters, hij mag hen volgen in hun trouw aan voorschrift en traditie, maar ook in de enorme vrijheid die zij ondanks die gebondenheid aan de voorgeschreven traditionele hoofdvormen door hun onuitputtelijke fantasie hebben kunnen verwerven. Het is een dienstbaar-zijn en voegen in de rooms-katholieke kerk, maar ook een pleiten voor een oproep aan de clerus om hun verantwoordelijkheid op zich te nemen ten aanzien van het werk van de moderne kunstenaar. De pastoor mag zich niet laten leiden door het klatergoud van de handelaar, hij mag niet buigen voor de valse schijn en het ijdel vertoon van goedkope materialen. Het gaat hier immers om de inrichting van het huis van God, daar moeten zowel priesters als kunstenaars hun beste kunnen aan geven. Het is vooral in zijn bijdrage over de kerkelijke edelsmeedkunst in het gedenkboek 1919-1929 van *Het Gildeboek*, dat Broms visie op het kunstambacht goed zichtbaar wordt.⁷⁰ Het is in deze rol van moderne katholieke kunstenaar-ambachtsman dat hij zich hard maakt voor een nieuwe afdeling van het museum, waarin een representatief beeld gegeven kan worden van het beste dat er in zijn eigen tijd op het gebied van kerkelijke en religieuze kunst wordt geproduceerd.

Zijn inspanningen blijken niet tevergeefs, in 1934 wordt de door hem begeerde nieuwe afdeling werkelijkheid met de oprichting van het Museum voor Nieuwe Religieuze Kunst, dat als doel heeft 'de belangstelling voor deze kunst te bevorderen'. De kosten voor het museum worden verdeeld tussen de gemeente en de stichting. De gemeente verbouwt een aantal zalen op de door

⁶⁸ Brief van J.G.J.E. Brom aan A.E. Rientjes, 30 mei 1923. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 193.

⁶⁹ Brief van J.G.J.E. Brom aan het bestuur van het Aartsbisshoppelijk Museum, 1^e pinksterdag 1923. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 193.

⁷⁰ Brom 1929: 152-155.

Van Heukelum al begeerde locatie van het Catharijneconvent en staat ze kosteloos af voor het nieuwe museum. Het bestuur betaalt de kosten van transport en opstelling. De meeste objecten worden, na een vurige oproep van Brom, door een aantal kunstenaars vrijwillig afgestaan aan het museum.⁷¹ Brom probeert zo de moderne kunstenaar bij het museum te betrekken. Daarbij wil hij



Afb. 23. Albert Servaes, Jan Engelman en Jan Eloy Brom rond de opening van het Museum van Nieuwe Religieuze Kunst, 1934.

een representatief beeld geven van het beste, dat in zijn dagen op het gebied van kerkelijke en religieuze kunst wordt voortgebracht, in het bijzonder in Nederland. Hij zoekt op een heel andere manier dan zijn voorganger Van Heukelum de kunstenaar bij de kerkelijke kunst te betrekken; veel minder voorschrijvend en veel meer vanuit de waarde die de moderne kunstenaar toe kan voegen aan de kerkelijke kunst. Herhaaldelijk en indringend roept hij in zijn jaarverslagen op tot een grotere belangstelling voor de collectie van het Museum voor Nieuwe Religieuze Kunst.⁷²

De aartsbisschop van dat moment, Andreas Jansen, is minder betrokken dan gehoopt en verwacht had mogen worden, maar opent in juni 1934 wel op nadrukkelijk verzoek van het bestuur van het Aartsbisschoppelijk Museum de nieuwe afdeling in het museum. Interessant is dat de aartsbisschop bij de opening expliciet het verschil tussen religieuze en kerkelijke kunst benoemt. De

⁷¹ Conceptbrief van J.G.J.E. Brom bestemd voor diverse kunstenaars. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 305. Toespraak aartsbisschop J.H.G. Jansen bij de opening van het museum. HUA, archiefnr. 449, inventarisnr. 57.

⁷² Brom 1932: 12; Brom 1935: 18; Brom 1936:13-15; Brom 1938: 26-28.

eerste is bedoeld om religieuze gevoelens op te wekken en te veredelen, de laatste is gehouden zich te voegen naar de wetten van het kerkelijk recht, de voorschriften van de kerkelijke eredienst en dient zich te onderwerpen aan de uitspraken van een volgens kerkelijk recht door de kerkelijke overheid aangestelde commissie.

Brom zelf richt zich in zijn openingswoorden op de verbinding met de doelstellingen van het Aartsbisschoppelijk Museum, die er vanaf het begin op gericht waren om de nieuwe kerkelijke kunst, zoals die sinds het herstel van de hiërarchie begon te ontluiken, door het voorbeeld van de oude kunst te stimuleren en te bevorderen. Volgens Brom ligt het bijeenbrengen van nieuwe kunst volkomen in lijn met dit oorspronkelijke doel. Op deze wijze wordt een 'historisch-documentaire' verzameling aangelegd, wordt belangstelling voor het huidige religieuze werk bevorderd en stimuleert dit de ambachtslieden om beter werk te leveren. In het jaarverslag dat Brom over dat jaar schrijft, zegt hij dat het doel van de verzameling het steun bieden is aan de hedendaagse kunstenaars en het propaganderen van het goede, dat op het gebied van de religieuze kunst in deze tijd in Nederland en daar buiten gemaakt wordt.⁷³ (afb. 23) In zijn bijdrage over kerkelijke edelsmeedkunst



Afb. 24. De inrichting van het Museum van Nieuwe Religieuze Kunst op de bovenverdieping van het voormalige Catharijneconvent te Utrecht rond 1939. Op de achtergrond is een werk van Albert Servaes te zien: *Dood van Teresia van Avila*.

⁷³ Brom 1935: 18.



Afb. 25. De inrichting van het Museum van Nieuwe Religieuze Kunst op de bovenverdieping van het voormalige Catharijneconvent rond 1950.

noemt Brom een viertal bekende, maar heel verschillende kelken, die voor hem een voorbeeld zijn van de 'ontzaglijke vrijheid van beweging, die ons bij alle gebondenheid aan de voorgeschreven traditionele hoofdvormen ter beschikking staat. [...] Heel de kunstgeschiedenis staat voor u open met meesterwerken van goudsmeedkunst, die u kunnen bezielen tot nieuwe, eigen denkbeelden en daden.' Hij ziet de kelken dus niet alleen als degelijk studiemateriaal, maar ook als lichtende voorbeelden van de vrijheid die mogelijk is binnen een gebondenheid aan de kerkelijke regels. Ze doen een appél op de kunstenaar tot het vormgeven van katholieke objecten binnen de regels van de rooms-katholieke kerk maar tegelijkertijd ook tot het opzoeken van de grenzen van de eigen artisticeit.⁷⁴

Behalve op de stedelijke overheid die hem voor dit museum een gedeelte van het Catharijneconvent afstaat en bijdraagt in de kosten voor de verbouwing richt Brom zich nadrukkelijk op de kerkelijke overheid. Die hoort niet afzijdig te staan in de ontwikkelingen van de moderne kunst; zij moet richtlijnen aanreiken voor de makers van kerkelijke kunst en daarnaast krachtig steun bieden door de clerus niet alleen te vormen maar ook in zeker opzicht te verplichten om kwalitatief goed werk te verrichten voor de dienst van de kerk. Wanneer Bouvy later op deze doelstelling

⁷⁴ Brom 1929: 155.

reflecteert, vindt hij dat dit voornemen van Brom, het stimuleren van contacten tussen clerus, architecten en kunstenaars door toedoen van het Museum voor Nieuwe Religieuze Kunst nooit goed van de grond is gekomen.

De afdeling zelf vindt een plek op de zolders van het Catharijneconvent, waar men voor een modern ogende en rustige opstelling kiest met witgeschilderde muren en dwarsgeplaatste schotten, die een sterke individuele benadering van het kunstwerk ondersteunen. (afb. 24 en 25) Een enkel werk op een groot witgekalkt vlak versterkt hierbij de nadruk op de artisticeit van het werk. De religieuze thematiek is zeker aanwezig, maar het is niet de devotielaag die in de presentatie de volle aandacht krijgt, maar de eigentijdse benadering van de kunstenaar van het onderwerp. Een goed voorbeeld hiervan betreft het grote werk dat op de achterwand te zien is met het thema *De dood van de Heilige Theresia van Avila*, een werk van Albert Servaes (1883-1966). Servaes krijgt in die tijd stevige kritiek van de rooms-katholieke kerk vanwege de ruwe stijl waarin hij werkt. Veertien kruiswegstaties die in 1919 in een kapel van de Karmelieten zijn geplaatst, worden daar op bevel van Rome in 1920 weer uit verwijderd, omdat de grove houtskooltekeningen volgens de kerkelijke autoriteiten het lijden van Christus niet goed weergeven.⁷⁵ Dat juist het werk van Servaes tot de eerste aankoop van het Museum voor Nieuwe Religieuze Kunst behoort en een zeer prominente plek in de opstelling krijgt, lijkt tekenend te zijn voor de verschuivende verhoudingen tussen clerus en kunstenaar.⁷⁶

4. Verzamelbeleid in de periode van A.E. Rientjes en J.G.J.E. Brom

In de Catharijnebrief van 27 september 1989 doet Bouvy een uitspraak over het 'verzamelbeleid' van Rientjes: 'Rientjes zei eens tegen mij: 'barok koop je niet aan, die laat je je cadeau geven'. Bouvy zegt erbij: 'Zo'n uitspraak is natuurlijk typerend voor die eenzijdige preoccupatie met de middeleeuwen.'⁷⁷ Interessant is hier dat het lijkt of Rientjes zelf actief objecten uit de middeleeuwen probeerde te verwerven. Wanneer we het aanwinstenboek bekijken, dat Rientjes nauwkeurig bijhoudt naast de lijsten met inventarissen, is daarin terug te lezen wat er in de periode van 1909-1923 geschonken en gekocht is. De laatste aankoop van Van Heukelum bestaat uit een 'heilige vrouw', voor 100 gulden gekocht. Vanaf dat moment is het museum afhankelijk van schenkingen.

⁷⁵ De afloop van dit verhaal is even bizar als tekenend. De veertien staties worden gekocht door de heer H. van den Eerenbeemt, die ze als 'geschenk' aan het MNRK geeft, ze vormen daar, samen met *De dood van de Heilige Theresia*, de kern van de presentatie. Later komen deze werken terecht in handen van Gijs van den Bergh van Aabe. Deze schenkt de staties in 1952 aan de Abdij Onze Lieve Vrouw van Koningshoeven bij Tilburg. Omdat de kerk nog altijd het verbod heeft om deze stukken als devotiestuk in kerk of klooster te presenteren, worden ze er nu als kunstwerk getoond. De trappisten hebben het werk ook nog eens in willekeurige volgorde in hun kloostergang opgehangen, waardoor er volgens hen geen sprake meer is van een religieus belevingsobject.

⁷⁶ In Rientjes al eerder genoemde afscheidsrede noemt hij deze verbondenheid van Brom met het werk van Albert Servaes. Brom schrijft een opstel over de 'Salon d'art religieux' te Brussel in 1920. Rientjes: 'Dat was één en al enthousiasme voor de toenmaals in opspraak zijnde schilderkunst van een Albert Servaas [...]. Niemand had vermoeden, ook u zelf niet, dat de toen gereproduceerde en beschreven kruiswegstaties na zoveel jaren de kern zouden vormen van een door u in 't leven geroepen Museum voor hedendaagsche Religieuze kunst.' KDC, archiefnr. 1127, inventarisnr. 22.

⁷⁷ Koers 1989: 7.

Van de vijftig geregistreerde voorwerpen uit deze periode, bestaan er slechts twee uit de aankoop door de stichting zelf; in 1918 schaft men voor 75 gulden een kruisbeeldcorpus aan, in 1923 een eikenhouten apostelbeeld. De overige achtenveertig voorwerpen worden gevormd door drie bijzondere bruiklenen van Bolsward, de andere vijfenveertig objecten zijn allemaal schenkingen, die variëren van een Joodse mezoëza tot Lyons zijdeweefsel, van een doos kantwerkstaaltjes tot een letterdoek, van oude boekjes tot crucifixen en van rozenkransen tot pelgrimsmedailles. Actief verzamelt men onder het conservatorschap van Rientjes zelf dus niet, op de twee genoemde beelden na, maar men krijgt wel schenkingen, al zijn de meeste niet van grote kunsthistorische waarde.

In de tijd dat Brom conservator is, de periode van 1923-1942 verandert deze benadering. Ook nu is het bestuur niet in staat om actief te verzamelen, op een enkele uitzondering na, zoals in 1928 als men heel bewust de Deventer paramenten koopt. Dat kan niet uit de kas van het bestuur, daarom zet men een soort fondswerving op, waarbij aartsbisschop Van de Wetering met een gulle gift het goede voorbeeld geeft. Men is heel bang dat deze textielstukken naar het buitenland zouden verdwijnen en is er zeer content mee dat men ze voor het museum kan kopen. Brom neemt een actieve houding aan wat betreft het verzamelen van objecten. Dat resulteert niet alleen in een veel groter aantal voorwerpen dat als schenking of als bruikleen deze jaren het museum binnenkomt, de ingebrachte objecten zijn ook kunsthistorisch gezien interessanter. Dat Brom zelf als edelsmid kan bemiddelen in de overdracht van een aantal voorwerpen, wordt zichtbaar in de inventaris van het metaalwerk. Brom schrijft in de periode van zijn conservatorschap tegen de honderd nieuwe nummers in. Een vermeldenswaardig bruikleen vormt hierbij de negende-eeuwse ivoren beker die het kerkbestuur van de Sint-Lebunuskerk te Deventer in 1939 in langdurige bruikleen aan het Aartsbisschoppelijk Museum afstaat. Door de ouderdom van het ivoor is het voorwerp niet meer geschikt voor liturgisch gebruik, ondanks de in de zestiende eeuw aangebrachte verguld zilveren montuur. Volgens Brom is het een uitstekend idee om dit object in bruikleen aan het Aartsbisschoppelijk Museum te geven, waar het 'zeker in veel ruimer mate tot leering en schoonheidsgenot dient dan in de pastoriekluis te Deventer'.⁷⁸

Verder roept hij in de jaarverslagen mensen herhaaldelijk op om werk af te staan voor het Aartsbisschoppelijk Museum. Hierdoor komt in deze jaren een behoorlijk grote verzameling devotieprentjes tot stand, door toedoen van veel mensen die hun eigen kleine verzameling van bijzondere prentjes aan het museum afstaan. Voor het Museum van Nieuwe Religieuze Kunst verzoekt Brom gerenommeerde katholieke kunstenaars per brief om werk aan het museum af te staan. En hoewel zijn vraag bij sommige kunstenaars grote weerstand oproept, geven mensen ook gehoor aan zijn oproep. Voor het Museum van Nieuwe Religieuze Kunst betekent dat pure winst.

⁷⁸ Brom 1940: 5.

IV Concluderend

Wanneer Van Heukelum in de jaren tussen 1900 en 1910 probeert de gemeente Utrecht voor zijn collectie te interesseren, brengt hij heel bewust de betekenislaag van de kunst en het kunstambacht onder de aandacht. Voorwerpen van *kerkelijke kunst* en *oudheden* worden nadrukkelijk gepresenteerd als voorwerpen van *kunst* en *kunstambachtelijkheid*. De veronderstelling is dat Van Heukelum de religieuze betekenislaag wat onder het tapijt wil vegen, om zo de gemeente voor zijn plannen te winnen. Toch blijft die kerkelijke laag voor de beheerders zelf wél van essentieel belang. Het is niet voor niets dat Van Heukelum zich met hand en tand verzet tegen het onderbrengen van de collectie in een centraal museum, ten behoeve van de stad Utrecht. Om de op de katholieke identiteit gerichte verzameling in handen van neutrale beheerders te geven, gaat hem te ver. Want voor de stedelijke collecties vormt de kunstwaarde van het voorwerp of de verbondenheid met de eigen stedelijke geschiedenis de reden om het op te nemen in de collectie en het te presenteren. De religieuze betekenislaag schuift daarmee naar de achtergrond en kan zelfs volledig uit beeld raken.

Na zijn overlijden wordt overdracht wel bespreekbaar en vanaf 1921 bevindt de collectie van het Aartsbisschoppelijk Museum zich midden in het Centraal Museum tussen de collecties van het Stedelijk Museum van Oudheden, het genootschap Kunstliefde en het Utrechts Museum van Kunstnijverheid. Het beheer van de collectie wordt door het bestuur van het Aartsbisschoppelijk Museum welbewust stevig in katholieke handen gehouden, maar alleen al door de huisvesting te midden van de stedelijke collecties komt er een betekenisverschuiving in de presentatie op gang.

Objecten kunnen, in de ogen van stadsarchivaris Muller, als kunst of kunstambachtelijke voorwerpen worden gecategoriseerd. Zij worden zo, als *pars pro toto*, vertegenwoordigers van een bepaalde stijlperiode en een specifieke tijd. Als zij daarentegen als historisch object ingedeeld worden, leveren ze een bijdrage aan de presentatie van de beschavingsgeschiedenis van ons land. Daarmee worden het objecten die het verleden in herinnering moeten roepen. Als laatste kunnen ze fungeren als nationale of katholieke ‘reliëken’, voorwerpen die van waarde zijn omdat ze verbonden zijn geweest met spraakmakende figuren uit het verleden. Muller zelf positioneert de kern van de collectie van het Aartsbisschoppelijk Museum voor het Centraal Museum nadrukkelijk als kunst. Samen met de beeldhouwwerken en de schilderijen van de stedelijke collectie en een restant van het kunstnijverheidsmuseum stelt hij in deze objecten een heel andere betekenis centraal dan in de historische oudheden, waarmee hij de geschiedenis van de stad Utrecht wil vertegenwoordigen.

Voor de collectie van het Aartsbisschoppelijk Museum betekent dit niet alleen dat de ‘oudheidkundige’ elementen in de presentatie naar de achtergrond schuiven, maar ook de religieuze betekenissen van de objecten. De nieuwe, vooral de hoge esthetische kwaliteit van de voorwerpen

ondersteunende manier van presenteren die in deze periode ingang vindt, versterkt dat nog eens. Daarnaast vindt er een meer wetenschappelijke benadering van de voorwerpen plaats; in objectieve omschrijvingen worden zakelijke feiten vastgelegd. Afmetingen, materialen, techniek, wat er eerder over de objecten geschreven is, wat er precies te zien valt. De religieuze laag van deze voorwerpen wordt nauwelijks genoemd en verdwijnt zo stilzwijgend naar de achtergrond, terwijl het deze betekenislaag in de objecten was, die zo belangrijk was voor het ontstaan van de collectie. Juist de religieuze laag in deze objecten, die door het gebruik van expressieve en krachtige beeldtaal ontsloten kon worden, werd ingezet om de eigen katholieke identiteit te versterken.

Met behulp van de door Jan en Aleida Assmann geïntroduceerde begrippen *communicative*, *collective* en *cultural memory* is te zien dat de objecten bijdroegen aan de vorming van de *collective memory* van de katholieken eind negentiende eeuw. Dezelfde objecten dragen in de nieuwe opstelling in het Centraal Museum meer bij aan een vorm van seculier *cultural memory*, de bijdrage aan de katholieke *collective memory* moet daar in zekere zin voor wijken. Toch bevalt dat de beheerders niet. Kort na deze eerste presentatie van de collectie van het Aartsbisschoppelijk Museum te midden van de stedelijke collecties gaat men, met een zeker heimwee naar de oude presentatie, op zoek naar een andere manier om de eigen collectie tentoon te stellen. De betekenis die appelleert aan de katholieke *collective memory* kan men, als de situatie daar om vraagt, wel camoufleren en op de achtergrond plaatsen, maar zij vormt ook deze jaren nog steeds het fundament van het bestaansrecht van het museum. Daarom keert de nadruk op de betekenis als christelijk-religieus object terug in de tweede presentatie in het Centraal Museum, als de beheerders zich uitspreken tegen een uitsluitend artistieke benadering van de voorwerpen, maar zij juist ook de historische en de apologetische elementen willen honoreren. Theoretisch gezien denken zij dan aan een opstelling in christelijke tijdvakken en grote stijlperiodes. In de praktijk is het resultaat hiervan een tweedeling, met de middeleeuwen als de ene grote stijlperiode en de tijd van renaissance en barok als het tweede grote tijdvak. De nadrukkelijke aanwezigheid van dit tweede tijdvak betekent een verschuiving. Niet langer zijn alleen de middeleeuwen en de voorwerpen uit die tijd leidend om het ware, het schone en het goede van het christelijke katholieke leven te vertegenwoordigen. Ook religieuze voorwerpen uit renaissance of barok lijken nu bij te kunnen dragen aan deze katholieke *collective memory*.

Dankzij de door Muller rigoreus doorgevoerde tweedeling van de historische afdeling met zijn specifieke objecten en de als kunst ingerichte afdelingen wordt de aandacht in de religieuze objecten van het Aartsbisschoppelijk Museum meer en meer gericht op hun betekenis als kunst; vooral de manier van presenteren versterkt en bevestigt dat het hier om kunstobjecten gaat. Sterker nog, bij de uitvoering wordt expliciet gezegd dat de regels waaraan de presentatie moet voldoen,

doorbroken kunnen worden, vanwege een goede, plezierige en esthetische opstelling. Het bestuur stelt daar geld voor beschikbaar. In het weinige fotomateriaal dat ons uit die tijd overgeleverd is, wordt zichtbaar dat de presentatie van de objecten sterk esthetiseert. Vitrines, wanden, sokkels, presentatietafels, zorgvuldige belichting en rustige achtergrondkleuren halen de objecten los van hun omgeving, ze richten de aandacht op het enkele object, dat daarmee een andere status en een andere beleving krijgt. Van voorbeeldmateriaal wordt het tot kunst verheven, al blijft het een vorm van kunst, waarin de religieuze betekenis nog altijd een belangrijke rol speelt. Het worden daarmee objecten die aan de ene kant bij kunnen dragen aan een seculiere *cultural memory*, maar aan de andere kant stevig geworteld zijn in en nog altijd bijdragen aan een katholieke *collective memory*. Het is de kracht van het religieuze object dat de betekenis die het voor de ene kijker heeft, kan afwijken van de betekenis die de andere kijker er aan geeft. Zo zal de seculiere bezoeker deze religieuze voorwerpen door de manier waarop ze gepresenteerd worden voornamelijk als kunst ervaren, terwijl ze bij de katholieke bezoeker bijdragen aan zijn katholieke identiteit.

Een ander interessante ontwikkeling vormt de oprichting van het Museum voor Nieuwe Religieuze Kunst. Jan Eloy Brom, de drijvende kracht achter dit museum, verwoordt nadrukkelijk dat deze afdeling aansluit bij de doelstellingen en de beginselen van het al bestaande museum. Dat lijkt, zeker bij een vluchtig waarnemen, aardig te kloppen. Bij nadere beschouwing valt te zien dat de basisverhoudingen tussen verzameling, verzamelaars, opdrachtgevers en uitvoerders aan het veranderen zijn en dat de gerichtheid in het museum niet alleen verschuift naar het object als christelijk-religieus kunstwerk, maar de focus daarnaast verschuift van de vorming van de geestelijkheid naar de eigenheid van de kunstenaar. Van Heukelum zette met zijn collectievorming sterk in op de vorming van de clerus, op specifiek katholieke identiteitsvorming. Zo kan de clerus, door goede voorbeelden geïnspireerd, de ambachtslieden nauwkeurig voorgeschreven opdrachten geven, die met de aldus van te voren vastgestelde vormtaal de beleving van de katholieke identiteit moeten ondersteunen. Het betreft dus een versterking van de *collective memory*, in de vorm van een actieve *memory-recall*. De objecten fungeren daarin als *memory aids*, geheugensteuntjes. Ze helpen mee aan het actief herinneringen oproepen van het roemrijke katholieke verleden. Zij worden gekoesterd als voorbeeldmateriaal voor de katholieke ambachtsman, met als ultieme doel nieuwe objecten met een devotionele functie te maken.

Brom steekt echt in op een andere betekenislaag. Deze gedreven ambachtsman, die in de praktijk langzaam opschuift in de richting van een zelfbewuste kunstenaar die zijn eigen ruimte opeist, vraagt aandacht voor de artistiek-religieuze laag in het object. De artistieke vrijheid van de kerkelijke vakman moet centraal komen te staan, het kunstambachtelijke element versterkt dan de kwaliteit en originaliteit van het werk. De kerk verdient die kwaliteit, die niet alleen met kerkelijke

regelgeving, maar juist ook met artistieke ruimte gediend is. In de jaren dertig wordt het werk van de katholieke ambachtsman nog altijd door kerkelijke regels bepaald, maar tegelijkertijd is het een periode waarin de eigen artistieke ruimte maximaal verkend wordt. De oprichting van de afdeling Nieuwe Religieuze Kunst sluit meer aan bij deze moderne en op het individu gerichte gedachte dan Brom met de mond belijdt. Het ongeschreven doel van deze nieuwe afdeling is dat nu de kunstenaars de kerkelijke clerus zullen leren, wat eigentijdse kerkelijke kwaliteit inhoudt. Men roept de kerkelijke overheid op om met minder geen genoeg te nemen, dan met dat wat in artistieke vrijheid én in verbondenheid met de kerkelijke traditie voortgebracht wordt. De clerus wordt aangespoord de ambachtsman te steunen door deugdelijke kwaliteit te eisen van de voorwerpen die men de kerk binnenhaalt; goedkopere vormen dient men af te wijzen. Daarnaast moet de ambachtsman het vertrouwen krijgen om nieuwe vormen te vinden voor oude kerkelijke thema's. De objecten in de afdeling Nieuwe Religieuze Kerkelijke Kunst worden in het museum aan de ene kant gepresenteerd als verbonden met de regels van de eigen kerkelijke traditie, maar aan de andere kant visualiseren zij de artistieke vrijheid die ook de katholieke kunstenaar zich toe-eigent in zijn werk. Niet voor niets vormt het werk van Albert Servaes de blikvanger in het geheel.

Bovenstaande overziende, wordt het duidelijk dat in deze periode de betekenis van het object als kunstwerk centraal wordt gesteld. Die betekenis wordt op zichzelf ook weer gelaagd ingezet, omdat het *signe* kunst hier verschillende *signifiants* krijgt, verschillende betekenaars. Door objecten te presenteren als kunst, onderscheidt Muller ze van de als historische oudheden gecategoriseerde voorwerpen uit de stedelijke collecties. Rientjes en Carla de Jonge bevestigen deze betekenis als kunst door de objecten te voorzien van de kunsthistorische beschrijvingen die in de opkomende wetenschap van de kunstgeschiedenis gehanteerd worden. Brom benadrukt de betekenis van de artistieke vrijheid van kunst binnen de kerkelijke regels voor de objecten. De stichting zelf wíl de religieuze laag van de objecten wel graag centraal zetten, maar kiest voor een dusdanig esthetische presentatie dat ook hier de betekenis van het object als kunst visueel prevaleert boven die van de *indicerende* laag van de religie.



Afb. 26. Het Bisschoppelijke Museum Haarlem rond 1927 aan de Jansstraat.

Hoofdstuk 4 | Christelijk-religieus erfgoed in transitie; kerkelijke en stedelijke samenwerking, 1942-1972

Na de oorlog ontstaat er een sterke professionaliseringsbeweging in de museale wereld. Door de toenemende eis van wetenschappelijk beheer van de collecties, met de daarbij behorende vraag naar universitair geschoolde en bezoldigde medewerkers, wordt het voor kerkelijke gemeenschappen steeds ingewikkelder om te voldoen aan de gevraagde museale eisen. Daarnaast worstelt de rooms-katholieke kerk deze jaren met de vernieuwingsbeweging in het eigen kerkverband; het onderhouden van een eigen kerkelijk museum past daarin niet meer. Zij ziet zich dan ook gedwongen om op zoek te gaan naar samenwerkingsverbanden waarin men krachten kan bundelen en naar manieren om de verantwoordelijkheid voor de eigen collecties te delen. Dat dit uiteindelijk de vorm van een rijksmuseum kan aannemen, komt door het samengaan van een drietal grotere ontwikkelingen rond het museum zelf, die elkaar in tijd gedeeltelijk overlappen en waar een versterkende werking van uitgaat. In dit hoofdstuk worden de eerste twee ontwikkelingen beschreven. Allereerst verandert de samenwerking van het Aartsbisschoppelijk Museum met de gemeente Utrecht. De verstandhouding met de gemeente komt na de oorlog onder spanning te staan, maar wordt na het dreigement om de collectie naar Amersfoort te verplaatsen, juist verstevigd. Ook ontstaat er dreiging vanuit de museumwereld zelf. Die vraagt het Aartsbisschoppelijk Museum rekenschap af te leggen over de vraag of een positie als particuliere kerkelijke verzameling nog te rechtvaardigen valt in een tijd van verdergaande professionalisering in de museumwereld. De druk die deze verantwoording op het bestuur van het Aartsbisschoppelijk Museum legt, creëert openheid binnen het bestuur voor het aangaan van nieuwe samenwerkingsverbanden, in de vorm van een zogenaamde 'museumoecumene'. De eerste samenwerking die tot stand komt, vindt plaats binnen de eigen kring; men brengt de collectie van het Bisschoppelijk Museum Haarlem over naar Utrecht. (afb. 26) Door de oecumenische openheid die in de jaren zestig tot stand komt, ontstaat er ook ruimte om met het Oud-Katholieke Museum samen te werken. In dit hoofdstuk wordt ook hun ontstaansgeschiedenis nagegaan, omdat in deze geschiedenis een belangrijk element besloten ligt voor de manier van presenteren van deze collectie in het toekomstige rijksmuseum.

Beide ontwikkelingen zorgen ervoor dat de derde ontwikkeling, de toename van de betrokkenheid van de rijksoverheid bij het museum, uiteindelijk kan leiden tot de in Europa unieke overgang van een particulier katholiek museum naar een seculier rijksmuseum. De overheid legt de verplichting op om hiervoor een derde samenwerkingsverband aan te gaan met de protestanten. Zowel deze samenwerking alsook de vormgeving van het definitieve rijksmuseum Het Catharijneconvent komt in hoofdstuk vijf aan de orde.

De paragrafen in dit hoofdstuk overlappen elkaar gedeeltelijk. In de eerste paragraaf wordt onderzocht hoe de rooms-katholieke kerk vanaf de oorlogstijd meer verantwoordelijkheid op zich neemt, terwijl in de erop volgende paragraaf de blik gericht wordt op de gemeentelijke overheid in de periode net na de oorlog die een grotere verantwoordelijkheid voor de collectie afwijst. In de periode vanaf 1956, die in de derde paragraaf beschreven wordt, ontstaat een omkeer in beide houdingen.

I De aanloop naar het ontstaan van rijksmuseum Het Catharijneconvent; het zoeken naar een samengaan van een verantwoord katholiek en een verantwoord seculier beleid

In de allereerste dagen van de oorlog wordt zowel het Centraal Museum als het Aartsbisschoppelijk Museum overhaast ontruimd. De gehele verzameling van voorwerpen wordt in de kelder van het Agnietenklooster opgeborgen. Niet de meest veilige plek, maar Utrecht is gelukkig de dans op het nippertje ontsprongen, zegt Brom in een brief aan Rientjes.¹ Terwijl de gewone werkzaamheden onder de bezetting gewoon door lijken te gaan, denkt men goed na over het veiligstellen van de voorwerpen.² De meest belangrijke voorwerpen worden ondertussen verplaatst naar een veilige plek onder de domtoren. Daarnaast wordt er op 13 mei 1942 een verklaring afgegeven dat het Aartsbisschoppelijk Museum onderdeel is van het Rooms-Katholieke Kerkgenootschap in Nederland om daarmee de collectie buiten de directe invloed van de bezetter te houden. Men verwijst daarbij naar het feit dat de stichting opgericht is door en bestuurd wordt in afhankelijkheid van de aartsbisschop van Utrecht. Zo probeert men de collectie uit de handen van de stedelijke overheid te houden. Ook acht men het deze jaren verstandig om geen subsidie van het Rijk aan te nemen, daarmee zou de eigen positie teveel verzwakt worden. Penningmeester en secretaris van het Aartsbisschoppelijk Museum zijn 'van mening, dat wij in deze tijden beter vrij kunnen blijven van Rijkssubsidie, wijl onze zelfstandigheid dan beter gewaarborgd blijft'.³

1. Vernieuwde verantwoordelijkheid van katholieke zijde, 1942-1953

Op 12 oktober 1941 geeft Jan Eloy Brom in een brief naar het bestuur van het Aartsbisschoppelijk Museum aan dat hij zijn conservatorschap wil neerleggen. Tijdgebrek noopt hem daartoe, daarom wil hij de taak overdragen aan 'iemand, die in de eerste plaats over meer tijd beschikt en daarenboven

¹ Brief van J.G.J.E. Brom aan A.E. Rientjes, 24 mei 1940. KDC, archiefnr. 218, inventarisnr. 3310.

² Brief van J.G.J.E. Brom aan A.E. Rientjes, 28 maart 1941. KDC, archiefnr. 218, inventarisnr. 3310.

³ Brief van J.J.M. Timmers aan de penningmeester van het Aartsbisschoppelijk Museum, met de daarin aangevulde reactie van secretaris en penningmeester, 28 oktober 1942. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 193.

zoo mogelijk ook over den wetenschappelijke ondergrond, die eigenlijk voor dezen arbeid en deze positie onmisbaar is'.⁴

De zoektocht naar een nieuwe conservator getuigt ervan dat men op een andere manier naar de invulling van het conservatorschap kijkt dan voorheen. Door de toenemende verwetenschappelijking van de kunstgeschiedenis en een toenemende professionalisering in de museale wereld zoekt men niet meer naar een geïnteresseerde, erudiete priester of een kundige katholieke ambachtsman. Men gaat actief op zoek naar personen met een wetenschappelijke en kunsthistorische achtergrond. Als eerste kandidaat wordt Jaap Leeuwenberg (1904-1978) genoemd, maar cultuurhistoricus en katholiek emancipator Gerard Brom (1882-1959) geeft een negatief oordeel.⁵ Gerard Brom, oom van Jan Eloy Brom, is hoogleraar aan de Katholieke Universiteit van Nijmegen, waar hij de vakken schoonheidsleer en kunstgeschiedenis onderwijst. Hij stelt een andere kandidaat voor, namelijk Zef Timmers. Voor Timmers pleit het feit dat hij een eigen museum opgericht heeft in Sittard, waarvan hij conservator is. Daarbij laat zijn financiële positie het toe om tijd en werkracht ter beschikking te stellen aan het Aartsbisschoppelijk Museum zonder honorarium. Als laatste, niet onbelangrijke argument, schrijft Brom dat het ook voor de 'standing' van het museum van belang is dat de conservator een wetenschappelijk gevormd man is.⁶ Uit de notulen van de bestuursvergadering van 7 november 1941 blijkt dat men, omdat Jan Eloy Brom zijn functie als conservator neerlegt, inderdaad Timmers verzoekt om deze positie te vervullen.⁷ Zonder onkostenvergoeding gaat het echter niet. Timmers is geïnteresseerd in de baan, maar wil er een bedrag van 1500 gulden per jaar als onkostenvergoeding tegenover zien. Het bestuur verzoekt aartsbisschop Jan de Jong (1885-1955) om hiervoor structureel subsidie te verlenen. Op 21 november 1941 komt het bericht binnen dat de aartsbisschop 2000 gulden per jaar ter beschikking stelt voor het aannemen van Timmers als conservator.⁸ Het is voor het eerst dat de kerkelijke overheid subsidie verleent voor het in stand houden van het Aartsbisschoppelijk Museum.

Timmers start op 1 januari 1942, op 24 april van datzelfde jaar vraagt hij in een bestuursvergadering naar zijn positie tegenover freule De Jonge. Het bestuur verzekert hem dat dit een nevensgeschikte positie is.⁹ Anderhalf jaar later schrijft Timmers een uitgebreide brief aan Rientjes. Twee elementen springen daar uit. Niet alleen getuigt de brief van een oplopende spanning in de verhouding tussen Timmers en freule De Jonge, Timmers vindt ook dat het contract tussen het

⁴ Brief van J.G.J.E. Brom aan het bestuur van het Aartsbisschoppelijk Museum, 12 oktober 1941. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 193.

⁵ Brief van J.G.J.E. Brom aan A.E. Rientjes, 3 juni 1941. KDC, archiefnr. 218, inventarisnr. 3310.

⁶ Brief van J.G.J.E. Brom aan A.E. Rientjes, 26 juni 1941. KDC archiefnr. 218, inventarisnr. 3310.

⁷ Notulen van de bestuursvergadering van het Aartsbisschoppelijk Museum, 7 november 1941. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 70.

⁸ Brief van aartsbisschop J. de Jong aan het bestuur van het Aartsbisschoppelijk Museum, 21 november 1941. De aartsbisschop stelt 2000 gulden ter beschikking aan het Aartsbisschoppelijk Museum, om daarmee een conservator te bekostigen. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 193.

⁹ Notulen van de bestuursvergadering van het Aartsbisschoppelijk Museum, 24 april 1942. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 70.

Aartsbisschoppelijk Museum en de gemeente het museum onnodig onmondig maakt. Timmers lijkt het verstandig om na de oorlog onmiddellijk tot herziening van dit contract over te gaan.¹⁰

Op 19 oktober stuurt Timmers een verontruste brief naar Jan van der Haagen (1902-1966), chef van de afdeling Cultuurbescherming en Wetenschap op het departement van Opvoeding, Wetenschap en Cultuurbescherming in Den Haag. Hij brengt in deze brief de overheid er van op de hoogte dat freule De Jonge een deel van het gebouw aan de centrale recherche afstaat, terwijl de schatten van de stad en veel particulier bezit in het gebouw liggen opgeslagen. Daarnaast heeft de freule een van de zalen afgestaan om het huisraad van de Anton Mussert (1894-1956) en Willem Engelbrecht (1881-1955), NSB-commissaris van de provincie Utrecht, op te laten slaan.¹¹ Op 9 november 1944 antwoordt Daan Lunsingh Scheurleer (1908-1999) uit hoofde van zijn functie als Adviseur voor de Musea vanuit het departement. Hij geeft in zijn brief aan dat er stappen zijn ondernomen om de inkwartiering in het Centraal Museum ongedaan te maken.¹² Ook freule De Jonge laat zich deze maanden niet onbetuigd, in een brief aan Rientjes verwijt ze dat Timmers een onderduikadres in het Centraal Museum geregeld heeft, clandestien kolen stookt en bovendien een blaffende hond bij zich heeft, die ook nog het museum vervuult.¹³

Vlak na de oorlog zet deze frictie zich voort. Timmers uit in een brief, begin oktober 1945 geschreven aan burgemeester Gerhard ter Pelkwijk (1882-1964), een aantal klachten over de lastige positie van het Aartsbisschoppelijk Museum in het grotere geheel van het Centraal Museum en noemt de minder plezierige verhouding met directrice De Jonge. Hij wijst de gemeente er in deze brief nadrukkelijk op dat zij zich niet houdt aan de belofte om op langere termijn te zorgen voor meer ruimte voor het Aartsbisschoppelijk Museum, waar de zich gestaag uitbreidende verzameling in ondergebracht kan worden. 'U begrijpt', dreigt Timmers, 'dat al deze dingen, en vooral een onaangename situatie, als nu weer ontstaan in het Catharijneconvent, het voortbestaan van het Aartsbisschoppelijk Museum als onderdeel van het Centraal Museum en zelfs als deel van het kunstbezit der stad Utrecht als zoodanig, ernstig in gevaar brengt'.¹⁴ Druk dus, vanuit de kant van het Aartsbisschoppelijk Museum. Vanuit hetzelfde ongenoegen zegt Timmers dat men er binnen de kring van het bestuur al langere tijd over nadenkt om de diverse diocesane musea in Nederland tot één groot kerkelijk museum bij elkaar te brengen, bij voorkeur in Amsterdam.¹⁵ De brief zet in ieder geval de gemeente Utrecht in beweging om het Aartsbisschoppelijk Museum toe te zeggen dat zij het binnenkort een ruimere huisvesting ter beschikking wil stellen. Het bestuur is daar tevreden mee,

¹⁰ Brief van J.J.M. Timmers aan A.E. Rientjes, 3 november 1944. HUA archiefnr. 1987, inventarisnr. 193.

¹¹ Brief van J.J.M. Timmers aan J.K. van der Haagen, 19 oktober 1944. NA, archiefnr. 2.14.73, inventarisnr. 6636.

¹² Brief van D.F. Lunsingh Scheurleer aan J.J.M. Timmers, 9 november 1944. NA, archiefnr. 2.14.73, inventarisnr. 6636.

¹³ Brief van C.H. de Jonge aan A.E. Rientjes, 16 maart 1945. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 81.

¹⁴ Brief van J.J.M. Timmers aan burgemeester G.A.W. ter Pelkwijk, 5 oktober 1945. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 81.

¹⁵ Brief van J.G.J.E. Brom aan A.E. Rientjes, 5 november 1945; brief van het bestuur van het Aartsbisschoppelijk Museum aan de gemeente Utrecht, 30 november 1945. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 193.

maar men wil ook graag een zelfstandiger beheer en weet dat het daarvoor financiële middelen nodig heeft. Men neemt zich voor om te verkennen wat de mogelijkheden bij het Rijk zijn.

Ondanks deze ontwikkelingen vertrekt Timmers per 1 januari 1946, voornamelijk vanwege de slechte persoonlijke verhouding met de directrice van het Centraal Museum, mw. De Jonge. Opnieuw moet men op zoek naar een conservator, dit keer doet Timmers een voorstel voor een kandidaat. Hij richt de aandacht op Bouvy, die bij kunsthistoricus Ion van Regteren Altena (1899-1980) colleges kunstgeschiedenis van de middeleeuwen en van de nieuwere tijd heeft gevolgd.¹⁶ Gehuwd met jonkvrouwe Digna van Nispen tot Pannerden (1915-2006) is hij financieel onafhankelijk.¹⁷ Toch richt men zich, om Bouvy een passend honorarium te kunnen geven, ook nu tot de eigen kerkelijke overheid. In een brief verzoekt het bestuur de kardinaal opnieuw om kerkelijke gelden beschikbaar te stellen voor de salariëring van een conservator. Deze keer gaat het bedrag substantieel omhoog naar 4000 gulden, een bedrag waarvan Jan Eloy Brom zegt dat dit als 'volledig honorarium voor een academisch gevormd kunsthistoricus op een verantwoordelijke plaats zeker niet te hoog' is.¹⁸ Op 20 mei reageert de kardinaal welwillend op dit verzoek en de subsidie wordt zodanig verhoogd, dat Bouvy aangesteld kan worden.¹⁹

Op 1 september 1946 treedt hij in dienst van het Aartsbisschoppelijk Museum. Met twee doctoraalexamens van de Gemeente Universiteit van Amsterdam in zowel de kunstgeschiedenis en de archeologie, als in de vaderlandse, algemene en economische geschiedenis, met zijn ervaring als beheerder van Museum Amstelkring en met een bijna afgerond proefschrift over de middeleeuwse beeldhouwkunst in de Noordelijke Nederlanden, lijkt hij de aangewezen kandidaat voor deze functie. Hoewel Timmers hem bij de overdracht voorspelt dat hij het er geen vier jaar zal uithouden, blijft Bouvy er tot zijn pensionering in 1981.²⁰

In de jaren vijftig probeert Bouvy zowel het Rijk, de gemeente Utrecht als de kerkelijke overheid sterker aan het museum te verbinden. Dankzij een fors tekort op de begroting van het Aartsbisschoppelijk Museum worden de besprekingen over wie de zorg en de verantwoordelijkheid voor wat heeft, opnieuw geopend. De gemeente Utrecht vindt dat zij haar eigen verantwoordelijkheid prima nakomt door het bieden van huisvesting aan de collectie, het aartsbisdom vindt dat het de verantwoordelijkheid voor kerkelijk kunst voldoende nakomt in de vorm van de ruim 8000 gulden subsidie die het op jaarbasis geeft. Beide weigeren daar iets aan toe te voegen en beide kijken hoopvol naar het Rijk - is daar misschien subsidie van te verwachten?

¹⁶ J.Q. van Regteren Altena was van 1937 tot 1969 hoogleraar Kunstgeschiedenis van de Middeleeuwen en de Nieuwe Tijd aan de Universiteit van Amsterdam.

¹⁷ Brief van J.J.M. Timmers aan A.E. Rientjes, 22 oktober 1945. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 193.

¹⁸ Brief van J.G.J.E. Brom aan het bestuur van het Aartsbisschoppelijk Museum, 14 maart 1946. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 193.

¹⁹ Brief van het bestuur van het Aartsbisschoppelijk Museum aan kardinaal J. de Jong, 17 april 1946; brief van aartsbisschop J. de Jong aan het bestuur van het Aartsbisschoppelijk Museum, 20 mei 1946. HUA, archief nr. 449, inventarisnr. 57.

²⁰ *Uit in Utrecht*, nr. 19 (7-24 oktober 1971).

Ondertussen vliegen de woorden ‘gemeenschapsbelang’, ‘gemeenschapsgeld’, ‘verantwoordelijkheid’ en ‘tekort schieten’ met een zekere regelmaat voorbij.

Op 30 mei 1952 schrijft Bouvy een brief aan aartsbisschop-coadjutor Bernard Alfrink (1900-1987), waarin hij waarschuwt voor het gevaar dat de gemeente Utrecht te veel invloed zou krijgen op het museum.²¹ Dat zou ongunstig kunnen zijn voor de kerkelijke status. Alfrink reageert door een structurele financiële verhoging toe te zeggen en spoort daarmee gelijktijdig de gemeente Utrecht aan hetzelfde te doen. Maar de door de stad gedane suggestie om de collectie in bruikleen aan de gemeente te geven, wijst de aartsbisschop resoluut af. De argumenten zijn duidelijk. Allereerst zijn de doelstelling van het stedelijk en het aartsbisschoppelijk museum in wezen heel verschillend, verder zou door een veranderend beheer de noodzaak verdwijnen voor de parochies om hun voorwerpen in bruikleen af te staan, sterker, velen zouden hun bruiklenen om deze reden mogelijk terugtrekken. Door in te gaan op deze suggestie zou de status van kerkelijk museum geheel verdwijnen en daarmee de legitimering van het museum zelf.

Op 13 juli 1953 pakt Alfrink op verzoek van Bouvy en het bestuur de pen op en schrijft een uitgebreide brief aan burgemeester jonkheer Coen de Ranitz (1905-1983) om te melden dat hij het Aartsbisschoppelijk Museum een structurele bijdrage van 5000 gulden extra toekent, waarbij hij de gemeente Utrecht en het Rijk dringend oproept eveneens een jaarlijkse en structurele bijdrage toe te zeggen. De gemeente Utrecht weet zich volgens Alfrink wel verantwoordelijk voor de contractuele verplichtingen uit het jaar 1916, maar heeft nooit meer bijgedragen dan dat, terwijl de verantwoordelijkheden voor het museum door de tijd heen sterk zijn toegenomen. De kerkelijke overheid toont door de eerder genoemde financiële verhoging haar verantwoordelijkheid en roept de wereldlijke overheid op hetzelfde te doen.²² Alfrink dringt daarbij aan op rechtstreekse onderhandelingen tussen de gemeente Utrecht en het Aartsbisschoppelijk Museum over een nieuw contract, in overeenstemming met de nieuwe museale eisen. Een financiële toezegging van gemeentelijke zijde blijft helaas uit. Daarna is het ook aan kerkelijke zijde lange tijd stil. De kerk heeft voorlopig gedaan wat zij kon, gemeente en Rijk zijn aan zet in de periode die hierop volgt.

2. Een sluimerende stedelijke verantwoordelijkheid, 1947-1956

Net zo voortvarend als Bouvy de onderhandelingen met de kerkelijke overheid aangaat, is hij bezig de contacten met de plaatselijke overheid te intensiveren, een proces waarin het engagement en de verantwoordelijkheid van de gemeente ten aanzien van de collectie aanzienlijk zullen toenemen. Vanaf 1947 voert Bouvy besprekingen met de gemeente Utrecht om ruimere financiële en praktische

²¹ Mei 1951 wordt aan de oververmoeide kardinaal De Jong een hulpbisschop toegewezen. Alfrink wordt daarmee aartsbisschop-coadjutor. Na de dood van kardinaal De Jong volgt Alfrink hem in november 1955 op als aartsbisschop. In 1960 wordt hij door de paus tot kardinaal gecreëerd.

²² Brief van aartsbisschop-coadjutor B.J. Alfrink aan burgemeester C.J.A. de Ranitz, 13 juli 1953. HUA, archiefnr. 449, inventarisnr. 57.

ondersteuning te krijgen. Vanaf maart 1950, wanneer het bestuur besluit om te accepteren dat de verzameling oude kunst vooralsnog in het Agnietenklooster te midden van de stedelijke collecties in het Centraal Museum getoond wordt en niet meer actief streeft naar het samengaan van de collecties oude en nieuwe kerkelijke kunst op de locatie van het Catharijneconvent, richten deze onderhandelingen zich op het aantrekken en bekostigen van twee assistenten. Op 3 mei 1952 vraagt het bestuur in een brief aan het gemeentebestuur van Utrecht de gesprekken over het (voorlopige) contract uit 1916 te hervatten en aan te passen aan de in deze tijd sterk toenemende museale eisen van behoud, beheer en ontsluiting van de collectie. Bouvy verwoordt in een brief naar Alfrink dat het beter is om 'zes zeer bloedarme instellingen' onder één behoorlijk gefinancierd beheer te brengen. 'Hiervoor zou echter een zeker particularisme van de bisdommen doorbroken moeten worden en het is de vraag of de tijd daarvoor rijp is.'²³ Blijkbaar is er, gezien de financiële omstandigheden, opnieuw een moment aangebroken om na te denken over het samengaan van de verschillende kerkelijke musea onder één financieel beheer. De gemeente Utrecht vindt zelf dat het haar verantwoordelijkheid voor de collectie voldoende op zich neemt door middel van de materiële bijdragen aan de gemeenschappelijke huisvesting en de daarbij behorende kosten. Verder dan dat wil zij niet gaan en resoluut verwijst zij het bestuur van het Aartsbisschoppelijk Museum voor verdere financiering van twee wetenschappelijke assistenten naar het aartsbisdom en naar het Rijk.²⁴

Bijna een jaar later wordt dit punt van verantwoordelijkheid opnieuw opgepakt. Dit keer door Jan Loeff (1903-1979), secretaris van het Rooms-Katholieke Kerkgenootschap, die dit aanzwengelt in een brief gedateerd 29 mei 1953 aan het bestuur van het Aartsbisschoppelijk Museum. In de lopende discussie brengt hij naast de ontevredenheid van het bestuur over de bestaande positie van het Aartsbisschoppelijk Museum binnen het geheel van het Centraal Museum een heel nieuw element in, namelijk de rol van de overheid ten opzichte van deze particuliere collectie. Wanneer het bestuur inbrengt dat het te weinig zeggingskracht heeft in verhouding tot de waarde van de verzameling die het inbrengt in het Centraal Museum, benoemt Loeff de verantwoordelijkheid van de eigenaar voor het onderhoud van zijn particuliere verzameling, maar focust tegelijkertijd op de rol van de overheid. Volgens hem is het een 'algemeen aanvaarde opvatting, dat met de instandhouding van een waardevolle kunstverzameling ook het algemeen volksbelang wordt gediend'. De overheid kan zich

²³ Brief van D.P.R.A. Bouvy aan aartsbisschop-coadjutor B.J. Alfrink, 30 mei 1952. HUA, archiefnr. 449, inventarisnr. 57.

²⁴ 'De gemeente Utrecht is van oordeel, dat haar belang, dat gediend is door de gemeenschappelijke huisvesting, door de bovengenoemde indirecte bijdrage voldoende is gehonoreerd; haars inziens behoort het overblijvend tekort te worden gedekt door een verhoging van de bijdragen van het Aartsbisdom en het Rijk. Mijn concrete vraag was dus, of het Aartsbisdom tot een verhoging van omstreeks f. 5000,- bereid zou zijn, in de hoop dat het Rijk (ministerie van O. K. en W.) zich daartoe eveneens zou willen verbinden. Volledigheidshalve vermeld ik hier nog mijn gedachte, dat een meer efficiënte en dus zuiniger bedrijfsvoering zou kunnen worden verkregen indien het Aartsbisschoppelijk Museum zijn kunstvoorwerpen aan de Gemeente in bruikleen zou willen afstaan, zodat de gemeentelijke en aartsbisschoppelijke collectie één beheer en één personeelsstaf zou hebben.' Brief B en W Utrecht aan het bestuur van het Aartsbisschoppelijk Museum, 12 augustus 1952. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 81.

dan ook niet aan een zekere financiële verantwoordelijkheid onttrekken als de eigenaren zelf niet in staat zijn om vanuit eigen middelen de zorg voor hun kunstschaten te dragen.²⁵

Listig betreft hij daarbij het door de overheid op dat moment nog niet gepubliceerde ontwerp van de Monumentenwet, waarin de voorgestelde bemoeienissen van de overheid met particuliere collecties eerder sterker dan minder zullen worden. Loeff waarschuwt het bestuur dat de Nederlandse overheid zich waarschijnlijk veel intensiever zal gaan bemoeien met het beheer van kunstvoorwerpen, ongeacht of die zich in eigen of in particulier bezit bevinden, omdat zij de verantwoordelijkheid voor behoud en beheer van nationaal cultuurbezit als een serieuze taak op zich neemt. Toch ziet hij tegelijkertijd kansen voor het Aartsbisschoppelijk Museum. Het is een goede gelegenheid om de wereldlijke overheid te tonen dat de kerkelijke overheid haar verantwoordelijkheid voor de collectie voldoende kan vormgeven. Maar tevens kan men de overheid ook meer bevragen op haar eigen positie en inbreng ten aanzien van de collectie. Loeff neemt aan dat de bereidwilligheid van de overheid om particuliere initiatieven te ondersteunen groter zal worden.

Vanuit zijn functie als secretaris van het Rooms-Katholieke Kerkgenootschap roept hij het bestuur van het Aartsbisschoppelijk Museum dan ook op om een voorbeeldfunctie te vervullen in het dragen van deze eigen verantwoordelijkheid voor de collectie. Hiermee kan het museum een afspiegeling worden van de zorg die de rooms-katholieke kerk voor haar eigen monumenten draagt. Daarna kijkt hij naar de rol van de gemeente Utrecht, die volgens hem niet doet wat er redelijkerwijs van haar verwacht mag worden. Zij zou meer verantwoordelijkheid moeten nemen voor het nationaal cultuurbezit. Bovendien zou zij zich er bewust van moeten zijn dat het gemeentelijke museum aanzienlijk in waarde toeneemt door de aanwezigheid van de collectie van het Aartsbisschoppelijk Museum. Volgens Loeff wordt dit belang door de gemeente impliciet wel degelijk erkend, omdat het gemeentebestuur onlangs nog suggereerde de hele collectie in bruikleen aan de stad af te staan. Loeff concludeert dat het hem redelijk lijkt om de gemeente erop te wijzen, nu het museum een verhoging van de bijdrage van het aartsbisdom vraagt, dat ook zij van haar kant subsidie zou moeten verlenen om het Aartsbisschoppelijk Museum in stand te houden als een erkenning van de meer algemene taak die de overheid heeft. Zij is immers 'een overheid, welke een dergelijke benijdenswaardige verzameling, dank zij onafhankelijk van haar gevoerde acties en gebrachte offers door personen en instellingen zowel binnen als buiten de Gemeente, binnen haar grenzen bergt'.²⁶

De brief die op 25 juni 1953 mede door deze inbreng van Loeff door het bestuur aan Alfrink gestuurd wordt, zet, zoals al eerder genoemd, in op een structurele verhoging van de kerkelijke

²⁵ Brief van J.J. Loeff aan het bestuur van het Aartsbisschoppelijk Museum, 29 mei 1953. HUA, archiefnr. 449, inventarisnr. 57.

²⁶ Ibidem.

bijdrage, men wil daarmee druk zetten om tegelijkertijd een hogere wereldlijke bijdrage te kunnen vragen.²⁷ Verzocht wordt of Alfrink de burgemeester wil antwoorden op diens brief van 12 augustus 1952, waarin de burgemeester aan de ene kant weigert om het Aartsbisschoppelijk Museum subsidie te verlenen, maar aan de andere kant wel vraagt of de collectie in bruikleen van de stad kan komen.²⁸ Op 13 juli 1953 gaat er inderdaad een brief uit van Alfrink aan de burgemeester van de gemeente Utrecht. De brief wordt geconcipeerd door het bestuur van het Aartsbisschoppelijk Museum. Het bovengenoemde fraaie citaat van Loeff over de 'benijdenswaardige collectie' wordt één op één in deze brief overgenomen. De aartsbisschop-coadjutor erkent dat de gemeente Utrecht jaarlijks een fors bedrag besteedt aan de instandhouding van het Aartsbisschoppelijk Museum. Fijntjes wordt erop gewezen dat dit terug te voeren is op het contract uit 1916 en dat daar de expositie van het omvangrijke kerkelijke kunstbezit tegenover staat, waardoor de totale positie van het Centraal Museum aanzienlijk verbeterd is, maar dat er in dit contract geen enkele financiële bijdrage van de zijde van het aartsbisdom gevraagd wordt. Alfrink brengt de gemeente onder de aandacht dat het aartsbisdom in 1941 op het verzoek van het museumbestuur overgegaan is tot het geven van een structurele bijdrage, een bijdrage die ondertussen opgelopen is tot 8200 gulden per jaar. Omdat het aartsbisdom beseft dat er structureel meer geld nodig is om het museum te onderhouden, is het bereid deze bijdrage met 5000 gulden te verhogen naar 13200 gulden.

Daarmee toont de kerkelijke overheid aan dat zij haar toegenomen verplichtingen ziet en er naar vermogen aan bijdraagt, maar zij wil op deze wijze ook de gemeente aanmoedigen tot het nemen van eigen verantwoordelijkheid voor de collectie in de vorm van een vaste en jaarlijkse subsidieverlening. Juist de overheid zou die taak moeten erkennen en op zich moeten nemen. Verder stelt Alfrink voor om het contract uit 1916 te actualiseren en om als gemeente Utrecht en als bestuur van het Aartsbisschoppelijk Museum daar rechtstreeks over te onderhandelen. Ten slotte reageert hij zeer afwijzend op het voorstel om de collectie van het Aartsbisschoppelijk Museum aan de gemeente in bruikleen te geven.²⁹ Deze tweespalt ten aanzien van de overheid die aan de ene kant zijn taak inzake bescherming van het algemeen cultuurbezit beter op zou moeten pakken en aan de andere kant vanuit diezelfde beschermende houding juist een bedreiging kan vormen voor de zelfstandige status van het kerkelijke museum, duikt de komende jaren vaker op. De geschiedenis wordt een klein jaar later vervolgd met een brief van de gemeente Utrecht, waarbij deze aangeeft het idee te hebben genoeg verantwoordelijkheid voor de collectie te nemen in de verleende huisvesting en diensten. Ze verzoeken de vraag om structurele subsidie bij het Rijk neer te leggen, die

²⁷ Brief van het bestuur van het Aartsbisschoppelijk Museum aan aartsbisschop-coadjutor B.J. Alfrink, 25 juni 1953. HUA, archiefnr. 449, inventarisnr. 57.

²⁸ Brief van burgemeester C.J.A. de Ranitz aan aartsbisschop-coadjutor B.J. Alfrink, 12 augustus 1952. Terwijl de burgemeester in deze brief weigert om het Aartsbisschoppelijk Museum subsidie te geven, suggereert hij dat Alfrink en het Rijk de benodigde financiën wel bij kunnen passen. HUA, archiefnr. 449, inventarisnr. 57.

²⁹ Brief van aartsbisschop-coadjutor B.J. Alfrink aan burgemeester C.J.A. de Ranitz, 13 juli 1953. HUA, archiefnr. 449, inventarisnr. 57.

aanvraag willen ze ondersteunen. Maar ze willen overduidelijk niet zelf bijdragen.³⁰ Wanneer eind 1956 opnieuw het voorstel op tafel komt om te streven naar meer eenheid in de Nederlandse kerkelijke musea, om op die wijze ook beter van de gemeentelijke overheidsgelden te kunnen profiteren 'waardoor de chronische financiële bloedarmoede der afzonderlijke kerkelijke musea kon worden overwonnen', is het merendeel van het bestuur niet voldoende van de urgentie van deze kwestie overtuigd, om actief hiermee aan de slag te willen.³¹

3. Een dreigend Aartsbisschoppelijk Museum dwingt sterkere stedelijke betrokkenheid af, 1956-1962

Op 25 november 1958 kopt het *Nieuw Utrechts Dagblad*: 'Het Aartsbisschoppelijk Museum dreigt Utrecht te verlaten'. Met vlak daaronder de twee subtitels: 'Spanningen in gebouw van Centraal Museum' en 'Amersfoort bereid gebouw voor collectie in te richten'.³² De in de krantenkop genoemde spanningen in het gebouw van het Centraal Museum concentreren zich voornamelijk in het contact tussen de directrice van het Centraal Museum, Elisabeth Houtzager (1907-2001) en de heer Bouvy. Het is een spanning die gedeeltelijk voortkomt uit het excentrieke karakter van mw. Houtzager, maar ook uit het verschil van positie tussen het Aartsbisschoppelijk Museum en de stedelijke collecties in het Centraal Museum. (afb. 27) Het resulteert niet alleen in dramatische tafereelen tussen haar en Bouvy, maar ook in vervelende doorwerkingen op de werkvloer, wanneer de werkzaamheden voor de tentoonstelling 'Het Wonder' sterk gehinderd worden door allerlei trainerende activiteiten.

Aan de ene kant zorgt dit voor legendarische verhalen, aan de andere kant zal het de diverse betrokkenen een gereede dosis werkplezier ontnomen hebben. In de diverse notulen is hier iets van terug te vinden. Kort en goed zijn het juist deze kleinmenselijke acties die eraan zullen bijdragen dat het Aartsbisschoppelijk Museum in een rechtstreekse verbinding komt met Utrechtse stadsbestuur en dat zal de nodige vruchten voor het museum gaan afwerpen.

De kwestie 'Amersfoort' speelt vooral in de periode van 1957-1960, het zet de wat voortkabbelende verhoudingen tussen de gemeente en het Aartsbisschoppelijk Museum op scherp. Meende de gemeente in achterliggende jaren dat het zich voldoende verantwoordelijk toonde door zorg te dragen voor een adequate huisvesting en was het er ook gerust op, op deze wijze de collectie voor de stad te behouden, in deze jaren gebeuren er zaken die deze gezapige houding doorbreken.

³⁰ Brief van burgemeester C.J.A. de Ranitz aan het bestuur van het Aartsbisschoppelijk Museum, 2 juni 1954. HUA, archiefnr. 449, inventarisnr. 57.

³¹ Notulen van de bestuursvergadering van het Aartsbisschoppelijk Museum, 27 november 1956. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 94.

³² 'Spanningen in gebouw van Centraal Museum. Aartsbisschoppelijk museum dreigt Utrecht te verlaten. Amersfoort bereid gebouw voor collectie in te richten.' *Nieuw Utrechts Dagblad*, 25 november 1958.



Afb. 27. Elizabeth Houtzager, directrice van het Centraal Museum aan haar bureau.

Op 23 oktober 1956 duikt de kwestie 'Amersfoort' voor het eerst op in de notulen van het bestuur. De stad Amersfoort doet bij monde van de burgemeester Hermen Molendijk (1896-1983) een voorstel om de hele collectie van het Aartsbisschoppelijk Museum naar de stad Amersfoort te brengen en het museum misschien zelfs uit te breiden tot een landelijk museum; de stad zelf heeft een prachtige en passende locatie op het oog, nu is de vraag hoe het bestuur daarover denkt. Het bestuur heeft hier absoluut oren naar, want 'wie verkiest het vagevuur als hem de hemel aangeboden wordt?'³³

Hoewel deze ultieme Amersfoortse coupe-poging om de hele collectie van het Aartsbisschoppelijk Museum binnen de muren van haar eigen stad te halen, uiteindelijk sneuvelt, vormen deze jaren wel een keerpunt in de ontwikkelingen in het contact met de gemeente Utrecht. Na een aantal gesprekken wordt het hele plan op 20 juni 1958 in de Amersfoortse raadsvergadering afgewezen. Er volgt nog een bespreking tussen een afvaardiging van het bestuur en een afvaardiging van het college van Burgemeester en Wethouders van Amersfoort. Men wil kijken of er tegemoet

³³ In de notulen van de bestuursvergaderingen is de hele situatie goed te volgen - van een voorzichtig omhelzen van de mogelijkheid van een nieuwe locatie (notulen van de bestuursvergadering van het Aartsbisschoppelijk Museum, 15 april 1957), naar enthousiasme (notulen van de bestuursvergadering van het Aartsbisschoppelijk Museum, 9 juli 1957), naar desillusie als op 20 juni 1958 het hele Amersfoortse plan in de raadsvergadering in één klap van tafel wordt geveegd vanwege de gebrekkige financiële middelen. Tot in het jaar 1960 blijft men bezig met deze plannen. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 94.

gekomen kan worden aan bezwaren bij sommige fractieleden. Het belangrijkste argument tegen financiering van de kant van Amersfoort is om 'aan een particuliere stichting met uitgesproken religieuze richting belangrijke bedragen toe te wijzen uit de algemene gemeentekas'. Een optie om dat bezwaar te verkleinen of zelfs weg te nemen is om de naam van het Aartsbisschoppelijk Museum te veranderen in een meer algemene naam, bijvoorbeeld Museum voor Christelijke Kunst of Museum van Religieuze Kunst.³⁴ Daarnaast wil men medezeggenschap in het bestuur. Maar aan beide is het bestuur van het Aartsbisschoppelijk Museum niet toe: 'Deze wensen tasten te sterk de zelfstandigheid van dit kerkelijk diocesaan museum aan.'³⁵

Bovenstaande kortstondige, maar heftige 'flirt' met Amersfoort levert een omwenteling op in de verhouding van het stadsbestuur van Utrecht met het Aartsbisschoppelijk Museum. Het lijkt of de ogen van de stad opeens opengaan voor de grote culturele waarde van deze collectie, omdat de vanzelfsprekendheid dat deze collectie in Utrecht blijft opeens veel minder zeker blijkt te zijn dan altijd stilzwijgend aangenomen werd. In september 1958 vindt er een bespreking plaats tussen Willem de Vink (1889-1966), bestuurslid van het Aartsbisschoppelijk Museum, en de Utrechtse PvdA-wethouder, Henk van der Vlist (1900-1978), die vanaf 1954 de cultuurportefeuille onder zijn beheer heeft.³⁶ Het is het begin van een lange en opbouwende verhouding van deze wethouder met het bestuur van het museum. Op 1 oktober volgt er een verslag in de notulen van de bestuursvergadering, met daarin de enigszins triomfantelijke zinsnede 'dat het Aartsbisschoppelijk Museum thans is uitgenodigd zijn wensen naar voren te brengen om daarmee Utrecht in de gelegenheid te stellen te trachten te elfder ure dit museum voor de stad te behouden'.³⁷ Het bestuur van het Aartsbisschoppelijk Museum realiseert zich terdege de mogelijkheden die zich vanuit deze ontwikkeling voordoen en neemt het al met Amersfoort opgestelde contract als uitgangspunt om de wensen voor de korte en de langere termijn aan de gemeente Utrecht bekend te maken. Nu ligt de uitdaging bij het bestuur om het juiste midden te kiezen tussen verantwoordelijkheid vragen en eigen autonomie bestendigen of zelfs toe te laten nemen.

Die wensen worden in oktober 1958 in drie punten geformuleerd. Het bestuur wil als eerste een zo groot mogelijke 'beheers-autonomie', zodat men kan uitgroeien tot een gelijkwaardige partner van het Centraal Museum; verder wil men fysiek meer en betere ruimte. Ook wenst men in sterkere mate financieel gesteund te worden, want 'wij achten de betekenis en de cultuurwaarde van deze musea toch zo hoog, dat een sterke verhoging van de gemeentelijke steun naar onze

³⁴ Verslag bespreking van een afvaardiging van het bestuur van het Aartsbisschoppelijk Museum met B en W Amersfoort, 14 september 1958. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 103. Notulen van de bestuursvergadering van het Aartsbisschoppelijk Museum, 18 september 1959. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 94.

³⁵ Notulen van de bestuursvergadering van het Aartsbisschoppelijk Museum, 18 september 1959. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 94.

³⁶ Verslag bespreking H.W. Vink en H. van der Vlist, 16 september 1958. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 81.

³⁷ Notulen van de bestuursvergadering van het Aartsbisschoppelijk Museum, 23 september 1958. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 81.

mening volkomen verantwoord is'.³⁸ Men raamt de subsidie die men van het Rijk nodig heeft in eerste instantie op ongeveer 60.000 gulden, later stelt men het bedrag bij tot 45.000 à 50.000 gulden. Op 18 januari 1959 stemt het bestuur, na een brief van B en W van Utrecht, ermee in om tot een periodieke samenspraak tussen B en W en bestuur te komen.³⁹ Een half jaar later, op 12 juni 1959, komt de gemeente Utrecht financieel over de brug. Men kan niet voldoen aan de eis van een gelijkwaardig partnerschap in de deelname van het Aartsbisschoppelijk Museum aan de museumcommissie, in de keurige bewoordingen van de brief zegt men dat zij 'het Aartsbisschoppelijk Museum de facto beschouwen als een aan het gemeentelijke museum gelijkwaardige partner' maar zij vragen er begrip voor dat er 'de jure verschillen bestaan tussen een particuliere, nauw met een kerkgenootschap verbonden instelling als uw museum en een overheidsinstelling als het gemeentelijk museum'.

Dat mag dan een tegenvaller zijn, maar wat betreft de financiën laat de gemeente zich van haar beste zijde zien. Men is bereid om het museum zoveel mogelijk tegemoet te komen. Daarvoor vragen ze de financiële gegevens van het museum op. Met vlak daarachteraan de eigenlijke intentie van deze welwillende houding, namelijk 'of u bereid bent te verklaren van een vestiging van de verzamelingen van het Aartsbisschoppelijk Museum elders af te zullen zien, wanneer de op deze grondslag te baseren verdere ontwikkeling zich voltrekt in de geest van onze huidige brief'.⁴⁰

Het bestuur laat zich echter niet zo makkelijk paaien, uit de notulen van de bestuursvergadering van 18 september blijkt dat men teleurgesteld is over de geringe tegemoetkoming aan de wensen en daarom gewoon op de uitkijk zal blijven naar mogelijkheden voor grotere zelfstandigheid, meer ruimte en meer financiële middelen, desnoods elders.⁴¹ Toch blijken de ontwikkelingen uiteindelijk positief te verlopen. Aan het eind van het jaar komt er beweging in de zaak, de gemeente wil meer gaan investeren in het Aartsbisschoppelijk Museum, maar wil dan ook de zekerheid hebben dat het Aartsbisschoppelijk Museum geen pogingen meer zal ondernemen om de stad te verlaten. De heer De Vink verklaart onomwonden dat het bestuur van het Aartsbisschoppelijk Museum er niet aan denkt weg te gaan wanneer de omstandigheden in Utrecht redelijk zijn. 'Wanneer de gemeente over gaat tot belangrijke investeringen kan het Aartsbisschoppelijk Museum niet te goeder trouw heengaan. De gedachte daaraan kan de gemeente uitbannen.'

De voorstellen van gemeentelijke zijde zijn ruimhartig. Men wil in beginsel structureel 45.000 gulden beschikbaar stellen als vaste subsidie voor het museum. Daarnaast zorgt men voor een regelmatig contact met de wethouder van culturele zaken, de eerder genoemde Henk van der Vlist.

³⁸ Conceptwensen van het Aartsbisschoppelijk Museum, 8 oktober 1958. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 81.

³⁹ Brief van het bestuur van het Aartsbisschoppelijk Museum aan B en W Utrecht, 18 januari 1959. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 94.

⁴⁰ Brief gemeente Utrecht aan het bestuur van het Aartsbisschoppelijk Museum, 12 juni 1959. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 82.

⁴¹ Notulen van de bestuursvergadering van het Aartsbisschoppelijk Museum, 18 september 1959. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 94.

Ook gaat men actief kijken naar een ruimere huisvesting.⁴² Alle drie de ingebrachte punten worden hiermee gehonoreerd.

De apotheose volgt in november 1960, wanneer de gemeente met een voorstel voor subsidie komt. Zij benoemt daarbij hardop dat de gedachte van het Aartsbisschoppelijk Museum om de collectie naar een andere stad over te brengen de aanleiding is geweest om de gemeentelijke steun aanmerkelijk te vergroten. Hoewel men spreekt van de verschillen tussen een particulier, nauw met een kerkgenootschap verbonden museum en een gemeentemuseum, zowel in formele positie als in het uitoefenen van de functie, komt de gemeente tot een voor het Aartsbisschoppelijk Museum bijzonder mooie slotconclusie. Zij achten die verschillen van ondergeschikte betekenis ten opzichte van de 'principiële gelijkwaardigheid, die aan de beide in het Centraal Museum gevestigde musea als algemeen toegankelijke verzamelingen - op gelijke wijze ten dienste staande van het culturele leven der gemeenschap - moet worden toegekend'.⁴³

Op 29 november 1960 meldt het *Nieuw Utrechts Dagblad* dat het Aartsbisschoppelijk Museum bereid is in Utrecht te blijven mits de raad akkoord gaat met olopende subsidies bovenop de huidige steun.⁴⁴ Een kleine twee weken later wordt in de raadsvergadering van 9 december deze ruimere financiering met betrekking tot het Aartsbisschoppelijk Museum goedgekeurd. In de meer dan tien jaar lang gevoerde strijd om een groter engagement en meer verantwoordelijkheid van de gemeente Utrecht heeft het Aartsbisschoppelijk Museum de slag gewonnen. De subsidie van de gemeente maakt het mogelijk om Frans Haks (1938-2006) in 1961 als medewerker aan te stellen, in 1963 wordt hij conservator van de afdeling Moderne Religieuze Kunst.

4. Olopende spanning in het Centraal Museum resulteert in regelmatig overleg met de stad Utrecht, het jaar 1962

Ondertussen lijkt de positieve instelling van de gemeente met betrekking tot het Aartsbisschoppelijk Museum en de in de paragraaf hierna te bespreken voortgaande plannen voor fusering en samenwerking van de kerkelijke musea voedsel te zijn voor een toenemende spanning tussen de directrice van het Centraal Museum, mw. Houtzager en Bouvy als de directeur van het Aartsbisschoppelijk Museum. In het archief is een zeer uitgebreid epistel bewaard van de kunsthistorica Lineke Janssens (1926-2000) aan de leden van het bestuur. Lineke Janssens wordt op 1 januari 1956 in dienst genomen als wetenschappelijke assistente na een tip van Lunsingh Scheurleer. Zij zal komende jaren enorm belangrijk blijken voor het Aartsbisschoppelijk Museum in haar nauwe

⁴² Verslag bespreking vertegenwoordigers van het Aartsbisschoppelijk Museum en het gemeentebestuur Utrecht, 11 december 1959. Voor de ruimere huisvesting heeft de gemeente blijkbaar het oog op de ambitieuze plannen voor de uitbouw van het Centraal Museum met de Rietveldvleugel. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 81.

⁴³ HUA, Gedrukte verzameling van de Gemeente Utrecht 1960, nr. 4762 K. en A. Z.

⁴⁴ 'Aartsbisschoppelijk Museum bereid in Utrecht te blijven. Mits raad akkoord gaat met olopende subsidies boven huidige steun.' *Nieuw Utrechts Dagblad*, 29 november 1960.

samenwerking met Bouvy.⁴⁵ In de brief wordt verslag gedaan van de bespreking van 30 mei 1962 in het stadhuis, waarin levendig en vermakelijk verhaald wordt hoe deze spanningen tot uiting komen:

[...] zij [Elisabeth Houtzager, WV] wilde het Aartsbisschoppelijk Museum naar het Catharijneconvent zien vertrekken naast de kathedraal. Daar hoorden wij thuis. Daar mocht ik tentoonstellingen houden, maar in geen geval in de Agnietenstraat. Want dan was het concurrentie. Tevens zei ze tegen de Wethouder dat het helemaal niet nodig was dat de Gemeente Utrecht f. 100.000 subsidie aan het Aartsbisschoppelijk Museum gaf. 'Ze hebben geld genoeg. Dan bouwen ze maar een kerk minder!'⁴⁶

Op 20 december 1962 opent kardinaal Alfrink op verzoek van dezelfde mw. Houtzager de tentoonstelling *Vroeg-christelijke kunst uit Rome* in het Centraal Museum. Voor Elisabeth Houtzager was dit waarschijnlijk een moment van persoonlijke triomf, naar verluidt omringde zij zich bijzonder graag met 'leden van het koninklijk huis, ambassadeurs en hooggeplaatsten', of, zoals het rijmpje in die tijd gaat: 'zij wilde slechts praten met prinsen en prelaten'.⁴⁷ Dat de opening van een van haar tentoonstellingen door niemand minder dan de kardinaal zelf verricht werd, moet haar bijzonder goed gedaan hebben. Voor Bouvy moet het daarentegen een behoorlijk pijnlijke situatie geweest zijn, zoals blijkt uit zijn brief aan de voorzitter van het bestuur, priester en theoloog Herman Fortmann (1904-1968), waarin hij zich uitermate verbolgen toont over de toezegging van de kardinaal om deze tentoonstelling te openen. Houtzager had hem immers danig tegengewerkt bij de recente tentoonstelling *Het Wonder*.⁴⁸ Schijnbaar onwetend legt de kardinaal ondertussen in zijn openingsrede bijzondere nadruk op de goede samenwerking tussen stad en museum. Hij spreekt zijn waardering uit voor de gastvrije huisvesting die de collectie van het Aartsbisschoppelijk Museum al zoveel jaar in het Centraal Museum heeft gehad.

De lange en niet altijd gemakkelijke geschiedenis van 'samenwonen', die in de recente jaren sterk onder druk werd gezet door de nadrukkelijk aanwezige persoonlijkheid van Houtzager én de reactie van Bouvy daarop, wordt hiermee naar de achtergrond gedrongen. Want hoewel de vriendschappelijke betrekkingen, 'wederzijds vol begrip voor de situatie die door een samenwonen in één pand als het ware van nature wordt geschapen', lang niet zo fraai en vol begrip zijn als de kardinaal suggereert, zijn de verhoudingen tussen het bestuur van de stad Utrecht, dat het Centraal Museum beheert, en het bestuur van het Aartsbisschoppelijk Museum in de afgelopen jaren aanzienlijk verbeterd. Een van de grootste winstpunten is het bedongen tweemaandelijks en

⁴⁵ Brief D.P.R.A. Bouvy aan D.F. Lunsingh Scheurleer, 10 november 1955. NA, archiefnr. 2.14.73, inventarisnr. 6636.

⁴⁶ Brief A.M. Janssens aan het bestuur van het Aartsbisschoppelijk Museum, daarin verslag van de besprekingen van 30 mei en 8 juni, 10 juni 1962. HUA, archiefnr. 449, inventarisnr. 57.

⁴⁷ Zie *Centraal Museum*. <<http://centraalmuseum.nl/bezoeken/tentoonstellingen/mejuffouw-houtzager/>>. Geraadpleegd op 26 februari 2002.

⁴⁸ Brief D.P.R.A. Bouvy aan H.J.H.M. Fortmann, 26 november 1962. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 381.

rechtstreeks overleg van een afvaardiging van het bestuur van het Aartsbisschoppelijk Museum met wethouder Van der Vlist, dat komende jaren de nodige vruchten zal afwerpen.⁴⁹

II De aanloop naar het ontstaan van rijksmuseum Het Catharijneconvent; op zoek naar grotere samenwerkingsverbanden, 1960-1972

1. Dreiging uit de museumwereld, 1960-1962

Op 22 januari 1960 komt de dreiging plotseling van binnenuit de museale wereld. Dit keer gaat het niet om slechte huisvesting of om een schrijnend gebrek van financiële middelen, maar er komt bij het bestuur een handgeschreven kattenbelletje van Jaap Leeuwenberg binnen.⁵⁰ Leeuwenberg is tot 1969 conservator Beeldhouwkunst bij het Rijksmuseum en, net als Bouvy, zeer deskundig op het gebied van de middeleeuwse beeldhouwkunst. Maar beide heren zijn van karakter danig verschillend. Bouvy sociaal en joviaal, met een volhardende trek in zijn karakter, Leeuwenberg meer afstandelijk en snel geraakt. Ze zitten elkaar regelmatig op professioneel gebied dwars.⁵¹

Leeuwenberg kondigt in zijn briefje aan dat de dag erna een opiniërend krantenartikel zal verschijnen waarin de vraag gesteld wordt of het voortbestaan van de bisschoppelijke musea in deze tijd nog te rechtvaardigen is. Een dag later staat dat artikel inderdaad in het dagblad *De Tijd*.⁵²

Leeuwenberg gooit een stevige knuppel in het hoenderhok; hij schetst de verzameling als vooral beperkt tot de kunstnijverheid, dit omdat de verzameling voornamelijk gericht is op beelden en voorwerpen, en minder spraakmakende schilderijen heeft. (afb. 28 en 29)

Ondertussen heeft de kunsthistorische wetenschap zich ontwikkeld en de overheid neemt taken op zich wat betreft beheer en behoud van collecties, die voorheen vaak onder de verantwoordelijkheid van particulier initiatief vielen. Bedoeld zijn hier zeer waarschijnlijk de oudheidkundige verenigingen.⁵³ Zou het Aartsbisschoppelijk Museum zijn collectie niet in langdurige bruikleen kunnen geven? Leeuwenberg noemt een overtuigend lijstje met voorbeelden; Amsterdam heeft haar stedelijke collectie aan het Rijk afgestaan, het Koninklijk Oudheidkundig Genootschap

⁴⁹ Openingstoespraak kardinaal B.J. Alfrink. HUA, archiefnr. 449, inventarisnr. 58.

⁵⁰ Briefkaart van J. Leeuwenberg aan D.P.R.A. Bouvy, 22 januari 1960. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 98.

⁵¹ Informatie uit een door H.L.M. Defoer toegezonden bestand 'Bouvy en Leeuwenberg, twee kenners van de middeleeuwse beeldhouwkunst'.

⁵² Leeuwenberg, J. 'Bisschoppelijke Musea - hun voortbestaan in onze tijd nog gerechtvaardigd?' *De Tijd-Maasbode*, 23 januari 1960.

⁵³ 'Deze ontwikkelingen betekenden dat de genootschappen voor het voortbestaan van de door hen opgerichte musea konden vertrouwen op zich verantwoordelijk voelende overheden enerzijds en professioneel museum personeel anderzijds. De rol van de genootschappen veranderde daarmee. Hun collecties werden in langdurig bruikleen gegeven aan de musea. Het beheer ervan werd geheel of gedeeltelijk overgedragen aan de musea, die organisatorisch en juridisch ook steeds verder van de genootschappen af kwamen te staan.' De Jong 2013: 25. Hoewel het Aartsbisschoppelijk Museum op particulier, katholiek initiatief tot stand kwam, is de ontwikkeling wel vergelijkbaar; in de doorgaande professionalisering van de museale wereld is het bijna niet doenlijk om de collectie verantwoord te blijven beheren. Leeuwenberg laat hier de voorbeelden zien van collecties die vanwege deze reden zijn overgedragen aan stedelijke musea en roept het Aartsbisschoppelijk Museum op om hetzelfde te doen.



Afb. 28 en 29. De inrichting van het Aartsbisdommuseum rond 1967-1973 in het Centraal Museum.

heeft voorwerpen ondergebracht bij het Rijksmuseum en de collectie van het bisdom Roermond is samengegaan met het Provinciaal Genootschap om zo in het Bonnefantenmuseum, het Limburgs Provinciaal Museum voor Kunst en Oudheden terecht te komen. De schrijver vraagt zich af of het nog wel zin heeft om het kwijnend bestaan van de kerkelijke musea langer te rekken. Hij wijst op het gebrek aan financiële middelen, het langzaam naar de achtergrond verdwijnen van de oorspronkelijke doelstellingen van de kerkelijke musea en de steeds beter beheerde collecties van het Rijk en van de gemeenten die deze kleine verzamelingen overvleugelen. Waarom zouden ze niet opgeheven kunnen worden en hun collecties ondergebracht in een aantal uitgelezen gemeentemusea?

Bouvy reageert, zoals te verwachten, als door een wesp gestoken.⁵⁴ Op 6 februari plaatst hij een tegenartikel, met als kop: 'Kerkelijke musea zijn ook thans nog geenszins overbodig'. De ondertitel luidt: 'Financiële moeilijkheden kent ons ganse museumbezit'. Volgens Bouvy mag het gebrek aan financiën nooit leiden tot het overdragen, al is het slechts in bruikleen, van een kerkelijke collectie aan een wereldlijke overheid. In zo'n geval verliest immers een dergelijke collectie zijn specifiek diocesaan en religieus karakter; in tegenstelling tot de wereldlijke musea kan een kerkelijk museum de blik op juist de elementen van kerkhistorische en iconografische waarde richten. Dat is iets wat je van een beheerder van een wereldlijke collectie niet kan verlangen, die zal vooral de topstukken opnemen, terwijl de andere stukken naar studiecollections of depots zullen verdwijnen. Sterker nog, zowel de rijksoverheid als de katholieke overheid zouden zich in zo'n situatie beide financieel verantwoordelijk moeten weten, om zo de zelfstandigheid en daarmee de eigenheid van de collectie niet in gevaar te brengen.

Beide artikelen zijn belangrijk, omdat hierin heel duidelijk de belangen van religieuze kunst in een overheidscollectie en religieuze kunst in een particuliere collectie tegenover en naast elkaar geplaatst worden. Bouvy legt uit dat de eerste doelstelling van de verzameling - bron van inspiratie om zo de moderne, dat is neogotische, katholieke kunstenaar van die tijd te dienen - al lang van de baan is. Maar dat de tweede doelstelling, het behoud en beheer van deze kunstwerken, ondertussen het hoofddoel is geworden. Zo zet Bouvy in deze verwoording definitief een punt achter het vroegste belang van de collectie voor de kunstambachten. Verdere reacties op het artikel blijven uit, ondanks de sterk polemiserende toon van het artikel van Jaap Leeuwenberg. Bouvy voelt zeker de druk die er door een toenemende professionalisering van het museumwezen op het in stand houden van de particuliere collecties is komen te liggen. Hij pleit dan ook in hetzelfde artikel voor meer geld vanuit de overheid in de vorm van subsidies van het Rijk en de gemeente. Daarnaast opteert hij voor de

⁵⁴ Brief van J. Leeuwenberg aan D.P.R.A. Bouvy, 25 januari 1960. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 98.

mogelijkheid dat de Nederlandse bisdommen gezamenlijk geldmiddelen bij elkaar brengen om hun collecties onder een meer gecentraliseerd beheer te brengen.⁵⁵

Hein van Haaren (1930-2014), in die tijd conservator van het Bisschoppelijk Museum Haarlem, pakt de discussie in het jaar 1962 op met een artikel getiteld 'De Nederlandse bisschoppelijke musea' in het tijdschrift *Kunst en Religie*, een voortzetting van *Het Gildeboek*, een uitgaaf van het eerder genoemde Bernulphusgilde. De persoon en de rol van Hein van Haaren verdienen enige toelichting. Van Haaren heeft kunstgeschiedenis gestudeerd in Nijmegen bij priester en kunsthistoricus Frits van der Meer (1904-1994), hij bleef daarna tot Van der Meers hechte vriendenkring behoren, met onder anderen Wim Beeren (1928-2000), directeur van respectievelijk museum Boijmans Van Beuningen en van het Stedelijk Museum in Amsterdam, en architectuurhistoricus Kees Peeters (1931-2013).⁵⁶ Frits van der Meer is tot 1953 als bestuurslid verbonden aan het Aartsbisschoppelijk Museum. Verder zit Van Haaren op het moment dat hij zijn artikel schrijft onder meer met Bouvy en Beeren in de redactie van *Kunst en Religie*.⁵⁷

Voor Van Haaren is juist het uitblijven van verdere reacties een duidelijk teken van het geringe engagement van het katholieke volksdeel bij de bisschoppelijke musea, wat grotendeels voortkomt uit het teruggetrokken en sluimerende bestaan dat de collecties leiden. Nadat hij de achtergrond van de bestaande kerkelijke musea langsgelopen is, concludeert hij dat het verleidelijk is om uit de huidige stand van zaken tot een negatieve conclusie te komen. Zelfs het museum in Utrecht, dat toch een voordelig contract met de gemeente is aangegaan, vindt hij geen werkelijk levend instituut. 'Zoals de musea er thans voorstaan, is hun status onbevredigend. Zij kunnen de door hen te vervullen taak niet aan', zegt hij.⁵⁸

Toch wil Van Haaren niet naar de oplossing toe die Leeuwenberg aandraagt, het onderbrengen van de verzamelingen in de stedelijke en provinciale musea, terwijl de bisdommen dan de ontwikkeling van nieuwe kerkelijke kunst zouden kunnen ondersteunen. Hij stelt een heel andere weg voor: 'In onze ogen is een gunstig perspectief biedende oplossing voor het probleem der musea gelegen in een samenvoeging tot één museum voor de gehele kerkprovincie. Wij gaan daarbij uit van

⁵⁵ Bouvy, D.P.R.A. 'Kerkelijke musea zijn ook thans nog geenszins overbodig. Financiële moeilijkheden kent ons ganse museumbezit.' *De Tijd-Maasbode*, 6 februari 1960.

⁵⁶ Frits van der Meer werd in 1939 aangesteld als lector aan de Universiteit van Nijmegen in de christelijke archeologie en liturgie. In 1946 kwam daar de leeropdracht voor oudchristelijke en middeleeuwse kunstgeschiedenis bij. In 1946 werd hij buitengewoon hoogleraar, waarop in 1955 een gewoon hoogleraarschap volgde. Volgens het Biografische Woordenboek van Nederland 'ging het Van der Meer niet primair om de kunst en de geschiedenis, maar om het geloof zoals dat in de loop der eeuwen in die kunst gestalte had gekregen. Zijn kennisoverdracht was tegelijk catechese, zijn geleerdheid kwam de gelovige verbeelding te hulp, want behalve hoogleraar was hij ook kunsthistoricus, en bovenal priester.' Zie <<http://resources.huylens.knaw.nl/bwn1880-2000/lemmata/bwn5/meer>>. Geraadpleegd op 28 juli 2020.

⁵⁷ Niet te verwarren met broer J. (Jan) van Haaren (1923-1990), die van 1 mei - 1 oktober 1951 in het Aartsbisschoppelijk Museum in dienst was als wetenschappelijk assistent en daarna naar het Van Abbemuseum vertrok. NA, archiefnr. 2.14.73, inventarisnr. 6636. Hein van Haaren wordt in 1954 benoemd als wetenschappelijk assistent. Brief van H.J.H.M. Fortmann en R.R. Post aan de minister, 16 december 1954. In de brief zegt men toe het subsidiebedrag te besteden aan H. van Haaren, kandidaat Kunstgeschiedenis en student aan de Katholieke Universiteit van Nijmegen. Men wil hem tot 1 januari 1955 in dienst houden. NA, archiefnr. 2.14.73, inventarisnr. 6636.

⁵⁸ Van Haaren 1962: 51.

de overtuiging, dat een kerkelijk museum ook vandaag nog volledig bestaansrecht heeft. Zo'n museum bezit een eigen karakter.' In de uitleg die daarna volgt, benadrukt Van Haaren dat in een goed kerkelijk museum de neerslag te zien is van het geestelijke leven van de kerk en haar leden 'met al hun opvattingen en gewoonten door de tijd heen'. Daarin is absoluut plaats voor kerkelijke kunstwerken, als 'zichtbare kristallisaties van een religieuze cultuur'. Het zijn sprekende getuigen van de geschiedenis van de kerk. Maar Van Haaren gaat verder. Niet alleen kunstwerken, ook voorwerpen met historische, theologische of devotieele betekenis horen er thuis. Zo'n bisschoppelijk museum zou dan ook 'een museum voor de geschiedenis van de (Nederlandse) vroomheid' moeten zijn. Van Haaren ziet hier, zo te horen, vooral een geschiedenis van de Nederlandse *katholieke* vroomheid.⁵⁹ Deze gedachte aan een museum dat voor meer staat dan voor de kunstwerken die het toont, blijkt fundamenteel te zijn in het denken over de toekomst van het museum.

Van Haaren ziet een collectie voor zich die zich richt op het tonen van een rijke schakering aan objecten als uiting van het kerkelijke leven. Het is opmerkelijk dat de in dit artikel voorgestelde vorm van de presentatie van kerkelijk erfgoed uiteindelijk sterk overeenkomt met de visie die Bouvy, Lineke Janssens en bestuurslid Gerard Wellen (1923-2009) enige tijd later zullen verwoorden naar aanleiding van het samengaan van de collecties van Haarlem en Utrecht.

Van Haaren ziet in een groot kerkelijk museum de ideale oplossing voor de huidige problemen van de kwakkelende en tussen de andere musea wegwijnende bisschoppelijke musea. Hij verwacht dat een ieder die zich met de katholieke kerk verbonden weet, trots op zo'n museum zou zijn en dat men bovendien met zo'n plan vast zou kunnen rekenen op de welwillendheid en ook op de steun van de staat. Niet alleen het algemene belang zou ermee gediend zijn, mogelijk zouden zelfs de Nederlandse katholieken op dit gebied eindelijk eens ontwaken.⁶⁰

In een van de volgende afleveringen van *Kunst en Religie* wordt samengevat wat de reacties op het artikel zijn geweest. Daarin wordt onder andere een 'sympathiek schrijven' van Jaap Leeuwenberg aan de schrijver genoemd. Hoewel Leeuwenberg de voorgestelde oplossing 'alleszins een overweging en een bespreking waard' acht, komt hij met een aantal bezwaren. Vooral plaatst Leeuwenberg ernstige kanttekeningen bij het feit dat de schrijver zegt 'dat de Kerk het *aan haar traditie verplicht is* [cursivering WV], zich de zorg over haar bezit aan te trekken'. Daar haakt hij nogal fel op in. Volgens hem heeft de kerk nog nooit haar kunstbezit beschermd, alleen als zij als doel had

⁵⁹ Van Haaren 1962: 91. Bij mijn weten is dit de eerste keer dat er publiekelijk over een samengaan van de bisschoppelijke musea in één museum gesproken wordt. Timmers noemt deze gedachte al vlak na de oorlog. Zie brief van J.J.M. Timmers aan burgemeester G.A.W. ter Pelkwijk, 5 oktober 1945. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 81. Bouvy noemt het zelf ook. Zie brief D.P.R.A. Bouvy aan aartsbisschop-coadjutor B.J. Alfrink, 30 mei 1952. HUA, archiefnr. 449, inventarisnr. 57. Ook in de notulen van het bestuur wordt deze gedachte al een paar keer genoemd, zie de notulen van de bestuursvergadering van het Aartsbisschoppelijk Museum, 14 september 1961 HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 94.

⁶⁰ Van Haaren 1962: 95-96.

om het bij de eigen eredienst te betrekken. Zij vernietigde juist haar oude bezit bij elke nieuwe stijlmode. Leeuwenberg heeft er een zeer uitgesproken visie over:

Het verzamelen van kunstwerken is een behoefte van de humanistisch ingestelde mens vanaf de renaissance. Slechts in recente tijden duldde de Kerk dit humanistisch verzamelen in eigen boezem. Het continueren hiervan ligt niet op haar weg; het ligt teveel naast haar directe doelstelling. Het verzamelen en bewaren in musea van kerkelijke kunstvoorwerpen zie ik als een humanistische bezigheid, die een verrijking beoogt aan het menselijk bestaan; een taak van en voor leken. Dit is altijd zo door de Kerk gevoeld, vandaar dat haar belangstelling miniem bleef en zal blijven.⁶¹

Hij blijft erbij dat de leek en de wereldlijke overheid die taak, waarin de kerk een tijd de anderen voor is geweest, grotendeels hebben overgenomen, verbeterd en uitgewerkt. Daarom kan de kerk maar beter afstand doen van dit museale bezit en het in langdurig bruikleen geven. Dan kan zij haar krachten wijden aan het laten herleven van de eredienst, waarvoor de kunst een belangrijk hulpmiddel is.

De samenvatting die Van Haaren geeft van de respons op zijn artikel, sluit hij passend af met een reactie van de kant van het Aartsbisschoppelijk Museum zelf. Het bestuur van het Aartsbisschoppelijk Museum vindt dat een aparte kerkelijke status wel degelijk bestaansrecht heeft in de museumwereld, maar ziet ook de urgentie om de diverse diocesane musea bij elkaar te voegen: 'Men is er echter van overtuigd de medewerking van de gemeente Utrecht te zullen verkrijgen voor voldoende expositieruimten, indien de andere musea mochten besluiten tot een samengaan met Utrecht als plaats van vestiging.'⁶² Dit vertrouwen, dat gegrond is op de goede verstandhouding en de eerder gemaakte afspraken met de gemeente, blijkt de komende cruciale jaren niet beschaamd te worden. Dat Bouvy zelf al heel vroeg aan deze mogelijkheid gedacht heeft, is bekend. Ook wordt er in het bestuur herhaaldelijk over gesproken, maar steeds komt dan in de notulen aan de orde dat de zaak nog niet zo dringend is en dat het bestuur het niet nodig acht om actief verder te gaan.⁶³ Het lijkt erop dat de aanval van Jaap Leeuwenberg en het aanstaande vertrek van Van Haaren bij het Bisschoppelijk Museum van Haarlem ervoor zorgen dat deze houding omslaat.

2. Een terugtrekkende katholieke overheid en openheid voor een 'museumoecumene', 1960-1967

In zijn stuk over de kerkelijke musea schrijft Van Haaren ook over de verantwoordelijkheid van de katholieke overheid voor het beheer van de collectie. Hij vindt dat de kerk het aan haar traditie verplicht is om zorg te dragen voor haar kunstbezit, zij kan die taak pas uit handen geven wanneer zij

⁶¹ *Kunst en religie* 43 (1962/1963): 23.

⁶² *Kunst en religie* 43 (1962/1963): 24.

⁶³ Zie onder andere de notulen van de bestuursvergadering van het Aartsbisschoppelijk Museum, 27 november 1956 en de notulen van de bestuursvergadering van het Aartsbisschoppelijk Museum, 15 januari 1963. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 94.

‘door omstandigheden daartoe gedwongen wordt. Daarvan kan pas sprake zijn, wanneer alle mogelijkheden voor een gezond eigen beheer beproefd zijn.’⁶⁴

Het lijkt erop dat die omstandigheden inderdaad beginnen te ontstaan aan het begin van de jaren zestig. De houding van de rooms-katholieke kerk ten opzichte van haar verantwoordelijkheid voor het Aartsbisschoppelijk Museum begint te kantelen. Bewegingen van binnenuit en van buitenaf zwingelen dit aan. Van buitenaf is het de toenemende vraag naar professionalisering, waaraan een klein privaat museum als het Aartsbisschoppelijk Museum slecht kan voldoen, zeker gezien de geringe financiële middelen. Van binnenuit is dat een verandering van blikrichting op de verantwoordelijkheid van de kerk. Die richt zich in deze dagen minder dan voorheen op het beheren van het oude kerkelijke erfgoed; bovendien leggen een voortgaande secularisering en diverse grote bouwactiviteiten een stevige claim op de kerkelijke financiën.⁶⁵ Het is niet toevallig dat men juist in deze jaren actief probeert het draagvlak voor het museum te verbreden. Het is niet meer de kerkelijke katholieke achterban die men in eerste instantie aan zich hoopt te binden, maar men presenteert de eigen collectie als nationaal erfgoed. Steun zoekt men nog wel bij de kerkelijke overheid, maar dan vooral om te profiteren van het ‘jachtgebied’, zoals Bouvy het noemt; de mogelijkheid dat waardevolle stukken uit de diverse katholieke kerken aan het museum in bruikleen gegeven of geschonken worden.

Vanuit kerkelijke zijde groeit de bereidheid om de collectie over te dragen. Niet aan de gemeente Utrecht, maar aan het Rijk zelf. Op het moment dat een gecombineerd kerkelijk museum haalbaar lijkt te worden, deelt kardinaal Alfrink het bestuur mee dat de financiering van dit museum onmogelijk meer een taak kan wezen voor de bisdommen en dat de burgerlijke overheid deze taak maar moet overnemen.⁶⁶ In januari 1965 spreekt kardinaal Alfrink zich nog een keer uit, hij zegt dat hij een groot voorstander is van een fusie van de verschillende bisschoppelijke musea, en dat men als begin daarvan zo spoedig mogelijk de fusie tussen Haarlem en Utrecht dient te verwerkelijken. (afb. 30) In de woorden van de notulen van de bestuursvergadering van 14 januari: ‘Z.E. meende dat het onderhoud van en de steun aan het gecombineerde kerkelijk museum onmogelijk een taak kon zijn voor de bisdommen en dat de burgerlijke overheid deze taak moest overnemen. Immers de tijd van het maecenaat van de kerk was voorbij.’⁶⁷ De kardinaal lijkt daarmee toe te werken naar een bewust afsluiten van de periode van kerkelijke verantwoordelijkheid voor de collectie.

⁶⁴ Van Haaren 1962: 91.

⁶⁵ Verslag Kerkelijke Monumentenzorg, 30 juni 1966. NA, archiefnr. 2.14.76, inventarisnr. 439.

⁶⁶ Alfrink heeft als kapelaan in Maarsen van 1930-1933 nauw samengewerkt met pastoor Rientjes, de opvolger van Van Heukelum na diens overlijden in 1919. Vanaf 1935 tot zijn dood in 1961 was Rientjes voorzitter van het ABM. Ook in die functie is er contact geweest. Mogelijk kwam er door het overlijden van Rientjes de ruimte om een andere koers te gaan varen.

⁶⁷ Op 14 januari 1965 vond er een onderhoud plaats tussen de kardinaal, mw. Janssens en Bouvy over de toekomst van het museum. Notulen van de bestuursvergadering van het Aartsbisschoppelijk Museum, 18 januari 1965. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 283.

Tegelijkertijd loopt er op de achtergrond een heel ander kerkelijk proces. Hoewel het woord 'oecumene' in de schriftelijke stukken nauwelijks terug te vinden valt, blijkt dit bij navraag op de achtergrond zeker een rol te spelen. De rooms-katholieke kerk bevindt zich aan het begin van de jaren zestig midden in veranderingen. Vanaf de jaren vijftig wordt de houding van kerkelijke leiders ten opzichte van andere kerkelijke denominaties opener. De historicus James Kennedy (1963) duidt deze houding vanuit een optimistische, naoorlogse kijk op de toekomst, waardoor de grote oecumenische beweging in de jaren zestig kan ontstaan.⁶⁸ Voor de rooms-katholieke kerk betekent dit dat er onder leiding van kardinaal Alfrink een open houding voor samenwerking met andere religieuze gemeenschappen ontstaat.

Tijdens het Tweede Vaticaans Concilie (1962-1965), dat bekend staat als de vergadering van het *aggiornamento*, het 'bij de tijd brengen' en moderniseren van de rooms-katholieke kerk, speelt de latere bisschop Jo Willebrands (1909-2006) als secretaris van het Secretariaat voor Christelijke Eenheid te Rome een belangrijke rol. Christelijke verdeeldheid kan niet meer. Het is tijd om, in de woorden van Willebrands zelf '...het verlangen te wekken om intenser contact te krijgen met andere christenen, om het besef te helpen groeien dat we op wezenlijke punten één zijn. De vijandelijke, veroordelende afstand van vroeger is verdwenen.'⁶⁹

Niet alleen tegen de achtergrond van de verschrikkingen van de oorlog, maar ook omdat de vanzelfsprekendheid van het leven in een christelijke maatschappij verdwijnt. Dat zorgt ervoor, dat men zich niet meer met de kleine, onderlinge grieven kan bezighouden, maar elkaar gaat opzoeken en versterken. Dat geldt niet alleen in de grotere kerkelijke verbanden, maar is ook van toepassing op de samenwerking van de kerkelijke musea onderling. Dat uiteindelijk niet alleen katholieken maar ook oud-katholieken en de Stichting Protestantse Kerkelijke Kunst hun inbreng kunnen en willen hebben in het museum, moet in deze hele sfeer van de oecumene en de algehele bereidheid om elkaar te ontmoeten gezocht worden. Om niet het conflict op te zoeken, maar juist om de krachten te bundelen om zo de kerkelijke collecties bij elkaar te houden en op een goede manier te exploiteren.

3. Noodzaak tot samenwerking binnen de eigen kring; van regionale naar landelijke betekenisgeving, 1961-1967

Op de bestuursvergadering van 13 januari 1961 meldt Gerard Wellen zich: 'Bij de rondvraag wees de heer Wellen op het probleem der kerkelijke musea en vroeg of het niet mogelijk zou zijn te komen tot een samensmelting van alle diocesane musea.'⁷⁰ Hij zal op verschillende vergaderingen voor het

⁶⁸ Kennedy 2017: 99. James Kennedy, voormalig hoogleraar Nederlandse geschiedenis aan de Universiteit van Amsterdam, is vanaf 2015 als voorzitter verbonden aan het University College van Utrecht. Hij heeft daarbij de leeropdracht Moderne Nederlandse geschiedenis.

⁶⁹ Broers 1999.

⁷⁰ Notulen van de bestuursvergadering van het Aartsbischoppelijk Museum, 13 januari 1961. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 94.



Afb. 30. Het Interieur van het Bisschoppelijk Museum Haarlem, de grote zaal rond 1950-1975.

samengaan van de diverse kerkelijke collecties pleiten. Wellen vormt een krachtige aanvulling op het bestuur, zoals komende jaren zal blijken. Opgeleid tot priester krijgt hij de opdracht om in Nijmegen kunstgeschiedenis te studeren, waar hij gevormd wordt door de bekende priester-hoogleraar Frits van der Meer. Net als zijn leermeester heeft hij veel oog voor het verband tussen liturgie en iconografie. Hij studeert er in dezelfde periode als Lineke Janssens en Louis van de Laar (1921-2004).⁷¹ Als priester weet hij de juiste routes binnen de kerkelijke structuren te bewandelen. Bovendien heeft hij een goede band met de aartsbisschoppen Alfrink en diens opvolger Willebrands. Zijn houding binnen het bestuur kenmerkt zich door een wat afstandelijk en bedachtzaam optreden.

Het is Wellen die de invloed van de oecumene en de open houding voor samenwerking met anderen het bestuur inbrengt, versterkt en steunt. Daarin wordt de invloed van Willebrands zichtbaar, die voor Wellen niet alleen een vriend was waar hij regelmatig thuis kwam, maar ook een leermeester waar hij respectvol naar opkeek, zeker ook gezien zijn wetenschappelijke kwaliteiten en internationale invloed.⁷² Wellen is, zoals in deze en volgende paragrafen zal blijken, een groot voorstander voor de opzet van een breed museum. Een openheid die zich niet alleen zal uitstrekken naar samenwerken met de diverse bisschoppelijke musea, maar ook met oud-katholieken en protestanten.

⁷¹ Zie Staal 2010: 18-19 en Fens, K. 'Continuïteit en vernieuwing.' *De Volkskrant*, 30 juli 1999.

⁷² Interview met Jacques Klok (1944 - 2019), econoom van het aartsbisdom Utrecht, 10 november 2017.

Wellens vraagt of het mogelijk zou zijn om alle diocesane musea tot een groter kerkelijk museum te laten samengaan, beantwoordt Bouvy door in te brengen dat er met het vertrek van Hein van Haaren, per 1 februari 1961, voorzichtig gedacht kan gaan worden aan een fusie tussen de twee collecties van Utrecht en Haarlem maar dat het initiatief hiertoe van de Rijkscommissie voor de Musea moet uitgaan en niet van het Aartsbisschoppelijk Museum, aangezien ook het Bisschoppelijk Museum Haarlem onder de subsidieregeling valt.

Een half jaar later worden deze ontwikkelingen daadwerkelijk in gang gezet. In juli bezoekt waarnemend conservator, Jan Verspaandonk (1918-2001) van het Bisschoppelijk Museum Haarlem het Aartsbisschoppelijk Museum om te melden dat hij bereid is de Haarlemse collectie naar Utrecht over te brengen. Een week later bezoekt Bouvy zelf het Bisschoppelijk Museum en op 27 juli stuurt hij een brief aan het bestuur. Hij meldt daarin dat Daan Lunsingh Scheurleer, directeur van de Dienst voor 's Rijks Verspreide Kunstcollecties, al van het een en ander op de hoogte is en deze combinatie zou toejuichen. De subsidie die nu naar Haarlem gaat, zou dan naar het gezamenlijke museum kunnen gaan.⁷³ Het idee van een centraal kerkelijk of religieus museum komt in deze jaren tot leven. De voorgestelde samenvoeging met Haarlem vormt een inspirerend begin om ook de andere bisschoppelijke musea tot samenwerking te bewegen. Dat de naam van het museum bezwaar zou kunnen oproepen, wordt direct ingezien. Wellen wijst er nadrukkelijk op dat het belangrijk is om één kerkelijk museum in Utrecht te hebben, waarmee ook Den Bosch en Breda zouden moeten fuseren. Daarbij zou de naam van Aartsbisschoppelijk Museum moeten vervallen.⁷⁴

Op de laatste bisschoppenvergadering van 1961 brengt de kardinaal zelf het voorstel in om tot een groot kerkelijk museum te komen. Alfrink stelt voor om de kerkelijke collecties bij elkaar te voegen en in Utrecht samen te brengen. Alle aanwezige bisschoppen stemmen met dit voorstel in. Op 11 januari 1962 volgt er een overleg tussen B en W van Utrecht en het bestuur. Men verzoekt de gemeente om meer ruimte, met het oog op de groei van de collectie en met in het achterhoofd het net gehoorde bericht, dat geen van de bisschoppen bezwaar heeft geopperd om de verzameling naar Utrecht te laten komen. Men noemt het Catharijneconvent als een mogelijke plek om dit voornemen uit te voeren.⁷⁵

In de bestuursvergadering van 19 juni 1962 dringt Wellen aan op enige spoed in de overeenkomst tussen het Bisschoppelijk Museum Haarlem en het Aartsbisschoppelijk Museum. Hij betoogt opnieuw en met nadruk dat het Aartsbisschoppelijk Museum doelbewust moet blijven werken aan een concentratie van alle kerkelijke musea in Utrecht, met uitzondering van het Kerkelijk Museum te Maastricht en Museum Amstelkring te Amsterdam. Ook uit hij in dit verband zijn

⁷³ Brief D.P.R.A. Bouvy aan het bestuur van het Aartsbisschoppelijk Museum, 27 juli 1961. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 94.

⁷⁴ Notulen bestuursvergadering van het Aartsbisschoppelijk Museum, 14 september 1961. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 94.

⁷⁵ Notulen bestuursvergadering van het Aartsbisschoppelijk Museum, 10 januari 1962. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 94.

ongerustheid over een mogelijke opheffing van het Bisschoppelijk Museum in Den Bosch, dat er blijkbaar over nadent een deel van zijn collectie over te dragen aan het Provinciaal Genootschap in Den Bosch en zijn stoffen en paramenten aan het Textiel Museum in Tilburg.⁷⁶ Wanneer in de bestuursvergadering van 15 januari 1963 de overeenkomst tussen het Bisschoppelijk Museum Haarlem en het Aartsbisschoppelijk Museum behandeld wordt, is het opnieuw Wellen, die er samen met Bouvy sterk op aandringt om niet alleen een overeenkomst met Haarlem te sluiten, maar ook met Den Bosch. Opnieuw uiten beiden de wens om spoedig tot de stichting van een zogenaamd 'kerkelijk museum' te komen, beide sprekers zijn bezorgd dat anders de kans voor de katholieke musea gemist zou kunnen worden. In het bestuur vinden ze echter geen bijval. Twee andere leden wijzen erop dat de goede verhoudingen met de gemeente Utrecht tot geen prijs verstoord mogen worden door met nog grotere wensen te komen.⁷⁷

Uit de notulen van 4 februari 1963 blijkt ondertussen dat men wel voorzichtig aan het lobbyen is om de collectie van Den Bosch bij het museum te betrekken. Ook lopen de eerste besprekingen rond de verzameling van de oud-katholieken al, maar dat kan nog niet hardop benoemd worden.⁷⁸ Een maand later, op 7 maart, zitten vertegenwoordigers van het Oud-Katholiek Museum en het Aartsbisschoppelijk Museum bij elkaar. Van oud-katholieke zijde meldt men dat men niet in wenst te gaan op de schriftelijke suggestie om de hele collectie in bruikleen te geven aan het stedelijk museum en dat nog wel onder het toezicht van mw. Houtzager. Men is veel meer genegen de collectie aan het Aartsbisschoppelijk Museum in beheer te geven, maar dan wil men de garantie krijgen dat er minimaal anderhalve zaal expositieruimte voor de objecten beschikbaar gesteld zal worden. Ook moet het Aartsbisschoppelijk Museum, zoveel als mogelijk is, rekening houden met de wensen van het Oud-Katholiek Museum op historisch gebied. Het Aartsbisschoppelijk Museum is verheugd over deze toenadering, maar benadrukt tegelijkertijd dat een mogelijke bruikleen alleen tot stand kan komen met medeweten en met instemming van de gemeente Utrecht, aangezien die de extra zaalruimte beschikbaar zal moeten stellen.⁷⁹

Ondertussen is men in het Haags Gemeentemuseum bezig met de organisatie van een bijzondere tentoonstelling om meer bekendheid te geven aan de rijkdom van de collecties van de diverse bisschoppelijke musea. Men verwacht dat het voor veel mensen in het land belangrijk is om

⁷⁶ Notulen van de bestuursvergadering van het Aartsbisschoppelijk Museum, 19 juni 1962. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 94.

⁷⁷ Notulen van de bestuursvergadering van het Aartsbisschoppelijk Museum, 15 januari 1963. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 94.

⁷⁸ Aantekeningen Bouvy, 4 februari 1963 en notulen van de bestuursvergadering van het Aartsbisschoppelijk Museum, 8 februari 1963. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 381.

⁷⁹ Notulen van de bestuursvergadering van het Aartsbisschoppelijk Museum, 8 maart 1963. Onder punt 4 een verslag van de bespreking met vertegenwoordigers van het bestuur van het Oud-Katholiek Museum en het Aartsbisschoppelijk Museum van 7 maart 1963. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 94.



Afb. 31. Kardinaal Alfrink opent de tentoonstelling *Kunst uit kerkelijke musea* in het Haags Gemeentemuseum in bijzijn van burgemeester Kolfschoten, 19 maart 1963.

‘nader kennis te maken met het schoonste bezit uit onze Bisschoppelijke musea, dat helaas over het algemeen niet voldoende bekend is’.⁸⁰ De tentoonstelling toont werken uit de bisschoppelijke musea van Utrecht, Haarlem, Maastricht, Breda en ’s-Hertogenbosch, ook is er bezit uit het bisdom Roermond te zien en zijn er objecten uit het Oud-Katholiek Museum van Utrecht.⁸¹ In de uitwerking wordt er een beeld geschetst van de ontwikkeling van de kerkelijke kunst in Nederland van de Merovingische tijd tot de eerste helft van de negentiende eeuw; de Nederlandse middeleeuwse beeldhouwkunst vormt er het hoogtepunt van; schilderijen en kerkelijke ‘kleinkunst’, in de vorm van miniaturen, gewaden en metaalwerk completeren het geheel.⁸²

Het bestuur van het Aartsbisschoppelijk Museum vindt kardinaal Alfrink bereid om de expositie op 19 maart 1963 te openen. (afb. 31) Op 8 maart is er een bestuursvergadering, waarin men vooruitblijkt op de grote tentoonstelling *Kunst uit Kerkelijke Musea*, het bestuur verwoordt de situatie daarbij als volgt: ‘Aangenomen wordt dat deze tentoonstelling een concentratiegedachte der kerkelijke collecties wel eens zou kunnen stimuleren.’⁸³ Een markante gebeurtenis, die aangeeft dat het bestuur niet alleen openstaat voor samenwerking, maar dat ook actief wil bevorderen. Dat het

⁸⁰ Brief van L.J.F. Wijsenbeek, directeur Haags Gemeentemuseum, aan P.R. Geurts, 15 februari 1963. Niet teruggevonden in HUA, archiefnr. 1987, daar waarschijnlijk wel aanwezig.

⁸¹ Van Haaren 1963.

⁸² ‘Tentoonstelling van kerkelijke kunst. Kardinaal Alfrink voorstander centralisatie kunstbezit van bisschoppelijke musea.’ *De Tijd-Maasbode*, 20 maart 1963; ‘Religieuze kunst uit bisschoppelijke musea. Collecties versnipperd. Centraal museum wens van deskundigen.’ *Limburgs dagblad*, 29 maart 1963.

⁸³ Notulen van de bestuursvergadering van het Aartsbisschoppelijk Museum, 8 maart 1963. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 94.

Haags Gemeentemuseum deze tentoonstelling organiseert, komt door het al eerder genoemde artikel over de bisschoppelijke musea dat Van Haaren ruim een jaar eerder in het blad *Kunst en Religie* publiceerde. Van Haaren is in de jaren 1961-1966 hoofdconservator bij de educatieve afdeling in dat museum.

Uit de diverse krantenartikelen die naar aanleiding van de opening van de tentoonstelling in het Haags Gemeentemuseum verschijnen, blijkt openlijk dat de kerkelijke overheid bereid is tot centralisatie, maar ook tot het gedeeltelijk overdragen van de verantwoordelijkheid voor de collectie aan de landelijke overheid. Zo schrijft *Het Binnenhof* op 20 maart 1963 dat kardinaal Alfrink de avond ervoor verklaard had 'sympathiek te staan tegenover het idee van een centralisatie van het kerkelijke kunstbezit, dat thans over de verschillende bisschoppelijke musea van ons land verspreid is'. De kardinaal ziet de expositie, waarin zowel stukken uit de diverse diocesane musea als uit het Oud-Katholiek Museum vertegenwoordigd zijn, als een passende afsluiting van de eerste honderd jaar en als een goed begin van een nieuwe periode. 'Wanneer deze expositie de idee mocht versterken dat een centralisatie van dit kerkelijk kunstbezit waardevol geacht moet worden en de steun van de burgerlijke overheid waard is, kan ik me daarover alleen maar verheugen', zegt hij tegen de verslaggever.⁸⁴

De kardinaal denkt hier vooral aan de centralisatie van het katholiek kerkelijk kunstbezit. De *Haagse Courant* van 23 maart vestigt sterk de nadruk op de cultuurhistorische waarde van de getoonde collecties. De *Nieuwe Haagse Courant* spreekt iedere weldenkende Nederlander met belangstelling voor hun beschavingsgeschiedenis aan; die weldenkende Nederlander zal de gedachte onderschrijven 'dat kerkelijke musea er toe bijdragen, de ontwikkelingsgang van het Christendom der Lage Landen te volgen [...]. Het is geen vraag of men zich moet beijveren voor instandhouding van het moeizaam verworvene. Iedere generatie is dit aan verleden en toekomst verplicht.'

Het doel van de expositie, aandacht vragen voor deze unieke particuliere kerkelijke verzamelingen om die onder een breed publiek bekend te maken, lijkt daarmee voorbijgestreefd: er is niet alleen aandacht voor de kerkelijke collecties, maar het publiek lijkt zich eraan te gaan verbinden en zich er verantwoordelijk voor te gaan voelen, als een deel van het nationaal Nederlands erfgoed. In het overleg tussen B en W en het bestuur van het Aartsbisschoppelijk Museum van 5 april 1963 wordt dat bevestigd. Wethouder Van der Vlist doet nauwkeurig navraag naar de uitspraak van de kardinaal bij de opening van de tentoonstelling in Den Haag dat hij voorstander is van een centralisatie van het kunstbezit van de bisschoppelijke musea. Dit voornamelijk omdat de directrice van het Centraal Museum hem ingefluisterd heeft, dat het Aartsbisschoppelijk Museum binnenkort naar Den Haag of naar Haarlem zou gaan. Maar Fortmann zegt in zijn rol als voorzitter 'dat de

⁸⁴ *Binnenhof*, 20 maart 1963.

mededeling van de kardinaal mag worden gezien als een bijdrage tot het prepareren van de mentaliteit, die nodig is om tot een centralisatie te kunnen geraken'.⁸⁵ Waarna De Vink daar de geruststellende mededeling aan toevoegt 'dat het denkbeeld van de centralisatie in het episcopaat ter sprake is waarbij Utrecht als de plaats van vestiging wordt beschouwd. De kardinaal zal zijn mening hebben geuit om in kerkelijke kringen de gedachten deze richting te doen gaan.' Aan de ene kant voelt men aan dat in kerkelijke katholieke kring de geesten nog moeten rijpen voor dit plan, aan de andere kant kan ook de gemeente Utrecht op het moment nog geen grote vernieuwingen mogelijk maken.⁸⁶

De komende jaren blijft bovenstaande meespelen, het is een van de redenen waarom de onderhandelingen met Haarlem niet zo snel vlot getrokken worden. Hoewel de kardinaal graag centralisatie zou zien, remt de stad Utrecht de plannen, omdat de stad te armlastig is om de voorgenomen uitbreiding van het Centraal Museum met de prestigieuze Rietveldvleugel te realiseren. Daardoor kan ook aan het Aartsbisschoppelijk Museum voorlopig geen extra ruimte toegezegd worden.

De discussie reikt uiteindelijk tot het jaar 1966, wanneer Fortmann meldt dat hij op een zaterdagmiddag een twee uur durend bezoek heeft gehad van de heren Leeuwenberg en Van Haaren. Die betogen dat kerkelijke musea geen zin meer hebben. Het is beter om de collecties op te delen in de 'wereldlijke musea', die konden de oude kerkelijk taken prima overnemen en functioneerden veel beter. Daarbij zijn zij van oordeel 'dat de overkomst van Haarlem naar Utrecht praematuur was en eigenlijk overbodig'.⁸⁷ Van Haaren en Leeuwenberg verwijzen naar de twee krantenartikelen die zij in februari van dat jaar in dagblad *De Tijd* gepubliceerd hebben.⁸⁸ Van Haaren is hierin duidelijk van positie veranderd ten opzichte van zijn eerdere stellingname. Hij vindt de oplossing van het samengaan van de collecties te incidenteel en niet passend bij de nieuwe verhouding tussen kerk en wereld. Volgens hem had dit een beslissing van de hele kerkprovincie moeten zijn, waarbij men tegelijkertijd de musea in Den Bosch, Breda en Maastricht had moeten meenemen. Ook had men overleg met wereldlijke experts moeten plegen. Voor hem riekt deze manier van handelen meer naar opportunisme dan naar oprechte zorg voor oude kerkelijke kunst. Dat het hier ook nog eens om typisch plaatsgebonden objecten gaat, maakt het extra pijnlijk. Juist dit soort voorwerpen kunnen het plaatselijke verhaal van de katholieke gemeenschap vertellen op een

⁸⁵ Fortmann volgde na zijn priesterwijding een studie Theologie aan de katholieke universiteit van Nijmegen. Na het voltooien hiervan werd hij in Rijsenburg aan het seminarie benoemd tot professor in de dogmatische theologie. Vanwege zijn theologische scherpzinnigheid en zijn oecumenische openheid kreeg hij in 1949 een bijzondere leerstoel voor katholieke theologie aan de universiteit van Utrecht. In de periode voorafgaand aan het tweede Vaticaans concilie was hij een belangrijk adviseur voor aartsbisschop Alfrink.

⁸⁶ Overleg B en W Utrecht en bestuur van het Aartsbisschoppelijk Museum, 5 april 1963. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 381.

⁸⁷ Notulen bestuursvergadering van het Aartsbisschoppelijk Museum, 6 mei 1966. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 94.

⁸⁸ 'Definitieve oplossing is nog ver. Bisschoppelijk Museum Haarlem. Opheffing is bestuurlijke misser. Geen oprechte zorg voor oude kerkelijke kunst.' *De Tijd*, 12 februari 1966; 'Collectie uit Bisschoppelijk Museum moet Haarlems kunstbezit blijven.' *De Tijd*, 16 februari 1966.

manier zoals dat in een landelijk museum niet meer zal gebeuren. Van Haaren stelt de vraag wat het programma zal zijn van dit nieuwe museum en wat men met deze concentratie beoogt. Van hem mag de collectie overgedragen worden aan de wereldlijke overheid. Met een uitsmijter zegt hij dat men na de Haagse tentoonstelling van 1963 met recht kan twijfelen aan de waarde en de betekenis van een op zichzelf staand museum voor kerkelijke kunst. Volgens Van Haaren zijn er te veel onoplosbare lacunes, die het tot stand komen van een helder historisch beeld in de weg staan.

Wellen reageert heel alert; hij vraagt zich af of het niet verstandig is om een soort adviesraad in het leven te roepen die zich zou moeten beraden op de opzet van het nieuwe museum met programma en doelstellingen. 'Getracht moet worden nu van sommige zijden de betekenis van de kerkelijke musea wordt aangevochten, hier een duidelijk programma voor de kerkelijke musea en in het bijzonder voor het gefuseerde museum Haarlem-Utrecht tegenover te stellen.'⁸⁹

Een bestuursvergadering later ligt er een uitgebreide toelichting op de vormgeving van het nieuwe gecombineerde kerkelijke museum. Het museum wil door de opstelling van de kunstwerken zo veel mogelijk inzicht bieden in de 'religieuze sensibiliteit en de verandering in de beleving van de religie' door de tijd heen.⁹⁰ Men kan starten bij de vroege middeleeuwen en het programma laten doorlopen tot het nu, met een accent op de Nederlandse kerkprovincie. Het vernieuwende element van deze opzet zou de religieus-historische opstelling moeten zijn. Nu wordt in het museum van Haarlem, maar vooral in het museum van Utrecht, een betrekkelijk willekeurige keuze van de esthetisch en kunsthistorisch belangrijke stukken gepresenteerd. Juist dat beeld moet verlaten worden. Het museum staat een indeling naar tijd voor, waarin de religieuze ontwikkeling gevolgd wordt, maar waarin de objecten ook loskomen van streek en kunsthistorie.⁹¹

Het persbericht in het *Utrecht Nieuwsblad* van 23 augustus 1967 kondigt de fusie van de verzamelingen van het Aartsbisschoppelijk Museum en het Bisschoppelijk Museum Haarlem aan en meldt dat de collectie in een nieuw museum ondergebracht wordt met de naam Catharijneconvent. Gelijktijdig noemt men nu publiekelijk de nieuwe vorm waarin dit museum zich wil presenteren en ook wil onderscheiden van andere musea:

Het is de bedoeling dat het aldus ontstane nieuwe museum een eigen plaats zal innemen onder de musea in binnen- en buitenland. De beide collecties - die elkaar aanvullen - zullen

⁸⁹ Notulen van de bestuursvergadering van het Aartsbisschoppelijk Museum, 6 mei 1966. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 94.

⁹⁰ 'Religieuze sensibiliteit' is een zinsnede die bijzonder vaak terugkeert bij het neerzetten van de nieuwe manier van presenteren van het museum, o.a. in notulen, brieven, notities en persberichten. Zie bijvoorbeeld de brief van H.J.H.M. Fortmann aan minister M.A.M. Klompé, 9 mei 1967; de brief van A. M. Janssens aan minister M.A.M. Klompé, 14 juli 1967. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 83; notulen van het bestuur van het Aartsbisschoppelijk Museum, 21 juni 1966 en 10 april 1967; 'Kerkelijke kunstschaten van Haarlem naar Utrecht.' *De Telegraaf*, 24 augustus 1967; 'Verliefd samenzijn van kerkelijke kunst-collecties.' *Volkskrant*, 9 september 1967; de kleine brochure *Toelichting op de stichting van het Museum van Religieuze Kunst in het Catharijneconvent en het Catharijnegasthuis te Utrecht*, uitgegeven in 1969.

⁹¹ Notulen en voorbereidingen van de bestuursvergadering van het Aartsbisschoppelijk Museum, 24 juni 1966. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 94. Het lijkt of de publiekelijk uitgesproken ideeën van Van Haaren doorsijpelen in deze visie. Nog niet wat betreft de brede kijk op voorwerpen en objecten, maar wel de richting waarin de tentoongestelde objecten als 'zichtbare kristallisaties van een religieuze cultuur' moeten dienen en waarin niet alleen de esthetische, maar ook de religieuze en iconografische betekenis aandacht krijgt.

namelijk zodanig worden gegroepeerd dat het accent niet in de eerste plaats op de kunsthistorische rangschikking valt, maar vooral op de illustratie van de religieuze sensibiliteit in de Nederlanden vanaf de achtste eeuw tot heden.⁹²

De gemeente Utrecht onderstreept dat gemeenschappelijk belang nadrukkelijk. Zij ziet in deze fusie van de twee belangrijkste bisschoppelijke musea ook een algehele concentratie van het bezit van alle kerkelijke musea dichterbij komen. Daarmee wordt niet alleen het cultureel belang van de gemeente Utrecht gediend, maar ook het landsbelang. Bovendien zal er met een combinatie van kerkelijke musea gelijk een meer doeltreffend beheer mogelijk zijn van een groot deel van de oude religieuze kunst in het land.⁹³

4. Samenwerking met het Bisschoppelijk Museum Haarlem; een eerste aanzet voor een nieuwe museumrichting, 1967

Van 15 september tot 29 oktober 1967 wordt in het Aartsbisschoppelijk Museum een overzichtstentoonstelling gegeven van de Haarlemse kunstschaten als een soort voorproeverij op de fusie. Bouvy benadrukt, onder andere in de kleine catalogus die bij de tentoonstelling uitgegeven wordt, dat er in de Haarlemse collectie van begin af aan een heel ander accent in de collectie gelegd is dan in de Utrechtse collectie.⁹⁴ Van Heukelums interesse betrof voornamelijk de periode van de middeleeuwen. Verzamelaar Koos Graaf (1839-1924), stichter en hoofdverzamelaar van het Haarlems museum, had belangstelling voor werken uit een bredere periode. (afb. 32) Juist daarom is de Haarlemse verzameling een goede aanvulling en het is vooral aan de openheid van Graaf te danken dat de periode van de huis- en schuilkerken, de zeventiende en achttiende eeuw, in de Haarlemse collectie goed vertegenwoordigd is.

Volgens Bouvy is de combinatie van beide kerkelijke musea zo aantrekkelijk, omdat er op deze wijze een reële mogelijkheid bestaat om de 'cultuurgeschiedenis der Nederlandse *kerkprovincie*

⁹² 'Kunst uit Haarlem in Aartsbissch. Museum.' *Utrecht Nieuwsblad*, 23 augustus 1967.

⁹³ Brief nr. 3149 van de gemeente Utrecht aan de staatssecretaris van Onderwijs Kunsten en Wetenschappen, 6 april 1965. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 94.

⁹⁴ Persoonlijk verdenk ik Bouvy ervan, dat hij welbewust een tegenstelling creëert tussen de twee verzamelgebieden van beide musea, om het hele proces om de objecten van Haarlem naar Utrecht te krijgen, te versoepelen. In mijn ogen levert deze tegenstelling in het zogenaamde verzamelbeleid van beide collecties hem een aantal zaken op. Allereerst kan hij, in woorden, alle égarde aan de objecten van het Bisschoppelijk Museum Haarlem doen toekomen, de 'kunsthistorische horizon van de stichter van het Haarlems Museum, Mgr. J.J. Graaf, reikte gelukkigerwijze verder', zie Verspaandonk en Bouvy 1967: 10. Terwijl het Aartsbisschoppelijk Museum de relatief kleine verzameling eigenlijk opslokt. Verder lonkt het bestuur niet alleen naar de schilderstukken van de hand van De Grebber, Hals en Saenredam, maar wil men ook ontzettend graag de oude handschriften en incunabelen van de collectie Haarlem aan het Aartsbisschoppelijk Museum toevoegen. Een wens die des te meer begrijpelijk is als men weet van het gevoelige verlies dat het Aartsbisschoppelijk Museum zelf in de oorlog heeft geleden met het kwijtraken van bijna alle waardevolle handschriften in een bombardement. Over deze stukken hoor je Bouvy niet in het openbaar praten, maar het bestuur is wel zeer alert bij de onderhandelingen met de stad Haarlem over deze objecten. Hoewel het in het nieuwe museum zal gaan over de geschiedenis van de Nederlandse kerkprovincie, is en blijft Bouvy een rasechte verzamelaar, met oog voor kwaliteit.

[cursivering WV] in grote trekken in beeld te brengen'.⁹⁵ Een nastrevenswaardig ideaal, maar een klein briefje, op 23 augustus van datzelfde jaar geschreven aan Duparc, raadadviseur voor culturele



Afb. 32. Portret van J.J. Graaf, stichter van het Bisschoppelijk Museum Haarlem, 1902.

zaken, laat zien dat de tentoonstelling voornamelijk als doel heeft de interesse van de gemeente Utrecht voor de Haarlemse collectie op te wekken:

Je weet, de tentoonstelling is in feite bedoeld - hoewel dat niet zo sterk gezegd wordt - om, juist nu de Gemeenteraad van Utrecht zich in het najaar met het restauratie- en verbouwingsplan van het Catharijneconvent gaat bezighouden, de stad Utrecht het puikje van de Haarlemse verzameling als een vet kluijfe voor te houden.⁹⁶

Het concrete tentoonstellingsbeeld laat dan ook zien wat de werkelijke schatten zijn. Van de achttien schilderijen die getoond worden, zijn er tien uit de periode van voor 1600, van de acht schilderijen

⁹⁵ Eerste drukproef *Kunstschaten uit het Bisschoppelijk Museum van Haarlem*. HUA, archiefnr. 1987 inventarisnr. 366. Let op dat Bouvy hier het begrip 'kerkprovincie' gebruikt en niet het begrip 'Nederland'. Het bewijst dat men het oprichten van een groter religieus museum, waar de stad Utrecht zich achter kan scharen, nog altijd ziet als het in beeld brengen van de cultuurgeschiedenis van de Nederlandse katholieken. Een brede religieuze cultuurgeschiedenis van Nederland als christelijke natie lijkt hier nog niet in beeld te zijn.

⁹⁶ Briefje van D.P.R.A. Bouvy aan F.J. Duparc, 23 augustus 1967. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 367.

die daarna gedateerd worden, hebben er dan wel vijf de klinkende schildernamen van Abraham Bloemaert, Pieter Saenredam, Pieter de Grebber, Frans Hals en Jacob de Wit. Er zijn acht oude handschriften en vijf vroege drukken te zien. Ook in deze tentoonstelling valt bij het beeldhouwwerk de nadruk op de middeleeuwen. Achttien van de drieëntwintig stukken vallen hieronder, de vijf resterende werken stammen uit de achttiende eeuw. Voor de paramentiek is summier aandacht door middel van vier objecten, de edelsmeedkunst is vertegenwoordigd in tien voorwerpen. De meeste daarvan stammen uit de zeventiende eeuw. De kern van ook deze collectie lijkt toch vooral uit middeleeuwse voorwerpen te bestaan, hoewel de zeventiende-eeuwse schilderijen wel beroemde schildersnamen toevoegen.

Het bestuur van het museum verwoordt dat het in beeld brengen van de cultuurgeschiedenis van de Nederlandse kerkprovincie vraagt om een andere manier van presenteren dan voorheen. Zo schrijft men bijvoorbeeld aan de kardinaal, dat er voor het nieuwe museum een conservator aangetrokken moet worden. Deze keer wil het bestuur liever geen kunsthistoricus voor deze functie, men zoekt een historicus of een kerkhistoricus, juist vanwege het vormgeven van deze nieuwe manier van opstellen.⁹⁷ Dit hangt samen met de al eerder opgeworpen vraag waarin het onderscheidend vermogen ligt tussen een wereldlijk museum dat veel religieuze kunst toont en een kerkelijk museum. Bouvy móet dat onderscheid duiden, wil hij de collectie bewaren en verzekeren van blijvende steun van de overheid, een steun die hard nodig is in de doorgaande professionalisering van de museumwereld, waarbij hij de collecties juist als katholieke kerkelijke verzamelingen bij elkaar wil houden, zonder deze te laten opgaan in de wereldlijke collecties, zoals Van Haaren en Leeuwenberg voorstellen.

Voor Bouvy ligt het antwoord op die vraag in de al dan niet religieuze redenen om iets te presenteren. De gangbare musea presenteren in zijn ogen de religieuze objecten voornamelijk om esthetische en kunsthistorische redenen, maar in zijn opzet voor een groter museum zou een religieus-historische opstelling voor een heel andere benaderingswijze moeten zorgen. Volgens Bouvy is dat op dat moment in Haarlem, maar zeker ook in Utrecht nog niet het geval. Volgens hem komt het voornamelijk door plaatsgebrek dat de keuze voor de esthetisch en vooral kunsthistorisch belangrijke stukken gemaakt is. Met de ontwikkelingen uit hoofdstuk drie in gedachten is die kunsthistorische manier van presenteren in Utrecht ook ontstaan als een gevolg van de presentatie te midden van de stedelijke collecties. Daarin is de weergave in het huidige museum juist niet anders dan en zeker niet onderscheidend ten opzichte van vergelijkbare wereldlijke collecties.

Wellen, als bestuurslid zeer geporteerd van een groter religieus museum, benadrukt herhaaldelijk dat men voor het nieuwe religieuze museum veel beter de historische lijn kan

⁹⁷ Brief van het bestuur van het Aartsbisschoppelijk Museum aan kardinaal B.J. Alfrink, gedateerd 16 augustus 1967. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 195.

aanhouden, maar wel specifiek gezien vanuit de ontwikkeling van religie, losgemaakt dus van streek- en kunsthistorie. Het accent moet dan ook niet in de eerste plaats op de kunsthistorische rangschikking komen te liggen, maar vooral op het ondergeschikt maken van de objecten aan het doel van de samenvoeging van de Haarlemse en Utrechtse verzamelingen: het zichtbaar maken van de ontwikkeling van het christendom in de Nederlanden vanaf de stichting van de kerk door Willibrord tot nu toe. In de catalogus voegt men de kanttekening toe dat de tentoonstelling zelf nog wel volgens de geijkte kunsthistorische normen gerangschikt is, maar dat men bij de beschrijving van de kunstvoorwerpen getracht heeft de stukken tegen hun religieus-historische achtergrond te plaatsen. Dat blijkt in de praktijk nog lastig genoeg, men ziet de tentoonstelling van de Haarlemse kunstschaten vooral als een vingeroefening voor de definitieve uitwerking van de vaste presentatie in het nieuwe museum.

In de opzet voor een artikel, dat uiteindelijk in *Kunst en Utrecht* moet verschijnen, noemt Bouvy een concreet voorbeeld om deze manier van tentoonstellen te illustreren. Hij gebruikt daarvoor twee portretten, het ene een portret van Stenius, pastoor in Akersloot, door Frans Hals, het ander een begijntje dat door De Grebber geschilderd is. Bouvy zegt dat voor beide portretten in de nieuwe museumopstelling een onvervangbare taak weggelegd is als representanten van de huis- en schuilkerken-periode.⁹⁸ Aan de hand van juist dit soort stukken kan de religieuze geschiedenis aan de bezoeker van die tijd gepresenteerd worden, de geschiedenis krijgt zo letterlijk en figuurlijk een gezicht. Beide portretten vormen daarmee de verpersoonlijking van een opstelling waarin religieuze objecten niet meer in een kunsthistorisch, maar juist in een historische lijn worden gezet. Het nieuwe museum zal dan ook eerder in de buurt komen van de historische afdeling van het Rijksmuseum of van het Historische Museum van de stad Amsterdam. Men zoekt, in lijn met de ontwikkelingen in museumland, de didactische componenten in het presenteren van de collectie de aandacht te geven. Dat daarbij teksten en verhalen een belangrijke rol gaan spelen, lijkt onvermijdelijk. In de woorden van Marlite Halbersma (1947), tot 1 oktober 2012 hoogleraar Historische Aspecten van Kunst en Cultuur aan de Erasmus Universiteit Rotterdam: 'Het verhaal, toegevoegd aan de objecten om het publiek toegang te geven tot de collectie, maakte zich zo in de decennia na de Tweede Wereldoorlog steeds meer los van die objecten en het museum werd de plaats waar de verhalen worden verteld.'⁹⁹

⁹⁸ Opzet openingstoespraak *Kunstschaten uit het Bisschoppelijk Museum van Haarlem* door D.P.R.A. Bouvy, 1 september 1967. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 367.

⁹⁹ Halbersma 2011: 167.

5. Kunstschaten uit het Bisschoppelijk Museum van Haarlem; de presentatie van objecten uit het Bisschoppelijk Museum Haarlem in het Aartsbisschoppelijk Museum, 15 september - 29 oktober 1967

In de inleiding van de tentoonstellingscatalogus schemert de hierboven geschetste ontwikkeling in denken over de presentatie van de objecten in het nieuwe museum door. Bouvy stelt dat het nieuwe museum een eigen plek zal moeten innemen onder de musea. Daarom is het noodzakelijk de collecties zodanig te groeperen dat zij niet in de eerste plaats een kunsthistorische rangschikking vormen, maar dat het al eerder genoemde 'illustreren van de religieuze sensibiliteit in de Nederlanden vanaf de stichting der kerk door Willibrord tot nu toe' in de presentatie centraal staat. Helaas kan men dit in deze tijdelijke tentoonstelling, die in de tuinzaal van het Centraal Museum gepresenteerd wordt, door plaatsgebrek nog niet realiseren; men rangschikt de objecten volgens de 'geijkte kunsthistorische normen'.

De beschrijvingen van de objecten in de catalogus, van de hand van conservator Henri Defoer, moeten helpen de stukken tegen een religieus-historische achtergrond te plaatsen. De objecten zelf zijn door de staf van het Aartsbisschoppelijk Museum en in samenwerking met de beheerder van het Bisschoppelijk Museum Haarlem, de heer Verspaandonk, uitgezocht. De inrichting van het geheel komt op naam van de adjunct-directrice Lineke Janssens, in samenwerking met Henri Defoer. Bouvy benadrukt in het voorwoord van de catalogus hoe beide verzamelingen elkaar aanvullen. In de collectie van het Bisschoppelijk Museum Haarlem bevinden zich 'typisch postreformatorische stukken die men in het Utrechtse Aartsbisschoppelijk Museum tevergeefs zal zoeken'.¹⁰⁰ De tentoonstelling zelf bevat achtenzestig items, onderverdeeld in de vijf categorieën schilderkunst (achttien nummers), handschriften en incunabelen (dertien nummers), beeldhouwkunst (drieëntwintig nummers), paramentiek (vier nummers) en edelsmeedkunst (tien nummers).

De concrete uitwerking van deze andere manier van denken over het presenteren van de collectie blijkt lastig te zijn. In de catalogus is het moeilijk om het verschil in aanpak tussen een beschrijving met een kunsthistorische en een religieus-historische achtergrond goed te duiden. In veel objecten wordt door middel van een kleine biografie stilgestaan bij de maker, vaak wordt ook de (Bijbelse) gebeurtenis die afgebeeld staat, kort verteld. Uitzondering hierop vormt een drietal portretten. De tekst bij het *Portret van Jacobus Jansonius* verhaalt hoe Jansonius in conflict raakt met de Jezuïeten. Daarna wordt het portret beschreven. In de tekst bij het *Portret van een beginn*, geschilderd door De Grebber, wordt, via de voorstelling van het op het portret aanwezige huisaltaartje, gesproken over het besloten karakter van het zeventiende-eeuwse katholicisme en over de rol die begijntjes en kloppjes speelden in het katholieke leven. Bij het *Portret van Nicolaas*

¹⁰⁰ Verspaandonk en Bouvy 1967: 10.

Stenius, geschilderd door Frans Hals, wordt het portret zelf niet besproken, maar wel de figuur van Nicolaas Stenius, pastoor van Akersloot en volgens de tekst een militante figuur.¹⁰¹

Het lijkt erop dat de staf van het Aartsbisschoppelijk Museum nog niet goed vorm weet te geven aan de aan zichzelf gestelde opdracht, om de voorwerpen in een religieus-historische achtergrond te plaatsen. Men gebruikt veel vaker de vertrouwde, kunsthistorisch gerichte manier van informatie verstrekken door te schrijven over schilder, stijl, toeschrijving of voorstelling, dan dat het lukt om aan de hand van het object een deel van de religieuze geschiedenis van Nederland voor de bezoeker te duiden.

6. Van zelfstandig museum naar samenwerking met het Aartsbisschoppelijk Museum; vervolg van de geschiedenis van het Oud-Katholiek Museum tot 1972

Begin jaren zestig komt de steeds reëler wordende mogelijkheid in beeld van samenwerken met het Oud-Katholiek Museum. Het samengaan van de collecties van het Oud-Katholiek Museum met de collectie van het Aartsbisschoppelijk Museum en het Bisschoppelijk Museum Haarlem lijkt een katalyserende werking te hebben in het hele proces op weg naar een rijksmuseum. In hoofdstuk drie werd al ingegaan op het ontstaan van deze collectie. Willem Verhey (1917-1990) geeft in zijn overzicht van de geschiedenis van het museum een beeld van de tentoonstellingen die men houdt na de opening. Niet alleen de geschiedenis van de oud-katholieke kerk, ook haar spirituele bron (Port-Royal), 'dames-handwerk' en de ontwikkeling van de parochie van de Heilige Gertudis komen daar in voor.¹⁰²

Het voor het voetlicht brengen van de oud-katholieken, hetzij via schitterende voorwerpen uit het verleden of juist door het in beeld brengen van het heden, heeft blijkbaar prioriteit. Ondertussen loopt het bezoekersaantal langzaam op. Had men in het jaar 1931 zo'n tweehonderdvijftig bezoekers, in 1952 loopt dit aantal op tot rond de duizend. In het verslag van het Oud-Katholiek Museum van 1946-1952 verwoordt men dat 'uitlanders' meer belangstelling tonen dan 'inlanders' en 'andersdenkenden' meer dan 'huisgenoten des geloofs'. In 1951 stelt men voor om de vereniging te ontbinden en er een stichting van te maken, het voorstel wordt door de bisschoppen overgenomen. Als de kerk zelf niet minstens duizend leden levert, zal het museum gesloten moeten worden. De waarnemend penningmeester is daar heel resoluut in. Als dat aantal niet gehaald wordt, geeft dat er blijk van dat 'de kerk geen belang erin schijnt te stellen, dat jaar voor jaar een duizend mensen haar leren kennen in haar historisch gewaad'. Men wil het museum reorganiseren, de voorwerpen herplaatsen, de ruimte opnieuw inrichten en ook praktische propaganda in het museum beoefenen.

¹⁰¹ Verspaandonk en Bouvy 1967: 19, 21 en 22.

¹⁰² Verhey 1987: 70.

Over al deze zaken, alsmede een combinatie met het centrale (gemeentelijke) museum is het laatste woord nog niet gesproken.¹⁰³ (afb. 33)

In 1950 pakt de gemeente de besprekingen op om opnieuw een poging te doen de oud-katholieke collectie bij het Centraal Museum te betrekken. De discussie is op twee punten heel lastig. Allereerst willen de oud-katholieken de collectie graag bij elkaar houden; zij vormt immers het bewijs van de historische continuïteit die het bestaansrecht vormt van de oud-katholieke kerk. Een van de redenen waarom deze kerk de eeuwen door haar schatten zorgvuldig heeft bewaard. Een deel afstaan of uitrusten doet haar kracht teniet.¹⁰⁴ Later duikt in de discussie ook het verschil op tussen een kerkelijke verzameling en een neutrale instelling als het Centraal Museum. Men ziet anderzijds ook de voordelen van het onderbrengen van de collectie in het Centraal Museum. Naast het gegeven dat de museale zorg voor de collectie te belastend is voor de kerk, is men er zich van bewust dat meer mensen de voorwerpen zullen zien, 'wat voor de kerk een zeker vlagvertoon betekent'.¹⁰⁵ In 1953 stagneren de onderhandelingen met de stad over het onderbrengen van de collectie in het Centraal Museum opnieuw, omdat in het Centraal Museum eerst een stevige verbouwing moet plaatsvinden. Dat wil niet zeggen dat de stad het zelfstandig functionerende museum niet waardeert; met ingang van 1 januari 1954 krijgt het Oud-Katholiek Museum een jaarlijkse subsidie van 1000 gulden, onder meer om de hoge verwarmingskosten van het gebouw te bestrijden. Opnieuw benoemt men dat het museum niet 'een liefhebberij van een paar geschiedkundig-geïnteresseerden is, maar een zaak, die de levende kerk aangaat, omdat het aan de verlevendiging van die kerk zoveel kan bijdragen'.¹⁰⁶

In 1957 wordt er een grote paramentententoonstelling georganiseerd, tot tevredenheid van het museum zelf. Men constateert dat niet alleen velen van de schoonheid van de oude gewaden hebben kunnen genieten, maar ook dat veel mensen van buiten de oud-katholieke kerk zich bewust zijn geworden van het bestaan van deze oude Utrechtse kerk. Voor de eigen kring wordt het bewijs geleverd dat een kerkelijk museum zijn nut kan hebben; dat het juist niet getuigt van een gemusealiseerd ofwel dood bestaan, maar iets kan laten zien van de eigenheid van zijn wezen, van het bestaansrecht van deze groep.¹⁰⁷

In 1962 strandt een overleg met het Centraal Museum om tot een gezamenlijke huisvesting te komen. Vooral de persoon van mw. Houtzager vindt het Oud-Katholiek Museum onaanvaardbaar voor het beheer van oud-katholieke zaken, men vreest dat een groot aantal voor de oud-katholieken

¹⁰³ Verslag Oud-Katholiek Museum van 1946-1952. HUA, archiefnr. 86-2, inventarisnr. 252.

¹⁰⁴ Brief van E. Lagerwey aan burgemeester C.J.A. de Ranitz, 12 oktober 1950. HUA, archiefnr. 86-2, inventarisnr. 252.

¹⁰⁵ Jaarverslag Oud-Katholiek Museum 1953. HUA, archiefnr. 86-2, inventarisnr. 252.

¹⁰⁶ Rapport over het Oud-Katholiek Museum in het jaar 1953, geschreven 8 maart 1954. HUA, archiefnr. 86-2, inventarisnr. 252.

¹⁰⁷ Jaarverslag Stichting Oud-Katholiek Museum 1957. HUA, archiefnr. 86-2, inventarisnr. 252.

typische objecten - met name de objecten die samenhangen met Port Royal worden genoemd - in het gedrang zouden komen.¹⁰⁸

Vanaf die tijd wordt actief de samenwerking met het Aartsbisschoppelijk Museum opgezocht om te onderzoeken wat de mogelijkheden daar zijn. Wat uit alle besprekingen duidelijk naar voren komt, is dat de oud-katholieken hun verzameling bij elkaar willen houden en in willen zetten om meer mensen te laten zien waar de oud-katholieke kerk voor staat.



Afb. 33. Een impressie van de opstelling in het Oud-Katholiek Museum rond 1970 in de Sint-Gertrudiskathedraal te Utrecht.

Toch kan de uiteindelijke samenvoeging van een van origine rooms-katholieke collectie met een oud-katholieke collectie alleen maar plaatsvinden door de veranderde houding van paus Paulus VI (1897-1978) ten aanzien van de oud-katholieken. Dat men zich met de collectie van de oud-katholieken niet naar de wereldlijke overheid maar juist naar de rooms-katholieken wendt, is een zichtbare doorwerking in museumland van de opkomende oecumene. Op 7 november 1966 wordt er een historische vesper gehouden in de oud-katholieke kathedraal, waarin aartsbisschop Andreas Rinkel

¹⁰⁸ Port Royal was een vrouwenklooster dichtbij Parijs. Voor de oud-katholieken vormt dit klooster een belangrijk 'lieu de mémoire' in hun ontstaansgeschiedenis. Het was in de zeventiende en aan het begin van de achttiende eeuw het middelpunt van een beweging binnen de rooms-katholieke kerk die de naam Jansenisme kreeg toebedeeld. Het Utrechtse kapittel benoemde in 1723 een eigen bisschop naast de door Rome aangewezen bisschop, omdat zijn voorganger vanwege Jansenistische denkbeelden ontslagen was. Het vormt het begin van de oud-katholieke kerk.

(1889-1979) samen met de rooms-katholieke kardinaal Alfrink voorgaat, als een eerste handreiking en als erkenning van de rooms-katholieken naar de oud-katholieken. (afb. 34) De weg lijkt daarmee vrij om met het Aartsbisschoppelijk Museum te komen tot een samengaan van de collecties.

Nog geen drie maanden later, op 25 januari 1967, komt het voltallige bestuur van het Oud-Katholiek Museum met de directie van het Aartsbisschoppelijk Museum bij elkaar. Bouvy spreekt daarbij naar het Oud-Katholiek Museum de intentie uit dat bij deelname aan het nieuw op te richten museum de collectie zowel kunsthistorisch als kerkhistorisch onverdeeld gehandhaafd zal blijven.¹⁰⁹ Eigenlijk is dat het grote zorgpunt van de oud-katholieken bij overdracht van de collectie. Dit is zeer goed te zien aan de regelmaat waarmee men deze zaak keer op keer inbrengt en aan de zorgvuldigheid waarmee men dit op papier probeert vast te leggen.¹¹⁰ De besprekingen verlopen efficiënt en voorspoedig. Op 16 augustus ligt er al een conceptcontract tussen het Aartsbisschoppelijk Museum en het Oud-Katholiek Museum en op 13 december van datzelfde jaar wordt het contract getekend.¹¹¹

In de kleine brochure *Nieuwe vooruitzichten voor het Oud-Katholiek Museum* geeft Jan van de Ven (1930-2017) een aantal redenen voor dit voorspoedige verloop. Volgens hem is een uiterst belangrijke factor de verbeterde en totaal veranderde houding tot de rooms-katholieke medebroeders sinds het Tweede Vaticaans Concilie, die ook op dit terrein kon doorwerken. Daarnaast spelen de ontwikkelingen in het museumwezen na de Tweede Wereldoorlog mee, waarvan men aanvoelt dat men die als kleine kerkelijke instelling niet kan waarmaken. Verder is de gedachte dat het om een samenbrengen van soortgelijke verzamelingen gaat, ook aantrekkelijk. Als laatste benoemt hij opnieuw dat men de garantie heeft gekregen voor een zelfstandig beheer van de opstelling van het oud-katholieke bezit.¹¹²

In augustus 1968 verschijnt er een circulaire aan de vrienden van het Oud-Katholiek Museum met een oproep om het museum juist in de overgang naar het grotere religieuze museum te steunen. In de circulaire worden drie redenen uitgesproken om de vele fraaie voorwerpen en paramenten, die voor gebruik in de eredienst vervaardigd werden, maar nu door hun hoge

¹⁰⁹ Brief van B.W. Verhey aan het bestuur van het Aartsbisschoppelijk Museum, 5 april 1967. MCC, archief OKM (map Oud-Katholiek Museum).

¹¹⁰ Zie bijvoorbeeld het antwoord van D.P.R.A. Bouvy aan B.W. Verhey op diens brief van 5 april, 9 juni 1967. MCC, archief OKM (map Oud-Katholiek Museum); het ondertekende contract, gedateerd 13 december 1967, waarin de volgende tekst vastgelegd is: 'De expositie der collectie van het Oud-Katholiek Museum zal in haar onderling verband als een geheel plaatsvinden [...]. De collectie van het Oud-Katholiek Museum zal dus niet in onderdelen worden gemengd met de andere verzamelingen. De expositie van de kunstwerken van het Oud-Katholiek Museum vindt steeds plaats onder aanduiding van hun herkomst.' HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 296; brief van B.W. Verhey aan het bestuur van het Oud-Katholiek Museum, 17 december 1970: 'In de conceptovereenkomsten staat overigens duidelijk vermeld dat absoluut onze speciale condities zullen worden gerespecteerd. Daaraan wordt niet getornd!' MCC, archief OKM (map Oud-Katholiek Museum).

¹¹¹ Zie het conceptcontract, gedateerd 16 augustus 1967 en opgemaakt door D.P.R.A. Bouvy en J.A. van de Ven en gewijzigd naar aanleiding van commentaar van J.A. van de Ven sr., J.A. van de Ven jr. en H.W. de Vink op 2 en 12 augustus. MCC, archief OKM (map Oud-Katholiek Museum). Zie ook het ongedateerde kladbriefje met daarop de vermelding 'tekening contract OKM-AMB woensdag 13 december 1967, 16:00 Mariahoek 15.' MCC, archief OKM (map Oud-Katholiek Museum).

¹¹² Overdruk uit de *Oud-katholiek*, jaargang 1968.

ouderdom eigenlijk niet meer bruikbaar zijn, bewust te bewaren en tentoon te stellen. Allereerst als plicht en uit dankbaarheid tegenover een vroom voorgeslacht dat deze voorwerpen liet vervaardigen. Daarnaast als een teken in het heden van de godsvrucht en de offervaardigheid van datzelfde voorgeslacht. Ten derde zijn de voorwerpen een getuigenis van een belangrijk onderdeel van de kerkgeschiedenis, waar men als Oud-Katholiek trots op mag zijn.¹¹³



Afb. 34. De oecumenische vesper in de Sint-Gertrudiskathedraal te Utrecht, 1966.

III Concluderend

In het vorige hoofdstuk werd aangetoond dat in de tweede fase van het museum de kunstlaag in de objecten vanuit verschillende kanten een sterke nadruk krijgt. Daarnaast blijft men - hoewel dat meer verbaal dan in de concrete presentatie gebeurt - aandacht besteden aan de bijdrage van de objecten aan de katholieke *collective memory*. Dit hoofdstuk laat zien dat de kijk van het Utrechts gemeentebestuur op de objecten, na de kortstondige 'flirt' van het Aartsbisschoppelijk Museum met de gemeente Amersfoort, daadwerkelijk verandert. De gemeente Utrecht, die zich in eerste instantie afhoudend opstelt waar het haar verantwoordelijkheden betreft ten opzichte van de door haar toch voornamelijk als katholiek ervaren collectie, verwoordt welbewust dat er een principiële

¹¹³ Circulaire aan de vrienden van het Oud-Katholiek Museum, augustus 1989. MCC, archief OKM (map Oud-Katholiek Museum).

gelijkwaardigheid is met de eigen gemeentelijke verzameling, omdat beide op gelijke wijze in dienst van het culturele leven van de gemeenschap staan. Dit verwoorden gaat samen met het opnemen van de financiële verantwoordelijkheid om deze collectie in Utrecht te kunnen presenteren. Op dit moment treedt er een verschuiving op in wat Pomian de verbale context noemt; de verwoording van het collectieve belang van de collectie voor de stad opent mogelijkheden voor een breder draagvlak. Niet alleen kunnen de objecten van katholieke, maar ook van stedelijke en mogelijk zelfs landelijke betekenis zijn.

In de museale wereld wordt de kritische vraag gesteld of deze katholieke verzameling wel bestaansrecht heeft. Kan de collectie niet beter ondergebracht worden bij een van de stedelijke verzamelingen, zoals veel verzamelingen die uit particulier initiatief ontstonden in de periode na de oorlog onderdeel worden van grotere, veelal stedelijke musea, waarmee ze onder verantwoord professioneel en financieel beheer komen. Dat laatste is voor particuliere collecties steeds moeilijker te financieren, al nemen de overheidssubsidies deze periode, ook voor particuliere collecties, wel toe. Deze 'aanval van binnenuit' brengt het bestuur en de staf van het Aartsbisschoppelijk Museum tot het verrassende inzicht dat zij, als zij anderen willen overtuigen dat deze verzameling bestaansrecht heeft te midden van de andere collecties, niet meer moeten inzetten op een presentatie waarin deze objecten voornamelijk als kunst gepresenteerd worden.

Men vindt een uitweg door te verkennen wat de cultuurhistorische betekenislaag in deze religieuze objecten te bieden heeft voor het bestaansrecht van de collectie. Vanuit deze gedachte wordt er een tegengestelde beweging in gang gezet als in de periode hiervoor. In het zoeken naar mogelijkheden om de collectie voor de toekomst te behouden, presenteert de staf de objecten aan de gemeente niet meer als kunstobjecten maar als voorwerpen die bijdragen aan de cultuurgeschiedenis van (katholiek) Nederland.

Daarbij speelt er een derde element. De katholieke overheid is bezig zich los te maken van de (financiële) verantwoordelijkheid voor de collectie. Zij heeft deze jaren andere prioriteiten. Dat heeft twee gevolgen. Zij stimuleert de gedachte om de verschillende kerkelijke collecties bij elkaar te brengen, de zogenaamde concentratiegedachte, waarbij het makkelijker voor de overheid wordt om subsidie te verlenen. Daarnaast moet het draagvlak voor de collectie breder worden dan de eigen katholieke kring. De collectie moet aan de ene kant nationaal en Nederlands erfgoed worden, aan de andere kant is het juist de religieuze laag, door de katholieke beheerder beter in beeld gebracht dan onder een seculiere beheerder, die deze objecten en daarmee de collectie zelf onderscheidend maakt van bestaande seculiere presentaties. Draagvlak moet dus ontstaan door het samengaan van zowel religieus als nationaal besef. Objecten kunnen beter niet meer ingezet worden voor de *collective memory* van de katholieken. Men wil daarentegen de laag aanboren waarin zij bij kunnen dragen aan de *cultural memory* van Nederland; zij kunnen de christelijke geschiedenis van Nederland

in beeld brengen. De aandacht wordt daarmee verlegd naar de cultuurhistorische laag in de objecten om daarmee de religieuze ontwikkeling van Nederland te vertellen.¹¹⁴

Door deze drie elementen wordt er vooral een verandering in het taalveld rondom de collectie in gang gezet. Kritische vragen van Jaap Leeuwenberg en Hein van Haaren naar het bestaansrecht van de collectie, dwingen Bouvy, Janssens en Wellen zich daarover uit te spreken. Hoewel er in de concrete manier van presenteren op de werkvloer niet veel wijzigt, proberen zij in het Haags Gemeentemuseum met de tentoonstelling *Kunst uit de Kerkelijke Musea* en in een eigen Utrechtse tentoonstelling *Kunstschaten uit het Bisschoppelijk Museum van Haarlem* wel uit hoe die cultuurhistorische laag bij kan dragen aan het in beeld brengen van de geschiedenis van het christendom in Nederland.

Juist deze verandering van het taalveld rond de verzameling blijkt de cruciale stap te zijn om de collectie voor de komende vijftig jaar te behouden. In hoofdstuk vijf is te zien dat deze verandering, samen met de bereidheid om de objecten in te zetten ten bate van de veel grotere *cultural memory* van Nederland, in plaats van de kleinere *collective memory* van de katholieken, de overheid vertrouwen geeft om zich structureel aan de collectie te verbinden. Dit veranderende taalveld zal niet alleen het verzamelbeleid beïnvloeden, maar ook de manier van opstellen en de benadering van de voorwerpen.

¹¹⁴ Het al eerder aangehaalde citaat laat dit haarscherp zien: 'Het is de bedoeling dat het aldus ontstane nieuwe museum een eigen plaats zal innemen onder de musea in binnen- en buitenland. De beide collecties - die elkaar aanvullen - zullen namelijk zodanig worden gegroepeerd dat het accent niet in de eerste plaats op de kunsthistorische rangschikking valt, maar vooral op de illustratie van de religieuze sensibiliteit in de Nederlanden vanaf de achtste eeuw tot heden.' Zie 'Kunst uit Haarlem in Aartsbissch. Museum.' *Utrecht Nieuwsblad*, 23 augustus 1967.



Afb. 35. De kloostergangen en de kloostertuin van het Catharijneconvent, Nieuwe Gracht 63 te Utrecht, rond 2020.

Hoofdstuk 5 | Rijksmuseum Het Catharijneconvent; landelijke samenwerking, 1943-1990

In de stukken van de Tweede Kamer duikt het woord 'Catharijneconvent' op in de rijksbegroting voor het dienstjaar 1973: 'De besprekingen tussen het Rijk, het Aartsbisschoppelijk Museum en de gemeente Utrecht ter zake van de vestiging in het Catharijneconvent van een rijksmuseum van dezelfde naam, hebben een vlot verloop gehad.'¹ Kort en krachtig worden het Rijk, de gemeente Utrecht en het Aartsbisschoppelijk Museum bij elkaar geplaatst. Efficiëntie lijkt de samenwerking tussen de drie gesprekspartners te typeren; het vlotte verloop van de besprekingen wordt expliciet benadrukt. Een paar zinnen verderop worden de verschillende verzamelingen genoemd, die ingebracht zullen worden in rijksmuseum Het Catharijneconvent. Dat zijn de - ondertussen bekende - verzamelingen van het Aartsbisschoppelijk Museum, van het Bisschoppelijk Museum Haarlem en van het Oud-Katholiek Museum. Daarnaast wordt gezegd dat er een gedeelte van de verzameling van het Bisschoppelijk Museum in Den Bosch naar Utrecht zal komen en dat er een 'collectie reformatoria' in opbouw is, die eveneens een plaats in het museum zal krijgen. Men verwacht dat het gebouw midden 1975 opgeleverd zal worden; vanaf dat moment zal het Rijk de verantwoordelijkheid voor exploitatie en personeelslasten aanvaarden. (afb. 35) De doelstelling is volslagen helder: 'De dan beschikbare voorwerpen van kunst en geschiedenis zullen - zo is de bedoeling - op een ter zake dienende en actuele manier zodanig in hun historische samenhang worden geëxposeerd en toegelicht, dat de plaats van het christendom in de Nederlandse geschiedenis en de Nederlandse samenleving in haar vele facetten duidelijk tot uitdrukking zal komen.'²

In hoofdstuk vier werd nagegaan hoe de stad Utrecht, door het dreigement om de collectie naar Amersfoort te verplaatsen, nauwer aan de collectie verbonden werd. Ook was te zien hoe de katholieke kerk een opener houding innam voor bredere samenwerkingsverbanden. Dat hing aan de ene kant samen met een voor de kerk niet meer op te brengen verantwoordelijkheid voor de collectie, ontstaan vanuit een verdergaande professionalisering in de museumwereld. Aan de andere kant speelde de doorwerking van de oecumene mee, waardoor er daadwerkelijk mogelijkheden ontstonden om samen te werken, niet alleen met katholieken uit andere bisdommen, maar ook met de oud-katholieken. Maar hoe kan het gebeuren dat het proces zich opeens zodanig versnelt en de houding ten aanzien van de collectie zich dusdanig verruimt, dat er binnen enkele jaren niet alleen een groter kerkelijk museum, maar zelfs een rijksmuseum opgericht wordt? Waar niet alleen

¹ Rijksbegroting voor het dienstjaar 1973 (Cultuur, Recreatie en Maatschappelijk werk), Kamerstuk Tweede Kamer 1972, kamerstuknummer 12000 XVI onder nummer 2, p. 11.

² Ibidem.

katholieken en oud-katholieken aan bijdragen maar, gezien de 'collectie reformatoria' in opbouw, ook protestanten actief aan meewerken?

In dit hoofdstuk staat de derde en meest verrassende ontwikkeling in de geschiedenis van het Aartsbisschoppelijk Museum centraal. Vanuit notulen en verslagen wordt nauwkeurig gevolgd hoe de rijksoverheid zich meer en meer aan de collectie van het Aartsbisschoppelijk Museum verbindt. Deze ontwikkeling wordt in de bredere maatschappelijke context geplaatst. De voor Europa unieke ontwikkeling van een particulier kerkelijk museum naar een seculier landelijk rijksmuseum kan niet los gezien worden van de in hoofdstuk vier genoemde veranderende kerkelijke verhoudingen, evenmin als van een veranderende houding van de staat ten opzichte van de verantwoordelijkheid voor het kerkelijk cultureel erfgoed. Daarnaast komen binnen de museale wereld de historische musea op, die een dusdanige manier van presenteren en van informatie aanbieden hebben, dat men bij het Rijk en het Aartsbisschoppelijk Museum kansen ziet om op deze manier de van origine katholieke verzameling in zekere zin neutraal en dienstbaar aan de presentatie van de Nederlandse geschiedenis te maken. De oecumene in de kerken met de opkomst van de Wereldraad van Kerken en het Tweede Vaticaans Concilie (1962-1965), het zoeken naar samengaan en het loslaten van de vaste verzuilde posities, het zorgt er samen voor dat er binnen het specifieke gebied van het Aartsbisschoppelijk Museum plaats is voor een bredere museumoecumene dan in hoofdstuk vier beschreven werd. Dat zal voorwaardelijk blijken om het museum een stevig fundament van bestaan te geven en het zo te behouden voor de toekomst.

In dit hoofdstuk wordt in beeld gebracht wat er precies gebeurt in de jaren 1943 tot en met 1973, hoe het proces doorloopt in de officiële opening van het museum in 1979 en hoe het museum, nadat de definitieve beslissing is gevallen om van de collecties een rijksmuseum te maken tot de uiteindelijke vormgeving van de vaste presentatie komt en in de erop volgende jaren omgaat met het neutraliseren van de collectie. Ondertussen verandert de kijk op educatie in musea met als gevolg een andere benadering van de objecten en een andere inzet van de begeleidende tekst, wat consequenties heeft voor de uiteindelijke presentatie. Het personeelsbestand neemt gestaag toe, taken differentiëren, nieuwe afdelingen en functies ontstaan. Bovendien gaat men vanaf 1973 hard aan de slag om voor het nieuwe museum te collectioneren. Achter dit alles ligt de grote opdracht van het Rijk om van dit van origine kerkelijke museum een volwaardig rijksmuseum te maken, dat zo objectief mogelijk de geschiedenis van het christendom vertelt om op deze manier als rijksmuseum bestaansrecht te hebben. De staf van het museum zal verschillende manieren vinden om aan die opdracht gehoor te geven.

I Overheidsbemoeyenis

1. Overheid en musea; ontwikkelingen na de oorlog

In de jaren tussen 1945 en 1975 is er een gestage toename te zien in de zorg van de Nederlandse overheid voor kunst en cultuur. Een lijn die pas rond het jaar 1976 met de nota *Naar een nieuw museumbeleid* omgebogen wordt. Mei 1945 wordt er een Commissie van Advies inzake de reorganisatie van de Nederlandsche musea opgericht. Mei 1947 wordt als adviesorgaan van het Rijk de Voorlopige Raad voor de Kunst ingesteld.³ Maart 1955 wordt deze raad definitief als de Raad voor de Kunst geïnstalleerd.⁴ Na de ontwrichtende oorlogsjaren hecht men eraan om te werken aan een zekere vorm van volksoopvoeding; kunst en cultuur dienen als middel tegen zedenverval, wansmaak en onbeschaafdheid, maar ook om eensgezindheid te creëren.⁵ De commissie pleit dan ook voor een algehele verantwoordelijkheid van het Rijk voor musea en adviseert tot financiële betrokkenheid bij belangrijke gemeentelijke en particuliere musea.

In de jaren vijftig en zestig, met een opbloeiende economie, wordt cultuur dan ook steeds meer een zaak van de overheid. Hoewel men vasthoudt aan het idee dat het particuliere initiatief de eerste verantwoording heeft om bij te dragen aan het culturele leven in Nederland, breidt de in gang gezette verzorgingsstaat zich ook uit op het gebied van kunst en cultuur, als onderdeel van het welzijnswerk. Dat wordt concreet zichtbaar als in 1965 een herindeling plaatsvindt van de departementen en er een nieuw ministerie wordt opgericht, het ministerie van Cultuur, Recreatie en Maatschappelijk Werk (CRM). De museale wereld wordt op deze manier gescheiden van het ministerie van onderwijs en wetenschap en verbonden aan de gebieden van recreatie en maatschappelijk werk. De politiek neemt ondertussen de zorg voor het 'collectieve goed' van kunst en cultuur op zich, zodat iedere burger daarvan gebruik kan maken, al zal niet iedereen dat in gelijke mate doen. Die zorg uit zich in een explosieve groei van kunstsubsidies, waar met name Bouvy heel goed gebruik van zal weten te maken. Voor het Aartsbisschoppelijk Museum betekent dit, net zoals voor veel musea, dat het zich meer en meer tot de overheid richt om in aanmerking te komen voor subsidiegelden, waardoor de contacten met het Rijk en met de adviesinstanties van de overheid versterkt worden. Vanaf 1943 onderhoudt het Aartsbisschoppelijk Museum zich met het Rijk in de persoon van Daan Lunsingh Scheurleer.⁶ Lunsingh Scheurleer blijft tot zijn pensionering in 1973 een belangrijke verbindingspersoon tussen museum en overheid. Hij is vanaf 1943 als adviseur

³ Elshout 2016: 50 en 59.

⁴ In 1996 fuseert de Raad voor de Kunst met de Raad voor Cultuurbeheer, de Mediaraad en de Raad van Advies voor Bibliotheekwezen en Informatieverzorging tot het huidige adviesorgaan, de Raad voor Cultuur.

⁵ Elshout 2016: 58.

⁶ In NA, archiefnr. 2.14.73, inventarisnr. 6636 is de correspondentie te vinden die Lunsingh Scheurleer onderhield met het Aartsbisschoppelijk Museum. De oudste brief in dit archief dateert van 19 april 1943, in deze brief doet Lunsingh Scheurleer een poging om Timmers in het museum te Sittard te treffen.

verbonden aan de Rijkscommissie van Advies inzake de Musea. In 1949 wordt Lunsingh Scheurleer rijksinspecteur voor roerende monumenten. Uit hoofde van die functie is hij tevens de secretaris van de Rijkscommissie voor Musea en vervult hij een bemiddelende rol tussen overheid en musea.⁷

In de jaren zestig verdwijnt de gedachte dat de subsidiëring van culturele instellingen slechts een tijdelijke zaak is, naar de achtergrond. Het aantal en ook de hoogte van de subsidies neemt alleen maar toe, dat laatste is goed terug te zien in de ontwikkeling van de subsidiëring van het Aartsbisschoppelijk Museum.⁸ De overheid ziet de musea ondertussen als voorzieningen die het algemeen belang dienen, als collectieve goederen, die door de gemeenschap bekostigd dienen te worden.⁹ Men verwacht dat de samenleving op een hoger niveau van beschaving zal komen, wanneer zoveel mogelijk mensen deelnemen aan de kunsten. De overheid wil zo actief bijdragen om de kwaliteit van het bestaan te verbeteren.¹⁰ Zij neemt in deze jaren ook steeds meer zorgfuncties over, die eerder onder de verantwoordelijkheid van particuliere, maar wel aan specifieke zuilen verbonden organisaties vielen. Ook dit wordt concreet zichtbaar in de ontwikkelingen rond het Aartsbisschoppelijk Museum, waarbij de rooms-katholieke kerk verantwoordelijkheid voor het museum weglegt en het Rijk langzaamaan steeds meer verantwoordelijkheden voelt en ook opneemt, zoals uit het vervolg van dit hoofdstuk zal blijken. Ondertussen verschuift het idee van het waartoe van dit engagement van de overheid van 'volksverheffing' naar 'welzijn voor allen'.

In de discussienota *Kunstbeleid* uit 1972 is die verschuiving te zien. In de nota staat een aantal gerichte uitspraken. De schrijvers poneren dat kunst slechts de steun van de samenleving kan krijgen, als daar ook een samenlevingsbelang mee gemoeid is. Kunst dient dus 'maatschappelijk relevant' te zijn. Het kunstbeleid van de overheid staat dan ook niet in dienst van de kunst, maar van de samenleving. Vandaar dat kunstbeleid onder het welzijnsbeleid dient te vallen. De rol van de overheid zou veel meer dirigerend dan volgend moeten worden.¹¹ In 1976 wordt deze verantwoordelijkheid van de overheid vormgegeven en duidelijk op papier gezet in de sectornota *Naar een nieuw museumbeleid*. Daarin wordt de gewenste koers vastgelegd. Speerpunten die daarin terug te vinden zijn, zijn een decentralisatie van de verantwoordelijkheid van het Rijk naar provinciaal niveau en een gerichtere en bewustere omgang met de educatieve en maatschappelijke functie van het museum. Aanleiding hiervoor vormt de gestage groei van subsidies aan een toenemend aantal niet-rijksmusea in de jaren vijftig en zestig, waarbij er sprake is van een

⁷ Duparc 1975: 349.

⁸ In NA, archiefnr. 2.14.73, inventarisnr. 6637 is aan de hand van brieven van de adviseur van de musea, D.F. Lunsingh Scheurleer, aan de Rijkscommissie voor de Musea en aan D.P.R.A. Bouvy het verloop van deze subsidies goed te volgen. Zo wordt er in 1947 1900 gulden subsidie toegekend voor inventarisatiewerkzaamheden rond de handschriften, daarna lopen de bedragen langzaam op en worden met het subsidiegeld niet alleen medewerkers betaald, maar ook restauratiewerkzaamheden verricht. In 1957 krijgt het museum bijvoorbeeld 11.000 gulden subsidie. Dat bedrag loopt in de jaren zestig op tot 16.000 gulden in 1967. Vanaf dan richt het Rijk zich op subsidieverlening aan een gecombineerd kerkelijk museum.

⁹ Duparc 1975: 356-360; *Cultuurbeleid in Nederland* 2002: 58.

¹⁰ Oosterbaan 1990: 68-69.

¹¹ Engels 1972: 37-38.

onduidelijk beleid op deze subsidiegelden. Dat geeft een groeiend gevoel van onbehagen. Er is ook weinig lijn in het overheidsbeleid ten aanzien van cultuur, de subsidiëring van de diverse instanties is vooral afhankelijk van de financiële situatie, die per moment en per minister wisselt.

De overheid vindt het inhaken op particulier initiatief niet meer passend bij de tijd, de overheid moet juist zelf initiatieven ontplooiën. Daarnaast is er geen heldere afbakening tussen de verantwoordelijkheden van Rijk, provincie en gemeente. Ook gaat het Rijk wat meer inhoudelijk mee dirigeren; het wil richting geven aan de invulling van de taken van het museum. De schrijvers formuleren in de nota drie doelstellingen: allereerst moet men culturele waarden ontwikkelen en in stand houden. Ook wil men culturele objecten en manifestaties toegankelijk maken. Als derde hoopt men voor de bevolking de mogelijkheden bevorderen om in culturele waarden te participeren.¹²

In deze doelstellingen klinkt het adagium van het kabinet-Den Uyl (1973-1977) door: spreiding van kennis, inkomen en macht. Dat zal ook het educatiebeleid van musea aanzienlijk veranderen, zoals verderop in dit hoofdstuk uitgewerkt wordt. De overheid denkt dat vorm te kunnen geven door harmonisatie, het op elkaar afstemmen van de regelgeving, en door decentralisatie. Zij wil de verantwoordelijkheden tussen Rijk, provincie en gemeente scherper verdelen, daarom dient er onderscheid gemaakt te worden tussen musea met een nationaal, een regionaal en een lokaal belang.¹³ Vooral de regionale musea zouden een belangrijke bijdrage kunnen leveren aan het verbinden van de bezoeker aan de collectie.¹⁴

Het Catharijneconvent, hoewel nog in wording, wordt nadrukkelijk onder de groep van de rijksmusea geplaatst. De collectie stijgt immers uit boven het regionale verband - de basisvoorwaarde - en verder gaat het museum zich bezighouden met een uitgesproken landelijke ontwikkeling, namelijk de geschiedenis van het christendom in Nederland. Het is een status die het museum een krachtige uitgangspositie biedt en de opmaat vormt tot een structurele bijdrage van het Rijk aan de instandhouding van de collectie.

2. Toenemende financiële betrokkenheid van de rijksoverheid bij het Aartsbisschoppelijk Museum, 1943-1964

Het Rijk toont zich in de periode na de oorlog verantwoordelijk voor het behoud en het beheer van kerkelijke kunst, onder andere voor de drie voorlopers van het Catharijneconvent: het Aartsbisschoppelijk Museum, het Oud-Katholiek Museum en het Bisschoppelijk Museum Haarlem. In de oorlogsjaren houdt men overheidssubsidie nog af, omdat de collectie veiliger lijkt onder het

¹² Van Doorn 1976: 29.

¹³ Van Doorn 1976: 54-63.

¹⁴ Elshout 2016: 69.

beheer van de rooms-katholieke kerk. Toch komt het Rijk in de jaren erna steeds beter in beeld als subsidiegever.

In 1947 wordt er door Bouvy in overleg met Lunsingh Scheurleer een wetenschappelijke assistent aangesteld, die grotendeels met rijkssubsidie bekostigd kan worden en die zich bezig zal houden met de inventarisatie van de verzameling sculptuur en metaal van het museum.¹⁵ Vanaf dat jaar ontvangt het Aartsbisschoppelijk Museum incidenteel subsidie in de vorm van een bedrag dat cirkelt rond de 2000 gulden per jaar. Bouvy poogt elke keer opnieuw daar een structurele subsidie van te maken, om zo de loonkosten van een vaste wetenschappelijke assistent te kunnen betalen, maar het Rijk geeft er de voorkeur aan om elk jaar opnieuw een losse subsidie vast te leggen voor een bepaald doel.¹⁶ Het jaar 1952 valt uit de toon - dan gaat er eenmalig een groot geldbedrag naar het Oud-Katholiek Museum. In 1955 krijgt het Bisschoppelijk Museum Haarlem, dat in het verslag nog het Bisschoppelijk Museum van Kerkelijke Oudheid, Kunst en Geschiedenis genoemd wordt, een subsidie van 4000 gulden en een jaar later krijgen beide musea een bedrag van 7500 gulden.

Het is interessant om kort naar het verloop van beide jaarlijkse subsidies te kijken. Worden in eerste instantie gelijke geldbedragen aan beide musea gegeven, langzaamaan schuift er meer geld naar het Aartsbisschoppelijk Museum en al wisselen de verhoudingen enigszins, in de jaren zestig ontvangt dit museum doorgaans het dubbele en het eindigt in het jaar 1969 zelfs met het driedubbele bedrag van wat het Bisschoppelijk Museum Haarlem krijgt. Het zijn deze jaren waarin het Aartsbisschoppelijk Museum, gestimuleerd door de rijksoverheid, op zoek gaat naar mogelijkheden om een groter kerkelijk museum op te zetten, waarin een aantal collecties bij elkaar gebracht kunnen worden. De collectie van het Bisschoppelijk Museum Haarlem wordt op papier in januari 1966 aan het Aartsbisschoppelijk Museum overgedragen. Eind 1967 komt daar de collectie van het Oud-Katholiek Museum bij. Rond 1973 komen de objecten van het Bisschoppelijk Museum Haarlem naar Utrecht. De meesten worden in het depot opgeslagen. In de praktijk komen de objecten pas in 1979 in de opstelling van het nieuwe rijksmuseum Het Catharijneconvent terecht.

¹⁵ In NA, archiefnr. 2.14.73, inventarisnr. 6636 is via een heel aantal brieven mooi het verloop van het contact zien. Op 21 april 1947 schrijft D.P.R.A. Bouvy een briefje aan D.F. Lunsingh Scheurleer met verzoek om geld voor het aanstellen van een tijdelijke kracht, die door het Rijk betaald wordt. Op 28 april 1947 antwoordt Lunsingh Scheurleer dat Bouvy hem in zijn hoedanigheid van adviseur van musea een brief moet schrijven waarin hij de werkzaamheden specificeert. 'Dan zal ik zien wat ik voor jullie doen kan' besluit hij zijn brief. Op 29 april is er opnieuw een handgeschreven briefje van Bouvy, met daarbij een getypt verzoek om een financiële bijdrage voor een assistent om aan de beschrijving van de collectie te werken. Op 19 mei adviseert Lunsingh Scheurleer positief voor een bedrag van 2160 gulden ten bate van de inventarisatie van de verzameling sculptuur en metaal. In een brief van 22 juli zegt men het museum 1900 gulden toe. Het Aartsbisschoppelijk Museum moet zelf 500 gulden bijdragen, waarmee een maandelijks inkomen van 200 gulden geborgd is.

¹⁶ Door het verbinden van een losse subsidie met een vast doel is het Rijk in staat om de garantie te krijgen dat vastgelegde werkzaamheden ook uitgevoerd worden. Mooi voorbeeld is de hernieuwde aanvraag van subsidie voor een wetenschappelijke assistent in 1948. Bouvy vraagt opnieuw om een jaar loonkosten, maar verspreekt zich eigenlijk als hij uitlegt dat zijn assistente het werk voor de catalogus niet heeft kunnen afronden omdat ze aan een tentoonstelling meewerkte. Lunsingh Scheurleer kan op dat moment eisen dat eerst de beloofde werkzaamheden uitgevoerd worden, voordat er een nieuwe subsidie aangevraagd kan worden, waarna het werk in rap tempo afgeleverd wordt. Zie NA, archiefnr. 2.14.73, inventarisnr. 6636; brief van D.P.R.A. Bouvy aan D.F. Lunsingh Scheurleer, 24 mei 1948; brief van D.F. Lunsingh Scheurleer aan D.P.R.A. Bouvy, 25 maart 1948; brief van D.P.R.A. Bouvy aan D.F. Lunsingh Scheurleer, 7 april 1948; brief van D.P.R.A. Bouvy aan D.F. Lunsingh Scheurleer, 26 juli 1948, waarin Bouvy meldt dat het werk nagenoeg klaar is; brief van D.F. Lunsingh Scheurleer van 9 september 1948, waarin Lunsingh Scheurleer opnieuw positief adviseert voor het verlenen van een subsidie van 1900 gulden.

Die positieve en actieve houding van het Rijk ten aanzien van een samenbundeling van de diverse bisschoppelijke verzamelingen kan plaatsvinden door een drietal bewegingen. Allereerst is er de veranderende houding van de rooms-katholieke kerk ten opzichte van het eigen kerkelijk erfgoed, zoals die in het vorige hoofdstuk beschreven is, waardoor de kerk nadrukkelijk het Rijk verzoekt de verantwoording voor de collectie op zich te nemen. Ten tweede bevindt de stad Utrecht zich juist in deze periode in een financieel zware tijd. Ook de stad zoekt ondersteuning bij het Rijk, om te zien of die een gedeelte van de toch wel drukkende verantwoording voor de collectie op zich wil nemen, temeer daar de collectie rijk genoeg aan betekenis is, om het landsbelang te dienen. De derde verandering vindt plaats vanuit de overheid zelf. Het zijn de jaren waarin de overheid zich meer verantwoordelijk stelt voor het cultuurbezit, zoals in de paragraaf hierboven geschetst.

3. Een onverwachte wending, 1964-1973

Op 5 november 1964 vindt er een onderhoud plaats tussen Bouvy, mw. Janssens, Duparc, hoofd van de onderafdeling Musea en Van de Laar, staatssecretaris van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen. Van de Laar en Janssens kennen elkaar van hun studententijd aan de Katholieke Universiteit van Nijmegen.¹⁷ Men is bijeen om de inventarisatie van kerkelijke monumenten te bespreken, maar ondertussen uiten de heren van het departement met klem de wens dat men gaat streven naar een concentratie van de kerkelijke musea. Bouvy kan meedelen dat er onderhandelingen gaande zijn tussen de gemeenteraden van Utrecht en Haarlem, en dat een fusie niet lang meer op zich zal laten wachten, maar dat de concretisering van die plannen samenhangt met de uitvoer van de bouw van de Rietveldvleugel aan het Centraal Museum, een plan dat de gemeente Utrecht vanwege een gebrek aan financiën voorlopig nog niet kan uitvoeren.¹⁸ Maar de wens van het ministerie wordt duidelijk gehoord en nadien nadrukkelijk in de diverse verbanden waarin het museum opereert, genoemd en overgebracht.

Vanaf het jaar 1966 is er regelmatig contact op het hoogste landelijke niveau. Op 5 januari is een afvaardiging van het bestuur en een afvaardiging van B en W te Utrecht samen op audiëntie bij Maarten Vrolijk (1919-1994), minister van Cultuur, Recreatie en Maatschappelijk Werk in het kabinet-Cals (1965-1966). De minister vraagt of er naast de fusie met Haarlem nog verdergaande mogelijkheden tot concentratie zijn. De heer Wellen antwoordt dat men vooral de verzamelingen boven de grote rivieren bij elkaar wil brengen, maar dat dit aanzienlijke financiële consequenties heeft.

¹⁷ Defoer 2005: 220. Van de Laar blijft ook als hij burgemeester van Bergen op Zoom is geworden, bij het Aartsbisschoppelijk Museum betrokken. In 1968 wordt hij lid van het algemeen bestuur van het Aartsbisschoppelijk Museum en wanneer Fortmann onverwacht overlijdt, neemt hij het voorzitterschap op zich.

¹⁸ Notulen 17 november 1964. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 94.



Afb. 36. Minister Klompé arriveert bij de Tweede Kamer, juni 1963.

De gemeente Utrecht kan deze in ieder geval niet opbrengen en de kerk is financieel uitgeput. Zou het Rijk niet kunnen adviseren tot een algehele concentratie van kerkelijke musea, waardoor het tevens te motiveren zou zijn om een deel van de financiering van dat te vormen museum uit

rijkssubsidies te bekostigen?¹⁹ Het jaar erop wordt er audiëntie aangevraagd bij de nieuwe minister van Cultuur, Recreatie en Maatschappelijk werk in het kabinet-Zijlstra (1966-1967), Marga Klompé (1912-1986). Op 7 september schrijven Fortmann en Wellen een brief aan minister Klompé, met daarin het verzoek om haar een voorstel voor een gecombineerd kerkelijk museum voor te leggen. Zij geven daarin aan dat de gemeente Utrecht nauw betrokken is bij de uitvoering van deze plannen, 'maar het zou wenselijk zijn na te gaan in hoeverre in de toekomst, gezien het nationaal cultureel belang, ook het Rijk in de uitvoering van dit project zou kunnen participeren'.²⁰

Saillant detail is dat dit hele jaar door al brieven vanuit het Aartsbisschoppelijk Museum aan minister Klompé gericht zijn. (afb. 36) Allereerst door de heer Fortmann zelf, die haar onder andere vraagt om de tentoonstelling te openen waarin de belangrijkste stukken van het Haarlems Museum in het Aartsbisschoppelijk Museum getoond worden. In die brief wordt geattendeerd op de samenvoeging van de twee kerkelijke musea 'onder stimulans van Uw Departement' en op de vorming van een groot kerkelijk museum, met de in hoofdstuk vier besproken nieuwe, meer historische benadering van de objecten als representanten van de religieuze geschiedenis van Nederland. Volgens Fortmann zal het museum 'ongetwijfeld ook een meer oecumenisch karakter krijgen, nu het vaststaat dat eveneens de collectie van het Oud-Katholiek Museum aan de beide reeds genoemde verzamelingen zal worden toegevoegd'. Het bestuur verzoekt de minister de opening voor haar rekening te willen nemen, 'mede omdat het wel en wee van de kerkelijke musea en de kerkelijke monumentenzorg in toenemende mate het Rijk ter harte gaat'.²¹

Maar ook mw. Janssens schrijft brieven aan Klompé. Zij is in deze tijd de adjunct-directrice van het Aartsbisschoppelijk Museum en de rechterhand van Bouvy. Volgens oud-medewerker Henri Defoer 'was zij een innemende vrouw met een grote sociale intelligentie' en was het mede door haar 'vertrouwenwekkende uitstraling [...] dat de diverse overheden zich bij deze plannen lieten betrekken'.²² Bovendien was zij een oud-leerlinge van Marga Klompé en in die hoedanigheid richt zij zich ook tot de minister, met als doel het grote belang van de verwerkelijking van een museum van religieuze kunst onder haar aandacht te brengen. Zelf schrijft zij aan de minister:

Eenzijds geloof ik dat hiermede - ook de verzameling van het Oud-Katholiek Museum zal bij ons onderdak vinden - een oecumenisch belang gediend kan worden, anderzijds dacht ik dat het dienstig is dat, in onze tijd met zijn veranderde inzichten en zijn pogen nieuwe vormen te vinden, het juist goed zou zijn de historische ontwikkeling van het religieuze denken aan de

¹⁹ Verslag audiëntie bij minister Vrolijk, 5 januari 1966. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 382.

²⁰ Brief van het bestuur van het Aartsbisschoppelijk Museum aan minister M.A.M. Klompé, 7 september 1967. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 83.

²¹ Brief van H.J.H.M. Fortmann aan minister M.A.M. Klompé, 9 mei 1967. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 382.

²² Defoer 2005: 220.

hand van kunstvoorwerpen te tonen, om mede daardoor tot een duidelijker inzicht in de huidige problemen te komen.²³

Bij de uiteindelijke bespreking blijkt dat de minister de plannen van samenvoeging ten zeerste toejuicht, ook dat ze de rijkssubsidie hiervoor aanzienlijk op zou willen rekken, maar ze geeft tegelijkertijd helder aan dat het niet mogelijk zal zijn om 'dit gecombineerd kerkelijk museum op een excessieve wijze ten opzichte van andere niet-rijksmusea te steunen'.²⁴

Eind 1967 wordt de overeenkomst om tevens de collectie van het Oud-Katholiek Museum op te nemen, middels een contract vastgelegd. Op dat moment wordt hardop benoemd dat vanuit de besprekingen met het departement de gedachte naar voren komt om ook de reformatorische kerken te betrekken in de opzet van het nieuwe museum, dat een rijksmuseum zou moeten worden.²⁵ Twee nieuwe elementen liggen hierin besloten. Allereerst de gedachte dat het nieuwe museum een rijksmuseum zou moeten of kunnen worden. Ten tweede dat men hiervoor actief op zoek wil naar samenwerking met de protestantse kerken, dat men zich breder opstelt dan de eigen katholieke kring. Hoewel het Rijk bij de officiële oprichting van het rijksmuseum de inbreng van de protestantse kerken als harde voorwaarde stelt, en het naar buiten toe ook altijd zo gepresenteerd is dat de 'neutrale' overheid dit als voorwaarde stelt, lijkt het bestuur zelf ook zeer geporteerd te zijn van deze gedachte. Het zijn de voortrekkers van de fusie, met Wellen voorop, die een breed draagvlak willen voor het toekomstige museum. Dit blijkt herhaaldelijk uit de notulen, zoals die van maart uit het jaar 1968. Men wil toe naar een nieuwe stichting, met daarin drie deelnemers: kerk, Rijk en gemeente. Men noemt het 'bijzonder verheugend dat reeds de fusie met het Oud-Katholiek Museum tot stand is gekomen, waardoor het *eng katholiek kerkelijk karakter aan het vervagen is. Er zou tevens gestreefd kunnen worden naar samenwerking met en inbreng van protestantse kerken.* [cursivering WV]'.²⁶ In mei datzelfde jaar voert Wellen opnieuw het woord, hij wil het museum 'in de toekomst een zo breed mogelijke bestaansbasis te geven door deelname van meer participanten. Hij dacht hierbij aan protestantse kringen. [cursivering WV] Het was dus ook als een ideëel plan bedoeld.' Wellen wijst er met nadruk op 'dat *hij en de Heer Hotke ervan overtuigd zijn dat het museum absoluut een brede basis dient te hebben, dus ook op den duur deelname aan protestantse kring*' [cursivering WV], waarbij Wellen belooft deze gedachte in een volgende vergadering concreet te maken.²⁷ Het zal vooral een strategische keuze zijn geweest om deze gewenste 'museumoecumene' door de neutrale overheid te laten aansturen.

²³ Brief van A.M. Janssens aan minister M.A.M. Klompé, 14 juli 1967. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 83.

²⁴ Verslag van de audiëntie van het bestuur van het Aartsbisschoppelijk Museum op 28 september 1967 bij minister M.A.M. Klompé te Rijswijk, 11 oktober 1967. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 83.

²⁵ 13 december 1967, onderhandse acte waarin besloten wordt ook de collectie van het Oud-Katholiek Museum op te nemen in het nieuwe museum. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 296.

²⁶ Notulen van het bestuur van het Aartsbisschoppelijk Museum, 26 maart 1968. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 195.

²⁷ Notulen van het bestuur van het Aartsbisschoppelijk Museum, 15 mei 1968. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 195.

In de conceptnota's van 31 december 1968 en van 2 januari 1969 komen twee andere belangrijke elementen naar voren. De overheid benadrukt dat men juist nu een museum moet oprichten om de geschiedenis van het christendom centraal te stellen. De verdergaande secularisatie bedreigt een wezenlijk en voorheen vanzelfsprekend stuk geestelijke bagage. Daarmee samenhangend is er de nadruk die gelegd wordt op de opzet als een *historisch* museum. 'Het moet de taak zijn van het kerkelijk museum dit verleden weer te actualiseren en duidelijk voor ogen te brengen, waardoor men kan zien dat het [christendom] een grote bijdrage heeft geleverd in de ontwikkeling van de eigen cultuur.'²⁸

Men is er deze jaren nog lang niet van overtuigd dat het museum daadwerkelijk een rijksmuseum zal worden, toch komt het plan herhaaldelijk terug op de agenda en lijkt het ook in de gedachten van de betrokkenen te rijpen.²⁹ Op 17 juli 1970 kan minister Klompé berichten dat zij zich samen met haar ambtgenoot van Financiën, ten gunste van de samenvoeging van genoemde musea en wel in verband van een rijksmuseum uitspreekt. In een brief van de minister aan de voorzitter van de Rijkscommissie voor de Musea verwoordt zij het als volgt:

Ampel overleg heeft mij er tenslotte toe gebracht in principe de gedachte te aanvaarden, dat de genoemde musea onder nader daartoe vast te stellen voorwaarden hun specifieke positie als particulier museum prijs geven en dat het nieuwe museum de status van Rijksmuseum verwerft. [...] Ik meen dat er in dit geval termen aanwezig zijn om de gedachte tot samenvoeging in het verband van een Rijksmuseum te ondersteunen, daar er een unieke situatie wordt geschapen door het landelijk samengaan van drie, waarschijnlijk vier musea onder één noemer, die van Nationaal Museum voor Religieuze Kunst. Een ontwikkeling, welke bovendien zeer wel aansluit bij de steeds meer tot gelding komende samenwerkingsgedachte der kerken in Nederland.³⁰

Vreugde alom. Op 4 augustus volgt er een persbericht van Wellen, waarin het samengaan van de collecties in het verband van een rijksmuseum aangekondigd wordt. Hij benadrukt daarbij de nieuwe

²⁸ Conceptnota betreffende de opzet van het te stichten museum Catharijneconvent, gedateerd 31 december 1968. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 83. Conceptnota 2 januari 1969. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 197.

²⁹ 'Een andere suggestie, het museum om te zetten in een rijksmuseum voor kerkelijke kunst, werd door de Heer Hotke niet voor verwezenlijking vatbaar geacht.' Notulen van het bestuur van het Aartsbisschoppelijk Museum, 26 maart 1968, HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 195; 'Door de heer Hotke is de suggestie gedaan van het Aartsbisschoppelijk Museum c.a. een rijksmuseum te maken. Spreker acht de kans van slagen hierop betrekkelijk gering, omdat het voor de minister zeer moeilijk zal zijn gelden op de rijksbegroting te krijgen voor een nieuw museum.' Verslag topoverleg, 25 maart 1969, HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 195; 'De minister nam nogmaals de beide mogelijkheden voor de toekomstige status van het kerkelijk museum door. Wat betreft mogelijkheid a. was zij van oordeel dat zij op onoverkomelijke moeilijkheden zou stuiten t.o.v. de andere gesubsidieerde niet aan het Rijk toebehorende musea, wanneer zij aan het nieuwe kerkelijke museum een jaarlijkse subsidie van 5 tot 6 ton zou toekennen. [...] Hierop concludeerde de Heer Van de Laar, dat dan maar gekeken moest worden naar oplossing b. [omzetten in rijksmuseum WV], waar de Minister het in haar hart wel mee eens was. Zij zei toen dat, toen de heer Hotke dit rijksmuseumplan in december 1968 lanceerde, zij er niets voor voelde. Nu ging zij toch wel weer naar het idee overhellen.' Verslag van de audiëntie van het bestuur van het Aartsbisschoppelijk Museum op 19 november 1969 bij minister M.A.M. Klompé te Rijswijk, 28 november 1969. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 199.

³⁰ Brief van minister M.A.M. Klompé aan de voorzitter van de Rijkscommissie voor de Musea, 28 juli 1970. NA, archiefnr. 2.24.25, inventarisnr. 2912.

benadering van de objecten die het museum voorstaat. Binnen het geheel van de Nederlandse musea wil men komen 'tot een geheel eigen opzet, waarbij het accent niet louter ligt op de kunsthistorische of esthetische waarden van de getoonde kunstvoorwerpen, maar bovenal op de plaats van deze voorwerpen in het totaal van de ontwikkeling van het kerkelijk, religieus en maatschappelijk leven in Nederland'.³¹ Eind augustus gaan ook B en W van Utrecht met algemene stemmen akkoord met het plan. De stad zal de restauratie voor het Catharijneconvent op zich nemen, de kosten daarvoor bedragen circa tien miljoen gulden. Het feit dat het Rijk de toekomstige exploitatie voor zijn rekening zal nemen en de grote culturele waarde van dit project voor de stad geven de doorslag.

Pas op dit moment lijkt de stad Haarlem zich te realiseren dat een kostbare collectie voorwerpen voorgoed uit de stad verdwijnt. Een KVP-raadslid stelt nog een wanhopige poging in het werk om de collectie voor Haarlem te behouden. Volgens hem zijn verschillende stukken van regionaal belang voor Haarlem en Amsterdam. Zij zouden prima in de collectie van het Frans Hals Museum passen. Maar zijn actie komt te laat, de stad Haarlem heeft afgelopen periode weinig tot geen verantwoordelijkheid getoond. Financieel niet, men steunde het museum slechts met 2000 gulden per jaar. Maar ook aan waardering van de inwoners zelf ontbrak het; weinig Haarlemmers vonden immers de weg naar het museum.³²

Begin september kopt het *Utrechts Nieuwsblad*: 'Citaat mej. Janssens: Catharijneconvent: geen rooms onderonsje.'³³ Wethouder Van der Vlist wordt kritisch bevraagd of hij het zinvol vindt om tien miljoen neer te leggen voor een zo op het verleden en op beslotenheid gerichte zaak als dit museum. Komende jaren zal het nieuwe rijksmuseum het tegendeel moeten gaan bewijzen. In 1971 worden de bezittingen van de drie kerkelijke musea in permanente bruikleen ondergebracht bij de daarvoor opgerichte Stichting Het Catharijneconvent.

II Een groeiende museumoecumene, 1972-1979

1. Oprichting van de Stichting Protestantse Kerkelijke Kunst

Eind februari 1972 legt het bestuur van de Stichting Catharijneconvent contact met Wim Dankbaar (1907-2001). Deze bekleedt op dat moment de functie van hoogleraar voor de kerk- en dogmengeschiedenis aan de rijksuniversiteit van Groningen. Vermoedelijk speelt mee dat Dankbaar sterk betrokken is geweest bij het proces van de oecumene. In de jaren 1955-1963 was hij voorzitter van de Oecumenische Raad van kerken. Het Rijk stelt immers als voorwaarde dat het nieuwe

³¹ MCC, archief Bestuur St.CC.

³² 'Liquidatie Bisschoppelijk Museum. Actie om fraaie collectie voor Haarlem te behouden.' *Nieuwe Haarlemse Courant*, 6 augustus 1970.

³³ 'Citaat mej. Janssens: Catharijneconvent: geen rooms onderonsje.' *Utrechts Nieuwsblad*, 6 september 1970.

museum zich niet mag beperken tot de collecties van het Aartsbisschoppelijk Museum, het Bisschoppelijk Museum van Haarlem en het Oud-Katholiek Museum, maar dat er ook inbreng dient te komen van 'de kerken van de Reformatie'.

Zelf verwacht Dankbaar niet dat het om een grote collectie zal gaan, omdat deze kerken zich niet bijzonder hebben toegelegd op kerkelijke kunst, maar Louis van de Laar corrigeert dit beeld. Volgens hem wil het nieuwe museum de invloed van het christendom op de Nederlandse samenleving illustreren. Daardoor kunnen stukken die weinig kunsthistorische waarde hebben toch interessant zijn voor het nieuwe museum. Men heeft al een lijstje gemaakt met voorwerpen waar men interesse in heeft. Men denkt bijvoorbeeld aan zaken als een dooptuin, verschillende bijbeluitgaven, historische prenten en pamfletten. Volgens Van de Laar is er genoeg materiaal voorhanden om iemand die geïnteresseerd is in de geschiedenis van het christendom, goed te informeren. Sterker nog, de reformatorische inbreng is juist voor de illustratie van de hele ontwikkeling onmisbaar.³⁴

Dankbaar gaat aan de slag en probeert een aantal mensen te betrekken bij het oprichten van een stichting, waaronder dominee Tim Overbosch (1919-2001) als voorzitter van de Van der Leeuw-stichting en Bert van Swigchem (1923-2010), buitengewoon hoogleraar in de Geschiedenis der Architectuur aan de Vrije Universiteit.³⁵ Ook Regnerus Steensma (1937-2012), universitair docent voor de Architectuur en Iconografie van het Christendom aan de theologische faculteit in Groningen wordt gevraagd mee te denken. Men streeft ernaar de protestantse kerken als gelijkwaardige partner in het bestuur van het Catharijneconvent vertegenwoordigd te laten zijn en men denkt dat een aparte protestantse stichting hierin het meeste kan betekenen.³⁶ Maart 1973, het moment dat men definitief besluit een stichting op te richten, trekt Dankbaar zich terug. Op 9 december 1974 wordt de Stichting Protestantse Kerkelijke Kunst officieel opgericht op initiatief van vier protestantse kerken: de Algemene Doopsgezinde Sociëteit, de Evangelisch Lutherse Kerk, de Nederlandse Hervormde Kerk en de Remonstrantse Broederschap. In 1976 voegen ook de Gereformeerde kerken in Nederland zich bij de stichting.

Het doel van de stichting is het bevorderen van belangstelling en zorg voor voorwerpen van kunst en godsdienstige praktijk binnen het protestantisme in Nederland. Het dagelijks bestuur van de stichting wordt gevormd door jonkheer Lodewijk de Geer (1911-2009) die het voorzitterschap op zich neemt, de heer Steensma als secretaris en de Amsterdamse remonstrantse dominee Luca (1915 - 2000) als penningmeester. Men richt zich op twee zaken. Allereerst het contract dat men met het Catharijneconvent wil aangaan om daardoor met eigen objecten een inbreng te hebben in de

³⁴ Notulen van het bestuur van de Stichting Catharijneconvent, 28 februari 1972. MCC, archief Bestuur St.CC.

³⁵ Brief van prof. W.F. Dankbaar aan D.P.R.A. Bouvy, 28 april 1972. MCC, archief Bestuur St.CC.

³⁶ Brief van R. Steensma aan G.A. Wellen, 24 juli 1972. MCC, archief Bestuur St.CC.

Stichting Catharijneconvent. Daarnaast wil men het verspreide kunstbezit van de reformatorische kerken beter beschermen door dat te inventariseren en de eigenaars eventueel te adviseren over beheer en behoud.

De stichting wil graag meewerken aan de inrichting van die afdelingen die betrekking hebben op de geschiedenis van het protestantisme. Daarbij vindt zij het van belang om een rijk geschakeerd beeld van vier eeuwen historie te geven. Maar daar zijn voorwerpen voor nodig, zodat aan de hand van deze objecten de geschiedenis verteld kan worden. In een brief die de stichting opstelt kort na de oprichting, vraagt het bestuur de achterban te helpen deze voorwerpen te verzamelen. Het bestuur haalt daarbij de doelstelling van het Catharijneconvent aan, dat men aan de hand van authentiek materiaal, geplaatst in de historische context, een beeld wil geven van de geschiedenis van de christelijke cultuur in haar typisch Nederlandse verschijningsvorm.

De pers wordt goed op de hoogte gehouden. Op 9 september 1975 is er een persconferentie waarin het doel van de Stichting Protestantse Kerkelijke Kunst wordt toegelicht. Het *Reformatorisch Dagblad* roemt een dag later de actieve houding van de stichting. De krant haalt de expositie 'Vromen en verlichten' aan, als een proeve van wat in het nieuwe, interkerkelijke museum te verwachten is.³⁷ Volgens *Trouw* gaat het Catharijneconvent niet alleen voorwerpen van kunsthistorische waarde herbergen, maar alles wat nodig is om een zo volledig mogelijk beeld te geven van de christelijke cultuur in ons land. Dat betekent niet alleen 'kostbaar avondmaalzilver en liturgische gewaden, maar ook geborduurde wandteksten, zondagsschoolprentjes en een bundel Sankey-liederen'.³⁸ Men kijkt wat jaloers naar de rooms-katholieken en de oud-katholieken, die veel langer over musea beschikken met daarin belangrijke objecten van geschiedenis en kunst. De oprichting van de Stichting Protestantse Kerkelijke Kunst is een manier om die achterstand in te lopen. Het *Nederlands Dagblad* verhaalt hoe men in het nieuwe museum een heel andere route wil inslaan dan die van de bestaande bisschoppelijke musea met hun sterke kunsthistorische gerichtheid. De krant haalt Wellen aan, die zegt dat niet alleen kunst getoond moet worden, maar ook gewone voorwerpen uit het dagelijkse religieuze leven. Het gaat erom een beeld te geven van het christelijke denken en geloven in Nederland vanaf de Merovingers tot en met de Wereldraad, waarbij verbindende teksten de voorwerpen tot leven moeten brengen.³⁹

Ondertussen speelt zich de discussie af of de stichting of de staf van het Catharijneconvent verantwoordelijk is voor de inrichting van de protestantse afdeling. Hoewel men dat vrij eensluidend het werk van de stichting vindt, zal het uiteindelijk toch de staf zijn, die de definitieve vormgeving

³⁷ 'Stichting Protestantse Kerkelijke kunst zeer actief. Museum Catharijneconvent moet in mei 1978 gereed zijn.' *Reformatorisch Dagblad*, 10 september 1975.

³⁸ 'Museum voor christelijke cultuur. Zondagsschoolprentje even welkom als kostbaar zilverwerk.' *Trouw*, 11 september 1975.

³⁹ 'Kerken zoeken museumstukken voor het Catharijneconvent.' *Nederlands Dagblad*, 22 september 1976.

van de inrichting ter hand neemt.⁴⁰ Op 10 juni 1976 wordt de bruikleenovereenkomst van de Stichting Protestantse Kerkelijke Kunst met Stichting Catharijneconvent getekend en wordt de verzamelde collectie ter beschikking van het museum gesteld.

2. Een eerste proeve van samenwerking in de tentoonstelling Van Willibrord tot Wereldraad, 12 augustus - 15 oktober 1972

In 1972 werkt men als voorbereiding op de vormgeving van de vaste collectie in rijksmuseum Het Catharijneconvent samen aan de tentoonstelling *Van Willibrord tot Wereldraad. Enige aspecten van het geestelijke leven in Utrecht door de eeuwen heen*. De vormgeving van het nieuwe museum voelt als een sprong in het duister, daarom gebruikt men deze tentoonstelling als een vingeroefening.

In deze expositie geeft men een historisch overzicht van de ontwikkeling van het geestelijk leven in de stad Utrecht. Men deelt de tentoonstelling op in vijf periodes, die door vijf losse commissies onderzocht en gepresenteerd worden.⁴¹ In deze opbouw is al iets van de latere vaste opstelling te bespeuren. Zo benadert men de tijd voor de reformatie als een tijd van de gezamenlijke geschiedenis van zowel katholieken, oud-katholieken als protestanten, terwijl er in de periode na de reformatie ruimte geboden wordt om historische gebeurtenissen die bepalend zijn geweest voor een specifieke religieuze groep naast elkaar te vertellen. Zo is er ruimte om de belangrijke rol van de Utrechtse predikant Gisbertus Voetius toe te lichten, die Utrecht in de zeventiende eeuw tot een centrum maakte van calvinistische theologie, net zo goed als er in de periode van de achttiende eeuw ruimhartig aandacht is voor de beschrijving van de ontwikkelingen die tot het ontstaan van de oud-katholieke kerk hebben geleid.⁴²

Het Aartsbisdom Museum geeft met deze aanpak ruimte en vertrouwen aan de drie groepen die het toekomstige museum gaan vormgeven. Door aan de ene kant te focussen op de stad Utrecht, maar aan de andere kant de brede internationale uitstraling van de stad op geestelijk en kerkelijk gebied door de tijd heen te benadrukken, kunnen verhalen van katholieken, oud-katholieken en protestanten naast elkaar verteld worden. De expositie eindigt met een foto van de vergadering in Utrecht in 1938 waar men besloot tot de oprichting van de Wereldraad van kerken. In de catalogus sluit men het algemene deel af door aan de hoogtepunten van de Utrechtse kerkelijke geschiedenis nog een hoogtepunt te verbinden: het tot stand komen van de kerkelijke oecumene: 'Utrecht, in de Middeleeuwen de natuurlijke hoofdstad der Noordelijke Nederlanden, sinds de 18^e eeuw ook het centrum van het Oud-Katholicisme, vanaf 1853 ook het middelpunt van de herestelde R.

⁴⁰ Notulen van de vergadering van het bestuur van de SPKK, 28 april 1976. Het bestuur verwijt Bouvy dat hij dit niet in goed overleg gedaan heeft. MCC, archief SPKK.

⁴¹ Van Willibrord tot Wereldraad 1972: Verantwoording.

⁴² Van Willibrord tot Wereldraad 1972: 14-20.

K. hiërarchie, werd in de 20^e eeuw ook het centrum van de oecumenische beweging.⁴³ Grote kerkelijke verschillen lijken daarmee naar het verleden verwezen te worden. De toekomst is aan de oecumene.

De dagbladen pikken deze historische lijn wel op, maar zijn vooral gecharmeerd van de mooie en bijzondere stukken die in deze tentoonstelling gepresenteerd worden. Naast een hoogst bijzonder bruikleen als het Utrechts Psalter, worden ook hoogtepunten uit de diverse kerkelijke collecties getoond, zoals de ‘zogenaamde kelk van Lebuinus’, het ‘zogenaamd Evangeliarium van Lebuinus’ uit de collectie van het Aartsbisschoppelijk Museum, de vier liturgische gewaden van David van Bourgondië uit de collectie van het Oud-Katholiek Museum en van protestantse zijde twee eind zestiende-eeuwse avondmaalsbekers van de Utrechtse Hervormde Gemeente.⁴⁴

De medewerkers van het Aartsbisschoppelijk Museum krijgen na afloop een stevige preek van Gerard Wellen. Die vindt dat de oud-katholieken er in de tentoonstelling veel te goed vanaf komen, letterlijk en figuurlijk te veel ruimte krijgen.⁴⁵ Toch geeft deze tentoonstelling genoeg vertrouwen in een verdere goede samenwerking tussen de rooms-katholieken, oud-katholieken en protestanten.

3. Afstemming en verkenning, 1973-1979

Vanuit de kamerstukken en de begrotingen is heel aardig het verloop van het verdere proces van de vorming van rijksmuseum Het Catharijneconvent te volgen. De exploitatie van het museum wordt vanaf 1 juli 1976 ingebracht in de kamerstukken, met een korte verklaring bij de grote geldbedragen (100.000 gulden en 750.000 gulden), die gereserveerd worden voor het gebouw.⁴⁶ De opening van het museum zelf wordt langzaam doorgeschoven naar de volgende jaren; verwacht men in 1975-1976 nog dat dit in 1977 zal gebeuren, uiteindelijk vindt dit in het jaar 1979 plaats.⁴⁷ Uit een ander kamerstuk uit 1976-1977 wordt duidelijk dat het Catharijneconvent ondertussen als rijksmuseum wordt gesubsidieerd, maar het Bisschoppelijk Museum Haarlem en het Aartsbisschoppelijk Museum te Utrecht vallen in 1975 nog onder de niet-rijksmusea, die daarvoor dat jaar nog een exploitatiesubsidie ontvangen.⁴⁸ Achter de schermen is de staf heel druk bezig om het nieuwe museum vorm te geven. Een belangrijk punt van overleg betreft de inrichting van het gebouw, met alle praktische zaken die daarbij komen kijken, een ander deel van de voorbereidingen is het nadenken over en vormgeven van de nieuwe presentatie in het rijksmuseum.

⁴³ Van Willibrord tot Wereldraad 1972: 23.

⁴⁴ Redeker, H. ‘Utrecht exposeert 12 eeuwen kerkhistorie.’ *NRC Handelsblad*, 16 augustus 1972; ‘Kostbaar psalter te kijk gelegd.’ *De Tijd: dagblad voor Nederland*, 13 juli 1972; Scholten, L. M. P. ‘Van Willibrord tot Wereldraad.’ *Trouw*, 11 augustus 1972. De laatste constateert dat het protestantisme er in de tentoonstelling nogal bekaaid vanaf komt.

⁴⁵ Interview met Henri Defoer, 5 augustus 2021.

⁴⁶ Kamerstuk Tweede Kamer 1974-1975, nr. 13100 XVI ondernr. 2: 76.

⁴⁷ Kamerstuk Tweede Kamer 1975-1976, nr. 13600 XVI ondernr. 10: 11.

⁴⁸ Kamerstuk Tweede Kamer 1976-1977, nr. 14290 ondernr. 2: 88.

Al in november 1972 wordt er een projectcommissie gevormd voor rijksmuseum Het Catharijneconvent, die in het erop volgende halve jaar uitgebreid wordt met diverse personen. Bouvy, Defoer, Wellen en de nieuwe conservator Paul Dirkse (1946-1998) vormen de vertegenwoordiging vanuit staf en directie van het Aartsbisschoppelijk Museum.⁴⁹ Vanuit het ministerie van Cultuur, Recreatie en Maatschappelijk Werk zijn Robert Hotke (1919-1999), directeur-generaal voor culturele zaken, J. Karsten, hoofd afdeling beleidsvorming en Pieter Yperlaan (1916 - 1996), directeur Musea, Monumenten en Archieven, aanwezig. Later wordt daar nog de heer Theo Meijer (1940-1997), hoofd afdeling musea, aan toegevoegd. Vanuit de net opgerichte Stichting Protestantse Kerkelijke Kunst wordt Luca afgevaardigd, samen met Steensma. Op 16 mei 1973 komt de commissie voor het eerst bijeen. In 1975 wordt van oud-katholieke zijde pastoor Fred Smit (1938-1990) toegevoegd aan de commissie.

Het is de taak van de projectcommissie om de opzet van het nieuwe museum te realiseren, plan en uitgangspunten te ontwerpen van waaruit het museum vormgegeven dient te worden om te beantwoorden aan het gestelde doel: de uitbeelding van de geschiedenis van het christendom in de Nederlanden en de invloed van de christelijke cultuur op de samenleving. De commissie moet dit niet alleen op schrift stellen, maar moet ook een lijn uitdenken waarlangs straks bij de inrichting de vele voorwerpen dienen te worden opgesteld en gegroepeerd. Al gauw krijgt deze lijn in de wandelgangen de betiteling van 'de rode draad'. Het vormt de richtlijn voor de commissie om aan de hand daarvan de inrichting van het nieuwe museum uit te werken.⁵⁰ Het is ook de reden waarom men aan de slag gaat om meer voorwerpen en materialen te verzamelen, ondanks de toch al uitgebreide collecties van de diverse partners. Men wil een zo volledig mogelijk overzicht geven en hiaten voorkomen. Voor sommige perioden is er meer dan genoeg materiaal, maar voor andere tijdsperioden moet men op zoek naar een goede 'bevlezing' van de voornoemde rode draad.

Bouvy zelf houdt zich niet inhoudelijk bezig met het opzetten van de rode draad. Dat vertrouwt hij toe aan zijn medewerkers Henri Defoer, die voornamelijk de periode van de middeleeuwen onder zijn hoede neemt, aan Paul Dirkse, die het gedeelte van de katholieken na de reformatie tot zijn gebied rekent en aan Ineke Brouwer, die parallel het gedeelte van de protestanten na de reformatie verzorgt. Zij houden het overzicht over de concrete opzet van de presentatie en vullen de doorgaande lijn van de geschiedenis van het christendom met de nodige objecten. (afb. 37 en 38) Defoer, die kunstgeschiedenis studeerde aan de Gemeente Universiteit van Amsterdam, is al vanaf 1966 in dienst als conservator bij het Aartsbisschoppelijk Museum. Hij speelt een belangrijke

⁴⁹ Lineke Janssens wordt in 1972 directrice van het CM. Paul Dirkse wordt als conservator aangesteld; omdat zijn functie minder salariering vroeg - Janssens was doorgroeid tot adjunct-directrice - kon Wellen voor een aantal dagen per week aangesteld worden om het projectplan te schrijven. Volgens Defoer werden de ideeën over de inrichting van het museum voornamelijk ontwikkeld door de conservatoren. Wellen verwerkte deze ideeën in een helder en geordend inrichtingsvoorstel. Interview met Henri Defoer, 5 augustus 2021.

⁵⁰ Verhey 1986: 195, 196 en 200.

rol bij de totstandkoming van het museum: niet alleen werkt hij met de anderen de rode draad uit, hij speelt ook een prominente rol in de ruimteverdeling, in wat er nog aangevuld dient te worden aan voorwerpen; hij kent de collectie goed en doorziet de mogelijkheden die voorwerpen bieden om het publiek op een goede manier met de verhaallijn te verbinden. Defoer zal in 1981 Bouvy opvolgen als directeur van het Catharijneconvent. Na de verzelfstandiging van het museum blijft hij tot 2001 ermee verbonden als inhoudelijke directeur.

III De vormgeving van rijksmuseum Het Catharijneconvent tegen de achtergrond van de museale ontwikkelingen van de jaren zeventig

1. De opkomst van de educatieve afdelingen en de uitwerking van het 'nieuwe museumbeleid' op het gebied van educatie

De opkomst van het educatieve werk wordt door Henk Overduin (1943-1988) pakkend verwoord in de titel van de later uitgegeven lezing *Voermannen, gastvrouwen en educatoren: de geschiedenis van het educatieve werk in Nederlandse musea*. Overduin komt, met een achtergrond in de sociologie, in de museumwereld terecht. Eerst als educatief medewerker van het Frans Halsmuseum, later als hoofd educatie in het Haags Gemeentemuseum. In die functie draagt hij bij aan het toegankelijk maken van het museum voor iedereen. Juist voor groepen die daar niet snel zelf heen zullen gaan.⁵¹

Overduin ziet drie fases in het educatieve werk. Tot en met 1952 valt het werk van rondleiden en ontsluiten van de collectie nog vaak onder de verantwoordelijkheid van de directeur of conservator, hij ziet deze mensen als een soort evangelisten, die anderen verkondigen hoe mooi en goed kunst is. Als 'voermannen' nemen ze een select publiek mee op deze rondleidingen. In de periode van 1953-1967 gaan er pioniers aan het werk, mensen zonder gerichte opleiding die de mogelijkheden op het gebied van educatie verkennen.

Bij enkele musea ontstaan de eerste pedagogische afdelingen, het Haags Gemeentemuseum vervult daarin al voor de Tweede Wereldoorlog een voortrekkersrol. Vaak wordt het werk door vrouwen ingevuld, die als 'gastvrouwen' zich hartelijk en welwillend opstellen tegenover het publiek, dat nu een breder gedeelte uit de samenleving beslaat en ondertussen ook meer en meer uit schoolkinderen bestaat. Hun werk is meestal vrijwillig of, als het al gesalarieerd wordt, laag ingeschaald. Het stimuleren van het museumbezoek valt onder volksontwikkeling en vormingswerk, men ziet het als een mogelijkheid om bij te dragen aan het geluk en de ontwikkeling van mensen. Deze behoorlijk optimistische kijk op wat het museum mensen kan bieden, lijkt de derde fase voor te

⁵¹ Eekelen, Y. 'Henk Overduin, vernieuwer in museumwereld, overleden.' *Trouw*, 28 oktober 1988.



Afb. 37 en 38. De inrichting van rijksmuseum Het Catharijneconvent rond de opening in 1979 in het Catharijneconvent.

bereiden, waarin een explosieve toename van educatiemedewerkers te zien is. In de periode na 1967 is de tijd van pionieren voorbij. Overduin telt dat jaar 331 educatieve medewerkers.

De behoefte aan professionalisering neemt deze periode sterk toe. Men richt zich op het opzetten van een vakopleiding op het gebied van museumeducatie; in 1976 wordt de Reinwardt Academie opgericht, die gediplomeerde 'educatoren' aflevert. Niet alleen het aantal medewerkers op het gebied van educatie groeit, ook het museumpubliek neemt hand over hand toe. Men ziet museumbezoek nu meer als een vorm van vrijetijdsbesteding en de vraag naar het vermaatschappelijken van het museum breekt los.⁵²

In 1976 komt de nota *Naar een nieuw Museumbeleid* uit, waarin het grote belang van educatie benadrukt wordt. De regering wil immers dat het museumbeleid gekoppeld wordt aan de eigen welzijnspolitiek, waar spreiding van kennis, inkomen en macht centraal staat. De nota zelf wordt in de aanloop naar de presentatie ervan een aantal keren op het directeurenoverleg van de rijksmusea ingebracht. Juist musea kunnen bijdragen aan de spreiding van kennis en de nota speelt daar, niet helemaal naar de zin van de directeuren van de betrokken rijksmusea, sterk op in. Als de overheid naar een betere toegankelijkheid voor allen streeft, conform de uitspraak van de minister bij zijn toelichting op de begroting van 1975, moet daar niet alleen het feitelijk toegang geven onder verstaan worden, maar ook het verstrekken van informatie en documentatie rond de collecties.

De directeuren zien het gevaar dreigen dat er wel extra taken voor het museum bijkomen, maar dat er weinig ruimte is voor toename van personele en materiële mogelijkheden.⁵³ Daarbij hebben zij moeite met de positionering van de musea binnen het welzijnsbeleid en als een instrument van overheidsbeleid. Ook uiten ze bezwaren tegen een politieke invulling van het museale werk. In de vergadering van 14 mei 1976 waarschuwt Simon Levie (1925-2016), directeur van het Amsterdams Historisch Museum, ervoor dat de educatieve diensten deze nota niet moeten misbruiken om hun macht te vergroten. De educatieve dienst dient geïntegreerd te worden in de wetenschappelijke staf en kan en mag geen zelfstandig leven gaan leiden. Men brengt hier tegenin dat het isolement van de educatieve dienst vaak het gevolg is van het gebrek aan deskundigheid bij deze dienst. Maar door betere opleidingsmogelijkheden en het opstellen van nieuwe salarisschalen verwacht men daar verbetering in aan te kunnen brengen. Ook Overduin tekent deze veranderende verhouding tussen wetenschappen, kunst en het dagelijks leven. Was de educator in het verleden de bemiddelaar tussen het dagelijkse leven en het hogere, nu is hij een informant aan het worden die te midden van alle andere educatieve en recreatieve instituties van onze samenleving zijn plek inneemt.

⁵² Overduin 1982.

⁵³ Dit zeggen de directeuren in de door henzelf geschreven nota *Consequenties ongewijzigd beleid*, die zij inbrengen in de vergadering van 27 januari 1976. NA, archiefnr. 2.27.19, inventarisnr. 2948.

2. De educatieve uitwerking in de presentatie van het Amsterdams Historisch Museum in het Burgerweeshuis

Het Catharijneconvent volgt de educatieve ontwikkelingen van het Amsterdams Historisch Museum op de voet.⁵⁴ Niet alleen worden de collecties van dit museum op een vernieuwende manier gepresenteerd, deze presentatie heeft ook, net als die van het Catharijneconvent, een historische focus, met veel aandacht voor de inzet van educatie. Bovendien worstelt het museum met het logisch inrichten van de objecten in een complex en oud gebouw. Dat alles in een tijd die iets vooruit loopt op de periode waarin het Catharijneconvent met vergelijkbare vragen worstelt.

De collectie van het Amsterdams Historisch Museum vormt zich, zoals in hoofdstuk drie beschreven, tijdens de opkomst van de stedelijke musea, die te maken krijgen met de bijbehorende problematiek van de vaak uiteenlopende deelcollecties die deze musea moeten beheren en presenteren. Naast historische stukken die van belang zijn voor de stad, kunnen er grote altaarstukken onder vallen, maar ook archeologische objecten en private verzamelingen die aan de stad nagelaten zijn. Dit kan tot een verwarrende mengelmoes leiden voor de bezoeker en dat maakt het vaak ook lastig om de collecties te beheren en een helder collectiebeleid te voeren. Het Stedelijk Museum te Amsterdam is een van de musea die vroeg actie ondernemen. Men scheidt de historische objecten van de (moderne) kunst en opent in 1926 het Amsterdams Historisch Museum. Na de oorlog wil men deze collectie naar het Burgerweeshuis overbrengen om de aanwezige objecten op een goede manier te kunnen presenteren. In 1963 wordt Simon Levie als directeur aangesteld. De stad Amsterdam heeft ondertussen het weeshuiscomplex gekocht en vanaf dat moment kan men zich richten op het herstel van het gebouw en de inrichting ervan.

Het Amsterdams Historisch Museum pakt de zaak met vaart en met frisse energie aan. Omdat het museum beschouwd wordt als het eigendom van de gemeenschap en als een plaats waar iedereen bevrediging moet kunnen vinden voor zijn behoefte aan kunstgenot en kennis, wordt besloten om de objecten door middel van kaarten, foto's en audiovisuele middelen daar waar nodig nader toe te lichten en in een bredere context te plaatsen. Uit de proeftentoonstellingen die gehouden worden, komt het museum tot een eigen systeem van het aanbieden van tekstuele

⁵⁴ Het bestuur zoekt zowel directeur Levie op, als het museum zelf. Notulen van de bestuursvergadering van het Aartsbisschoppelijk Museum, 16 december 1966. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 94. De notulen van de bestuursvergadering van het Aartsbisschoppelijk Museum, 21 augustus 1968, vermelden onder punt IA dat het bestuur bij de voorbereiding advies heeft ingewonnen van de directeur van het Historisch Museum van stad Amsterdam, de heer Levie. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 195. Verder denkt het bestuur van het Aartsbisschoppelijk Museum zelf dat het nieuwe museum zich zal laten vergelijken met de historische afdeling van het Rijksmuseum en met het Historisch Museum van Amsterdam, notulen van de bestuursvergadering van het Aartsbisschoppelijk Museum, 10 april 1967. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 195. Zie ook het artikel 'Concentratie religieuze kunst in Utrechts Catharijneconvent.' *Nieuwe Haarlemsche Courant*, 1 september 1967. Daar schrijft de journalist dat het museum zich oriënteert op de plannen die er zijn voor de inrichting van het nieuwe Historische Museum in Amsterdam en de historische afdeling van het Rijksmuseum. Volgens de krant heeft deze thematische opzet tot gevolg dat ook voorwerpen zonder enige kunstwaarde zullen worden getoond. Men verzamelt nu bijvoorbeeld al devotionalia uit de vorige en deze eeuw.

informatie, het werken met A-, B-, C- en D-teksten.⁵⁵ Men kiest voor een chronologisch-thematische opzet van de permanente tentoonstelling, waarbij de grootste nadruk op de zeventiende en de achttiende eeuw komt te vallen. Het museum kiest ervoor om het 'geschiedverhaal' daar waar dat mogelijk is te vertellen aan de hand van kunstvoorwerpen van hoge kwaliteit. Kunstvoorwerpen en 'historische voorwerpen' worden dus nadrukkelijk niet gescheiden.⁵⁶

Door middel van bezoekersonderzoeken test men deze wijze van informatie aanbieden uit en stelt dit waar nodig bij. Op 27 oktober 1975 wordt het museum door koningin Juliana geopend. De geschiedenis van Amsterdam wordt voor een breed publiek neergezet. De staf van het museum vindt het uniek dat kunsthistorici en historici nauw samenwerken. Ook wordt de rol van educatie in het nieuwe museum goed uitgewerkt en in de loop van de jaren sterk uitgebreid en geprofessionaliseerd.

De keuzes die het Amsterdams Historisch Museum maakt, volgt de staf van het Catharijneconvent na bij het vormgeven van het eigen nieuwe rijksmuseum. Men maakt gebruik van kunstvoorwerpen van hoge kwaliteit, om daarmee het verhaal en de geschiedenis van het christendom te vertellen. Daarbij besteedt men veel aandacht aan tekst en aan de inzet van moderne middelen als kaarten, foto's en audiovisuele middelen om zaken voor de bezoeker inzichtelijk te maken.

3. Denken vanuit voorwerp en tekst; het museum als een geïllustreerd boek

Zoals in bovenstaande paragraaf te zien is, komt het gebruik van meer uitleggende tekst eind jaren zestig, begin jaren zeventig op. De objecten blijven belangrijk, maar de tekst die erbij verteld wordt, krijgt steeds meer aandacht. De teksten vormen de verbindende en educatieve schakel tussen voorwerp en bezoeker, zij brengen in de verhalen die daarin verteld worden, de voorwerpen tot leven.

Het opstellen van die teksten voor rijksmuseum Het Catharijneconvent luistert nauw, 'aangezien hier broeders gezamenlijk hun verleden tonen die nogal eens als Kaïn en Abel tegenover elkaar stonden'.⁵⁷ In 1978 wordt Casper Staal (1946) benoemd als hoofd Presentatie om onder andere de zaalteksten vorm te geven. Met zowel een onderwijsbevoegdheid als een studie Nederlands op zak, wordt hij verantwoordelijk voor de publieksfunctie van het museum, waaronder educatie, perscontacten en kaartverkoop vallen. Die zaalteksten worden gemaakt onder toezicht van Defoer en Dirkse, wat uiteindelijk het boekje *Tekst en uitleg* oplevert waarin alle A-, B- en C-

⁵⁵ Musea werken vaak met een A-B-C-D-systeem, een gelaagd aanbod van tekstinformatie. Daarin vormen de A-teksten de 'koppen', de B-teksten geven de algemene achtergrond waartegen de bezoeker de voorwerpen kan zien, de C-teksten bevatten gegevens van één of twee objecten, de D-teksten zijn de kleine tekstborden met de basisgegevens. Het Amsterdams Historisch Museum verkent als een van de eerste musea deze manier van informatieverstrekking.

⁵⁶ Kistemaker 2001: 20. Opvallend is dat men in 1926 de beweging maakt om kunst en historie te scheiden, maar in 1963 juist kunstvoorwerpen inzet om het geschiedverhaal te vertellen.

⁵⁷ 'Opsporing verzocht van kerkstoven en ander protestants cultuurgood.' Circulaire, 13 september 1975. MCC, archief SPKK.

teksten voor het museum staan.⁵⁸ Het is zaak om zorgvuldig te formuleren, men gebruikt daarbij bewust de Winkler Prins Encyclopedie om een zekere vorm van neutraal taalgebruik te garanderen.

De eerste versie levert de nodige dynamiek op vanuit de Kaïn-en-Abel verhouding, niet alleen de oud-katholieken zitten op het vinkentouw om in de juiste bewoordingen aan hun zaak recht gedaan te krijgen, ook historicus Ton van Schaik (1941), die toentertijd net zijn proefschrift had afgerond over de scheuring in de Nederlandse Katholieke Kerk in de achttiende eeuw, die leidde tot het ontstaan van de oud-katholieke kerk, bekritiseert de geleverde tekst op heel wat nuancegevoelige onderdelen.⁵⁹ De tweede druk van het boekje wordt dan ook bijgewerkt. Defoer, die het voorwoord van deze tweede druk verzorgt, merkt op dat het een 'enigszins bijgewerkte' druk is. In het archief van Museum Catharijneconvent bevindt zich een ordner, waarin al deze wijzigingen en de reacties op en de omgang met deze kritische opmerkingen terug te vinden zijn.⁶⁰

Bijzonder inzichtelijk is het zeer uitgebreide memorandum ten aanzien van de tentoonstelling en de teksten van het bestuur van de Stichting Oud-Katholiek Museum, voorzien van handgeschreven aantekeningen. Na een positieve inleiding komt het bestuur van de stichting met een bijzonder grote lijst op- en aanmerkingen. Het vindt dat het, gezien de positionering als zelfstandig en onafhankelijk onderdeel van het Catharijneconvent, ook ten volle verantwoordelijk is voor die afdeling, niet alleen ten aanzien van wat er geëxposeerd is, maar 'ook en vooral hetgeen in die eigen afdeling aan de bezoekers (-sters) als "de geschiedenis van de Clerezy / Oud-Katholieke Kerk" wordt aangeboden'. In kriebelig potloodschrift staat hier op het memorandum staccato genoteerd: 'Ten onrechte. Museum verantwoordelijk.'

Ondanks dat wordt de eerste pagina waar de collectie van het Oud-Katholiek Museum geïntroduceerd wordt, pagina 78, en waar het specifiek gaat over Jansenius en de Jezuiten tegenover de Jansenisten geheel herschreven. De andere onderdelen blijven daarentegen grotendeels overeind. Een stukje verderop in het memorandum bevindt zich weer zo'n kriebelige potloodkrabbel, als de oud-katholieken voorstellen om in de hele publicatie na het jaartal 1723 niet meer van katholieken te spreken, maar onderscheid te maken tussen de rooms-katholieken enerzijds en de clerezy of oud-katholieken anderzijds. Resoluut staat ernaast geschreven: 'gebeurt niet'.⁶¹

Een ander voorbeeld is de zinsnede op pagina 80: 'Dit boek [Het Nieuwe Testament met Stichtelijke Bemerkingen op ieder vers] wordt in 1713 officieel door de paus veroordeeld in de bul

⁵⁸ Defoer 1979: 4-5. In de 'Verantwoording' wordt uitgelegd welke keuzes het museum maakt wat betreft lengte - voor de B- en C-teksten wordt voor een lengte van maximaal 150 woorden gekozen - , niveau en vaktermen.

⁵⁹ Van Schaik, A.H.M. 'Tekst en uitleg van het Catharijneconvent: het visitekaartje van een nieuw Utrechts museum.' *Oud-Utrecht: tijdschrift voor geschiedenis van stad en provincie Utrecht*, 52 (1979): 116-118; Tegenreactie vanuit het Catharijneconvent: Burgers, M., P. Dirkse, H. Defoer, C. Staal. 'Tekst en uitleg over een visitekaartje.' *Oud-Utrecht: tijdschrift voor geschiedenis van stad en provincie Utrecht*, 52 (1979): 131-133.

⁶⁰ Memorandum van het bestuur der Stichting Oud-Katholiek Museum aangeboden aan de staf van rijksmuseum Het Catharijneconvent, december 1979. MCC, archief St.CC.

⁶¹ Aantekeningen mogelijk van Defoer.

“Unigenitus” vanwege de jansenistische dwalingen die het bevat.⁶² Na protest van de oud-katholieken wordt dat in de tweede druk opgelost door er de volgende zin van te maken: ‘Dit boek wordt in 1713 officieel door de paus veroordeeld in de bul “Unigenitus” omdat hij vindt dat [cursivering WV] het jansenistische dwalingen bevat.’ Ook hebben de oud-katholieken er bijvoorbeeld moeite mee wanneer op pagina 82 in de rubriek “internationale contacten” zo maar zonder meer gewaagd wordt van het ‘herstel van de bisschoppelijke hiërarchie in Nederland’. Men reageert hier toch wel verbolgen op; juist in een eigen onafhankelijke oud-katholieke afdeling is een dergelijke aanduiding volkomen onjuist en ongepast. Vanuit oud-katholiek oogpunt vindt men niet dat er in 1853 een herstel van de bisschoppelijke hiërarchie kwam, men ervaart het eerder als een brutale schending door Rome van de bestaande (oud-katholieke) hiërarchie. Ook hier honoreren de tekstschrijvers het punt en veranderen de zin: ‘Na het herstel van de bisschoppelijke hiërarchie in Nederland (1853) is voor de Cleresie alle hoop op verzoening met de paus vervlogen.’ in: ‘Nadat Rome in 1853 nieuwe bisschoppen heeft benoemd, is voor de Cleresie alle hoop op verzoening met de paus vervlogen.’

Bovenstaande voorbeelden tonen duidelijk de dynamiek aan van het samengaan van de collecties, waarin niet zozeer het object, maar juist de tekst onderhevig is aan strijd over het recht de collectie vanuit een specifiek perspectief te presenteren. Dat hangt samen met de lastige positie van een rijksmuseum, dat kerkelijke kunst van diverse partijen in zich verenigt maar die zo ‘neutraal’ mogelijk dient te presenteren aan het publiek. Bij de feestelijke opening van rijksmuseum Het Catharijneconvent op 9 juni 1979 geeft men een toelichting op de keuzes die men voor het nieuwe rijksmuseum gemaakt heeft. De staf wil graag uitleggen wat ‘ongekend’ en vreemd is, maar tegelijkertijd iets toelichten van wat herkenbaar is, omdat het een overeenkomst met het heden heeft. Beide invalshoeken kunnen dan een rol spelen bij een bezoek aan dit museum: ‘dat men zich enerzijds kan verwonderen over en leren van het “vreemde” en anderzijds dat men duidelijke overeenkomsten ziet met en lijnen trekt naar het heden’.⁶³

4. Collectievorming en een veranderende kijk op objecten

Krijgt men in deze periode een heel andere kijk op objecten? Het Aartsbisschoppelijk Museum ziet zich in de periode hiervoor voornamelijk als een museum dat religieuze kunst toont, in de vorm van bijvoorbeeld een collectie Italiaanse schilderijen of middeleeuwse beeldhouwwerken. Men werkt vanuit een thematische opzet en de objecten worden op een esthetische manier gepresenteerd. Door de keuze voor een religieus-historische presentatie gaat men objecten in het museum toch anders benaderen. Hoewel kunstvoorwerpen nog steeds van belang zijn, de aandacht van de

⁶² Defoer 1979: 80.

⁶³ Openingstoespraak van D.P.R.A. Bouvy. MCC, archief RCC (map Opening RMCC).

bezoeker wordt er immers gemakkelijker door vastgehouden en het genieten van het bezoek kan erdoor verhoogd worden, ziet men ook het belang van meer historisch interessante voorwerpen in. Net als in het Amsterdams Historisch Museum komen zo meer kunsthistorische voorwerpen naast historische voorwerpen te staan. De kunsthistorische laag in de objecten wordt bovendien minder geaccentueerd, terwijl de historische laag letterlijk meer tekst en uitleg krijgt. In de tentoonstelling *Van Willibrord tot Wereldraad* zie je dat gebeuren.

Een goed voorbeeld om dat mee te illustreren is de catalogustekst bij de *Zogenaamde kelk van Lebuinus*.⁶⁴ Ongeveer de helft van de tekst wordt gebruikt om te vertellen dat de kelk afkomstig is uit de Lebuinuskkerk te Deventer, waarbij men ingaat op de plaats Deventer als tijdelijke residentie van de bisschoppen van Utrecht, omdat zij door invallen van de Noormannen uit Utrecht zelf verdreven waren. De tekst vermeldt dat dit de enige ivoren kelk is die uit de middeleeuwen bewaard is; op grond van stijlmotieven kan de kelk onmogelijk aan Lebuinus zelf toebehoord hebben. In de andere helft van de tekst wordt de kelk beschreven, met een klein kunsthistorisch exposé over de interpretatie van de versiering. In het erop volgende catalogusnummer, het *Zogenaamd Evangeliarium van Lebuinus* gebeurt iets vergelijkbaars. Eerst krijgt de lezer informatie over het handschrift, daarna wordt er via het handschrift gewezen op de culturele contacten tussen Nederland en Noord-Frankrijk in de negende eeuw en op de invloed van Zuid-Duitsland en het Maas- en Rijngebied in de elfde eeuw. De Lebuinuscodex vormt een getuige van deze invloed, gezien de boekbandversiering met vier twaalfde-eeuwse Keulse ivoren.

Een ander voorbeeld van een nieuwe kijk op de objecten in het Catharijneconvent is de omgang met de devotionalia. Devotionalia zijn kleine religieuze objecten, zoals die in rooms-katholieke gezinnen en bij privépersonen in gebruik waren. Het is juist in deze tijd dat men voor het eerst dergelijke religieuze voorwerpen uit het dagelijks leven als verzamel- en presentatieobjecten gaat zien. Bouvy zelf zegt in een interview hierover: '[...] toen ik op het Aartsbisschoppelijk Museum kwam, had ik voor die devotionalia totaal geen belangstelling. [...] Als je die binnenkreeg door schenking, stopte je ze weg in het magazijn. Je beschouwde dat als kitsch. Nu bekijk je ze met andere ogen en die mentaliteitsverandering is voor een groot deel het werk geweest van Defoer.'⁶⁵ De meningen over deze devotionalia blijven wel verdeeld. Wellen, die gezien zijn achtergrond vooral als priester en theoloog naar objecten kijkt, vindt de derde verdieping, waar al deze 'prullen' toentertijd een plek kregen, maar niets. Maar de bezoekers zelf waarderen de herkenbaarheid van de objecten

⁶⁴ Van Willibrord tot Wereldraad 1972: 44-45.

⁶⁵ 'Dr. Bouvy neemt afscheid van Catharijneconvent.' *Utrechts Nieuwsblad*, 26 januari 1981.

op deze verdieping heel positief. Museummedewerkers Defoer, Dirkse en Staal zien de waarde van deze objecten dan ook in.⁶⁶

Je kan met dit soort voorwerpen uit de achttiende, negentiende of twintigste eeuw immers laten zien hoe de gewone man met geloof omgaat, wat hij in huis heeft, hoe hij het geloof praktisch vorm geeft en wat daar door de eeuwen heen in verandert. Het geeft een heel ander beeld dan wat de geleerden vertellen of voor ogen hebben en daarin wordt het als verrijkend ervaren. De bezoeker verbindt zich aan dit soort objecten. In de heel gewone dingen vindt men herkenning, daar heeft men zelf verhalen over te vertellen. Het is een van de zaken die wezenlijk de sfeer verandert; in plaats van de bekende en soms wat benauwende museumstilte komt er het geroezemoes en de levendigheid van de bezoekers die elkaar op allerlei zaken attenderen en hun persoonlijke verhalen bij de objecten vertellen. Deze interesse voor het gewone object valt ook te plaatsen binnen de wetenschappelijke ontwikkelingen, onder andere in de literatuur, waar een begrip als ‘contextualiteit’ belangrijk wordt, het idee dat een object altijd deel uitmaakt van een groter geheel, zoals ook een kunstobject altijd een klein deel is binnen een veel grotere verzameling van objecten. In een museum moet je dan ook beide laten zien, zowel de top van de kunst als die voorwerpen die men in het dagelijkse leven gebruikt. Het sluit aan bij de richting die in de nota *Naar een nieuw museumbeleid* wordt aangereikt, om de collecties voor alle lagen uit de bevolking toegankelijk te maken.

Deze nieuwe manier van omgaan met objecten wordt door het museum toegelicht aan de pers. Als voorbeeld kan een artikel in het *Utrechts Nieuwsblad* van 12 april 1979 genomen worden, waarin men verslag doet van de keuze in de manier van presenteren: ‘Altaarstukken van Jan van Scorel en andere grootmeesters der Middeleeuwen vindt men hier naast producten van de “heiligenbakker” uit de Utrechtse Strosteege, die aan de lopende band pijparden beeldjes produceerde van Catharina, Maria en Barbara. Die twee zijn eigenlijk niet met elkaar te vergelijken maar in de opstelling van het museum zijn ze van hetzelfde belang.’⁶⁷

De devotionalia zet men op deze manier in om een zo volledig mogelijk overzicht te geven van de geschiedenis van het christendom in Nederland, een opdracht waar directie en staf zich gedreven en bekwaam in tonen. Maar zij zoeken ook naar andere voorwerpen. De medewerkers van het nieuwe museum hebben als voordeel dat zij interesse hebben voor stukken waar anderen nog niet zo in geïnteresseerd zijn, met als gevolg dat de medewerkers voor relatief weinig geld fraaie stukken kunnen verwerven. Henri Defoer kan jaren later nog genieten van het ophalen van de herinneringen

⁶⁶ Paul Dirkse had als conservator voor het katholicisme na de reformatie de negentiende- en twintigste-eeuwse devotionalia onder zijn hoede. Al sinds zijn aantreden in 1973 hield hij zich bezig met deze objecten. Hij had daar vergelijkbare opvattingen over als Defoer, die als conservator de middeleeuwen onder zijn hoede had. De inrichting van de derde verdieping is grotendeels het werk van Paul Dirkse geweest. Mailwisseling met A.H.M. van Schaik, 29 mei 2020, de aanvulling komt van J.E. Dirkse-Balhan, sinds 1998 weduwe van Paul Dirkse.

⁶⁷ ‘Katholiek en protestant gaan samen in rijksmuseum Het Catharijneconvent.’ *Utrechts Nieuwsblad*, 12 april 1979.

aan de objecten die men op deze wijze voor het museum bij elkaar brengt, geholpen door overheid, Vrienden van het Catharijneconvent, Vereniging Rembrandt en diverse stichtingen en fondsen. Daarnaast kan men, omdat men nu een rijksmuseum vertegenwoordigt, de collectie met de andere rijksmusea afstemmen, aan onderlinge ruil doen en een beroep doen op voorwerpen uit het Instituut Collectie Nederland. Zo verdwijnt de afdeling met Italiaanse schilderijen; een klein aantal topstukken komt in het Rijksmuseum te Amsterdam terecht. De minder belangrijke schilderijen worden weer depotstukken en de bruiklenen van de Rijksdienst Verspreide Kunstvoorwerpen gaan weer terug naar Den Haag. Zelf kan men in ruil daarvoor de afdeling met zeventiende-eeuwse Bijbelschilderkunst aanvullen en versterken met bruiklenen van de overheid.⁶⁸

Prenten zijn in deze tijd nog niet zo duur, vanwege geringe belangstelling van verzamelaars, hetzelfde geldt voor objecten uit de negentiende eeuw. Waar het museum zich geen kerkinterieurs van beroemde kerkinterieurschilders kan veroorloven, zijn juist de schilderijen van minder bekende schilders voor het Catharijneconvent interessant, omdat die inzicht geven in hoe het kerkinterieur in een bepaalde tijd eruit ziet. Een andere categorie wordt gevormd door spotschilderijen zoals het *Licht is op de kandelaar gesteld*, ook een categorie die nog niet door het grote publiek ontdekt is. In de periode na de opening van het museum worden veel prenten ingewisseld voor echte portretten en schilderijen, zodat ook de collectie *Reformatoria* in de tachtiger jaren uitgroeit tot een volwaardige en representatieve verzameling. Met name voor het onderdeel Bijbelschilderkunst haalt men een aantal fraaie schilderijen binnen, waarvan de *Doop van de kamerling*, een vroeg werk van Rembrandt, als topstuk geldt. Het schilderij groeit in het museum uit tot een icoon van de protestantse manier van het schilderen van Bijbelse taferelen.

5. De opening van rijksmuseum Het Catharijneconvent, juni 1979

De jaren tussen de opening op 9 juni 1979 en het citaat aan het begin van dit hoofdstuk uit de rijksbegroting voor het dienstjaar 1973, waarin vermeld wordt dat de besprekingen tussen het Rijk, het Aartsbisshoppelijk Museum en de gemeente Utrecht zo'n vlot verloop hebben, vullen zich voornamelijk met de restauratie en de inrichting van het gebouw, met financiële afstemming en inhoudelijke besprekingen, zoals hierboven genoemd.

In 1974 wordt er begonnen met de restauratie van het Catharijneconvent. Per 1 juli 1976 wordt het personeel van het Aartsbisshoppelijk Museum officieel overgezet in dienst van de rijksoverheid, de stichting van rijksmuseum Het Catharijneconvent is een feit. Pas in juni 1979 gaan de deuren van het Catharijneconvent voor het publiek open, Hare Majesteit koningin Juliana opent

⁶⁸ Wüsteveld 2001: 13.



Afb. 39. Bouvy ontvangt koningin Juliana bij de opening van rijksmuseum Het Catharijneconvent, 9 juni 1979.

rijksmuseum Het Catharijneconvent.⁶⁹ (afb. 39) Ook minister Klompé en staatssecretaris Grapperhaus zijn aanwezig. (afb. 40) De concepttoespraak voor de staatssecretaris wordt door Ad de Jong geschreven. De Jong werkt op dat moment als hoofd van de afdeling Beleidsontwikkeling Musea bij het Ministerie van Cultuur, Recreatie en Maatschappelijk Werk, waar hij daarvoor als redacteur werkte aan de nota *Naar een nieuw museumbeleid* (1976). De staatssecretaris is in deze toespraak lyrisch over de manier waarop de collecties gepresenteerd worden: 'En dit geldt des te meer omdat nu in het Catharijneconvent bijeengebracht is wat lang onverenigbaar leek. Graag sta ik hier even bij stil.' De staatssecretaris verwoordt dat men in eerste instantie alleen dacht aan een museum voor de cultuurgeschiedenis van het katholicisme, maar dat spoedig in de besprekingen met het Ministerie van Cultuur, Recreatie en Maatschappelijk Werk, de gedachte naar voren kwam om de reformatorische kerkgenootschappen er ook bij te betrekken. Juist het feit dat het museum gewijd zou zijn aan de christelijke cultuur in Nederland in de meest ruime zin, opende voor het Rijk, 'dat zich niet wenst te vereenzelvigen met enig kerkgenootschap, de weg naar exploitatie van het nieuwe

⁶⁹ 'Aartsintrigant' Bouvy noemt de toenmalige voorzitter Van de Laar hem, wanneer in 1970 de definitieve toezegging komt dat het Rijk de drie collecties tot een museum bij elkaar brengt. Naast alle grote bewegingen die in dit hoofdstuk beschreven worden, heeft Bouvy, bijgestaan door zijn echtgenote Digna, een zeer grote persoonlijke rol gespeeld in het voorbereiden van dit besluit. Dochter Hortense typeert hem als een charmante, hartelijke man, die toegang had tot de bovenlaag van de bevolking.

museum als rijksmuseum'. Hierdoor kon de unieke situatie ontstaan dat collecties van verschillende christelijke kerkgenootschappen in één rijksmuseum werden samengebracht.⁷⁰

Als geschenk voor het nieuwe museum worden er twee schilderijen voor het museum aangekocht, waarin een katholieke en een protestantse kunstuiting centraal staan. Het eerste schilderij is de *Doornenkroning*, geschilderd door Dirck van Baburen. Het andere schilderij heeft als onderwerp *Jesus in het huis van Martha en Maria*, geschilderd door Johannes Spilberg.

Na de opening verschijnt er in dagblad *De Tijd* een kritisch-reflectief artikel onder de kop: 'Het woord is vervlogen maar honderden tekens zijn gebleven. Godsdienst achter museumglas.' De auteur vertelt dat rijksmuseum Het Catharijneconvent geen kunstmuseum wil zijn, maar een historisch museum. De schrijver constateert: 'Door de geschiedkundige opzet van het museum - die aan alle voorwerpen een gelijke mate van belangrijkheid toekent, ze daarmee neutraliseert of seculariseert, als men wil - lijken die aandoeningen zelf tot historie verklaard te worden.' De schrijver geniet aan de ene kant van de rustige en afstandelijke opstelling van de voorwerpen in het museum en geeft toe dat hij deze manier in zekere zin ook kan waarderen. Aan de andere kant vindt hij 'de 'verdinging' van een altaar, zoals die in het museum optreedt, doordat het voorwerp als een historisch object gepresenteerd wordt, nauwelijks te verdragen.'⁷¹

IV Neutraliseren van de collectie, 1981-1990

1. Keuzes in benadering

Doordat de collectie uiteindelijk in dat 'neutrale' rijksmuseum Het Catharijneconvent terecht komt, is de benadering van de voorwerpen opvallend anders dan in vergelijkbare kerkelijke musea, waar men eigenlijk nooit het domein van de kerkelijke 'tegenstander' benoemt. Dat kan in Het Catharijneconvent wel; men durft zaken naast elkaar te zetten en te presenteren. Heel letterlijk, bijvoorbeeld in de presentatie van een kamer die gedeeltelijk katholiek en gedeeltelijk protestants ingericht is. Juist de paraferalia laten volgens Casper Staal iets van de denominatie zien:

Niet aan de meubels en de huis- tuin- en keuken-voorwerpen kon je zien of een gezin protestant of katholiek was, nee de paraferalia gaven de denominatie aan. Een harmonium, de krant *De Standaard*, de *NCRV-bode*, een gedenkbordje van Abraham Kuijper, een VU-collecte busje, de statenbijbel, enzovoort. Aan de andere kant van de kamer een huiszegen van paus Pius XI, een missiebusje, een Mariabeeld met bloemetjes ervoor, een Heilig

⁷⁰ De aanzet van de toespraak die de staatssecretaris bij de opening van rijksmuseum Het Catharijneconvent op 9 juni 1979 wil houden, wordt naar het Aartsbisschoppelijk Museum opgestuurd. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 303.

⁷¹ Boom, A.L. [Kees Fens] 'Het woord is vervlogen maar honderden tekens zijn gebleven. Godsdienst achter museumglas.' *De Tijd*, 8 juni 1979.



Afb. 40. Louis van de Laar, staatssecretaris Grapperhaus, bisschop Zwartkruis en minister Klompé bij de opening van rijksmuseum Het Catharijneconvent, 9 juni 1979.

Hartbeeld met een brandend lampje, de Katholieke Illustratie, een stapeltje kerkboekjes, de KRO-radiogids, een gedenkbord van het Eucharistisch Congres in Amsterdam, enzovoort.⁷² De karakteristieken van het leefmilieu van de gewone katholieke of protestantse burger worden zo zichtbaar. Henri Defoer noemt deze manier van presenteren heel evocerend, omdat men eind jaren tachtig, begin jaren negentig zich nog sterk met deze vormen kan identificeren; men herkent de inrichting in interieurs van ouders of grootouders uit de dertiger, veertiger en vijftiger jaren. Een stuk herkenning dus, die een paar generaties daarna niet meer op die manier te ervaren valt, een van de redenen waarom de kamers op dit moment al weer een heel aantal jaren uit de presentatie verdwenen zijn.

Een ander overtuigend element in de opstelling is de presentatie van zowel het liturgische centrum van een protestantse als van een katholieke kerk. De dooptuin naast het altaar, een visualisatie van reformatie en contrareformatie en dat in één en dezelfde zaal. Die dubbele manier van presenteren levert het museum in 1980 de *European Museum Award* op. Heel bijzonder vindt

⁷² Staal 2012: 768. Deze kathoeliek-protestantse kamer werd in 1985 ingericht.

The European Museum Forum het, dat men aan een publiek dat grotendeels in een tijd van verzuiling is opgevoed, de kernelementen uit die zuilen naast elkaar kan presenteren. Internationaal gezien vindt men dit zo unieke dat men op grond daarvan de *Award* uitreikt.

Een tweede manier om neutraliteit te laten zien, is het evenwicht in de vaste presentatie van de periode na 1550. De tijd ervoor wordt als een gezamenlijk verleden gepresenteerd, maar voor de tijdsperiode erna moet elk tijdvak vanuit meerdere perspectieven vermeld worden. Dit is goed terug te zien in het boekje *Tekst en uitleg*. Na de beschrijving van de omwenteling rond de jaren 1570 volgt er een aantal deelkopjes met als titels: ‘gevolgen van de omwenteling: de gereformeerden’, ‘gevolgen van de omwenteling: de lutheranen’, ‘gevolgen van de omwenteling: de doopsgezinden’, ‘gevolgen van de omwenteling: de remonstranten’, ‘katholicisme in de republiek’ en ‘ondergang en herstel van het kerkelijk bestuur’. In het vervolg van de teksten worden bepaalde kopjes alternerend ingezet; zo is er aandacht voor de voorstellingswereld van de reformatie en die van de contrareformatie, voor het al eerder genoemde katholieke en gereformeerde kerkinterieur, de katholieke en de gereformeerde eredienst en het katholieke en gereformeerde kerkgebouw.

Ook het tentoonstellingsbeleid is gericht op balans. De thema’s worden nauwkeurig afgewisseld tussen katholiek en protestants. Een aantal keer worden in een tentoonstelling beide richtingen bij elkaar gebracht. Zo zijn er deze periode vijf exposities met een reformatorische spits, twee meer katholiek gericht, is er een tentoonstelling rond de collecties van de oud-katholieken en zijn er vier waarin beide geloofsrichtingen, katholiek en protestants, samen aan bod komen.⁷³

Vooraf in de jaren tachtig en negentig worden de tentoonstellingen vanuit een heel algemeen perspectief gebracht. Dat wat men wil vertellen wordt vooral afstandelijk historisch gebracht, men mijdt emotioneel geladen geloofsgetuigenissen, iets wat aan het begin van de eenentwintigste eeuw juist weer heel erg gewaardeerd zal worden door de bezoeker. Voor het vertellen van de chronologische lijn van de geschiedenis van het christendom is er veel ruimte nodig, zodat men niet alleen het convent zelf, maar ook het hele grachtenpand benut voor het tonen van de vaste collectie. Pas veel later wordt de ruimte voor de vaste expositie sterk ingeperkt.

Ten slotte vermijdt men in het nieuwe museum elke vorm van propaganda. Men zorgt voor een sfeer van hyper-neutraliteit. Door religieuze objecten vooral als cultuurhistorische voorwerpen te presenteren, neutraliseert men in zekere zin de voorwerpen. De religieuze betekenislaag van het

⁷³ De vijf exposities *Wederdopers, Mennisten, Doopsgezinden, Luther in de Lage Landen, Anderhalve eeuw Gereformeerden, Scheepjes in de Kerk* en *Protestants kerkinterieur* dragen een reformatorische signatuur. *Tussen Conflict en Aanpassing* en *Katholiek Nederland en de Paus*, richten zich op katholieke thema’s. Ook is er de op de oud-katholieke collectie gerichte tentoonstelling *Kunst uit Oud-Katholieke Kerken*. Tenslotte zijn er vier tentoonstellingen waarin beide geloofsrichtingen aan bod komen, namelijk *Geloof en Satire, Vroomheid per dozijn, De heiden moest eraan geloven* en *Ketters en papen onder Filips II*. Daarnaast worden er deze periode zeven grote kunsttentoonstellingen gehouden en zijn er zes exposities waarin er een middeleeuws onderwerp centraal staat. Volgens toenmalig directeur Henri Defoer wordt dit tentoonstellingsbeleid in e jaren negentig voortgezet met als extra toevoeging dat er ook tentoonstellingen over iconen en Oost Europese Byzantijnse kunst georganiseerd worden.

object verdwijnt achter de historische feiten die ermee geïllustreerd worden. In plaats van het uitleggen van kernelementen uit het christendom, kan men die zaken uit het christendom centraal zetten die van belang zijn voor de ontwikkelingen van de nationale geschiedenis. Men is in deze ontstaansfase van het museum bang om het geloof te propageren, de basis sfeer is er eerder een van ontkenning van de eigen (katholieke) achtergrond.

2. Een politiek proces van neutralisatie

Tijdens de officiële opening van het nieuwe rijksmuseum Het Catharijneconvent in bijzijn van koningin Juliana op 9 juni 1979 wijst Bouvy in zijn openingsrede erop dat nergens in Europa een museum te vinden is, dat gewijd is aan de heersende godsdienst in een land. In zijn aantekeningen schrijft hij dat dit alleen mogelijk is in het verzuilde Nederland, handgeschreven zijn daar de woorden aan toegevoegd: 'thans ontzuilde Nederland'.⁷⁴ De roerige jaren zestig, waar men op heel verschillende manieren breekt met de rol van religie in de samenleving, zijn tegelijkertijd de jaren waarin een rijksmuseum voor christelijke kunst en geschiedenis tot stand kan komen.

De dreiging van verlies van kerkelijk erfgoed zorgt voor het oppakken van verantwoordelijkheid door de overheid. Men doet dat door middel van een vorm van erfgoedscheiding; het museum kan christelijk zijn, omdat de andere godsdiensten in de volkenkundige musea vertegenwoordigd worden en de Joodse geloofsrichting het Joods Museum in Amsterdam heeft. Op deze manier kan de overheid zowel via de oprichting van het museum als via het opzetten van de Stichting Kerkelijk Kunstbezit in Nederland (SKKN) het behoud van het bezit van de parochiekerken als cultureel erfgoed borgen.⁷⁵ Objecten uit kerken zijn bezit van de parochie of van het kerkbestuur; zij mogen niet verkocht worden ten bate van de kerk, terwijl er juist in een samenleving die ontzuilt en ontkerkelijkt in toenemende mate belangstelling voor deze objecten als cultureel erfgoed komt.

Pas in 1984 treedt de Wet tot behoud van cultuurbezit in werking. Door in deze jaren de collecties van de diverse kerken onder te brengen in de Stichting Catharijneconvent en door tegelijkertijd een dienst als de Stichting Kerkelijk Kunstbezit in Nederland op te zetten, waarbij registratie van kerkelijk erfgoed leidt tot toename van het bewustzijn over dit erfgoed, zet het Rijk een privaat-publieke onderneming op, waardoor een verantwoorde omgang met het kerkelijk erfgoed geborgd kan worden. Maar een overheid die meebetaalt aan kerkelijk erfgoed krijgt daarover ook een zekere zeggenschap. Om de collectie inderdaad op het niveau te krijgen dat zij van

⁷⁴ MCC, archief RCC (map Opening RMCC).

⁷⁵ De Stichting Kerkelijk Kunstbezit in Nederland [SKKN] komt tot stand in een proces dat parallel loopt aan de oprichting van rijksmuseum Het Catharijneconvent. Zie voor de nodige achtergrondinformatie: Defoer 2005: 212-232 en Donk 2015. Gerard Wellen speelt bij de oprichting en de invulling van de stichting, net als bij de totstandkoming van het museum, een belangrijke rol.

landsbelang is, moeten de verschillende denominaties gaan samenwerken. Niet voor niets verplicht het Rijk de bijdrage van de protestantse kerken middels een eigen stichting.

Terwijl aan de ene kant de inbreng van meerdere kerkelijke 'zuilen' door het Rijk wordt bevorderd, is het aan de andere kant belangrijk om de kerkelijke eigenaars in zekere zin te 'neutraliseren', om ze buitenspel te zetten wat betreft de uiteindelijke manier van presenteren. Daarom hecht men sterk aan de vorm waarin de verschillende stichtingen elk hun inbreng hebben door het in bruikleen geven van de collecties. Het Rijk wil door deze structuur bewust de oorspronkelijke invloed van de eigenaars of beheerders verkleinen, zodat de invloed van pastoors en dominees op wat er verteld en gepresenteerd wordt in het rijksmuseum gereguleerd kan worden. (afb. 41) Uiteindelijk ligt de beslissingsbevoegdheid over de manier van presenteren niet meer bij de bruikleengevers, maar bij de staf. Een goed voorbeeld hiervan is de bovenvermelde briefwisseling met de oud-katholieken, waarbij deze laatsten nadrukkelijk geen eindverantwoordelijkheid krijgen voor de presentatie van de collectie. Waarmee trouwens niet gezegd is, dat dezelfde bruikleengevers niet gehoord worden in het commentaar dat ze leveren, zoals de eerder genoemde veranderingen in de eerste en tweede druk van het boek *Tekst en uitleg* lieten zien.

Er is nog een manier waarop de kerkelijke collecties in zekere zin geneutraliseerd, onschadelijk gemaakt worden, dat is door de objecten voornamelijk in te zetten als vertegenwoordigers van de cultuurgeschiedenis van Nederland. Niet alleen de kunsthistorische betekenislaag wordt daarmee naar de achtergrond geplaatst, ook de religieuze betekenislaag verdwijnt hiermee verder uit beeld.

V Concluderend

Hoe kan het gebeuren dat een kleine private, uitgesproken rooms-katholieke verzameling uitgroeit tot een volwaardig rijksmuseum rond de geschiedenis van het christendom in Nederland? In hoofdstuk vier is te zien hoe er een verschuiving in gang gezet wordt door een aanval vanuit het museumwezen, die het bestaansrecht van de bisschoppelijke musea ter discussie stelt. Het denkproces dat daarmee op gang gebracht wordt, zorgt ervoor dat het museum zelf komt met een onderscheidende manier van presenteren van religieuze objecten. Pearce benoemt dat objecten tegelijkertijd als *sign* en als *symbol* functioneren. Op beide gebieden verschuift er het nodige. De objecten kunnen niet meer als een *sign* van een bepaalde periode in de kunstgeschiedenis fungeren, dat zou de kunstlaag te veel accentueren, waarmee ze het bestaansrecht van de collectie zouden verzwakken. Toch wil men de objecten nog steeds als vertegenwoordigers van een bepaalde periode zien, maar nu als representaties van bepaalde momenten uit de Nederlandse cultuurgeschiedenis. Op deze manier dragen ze bij aan het visualiseren en illustreren van de geschiedenis van het



Afb. 41. Directeur Defoer in gesprek met kardinaal Alfrink bij de herdenking van 100 jaar Stichting Aartsbisschoppelijk Museum, 16 juli 1982.

christendom in Nederland. Ze fungeren in zekere zin als *memory aids*, juist voorwerpen helpen om die geschiedenis te vertellen en ook blijvend te herinneren. Door de objecten in te zetten om de cultuurgeschiedenis van Nederland te representeren, kan de collectie zich onderscheiden van presentaties van vergelijkbare collecties.

Als *symbol* gaan de voorwerpen vanaf nu de identiteit van een veel grotere groep ondersteunen; hun bijdrage aan de *collective memory* van de katholieken verschuift naar die van de *cultural memory* van Nederland. Juist door deze nieuwe kijk op de collectie verandert ook de focus van de gesprekken met het Rijk midden jaren zestig. Het bestuur van het Aartsbisschoppelijk Museum zoekt naar een verantwoorde vorm van een groot kerkelijk museum waar het Rijk gestructureerd subsidie aan kan verlenen. Ondertussen rijpt de gedachte om de collectie tot een rijksmuseum te laten uitgroeien. Het Rijk krijgt door het veranderende taalveld het vertrouwen dat het Aartsbisschoppelijk Museum deze nieuwe visie in een nieuw op te richten rijksmuseum voldoende kan uitwerken. Tegelijkertijd wordt er in de onderhandelingen met het Rijk sterk op aangestuurd het 'eng katholieke karakter' van de verzameling van het Aartsbisschoppelijk Museum te doorbreken door het stimuleren van samenwerkingsverbanden. De meest natuurlijke samenwerking is die met het Bisschoppelijk Museum Haarlem, een samenwerking die in 1967 wordt gevolgd door een verbintenis met het Oud-Katholiek Museum. Wil men echter uitgroeien tot een rijksmuseum, stelt de overheid als voorwaarde, dan zal er ook vanuit de protestantse kerken een bijdrage aan het museum geleverd moeten worden. Dat zal uiteindelijk via de Stichting Protestantse Kerkelijke Kunst gebeuren. Aansluitend bij de geest van de oecumene die deze jaren het denken in de kerk doordrenkt, gaan de beheerders gezamenlijk aan het werk; dit keer niet met het oogmerk om hun eigen identiteit te versterken, maar om mee te werken aan dat grotere idee van de *cultural memory* van het hele Nederlandse volk, waarin de geschiedenis van het christendom in Nederland de eeuwen door zo'n belangrijke rol gespeeld heeft.

Ondanks bovenstaande verwachten de eigenaars van de deelcollecties enige ruimte om hun eigen objecten aan een groter publiek te presenteren. Hierbij speelt de vraag wie uiteindelijk deze 'herinneringen' mag gaan dirigeren.⁷⁶ Het ingebrachte voorbeeld van het herschrijven van de eerste tentoonstellingsteksten laat de levendige dynamiek zien tussen theoretische ideeën, het praktisch vormgeven van de tentoonstelling voor het publiek door de staf en de rol van de diverse bruikleengevers die de objecten leveren. Door in de tekstuele laag de context van de voorwerpen voor de bezoeker onder de aandacht brengen, zet het museum vooral in op het ontsluiten van een 'neutrale' cultuurhistorische laag. Daarmee onderscheidt het museum zich ondertussen daadwerkelijk van vergelijkbare collecties en schuift de eerdere kunsthistorische benadering van de objecten naar de achtergrond.

Een andere opvallende verschuiving in deze tijd is te vinden in de door Pomian genoemde veranderende benadering van het publiek. De medewerkers van het museum willen niet alleen

⁷⁶ Referentie naar de boektitel 'De dirigenten van de herinnering', door A.A.M. de Jong. De Jong ontleent deze titel aan een paragraaftitel uit het in 1988 postuum verschenen boek *Het museum als obsessie* van Henk Overduin. De Jong 2006: 10.

kennis overdragen, maar de bezoeker persoonlijk bij de voorwerpen betrekken. De kunsthistorische opbouw maakt plaats voor een chronologisch-thematische en historisch-religieuze lijn. In de uitwerking hiervan haakt men voorzichtig aan bij de *communicative memory* die de bezoeker zelf inbrengt. In het nieuwe museum wordt het oproepen en delen van herinneringen naar aanleiding van de getoonde objecten sterk gestimuleerd. Concreet is dit te zien in de toenemende aandacht voor het gebruik van devotionalia, iets dat in de periode hiervoor ondenkbaar was. Daarnaast zet de staf van het museum in op het tonen van herkenbare ruimtes als een rooms-katholiek interieur of het visualiseren van het liturgisch hart van een protestantse kerk. Deze manier van presenteren is een vorm van *memory-recall*; zij daagt de bezoeker uit om eigen ervaringen die bij dit soort ensembles bovenkomen, in te brengen in het gesprek.



Afb. 42. Museum Catharijneconvent in de lente.

Hoofdstuk 6 | De verzelfstandiging; van rijksmuseum Het Catharijneconvent naar Museum Catharijneconvent, 1991-2020

In 1991 wordt Kees Reichardt als hoofd algemene zaken van het museum aangesteld. Deze aanstelling kan als het begin van de weg naar de verzelfstandiging van het museum gezien worden. Defoer, die Bouvy in 1981 heeft opgevolgd als directeur, blijft als inhoudelijk directeur tot zijn pensionering bij het museum betrokken. In deze periode wijzigt de verhouding tussen overheid en musea opnieuw. Deze ontwikkeling bepaalt de koers van rijksmuseum Het Catharijneconvent naar een zelfstandig Museum Catharijneconvent en bepaalt mede de richting van de keuzes die gemaakt worden voor de nieuwe opstelling van de collectie in 2006. In het eerste deel wordt de aanloop naar de verzelfstandiging in beeld gebracht, die al voor 1991 plaats vond. Daarnaast worden de achterliggende grotere tendensen in het museumwezen geschetst. Het proces waarin het verzelfstandigde Museum Catharijneconvent tot een hernieuwde opstelling komt, wordt zo van de benodigde achtergrondkleuren voorzien. Als laatste wordt in grote lijnen getoond hoe deze ontwikkelingen doorwerken tot in het huidige beleid van het museum. (afb. 42)

I Een terugtrekkende overheid; aanloop naar de verzelfstandiging, 1981-1990

In 1977 treedt het kabinet-Van Agt I (1977-1981) aan. De verzorgingsstaat die na de Tweede Wereldoorlog opgebouwd werd, waarin musea konden floreren en waarin het Aartsbisschoppelijke Museum uitgroeide tot een rijksmuseum, wordt in deze periode ter discussie gesteld. Het begrip 'verzorgingsstaat' wordt vervangen door de idee van een 'zorgzame samenleving'. In zo'n samenleving draagt de overheid voornamelijk verantwoordelijkheid voor het scheppen van de juiste voorwaarden, maar wil zelf niet langer verantwoordelijkheid dragen voor het uitvoerend beleid op specifieke gebieden.¹ Ook het museumstelsel krijgt met deze omslag in het denken te maken. Wanneer op 4 november 1982 het kabinet-Lubbers aantreedt, dat te maken krijgt met een fors financieringstekort, wordt de cultuursector aangepakt. Elco Brinkman (1948) wordt minister van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur, een post die hij twee kabinetsperiodes houdt, tot 7 november 1989. Brinkman heeft een achtergrond in politicologie en staatsrecht. Hij komt op vierendertigjarige leeftijd via een bliksemcarrière bij het ministerie van Binnenlandse zaken, als minister in de Tweede Kamer terecht. In 1984 wordt econoom Jan Riezenkamp (1944), door Brinkman benoemd tot directeur-generaal Culturele Zaken. Samen met de minister vormt Jan Riezenkamp het gezicht van

¹ Pots 2000: 325. Zie ook *Zoeklicht op zelfstandigheid* 1989 en 'Memo aan de minister': 133.

een veranderend cultuurbeleid.² Mei 1985 wordt de notitie *Cultuurbeleid* door Brinkman gepresenteerd. De ontwikkeling van een 'instellingenbeleid' naar een 'voorwaardenscheppend bestelbeleid' wordt hierin voor het museumwezen ingezet. De overheid moet de voorwaarden scheppen, zodat 'cultuuruitingen kunnen ontstaan, behouden worden en voor het publiek toegankelijk worden gemaakt; daarbij zijn kwaliteit en pluriformiteit van belang'. Brinkman ziet deze notitie als een vervolg op de nota's *Kunst en Kunstbeleid* en *Naar een nieuw Museumbeleid* uit 1976, die in het politieke debat ruimte vroegen voor vraagstukken rond cultuurbeleid.

1. Verzakelijking van de museumwereld

Brinkman zet tijdens zijn bewind de eerste stappen op weg naar een verzakelijking van het cultuurbeleid, Jan Riezenkamp is de man die deze verzakelijking uiteindelijk zal vormgeven. Hij is een van de economisch geschoolde ambtenaren die onder Brinkman bij het ministerie van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur gaan werken. Vanuit hun economische achtergrond zijn deze medewerkers gewoon te denken in termen van efficiëntie en effectiviteit, begrippen die hen ook in het nadenken over het museale beleid bezighouden. Het eerder genoemde adagium van het kabinet-Den Uyl, spreiding van kennis, macht en inkomen, wordt onder het nieuwe kabinet losgelaten. De bezoeker van het museum gaat men veel meer in economische termen duiden; hoe werkt de markt, welke 'klanten' trekt men en hoe kunnen musea met gericht onderzoek hun eigen marktwerking vergroten? Men zet zo een belangrijke stap op weg naar de verzelfstandiging van de museumwereld. Manus Brinkman (1950-2015) maakt als directeur van de Nederlandse Museumvereniging in de periode 1990 tot en met 1998 dit proces van nabij mee. In 2011 wijdt hij hier een boeiende tekst aan, die na zijn overlijden in 2015 door vrienden wordt uitgegeven onder de titel *De verzelfstandiging. Waarom en hoe de rijksmusea zelfstandiger werden*. Volgens Manus Brinkman is de verzelfstandiging van de musea een succesvol hervormingsproces in de verhoudingen tussen de rijksoverheid en de rijksmusea. Het moest leiden tot een vermindering van het aantal rijksambtenaren. 'De musea zelf zouden er zelfstandiger, efficiënter en effectiever door moeten gaan functioneren', aldus Manus Brinkman.³

Die voornamelijk economische aandacht voor de werking van de markt zorgt ervoor dat het ministerie poogt de uitgaven van de culturele sector beheersbaar en effectief te maken. Elco Brinkman is degene die wil weten hoe de culturele voorzieningen door de bevolking gebruikt worden en die daar consequenties voor de subsidiëring aan wil verbinden. De beheersing van de kosten - er wordt expliciet gezegd dat het niet om bezuinigingen gaat - en het evalueren van de cultuursector

² Met name Jan Riezenkamp zal verantwoordelijk worden voor de uitvoering van dit beleid. Hij doet dat door de verzelfstandiging van de musea in gang te zetten. Zie Brinkman 2015: 57-66.

³ Brinkman 2015: 37.

nemen op deze manier in de periode van 1982-1989 aanzienlijk toe.⁴ Ondernemingszin en publieksgerichtheid worden belangrijke items in de museumwereld. De museumdirecteur dient niet alleen als inhoudelijk leider maar ook steeds meer als zakelijk leider op te treden, een expertise waar veel directeurs in eerste instantie niet mee vertrouwd zijn.⁵ Henk van Os (1938), op dat moment directeur van het Rijksmuseum, beschrijft treffend de onnatuurlijkheid van die rol voor veel van de toenmalige directeurs en de doorwerking daarvan in de museale wereld:

Ik hoorde mijn collega's delibereren over cultureel ondernemen en ik dacht: Jongens, waarom lachen jullie niet om jezelf? Ondernemers zijn echt andere mensen. En plotseling moesten al die musea, ook de kleine, een zakelijk directeur benoemen, die er dan extra bij kwam en verder zag je het aantal procesbegeleiders enorm toenemen.⁶

Hoe stuurt men vanuit de overheid deze verzakelijking van de musea aan? Een viertal zaken wordt hieronder in beeld gebracht.

2. Budgetfinanciering tegenover koppelsubsidies

Allereerst schaft minister Brinkman koppelsubsidies af; het subsidiesysteem waarin verschillende overheden volgens een verdeelsleutel meebetalen aan de instandhouding van culturele instellingen. Onderzoek toont volgens het ministerie aan dat de koppelsubsidies artistieke vernieuwing in de weg staan; men vindt dat de instellingen zich te afhankelijk van meerder partijen maken.⁷ Bovendien staat deze koppelsubsidie een duidelijke taakverdeling tussen de drie overheden in de weg; het is eerder een soort symbiose, die volgens Brinkman een afhankelijke opstelling van de musea in de hand werkt. In plaats van met koppelsubsidies gaat het ministerie werken met budgetfinanciering. Daarmee wil het de cultuurinstellingen prikkelen om eigen inkomsten te vergroten. De gesubsidieerde instelling krijgt een vast bedrag, waarop eigen aangeboorde inkomsten niet in mindering worden gebracht.

Het idee erachter is dat de instelling zich zelfstandig op de markt kan begeven; ze kan sponsors zoeken, entreegeld verhogen, andere manieren van financiering aanboren dan tot dan toe gebruikelijk. De instelling krijgt zo aan de ene kant meer vrijheid en hoeft minder op de overheid te leunen, terwijl aan de andere kant de doelmatigheid van de bedrijfsvoering en de inventiviteit van het management gestimuleerd wordt. Het museum kan zelf op zoek gaan naar sponsoring en andere

⁴ Zoeklicht op zelfstandigheid 1989: 26-27. Zie ook Elshout 2016: 164 en Maurits en Meijer 1987: 1.

⁵ Het zakelijke management was zeer zwak bij de rijksmusea. Naast de directeur was er een laag ingeschaald hoofd algemene zaken. De verantwoording voor personeel en gebouwen lag immers op het departement. Directeurs waren vooral inhoudelijk gericht. Een manier om de verzelfstandiging te laten slagen, was om in de musea vanuit het departement hoger ingeschaalde hoofden algemene zaken aan te stellen, vaak afkomstig uit het departement zelf. Dat kon op deze manier afslanken, verantwoordelijkheden kwamen immers bij de musea terecht. Interview met Henri Defoer, 5 augustus 2021.

⁶ Interview met H.W. van Os, zie Brinkman 2015: 51.

⁷ Onderzoek *Kunstbeleid en decentralisatie* uit 1981, uitgevoerd in opdracht van minister M.H.M.F. Gardeniers-Berendsen (1925-2019), zie Elshout 2016: 171.

fondsenwerving. De sector wordt op deze manier uitgedaagd de mogelijkheden te benutten om het maatschappelijk en financieel draagvlak te verbreden en de afhankelijkheid van de overheid terug te dringen. Om voor deze financieringsvorm in aanmerking te komen, is er een beleidsplan vereist voor de middellange termijn, waarop de instelling een verantwoording geeft van de activiteiten die zij wil realiseren, hoe men dat denkt te doen en welke kosten dat met zich meebrengt. Jaarlijks dienen er een jaarverslag en een jaarrekening aan de overheid gepresenteerd te worden. Voor de musea betekent dit een stevige omschakeling van voornamelijk inhoudelijk denken naar meer zakelijk denken. Het vraagt een andere, meer op de markt gerichte attitude en behelst dus veel meer dan alleen een praktische omschakeling op financieel en administratief gebied.

3. Decentralisatie en verzelfstandiging

Naast budgetfinanciering zet de minister in op decentralisatie. Hij wil een wettelijke regeling hebben waarin de taken en bevoegdheden van de plaatselijke, provinciale en landelijke overheid ten aanzien van de musea vastgelegd zijn. De musea zelf worden herschikt en vallen onder één van de drie overheden. Alleen musea van nationaal belang, dat wil zeggen musea met verzamelingen van een hoge kwaliteit, met thema's van nationale reikwijdte en met manieren van conserveren, documenteren en presenteren op nationaal niveau, blijven onder het Rijk vallen. Het Catharijneconvent is zo'n museum.

Naast deze kant van de decentralisatie waarin het Rijk, de provincies en de gemeenten elk hun 'eigen' musea toebedeeld krijgen, zoekt het Rijk naar een vorm van 'ontbureaucratisering'. Men wil de gesubsidieerde rijksmusea en de ondersteunende instellingen privatiseren; activiteiten die tot dan toe door de overheid werden verricht, komen onder een minder directe vorm van overheidsinvloed, of worden zelfs geheel aan overheidsbeïnvloeding onttrokken. Privatisering kan in de vorm van afstoting, verzelfstandiging en uitbesteding.⁸ In de museale sector gaat het langzaam, proefondervindelijk en stapsgewijs de kant op van de verzelfstandiging. De rijksmusea krijgen daarbij juridische, organisatorische en economische zelfstandigheid, maar de collectie zelf blijft eigendom van het Rijk en valt daarmee onder verantwoordelijkheid van de staat. De musea krijgen zo in theorie met minder regelgeving te maken, ze krijgen meer ruimte en meer vrijheid van handelen en een grotere eigen verantwoordelijkheid. Het aantal verantwoordelijkheden en bevoegdheden van de overheid wordt daarentegen beperkt, het aantal rijksambtenaren wordt verminderd; medewerkers van de culturele voorzieningen worden op deze wijze werknemers van private instellingen in plaats van rijksambtenaren. Zo kan het departement zelf zich concentreren op de hoofdlijnen en randvoorwaarden van het te voeren beleid.

⁸ Elshout 2016: 192.

De Algemene Rekenkamer verricht ondertussen onderzoek naar de rijksmusea en biedt dit rapport op 19 september 1988 aan de Tweede Kamer aan. Over het Catharijneconvent wordt gezegd dat het registratiesysteem versnipperd en onoverzichtelijk is. Onderdelen van het systeem bevinden zich op verschillende plaatsen en zijn niet volledig. Men kan ook geen lijst van alle geleende en uitgeleende stukken overleggen. Verder worden langdurige bruiklenen aan derden niet gerappelleerd door ontbrekende registratie. Positief is echter dat de bezoekersaantallen over de afgelopen vijf jaren een stijgende lijn tonen.⁹ De publicatie van het rapport *Rijksmusea* doet veel stof opwaaien en zal uiteindelijk het hele proces van de verzelfstandiging bekrachtigen.¹⁰ De samenstellers van het boekje *De verzelfstandiging. Waarom en hoe de rijksmusea zelfstandiger werden*, noemen expliciet in hun voorwoord dat er naar een goede externe reden gezocht werd om musea op afstand van de overheid te plaatsen. Volgens hen wordt die door Jan Riezenkamp gevonden in de door het rapport genoemde alarmerende situatie van achterstallig onderhoud en ernstig ontbrekende bedrijfsmatige kennis en kunde.¹¹

Brinkman reageert op dit onderzoek door samen met Riezenkamp alle museumdirecteuren op 15 december 1988 in Rijswijk uit te nodigen. In deze bijeenkomst komt de minister naar aanleiding van de conclusies van het rekenkamerrapport met een opgelegd voorstel tot verzelfstandiging. Minder rijksregels, minder voorschriften en beperking van de ministeriële verantwoordelijkheid kunnen de doelmatigheid zowel van de musea als van de rijksdienst ten goede komen. Het ministerie komt daarnaast met het Deltaplan voor het Cultuurbehoud, een rijkssubsidiebeleid van de periode 1990 tot en met 1998 om de achterstand in behoud en beheer van Nederlandse erfgoedinstellingen in te lopen, zodat als de musea verzelfstandigen, zij ook een goede startpositie hebben. Het Catharijneconvent maakt hier goed gebruik van en brengt allereerst de registratie digitaal in orde. Aansluitend wordt het bestaande depot verbeterd en uitgebreid.¹²

In 1990 wordt Cees van 't Veen (1955) directeur van het Projectbureau Museale Zelfstandigheid, het bureau dat dit proces van verzelfstandiging begeleidt. Van 't Veen is één van de economen die in de jaren tachtig het ministerie van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur versterken.¹³ Aansluitend wordt hij directeur Cultureel Erfgoed bij het ministerie. Manus Brinkman merkt op dat in het hele privatiseringsproces twee werelden elkaar ontmoeten, maar ook tegenover elkaar staan; aan de ene kant spreken beleidsambtenaren over doelmatige bedrijfsvoering, efficiëntie en publieksbereik, aan de andere kant is de houding van de directeuren en de conservatoren voornamelijk wetenschappelijk en inhoudelijk georiënteerd. Brinkman noemt het

⁹ Kamerstukken II 1988/89, 20 697, nr. 2, p. 43. Tweede Kamer, vergaderjaar 1987-1988, 20 697, nrs. 1-2.

¹⁰ Rapport Rijksmusea 1988.

¹¹ Brinkman 2015: 10-11.

¹² Ruesing 1995: 14-15.

¹³ Brinkman 2015: 47- 48, 86.

opvallend dat de belangen van de consument, van de bezoeker zelf, altijd op het tweede plan lijken te komen. Het hele veranderproces gaat vooral om organisatiestructuren en machtsverhoudingen. Dat zijn in zijn ogen de processen waar het om draait.¹⁴ Toch is de grote bijvangst van deze aanpak een toenemende aandacht voor publiekstaken en voor datgene waar de publieke belangstelling naar uitgaat. Deze nadruk betekent voor de musea een behoorlijke verandering ten aanzien van hun werkterrein. De aandacht wordt verlegd van het primair conserveren en behouden van de objecten naar een sterkere gerichtheid op het ontsluiten van deze objecten voor de mensen die het museum bezoeken. Objecten moeten de bezoeker ten dienste gaan staan en verhalen gaan vertellen die voor hen een meerwaarde hebben.

De rijksoverheid blijft, ondanks de verzelfstandiging, eigenaar van de collecties van de rijksmusea. Het gevolg is dat de betreffende musea overeenkomsten aangaan met het Rijk, waarin het beheer van de collectie, de publieksfunctie en het wetenschappelijk onderzoek geregeld worden. De overheid stelt een bepaald bedrag aan het museum ter beschikking, maar maakt wel afspraken over de door het museum te leveren prestaties. De 21 musea en museale diensten, waaronder het Catharijneconvent, krijgen zo de opdracht om als een zelfstandige instelling een ondernemingsplan op te stellen.¹⁵ Maart 1991 gaat de Tweede Kamer akkoord met de voorstellen van minister Brinkman voor de verzelfstandiging van de rijksmusea.

4. Van cultuurspreiding naar publieksbereik

Elco Brinkman geeft met zijn museumbeleid de aanzet tot een verschuiving van inhoudelijke naar marktgerichte doeleinden in de museumwereld. Zelf werkt de minister daaraan mee door voor te stellen om een Wet op het cultuurbeleid te ontwikkelen.¹⁶ Deze kaderwet verplicht de minister om elke vier jaar een cultuurnota te publiceren. Brinkman schrijft dat hij naar aanleiding van de door het Sociaal en Cultureel Planbureau (SCP) onder woorden gebrachte wenselijkheid om het cultuurbeleid meer inzichtelijk te maken en te legitimeren, voornemens is op grond van deze overwegingen eens in de vier jaren een Cultuurnota uit te brengen aan de Tweede Kamer. Hij wil in de nota de hoofdlijnen van het beleid voor de komende periode aangeven. Voordeel zou zijn dat het cultuurbeleid dan geïntegreerd aan de orde komt en niet versnipperd in verschillende deelnota's zit.¹⁷

De reacties op het dit plan zijn positief. Wat hierin meespeelt, is dat de subsidies nu niet per jaar gegeven worden, maar over een langere periode van vier jaar worden toegekend, wat de instellingen een bredere financiële bedding geeft.

¹⁴ Brinkman 2015: 41.

¹⁵ Elshout 2016: 198.

¹⁶ Brief van de minister aan de voorzitter van de Tweede Kamer, 17 februari 1987. Handelingen II, 1986-1987, 19700, hfdst. XVI, nr. 136.

¹⁷ Handelingen II, 1986-1987, 19700, hfdst. XVI, nr. 136, p. 4.

Het ideaal uit de jaren zeventig, namelijk cultuurspreiding, wordt daarmee bijna stilzwijgend vervangen door een marketingbegrip als 'publieksbereik', zoals socioloog Ton Bevers (1948) het treffend verwoordt.¹⁸ Bezoekersaantallen worden belangrijker in dit geheel, net als de diversiteit van bezoekersgroepen. Publieksparticipatie wordt een belangrijke factor in de legitimering van de overheidssubsidies. De instellingen, waaronder de musea, worden zowel op grond van hun werkplannen als op grond van hun resultaten beoordeeld. Door deze herziening worden alle cultuurinstellingen nu periodiek getoetst op hun bijdrage aan de realisatie van de in de nota geformuleerde politieke doelstellingen. Het betekent dat eenmaal verworven rechten op subsidie niet vanzelfsprekend gehandhaafd blijven. Juist omdat er meer aandacht komt voor de zakelijke kanten van het cultuurbeleid, richt de politiek zich voor legitimatie van de te geven subsidie op de afzetmarkt en de vragen die daar leven.

5. De bezoeker centraal

Op 1 januari 1991 is het eerste verzelfstandigde museum een feit: het Nederlands Openluchtmuseum is een stichting geworden. Als directeur wordt Jan Vaessen aangetrokken. Manus Brinkman typeert hem als een man van de inhoud, die de plaats van het museum in de samenleving centraal zet. Brinkman ziet zijn sociaaldemocratische achtergrond daarin doorschemeren.¹⁹ Feit is dat Vaessen ontegenzeggelijk het proces van de verzelfstandiging benadert als een krachtig middel om de publieksgerichtheid te bevorderen. Voor hem vormt de bezoeker de kern; hij is er niet vies van om hardop het streven naar meer bezoekers centraal te zetten. Dat betekent concreet dat de aantrekkelijkheid van het museum snel verhoogd moet worden: meer levendigheid, meer beweging, meer demonstraties, meer dieren en meer activiteiten voor kinderen. In een interview in het NRC zegt hij:

Stel, het museum organiseert een tentoonstelling over hondenkarren. Dat kan interessant zijn, maar alleen als de conservator heel goed begrijpt dat hij geen kennerstentoonstelling maakt die slechts interessant is voor zo'n honderd andere verzamelaars. [...] Gewone bezoekers willen het verhaal van de hondenkar en vooral van de trekhond. Dan toon je de karren die dat het beste vertellen. Dat zijn niet altijd de karren waar de verzamelaar de vingers bij aflikt. Ik ben altijd meer een verhalenman dan een voorwerpenman geweest. Voorwerpen zijn belangrijk, in ieder museum, maar vooral als ze *als decor kunnen dienen van een verhaal*. [cursivering WV] [...] Ik wist: we móeten leren denken vanuit de bezoeker. Klinkt

¹⁸ Bevers 1993: 132.

¹⁹ Brinkman 2011: 124.

nu misschien logisch, maar vergeet niet: toen ik kwam, zagen nog veel medewerkers de bezoekers vooral als lastig.²⁰

Vaessen ziet hierin een wisselwerking; door de toenemende publieksgerichtheid komt er ook een grotere publieksdeelname. Deze toename zorgt voor meer aandacht voor diezelfde publiekstaak.²¹ Het perspectief van wat de bezoekers aanspreekt, wordt daarmee ook vanuit educatief oogpunt zwaarder meegewogen in het geheel. Vaessen zet hiermee een beweging in gang die door de andere museale instellingen wordt overgenomen of gevolgd. Ook in het Catharijneconvent gaat de bezoeker en het soort bezoeker zwaarder meewegen. Ook daar worden verhalen een belangrijk middel om de wereld van de objecten aan die van de bezoeker te verbinden.²²

II Van rijksmuseum Het Catharijneconvent naar Museum Catharijneconvent, 1991-2020

1. Van een inhoudelijke naar een inhoudelijke en een zakelijke directeur

De verzelfstandiging van het openluchtmuseum luidt de volgende fase van verzelfstandiging in de museale wereld in. Het Catharijneconvent bevindt zich in de tweede groep van musea die een vergelijkbaar proces moet ondergaan. Hoe staat nu een museum als het Catharijneconvent in deze ontwikkelingen? Het museum is nog maar net tot rijksmuseum van nationaal belang uitgegroeid, een proces waar de volle energie van staf en directie in de voorafgaande periode naar toe is gegaan. Zij doen daarin de eerste ervaringen op met het presenteren van objecten in een historische lijn. Het museum dat zich door de tekstborden laat lezen als een boek, is vooruitstrevend in de manier van presenteren. Het krijgt niet voor niets in 1980 de *European Museum of the Year Award*. Hoe verhoudt dit museum zich tot de veranderende kaders en hoe geeft het niet alleen praktisch maar juist ook inhoudelijk vorm aan het proces van verzelfstandiging? Het museum heeft een collectie die in tegenstelling tot de andere musea geen deel uitmaakt van overheidsbezit, al draagt de minister wel verantwoordelijkheid voor de in bruikleen gegeven collectie.

De in de lucht hangende verzelfstandiging van het museum is begin jaren negentig een belangrijk agendapunt op de vergaderingen van de Commissie van Bijstand.²³ Deze commissie, die in 1978 door de minister aangesteld werd om minister en directeur gevraagd of juist uit eigen beweging van advies te voorzien aangaande zaken die het Catharijneconvent betreffen, probeert de voor- en de nadelen van verzelfstandiging in kaart te brengen. Aan de ene kant leidt dit proces inderdaad tot een grotere zelfstandigheid; die grotere onafhankelijkheid betekent dat men voor het beheer met

²⁰ Van Os, P. 'Museum populair én tegelijk diepzinnig.' *NRC Handelsblad*, 29 november 2012.

²¹ Vaessen 1979: 15.

²² Notulen Werkgroep Herinrichting Presentaties, 14 april 2004. MCC, archief MCC (digitaal).

²³ Alle rijksmusea hadden een dergelijke Commissie van Bijstand.

budgetten kan schuiven. Defoer verwacht dat hij bij een externe verzelfstandiging een eigen beleid kan gaan voeren, hoewel hij gelijktijdig inschat dat de bemoeienis vanuit het departement zal blijven en mogelijk zelfs tot grotere bureaucratie gaat leiden. Aan de andere kant spreekt de commissie de angst uit dat musea wel extra bevoegdheden krijgen, maar niet de benodigde middelen om deze taken uit te voeren. Toch is zij niet al te bezorgd voor Het Catharijneconvent. In het contract dat gemaakt is toen het museum rijksmuseum werd, zijn de afspraken hoe het rijk de collectie dient te exploiteren vastgelegd en als dit op een goede manier uitgevoerd wordt, heeft men geen bezwaar tegen de nieuwe ontwikkelingen. Sterker nog, de commissie heeft oog voor de kansen die deze manier van werken biedt.²⁴ De commissie adviseert de Stichting Catharijneconvent wel om financiële garanties te eisen voor een behoorlijke exploitatie van de collectie. Als eigenaar van de collectie kan de Stichting daarbij de voorwaarde stellen invloed te willen blijven uitoefenen op het inhoudelijke beleid, om er op deze manier zorg voor te dragen dat de ideële doelstellingen van de bruikleengevers gehandhaafd blijven.²⁵

Directeur Defoer zelf is, als sterk inhoudelijk gerichte museumdirecteur, niet zo gecharmeerd van de ontwikkelingen rond de verzelfstandiging. Manus Brinkman noemt hem twee keer expliciet in zijn verhaal. Allereerst schildert hij, door middel van een geciteerde herinnering van Gerrit Veeneman, dan directeur van museum Boerhaave, het moment dat formeel aan de museumdirecteuren gevraagd wordt of ze willen verzelfstandigen, tijdens een bijeenkomst in Veldhoven. Volgens Veeneman gaat dat als volgt:

We zaten rond de tafel en Levie en Henri Defoer (directeur Catharijneconvent 1995-2001) hadden al afgesproken dat ze tegen zouden stemmen. Jessurun zat de bijeenkomst voor en vroeg directeur na directeur of hij voor of tegen was. Op zijn lijstje stonden slim genoeg de voorstanders bovenaan. Toen na een reeks positieve reacties uiteindelijk Defoer en Levie aan de beurt kwamen, durfden die geen nee meer te zeggen en het besluit om te gaan verzelfstandigen werd met algemene stemmen aangenomen. Morrend gingen de tegenstanders akkoord met wat ze later het verraad van Veldhoven noemden.²⁶

Op een andere plek probeert Manus Brinkman de behoudende opstelling van een aantal directeuren en de toenmalige gang van zaken in beeld te brengen voor de lezer: 'Anderen waren behoudender.

²⁴ Verslag 25^e vergadering Commissie van Bijstand, 3 oktober 1990. MCC, archief St.CC.

²⁵ Verslag 27^e vergadering Commissie van Bijstand, 27 november 1991. MCC, archief St.CC.

²⁶ Brinkman 2011: 91-92. Defoer was al vanaf 1981 directeur van rijksmuseum Het Catharijneconvent, vanaf 1995 inhoudelijk directeur van Museum Catharijneconvent. Defoer geeft een andere versie. Volgens hem had het zogenaamde verraad van Veldhoven niets te maken met het al dan niet instemmen met de verzelfstandiging, maar met een andere kwestie tussen het departement en de museumdirecteuren. Defoers weergave van het instemmen over de verzelfstandiging is ook anders. Op de vraag hoe de directeuren ten opzichte van de verzelfstandiging stonden, antwoordden alle directeuren met 'ja, mits'. Defoer zelf antwoordde als enige met: 'nee, tenzij'. Interview met Henri Defoer, 5 augustus 2021.

Henk van Os, die Levie opvolgde, deed enigszins tegen wil en dank mee. [...] Evenmin enthousiast was Henri Defoer van het Catherijneconvent, een kunsthistoricus in hart en nieren.²⁷

Riezenkamp heeft een duidelijke mening over wie er aan het hoofd van een museum terecht dient te komen; een inhoudelijke directeur of een manager. Hij zelf pleit voor het eerste. Inhoudelijke deskundigheid moet voorop staan, omdat dit samenhangt met het gezag van de instelling, zowel in het museum, als in de contacten daarbuiten. Maar dat neemt volgens hem niet weg dat een inhoudelijke directeur affiniteit moet hebben met managementproblemen, zich daarin moet willen laten scholen of bereid moet zijn zich op dat punt op een adequate manier en ook op voldoende niveau in een organisatie terzijde te laten staan.²⁸ Voor het Catharijneconvent betekent dit dat per 1 januari 1991 Kees Reichardt gedetacheerd wordt vanuit het ministerie van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur, met als taak het zakelijk management van het museum te versterken en het Catharijneconvent voor te bereiden op de verzelfstandiging. Dat gebeurt, officieus, als zakelijke adjunct-directeur.²⁹ Volgens de Catharijnebrief is hij de aangewezen man om het museum voor de toekomst klaar te maken en daarbij een professioneel management op te zetten; zijn aanstelling wordt gezien als een eerste stap op weg naar de zelfstandigheid'.³⁰

Met zijn economische achtergrond ondersteunt hij Defoer in de veranderingen op financieel en bedrijfsmatig gebied. Het museum krijgt meer verantwoordelijkheden op het gebied van personeel en financiën, diensten die vanouds onder het ministerie van Cultuur, Recreatie en Maatschappelijk Werk en haar opvolgster het ministerie van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur vielen en waar in het museum dan ook geen expertise voor aanwezig is. Per 1 januari 1992 vindt dan als eerste stap de interne verzelfstandiging plaats.³¹ Op 1 januari 1993 wordt de detachering van Kees Reichardt omgezet in een vast dienstverband. Op 1 januari 1995 wordt Reichardt tot algemeen directeur benoemd. De formele eindverantwoordelijkheid voor het museum komt daarmee bij hem terecht, Defoer blijft de inhoudelijke directeur. Waarmee de managementkant het gewonnen lijkt te hebben van de inhoudelijkheid in het verzelfstandigingsproces van het museum.

2. Tijdelijke en evocatieve tentoonstellingen; een rol als kenniscentrum

Tijdens de onderhandelingen met het Rijk benadrukt het museum keer op keer dat tijdelijke tentoonstellingen van levensbelang zijn voor het museum. Zij vormen nadrukkelijk een onderwerp van gesprek. De praktijk leert dat het museum met de vaste collectie geen grote bezoekersaantallen trekt, maar dat het juist de tijdelijke evenementen zijn, waar veel publiek op afkomt. In een situatie

²⁷ Brinkman 2011: 94-95.

²⁸ Maurits en Meijer (1989): 1-2.

²⁹ Reichardt 1994: 5.

³⁰ Defoer 1991: 8.

³¹ Verslag 26e vergadering Commissie van Bijstand, 12 april 1991. MCC, archief St.CC.

waarin juist die bezoekersaantallen gaan meewegen in de prestatieafspraken en het afleggen van verantwoordelijkheid, moeten er genoeg financiële middelen komen om deze tentoonstellingen mogelijk te maken.³² Begin 1996 verschijnt een positief jaaroverzicht van het intussen verzelfstandigde museum in de Catharijnebrief. Bijna 89.000 mensen bezochten in 1995 het museum. Dit aantal bezoekers vormt een overtuigende start van het verzelfstandigd museum. Defoer legt in de Catharijnebrief uit waarin dit bezoekersjaar verschilt met het 'blockbuster'jaar van 1990. In 1996 is het bezoek namelijk veel meer gespreid, niet alleen de prachtige expositie over het Utrechts Psalter kreeg 33.000 bezoekers, ook *Willibrord en het begin van Nederland* trok 11.000 mensen. *Roomsch in alles* werd door 28.000 mensen bezocht. Volgens Defoer had de belangstelling voor deze expositie veel te maken 'met het nostalgische element dat door deze historische expositie was gevlochten. Dit is de reden geweest om ook op onze komende tentoonstelling "Vier eeuwen domineesland" op evocatieve wijze aandacht te besteden aan het recente verleden, zodat deze tentoonstelling in zeker opzicht de reformatorische tegenhanger wordt van "Roomsch in alles".'³³

De recensie die in *Trouw* verschijnt over de tentoonstelling *Roomsch in alles* deelt de mening dat de kracht van de tentoonstelling in de manier van presenteren ligt. (afb. 43) Dit is pakkend verwoord in een zin als: 'Misschien wel een akelige tijd om mee te maken - maar een heerlijke tijd om in een museum te bekijken.'³⁴ Defoer vertelt in de Catharijnebrief hoe de diversiteit aan materiaal een levendig beeld oproept van een periode die voor veel bezoekers nog vers in het geheugen ligt: boeken, brochures, tekeningen, schilderijen, herinneringsprentjes, schoolboekjes, vaandels, affiches, spaarbusjes en (heiligen)beelden dragen hier aan bij, net als een aantal tableaux vivants, filmfragmenten en historische geluidsopnames.³⁵ Wie vervuld wil worden van nostalgie of juist wil weten waar zijn frustraties over een roomse opvoeding vandaan komen, wordt opgeroepen om zich deze 'uitstalling van paraferalia van roomse huishoudens, roomse opvoedingspraktijken en roomse maatschappelijke instanties uit de eerste helft van deze eeuw' niet te laten ontgaan.³⁶ Zo is er aandacht voor de katholieke 'kindercultuur': het speelgoed-altaar, voorzien van liturgisch vaatwerk in miniatuur en van bijpassende kinderkazuifels, maakt deze kindercultuur bespreekbaar. Tegelijkertijd maakt de plek die ingeruimd wordt voor de doorsnee huiskamer van een katholiek gezin, compleet met de daarin aanwezige devotionalia, het mogelijk om de functie van deze devotionalia in het dagelijkse leven uit te leggen.³⁷

³² Verslag 27^e vergadering Commissie van Bijstand, 2 november 1991, verslag 30^e vergadering Commissie van Bijstand, 24 maart 1993. MCC, archief St.CC.

³³ Defoer 1997: 18-19.

³⁴ 'Roomsch in alles: heerlijk, om naar te kijken.' *Trouw*, 23 maart 1996.

³⁵ De Coninck 1996: 2-6. Met tableaux vivants worden levensgrote diorama's bedoeld.

³⁶ Nissen 1996: 5.

³⁷ De tentoonstelling *Roomsch in alles* is door Paul Dirkse vormgegeven. Het is de laatste tentoonstelling die hij voor het museum zal maken, in 1998 overlijdt hij.

In het beleidsplan 1995-1998 is het organiseren van tentoonstellingen het absolute speerpunt. Terecht, blijkt wel uit bovenstaande. Dat men zich meer en meer op het publiek aan het richten is, blijkt ook uit de hierboven genoemde aanpak van de tentoonstelling *Roomsche in alles* en de opzet van *Vier eeuwen domineesland*. Een tweede speerpunt van dit beleidsplan is het ontwikkelen van activiteiten rond het onderzoek van de collectie en de resultaten van dat onderzoek. Men gebruikt daarvoor het woord 'kenniscentrum'. Hieronder vallen de wetenschappelijke beschrijving en ontsluiting van deelcollecties, maar ook het geven en organiseren van lezingen rond thema's binnen de collectie en intensievere samenwerking met de universiteiten.³⁸

3. Naar een nieuwe vaste presentatie

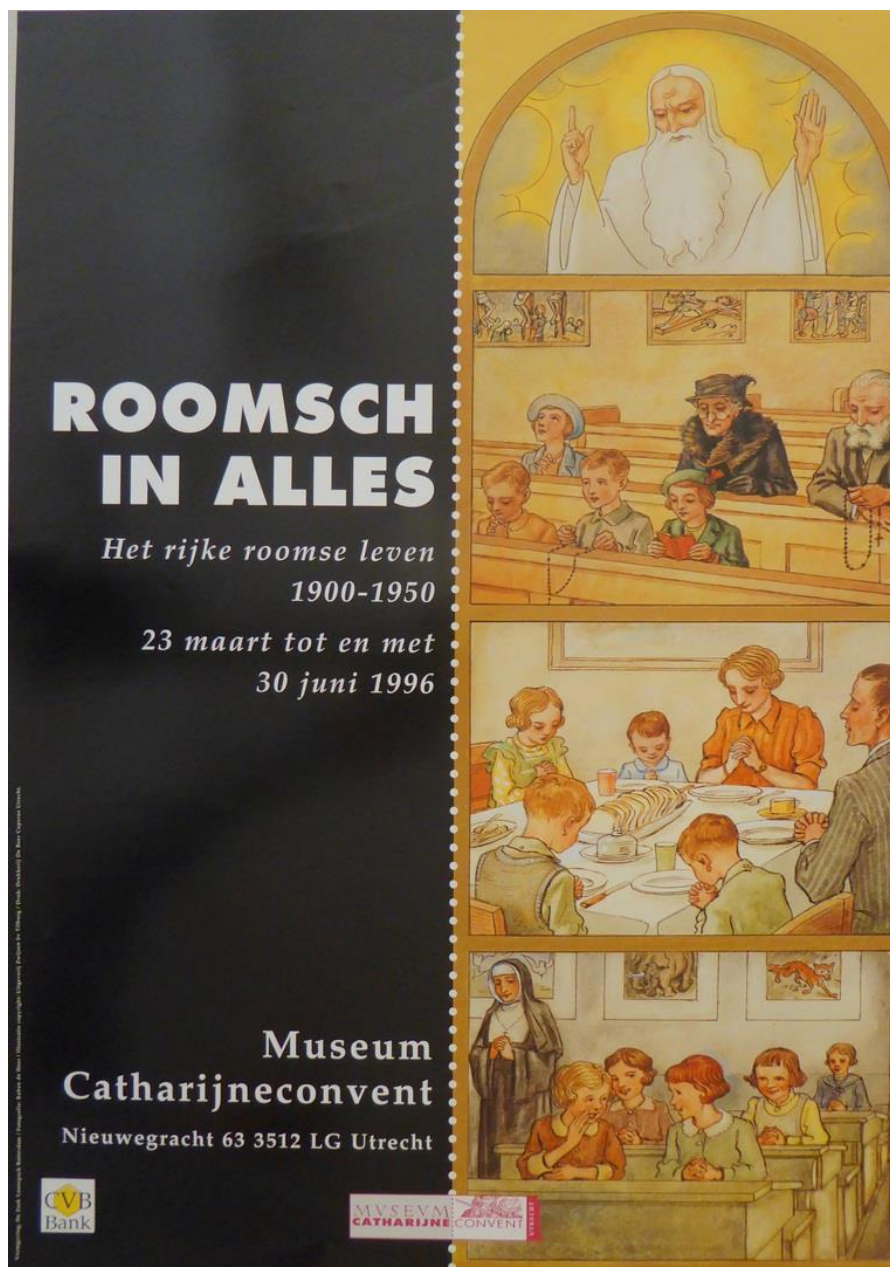
Nadat dit hele proces afgerond is, is het museum per 1 januari 1995 daadwerkelijk zelfstandig. Het museum is nu een door het Rijk gesubsidieerde in plaats van een door het Rijk geëxploiteerde instelling, waarbij het Rijk aan de verleende subsidie een specifieke taakopdracht verbindt. In januari 1998 start een project om de vaste presentatie in de komende jaren te gaan vervangen door een nieuwe vaste presentatie. Opnieuw is Kees Reichardt degene die de kar trekt. Namens het Catharijneconvent voert hij een toekomstverkenning uit met directeur Cultureel Erfgoed Cees van 't Veen. Beide heren moeten elkaar gekend hebben vanuit het werk op het ministerie. Het museum spreekt de ambitie uit dat men in de beleidsperiode 2001 tot en met 2004 de vaste presentatie wil vernieuwen. Afsproken wordt dat het Catharijneconvent een startnotitie presenteert, die inzicht geeft in de huidige situatie in relatie tot die vaste presentatie en waarin de motieven voor verandering genoemd worden.³⁹

De presentatie in de kloostergangen van het oude convent voldoet in de ogen van velen al lang niet meer aan de eisen van de tijd. Er wordt intern een projectgroep Museale Zaken opgericht om hierover na te denken. Daar maakt een brede selectie van museummedewerkers deel van uit.⁴⁰ Zij vinden dat de opzet van de oude vaste presentatie aansluit bij de museumdoelstelling uit de jaren zeventig: het geven van een beeld van de geschiedenis van het christendom in Nederland en zijn wisselwerking met de cultuur van ons land aan de hand van authentieke voorwerpen. Dat is voornamelijk in een chronologisch-thematische ordening gedaan. Verschillende conservatoren vinden dat dit concept in twintig jaar tijd ouderwets geworden is en achterhaald, niet passend bij de wensen van de museumbezoeker van de eenentwintigste eeuw.

³⁸ Reichardt 1994: 7.

³⁹ Brief van C.C. Reichardt aan C. van 't Veen, 25 februari 1998, met daarbij de notitie *Een nieuwe presentatie in het Catharijneconvent? Achtergronden en ambitie*. MCC, archief T.G. Kootte.

⁴⁰ Onder andere Tanja Kootte, conservator Protestantisme; Casper Staal, conservator devotionalia; Tuuk Stam (1944), conservator textiel; Helen Wüstefeld (1953), conservator handschriften en Marieke van Vlierden (1962), conservator Middeleeuwen. Maar ook personen als Saskia van Haaren, educatief medewerkster; Jacqueline Kerkhoff (1950), hoofd Projecten en educator Anite Haverkamp worden daarin betrokken, net als bibliothecaris Kees van Schooten (1955); collectiebeheerder Humphrey van der Beesen en inhoudelijk directeur Henri Defoer.



Afb. 43. Het affiche van de tentoonstelling *Roomsch in alles*, Museum Catharijneconvent, 1996.

De opgestelde notitie wordt op 25 februari van datzelfde jaar opgestuurd door Kees Reichardt en krijgt de titel mee: *Een nieuwe presentatie in het Catharijneconvent? Achtergronden en ambities*. In overleg met het ministerie wordt het als de doelstelling van de Stichting Museum Catharijneconvent gezien om ‘de materiële getuigenissen van de christelijke cultuur en haar invloed op de Nederlandse samenleving te verwerven, te behouden, wetenschappelijk te onderzoeken, te presenteren en hierover te informeren ten behoeve van doeleinden van studie, educatie en genoegen’. Ten opzichte van de oude doelstelling verschuift deze van het daarin expliciet genoemde ‘kerkelijke, religieuze en maatschappelijke leven in Nederland’ naar het meer algemene ‘invloed op de Nederlandse

samenleving'.⁴¹ Volgens de eigen missie richt men zich in het ondernemingsplan op 'het behouden en versterken van de positie op internationaal niveau als toonaangevend museum van christelijke kunst en cultuur, waarbij *publieksgerichtheid* [cursivering WV], wetenschappelijke gedegenheid en kwaliteit van producten en dienstverlening sleutelwoorden zijn'.⁴²

Voorals ziet men mogelijkheden en kansen in het actief streven naar een groter, gevarieerder en laagdrempeliger activiteiten aanbod voor een breder publiek. In de notitie wordt geconstateerd dat er spanning zit tussen de verwoorde missie en grote delen van de huidige vaste opstelling. Men denkt dat met name de chronologisch-thematische opzet daar debet aan is, omdat die niet meer aansluit bij de voorkeuren van de huidige maatschappij en omdat de opstelling sterk gebaseerd is op de in de jaren zeventig heersende nadruk op educatie, waarin vooral (cultuur)historische musea zich richtten op uitvoerige toelichtende teksten. Juist in deze jaren ervaart men dat die tekstgerichtheid zich tegen het museum keert; de bezoeker van deze tijd wil niet meer op deze manier kennis tot zich nemen.

Er worden meer onevenwichtigheden genoemd die in de vaste presentatie aanwezig zijn, zoals het streven naar een volledig ingevulde chronologische tijdlijn, waardoor er thema's gepresenteerd worden, die zich daar door gebrek aan goed beeldmateriaal niet voor lenen. Daarnaast ervaren de medewerkers de vaste presentatie als te weinig aansluitend bij de eigen ervaringen van de bezoekers. De rond de opening zo bewust gehanteerde neutrale of objectieve stijl wordt in deze periode als benauwend ervaren. De medewerkers zoeken ruimte om in te kunnen spelen op nostalgische of spirituele gevoelens van de bezoekers; in diverse tentoonstellingen en ook in de themazalen hebben zij gemerkt dat dit de mensen aanspreekt. Zij willen veel meer aan de gevoelens van de mensen zelf appelleren, waardoor evocatieve en ruimtelijke opstellingen meer kans krijgen. Ook vinden de museummedewerkers dat er weer meer nadruk mag komen op de kunstwaarde van voorwerpen en op de esthetische beleving daarvan.⁴³ Uit bovenstaande blijkt dat er afstand genomen wordt van de tekstuele benadering van de oude vaste opstelling in het museum, die te weinig inspeelt op de kracht van de voorwerpen zelf en te weinig rekening houdt met de eigenheid van de bezoeker die met een heel eigen bagage en doel binnenkomt.

Misschien is de felle aanval van oud-medewerker Frans Haks (1938-2006), dan directeur van het Groninger Museum, daar de eyeopener in geweest. Als Frans Haks in 1993 rondloopt in het

⁴¹ In het persbericht van 4 augustus 1970, dat uitkomt naar aanleiding van de beslissing van de minister van het Cultuur, Recreatie en Maatschappelijk Werk en B en W van Utrecht tot samenvoeging van collecties van het Aartsbisschoppelijk Museum, het Bisschoppelijk Museum te Haarlem en het Oud-Katholiek Museum in het verband van een rijksmuseum, verwoordt men de doelstelling als volgt: 'Als doelstelling staat hun daarbij voor ogen om, afwijkend van de tot nu toe gevolgde traditionele opbouw van de kerkelijke musea, binnen het geheel van de Nederlandse musea te komen tot een geheel eigen opzet, waarbij het accent niet louter ligt op de kunsthistorische of esthetische waarden van de getoonde kunstvoorwerpen, maar bovenal op de plaats van deze voorwerpen in het totaal van de ontwikkeling van het kerkelijk, religieus en maatschappelijk leven in Nederland.' Zie HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 199.

⁴² In de verwoording van de missie is de publieksgerichtheid er niet alleen bij gekomen, maar wordt deze als sleutelwoord zelfs genoemd voor die van de wetenschappelijke gedegenheid. Toch wel opvallend.

⁴³ *Een nieuwe presentatie in het Catharijneconvent? Achtergronden en ambities*. MCC, archief T.G. Kootte.

Catharijneconvent, een ervaring die hij opschrijft in zijn later uitgegeven *Een calculerende terriër: logboek van het Groninger museum, 16 januari 1986/31 december 1995*, is zijn oordeel niet mals: 'Topstukken uit alle perioden zijn in de dwangbuis van een thematische ordening geperst. [...] Al die onderwerpen zijn voorzien van een overdosis aan tekst. Dat is noodzakelijk als de beschikbare voorwerpen geen adequaat beeld van het gekozen onderwerp geven.'⁴⁴ Een kopie van deze tekst wordt als discussieaanjager bijgevoegd bij het ondernemingsplan van 1995 tot en met 1998.⁴⁵ Volgens Haks moet de bezoeker de vrijheid houden om te ontdekken wat hij zelf beleeft, hij moet actief zijn eigen kijkervaringen opdoen. Begeleidende teksten hinderen daarin meer dan dat ze helpen.⁴⁶

Op 17 maart 1998 volgt een oproep van Kees Reichardt aan de projectgroep voor een verdere discussie wat de toekomst van het museum betreft. Centraal staat hierbij de vraag: wat willen we aanbieden voor wie? De opmerking die hierbij genoteerd wordt, is dat het museum op twee gedachten hinkt. Aan de ene kant wil het de positie innemen van het kenniscentrum rond de cultuurgeschiedenis van het christendom, aan de andere kant wil het zorgen voor een laagdrempelige basisoriëntatie op het christendom met daarin een aantrekkelijke mix van educatie en ontspanning. Een van de eersten die hierop reageert, is Henri Defoer. Hij maakt de kritische kanttekening dat in de vraag 'wat' je aanbiedt, dat 'wat' tweeledig is, namelijk materieel, in de vorm van een hoogwaardige collectie, maar ook ideëel, in een stuk christelijke cultuurgeschiedenis dat je kan laten zien aan de hand van kunstwerken en cultuurhistorische objecten. In de jaren na de opening stond vooral de missie van het nieuwe rijksmuseum voorop, het tonen van de christelijke cultuurgeschiedenis. Daarin werden zowel chronologie als volledigheid belangrijk geacht. Defoer ondersteunt de gedachte om de komende periode meer vanuit de kracht van de collectie zelf en met voor het publiek aantrekkelijke thema's te werken.

In juni worden de eerste contouurlijnen voor een vernieuwde inrichting zichtbaar. De medewerkers zetten, passend bij de door de overheid ingezette beweging, sterk in op een groter publiek en daarmee in zekere zin ook op meer amusement. Toch mag het museum geen 'pretparkachtige uitstraling' krijgen en mag het ook niet te trendy, te modieus en te tijdgebonden vormgegeven worden. Men denkt daarvoor aan een 'Van Os-achtige' presentatie van teksten. De medewerkers zien dat concreet voor zich als een gelaagde vorm van schrijven, die boeiend is voor het grote publiek, maar tegelijkertijd interessant genoeg voor specialisten. Daarbij spreken zij de voorkeur uit voor een thematisch-chronologisch opstelling, waarin strakke chronologie losgelaten wordt en er meer gekeken wordt naar welke thema's echt aan bod moeten komen. Ook willen zij

⁴⁴ Haks 1997: 336.

⁴⁵ Uit het ondernemingsplan 1995-1998 (afgerond 1993). MCC, archief T.G. Kootte.

⁴⁶ Evenhuis, A. 'Frans Haks, Mendini, Groningen en de rest van de wereld.' *Trouw*, 25 augustus 1994.

meer met minder presenteren, daarin kiezen de medewerkers voor een esthetischer vorm van omgaan met de objecten.⁴⁷

In de vervolgotitie *Het nieuwe gezicht van Museum Catharijneconvent. Visie op hoofdlijnen* wordt de beoogde vernieuwing in belangrijke mate geconcretiseerd en vertaald naar de conceptversies van de *Projectdefinitie Herinrichting*. De medewerkers zijn er van doordrongen dat het museum nieuwe doelgroepen aan zich moet weten te binden, wil het als verzelfstandigd museum kunnen overleven. Voorwaarde daarvoor is dat het Catharijneconvent zichzelf in diverse opzichten vernieuwt en haar missie en de daarvan afgeleide doelstellingen aanpast om zo tot een aantrekkelijk aanbod van wat men noemt 'nieuwe museale producten' te komen. In de doelstellingen staat nog steeds dat het zelfstandige Catharijneconvent de christelijke cultuur in Nederland in beeld wil brengen, met behulp van de collectie kunstvoorwerpen, in een attractieve en levendige presentatie en op een eigentijdse en interactieve manier, aansluitend bij de belevingswereld en het kennisniveau van een breed publiek, vanuit een actuele invalshoek. Men ziet daarbij mogelijkheden om op actuele vragen aan te sluiten door een flexibele opstelling in zowel de permanente, semi-permanente als de tijdelijke tentoonstellingen.

Maar er komt een tweede belangrijke focus bij: de bezoeker. Die kan in het Catharijneconvent in de eerste plaats genieten van de objecten, maar daarnaast ook iets leren over de achtergrond en betekenis van de voorwerpen of er iets aan beleven. Op deze wijze maakt de bezoeker kennis met een andere wereld. Het museum mag niet alleen een plek zijn voor fijnproevers, maar moet open en toegankelijk zijn. Zowel de vaste als de tijdelijke presentaties moeten gaan inspelen op de ervaring en beleving van bezoekers en hun wens tot actief participeren.⁴⁸ Die rol wordt nog eens benadrukt in de hernieuwde rode draad. Men brengt daarin een bewuste splitsing aan tussen de rol van geloof in de kerk als een instituut dat ons lang 'de wet' heeft voorgeschreven en de individuele geloofsbeleving, de persoonlijke invulling, het menselijk aspect.⁴⁹

In augustus 1998 is een aantal thema's vastgelegd, waaronder de schatkamer, mens en religie in de middeleeuwen, het onderwerp heiligen, waaronder ook Maria valt en het thema hel, hemel en vagevuur, waarin men alles rondom het thema dood in de middeleeuwen wil onderbrengen. Elke ruimte in het convent wordt aan een thema gekoppeld. In de uitwerking maken de medewerkers duidelijke keuzes. Zo kiest men voor de presentatie in de schatkamer bewust voor kwaliteit en esthetica en niet voor het groeperen van bepaalde voorwerpen om een verhaal te vormen; aan de linkerkant kunnen enkele schilderijen gehangen worden die toelichting geven op wat er in de

⁴⁷ Verslag sectoroverleg Museale Zaken, 9 juni 1998. MCC, archief MCC.

⁴⁸ In 1990 wordt er voor het eerst door het Nederlands Instituut voor de Publieke Opinie en het Marktonderzoek, beter bekend als het NIPO, onderzoek uitgevoerd naar bezoekers van het Catharijneconvent.

⁴⁹ Conceptversie Projectdefinitie Herinrichting: 4. MCC, archief MCC.

schatkamer te zien is, zoals bijvoorbeeld het schilderij waarop de Gregoriusmis afgebeeld wordt. Op dit schilderij wordt paus Gregorius afgebeeld, die de Heilige Mis opdraagt. Terwijl hij dat doet, verschijnt Christus die naar de wond in zijn zij wijst, waar bloed uitloopt in de avondmaalsbeker. In zo'n schilderij zijn de voorwerpen te zien die bij de mis gebruikt worden, maar wordt ook de kern van de mis uitgelegd; de wijn is een teken van het bloed van Christus, de gelovige vindt in het symbool van het drinken van de wijn hier reiniging en redding door.

Bij de refter denken de medewerkers eerst aan een verhalend thema rond Jezus en Maria, maar gaande de discussie geeft men de voorkeur aan een meer algemene, esthetische flexibele opstelling met schilder- en beeldhouwkunst waarbij er tevens aandacht is voor kunsthistorische aspecten. In een andere zaal, waar het thema hel, hemel, vagevuur uitgewerkt wordt, voelen sommigen voor een sterk vernieuwde aanpak, waarbij begrippen als evocatief, driedimensionaal en intiem centraal kunnen staan.

Eind van het jaar 1998 volgt er een discussiebijeenkomst met externe deskundigen, de Raad van Toezicht en de Stichting Catharijneconvent om het geschreven visiestuk *Het nieuwe gezicht van Museum Catharijneconvent. Visie op hoofdlijnen* te bespreken. Het is tijdens deze bijeenkomst dat Annemarie Vels Heijn (1943), voormalig directeur Presentaties van het Rijksmuseum een handvat biedt voor de tekstuele begeleiding van het museum. In de herinrichting van de afdeling Nederlandse Geschiedenis van het Rijksmuseum is gekozen om informatie te verstrekken aan de 'ongeïnformeerden'. Waarbij ongeïnformeerd niet gelijk staat aan dom, maar aan iemand die nog weinig kennis heeft, degene die je juist kennis kunt aanbieden. Deze term slaat aan en is in de volgende projecten terug te vinden.⁵⁰

4. Een nieuwe museumvisie

In 1999 legt men de nieuwe museummissie vast met de volgende woorden: 'Het realiseren, beheren en exploiteren van een dynamisch, eigentijds, attractief en informatief museum over christelijke cultuur in Nederland voor een breed publiek.'⁵¹ Opvallend is het woord 'exploiteren', dat duidelijk nieuw toegevoegd is in deze missie en de nadruk op het dynamisch, eigentijdse, attractieve en informatieve element van het museum. De inzet van het museum ten dienste van de Nederlandse cultuurgeschiedenis lijkt zachtjesaan te verdwijnen ten gunste van een inzet waarin het hier en het nu, het dynamische en het attractieve, het informatieve element alleen al in de formulering voorbijstreven en waarin de exploitatie, het genereren van inkomsten, de missie is binnengeslopen.

⁵⁰ Zie verslag discussiebijeenkomst naar aanleiding van de notitie *Het nieuwe gezicht van Museum Catharijneconvent. Visie op hoofdlijnen*. MCC, archief T.G. Kootte.

⁵¹ *De Nederlander en het christendom, het verhaal en zijn schatten*, intern stuk Museum Catharijneconvent. MCC, archief MCC.

In het museum heeft men zich voor het historische verhaal van het Nederlandse christendom lang gebaseerd op het handboek *Nederlandse Kerkgeschiedenis* van prof. dr. O.J. de Jong (1926-2013).⁵² In deze nieuwe fase zegt men expliciet dat dit niet meer als basis kan dienen. De antropologische kant van de godsdienst wint als benaderingswijze aan invloed. Het Catharijneconvent denkt met het leggen van een accent op de wijze waarop ‘de Nederlander’ het christendom heeft aangepast en ingepast in zijn eigen manier van leven, te kunnen putten uit deze nieuwe verworvenheden. Door een appèl te doen op de belevingswereld van de bezoeker worden objecten, verhalen en geschiedenis dichterbij gebracht. Het museum benoemt expliciet dat de belevingswaarde voor de bezoeker een belangrijk criterium voor de manier van presenteren vormt. Juist met de collectie die het Catharijneconvent heeft, zowel in rijkdom als in diversiteit, is het mogelijk om aan te sluiten bij de bezoeker. In de presentatie wil men de ‘ongeinformeerde bezoeker’ aanspreken. Hoewel het verhaal voorop staat, gaat het niet alleen om de puur informatieve waarde van de presentatie. Er kan en mag ook ruimte zijn voor esthetische genoegens of nostalgische of spirituele gevoelens, waarbij ook recreatief-educatieve mogelijkheden kunnen worden ingevlochten.⁵³

Deze presentatie past ook bij het langzaam de museumwereld doordringende gedachtegoed van het postmodernisme. Treffend voorbeeld daarvan is dat in het uiteindelijke projectplan voor de nieuwe vaste presentatie over Nederlanders en het christendom het woord *verhaal* letterlijk tussen aanhalingstekens geplaatst en het begrip *capita selecta* er bij gehaald wordt: ‘De overdracht van informatie met betrekking tot de vaste presentatie concentreert zich op: het vertellen van “het verhaal” van Nederlanders en het christendom aan de hand van *capita selecta* (deelverhalen).’⁵⁴

Aan de ene kant wordt daarmee duidelijk aangegeven dat de autoriteit van het museum in het vertellen van het verhaal genuanceerd en letterlijk tussen aanhalingstekens geplaatst dient te worden. Aan de andere kant wordt er ingezet op het gebruik van meerdere verhalen die naast elkaar de geschiedenis van het christendom in Nederland vertellen. De medewerkers kiezen daarmee voor ‘het vertellen van “het verhaal”’ als rode draad en niet voor de chronologie. Het afwisselen van deelverhalen hoort hierdoor tot de mogelijkheden.

Spanning wordt aangebracht door de kerk als - vaak voorschrijvend - instituut tegenover de individuele geloofsbeleving van de Nederlanders te plaatsen. De medewerkers vinden in die spanning tussen instituut en individu aan de ene kant een element dat van alle tijden is, aan de andere kant iets dat ons laat zien hoe we (Nederlanders) zó zijn geworden zoals we zijn. Even verderop verwoordt men onder het kopje *Rijke ervaring* dat kennis opdoen of emotie opwekken alleen lukt als er

⁵² De Jong 1972.

⁵³ *De Nederlander en het christendom, het verhaal en zijn schatten*. MCC, archief T.G. Kootte. Zie ook Notulen Werkgroep Herinrichting Presentaties, 6 april 2004. MCC, archief MCC (digitaal).

⁵⁴ *Een nieuwe vaste presentatie over Nederlanders en het christendom: 1*. MCC, archief T.G. Kootte. *Capita selecta* zijn een selectie van onderwerpen, hier bewust gehanteerd als een selectie van verhalen.

informatie wordt aangeboden die aanhaakt bij de gevoelens en de kennis die, min of meer gestructureerd, al in het brein zijn opgeslagen. Daarbij wordt gezegd: 'Een museum dat informatie aanbiedt die bij het merendeel van de mensen nergens aanhaakt, is elitair. Het zal zijn maatschappelijke functie zien verschrallen.'⁵⁵

Na de intensieve voorbereidingsjaren 1998 en 1999 volgt een periode waarin de medewerkers van het museum druk zijn met de reorganisatie van het gebouw zelf. Elke keer zijn er gedeeltes in het museum gesloten. Mei 2000 is het hele museum weer open. Kees Reichardt verweeft in zijn openingstoespraak de reorganisatie van het gebouw met het thema 'cultureel ondernemerschap'. Hij legt uit dat musea meer activiteiten moeten ontplooiën om hun bezoekersstroom op peil te houden. Dat zij kwaliteit moeten bieden, niet alleen in de vorm van exposities, maar ook in de vorm van een totaal-product. Daar hoort in zijn woorden naast de net gerealiseerde aantrekkelijke entree ook goede koffie bij, goed sanitair en vriendelijke begeleiding. Maar ook het vormgeven van de nieuwe vaste expositie, om daarin een betere aansluiting te maken bij het type kennis en de belevingswereld van de bezoeker van het begin van de eenentwintigste eeuw. Reichardt kan verheugd noemen dat de Raad voor Cultuur hierover een zeer positief advies heeft uitgebracht aan de staatssecretaris.⁵⁶

Op 1 juni 2001 volgt Guus van den Hout Henri Defoer op als inhoudelijk directeur. In december 2002 wordt er afscheid genomen van Kees Reichardt en wordt Van den Hout tot algemeen directeur benoemd. Zijn rol ziet hij naar eigen zeggen als die van een moderne manager, met inhoudelijke kennis of affiniteit, die moet inspireren, motiveren, netwerken, en die zorgvuldig procedures, wettelijke eisen en richtlijnen volgt. In 2003 wordt door het ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen daadwerkelijk de subsidie toegezegd van tien miljoen voor de herinrichting van de vaste opstelling. Na al het voorbereidende werk kan men eindelijk van start.⁵⁷ Van den Hout wil het museum veranderen van een ambtelijke en meer introverte organisatie naar een plek waar er marktgericht en extravert gewerkt wordt. In zijn ogen is er efficiency en flexibiliteit nodig. De missie van het museum wordt opnieuw bijgesteld in de aanzet naar het beleidsplan van de jaren 2005-2008. Daarin staat centraal dat Museum Catharijneconvent mensen wil helpen om hun plaats in de Nederlandse maatschappij beter te begrijpen; inzicht in de universele en culturele waarden van het christendom en de invloed daarvan op de Nederlandse samenleving in heden en verleden zijn daarin belangrijk. Daarnaast beheert, behoudt en presenteert het museum een belangrijke collectie van christelijke kunst en cultuur.⁵⁸

In het uiteindelijke beleidsplan wordt het woord 'helpen' vervangen door 'stimuleren'. In datzelfde beleidsplan wordt er aangekondigd dat er een aparte presentatie voor kinderen van vier

⁵⁵ *Een nieuwe vaste presentatie over Nederlanders en het christendom*: 2. MCC, archief T.G. Kootte.

⁵⁶ Reichardt 2000: 5-6.

⁵⁷ Notulen Werkgroep Herinrichting Presentaties, 28 juli 2003. MCC, archief MCC (digitaal).

⁵⁸ Intern beleidsstuk over de periode 2005-2008. MCC, archief MCC.

tot twaalf jaar komt: 'Kennis van en begrip voor de Nederlandse christelijke cultuur worden op een laagdrempelige en niet dwingende manier overgedragen. Het is een evocatieve opstelling die interactie tussen (groot-)ouder/begeleider en kind, leerkracht en leerling stimuleert.'⁵⁹ Dit vormt de eerste stap op weg naar de presentatie van *Feest! Weet wat je viert*.

Op 19 april 2004 krijgt het museum advies van de Raad voor Cultuur. Die vindt dat het herinrichtingsplan nog niet voldragen is; het is meer een neerslag van de meningen van verschillende mensen. Er moeten duidelijker keuzes gemaakt worden.⁶⁰ In het jaar dat volgt, wordt daar aandacht aan besteed, ook wordt er gestaag doorgewerkt aan de inhoudelijke vormgeving van de diverse thema's. In 2005 wordt er nog eens expliciet vastgelegd wat de uitgangspunten voor de publieksbegeleiding zijn; een goede opbouw, met gelaagdheid in het informatieaanbod en keuzemogelijkheden om die informatie tot zich te nemen, passend bij de diverse leerstijlen van de bezoekers.⁶¹ In 2006 is de nieuwe opstelling van de vaste collectie klaar.

III De vaste presentatie van 2006

1. Van Jezus tot gsus; een postmoderne introductie

De onderdoorgang is de plek die het oude kloostergebouw verbindt met het grachtenpand. Daarmee vormt hij de toegang tot zowel de vaste als de tijdelijke presentaties. In een geheel witte omgeving wordt de bezoeker verrast met de kop 'Van Jezus tot gsus' waarna de introtekst van de ruimte volgt. (afb. 44 en 45) Die tekst geeft de bezoeker inzicht in de keuze om heel uiteenlopende objecten, esthetisch gepresenteerd in een aantal grote vitrines, te tonen:

In manshoge vitrines pronken kostbare kunstwerken uit verschillende eeuwen, zoals middeleeuwse beelden, reliekhouders en delfts blauw. Ook ziet u rozenkransen, sieraden, kleding van gsus, voorwerpen die nu in de winkels liggen en al dan niet met een knipoog refereren aan het christendom. Het alledaagse tussen pracht en praal: Museum Catharijneconvent wil op deze manier de invloed van het christendom op de samenleving zichtbaar maken.

⁵⁹ Beleidsplan 2005-2008. MCC, archief MCC.

⁶⁰ Advies van de Raad voor Cultuur op subsidieaanvraag MCC, 19 april 2004. MCC, archief MCC.

⁶¹ Notulen Managementteam, 15 maart 2005. MCC, archief MCC.



Afb. 44 en 45. De inrichting van Museum Catharijneconvent rond 2006 in het Catharijneconvent. De Onderdoorgang met een postmoderne presentatie.

In de verder bijna tekstloze zaal worden objecten door en over de tijd heen in een gezamenlijk verband geplaatst, waarbij het museum high-art, de ‘kostbare kunstwerken uit verschillende eeuwen,’ vermengt met low-art, de ‘voorwerpen die nu in de winkels liggen’. Deze mix van voorwerpen koppelt de dagelijkse wereld van de bezoeker aan de kostbare kunstwerken van de collectie. Het bekende spijkerbroekenmerk gsus dient hierbij in de ideologie van de samenstellers als haakje om aan de ‘ongeinformeerde’ bezoeker de invloed van het christendom op de samenleving zichtbaar te maken, wat het centrale doel van Museum Catharijneconvent is. De bij elkaar geplaatste voorwerpen gaan met elkaar een eigzinnig discours aan waarbij de kijker betrokken wordt.

Achter de eerder beschreven zakelijke ontwikkeling, waarin niet meer het voorwerp, maar de bezoeker het centrum van de tentoonstelling vormt, komt het postmodernistische denken de museale wereld binnen. Ook in de kunstwereld wordt het belang van de omgeving waarin een kunstwerk gepresenteerd wordt, meer en meer ingezien; een kunstwerk spreekt dan niet alleen voor zichzelf, maar krijgt verband en betekenis door de kunstwerken en kunstvormen om zich heen. Er doet zich hiermee een netwerk van betekenissen voor, wat de gedachte ontketent dat kunstwerken met elkaar in dialoog kunnen gaan in plaats van alleen voor zichzelf te spreken. Zoals de medewerkers in deze startpresentatie laten zien, hoeft er geen chronologische of stilistische volgorde aangehouden te worden; een klassiek werk kan naast een modern of hedendaags voorwerp worden geplaatst, een gebruiksvoorwerp naast een gerenommeerd object, al naar gelang de tentoonstellingsmakers dit bij het thema vinden passen. De onderdoorgang met de Van Jezus naar gsus-vitrine is daar een uitmuntend voorbeeld van, al wordt deze benadering in de andere zalen niet doorgezet.

Naast deze museale presentatie is er een introductiefilm te zien. In de film wordt er naar gestreefd om op een actuele en respectvolle wijze een impressie te geven van het christendom in al zijn aspecten in Nederland. Volgens het museum gaat het om een wereld die overal om ons heen te vinden is, of we ons daar van bewust zijn of niet. In de film vertellen mensen wat het geloof voor hen betekent. Zo spreekt kerkhistoricus Otto de Jong over zijn persoonlijke geloof in God en vertelt het zootje van een van de medewerkers van het museum over het doen van zijn eerste communie.⁶² Bij de bezoekers wekt de inrichting weinig enthousiasme op, ze zal ook niet lang blijven staan. In de huidige presentatie wordt in de onderdoorgang de collectie van Museum Catharijneconvent in vijf kernthema's geïntroduceerd.

2. De themazalen

Uiteindelijk wordt er in de vaste opstelling gekozen voor een diversiteit aan presentatievormen. Om daar een impressie van te geven, worden hieronder vier van de zeven themazalen besproken, elk thema wordt op een eigen manier benaderd. Vanuit de onderdoorgang komt de bezoeker in twee ruimtes waarin een esthetische benadering van de voorwerpen centraal staat. Allereerst in de schatkamer. (afb. 46) In de donkere ondergrondse zaal flonkert het goud en het zilver de bezoeker tegemoet, zijde en satijn glanzen in het gedimde licht en de exclusieve materialen roepen op tot verbazing en verwondering. De kostbare voorwerpen, die uit heel verschillende periodes komen, worden op ooghoogte gepresenteerd op sokkels, in glazen vitrines, uit- en aangelicht, een effect dat

⁶² Mailwisseling met T.G. Kootte, 14 september 2021.



Afb. 46 en 47. De inrichting van Museum Catharijneconvent rond 2006 in het Catharijneconvent. De schatkamer en de refter.



Afb. 48 en 49. De inrichting van Museum Catharijneconvent rond 2006 in het Catharijneconvent. De kloostergangen en de kinderopstelling *Feest! Weet wat je viert*.



Afb. 50. De inrichting van Museum Catharijneconvent rond 2006 in het Catharijneconvent. De 'snackmuur' in *Feest! Weet wat je viert*.

nog versterkt wordt door het duister van de omgeving, opgeroepen door de zwarte vloer en de donkere wanden. Elke vitrine bevat slechts enkele voorwerpen. Veel ruimte wordt er gespandeerd aan verhoudingsgewijs vrij weinig voorwerpen.

Ook de refter valt op door de ruime presentatie van objecten. (afb. 47) Deze zaal koppelt het thema, de ontmoeting met kernfiguren als Christus, Maria en de heiligen, aan de keur van de collectie uit het oude Aartsbisschoppelijke Museum. Deze heiligen zijn voornamelijk in beeldhouwwerken te ontmoeten, met aan de wanden een aantal schilderijen. Hoewel de tijdsperiode - de meeste voorwerpen komen uit de middeleeuwen - hier een verbindend element vormt, is de opstelling meer kunsthistorisch dan cultuurhistorisch vormgegeven. Dat kunsthistorische wordt ook hier versterkt door de manier van presenteren, waarbij opnieuw het verbijzonderen, het isoleren, het fysiek ruimte geven en het positioneren door middel van sokkels en plaatsing in de ruimte de bezoekers uitdaagt om zijn of haar eigen positie ten opzichte van de werken in te nemen. Te midden van de beeldhouwwerken is er plaats gemaakt voor het Middelnijns altaar, nog altijd een van de topstukken van het museum, waar de bezoeker heel dichtbij mag komen. Ook de door Bouvy aangekochte beeldengroep van de slapende apostelen straalt door de open positionering in de ruimte aanraakbaarheid uit.

Voor deze beide zalen zijn de woorden 'esthetische beleving' op zijn plek, in de vorm van een optimale museale presentatie. Door de voorwerpen te isoleren, te verbijzonderen en te esthetiseren wordt de kwaliteit van de voorwerpen naar voren gehaald, terwijl de cultuurhistorische laag in de voorwerpen meer naar de achtergrond gaat. De objecten tonen zich hier als kunstobject en worden veel minder ingezet als vertegenwoordigers van een bepaalde cultuurhistorische periode van het christendom in Nederland.

Dat laatste gebeurt juist wel in de kloostergangen, de plek waar voor een cultuurhistorische benadering gekozen is. (afb. 48) De behandelde thema's volgen overduidelijk een chronologische lijn, al is die niet voor alle perioden ingevuld en wordt deze lijn in hoofdthema's uitgewerkt. In deze ruimte speelt kennisoverdracht een grote rol; de voorwerpen zelf vormen een mix van cultuurhistorisch interessante objecten, met af en toe een esthetische uitschieter.⁶³ De tekstborden nemen hier een prominentere plek in. Gezien de fysiek beperkte ruimte om afstand te nemen, iets dat versterkt wordt door de aanwezigheid van de expositieblokken in het midden, is het hier interessant om chronologisch het verhaal van de geschiedenis van het christendom in de Nederlanden te vertellen.

Een grote verandering vindt plaats als er een afdeling voor kinderen geopend wordt; de themazaal *Feest! Weet wat je viert* is voornamelijk op jeugdige bezoekers gericht. (afb. 49 en 50) Waar de vorige ruimtes nog stemmig wit, zwart en grijs lieten zien, komen hier heldere frisse kleuren aan bod. Fel paars, helgroen, oranje, rood. Op de wanden bevinden zich authentieke voorwerpen, maar interessanter is hoe de bezoeker verbonden wordt aan deze objecten. Het is niet het idee dat kinderen en begeleiders hier als passieve bezoekers langs de opstelling gaan, maar dat ze al doende kennis vergaren. Op de foto's is daar iets van gevangen. Luisteren naar een tekstfragmentje, draaien aan een papierrol, samen overleggen welke snack bij welk feest hoort; door interactief bezig te zijn, wordt de bezoeker zowel aan de voorwerpen als het thema verbonden. Zelf zegt het museum hierover dat uit onderzoek blijkt dat Nederlanders erg gehecht zijn aan hun feestdagen, ook al worden de feesten steeds minder in kerkelijk verband gevierd. Het museum legt uit dat vaak niet meer bekend is waarom we deze feesten vieren en dat maakt 'dat we los raken van onze herkomst. Wie wij zijn en wat wij doen, wordt (mede) ingegeven door het christelijk (immaterieel) erfgoed. Het is voor de identiteitsvorming van jong en oud essentieel meer te weten van deze basis, ongeacht de eigen (religieuze dan wel culturele) achtergrond.'⁶⁴

⁶³ Als deelnemer aan de Summer course *The museum and its collection: current challenges and dilemmas*, zomer 2011, verbaasde ik mij over de plek die een topwerk als de *Man van Smarten* van Geertgen tot Sint-Jans in deze chronologisch-thematische opstelling toebedeeld kreeg. Donker, benauwd, en dienend om de periode inzichtelijk te maken. Ondertussen is het schilderijtje verplaatst naar de onderdoorgang, waar het een veel lichtere en ruimere plek heeft. Een plek waar het als topstuk van de collectie een stuk beter uit de verf komt.

⁶⁴ Zie <https://www.crkc.be/sites/default/files/info_educatieproject_catharijneconvent.pdf>. Geraadpleegd op 17 augustus 2020.

3. De bezoeker

De bezoeker wordt in eerste instantie niet naar de vaste collectie gebracht. Juist de tijdelijke tentoonstellingen moeten de bezoeker naar binnen brengen en de hele routing door het museum is erop gericht om hen snel en effectief naar hun eigenlijke doel te brengen.⁶⁵ Pakt de bezoeker toch wat mee van de vaste presentatie, dan is dat bijvangst. Komt de bezoeker speciaal voor de vaste presentatie, iets wat afneemt in deze jaren, dan is er keuze. De snackmuur bij het thema *Feest! Weet wat je viert* lijkt symbolisch voor de hele presentatie van de vaste collectie vanaf 2006. De bezoeker wordt bediend met hapklare thema's. Hij kan kiezen welke snack hem of haar bevalt. Meer interesse in de cultuurhistorie? Dan op naar de kloostergangen. Gegrepen door glans en glitter? De schatkamer nodigt uit om te komen kijken. Behoeftte aan een meer kunsthistorische benadering van de objecten? De refter ontvangt de bezoeker in de juiste serene stilte en met de nodige informatie. Op bezoek met kinderen? Door naar de feestzalen. Keuze, vrijheid, vermaak. De bezoeker staat overduidelijk centraal, veel objecten zijn gekozen om daarmee aan de bezoeker grotere en kleinere verhalen te vertellen.

De achterliggende economische redenen werden in eerdere paragrafen duidelijk; een verzelfstandigd museum moet grotere groepen bezoekers aan zich binden en kan dat alleen met een gelaagd aanbod doen. Een keuzemenu lijkt daarop het antwoord te zijn.⁶⁶ Toch is het museum zich ook zeer bewust van de rol en de verantwoordelijkheid die het heeft als kenniscentrum. Een overdracht die grotendeels spelenderwijs plaatsvindt - feiten worden aangedragen, verbanden in beeld gebracht, kunst beleefd en de invloed van christelijk erfgoed op het leven van nu zichtbaar gemaakt. In de tijdelijke tentoonstellingen zijn daar de videofragmenten heel geschikt voor. In de vaste tentoonstelling kan dat in de kloostergangen door digitaal informatie op te vragen die bij het thema hoort en het gebeurt in het onderdeel *Feest! Weet wat je viert* door mensen actief aan het werk te zetten.

IV Museum Catharijneconvent binnen en buiten de muren, de periode na 2006

Ondertussen is Marieke van Schijndel in 2010 aangetreden als directeur. (afb. 51) Van 1999-2001 werkt zij onder staatssecretaris Rick van der Ploeg op het ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap. Van der Ploeg wil door middel van confrontatie het beste populair maken en het populaire beter.⁶⁷ Van Schijndel neemt dit adagium mee haar eigen beleid in. Bewust verbindt zij met intensieve samenwerkingsverbanden nieuwe partners aan het museum. Door het museum als een

⁶⁵ Wat onder de medewerkers van het museum glashelder is en ook ruiterlijk erkend wordt.

⁶⁶ Notulen van de werkgroep herinrichting presentaties, 26 januari 2004. MCC, archief MCC (digitaal).

⁶⁷ *Cultuur als confrontatie* 2000: 21.



Afb. 51. Marieke van Schijndel, de huidige directeur van Museum Catharijneconvent, januari 2022.

culturele onderneming te benaderen, is het in haar ogen mogelijk om gericht specifieke doelgroepen van bezoekers naar het museum te trekken en aan zich te verbinden. De rol van de conservatoren verschuift in deze tijd; in plaats van een eigen specialisme uit te oefenen, moeten ze op het snijvlak van meerdere gebieden bewegen. Ook wordt onder haar hoede het werk van de Stichting Kerkelijk Kunstbezit in Nederland bij het museum ondergebracht.⁶⁸ In juni 2021 verschijnt er een artikel in de *Catharijne* met als titel: 'Meer bezoekers en inhoudelijke verbreding. De ambities voor de komende jaren.' In het stuk, dat aan de ene kant een terugblik geeft op de beleidsperiode 2017 tot en met 2020 en aan de andere kant een inkijk geeft in het nieuwe beleidsplan voor de periode 2021 tot en met 2024, staat één ding centraal: de huidige, succesvolle koers van het museum moet voortgezet en versterkt worden.⁶⁹ Waar bestaat die door het museum als succesvol beschouwde koers uit?

⁶⁸ Interview met Marieke van Schijndel, 21 december 2021.

⁶⁹ Lans 2001: 36-37.

1. Buiten de muren

Twee projecten springen eruit. Het kinderprogramma *Feest! Weet wat je viert*, belangrijk en vernieuwend onderdeel van de vaste presentatie in 2006, wordt vanaf 2012 in samenwerking met verschillende culturele partners over het hele land uitgebreid naar een landelijk educatieproject. Met dit project werkt het museum aan belangrijke doelen als inclusiviteit en tolerantie. Zoals het in het eigen beleidsplan verwoord wordt: Met *Feest! Weet wat je viert* willen Museum Catharijneconvent en partners sociale cohesie onder kinderen bevorderen door aan de hand van feesten en tradities een dialoog op gang te brengen over elkaars achtergrond. Meer kennis over elkaar zorgt voor verbinding en begrip.⁷⁰ De culturele partners variëren van het Wereldmuseum van Rotterdam tot het Nederlands Openluchtmuseum, van een middeleeuwse Groningse kerk tot een Gelders kasteel en naast de verschillende locaties in Nederland wordt er ook een presentatie in Paramaribo gerealiseerd. In 2020 wordt de laatste partnerpresentatie geopend in de kerk in Garmerwolde, waarmee de landelijke spreiding van het project voltooid is. Het jaar daarvoor bezochten 190.000 kinderen de tentoonstellingen op de diverse locaties.

Een ander indrukwekkend aantal vormen de bijna 60.000 audiotours die in 2019 uitgeleend worden op de locaties behorend bij *Het Grootste Museum van Nederland*. Dit is een project dat op initiatief van het Catharijneconvent in 2017 gelanceerd wordt en waar Nederlanders opgeroepen worden hun eigen kerkelijk en religieuze erfgoed 'om de hoek' te bezoeken. De audiotours, in samenwerking met de verschillende partners tot stand gekomen, zorgen voor ondersteunende verhalen en uitleg, waardoor de kerken en synagogen tot leven komen voor de bezoeker. De dertien locaties zijn ondertussen gegroeid naar zeventien, de ambitie voor de nieuwe beleidsperiode is om tot vijfentwintig partners te komen, met de intentie om daar ook een klooster en een moskee bij te betrekken. Het toenemend aantal bezoekers van ook dit project laat zien dat het beleid verandert; niet alleen het werk in het museum krijgt de nodige aandacht, juist ook in het werk 'buiten de muren' ziet het museum kansen om een groeiende groep bezoekers aan het eigen religieuze erfgoed te verbinden. Het is een noodzakelijke stap om een groter arsenaal van bezoekers aan te boren en actief bij het religieuze erfgoed te betrekken. Met deze toename van bezoekers buiten de deur, maar wel onder de vleugels van het museum en met de inhoudelijke verantwoording van de programma's wordt zowel het bestaansrecht als de bestaanswaarde van het museum onderbouwd.

⁷⁰ Beleidsplan 2021-2024: 47.



Afb. 52. Een beeld van de sfeer bij het Kerstival in Museum Catharijneconvent, december 2018.

2. Binnen de muren

Binnen de muren zijn twee andere ontwikkelingen zichtbaar. De door de verzelfstandiging ingezette gerichtheid op de bezoeker zet zich in het museum nog altijd door. Het museum richt zich op wisselende bezoekersgroepen, maar probeert bij elke groep de drempel om het museum binnen te stappen, zo laag mogelijk te maken. Een van de vormen waarop het museum dit realiseert, is in het aantrekken van gezinnen door het opzetten van programma's zoals het *Huis van Sinterklaas* en *Kerstival*, twee onderdelen die aansluiten bij traditionele Nederlandse feesten.⁷¹ In het eerste programma worden door middel van een theaterrondleiding verschillende elementen uit de middeleeuwse Sint-Nicolaaslegendes verteld en verbeeld. Het kerstprogramma richt zich zowel op de uitleg van het kerstverhaal als op de tradities rondom dit feest. Het is een afwisselend programma, waarin naast uitleg en verhalende informatie ook het zelf actief bezig zijn van de kinderen veel ruimte krijgt. (afb. 52)

Een ander element dat terugkomt in de gesprekken die gevoerd worden over de herinrichting van het museum is de verschuivende verhouding tussen de vaste presentatie en de tijdelijke tentoonstellingen. In het beleidsplan van 2021 tot en met 2024 spreekt het museum zich duidelijk uit over de richting die het museum op wil gaan wat betreft de vaste tentoonstelling. Die zal zich met

⁷¹ Het Kerstival lijkt weer tot Kerst teruggebracht te zijn in het beleidsplan 2021-2024.

een aantal vaste thema's richten op het onderwijs en wordt in samenwerking met het onderwijs opgezet. De reguliere bezoeker is er zeker welkom, maar is niet de groep waar het museum zich met dit onderdeel in eerste instantie op richt. Verhalen blijven ook in deze fase van belang; de (top)stukken mogen in de vaste opstelling stralen, maar men streeft er naar dat er verhalen uit meerdere perspectieven bij verteld worden. Ook wil men bewust aandacht schenken aan diversiteit en inclusie, wat onder andere gebeurt door meer aandacht aan andere religies dan het christendom te geven.⁷² Het doel van de voorgenomen herinrichting van het gebouw is om het daarnaast mogelijk te maken om twee tijdelijke tentoonstellingen naast elkaar te laten zien, iets wat tot dusver niet realiseerbaar was.

Het aantal objecten dat in de vaste opstelling te zien is, neemt vanaf 1979 gestaag af. Daarentegen worden veel voorwerpen wisselend in de tijdelijke tentoonstelling ingebracht, zodat voor de regelmatig terugkerende bezoeker in wezen meer objecten ontsloten worden. De in de vaste collectie geïnteresseerde binnen- of buitenlandse toerist krijgt echter minder te zien.

3. Ruimte voor religie en diversiteit

Waar in de jaren tachtig een vorm van afstandelijke historiciteit nagestreefd wordt, om de katholieke connotatie die aan het museum verbonden is, uit beeld te laten verdwijnen, is het in de eenentwintigste eeuw mogelijk om religie en geloof weer een plek te geven. Dat wordt op meerdere momenten zichtbaar. Bijvoorbeeld in de aanstelling van een ander soort 'dirigenten' als in de tijd daarvoor. Zo wordt in 2019 Lieke Wijnia (1985) benoemd als conservator Katholicisme van de zeventiende tot en met de eenentwintigste eeuw. Wijnia is naast haar werk als conservator ook fellow aan het Centrum voor Religie en Erfgoed van de Rijksuniversiteit Groningen. Als religiewetenschapper en kunsthistoricus kan zij nieuwe elementen het museum inbrengen.

In 2021 wordt er een samenwerking aangegaan met Samen Kerken in Nederland (SKIN), een koepelorganisatie voor en door internationale en migrantenkerken in Nederland. Madelon Grant wordt voor twee jaar als conservator aangenomen om te onderzoeken hoe de diversiteit van het in Nederland aanwezige en in de migrantenkerken zo zichtbare christendom steviger neergezet kan worden in het museum.⁷³ De aanstelling van deze twee conservatoren laat zien dat het museum in wil gaan zetten op een breder gebied dan voorheen.

Ook de uitvoering van tentoonstellingen van de afgelopen jaren laten daar iets van zien. Bijvoorbeeld de tentoonstelling *Pelgrims. Onderweg naar Santiago de Compostela*, gehouden van 15 oktober 2011 tot en met 26 februari 2012. Naast een presentatie van voorwerpen worden daarin belevingsverhalen van de pelgrims uit de eigen tijd centraal gesteld, volgens de website treedt de

⁷² Beleidsplan 2021-2024: 46.

⁷³ Jaarverslag 2020: 40.

bezoeker letterlijk in de voetsporen van een pelgrim: 'De route naar Santiago wordt vanuit diverse invalshoeken belicht: historisch, religieus, *spiritueel* [cursivering WV] en cultureel.' De bezoeker wordt opgeroepen om mee op pelgrimstocht te gaan.⁷⁴ Het museum werkt voor deze tentoonstelling samen met de omroep Rooms-Katholiek Kerkgenootschap (RKK). De katholieke omroep zorgt voor een audiovisuele inkijk door pelgrims die in deze tijd op weg gaan naar Santiago de Compostela te filmen en te interviewen.

Een ander voorbeeld is de tentoonstelling *Relieken*, gehouden van 11 oktober 2018 tot en met 3 februari 2019. Volgens het jaarverslag van 2018 streeft deze tentoonstelling naar een 'enorme variëteit aan voorwerpen, afkomstig uit verschillende religies, culturen en tijden. [...] Relieken komen tot leven door de vele mensen en verhalen die er achter schuilgaan.'⁷⁵ Door de specifieke aanpak met de nadruk op eigen verhalen rond relieken wil het museum mensen uit verschillende wereldreligies bij de tentoonstelling betrekken. Het project heeft door deze gepersonaliseerde aanpak niet alleen als doel om ruimte voor geloofsuitingen te geven, maar wil tegelijk een podium geven aan religieuze diversiteit. Zo draagt de tentoonstelling bij aan de door het museum gestarte reeks presentaties over verschillende wereldreligies. Het museum wil door deze aanpak bijdragen aan begrip en verbondenheid tussen verschillende groepen in de samenleving.⁷⁶

V Concluderend

Eind jaren negentig en begin eenentwintigste eeuw verandert de focus in het museum. Niet alleen het object staat centraal in de benadering, ook de bezoeker. Dat past bij verzakelijking, bij een groeiende toeristische sector, bij toename van vrije tijd en bij eigen verantwoordelijkheid voor financiën. Een groeiend aantal bezoekers past ook bij de publieksfunctie die het museum wil en moet vervullen. Daarmee verandert opnieuw de kijk op de presentaties. Niet meer de vaste collectie vormt het hart van het museum, maar de wisselende tentoonstellingen

Een van de zichtbare veranderingen is het verleggen van de aandacht op het schrijven van uitleggende tekst naar het inzetten van verbindende verhalen, verhalen die actief de *communicative memory* aanboren, de overdracht van generatie op generatie. De evocatieve aanpak, die in de vaste opstelling van het museum van de periode hiervoor zo goed werkte, wordt nu ook in tijdelijke tentoonstellingen toegepast. Het is in deze periode een gegarandeerde weg naar succes, zoals de bezoekersaantallen aan de tentoonstelling *Roomsch in alles* laten zien. Het Catharijneconvent zet daarmee de voorwerpen uit de eigen collectie in als *memory aids*, als hulpmiddelen om de religieuze

⁷⁴ Zie <<https://www.catharijneverhalen.nl/page/473/pelgrims>>. Geraadpleegd op 11 augustus 2021.

⁷⁵ Jaarverslag 2018: 18.

⁷⁶ Jaarverslag 2018: 18-19.

objecten van het verleden door middel van deze *memory recall* opnieuw het culturele geheugen van Nederland in te brengen. Toch is hier wel een verschuiving waarneembaar. Waar in de jaren negentig de 'gewone' gebruiksvoorwerpen bij de oudere generatie veel spontane herinneringen en gespreksstof oproepen, lijkt dat in de eenentwintigste eeuw minder het geval te zijn. Het evocatieve element wordt gaandeweg ingewisseld voor het vertellen en oproepen van eigen verhalen van de bezoeker rond religieuze voorwerpen uit de collectie. Ook wordt er bewust input gevraagd van diezelfde bezoeker; zijn of haar voorwerp worden ingebracht in de tentoonstelling, zoals in de tentoonstelling *Relieken* het geval is, ook worden in elke tentoonstelling persoonlijke verhalen digitaal vastgelegd om bij te dragen aan een grotere toegankelijkheid van de in het museum aanwezige kennis. Dat kunnen de verhalen van de experts zijn, waarin zowel kennis als verbondenheid getoond kan worden, maar heel bewust maakt het museum juist ook gebruik van de verhalen van 'gewone' mensen. Op deze manier kan het museum aan religieuze diversiteit werken, maar worden ook heel diverse bezoekersgroepen aan het museum verbonden.

In de nieuwe vaste collectie van 2006 wil het museum 'thematisch chronologisch (aspecten van) het verhaal van het christendom en de invloed ervan op de Nederlandse cultuur aan de hand van de objecten in een gevarieerd programma voor een breed publiek' vertellen.⁷⁷ Dat gebeurt door het vertellen van deelverhalen. Zeven themazalen vormen daar een uitwerking van. Elke zaal heeft een ander thema, maar ook een eigen aanpak en focuspunt. Waar in de onderdoorgang een ondertussen vervangen postmoderne benadering van de objecten centraal staat - het is immers de bezoeker die verbindingen maakt en betekenissen aanbrengt tussen de heel verschillende objecten - worden in de schatkamer en in de refter vooral kunsthistorische en esthetische aspecten van het object benadrukt en worden daar verhalen bij verteld. In de kloostergangen vervullen de objecten meer een metonymische functie; daar fungeren ze als de vertegenwoordigers van de geschiedenis van het christendom. In de kinderafdeling worden de objecten nog weer anders ingezet; ze dienen de in de toeschouwer onbewust aanwezige *cultural memory* te activeren en met onderliggende feiten en kaders te versterken. Door deze eigen benadering per thema kan elke zaal een bepaalde betekenislaag voor de bezoeker naar voren brengen, waardoor tegelijkertijd andere lagen van betekenis minder aandacht krijgen of uit beeld verdwijnen. Daarmee is er meer keuze voor de bezoeker, ook meer flexibiliteit om door de collectie heen te gaan en korter of langer in een zaal te verpozen of die zelfs over te slaan.

Het zijn lijnen die zich doorzetten en zich versterken en verstevigen, als het museum op zoek gaat naar partners buiten de muren. De landelijke verspreiding van het werken met het thema *Feest! Weet wat je viert* laat zien wat er bereikt kan worden door het activeren van de meer of minder

⁷⁷ *Het nieuwe gezicht van Museum Catharijneconvent. Visie op hoofdlijnen*. MCC, archief T.G. Kootte.

bewust aanwezige *cultural memory* wat betreft de christelijke feestdagen. De verschillende locaties hebben met dit thema een prachtig handvat om te werken aan religieuze diversiteit en het stimuleren van een dialoog over verschillende religieuze achtergronden heen. Het project *Het Grootste Museum van Nederland* wil Nederlanders verbinden met het eigen religieuze erfgoed bij hen om de hoek. Je zou kunnen stellen dat de unieke kerkgebouwen en synagogen die onder dit project vallen hierin fungeren als een soort 'landmark' van de met het christelijke en joodse religieuze erfgoed verbonden wortels van de Nederlandse cultuur.

In zowel de vaste als de tijdelijke tentoonstellingen worden belevingsverhalen belangrijker; om de betekenislagen die in de objecten aanwezig zijn, voor het publiek te kunnen ontsluiten en om het publiek met die lagen in aanraking te brengen, maakt het museum meer en meer gebruik van de verhalen van de gewone man. Door deze vorm van *communicative memory*, mede mogelijk gemaakt door een verdergaande digitalisering, kan het museum werken aan de activering van de *collective memory*. In de eigen woorden van het museum: 'Het [erfgoed van het christendom] vertelt ons niet alleen iets over het verleden, maar geeft ook inzicht in wie wij zijn, wat ons bindt en wat we belangrijk vinden. [...] Het erfgoed van het christendom is dan ook van blijvende betekenis voor alle Nederlanders. Het geeft inzicht in de wortels en identiteit van onze samenleving.'⁷⁸

⁷⁸ Jaarverslag 2020: 3.



Afb. 53. Bezoek aan de tentoonstelling *Bij ons in de Biblebelt*, Museum Catharijneconvent, zomer 2019.

Hoofdstuk 7 | Van geloof naar erfgoed. Betekenisveranderingen van christelijk-religieuze objecten in een museale omgeving

Het is het jaar 1862, op een zolderkamertje in de pastorie van de Catharinakerk wordt een verzameling kerkelijke voorwerpen bij elkaar gebracht en zo goed en zo kwaad als het kan gerangschikt om daarmee een Museum voor kerkelijke Oudheden en Kunst in te richten. De oprichting van het museum wordt geïnitieerd door Gerard van Heukelum; hij hoopt er de katholieke geestelijken mee te vormen. Hoe die eerste inrichting van het 'Aartsbisschoppelijk Muzeum' er uitzag, is niet bekend, maar men neemt aan dat Van Heukelum op zijn zolder de voorwerpen op onderwerp bij elkaar plaatste om zo door de tijd heen een grotere historische ontwikkelingslijnen te kunnen laten zien.¹

Het is zomer 2020. In de serene stilte dwaalt een enkele bezoeker door de zalen van het Catharijneconvent. De bezoekersaantallen zijn afgelopen periode drastisch teruggelopen door de coronacrisis. De tegenstelling met de zomer van het jaar 2019 is groot; nog nooit ontving het museum in een zomer zoveel bezoekers per dag als bij de tentoonstelling *Bij ons in de Biblebelt*. (afb. 53) De meer dan 70.000 bezoekers van deze tentoonstelling droegen bij aan het recordaantal van 158.403 bezoekers van dat jaar. Daarnaast bereikte het museum met het educatieproject *Feest! Weet wat je viert* 190.000 bezoekers en werden er in het erfgoedproject *Het Grootste Museum van Nederland* door de deelnemende kerken en synagogen bijna 60.000 audiotours uitgedeeld.² Een impressie uit 1862, een impressie uit 2019, twee momenten uit de presentatiegeschiedenis van Museum Catharijneconvent, waarin een groter contrast bijna niet denkbaar is. De enkele privébezoeker, in de vorm van een collega-priester, aan de zolderkamer van Van Heukelum waar die kleine, op particulier initiatief ingerichte verzameling van voorwerpen van kerkelijke kunst en oudheden te zien is. De imponerende aantallen bezoekers aan zowel het museum als de museumpartners in 2019 die geïnteresseerd blijken te zijn in de kunst en het erfgoed van het christendom. Niet alleen vormen deze twee momenten de kop en de staart van dit onderzoek, ze maken ontegenzeggelijk duidelijk dat de panelen waartegen deze verzamelingen konden ontstaan en het hoe en het waarom van hun presentatie in de tussenliggende periode enorm verschoven zijn.

In de voorgaande hoofdstukken is de ontstaans-, de ontwikkel- en de presentatiegeschiedenis van het Catharijneconvent gevolgd. Het inzichtelijk maken en krijgen van deze ontwikkelingen per periode is nodig om zicht te krijgen op de wisselende betekenissen die religieuze objecten

¹ Peters 2012: 82. Het past, zoals Peters hier ook beschrijft, bij de manier waarop hij in een aantal artikelen de kerkelijke kunst benadert, in navolging van zijn Duitse voorbeelden. Van Heukelums artikelen dragen koppen als 'De kelk door de eeuwen heen', 'Het altaarstuk door de eeuwen heen'.

² Jaarverslag 2019: 7.

toebedeeld krijgen, losgemaakt uit hun oorspronkelijke betekenis en geplaatst in een nieuwe en veranderende museale context. Diverse betekenislagen wisselen elkaar af in de presentaties. Soms is dat het gevolg van duidelijke veranderingen wat betreft de musealisering van de objecten, zoals in hoofdstuk drie zichtbaar wordt, als de objecten verplaatst worden uit Huis Loenersloot naar het vroegere Agnietenklooster. In een andere periode verschuift het ideaal van het waartoe van de collectie; in hoofdstuk vijf is dat goed navolgbaar, als de collectie niet meer ten dienste van de katholieken ingezet wordt, maar als Nederlands cultuurhistorisch erfgoed.

Vaak moet er in de presentatie iets speciaals herinnerd worden, of juist bewust vergeten. In hoofdstuk twee is het idee dat de objecten het proces ondersteunen om de 'ware' godsdienstige en vrome sfeer zoals die er in de middeleeuwen was, terug te laten keren, terwijl in hoofdstuk vijf elk element dat teveel naar vroomheid, piëteit of te nadrukkelijke religieuze inkleuring neigt, schielijk uit beeld moet verdwijnen. Van de door Pomian beschreven kernelementen van het musealiseringproces worden per bestudeerde periode andere elementen zichtbaar; het draait steeds om nieuwe functies die specifieke groepen mensen aan voorwerpen hechten en de daarmee gepaard gaande betekenisveranderingen die deze verzameling van voorwerpen door de tijd heen ondergaat. Museale objecten zijn immers *semiofoor*, het zijn voorwerpen die met specifieke betekenissen geladen kunnen worden om als intermediair tussen de wereld van het heden en die van het verleden te fungeren. Ze zijn tegelijkertijd *symbol* en *sign*. Als christelijk-religieus object bevatten ze *indices*; als sporen van de liturgie waarin ze gefunctioneerd hebben, vormen ze ook vingerwijzingen naar elementen waar die liturgie uiteindelijk om draait.

Achter de schijnbaar eenvoudig te traceren betekenislaag die de hoofdaandacht krijgt in een periode, ligt de complexe wereld van het hoe en het waarom van de afbakening van juist dat specifieke betekenisveld. Om dat in beeld te krijgen, helpt het om te kijken of er veranderingen plaats hebben gevonden in de zes variabelen die volgens Pomian dat betekenisveld afbakenen: verandering van sociale plaats, verandering van omgeving ofwel de door de andere voorwerpen bepaalde context, verandering van verbale context, verandering in de wijze van exposeren van voorwerpen, een wijziging van het publiek waaraan men de voorwerpen toont en gedragsverandering ten opzichte van de voorwerpen. Daarmee komt er een belangrijk zevende element in beeld, namelijk een wijziging van de maatschappelijke context. In het geval van het Catharijneconvent wordt dat bijvoorbeeld zichtbaar in de verzuiling aan het begin van de twintigste eeuw. Maar er kan ook gedacht worden aan de ontkerkelijking van na de Tweede Wereldoorlog.

Door voor elke periode na te gaan wat er met betrekking tot die zeven elementen precies gebeurt, komen er sleutelementen in beeld die specifieke betekenisveranderingen in gang zetten. Aansluitend wordt gekeken hoe de door Pearce gesignaleerde betekenisvermenging in de objecten als *sign* en *symbol* in samenhang met die veranderende maatschappelijke context verschuift.

Waarom wordt in een bepaalde periode juist dit *sign* ingebracht of deze specifieke betekenislaag als *symbol* aan het object verbonden? Hoe functioneren de aanwezige *indices* in de objecten in een bepaalde periode; worden ze nog herkend door het publiek dat ze bezoekt of biedt het museum ruimte voor enige toelichting? Op welke manier dragen ze bij aan een of meerdere vormen van de door Assmann onderscheiden *communicative, collective of cultural memory*? Hoe functioneren ze als *dynamisch erfgoed* zoals Frijhoff dat noemt? Wat moet er precies herinnerd worden, of vergeten en waarom is dat eigenlijk zo belangrijk in die fase?

1. De eerste fase, 1862-1910, losmaking en herpositionering van christelijk-religieuze objecten

Musealisering in deze eerste fase van het Aartsbisschoppelijk Museum betekent dat religieuze objecten worden losgemaakt van hun oorspronkelijke plaatsen; materiaal wordt vanuit allerlei plekken bij elkaar gebracht - uit kerken, pastorieën, zolders, kasten, hoekjes, oude staties. Maar ook aangekocht. Waar de collectie in eerste instantie op de zolder van een pastorie terecht komt, krijgt het later een heel eigen gebouw, Huis Loenersloot, tot zijn beschikking, waarin elk hoekje en gaatje benut wordt om de stukken op te stellen. De 'kunstvoorwerpen en oudheden, modellen en teekeningen, boek- en plaatwerken' die men verzamelt en presenteert, krijgen daarmee een heel andere functie; niet langer worden ze ingezet in de katholieke eredienst, waar ze als teken in de eerste plaats een *indicerende*, op Christus wijzende werking hebben, nu komt er een andere betekenislaag aan bod; de objecten dienen 'tot het bevorderen der beoefening bijzonderlijk van de Katholieke Kerkelijke Kunst en geschiedenis'.³ Het zijn studieobjecten geworden, die de studie van de katholieke kunst en geschiedenis door de priesters dienen te bevorderen, net zoals ze ook als praktisch voorbeeld bestudeerd dienen te worden door de katholieke ambachtsman. In deze nieuwe context worden de objecten in eerste instantie geordend op materiaal, daar waar mogelijk ook op school. In plaats van de kerkganger komt er een select publiek langs: de priester, de katholieke ambachtsman en vast ook de liefhebber en de welingelichte toerist.

Waartoe deze musealisering van religieuze voorwerpen? Eigenlijk worden ze door dit hele proces in een heel nieuw tekensysteem ingebracht, zodat ze op een eigen manier bij kunnen gaan dragen aan de *collective memory* van de op dat moment opkomende en in zelfbewustzijn toenemende rooms-katholieken. Daarin is de oprichting van het museum ook een onderdeel van de verzuiling die op dat moment gaande is. Als *sign* vertegenwoordigen de meeste objecten een stukje authentieke middeleeuwen, als *symbol* dragen ze bij aan het bewust herinneren van de middeleeuwen en de vormentaal die daarin voorgestaan werd. Het is een taal die zich afkeert van de 'heidense' vormentaal van renaissance en Gouden Eeuw en die zich richt op de geestelijke dimensie

³ Handgeschreven statuten, 16 juli 1882. HUA, archiefnr. 1987, inventarisnr. 72.

die de beheerders door middel van die middeleeuwen willen oproepen; de 'ware christelijke geest'. De *indices* in de voorwerpen die zich op deze religieuze laag van heiligheid, vroomheid en navolging van Christus richten, lezen zowel de priester als de katholieke ambachtsman moeiteloos, zij worden hem of haar immers elke week voorgehouden tijdens de katholieke eredienst. Hoewel deze objecten uit hun sacrale omgeving verwijderd zijn en daar niet meer in functioneren, willen de beheerders de beeldtaal die ze verkondigen terugbrengen in het kerkelijke leven met daarachter het ideaal van een hele maatschappij die daardoor opnieuw gevormd zou moeten worden. Aan de ene kant worden objecten dus gemusealiseerd, aan de andere kant zweven de objecten nog tussen sacraal en gedesacraliseerd in - ze kunnen, zoals het voorbeeld van de *Sedes Sapientiae* aantoont, nog vrij makkelijk terug in hun sacrale functie geplaatst worden, ook nadat ze gemusealiseerd zijn geweest.

Is er in deze periode geen oog voor de voorwerpen als kunsthistorische objecten? Toch zeker wel. Men zal het Van Heukelum na moeten geven dat hij een echte liefhebber is, met een goed gevoel voor kwaliteit en de hartstocht van een rasechte verzamelaar. De kwaliteit van de verzamelde voorwerpen blijkt keer op keer een belangrijke reden te vormen waardoor nieuwe groepen mensen zich aan dit religieuze erfgoed willen verbinden. De aandacht voor deze laag komt deze periode in de daadwerkelijke presentatie niet sterk naar voren, maar wordt in de tweede fase van de presentatiegeschiedenis veel belangrijker.

2. De tweede fase, 1911-1942, het kunstambachtelijke voorbeeld tot kunstobject verheven

Met de dood van Van Heukelum breekt de tweede fase aan. Waar Van Heukelum zich met hand en tand tegen een samengaan van de collecties met de stedelijke verzamelingen verzette, zien zijn opvolgers daar minder kwaad in. Sterker nog, ze zien in dat door het aangaan van een samenwerkingsverband, de overlevingskansen voor de collectie toenemen. In overleg met de gemeente Utrecht, vertegenwoordigd in de stadsarchivaris Samuel Muller, stemt het bestuur van het Aartsbisschoppelijk Museum ermee in de collectie op de locatie van het Agnietenklooster onder te brengen in het nieuwe Centraal Museum, te midden van de andere stedelijke collecties. De stad Utrecht draagt in de vorm van financiële zorg voor het gebouw en het beheer daarvan, bij aan de ontsluiting van de collectie. Het is niet alleen de locatie die hiermee wijzigt; de verzameling komt door deze verplaatsing in een andere context terecht, met als gevolg dat de objecten niet alleen anders gepresenteerd worden, maar ook het betekenisveld in deze periode behoorlijk verandert.

Te midden van de andere stedelijke collecties wordt, zowel in het taalveld als in de manier van presenteren, de kunstlaag in de objecten naar voren gehaald. In de verbale context gebeurt dat door het ordeningsprincipe dat Samuel Muller hanteert, om voorwerpen van kunst en historische objecten van elkaar te scheiden. De voorwerpen uit het Aartsbisschoppelijk Museum benadert hij vanuit de laag van de kunst. Dat wordt door de verdergaande verwetenschappelijking van de museale wereld

versterkt; Carla de Jonge die onder leiding van Muller voornamelijk de eerste opstelling vormgeeft, ordent ze naar school en naar tijd. Jan Eloy Brom zal in de tweede opstelling hetzelfde doen, hij probeert daarbij een ordening in christelijke tijdsvakken aan te brengen. Ook Rientjes, die zich bezighoudt met de ontsluiting van de collectie door onder andere de inventarissen op te maken, de start van de catalogisering van de collectie, werkt vanuit scholen, gebieden en tijdsvakken. In het museum zelf worden de voorwerpen, passend bij de opkomende en sterk esthetisch gerichte benadering van de presentatie van kunstvoorwerpen, heel anders behandeld dan daarvoor het geval was. Het volledig volhangen en benutten van elk plekje in de zalen maakt plaats voor een afgewogen en selectieve keuze van de voorwerpen die gepresenteerd mogen worden. In het museum worden alleen de meest uitgelezen voorwerpen getoond. In de woorden van Muller, als hij bezig is een voorstel voor de gemeente Utrecht te concipiëren, zouden reproducties of drukwerken, maar ook modellen en voorwerpen van tweede rang naar de zolderverdieping verplaatst moeten worden, om daarmee de tentoonstellingszalen te zuiveren van stukken van minder kwaliteit.⁴

Zo komen de objecten op hun eigen 'voetstuk' terecht, het historische perspectief van de voorwerpen, dat op zichzelf zeer geschikt is om een verhaal mee te vertellen of iets van een tijdsperiode te verduidelijken, komt niet in beeld. De kunstambachtelijke benadering van de objecten verdwijnt hier ook uit zicht en deze manier van kijken naar de objecten wordt in de jaren zestig door Bouvy rigoureus afgesloten. De religieuze betekenis, die voor de beheerders nog steeds de kern van de collectie vertegenwoordigt, is in de besprekingen zeker aanwezig; zij vormt immers de grond van het ontstaan van de collectie. Maar het lukt Jan Eloy Brom niet om deze religieuze laag goed gestalte te geven in de visuele presentatie. Dat hangt mogelijk samen met het feit dat naast het verplaatsen van de collectie ook het publiek van samenstelling verandert. Het is niet meer de specifiek katholieke bezoeker, priester of ambachtsman, die binnenloopt in het museum. Nu komen ook in veel grotere aantallen dan voorheen de seculiere bezoekers, de kunstminnaars, de toeristen en de liefhebbers. Dat de stad zeker ook de toerist naar het Centraal Museum wil lokken, blijkt uit het feit dat ze die verschillende en over de stad verspreide verzamelingen in één gebouw bij elkaar gebracht heeft, om het de toerist makkelijker te maken deze collecties te bezoeken. Die verandering in de soort bezoekers zal niet alleen invloed hebben gehad op wat er uiteindelijk op de tekstbordjes terecht komt, maar brengt ook een zekere differentiatie in gedrag ten opzichte van de voorwerpen met zich mee. Waar de katholieke misschien met een zekere bevreemding kijkt naar de in het museum geësthetiseerde voorwerpen die het herkent vanuit de eredienst en het liturgisch gebruik, zal de

⁴ In HUA, archiefnr. 843, inventarisnr. 1 bevinden zich de schriftelijke voorbereidingen en twee proefdrukken van de door de gemeente Utrecht uitgegeven *Gedrukte verzameling no. 1666*. Daarin bevindt zich deze tekst.

'gewone' bezoeker door de opstelling in het museum de objecten juist als kunstvoorwerp en niet als religieus object ervaren.

De bijdrage aan de *collective memory* van de collectie in deze fase is minder scherp omljnd dan in de fase hiervoor en in de fase die hierna komt. De grootste verandering zit in de plaatsing van deze specifiek katholieke collecties tussen een aantal heel andere stedelijke collecties in. Een gevolg hiervan is, zoals hierboven uitgelegd werd, dat er niet alleen andere bezoekers komen, maar dat er een andere rol ontstaat voor de objecten. De katholieke bezoeker, die de religieuze *indices* in de getoonde voorwerpen herkent en verstaat, en zich met de getoonde voorwerpen verbonden weet door middel van de liturgie, de kerk en de eredienst, zal een bezoek meer vanuit zijn of haar katholieke identiteit beleven, in zoverre draagt de opstelling daarin nog steeds bij aan de *collective memory* van de katholieken. De plaatselijke bezoeker zal eerder met een gepast gevoel van stedelijke trots rondkijken; heel wat objecten uit de collectie van het Aartsbisschoppelijk Museum zijn nauw verbonden met de middeleeuwen, waarin Utrecht zowel kerkelijk als politiek floreerde. De seculiere bezoeker wordt met een bezoek aan het Centraal Museum op het gebied van een meer algemene *cultural memory* aangesproken door de voornamelijk op kunst en kunstgeschiedenis gerichte presentatie. Omdat de presentatie zich op meerdere bezoekersgroepen richt, blijft het enigszins diffuus aan welke *memory* de opstelling bijdraagt. Pas in de volgende fase zal de collectie als Nederlands erfgoed gepresenteerd worden.

3. De derde fase, 1942-1990, christelijk-religieuze objecten gepresenteerd in cultuurhistorisch perspectief

Na de oorlog verandert er veel. Door een verdergaande professionalisering van de museale wereld is de katholieke overheid niet in staat de collectie voldoende te onderhouden en te ontsluiten. Het bestuur van het Aartsbisschoppelijk Museum versterkt daarom de band met de plaatselijke gemeente, een verhouding die hechter wordt op het moment dat het bestuur dreigt de collectie naar Amersfoort te verplaatsen. Ook het contact met de landelijke overheid komt op gang, in de vorm van subsidieaanvragen en -toekenningen. De collectie wordt op meerdere manieren in haar voortbestaan bedreigd, maar bestuur en staf voelen zich uitgedaagd de collectie zodanig te positioneren dat ze zich onderscheidt van vergelijkbare collecties in andere musea. Men vindt een uitweg door de mogelijkheden die een cultuurhistorische manier van presenteren van de objecten biedt, naar voren te schuiven. De objecten gaan zo binnen een heel ander tekensysteem functioneren. Als *sign* ontsluiten de objecten met elkaar de rode draad van de Nederlandse cultuurgeschiedenis, als *symbol* dragen ze bij aan de Nederlandse identiteit. Dit heeft tot gevolg dat de katholieke laag expliciet uit zicht moet verdwijnen.

Niet alleen kan de collectie zich zo op een onderscheiden manier presenteren, het idee om de objecten op deze manier bij te laten dragen aan de Nederlandse identiteit, blijkt dermate overtuigend, dat het Rijk zich achter de plannen van een gezamenlijk kerkelijk museum zet. Sterker nog, het Rijk wil zich zelfs committeren aan de oprichting van een nieuw rijksmuseum waarin de geschiedenis van het christendom in Nederland centraal komt te staan. De staf leert in de loop der tijd hoe zij deze cultuurhistorische benadering van de objecten daadwerkelijk vorm kan geven in de presentatie. Het Rijk zet zich achter de samenwerking en stelt zich verantwoordelijk voor het beheer van de collectie, die in bruikleen aan het Rijk wordt gegeven. De gemeente Utrecht wordt hierdoor aangespoord zorg te dragen voor een eigen gebouw waarin de collectie, samen met de collecties van het Bisschoppelijk Museum Haarlem, de Stichting Protestantse Kerkelijke Kunst en het Oud-Katholiek Museum terecht komt. In de besluitvorming speelt niet alleen een toenemende oecumenische houding binnen de kerken mee, maar ook het gegeven dat de ontkerkelijking in Nederland in deze fase hand over hand toeneemt, wat een groeiend besef van verantwoordelijkheid geeft om het christelijk-religieus erfgoed voor de toekomst te behouden.⁵

Om als rijksmuseum bestaansrecht te hebben, moeten de objecten ingezet kunnen worden ten bate van de *cultural memory*, in dit geval gedefinieerd als de geschiedenis van het christendom in Nederland. Daartoe moet niet alleen de katholieke *collective memory* uit zicht verdwijnen, er is ook geen ruimte voor een eigen plek voor de collectie van het Oud-Katholiek Museum, die bij het samengaan van de collecties bedongen was. In de loop van de tijd verdwijnt de zaal die ingericht is met de bruiklenen van de oud-katholieken; er is in het grote verhaal van het christendom van Nederland dat in het museum verteld wordt geen werkelijk platform voor de inbreng van de specifieke bruikleengevers. De constructie is juist zo uitgedacht dat zij niet te veel invloed op de uiteindelijke presentatie kunnen hebben, dat is de staf van het museum voorbehouden.

De veranderende context zorgt ervoor dat de staf de objecten op een andere wijze gaat exposeren. Met een rode draad probeert men aan de hand van de verschillende voorwerpen de geschiedenis van het christendom in Nederland als een leesbaar boek in beeld te brengen. De aandacht voor en de rol van de teksten in de tentoonstelling, neemt daarmee sterk toe. Anders dan in het Centraal Museum komt de bezoeker specifiek voor deze verzameling van voorwerpen en voor dit verhaal naar het museum. Ander gedrag ontstaat er ook, niet alleen omdat de voorwerpen in de presentatie ontdaan zijn van hun 'voetstuk' als kunstobject, maar ook omdat er heel andere voorwerpen de tentoonstelling binnen komen. Objecten uit het verleden zonder hoge esthetische kwaliteit, zoals een pijparden madonna of een bidprentje, voorwerpen die als *sign* het gewone

⁵ In Defoer 2004: 14 wordt hier een pakkend voorbeeld van beschreven. Wanneer in 1970 in de kranten foto's verschijnen van bezoekers aan een popfestival in Kralingen, die zich in afgedankte kazuifels hullen, lijkt het tot de parochiebesturen door te dringen dat het onzorgvuldig afstoten van liturgische voorwerpen tot ongewenst gedrag kan leiden. Vanaf dat moment worden veel van dat soort paramenten bij het Aartsbisschoppelijk Museum ondergebracht.

dagelijkse leven van katholieke gelovigen uit een bepaalde periode vertegenwoordigen en als *symbol* staan voor de doorsnee Nederlander met een eigen religieuze achtergrond.

Daarbij komen evocatieve opstellingen die uitdagen om aan de hand van wat de bezoeker ziet eigen herinneringen te delen; de gangbare museumstilte wordt verbroken en ingewisseld voor de persoonlijke dialoog; het museum zelf wil met parallelstellingen en een zorgvuldig afgewisseld tentoonstellingsbeleid zijn idealen vormgeven; het presenteert de geschiedenis van het christendom vanuit meerdere perspectieven. Toch zit er ook iets tegenstrijdigs in de daadwerkelijke beleving van bijvoorbeeld een gepresenteerde katholieke huiskamer. Ondanks dat de protestantse huiskamer ernaast te zien is, wordt de neutrale museale benadering van beide denominaties door de beleving van de bezoeker doorbroken. *Memory recall* van de ruimte werkt bij katholieken identiteitsbevestigend, maar doet dat in zekere zin bij protestanten ook; zij zullen deze als vreemd en anders ervaren, waardoor ook zij in hun eigen groepsidentiteit versterkt worden. Ondertussen neemt de aandacht voor de bezoeker toe; het is dit perspectief dat in de laatste fase, waarin ook de educatieve dienst veel sterker bezet wordt en verzakelijking zijn intrede doet in de museumwereld, sterk benadrukt zal worden.

4. De vierde fase, 1991-2020, verhalen als verbinding tussen christelijk-religieuze objecten en hun bezoekers

Nu de collectie onder beheer van de overheid is gekomen, is het dezelfde overheid die de laatste ingrijpende verandering in de musealisering van de objecten in gang zet. Waar het rijksmuseum kon ontstaan in een uitloper van een verzorgingsstaat, waarin musea vielen onder 'welzijn', en daarmee op steun van de overheid konden rekenen, breekt in deze periode de tijd aan voor verzakelijking en publieksgerichtheid. Musea krijgen meer ruimte voor eigen beleid, maar worden ook nauwkeuriger bevraagd op hun opbrengsten. Voor deze fase geldt dat staf en bestuur van Museum Catharijneconvent gedwongen worden om met een zakelijke blik naar de voorwerpen en de collectie te kijken, om zo zorg te dragen voor het behoud voor de komende generaties.

Voor het Catharijneconvent betekent het een forse omslag in denken ten aanzien van de presentatie van de objecten. Een van de gevolgen van deze verzakelijking is dat - naast de vaste zorg voor het behoud en de ontsluiting van de collectie - de bezoeker de belangrijkste focus van de medewerkers van het museum wordt. Het publiek dat door het museum bereikt dient te worden, moet vergroot worden. Dat is niet alleen nodig om de noodzakelijke inkomsten te genereren, het is ook een overlevingskans in een sterk versnipperd museaal landschap. Bovendien moet het Rijk getoond worden dat het museum zijn taken en verantwoordelijkheden naar behoren vervult. Door krachtige tijdelijke tentoonstellingen te maken, worden bezoekers geprikkeld het museum te bezoeken.

Tijdelijke tentoonstellingen worden daarmee de haakjes waarmee grote aantallen bezoekers binnengehaald kunnen worden. Het museum als leesbaar boek is passé, omdat deze vorm slechts een select publiek bedient. Maar het museum dat vanuit de objecten veelkleurige en diverse verhalen vertelt, vindt opgang. In de vaste tentoonstelling kan de bezoeker door de verschillende benaderingen en thema's die centraal staan, kiezen waar hij of zij op aanhaakt. Zo kan de bezoeker de voornamelijk cultuurhistorisch ingerichte kloostergangen doorwandelen of links laten liggen, maar ook de meer op de esthetische ervaring ingerichte schatkamer binnengaan of overslaan. Door de opkomst van nieuwe media wordt het makkelijker en aantrekkelijker om op verschillende niveaus een 'verhalende' laag aan te brengen bij de voorwerpen, die op deze manier dicht bij de belevingswereld van de bezoeker gebracht worden. Zo worden voorwerpen voor zoveel mogelijk mensen toegankelijk en kunnen bezoekers zich aan de voorwerpen verbinden.

Niet alleen de al in de collectie geïnteresseerde bezoeker wordt zo het museum binnengehaald, de medewerkers proberen ook mensen te bereiken, die normaliter niet zo snel Museum Catharijneconvent binnenstappen. Dat gebeurt bijvoorbeeld door het succes van de laagdrempelige kindertentoonstelling *Feest! Weet wat je viert* uit te breiden naar locaties buiten het museum. Ook werkt men in het project *Het Grootste Museum van Nederland* samen met verschillende kerken en synagogen, om mensen bewust te maken dat belangrijk religieus erfgoed in hun eigen omgeving te vinden is en een bezoek meer dan waard. Daarnaast wil het museum graag inzetten op religieuze diversiteit. In tentoonstellingen als *Heilig Schrift* en *Relieken* wordt er een podium gecreëerd voor belevingsverhalen van mensen met verschillende religieuze achtergronden. Deze verhalen krijgen een plek naast de verhalen van de experts. Daarbij breidt het educatieve werk zich deze jaren gestaag uit, van de eerste educatieve medewerker die in 1978 in dienst wordt genomen tot de zeven educatoren die verantwoordelijk zijn voor de publieksbegeleiding in 2021. Steeds meer scholieren vinden hun weg naar het museum en naar de locaties buiten de muren van het museum, die thematisch aan het Catharijneconvent verbonden zijn. Ten slotte wordt ook de hele entourage van het museum meegenomen in de aandacht voor de bezoeker; er wordt gezorgd voor een prettige ontvangst, daarnaast wordt er gezelligheid geboden in de vorm van een kleine winkel en een museumcafé.

Omdat de opstelling van 2006 de bezoeker keuzevrijheid biedt om een eigen route door de collectie te gaan, functioneren de objecten in de verschillende zalen op een andere manier. Zo vertegenwoordigen de voorwerpen in de cultuurhistorische opstelling in de kloostergangen daar duidelijk als *sign* een specifieke tijdperiode. In de schatkamer functioneren de stukken meer als *symbol*, de glans en de schittering van de pracht en de praal van het kerkelijk religieuze leven staan daar centraal. In *Feest! Weet wat je viert* worden de objecten ook als *symbol* ingezet; door middel van het object wordt geappelleerd aan een meer of minder bewust aanwezige *cultural memory* die

bij de bezoeker aanwezig is. Iedereen viert feest. De gebruiken die daarbij horen staan in een lange, overwegend christelijke traditie. Door gebruik te maken van *communicative memory*, het aan elkaar vertellen hoe verschillende feesten thuis gevierd worden en door daar specifiek in het museum aanwezige kennis aan toe te voegen, kan het museum bijdragen aan de *collective memory* van Nederlanders.

Voorwerpen functioneren in deze fase nog steeds tegelijkertijd als *symbol* en *sign*. Maar in de periode na 2006 lijken deze lagen pas in beeld te komen na een eerste functioneren als *memory recall*. Door bezoekers actief te vragen herinneringen te delen, ontstaat er de ruimte om een verbinding te maken tussen de aanwezige voorwerpen, de belevingsverhalen van mensen en de daarin doorklinkende geloofsbelevingen. Door de toevoeging van deze verhalende lagen aan de objecten ontstaat er een relatief veilige ruimte om de afstandelijk historische houding ten opzichte van religiositeit te laten varen en in te ruilen voor een vorm waarin een persoonlijk ervaren van religie meer ruimte krijgt in het museum, iets dat door bezoekers gewaardeerd wordt in deze periode. Het museum daagt bezoekers uit om hun eigen verhalen te vertellen bij bepaalde voorwerpen, om iets te vertellen van hun religieuze achtergrond en hun geloof. Deze verhalen worden gedeeld en ingebracht in de diverse tentoonstellingen; ze nodigen uit tot reflectie en gesprek.

In de tentoonstelling *Bij ons in de Biblebelt* wordt de bevindelijk gereformeerde leefwereld op die manier niet alleen in objecten gepresenteerd, maar ook in kleine video's waarin mensen uitleg geven waarom ze bepaalde geloofskeuzes maken. Uit diverse krantenartikelen, uitzendingen en gesprekken op zaal blijkt dat deze expositie oproept tot discussie en reflectie. 'Bij ons in de Biblebelt droeg daarmee in grote mate bij aan het vestigen van de aandacht op de religieuze diversiteit in Nederland' zegt het museum daarover.⁶ Gesprek en ontmoeting lijken sleutelwoorden te worden in het museum, omdat juist zo bijgedragen kan worden aan religieuze geletterdheid en religieuze diversiteit, twee belangrijke doelstellingen van het museum die passen bij ontwikkelingen in de huidige maatschappij. Vanuit deze vorm van *communicative memory* draagt het museum bij aan de bewustwording van de *collective memory* van Nederland. Door vanuit het museum de nodige kennis toe te voegen, kan tegelijkertijd de *cultural memory* versterkt worden; bezoekers ontdekken dat een door het christendom gevormd verleden doorwerkt in wat we vandaag in Nederland belangrijk vinden.

⁶ Jaarverslag 2019: 15-16.

5. Tot slot

Als een christelijk-religieus object gemusealiseerd wordt, worden in het object telkens andere betekenislagen aangeboord en uitgelicht, toegevoegd, dan wel ontsloten. Dit maakt het voor de beheerders mogelijk om dit voorwerp, hoewel onveranderlijk in zijn eigenlijke vorm en de inherent in het religieuze object aanwezige indicerende functie, in elke presentatie telkens verschillend te tonen en in te zetten. Omdat de beheerders door middel van het object over de tijd heen betekenissen kunnen overdragen, die hoe dan ook in het tekensysteem van de eigen tijd een plaats toebedeeld krijgen, kunnen de objecten in verschillende fases, naar gelang de situatie zich voordoet of de situatie daar om vraagt, een andere connotatie krijgen. Dat dit gebeurt, is met de presentatiegeschiedenis van Museum Catharijneconvent en zijn voorlopers voldoende in beeld gebracht, ook dat het hoe en het waarom per fase behoorlijk kunnen verschillen.

Voor een kleine katholieke verzameling, die toch behoorlijk op de stromingen van de tijd mee heeft moeten bewegen, hebben staf en bestuur van de collectie van het Aartsbisschoppelijk Museum en daarna van Rijksmuseum Het Catharijneconvent en Museum Catharijneconvent steeds laten zien dat zij de bakens konden verzetten en dat al naar gelang de situatie het vroeg, men ook van harte bereid was om aanpassingen te doen, om zo de collectie voor de eigen tijd relevant te maken en daarmee ook te behouden. Elke keer opnieuw wisten de medewerkers zich te verhouden tot veranderingen in de samenleving en de veranderende plaats van religie daar in.

Is een collectie dood en afgeschreven, als zij in het museum terecht komt? Verre van dat, tenzij een hele collectie in het depot komt en daar niet meer uitkomt. Juist door musealisering komt er leven in de brouwerij. De beheerders moeten zowel over een vitale collectie beschikken als over een flexibele geest, willen zij de verzameling door de tijd heen telkens op een goede, bij de tijd passende manier laten functioneren. Om 'bij de tijd' te blijven als museum is dat flexibel omgaan met de collectie noodzakelijk. Juist daarom worden specifieke betekenissen in een bepaalde periode centraal gezet en onder de aandacht gebracht en moeten andere betekenissen het veld ruimen. Als de beheerders niet met de tijd meebewegen, kan niet alleen de oorspronkelijke betekenis van de objecten uit zicht verdwijnen, ook verliest de collectie een deel van haar bestaanswaarde en verdwijnt de relevantie om het museum in stand te houden.

Daarom kunnen bedreigingen van buitenaf - hoe tegenstrijdig dat ook klinkt - van levensbelang zijn. Vooral in de jaren na de oorlog is dat goed te zien. De dreiging vanuit de museale wereld en vanuit de rooms-katholieke kerk daagt de beheerders van de collectie uit om na te denken óf men wil blijven bestaan, hoe dat kan in de eigen tijd en wat nodig is voor een levensvatbaar vervolg. Het resultaat van die bezinning kan ronduit verbluffend genoemd worden; een klein katholiek museum dat rijksmuseum wordt is een ongekend fenomeen in Europa. Ook in andere fases is die dynamiek van bedreiging en revitalisatie terug te zien.

De werkelijke bedreiging voor het voortbestaan van religieuze collecties kwam eerder van binnenuit. Die lag besloten in vastomlijnde ideeën van beheerders, die een bepaalde, en voor die tijd ook wezenlijke benadering van de objecten te lang wilden handhaven. Hoewel Van Heukelum als oprichter van het Aartsbisschoppelijk Museum de hoogste lof verdient en er door zijn toedoen een geweldig kwalitatief fundament gelegd is voor de collectie van het huidige Museum Catharijneconvent, vormde zijn starre en dictatoriale houding aan het eind van zijn leven ook een van de grootste bedreigingen in het bestaan van het museum. De stap die zijn opvolgers zetten om zich met de gemeentelijke collecties in het Centraal Museum te vestigen en zich voor het onderhoud van gebouwen en personeel onder de hoede van de gemeente Utrecht te stellen, is cruciaal gebleken voor het voortbestaan van het museum. Hetzelfde geldt voor de periode na de oorlog; als Bouvy niet de kunst verstaan had om een goede staf om zich heen te verzamelen en de uitdaging aan te gaan om de koers van het museum radicaal te verleggen van een katholiek kerkelijk kunstmuseum naar een museum dat zich richt op de geschiedenis van het christendom, had de collectie de eenentwintigste eeuw hoogst waarschijnlijk niet gehaald. Maar rusten op dat wat gepresteerd is, kan niet. Het museum dat in 1980 de *European Museum of the Year Award* kreeg, werd door de eigen staf in 1998 als achterhaald gezien. De huidige directeur, Marieke van Schijndel, en haar staf streven er naar het museum in de huidige tijd levensvatbaar te houden en betekenis te geven voor grote groepen mensen uit de samenleving. Door partnerschappen en grotere samenwerkingsverbanden over de muren van het museum heen zorgen zij voor nieuwe manieren van presenteren, die als doel hebben om aan te sluiten bij het museum-zijn van de eenentwintigste eeuw. Het recordaantal bezoekers van het jaar 2019 vormt daar een overtuigend bewijs van.



Afb. 54. Dynamisch erfgoed; opa en kleinzoon in gesprek op hun tocht door de Sint-Janskerk te Gouda, november 2021.

Epiloog: christelijk-religieus erfgoed als dynamisch erfgoed

De presentatiegeschiedenis van christelijk-religieuze objecten in Museum Catharijneconvent en zijn voorlopers laat zien dat de betekenissen die aan de voorwerpen verbonden worden, per tijdperiode aan veranderingen onderhevig zijn. De objecten functioneren, in aansluiting bij ontwikkelingen in de maatschappij, als dynamisch erfgoed, ze maken deel uit van een actief maatschappelijk proces van herinneren en vergeten. Het christendom heeft grote invloed op onze samenleving gehad; alleen al de talrijke oude dorps- en stadskerken vormen daar een zichtbaar teken van. Ook in de kunst, de architectuur en de muziek is de doorwerking van het christendom terug te zien. Maar omdat erfgoed dynamisch is, wisselt de betekenis die er door de tijd heen aan toebedeeld wordt. Om het christelijk-religieuze erfgoed voor de toekomst te behouden en te bewaren, moet telkens opnieuw de relevantie ervan bevestigd en verwoord worden om een nieuwe generatie aan dit erfgoed te kunnen verbinden. (afb. 54)

In dit afsluitende essay kies ik drie perspectieven om verschillende manieren van omgaan met christelijk-religieus erfgoed te spiegelen aan mijn eigen onderzoek. Dat scherpt het zicht op het dynamische karakter dat juist dit erfgoed te bieden heeft, waarmee het doelbewuster ingezet kan worden om de komende generaties erbij te betrekken.

Allereerst richt ik de blik op museum *Kolumba* in Keulen, waar de conservatoren een eigentijdse en in vergelijking met de presentatie van Museum Catharijneconvent verrassend andere museale benadering van christelijk-religieus erfgoed hebben gekozen om de collectie in een vergelijkbare maatschappelijke context relevant te maken.

Vervolgens betrek ik christelijk-religieus erfgoed in situ - de plaatselijke kerk - bij dit onderzoek. Wanneer kerken musealisering van hun gebouwen niet als bedreiging zien, maar juist als een kans, ligt daar een mogelijkheid om kerkelijk erfgoed voor de toekomst te behouden en als kerkelijke gemeenschap een eigen verhaal te vertellen om zo de bezoeker van nu met het plaatselijke erfgoed vertrouwd te maken. Ontmoeting en dialoog zijn daarin sleutelwoorden.

Het onderwijs kan een fundamentele bijdrage leveren om deze ontmoeting tot stand te brengen. Met een beschrijving van een recent uitgevoerd kinderproject in de Sint-Janskerk te Gouda benoem ik voorwaarden en kansen voor het onderwijs om leerlingen via de plaatselijke kerk aan het eigen - in eerste instantie lokale - christelijk-religieuze erfgoed te verbinden. Musea, kerken en scholen kunnen, zoals we in dit essay zullen zien, christelijk-religieus erfgoed dynamisch inzetten om daarmee niet alleen aan een gezamenlijk doel te werken, namelijk het behoud van het christelijk-religieus erfgoed voor de toekomst, zij kunnen het tevens benutten om er op heel verschillende manieren eigen doelen mee na te streven.



Afb. 55. *Kolumba* te Keulen, naar een ontwerp van Peter Zumthor, 2007.

1. Museale dynamiek

In Keulen bevinden zich twee musea op het gebied van christelijk-religieus erfgoed. Museum Schnütgen presenteert op een esthetische en kunsthistorische manier een collectie religieuze middeleeuwse kunst in de oude romaanse Ceciliakerk. Maar er is in deze stad nog een tweede museum waarin christelijk-religieus erfgoed een centrale plek inneemt. Dat is *Kolumba*, het kunstmuseum van het aartsbisdom van Keulen, dat in een modern ontwerp van de Zwitserse architect Peter Zumthor (1943) de ruïnes van een in 1945 verwoeste romaans-gotische kerk, de Sint-Columba, incorporeert. (afb. 55) Het aartsbisdom van Keulen heeft met de uitwerking van *Kolumba* de mogelijkheid om in de presentatie van het eigen christelijk-religieus erfgoed de relevantie van eeuwenoud religieus erfgoed voor de huidige maatschappij aan te tonen, met beide handen aangegrepen.



Afb. 56. Een van de museumzalen in *Kolumba* te Keulen, 2007.

Kolumba beoogt een *Museum der Nachdenklichkeit* te zijn, een museum van bezinning, een plaats waar religieuze kunst mensen uitnodigt om over existentiële vragen van het leven na te denken. In de woorden van kardinaal-aartsbisschop Joachim Meisner (1933-2017):

Er bestaat waarschijnlijk geen kunst zonder een metafysische dimensie die niet onmiddellijk herkenbaar is, maar die uitnodigt om over de status quo van de mens na te denken en daarover met elkaar te spreken. Voor dit doel werd *Kolumba* gebouwd. En de praktijk wijst wel uit dat we met dit doel geen ongelijk hadden.¹

Het museumconcept van *Nachdenklichkeit* wordt vanaf 1991 onder leiding van Joachim Plotzek (1943) ontwikkeld en in diverse tentoonstellingen uitgetoet. Kunstvoorwerpen worden er over de tijd heen met elkaar in verbinding gebracht; religieuze voorwerpen uit de oude collectie, zoals het crucifix uit Erp, Rijnland, uit de tweede helft van de twaalfde eeuw, worden geconfronteerd met moderne kunstwerken uit de twintigste en eenentwintigste eeuw. Het museum wil daarbij ontmoetingen tot stand brengen die oproepen tot nadenken:

[...] We willen de mensen die niet meer naar de kerk gaan, in aanraking laten komen met de eeuwige vragen, met het gesprek van de mens, sinds de mens bestaat. In het oude diocesaan

¹ Backes 2015: Vorwort. Es gibt wohl keine Kunst ohne eine metaphysische Dimension, die nicht immer gleich zu erkennen ist, aber die einlädt, über den Status quo des Menschen nachzudenken und darüber ins Gespräch zu kommen. Dafür wurde *Kolumba* gebaut. Und die Praxis zeigt wohl, dass wir mit dieser Zielrichtung nicht falsch lagen. De Duitse vertalingen zijn van oud-docent Wim Willemsen. Sophie Elpers uit Arnhem keek grondig mee.

museum aan het Roncalliplein bij de dom, waar we al eens zulke tentoonstellingen georganiseerd hebben, hebben al veel mensen Christus leren kennen. Het museum *Kolumba* is in zoverre dus ook een centrale missionaire plek midden in Keulen.²

In nauw overleg met de gebruikers zijn er voor het gebouw een aantal architectonische keuzes gemaakt, waarin dit aanreiken van en nadenken over existentiële levensvragen centraal moest staan, niet alleen in de presentatie van de voorwerpen, maar ook in de uitwerking van de museale ruimtes. Zo hebben onder andere een zorgvuldige materiaalkeus, aandacht voor het invallende daglicht en het kunnen dwalen door ruimtes van verschillende vormen en afmetingen een bewuste plaats gekregen. (afb. 56) Daarin komt *Kolumba* tot een heel andere presentatievorm dan Museum Catharijneconvent, wat voortkomt uit de verschillen in de betekenissen die aan de voorwerpen toegekend zijn. De verzameling van de voorloper, het *Erzbischöfliches Museum*, werd voornamelijk opgebouwd uit bruiklenen en giften. Er was weinig tot geen geld voor eigen aankopen. Ook de *Christliche Kunstverein für Köln* heeft nooit gericht kunnen verzamelen, omdat het over weinig tot geen eigen geld beschikte. Aan de andere kant stond het specifieke 'jachtgebied', het rijke en machtige aartsbisdom Keulen, er garant voor dat er een aantal topstukken hun weg vonden naar het diocesaan museum die telkens nieuwe generaties aanspreken.

Ruim een eeuw en twee wereldoorlogen later, aan het begin van de jaren negentig van de twintigste eeuw, als de *Christliche Kunstverein für Köln* de collectie vanwege een gebrek aan financiële middelen definitief onder het beheer van het aartsbisdom Keulen plaatst, wil men deze collectie zodanig positioneren te midden van de andere - eveneens indrukwekkende - collecties in de stad, dat zij daarin een geheel eigen plaats kan innemen. Daarnaast wil het bisdom, als de nieuwe eigenaar, de collectie graag gebruikt zien ten dienste van de kerk; de presentatie van de objecten mag immers 'ein missionarischer Schwerpunkt im Zentrum von Köln', een centrale missionaire plek midden in Keulen zijn.

Een hecht team van vier medewerkers gaat de uitdaging aan. Al programmerend en uitproberend stellen zij de authentieke, onbemiddelde ontmoeting met de objecten zelf voorop. Stijlen en stromingen worden losgelaten; chronologie doet er niet toe. Dit resulteert in het weglaten van tekstborden met aanvullende informatie bij de objecten in de zaal, al kan de bezoeker wel een begeleidend gidsje mee krijgen. Ook worden er geen rondleidingen gegeven tijdens de openingstijden. Deze benadering dient uit te nodigen tot een bij de huidige bezoeker passende ontmoeting waarin de zeggingskracht van het object centraal staat en waarin de dialoog gezocht wordt met het leven zelf. Ulrike Surmann, een van de leden van dit team, zegt daarover:

² Schmidt 2011: 13. [...] wir wollen den Menschen, die nicht mehr in die Kirche kommen, Begegnungen schenken mit den ewigen Fragen, mit dem Gespräch der Menschen, seit es Menschen gibt. [...] Im alten Diözesanmuseum am Roncalliplatz am Dom, wo wir schon solche Ausstellungen gemacht haben, haben schon etliche Menschen Christus gefunden. Das Museum Kolumba ist insofern auch ein missionarischer Schwerpunkt im Zentrum von Köln.

We are art historians and no theologians. So we look for the art and try to find out, what the art tells us and what is relevant for our time. That's how we find our themes. We try to give the art the best possible performance in our rooms. That is our didactic: to let the art tell the stories by the object.³

In Museum Schnütgen ziet men het als taak om bezoekers de kunstwerken niet alleen esthetisch of emotioneel te laten beleven, maar die ook intellectueel te laten begrijpen in hun spirituele uitstraling, hun kunstzinnige kwaliteit en hun functie.⁴ Daarom plaatst het de voorwerpen in een kunsthistorisch kader, waarbij de esthetische opstelling veel aandacht krijgt en ook de religieus-historische context een plaats heeft. In *Kolumba* verweert men zich juist tegen een 'intellectueel verstehend hier aufhalten', een intellectueel begrijpend aanwezig zijn. Men wil dat de bezoeker hier juist 'ästhetisch erlebend', esthetisch ervarend, aanwezig is om zo kunst de ruimte te geven via de zintuiglijke ervaring tot zingevingsvragen te komen.

Dat er aanzienlijke verschillen zijn in museale presentaties van het christelijk-religieuze erfgoed zal duidelijk zijn. Toch ontstonden deze twee Keulse collecties en die van het Catharijneconvent in de tweede helft van de negentiende eeuw vanuit een katholieke emancipatiegedachte, hadden de musea in die cruciale beginjaren van de collectie de middeleeuwen als focus en bezonnen zij zich in de eenentwintigste eeuw op manieren waarop hun collectie relevant kon blijven voor de samenleving van nu. Museum Schnütgen staat al meer dan een eeuw onder stedelijk toezicht, Museum Catharijneconvent valt sinds 1974 onder de verantwoordelijkheid van het Rijk en de collectie van *Kolumba* is in 1989 overgegaan naar het aartsbisdom van Keulen. De conservatoren in dienst van plaatselijke, landelijke en kerkelijke overheid zoeken in hun presentaties over de tijd heen een verbinding te leggen tussen de collectie en het publiek. De keuzes die gemaakt zijn, hangen niet alleen van de conservatoren af, maar hangen ook samen met de kracht en de (on)mogelijkheden van de collecties, de kracht en de (on)mogelijkheden van gebouwen en zelfs met periodes van verwoesting. *Kolumba* is bewust op de ruïnes van een in de Tweede Wereldoorlog gebombardeerde kerk geplaatst.

Wat daarmee duidelijk wordt? Dat christelijk-religieus erfgoed daadwerkelijk dynamisch is en flexibel valt in te zetten. Niet alleen religieuze betekenissen, ook ambachtelijke, kunsthistorische, historische, cultuurhistorische, esthetische, persoonlijke en existentiële betekenissen kunnen ermee ontsloten of geduid worden. Het christelijk-religieuze object heeft een lange traditie en een uitgesproken veelzijdigheid, waarmee het beheerders in staat stelt om op cruciale momenten

³ Mailwisseling met U. Surmann, 16 augustus 2018.

⁴ Het Duitse woord 'verstehen' dat het museum gebruikt, is moeilijk te vertalen; het reikt verder dan het Nederlandse woord 'begrijpen'.



Afb. 57. Twee bezoekers die met behulp van een audiotour de Basiliek van de Heiligen Agatha en Barbara te Oudenbosch bezoeken.

betekenistransformaties in gang te zetten. Die dynamiek en die flexibiliteit van christelijk-religieus erfgoed zijn ook broodnodig, omdat er nieuwe grote uitdagingen voor Museum Catharijneconvent aankomen, dat moge duidelijk zijn. Zo ziet Museum Catharijneconvent zich voor niet eerder gestelde vragen en thema's gesteld, zoals de omgang met (religieuze) diversiteit, het presenteren van het eigen, westerse koloniale verleden, toenemende religieuze tegenstellingen met de daarbij behorende oplopende spanningen in de samenleving, het omgaan met misstanden in de kerk en een verdergaande ontkerkelijking en secularisering. Het zijn ingewikkelde vragen voor de staf, waar niet snel en zeker niet makkelijk antwoorden op te geven zijn. Maar de kracht van goed geselecteerde objecten en de geschiedenis van het museum geven genoeg hoop en vertrouwen dat de beheerders van de huidige collecties manieren zullen vinden om ook met deze vragen om te gaan en bezoekers steeds opnieuw met het christelijk-religieus erfgoed te verbinden.

2. Kansen voor de kerk; christelijk religieus erfgoed in situ

Gesteund door de resultaten van dit onderzoek zou ik kerkbeheerders willen oproepen om bewust en actief na te denken hoe zij hun eigen erfgoed toegankelijker kunnen maken en delen met de bezoeker van nu. Dat is geen vrijblijvende oproep, want de sluiting van veel kerkgebouwen is al lang bezig. Het is moeilijk en kostbaar om vaak unieke kerkgebouwen te onderhouden en een

verdergaande ontkerkelijking zou ons er van bewust moeten laten zijn dat kerkelijk erfgoed alleen kan bestaan als een bredere gemeenschap zich eraan wil verbinden. Je zou deze fase kunnen vergelijken met de fase van het Utrechtse Aartsbisschoppelijk Museum van na de oorlog. Er treden zulke structurele veranderingen op wat betreft behoud en beheer, maar ook wat betreft de kerkelijke gemeenschappen, dat een zorgvuldig behoud van kerkgebouwen fundamenteel bedreigd wordt. Maar bedreiging hoeft niet alleen negatief te zijn, het kan ook zorgen voor een grondig moment van herijking. Wat is het bestaansrecht van een met de plaatselijke geschiedenis verbonden, groot, soms oud, vaak moeilijk te onderhouden kerkgebouw? In het geval van het Aartsbisschoppelijk Museum zorgde bedreiging ervoor dat de staf zich bewust uitsprak over dat bestaansrecht en tegelijkertijd een eigen opening creëerde naar nieuwe manieren van presenteren. Voor de kerken van nu is er mogelijk een goed antwoord te vinden in de musealisering van het kerkelijk erfgoed in situ. Iets dat met de uitwerking van *Het grootste Museum van Nederland* in gang is gezet.⁵ (afb. 57)

De meeste kerkgemeenschappen lijken huiverig te zijn om hun gebouw als museum te zien functioneren. Niet alleen hebben de vrijwilligers moeite om toegangsgeld te vragen voor het betreden van het kerkgebouw, er zit ergens de verstopte aanname dat alleen ‘mummies’ in het museum terecht komen; alleen dat wat voorbij en passé is. Kerken hechten eraan als levende gemeenschappen te worden gezien. Juist daar ligt in mijn ogen de kans wat betreft musealisering. In een museale presentatie is het mogelijk om als kerkgemeenschap zelf het verhaal van de specifieke kerkgemeenschap te vertellen. Het dynamische karakter van christelijk-religieus erfgoed kan daarin ondersteunend werken, omdat dit verhaal van de kerkelijke gemeenschap in het christelijk-religieus erfgoed in situ altijd via het gebouw verbonden is met de eigen lokale geschiedenis. Juist de plaatselijke kerk kan een goede eerste stap zijn om iets zichtbaar te maken van de invloed van het christendom op de geschiedenis van Nederland en op de huidige samenleving. Het biedt tegelijkertijd de gelegenheid om dat grotere verhaal van het christendom meerstemmig aan te bieden. Elke kerk kan daarin een eigen perspectief neerzetten.

Maar er is nog een reden om juist als kerk het christelijk-religieus erfgoed te willen presenteren. De kerk zou als geen ander de redenen van het ontstaan van het object en de relatie tussen het voorwerp en het gebruik ervan in de religieuze praxis moeten kunnen en willen uitleggen. Daarmee geeft zij de bezoeker inzicht in het tekensysteem waarbinnen het voorwerp functioneerde of misschien nog steeds functioneert. De bezoeker wordt uitgedaagd om via het voorwerp of het gebouw tot ontmoeting en dialoog te komen, over tijd en plaats heen. Op zo’n manier zou de kennismaking met christelijk-religieus erfgoed bij kunnen dragen aan een beter verstaan van een aantal grondbeginselen van het christendom en de doorwerking daarvan in de huidige samenleving.

⁵ Zie <<https://www.grootstemuseum.nl/nl/>>. Geraadpleegd op 26 januari 2022.

Als laatste zou het gebouw, zeker wanneer het een oude dorps- of stadskerk betreft, niet alleen een 'landmark' voor de omgeving kunnen zijn, een uiterlijk oriëntatiepunt in de omgeving, het zou ook een 'landmark' voor de ziel van de mensen kunnen zijn - een plek om in de stilte en de sereniteit die deze plekken vaak met zich meebrengen, *Nachdenklichkeit* toe te laten, tijd voor contemplatie en inkeer.

3. Onderwijsdynamiek

De dynamiek van christelijk-religieus erfgoed in situ zou vooral het onderwijs en de educatiemedewerkers moeten stimuleren om manieren te zoeken om juist in de ontmoeting van de eigen stads- of dorpskerk mensen aan het christelijk-religieuze erfgoed te verbinden. Een daadwerkelijke fysieke ontmoeting met het kerkgebouw is daarvoor essentieel. Voor een groot plaatselijk project rond het 750-jarig bestaan van de stad Gouda kwamen in januari 2022 800 kinderen van heel verschillende scholen naar de kerk. Zij leerden er over het gebouw, de gebrandschilderde ramen en deden er opdrachten om uiteindelijk onder het thema *Geef Gouda door* bij te kunnen dragen aan het maken van een eigen kinderraam onder leiding van twee Goudse kunstenaars. Zodra de leerlingen bij het kerkgebouw arriveerden, begon de stroom van vragen. De interesse was gewekt en werd door alles wat er om en in het gebouw te zien was, gevoed. Wie woont hier? Zijn hier geesten? Kan je door de vloer zakken? Liggen hier mensen begraven? Het kerkgebouw zelf roept al die vragen op. Rondleiders kunnen die nieuwsgierigheid inzetten om in dialoog met de kinderen uitleg te geven.

In dit voorbeeld zitten in mijn ogen de kernelementen die nodig zijn om een kerkgebouw dusdanig te ontsluiten dat mensen, of zij nu volwassenen, kinderen of studenten zijn, zich bij dit erfgoed laten betrekken. Allereerst wordt er een daadwerkelijke fysieke ontmoeting gecreëerd tussen mensen en het gebouw, zowel van buiten als van binnen. (afb. 58) Alleen van daaruit kan de volgende stap vorm krijgen - het oproepen van nieuwsgierigheid en interesse voor wat men ziet of ontmoet. Vaak wordt juist gedurende dat moment de ruimte gecreëerd om het derde element aan te brengen, namelijk het toevoegen van kennis. Niet alleen om de opgeroepen vragen te beantwoorden, ook om context te geven en grotere verbanden te laten ontdekken, om dat aan te reiken wat nog niet gezien werd, maar toch van belang is. Als laatste is er de zoektocht naar de verbinding over tijd en plaats heen. In het kinderproject *Geef Gouda door*



Afb. 58. Een kind loopt rond in *Kolumba*, op de achtergrond de Keulse dom.

dachten de kinderen na over hoe ze zelf op de beroemde Goudse glazen afgebeeld zouden willen worden en wat ze graag op het glas door wilden geven van het Gouda van nu. Niet alleen een verstandelijke ontsluiting van de ruimte dus, maar ook een affectieve ontsluiting door ruimte te bieden aan eigen vragen en aan een persoonlijke beleving of verwerking. Voor volwassen bezoekers vindt die beleving vaak plaats in de stilte in de kerk; de rust van een kerkgebouw wordt dikwijls als overweldigend ervaren. Zo'n beleving kan aanzetten tot een moment van persoonlijke reflectie, waar anders in alle drukte aan voorbij geleefd wordt.

De vier bovengenoemde elementen, fysieke ontmoeting, het oproepen van nieuwsgierigheid, het toevoegen van kennis en de verbinding over tijd en plaats heen, zijn daarin belangrijk. Cruciaal is echter de rol van rondleider, leerkracht of student. Idealiter moet deze voldoende toegerust zijn om vanuit de betrokkenheid die in de fysieke ontmoeting ontstaat, op verschillende niveaus kennis toe te voegen, specifieke betekenislagen naar voren te halen en te ontsluiten, verhalen te vertellen, maar ook momenten van stilte en aandacht aan te reiken, die tot nadenken brengen over tijd en plaats heen. Voldoende kennis van christelijke symboliek en van in de kerk zichtbaar aanwezige (Bijbel)verhalen, inzicht in de bouwgeschiedenis van de kerk, kennis van de plaatselijke geschiedenis, een redelijk besef van de plaatselijke kerkelijke gemeenschap die in het gebouw samenkomt en een rudimentaire kennis van kerkmuziek zijn daarin voorwaardelijk. Ofwel, de rondleider moet, net zoals de beheerders van de collectie van Museum Catharijneconvent dat deden, op het juiste moment besef hebben voor de dynamiek van de betekenislagen die in het kerkgebouw en in het christelijk-religieuze erfgoed aanwezig zijn. Juist dan zal hij in staat zijn om de plaatselijke kerk vanuit meerdere betekenissen te ontsluiten en daar ook de maatschappelijke context bij te betrekken. Dát maakt de kerk tot een uitgelezen didactisch middel. De leerkracht van een protestants-christelijke schoolklas startte bijvoorbeeld het gesprek vanuit de in de kerk aanwezige en voor de kinderen bekende symbolen, waarna de kinderen door verschillende opdrachten de in de kerkarchitectuur aanwezige symboliek gingen verkennen. Een andere leerkracht opende het gesprek bij de grote wetsborden in de kerk; de kinderen dachten na over het belang van goede regels om je veilig te voelen en gingen van daaruit op zoek naar symbolen die konden helpen om die regels te onthouden. Twee voorbeelden die laten zien dat studenten, leerkrachten en rondleiders betekenisvelden wisselend in kunnen zetten om de identiteit van de school of de specifieke vragen die in een tijdsperiode leven erbij te betrekken. Ook kunnen zij nieuwe horizonten openen door in diezelfde ontmoeting andere betekenisgebieden erbij te betrekken.

4. Tot slot

Het is voor musea, kerken en onderwijs goed om zich er bewust van te zijn dat christelijk-religieus erfgoed veel betekenislagen en invalshoeken te bieden heeft. Die drie, musea, kerken en onderwijs,

zouden veel meer dan nu gebeurt van elkaars expertise gebruik kunnen maken om juist ook het christelijk-religieuze erfgoed voor zoveel mogelijk mensen toegankelijk te maken en te houden.

Een voorbeeld van zo'n bundeling van krachten is de samenwerking tussen Museum Catharijneconvent en Driestar hogeschool in Gouda om de rondleiders die op de locaties van *Het Grootste Museum van Nederland* werken een inspirerend en praktisch handboek te leveren. Daarin wordt niet alleen een diversiteit van mogelijkheden aangereikt om de kerk voor mensen te ontsluiten, maar het maakt rondleiders ook bewust van het feit dat in elke rondleiding de dynamiek tussen de in het gebouw aanwezige betekenisvelden in combinatie met de eigenheid van de groep die rondgeleid wordt, kansen biedt om én aan te sluiten bij thema's in de huidige samenleving én over tijd en ruimte heen kennis toe te voegen die voor de bezoeker een toegevoegde waarde kan hebben in zijn of haar verhouding tot het christelijk-religieuze erfgoed.

Het museale perspectief biedt de kerk meer dan voldoende ruimte om een verhaal te blijven vertellen waarin de betekenis en de functie van religieuze objecten uitgelegd worden, net zo goed als er plaats is voor het verhaal van de plaatselijke gemeente. Tegelijkertijd kan deze benadering onderwijs en educatie helpen heel verschillende groepen mensen bij het christelijk-religieus erfgoed te betrekken. De deur die daarmee opengaat, brengt mensen van alle leeftijden en achtergronden niet alleen de plaatselijke kerk binnen; het verbindt hen gelijktijdig met de plaatselijke, landelijke, Europese en de mondiale geschiedenis. Het brengt hen in aanraking met kunst- en cultuuruitingen in een traditie van eeuwen. Het confronteert hen met levensvragen en nodigt uit tot ontmoeting en gesprek. Het kan de interesse laten toenemen om ander christelijk-religieus erfgoed te bezoeken en op waarde te schatten.

Samenvatting | Van geloof naar erfgoed. Betekenisveranderingen van christelijk-religieuze objecten in een museale omgeving

In dit onderzoek wordt in vier fasen de ontstaans-, de ontwikkelings- en de presentatiegeschiedenis van het Catharijneconvent gevolgd. Het doel is hiermee zicht te krijgen op de veranderende betekenissen die religieuze objecten toebedeeld krijgen, losgemaakt uit hun oorspronkelijke betekenis en geplaatst in een nieuw, zich steeds wijzigende museale context. De objecten zijn *semiofoor*, het zijn voorwerpen die met een specifieke betekenis geladen worden om als intermediair tussen de wereld van het heden en die van het verleden te fungeren.¹ Ze zijn tegelijkertijd *symbol* en *sign*. Als christelijk-religieus object bevatten ze *indices*; omdat de objecten sporen zijn van de liturgie waarin ze gefunctioneerd hebben, vormen ze ook vingerwijzingen naar kernelementen waar het in die liturgie om draait.

Vier tijdsfasen

De eerste fase beslaat de periode van 1862-1910. Religieuze objecten worden losgemaakt van hun oorspronkelijke plaatsen in kerken en kloosters en verzameld in het net opgerichte Aartsbisschoppelijk Museum in Utrecht. Deze voorwerpen krijgen daarmee een heel andere functie; niet langer worden ze gebruikt in de katholieke eredienst, maar ze gaan dienen als studieobjecten ter bevordering van de katholieke kunst en geschiedenis en van het kunstambacht. In deze nieuwe context worden de objecten in eerste instantie geordend op materiaal en waar mogelijk op school.

In de tweede fase, die de periode van 1911-1941 omvat, stemt het bestuur van het Aartsbisschoppelijk Museum ermee in de collectie onder te brengen in het nieuwe Centraal Museum in Utrecht, tussen de andere stedelijke collecties. Door deze verplaatsing komt de verzameling in een nieuwe context terecht; daarin worden de objecten niet alleen anders gepresenteerd, ook het betekenisveld verandert in deze periode aanzienlijk. De objecten worden nu als kunstvoorwerpen getoond. Het volledig benutten van elk plekje in de zalen maakt plaats voor een afgewogen en selectieve keuze van de voorwerpen die gepresenteerd mogen worden; alleen de meest uitgelezen objecten worden getoond.

In de periode van 1942-1990, de derde en cruciale fase, verandert er veel. Door een verdergaande professionalisering van de museale wereld kan de katholieke overheid de collectie niet goed onderhouden en ontsluiten. Daarom wordt er financiële steun gezocht bij de gemeente Utrecht en komt er contact met de landelijke overheid op gang. Ook klinken er stemmen om de religieuze

¹ Zie voor het gebruik van de theoretische terminologie hoofdstuk één.

objecten in de kunstmusea op te laten gaan. Het voortbestaan van de collectie wordt daarmee bedreigd, maar er wordt een oplossing gevonden door het belang van een cultuurhistorische manier van presenteren van de objecten naar voren te schuiven. Op deze manier kunnen de objecten bijdragen aan de geschiedenis van het christendom in Nederland. Door deze benadering committeert het Rijk zich aan de oprichting van een nieuw rijksmuseum waarin de geschiedenis van het christendom in Nederland centraal staat. Het Rijk stelt als eis dat ook de reformatorische kerken door de inbreng van een eigen collectie aan het museum moeten bijdragen. De katholieke context verdwijnt nu uit zicht. Deze veranderde context zorgt ervoor dat de staf de objecten op een andere wijze gaat exposeren. De collectie vertelt als een leesbaar boek het verhaal van het christendom in Nederland. De aandacht voor en de rol van de teksten in de tentoonstelling, neemt daarmee sterk toe.

De laatste fase omvat de periode van 1991-2020, een tijd waarin de museale wereld moet verzakelijken. Het leidt tot een verzelfstandigd Museum Catharijneconvent. Het trekken van bezoekers wordt een belangrijke focus voor het museum. Krachtige tijdelijke tentoonstellingen zorgen ervoor dat de bezoekersaantallen toenemen. Het museum als leesbaar 'boek' is passé, maar presentaties die vanuit de objecten veelkleurige en diverse verhalen vertellen, vinden opgang. De betrokkenheid van de toeschouwer wordt daarmee versterkt. Vanuit een nieuwe museumvisie werkt men toe naar een nieuwe vaste presentatie in 2006. In de eenentwintigste eeuw probeert het museum steeds meer mensen te bereiken, die niet snel het museum binnenstappen. De laagdrempelige kindertentoonstelling *Feest! Weet wat je viert* wordt uitgebreid naar locaties buiten het museum. Ook werkt het museum samen met verschillende kerken en synagogen in het project *Het grootste museum van Nederland*, om mensen ervan bewust te maken dat belangrijk religieus erfgoed bij hen om de hoek te vinden is en het bezoeken meer dan waard.

Een dynamiek aan benaderingen

In het hele bovengenoemde proces worden christelijk-religieuze objecten telkens in nieuwe tekensystemen geplaatst. In de eerste fase dragen ze bij aan de *collective memory* van de op dat moment in zelfbewustzijn toenemende rooms-katholieken. Als *sign* vertegenwoordigen de objecten een stukje authentieke middeleeuwen, als *symbol* dragen ze bij aan het bewust herinneren van een vormentaal die zich afkeert van de 'heidense' vormentaal van renaissance en Gouden Eeuw om zich te richten op de 'ware christelijke geest' die men door middeleeuwse objecten wil oproepen. De *indices* in de voorwerpen die zich op deze religieuze laag richten, zijn moeiteloos te lezen voor het publiek waarvoor het bestemd was.

In de tweede fase wordt de katholieke collectie midden tussen de andere stedelijke collecties geplaatst, waardoor er een andere rol voor de objecten ontstaat. Voor de katholieke bezoeker draagt

de opstelling nog steeds bij aan de *collective memory*, de seculiere bezoeker wordt met een bezoek aan het museum meer op het gebied van de *cultural memory* aangesproken door de op kunst en kunstgeschiedenis gerichte presentatie.

Om als rijksmuseum bestaansrecht te hebben, moeten de objecten een bijdrage leveren aan de *cultural memory*, in dit geval gedefinieerd als de geschiedenis van het christendom in Nederland. Daarom gaan de objecten in de derde fase opnieuw in een ander tekensysteem functioneren. Als *sign* ontsluiten de objecten met elkaar de rode draad van de Nederlandse cultuurgeschiedenis, als *symbol* dragen ze bij aan de Nederlandse identiteit. De katholieke *collective memory* mag geen rol meer spelen. Ook is er geen ruimte voor een zaal die ingericht is met de bruikleen van de oud-katholieken; in het grote verhaal van het christendom van Nederland is er geen werkelijk platform meer voor de inbreng van de specifieke bruikleengevers. Ondertussen zijn de voorwerpen in deze presentatie ontdaan van hun 'voetstuk' als kunstobject en komen er ook andere objecten de tentoonstelling binnen, die als *sign* het gewone dagelijkse leven van gelovigen uit een bepaalde periode vertegenwoordigen. Daarbij dagen evocatieve opstellingen de bezoeker uit om eigen herinneringen te delen.

In de vierde fase functioneren voorwerpen nog steeds als *symbol* en *sign*. Maar in de periode na 2006 lijken verschillende betekenissen pas in beeld te komen nadat de voorwerpen fungeren als *memory recall*. Bezoekers wordt actief gevraagd herinneringen te delen, waardoor er ruimte ontstaat voor verbinding tussen de aanwezige voorwerpen, de verhalen van mensen en daarin doorklinkende geloofsbelevingen. Door gesprek en ontmoeting kan er bijgedragen worden aan religieuze geletterdheid en religieuze diversiteit, twee belangrijke doelstellingen van het museum. Vanuit deze vorm van *communicative memory* draagt het museum bij aan de bewustwording van de *collective memory* van Nederland. Tegelijkertijd wordt de *cultural memory* versterkt door de nodige kennis toe te voegen; bezoekers ontdekken dat een door het christendom gevormd verleden doorwerkt in wat we vandaag in Nederland belangrijk vinden

Als een christelijk-religieus object in een museale omgeving terecht komt, worden in het object telkens andere betekenislagen aangeboord, toegevoegd en ontsloten. Hoewel het voorwerp onveranderlijk is in zijn eigenlijke vorm en de inherent in het religieuze object aanwezige indicerende functie, kan het in elke presentatie telkens verschillend ingezet worden, waarmee er een dynamiek aan benaderingen ontstaat. De beheerders kunnen door middel van het object over de tijd heen betekenissen overdragen, die in het tekensysteem van de eigen tijd ingepast worden. De presentatiegeschiedenis van Museum Catharijneconvent en zijn voorlopers heeft duidelijk gemaakt dat objecten, afhankelijk van de context waarin zij zijn geplaatst een andere connotatie krijgen en dat het hoe en waarom van deze betekenisverandering per fase aanmerkelijk verschilt.

Summary | From Faith to Heritage: The Changed Meaning of Christian Religious Objects within a Museological Context

This research follows the origin, development, and presentation history of Museum Catharijneconvent in four phases. The aim is to gain insight into the changing interpretations of religious objects when these have been detached from their original meaning and placed in a new, and ever-changing museum context. The objects are semiophore, to use the term of Krysztof Pomian. They are charged with a specific meaning to act as an intermediary between the present world and the past.¹ According to the model of Susan Pearce, they are both symbol and sign. As Christian-religious objects, they contain indices: these objects are traces of the liturgy in which they functioned, and point to core elements in the liturgy.

Four Phases in Time

The first phase of this study covers the period from 1862 to 1910. Religious objects were detached from their original place in churches and monasteries and collected in the newly established Archbishop's Museum in Utrecht. This location gives these objects a completely different function; they are no longer used in Catholic worship, but serve as objects of study for the promotion of Catholic art and history and artistic craft. In this new context, these objects are ordered by material, and when possible by school.

In the second phase, covering the period from 1911 to 1942, the board of the Archbishop's Museum agrees to house the collection in the new Centraal Museum in Utrecht, among other municipal collections. This relocation puts the collection in a new context; the objects are not only presented differently, their meaning also changes considerably during this period. The objects are now displayed as artifacts. Rather than overcrowding every space in the galleries, the museum only presents a balanced and carefully selected choice of objects.

In the third and crucial phase, the period from 1942 to 1991, fundamental changes occur. Due to the far-reaching professionalisation of the museological world, the Catholic Church is unable to properly maintain and present the collection. Therefore, financial support is sought from the municipality of Utrecht and the national government is approached. Some renowned museum experts suggest that the religious objects should be integrated into existing art museums. This threatens the continuity of the collection, but a solution is found by emphasising the importance of the history of civilization as a context for presenting the objects: they will be used to highlight the

¹ See Chapter One for the use of theoretical terminology.

history of Christianity in the Netherlands. This approach allows the State to commit itself to the establishment of a new 'rijksmuseum' (state owned museum) that focuses on the history of Christianity in the Netherlands. The State requires that Reformed Churches should also be involved in the museum by contributing their own collection. The Catholic origin of the collection has to disappear from view. The changed context challenges the staff to exhibit objects in a different way. The collection tells the story of Christianity in the Netherlands like a narrative. The attention for and function of text plays an increasingly important role in the exhibition.

The last phase covers the period from 1991 to 2020, a time in which the museological world needs to become more business-like and aimed at a broader public. This leads to the establishment of the independent 'rijksmuseum', the Catharijneconvent. Attracting visitors becomes an important focus for the museum. Powerful temporary exhibitions ensure an increase in visiting numbers. The role of the museum as a narrative to be read is passé, but presentations of objects that tell colourful and diverse stories are gaining ground. The involvement of the visitor has become paramount. Based on this changed museological approach, a new permanent exhibition is developed in 2006. In the 21st century, the museum pays much more attention to people who would otherwise show little interest. The accessible children's exhibition *Festivals! Know What You're Celebrating* is extended to locations outside the museum. The museum also works together with various churches and synagogues in the project *The Largest Museum of the Netherlands* to make people aware that important religious heritage is well worth visiting and can be found just around the corner.

A Dynamic Range of Curatorial Approaches

In the process described above, Christian-religious objects are repeatedly placed in new systems of signs. In the first phase, they contribute to the collective memory of the Roman Catholics whose self-awareness increased considerably at that time. As sign these objects represented part of the authentic Middle Ages; as symbol they contributed to a conscious memory of style, which turned away from the 'pagan' symbolic language of the Renaissance and the Golden Age in order to focus on the 'true Christian spirit' that medieval objects should evoke. The targeted group could effortlessly interpret the indices in these objects pointing to this religious layer.

In the second phase, the Catholic collection is placed amongst other urban collections, which results in a different role for those objects. For the Catholic visitor the exhibition supports the collective memory; the secular visitor's cultural memory is addressed as the exhibition focuses on art and the history of art.

To legitimate the existence as 'rijksmuseum', objects should contribute to cultural memory – which is defined in this context as the history of Christianity in the Netherlands. Therefore, during the third phase, objects once again function in a new system of signs. As sign the objects unlock the

common theme of Dutch cultural history; as symbol they contribute to Dutch identity. Catholic collective memory has no role to play anymore. Neither is there room for a separate gallery furnished with items on loan from the Old Catholic Church of the Netherlands. Within the narrative of the history of Christianity in the Netherlands, there is no longer a platform for the contribution of specific donors of objects. In the meantime, objects in this presentation are pulled from their 'pedestal' as art objects, and other objects enter the exhibition, representing the everyday lives of believers from a certain period as sign. Evocative exhibits challenge the visitor to share their own memories.

In the fourth phase, the period after 2006, the object's function as symbol and sign seems to become apparent only after its function as memory recall. Visitors are actively asked to share memories, creating opportunities for them to make connections between the objects on display and their own encounters with faith. Through conversation and interaction, a contribution can be made to religious literacy and religious diversity, two important objectives of the museum. From this form of communicative memory, the museum contributes to raising awareness of the collective memory of the Netherlands. At the same time, cultural memory is strengthened through presentation of the necessary background information. Visitors discover that a past shaped by Christianity affects what we find to be of importance in the Netherlands today.

When a Christian religious object is placed in a museological environment, different layers of meaning are uncovered, added and made accessible. Even though the object is immutable in its actual form and the indicative function inherent in it as a religious artefact, it can function differently in each presentation, creating a dynamic range of potential curatorial approaches. Through the objects, museum professionals have the possibility to convey meanings, which, though connected with the past, are situated within the sign system of their own time. The presentation history of Museum Catharijneconvent, and of its predecessors, has made it clear that objects acquire a different connotation depending on the context in which they are placed; in different time periods, the 'how' and the 'why' of this change in meaning can vary considerably.

Archieven

Den Haag, Nationaal Archief (NA)

- nr. 2.14.73, Afdeling Oudheidkunde en Natuurbescherming en taakvoorgangers van het Ministerie van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen, (1910) 1940-1965 (1981)
- nr. 2.14.76, Het Centraal Laboratorium (CL), de Opleiding Restauratoren (OR), de Rijksdienst Beeldende Kunst (RBK) en taakvoorgangers, (1922) 1949-1997 (1999)
- nr. 2.24.25, Fotoarchief gevormd door het Bureau van de Rijksinspecteur voor Roerende Monumenten, (1893) 1949-1975 (1976)
- nr. 2.27.19, Ministerie van Cultuur, Recreatie en Maatschappelijk Werk, (1910) 1965 - 1982 (1990)

Nijmegen, Katholiek Documentatiecentrum (KDC)

- nr. 82, Gisbert Brom, 1773-1928
- nr. 218, Edelsmidse Bom, 1763-1990
- nr. 1127, A. E. Rientjes, 1901-1961

Utrecht, Het Utrechts Archief (HUA)

- nr. 86-1, Aartsbisschoppen van Utrecht, 1723-1937
- nr. 86-2, Bisschoppen van Deventer, 1738-1958
- nr. 252, Correspondentie met en over het Oud-Katholiek Museum van kerkelijke kunst en geschiedenis in Nederland, 1929-1934; 1941-1958
- nr. 449, Aartsbisdom Utrecht, 1853-1967
- nr. 843, Centraal Museum te Utrecht, 1921-1969
- nr. 1987, Stichting Aartsbisschoppelijk Museum te Utrecht, 1882-1982

Utrecht, Museum Catharijneconvent (MCC)

- Archief Aartsbisschoppelijk Museum
- Archief Bestuur Stichting Catharijneconvent
- Archief Museum Catharijneconvent
- Archief Oud-Katholiek Museum
- Archief Rijksmuseum Het Catharijneconvent
- Archief Stichting Protestantse kerkelijke Kunst
- Archief T.G. Kootte

Bibliografie

- Alberdingk Thijm, J.A. en H.J.C. van Nouhuys, *Volks-almanak voor Nederlandsche Katholieken in het jaar des Heeren 1853* (Amsterdam 1853)
- Ankersmit, F.R., *De spiegel van het verleden. Geschiedenistheorie* (Kampen 1996)
- Assmann, J., *Religion and Cultural Memory* (Stanford 2006)
- Assmann, J. en T. Hölscher, *Kultur und Gedächtnis* (Frankfurt am Main 1988)
- Belcher, M., *The collected letters of A.W.N. Pugin. Volume 1: 1830-1842* (Oxford 2001)
- Beleidsplan 2005-2008* [Museum Catharijneconvent] (Utrecht 2004)
- Beleidsplan 2021-2024* [Museum Catharijneconvent] (Utrecht 2020)
- Bergvelt, E.S., *Pantheon der Gouden Eeuw. Van Nationale Konst-Gallerij tot Rijksmuseum van Schilderijen (1798-1896)* (Zwolle 1998)
- Bergvelt, E.S. e.a. (ed.), *Kabinetten, galerijen en musea. Het verzamelen en presenteren van naturalia en kunst van 1500 tot heden* (Heerlen 2005)
- Bevers, A.M., *Georganiseerde cultuur. De rol van overheid en markt in de kunstwereld* (Bussum 1993)
- Borret, T., 'De Kunst in dienst van de kerk', *De Katholiek* (1872) 343-377
- Borret, T., 'De Kunst in dienst van de kerk', *De Katholiek* (1873) 25-61
- Brinkman, M., *De verzelfstandiging. Waarom en hoe de rijksmusea zelfstandiger werden* (Amsterdam 2015)
- Broers, A., *Vriendschap als wapen. Johannes kardinaal Willebrands* (Utrecht 1999)
- Brom, J.G.J.E., 'Het aartsbisschoppelijk museum. Verslag over het jaar 1925', *Het Gildeboek. Tijdschrift voor kerkelijke kunst en oudheidkunde* 9 (1926), afl. 2, 49-59
- Brom, J.G.J.E., *Jaarverslag Aartsbisschoppelijk Museum 1924* (Utrecht 1926)
- Brom, J.G.J.E., 'Kerkelijke edelsmeedkunst', *Het Gildeboek. Gedenkboek 1919-1929*, 12 (1929), afl. 3-6, 152-155
- Brom, J.G.J.E., *Jaarverslag Aartsbisschoppelijk Museum 1931* (Utrecht 1932)
- Brom, J.G.J.E., *Jaarverslag Aartsbisschoppelijk Museum 1934* (Utrecht 1935)
- Brom, J.G.J.E., *Jaarverslag Aartsbisschoppelijk Museum 1935* (Utrecht 1936)
- Brom, J.G.J.E., *Jaarverslag Aartsbisschoppelijk Museum 1936 en 1937* (Utrecht 1938)
- Brom, J.G.J.E., *Aartsbisschoppelijke musea Utrecht. Verslag over de jaren 1938-1939* (Utrecht 1940)
- Campen, J.W.C. van, 'In memoriam Dr. W. C. Schuylenburg', *Maandblad van 'Oud-Utrecht'*, 18 (1945) 78-80

- Coninck, P.J.M. de, 'Roomsche in alles', *Catharijnebrief* 52 (1996) 2-6
- Cultuur als confrontatie*. Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen (Zoetermeer 2000)
- Cultuurbeleid in Nederland*. Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen (Zoetermeer 2002)
- Dagnino, R., *Twee leeuwen, een kruis. De rol van katholieke culturele kringen in de Vlaams-Nederlandse verstandhouding (1830-ca. 1900)* (Hilversum 2015)
- Defoer, H.L.M., *Rijksmuseum Het Catharijneconvent. Tekst en uitleg* (Utrecht 1979)
- Defoer, H.L.M., 'Jaaroverzicht van de directeur over 1990', *Catharijnebrief* 33 (1991) 6-7
- Defoer, H.L.M., 'Jaaroverzicht van de directie over 1996', *Catharijnebrief* 57 (1997) 18-19
- Defoer, H.L.M., 'Het Aartsbisschoppelijk Museum en het ontstaan van de kerkelijke monumentenzorg' in: T.H.J. Clemens e.a. (ed.), *Moeizame moderniteit. Katholieke cultuur in transitie. Opstellen voor Jan Roes (1939-2003)* (Nijmegen 2005) 212-232
- Discussienota kunstbeleid*. Ministerie van Cultuur, Recreatie en Maatschappelijk Werk (Den Haag 1972)
- Dolder-de Wit, H. van, *De Sint-Janskerk te Gouda. Mensen en monumenten in een oude stadskerk* (Delft 2013)
- Donks, B., 'Onder beneficie van inventaris.' *Stichting Kerkelijk Kunstbezit in Nederland (1977-2012) en de omgang met roerend religieus erfgoed in een seculariserende staat* (Nijmegen 2015)
- Drijvers, J.W. en P.W. van der Horst, *Keizer Constantijn. Zijn levensbeschrijving door Eusebius van Caesarea* (Hilversum 2012)
- Duindam, D.A., *Signs of the Shoah. The Hollandsche Schouwburg as a site of memory* (diss. Universiteit van Amsterdam 2016)
- Duparc, F.J., *Een eeuw strijd voor Nederlands cultureel erfgoed* (Den Haag 1975)
- Eijnatten, J. van en F.A. van Lieburg, *Nederlandse religiegeschiedenis* (2^e ed.; Hilversum 2006)
- Eliëns, T.M., *Kunst, nijverheid, kunstnijverheid. De nationale nijverheidstentoonstellingen als spiegel van de Nederlandse kunstnijverheid in de negentiende eeuw* (Zutphen 1990)
- Elshout, D.J., *De moderne museumwereld in Nederland. Sociale dynamiek in beleid, van erfgoed, markt, wetenschap en media* (diss. Universiteit van Amsterdam 2016)
- Frijhoff, W.T.M., *Dynamisch erfgoed* (Amsterdam 2007)
- Fyfe, G., 'Sociology and the social Aspects of Museums', in: S. Macdonald (ed.), *A Companion to Museum Studies* (Chichester 2011)

- Grijzenhout, F., 'Tempel Voor Nederland De Nationale Konst-Gallerij in 's-Gravenhage', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 35 (1984) 1–75
- Gwynn, D., *Lord Shrewsbury, Pugin and the Catholic Revival* (London 1946)
- Haaren, H.J.A.M. van, 'De Nederlandse bisschoppelijke musea', *Kunst en religie* 42 (1961/1962) 49-96
- Haaren, H.J.A.M. van, 'Reacties op bisschoppelijke musea', *Kunst en religie* 43 (1962/1963) 21-24
- Haaren, H.J.A.M. van, *Kunst uit kerkelijke musea in Nederland* [tent. cat.] (Den Haag 1963)
- Haks, F.J.J.M., *Een calculerende terriër. Logboek van het Groninger museum 16 januari 1986 / 31 december 1995* (Amsterdam 1997)
- Halbersma, M.E., 'De Laurenskerk als publieke ruimte', *KNOB Bulletin* (2011) 164-173
- Halbwachs, M., *On collective memory* (Chicago 1992)
- Ham, G. van der, *200 jaar Rijksmuseum. Geschiedenis van een nationaal symbool* (Amsterdam 2000)
- Haskell, F., *History and its images. Art and the interpretation of the past* (New Haven 1993)
- Hecht, P.A., *Van en voor de stad. Een pleidooi voor onze stedelijke musea* (Den Haag 2014)
- Het Gildeboek. Tijdschrift voor kerkelijke kunst en oudheidkunde* 1 (1873)
- Het Gildeboek. Tijdschrift voor kerkelijke kunst en oudheidkunde* 2 (1877), afl. I en II
- Het Gildeboek. Tijdschrift voor kerkelijke kunst en oudheidkunde* 3 (1881)
- Het Gildeboek. Tijdschrift voor kerkelijke kunst en oudheidkunde* 4 (1921), afl. III
- Het Gildeboek. Tijdschrift voor kerkelijke kunst en oudheidkunde* 5 (1922), afl. IV
- Het Gildeboek. Tijdschrift voor kerkelijke kunst en oudheidkunde* [Overdruk 5 (1922), afl. IV]
- Heukelum, G.W. van, 'De kerkelijke goudsmeedkunst', *Het Gildeboek. Tijdschrift voor kerkelijke kunst en oudheidkunde* 1 (1873), 128-136
- Heukelum, G.W. van, 'Studie-bladen', *Het Gildeboek. Tijdschrift voor kerkelijke kunst en oudheidkunde* 1 (1873), 36-38
- Heukelum, G.W. van, 'De koorafsluiting', *Het Gildeboek. Tijdschrift voor kerkelijke kunst en oudheidkunde* 2 (1877), afl. III en IV, 65-110
- Horst, J.J. van der, 'Onze Patroon', *Het Gildeboek. Tijdschrift voor kerkelijke kunst en oudheidkunde* 1 (1873), 10-22
- Inventaire Général des Richesses d'Art de la France* (Parijs 1883-1897)
- Jaarverslag Museum Catharijneconvent 2018* (Utrecht 2019)
- Jaarverslag Museum Catharijneconvent 2019* (Utrecht 2020)
- Jaarverslag Museum Catharijneconvent 2020* (Utrecht 2020)

- Jong, A.A.M. de, *De dirigenten van de herinnering. Musealisering en nationalisering van de volkscultuur in Nederland 1815-1940* (2^e ed.; Amsterdam 2006)
- Jong, A.A.M. de, 'Cultuurbehoud en burgerzin. De rol van genootschappen bij de vorming van museale collecties', *De Maasgouw* 132 (2013) 20-28
- Jong, O.J. de, *Nederlandse kerkgeschiedenis* (Nijkerk 1972)
- Kennedy, J. ., *Nieuw Babylon in aanbouw. Nederland in de jaren zestig* (3^e ed.; Amsterdam 2017)
- Kirshenblatt-Gimblett, B., *Destination Culture. Tourism, Museums and Heritage* (Berkeley en Los Angeles 1998)
- Kistemaker, R.E., *The new Amsterdam historical museum* (z.p. z.j.)
- Kistemaker, R.E., 'Inleiding. Museumstukken. 75 jaar Amsterdams Historisch Museum', *Amstelodamum* 93 (2001) 11-27
- Koers, N.H., 'Dr. D.P.R.A. Bouvy en zijn Catharijneconvent', *Catharijnebrief* 26 (1989) 2-4
- Koers, N.H., 'Dr. D.P.R.A. Bouvy en zijn Catharijneconvent', *Catharijnebrief* 27 (1989) 4-11
- Kruijssen, B.M.J., *Verzamelen van middeleeuwse kunst in Nederland 1830-1903* (diss. Radboud Universiteit Nijmegen 2002)
- Lans, S. van der, 'Meer bezoekers en inhoudelijke verbreding', *Catharijne* 39 (2021) nr. 2, 36-37
- Leach, E., *Culture & communication. The logic by which symbols are connected* (Cambridge 1976)
- Looyenga, A.J., 'Heukelum, Gerardus Wilhelmus', *Biografisch woordenboek van Nederland* (dl. 2 Den Haag 1985) 224-227
- Looyenga, A.J., *De Utrechtse School in de neogotiek. De voorgeschiedenis en het Sint Bernulphusgilde* (diss. Universiteit van Leiden 1991)
- Lowenthal, D., *Possessed by the Past. The Heritage Crusade and the spoils of Heritage* (Cambridge 1998)
- Lowenthal, D., *The Past is a Foreign Country* (Cambridge 1999)
- Lugtigheid, D.A.R., *Van aardse stof tot hemels lof* (diss. Universiteit van Amsterdam 2021)
- Macdonald, S., *A Companion to Museum Studies* (Chichester 2011)
- Maeyer, J. de (ed.), *De Sint-Lucasscholen en de neogotiek 1862-1914* (Leuven 1988)
- Marcus-de Groot, Y. F., *Kunsthistorische vrouwen van weleer: de eerste generatie in Nederland vóór 1921* (diss. Erasmus Universiteit Rotterdam 2003)
- Maurits, H., en M. Meijer, 'WVC-topman Riezenkamp: "privatiseren is geen gefingeerde truc om bezuinigingen door te voeren"', *Museumvisie* 13 (1989) nr. 1, 1-9

Meiering, D.M. e.a. (ed.), *Himmel auf Erden. Festschrift zum 150jährigen Jubiläum des Vereins für christliche Kunst* (Keulen 2003)

Meijer, G.A., *Gedenkboek van de dominicanen in Nederland 1803-1910*, (Nijmegen 1912)

'Memo aan de minister', *Museumvisie* 13 (1989) nr. 3/4, 133-134

Molendijk, A.L., 'Inleiding' in: A.L. Molendijk (ed.), *Materieel christendom. Religie en materiële cultuur in West-Europa* (Hilversum 2003) 7-10

Muller Fzn., S., *Catalogus van het museum van oudheden* (Utrecht 1878)

Muller Fzn., S., *Catalogus van het museum van oudheden* (Utrecht 1904)

Mundt, B., *Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert* (München 1974)

Naar een nieuw museumbeleid, Ministerie van Cultuur, Recreatie en Maatschappelijk Werk (Den Haag 1976)

Nissen, P., 'Het "Rijke Roomsche Leven" in verbeelding en werkelijkheid', *Catharijebrief* 54 (1996) 5-8

Nissen, P., 'Percepties van sacraliteit. Over religieuze volkscultuur' in: A. J Dekker e.a. (ed.), *Volkscultuur. Een inleiding in de Nederlandse etnologie* (Nijmegen 2000) 231-281

Noordegraaf, J., *Strategies of display. Museum Presentation in Nineteenth- and Twentieth-Century Visual Culture* (Rotterdam 2004)

Oosterbaan, M.W., *Schoonheid, welzijn, kwaliteit. Kunstbeleid en verantwoording na 1945* (Den Haag 1990)

Overduin, H., *Voermannen, gastvrouwen en educatoren. De geschiedenis van het educatieve werk in Nederlandse musea* (Leiden 1982)

Oxenaar, A.J., *P.J.H. Cuypers en het gotisch rationalisme. Architectonisch denken, ontwerpen en uitgevoerde gebouwen 1845-1878* (Rotterdam 2009)

Paine, C., *Religious Objects in Museums. Private Lives and Public Duties* (London 2013)

Pearce, S.M., *Museums, Objects and Collections. A Cultural Study* (Washington 1992)

Perry, J.F.M.M., *Ons fatsoen als natie. Victor de Stuers, 1843-1916* (Amsterdam 2004)

Persyn, J., *Dr Schaepman* (Den Haag 1912)

Peters, E., *Naar de middeleeuwen. Het Aartsbisschoppelijk Museum in Utrecht vanaf het begin tot 1882* (Utrecht 2012)

Pomian, K., *De oorsprong van het museum. Over het verzamelen* (Heerlen 1990)

- Pool, H.J., *Soli Deo Gloria. Het Bijbels Museum van ds. Leendert Schouten (1828-1905) als getuigenis van de profetische en historische waarheid van de Bijbel. Een dubbelbiografie* (diss. Universiteit van Amsterdam 2021)
- Pots, R., *Cultuur, koningen en democraten. Overheid & cultuur in Nederland* (Nijmegen 2000)
- Puffelen F. van, *Culturele economie in de lage landen. De bijdrage van Nederlandse en Vlaamse economen aan kunstbeleid en kunstmanagement* (Amsterdam 2000)
- Pugin, A.W.N., *The true principles of pointed or Christian architecture. Set forth in two lectures delivered at St. Mary's Oscott* (Londen 1841)
- Raedts P.G.J.M., 'A Serious Case of Amnesia. The Dutch and their Middle Ages', in: Evans R.J.W. en G.P. Marchal (eds.), *The uses of the middle ages in modern European states. Writing the nation* (Londen 2011) 75-87
- Raedts, P.G.J.M., *De ontdekking van de Middeleeuwen. Geschiedenis van een illusie* (11^e ed.; Amsterdam 2014)
- Rapport der Rijkscommissie van Advies inzake Reorganisatie van het Museumwezen hier te Lande, ingesteld bij Koninklijk Besluit van 5 februari 1919 no. 62*, Rijkscommissie voor het Museumwezen (Den Haag 1921)
- Rapport Rijksmusea*, Algemene Rekenkamer (Den Haag 1988)
- Reichardt, C.C., 'Van Rijksmuseum Het Catharijneconvent naar Museum Catharijneconvent: de verzelfstandiging per 1 januari 1995', *Catharijnebrief* 48 (1994) 2-7
- Reichardt, C.C., 'Een feestweek!', *Catharijnebrief* 70 (2000) 5-6
- Rientjes, A.E., *De Roomsche kerken van Utrecht* (z.p z.j.) [Overdruk uit de 'officieële kerklijst' 1914-1920]
- Rientjes, A.E., 'Het aartsbisschoppelijk museum. Korte geschiedenis', *Het Gildeboek. Tijdschrift voor kerkelijke kunst en oudheidkunde* 5 (1922), afl. IV, 156-159
- Rientjes, A.E., 'Inleiding', in: *Catalogus der schilderijen*. [mus.cat.] (Utrecht 1933)
- Rooijackers, G.W.J., 'De musealisering van het dagelijks leven', in: R. van der Laarse (ed.), *Bezeten van vroeger. Erfgoed, identiteit en musealisering* (Amsterdam 2005) 207-217
- Rooyen, A. van, 'Mrg. G. W. van Heukelum', *Utrechtsch jaarboekje* (1911) x-xxx
- Ruesing, R., 'Deltaplan en collectiebeheer', *Catharijnebrief* 51 (1995) 14-15
- Sandron, D., 'Du Sommerard und das Musée de Cluny – Zur frühen Entwicklungsgeschichte eines Museums (1843-1885)' in: H. E. Westermann-Angerhausen e.a. (ed.), *Alexander Schnütgen:*

- colligite fragmenta ne pereant. Gedenkschrift des Kölner Schnütgen-Museums zum 150. Geburtstag seines Gründers* (Keulen 1993) 53-66
- Schaepman, H.J.A.M., 'Albrecht Dürer 1471-1528', *Het Gildeboek. Tijdschrift voor kerkelijke kunst en oudheidkunde* 2 (1877), afl. I en II, 26-43
- Schaepman, H.J.A.M., 'Schilderijen der oud-italiaansche school op het aartsbisschoppelijk Museum te Utrecht', *Het Gildeboek. Tijdschrift voor kerkelijke kunst en oudheidkunde* 2 (1877), afl. I en II, 47-54
- Schaik, J.A.S. van, 'Ter inleiding', *Het Gildeboek. Tijdschrift voor kerkelijke kunst en oudheidkunde* 5 (1922), afl. IV, 154-155
- Schut, J., 'Mgr. G. W. van Heukelum, oprichter van het Aartsbisschoppelijk Museum, van het St. Bernulphus Gilde en pastoor van Jutphaas (1873-1910)', *Cronyck de Geyn* 5 (1983) nr. 3, 73-104
- Smithuijsen, C.B., *Cultuurbeleid in Nederland* (4^e ed.; Den Haag en Amsterdam 2007)
- Springer, P., 'Vorbild Mittelalter – Alexander Schnütgen und der Wandel mittelalterlicher Kunst zwischen Kirche und Industrie' in: H. E. Westermann-Angerhausen e.a. (ed.), *Alexander Schnütgen: colligite fragmenta ne pereant. Gedenkschrift des Kölner Schnütgen-Museums zum 150. Geburtstag seines Gründers* (Keulen 1993) 53-66
- Staal, C.H., 'Gerardus Wilhelmus van Heuckelum, de Utrechtse Neogoticus', *Madoc* 8, (1994) nr. 3, 66-174
- Staal, C.H., 'In memoriam Gerard Wellen', *Catharijne* (2010) nr. 1, 18-19
- Staal, C.H., 'Een metamorfose in fasen: Museum Catharijneconvent in Utrecht' in: J. Y. H. A. Jacobs, *Aan plaatsen gehecht. Katholieke herinneringscultuur in Nederland* (Nijmegen 2012)
- Stuers, V.E.L. de, 'Holland op zijn smalst', *De Gids* 37 (1873) 320-402
- Thiel, P.J.J. van, 'De inrichting van de Nationale Konst-Gallerij in het openingsjaar 1800', *Oud Holland* 95 (1981) 170-227
- Vaessen, J.A.M.F., *Op zoek naar legitimiteit. Een analyse en interpretatie van de Nederlandse museumdiscussie 1974-1979* (Tilburg 1979)
- Vaessen, J.A.M.F., *Musea in een museale cultuur. De problematische legitimering van het kunstmuseum* (diss. Universiteit Tilburg 1986)
- Vaessen, J.A.M.F., *Ervaring delen. Verhalen en beelden bij honderd jaar Nederlands Openluchtmuseum 1912-2012* (Arnhem 2012)
- Van Willibrord tot Wereldraad. Enige aspecten van het geestelijke leven in Utrecht door de eeuwen heen* [tent. cat.] (Utrecht 1972)

Veen, P.A.F. van en N. van der Sijs, *Etymologisch woordenboek. De herkomst van onze woorden* (2^e ed.; Utrecht 1997)

Ven, A.J. van de, *Nieuwe vooruitzichten voor het Oud-Katholiek Museum* (Utrecht 1968) [Overdruk uit de Oud-Katholiek 1968]

Verhey, B.W., *Oud-Katholiek Museum, 1926-1986* [Typescript] (Utrecht z.j.)

Verspaandonk, J. en D.P.R.A. Bouvy, *Kunstschaten uit het bisschoppelijk museum van Haarlem in het aartsbisschoppelijk museum*. [tent. cat.] (Utrecht 1967)

'Vervolg van het verslag der vergaderingen van het S. Bernulphusgilde', *Het Gildeboek. Tijdschrift voor kerkelijke kunst en oudheidkunde* 1 (1873), 155-161

'Vervolg van het verslag der vergaderingen van het St. Bernulphus-gilde', *Het Gildeboek. Tijdschrift voor kerkelijke kunst en oudheidkunde* 3 (1881), 57-84

'Vervolg van het verslag der vergaderingen van het St. Bernulphus-gilde', *Het Gildeboek. Tijdschrift voor kerkelijke kunst en oudheidkunde* 3 (1881), 149-166

Voskuil, J.J., *Meneer Beerta; Het bureau* (15^e ed.; Amsterdam 1999)

Vrolik, A., *Redevoeringen uitgesproken den 9. November 1852 bij het uitreiken der gedenkpenningen, getuigschriften en verslagen der jury's door de Koninklijke Hoofdcommissie der Londensche Wereldtentoonstelling den inzenders aangeboden* (Utrecht 1852)

Wüsteveld, W.C.M., 'Een keuze uit 20 jaar verzamelen', *Catharijnebrief* 73 (2001) 11-19

Zoeklicht op zelfstandigheid: een verkenning van de mogelijkheden tot verzelfstandiging van de rijksmusea en overige museale instellingen, Ministerie van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur (Rijswijk 1989)

Fotoverantwoording

Gouda, Eef-Jan Boon: afb. 58

Gouda, Stichting Goudse Sint-Jan, Xander de Rooij: afb. 1, 2, 54

Den Haag, Ad de Jong: afb. 53

Den Haag, Het Nationaal Archief, J. Bilsen: afb. 36

Den Haag, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie: afb. 15

Rome, Musei Vaticani: afb. 4

Utrecht, Centraal Museum: afb. 27

Utrecht, Het Utrechts Archief, afb. 13, 28, 29

Utrecht, Het Utrechts Archief, W.G. Baer: afb. 14.

Utrecht, Het Utrechts Archief, J.W. Deetman: 15, 18, 19, 20, 21

Utrecht, Museum Catharijneconvent: afb. 6, 8, 9, 10, 11, 12, 24, 25, 26, 30, 33, 34, 37, 38, 39, 40, 41, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52

Utrecht, Museum Catharijneconvent, Mike Bink: cover

Utrecht, Museum Catharijneconvent, E.A. van Blitz en Zn.: afb. 16, 17

Utrecht, Museum Catharijneconvent, Th.W. Coersen: afb. 31

Utrecht, Museum Catharijneconvent, A. Greiner: afb. 32

Utrecht, Museum Catharijneconvent, Ruben de Heer: afb. 5, 43

Utrecht, Museum Catharijneconvent, Johan H. Holm: afb. 7

Utrecht, Museum Catharijneconvent, Femke Lockefeer: afb. 42

Utrecht, Museum Catharijneconvent, W.H. van Liempdt: afb. 22

Utrecht, Museum Catharijneconvent, Kris van Veen: afb. 57

Utrecht, Museum Catharijneconvent, F.F. van der Werf: afb. 23

Wikimedia: afb. 3, 35, 55, 56