

## **Middeleeuwse beelden op Huis Bergh**

H.L.M. Defoer

In de verzameling die Jan Herman van Heek bijeen heeft gebracht op zijn geliefde Huis Bergh neemt de middeleeuwse beeldhouwkunst een belangrijke plaats in. Zowel kwantitatief als kwalitatief is het een belangrijke collectie, die echter nog niet de bekendheid geniet die zij verdient. Deels komt dit, doordat zij tot nu toe slecht ontsloten is. In de publicaties over het kasteel wordt er relatief weinig aandacht aan besteed. Er bestaat ook geen catalogus, alleen een in 1948 door R. van Lutternveld opgestelde inventaris. Daarnaast heeft H.J.M. van Mierlo in zijn doctoraalscriptie uit 1990 de achtergrond van de verzameling belicht en een tiental beelden uitvoerig beschreven en soms van nieuwe toeschrijvingen voorzien.<sup>i</sup>

Dit artikel heeft tot doel de waardevolle en interessante collectie beelden van Huis Bergh enigszins te ontsluiten. Daarom zullen eerst de achtergrond en de herkomst van deze verzameling worden belicht en vervolgens enkele van de belangrijkste stukken uitvoeriger worden besproken.

### **Mengelberg en zijn collectie**

De beelden in Huis Bergh zijn voor het overgrote deel afkomstig uit één collectie, die van de op 2 februari 1919 in Utrecht overleden beeldhouwer Friedrich Wilhelm Mengelberg. Geboren in 1837 in Keulen werd Mengelberg reeds tijdens zijn opleiding gegrepen door de cultuur van de Middeleeuwen. Dit was wellicht voor hem, die van oorsprong protestant was, een van de redenen om zich te bekeren tot het katholicisme. Hij zou zijn talenten bijna geheel in dienst van deze kerk stellen en werd een van de toonaangevende kunstenaars van de neogotiek, een stijl die zich inspireerde op de kunst uit de late Middeleeuwen. Speciaal in katholieke kerkelijke kringen gold deze periode als het ideaal. Het was de tijd van de grote kathedralen, toen de christenheid onder Rome nog een eenheid vormde en de kerk het hele leven doorstraalde. Mengelberg en zijn katholieke opdrachtgevers zagen de gotiek als de christelijke stijl bij uitstek, verre te verkiezen boven de barok of het classicisme, die beide op de heidense oudheid waren gebaseerd. Mengelberg vestigde zich eerst in Keulen, een centrum van kerkelijke kunstproductie, waar men in 1842 met groot enthousiasme was begonnen de onvoltooid gebleven Dom af te bouwen. In 1865 ging hij naar Aken en in 1869 naar Utrecht, nadat hij in contact was gekomen met de priester G.W. van Heukelum.

Van Heukelum was zo mogelijk nog bezetener van middeleeuwse kunst dan Mengelberg zelf. In Nederland was in 1853 de bisschoppelijke hiërarchie hersteld, het roomse leven bloeide op in ongekende vorm en overal moesten er nieuwe kerken worden gebouwd, daar de meeste oude kerkgebouwen na de Middeleeuwen in reformatorische handen waren overgegaan. Binnen het aartsbisdom Utrecht was het deze Van Heukelum die de architectuur en de stoffering van de kerken bepaalde. In 1869 was door hem het Bernulphusgilde opgericht, waarvan niet alleen kunstenaars, maar ook rooms-katholieke geestelijken, hun opdrachtgevers, lid konden worden. Van Heukelum was een energieke persoon en had duidelijke opvattingen over de stijl waarin de nieuwe kerken moesten worden gebouwd. In de Middeleeuwen was het bisdom Utrecht, dat het grootste deel van Nederland omvatte, ondergeschikt geweest aan het aartsbisdom Keulen. De culturele contacten met het Rijnland waren nauw geweest, want de Rijn was van oudsher een van de belangrijkste vaarroutes in West-Europa, terwijl in die tijd de landwegen vaak slecht en gevaarlijk waren. De nieuwe kerken moesten daarom gebouwd en ingericht worden in een neogotische stijl die zich inspireerde op de kunst van de lage landen en het Rijnland en wel op die uit de veertiende tot het begin van de zestiende eeuw, die voor deze streken een bloeiperiode waren. In het aartsbisdom waren geen ervaren en goed opgeleide kunstenaars of architecten voorhanden om Van Heukelums ideeën te verwezenlijken. Daarom richtte hij zijn blik op Duitsland. Zo kwam

niet alleen Mengelberg vanuit het Rijnland naar Utrecht maar ook de glasschilder Heinrich Geuer, terwijl de van oorsprong Amsterdamse architect Alfred Tepe in Berlijn was opgeleid. Samen met de edelsmid Gerard Barteld Brom uit Amersfoort vormden zij het Utrechtse kwartet dat ervoor zorgde dat er binnen een halve eeuw overal in het aartsbisdom kerken verrezen volgens de richtlijnen van Van Heukelum.

Van Heukelum legde ook een kunstverzameling aan, die hij onderbracht in het door hem gestichte Aartsbisschoppelijk Museum. De collectie had als voornaamste doel om inspirerende voorbeelden te leveren aan de leden van het Bernulphusgilde en tevens om te voorkomen dat oude, in onbruik geraakte kerkelijke kunstvoorwerpen verloren zouden gaan. Hierin stond hij niet alleen: ook andere gildebroeders, zoals Gerard Barteld Brom en met name zijn zoon en opvolger Jan Hendrik Brom en Friedrich Wilhelm Mengelberg vulden hun monumentale woningen, respectievelijk aan de Drift en de Maliebaan, met een schat aan middeleeuwse kunstwerken. Een groot deel van de verzameling van de familie Brom kwam in 1966, nadat de laatste telgen uit deze edelsmedenfamilie waren overleden, naar het Aartsbisschoppelijk Museum en vandaar in het Catharijneconvent.<sup>ii</sup> De collectie Mengelberg werd in 1919 grotendeels aangekocht door Van Heek. Hij bracht de kunstwerken onder op het enige jaren ervoor door hem verworven Huis Bergh. Helaas ging een deel ervan bij de verwoestende brand in de nacht van 14 op 15 maart 1939 verloren, maar gelukkig heeft men de meeste werken kunnen redden. Zij vormen nog steeds de kern van de kunstverzameling van het kasteel.

Terwijl veel van de door Van Heukelum en vader en zoon Brom verzamelde sculpturen een Noord- of Zuid-Nederlandse herkomst hadden, overheerste in die van Mengelberg de Duitse beeldhouwkunst. Veel van zijn stukken zijn Keuls of Nederrijns. Dit kwam waarschijnlijk door zijn Duitse achtergrond. Vanuit zijn opleiding moet hij vanouds vertrouwd geweest zijn met de middeleeuwse kunst van zijn land. Ook na zijn vestiging in Utrecht bleef hij zijn goede contacten met Keulen en het Rijnland onderhouden. Hij kreeg er vele opdrachten en hij zal goed ingevoerd zijn geweest in de kunsthandel aldaar. Ook in de collectie van Van Heukelum bevinden zich stukken uit de Nederrijn,<sup>iii</sup> maar die zijn voor een groot deel verworven in de Liemers, de grotendeels katholieke streek ten oosten van Arnhem, dat vroeger Kleefs gebied was en pas in 1816 bij Nederland was gekomen. Van Heukelum was zelf afkomstig uit dit gebied en wist wat er te halen was. Datzelfde gold voor Mengelberg en het Rijnland, waar een levendige handel bestond in middeleeuwse kunst. Er was ook veel voorhanden, want in tegenstelling tot onze streken had daar geen beeldenstorm plaats gevonden. Evenmin waren de kerken er in protestantse handen gekomen en daarbij gestript van hun roomse aankleding. Bovendien waren voor het Rijnland de zeventiende en achttiende eeuw een periode van stagnatie en terugval geweest, zodat er niet op grote schaal oude kerkinterieurs waren aangepast aan de smaak van die tijd, waarbij de kunstwerken waren vervangen door nieuwe in de stijl van de barok.

### **De heilige ridder van Meester Tilman**

Dankzij Mengelbergs banden met zijn geboorteland bevinden zich in de collectie van Huis Bergh opvallend veel Duitse sculpturen.<sup>iv</sup> Een knielende jeugdige Maria, ooit onderdeel van een groep die de Kroning van Maria voorstelde, is waarschijnlijk afkomstig uit het atelier van de beroemde Zuid-Duitse beeldhouwer Tilman Riemenschneider (ca. 1480-1531) en een ontroerende Anna-te-Drieën, moeder Anna met haar dochter Maria en het Christuskind, moet omstreeks 1420 in Lübeck zijn gesneden.<sup>v</sup> De meeste beelden echter komen uit het Rijnland of uit Keulen, zoals de losse figuur van één van de drie Koningen (afb. 1), door H.J.M. van Mierlo overtuigend aan de in het begin van de zestiende eeuw in Kalkar werkzame Kerstken von Ringenberg toegeschreven; en de ontroerende jonge Moedermaagd, die haar pasgeboren kind aanbidt, van de hand van de Keulse meester die ca. 1430 de zogenaamde Palander

Madonna in het Diözesanmuseum aldaar heeft vervaardigd.<sup>vi</sup> Ook de in zichzelf gekeerde heilige bisschop stamt uit deze stad. Hij wordt door Van Mierlo in verband gebracht met Konrad Kuene, die vanaf omstreeks 1445 tot aan zijn dood in 1469 Dombaumeister was (afb. 2).<sup>vii</sup>



Afb. 1: Kerstken von Ringenberg, één van de drie koningen, ca. 1525. Eikenhout, h. 74 cm. 's-Heerenberg, Stichting Huis Bergh, collectie dr. J.H. van Heek

Een andere met name bekende Keulse beeldhouwer van wie een aantal beelden bewaard is gebleven, is Meester Tilman. Hij moet, gezien het grote aantal sculpturen die met hem in verband worden gebracht, een groot atelier hebben gehad, waarin hij werd bijgestaan door meerdere medewerkers. Aan hem wordt het monumentale beeld van een heilige ridder toegeschreven (afb. 3), dat een van de belangrijkste stukken van de collectie is.<sup>viii</sup> Om die reden zal er hier extra aandacht aan deze sculptuur en zijn maker besteed worden.



Afb.2: Meester Tilman, Quirinus van Neuss, ca. 1500 – 1505. Eikenhout, h. 124 cm. 's-Heerenberg, Stichting Huis Bergh, collectie dr. J.H. van Heek.

Meester Tilman is waarschijnlijk identiek met 'Tilman Heysacker gnant Krayendunck', die meerdere malen in de Keulse archieven wordt genoemd. In sommige documenten wordt hij als 'Tilman bildensnider', 'bijldensnijder' of 'bildensnijder' aangeduid.<sup>ix</sup> Hij was wellicht afkomstig uit Noord-Nederland en is waarschijnlijk in Kalkar opgeleid in het atelier van

Meester Arnt van Kalkar en Zwolle, met wiens werk zijn vroege beelden veel verwantschap vertonen.<sup>x</sup> In het midden van de jaren zeventig moet hij zich in Keulen hebben gevestigd, waar hij in 1487 van graaf Gerhard II von Sayn de opdracht kreeg om voor hem en zijn echtgenote een tombe te maken. Deze is nog steeds in de kloosterkerk van Marienstatt te bewonderen. In de Martinuskerk te Wesel bevindt zich een altaarstuk dat meester Tilman in 1506 heeft geleverd, en in 1510 en 1511 wordt hij door de St. Servatiuskerk te Siegburg betaald voor het maken van apostelbeelden. De reeks is onvoltooid gebleven; Meester Tilman heeft er slechts zes gemaakt, waarschijnlijk omdat hij in 1511 of kort daarna is overleden. Op grond van deze zekere werken heeft men een groot aantal sculpturen aan hem en zijn werkplaats kunnen toeschrijven, waarvan de meeste in Keulen en het Rijnland zijn te vinden.

Zijn oeuvre bevat altaarretabels of daaruit afkomstige beeldengroepen en losse heiligenbeelden. Deze laatste zijn doorgaans lang en hebben smalle schouders. Zijn Maria's en andere vrouwelijke heiligen staan in een duidelijke contrapost, zoals die ook bij de sculpturen uit Utrecht en de Nederrijn is te vinden. Naast het speelbeen valt het overkleed in driehoekige spitse plooiën naar beneden. De vrouwen hebben gladde, ovale gezichten met een vriendelijke uitdrukking. Het haar wordt in het midden gescheiden en ligt nauw aansluitend over het hoofd tot aan de slapen boven de oren, vervolgens krult het over de oren heen naar achteren om tenslotte in golvende strengen over de schouders naar beneden te vallen. In tegenstelling tot de vrouwelijke heiligen hebben zijn mannen markante koppen waarbij de jukbeenderen zijn benadrukt. De neus is lang en smal, de neuswortel toont een scherpe knik, van waaruit zorgelijk opgetrokken wenkbrauwen ontspringen, met daaronder in diepe kassen de scheve, enigszins pathetische ogen.

Deze voor Tilman typerende gelaatsuitdrukking vinden we ook bij de ridder van Huis Bergh. Deze heeft een aantal kenmerken gemeen met de drie losse beelden van de drie Koningen in het Schnütgen Museum in Keulen, met name met de zwarte Kaspar (afb. 4).<sup>xi</sup>



Afb. 3 Meester Tilman, Drie koningen, ca. 1500 – 1505. Gepolychromeerd eikenhout, h. resp. 138, 138 en 128 cm. Keulen, Schnütgen Museum.

Diens houding is bijna identiek met die van de ridder en dat geldt ook voor zijn mantel en de houding van zijn rechterhand waarmee hij zijn hoed vasthoudt. De andere twee koningen vertonen een gelijksoortige, pathetische gezichtsuitdrukking als de ridder; ook het krullende haar van Balthasar is verwant. Om barsten te voorkomen zijn zij, zoals bijna alle grotere middeleeuwse houten beelden, van binnen uitgehold. De manier waarop dit bij de koningen is gedaan en de zorgvuldige afwerking van de randen van deze holte treffen we ook aan bij de ridder (afb. 5). Hij zal net als zij omstreeks 1500-1505 in het atelier van Meester Tilman zijn gesneden. In hoeverre deze beelden eigenhandig zijn laat zich moeilijk bepalen, omdat hij net zoals veel van zijn succesvolle collegae immers een groot atelier moet hebben gehad.



Afb. 4: Meester Tilman, koning Kaspar, achterzijde

Wie is deze ridder met in zijn rechterhand een lans en in zijn linker een bundel pijlen? Men zou zeggen dat de H. Sebastiaan is voorgesteld. Echter, de linkerhand en de pijlen zijn niet origineel maar van latere datum. Ook wordt Sebastiaan in de late Middeleeuwen doorgaans niet als een militair in volle wapenrusting afgebeeld maar als een nagenoeg naakte man met pijlen in zijn lichaam. Kennelijk heeft men ooit de ridder omgebouwd tot een Sebastiaan, de populaire pestheilige, die tevens patroonheilige was van vele schuttersgilden. Welke heilige is het dan wel? In het Keulse gebied genoten twee militaire heiligen bijzondere verering: de H. Gereon en de H. Quirinus van Neuss. Gereon was een Romeinse militair die omstreeks 300 door keizer Maximianus in Keulen de marteldood zou zijn gestorven. Zijn lichaam werd daar door keizerin Helena gevonden in een put en zij liet vervolgens boven zijn graf een kerk bouwen, de voorganger van de huidige Ottoonse basiliek. Hij werd vooral in Keulen zelf maar ook daarbuiten vereerd. Hij wordt afgebeeld als een militair in een harnas met een lans en een schild met een kruis erop. Quirinus van Neuss zou in Rome reeds in het begin van de tweede eeuw na gruwelijke martelingen onthoofd zijn. In 1050 schonk paus Leo IX de relieken van

Quirinus aan zijn zuster Gepa, die abdis was van het Stift te Neuss. Sindsdien werd Quirinus in Neuss en in het hele diocees van Keulen hoog vereerd. Ook hij wordt afgebeeld in volle wapenrusting met een lans en een schild. Op dat schild zijn altijd negen kogels aangebracht en deze zijn ook vaak als versiering van de vaan te zien, die aan zijn lans is bevestigd. **Bij ons beeld zijn schild en vaan verloren gegaan.**

Met wie van de twee moet nu onze ridder geïdentificeerd worden? Van Meester Tilman en zijn atelier kennen we nog twee andere Quirinusbeelden, een in de St. Kunibert in Keulen en de andere in de Quirinuskerk te Neuss.<sup>xiii</sup> Beide hebben ze nagenoeg dezelfde haardracht als de ridder van Huis Bergh. Ook valt op dat deze figuren voor hun tijd wel erg spitse schoenen en een ouderwets harnas dragen, zoals dat omstreeks 1475 in de mode was. Hetzelfde soort harnas vinden we op de gravure *Ridder en Jonkvrouw* van de meester ES (werkzaam 1435-1455) en op de prenten met Quirinus van Neuss van Israhel van Meckenem (ca. 1445-1503).<sup>xiii</sup> Deze hebben duidelijk als inspiratiebron gediend voor de drie genoemde heilige militairen. De beelden van Gereon uit het begin van de zestiende eeuw dragen doorgaans juist een voor die periode modern harnas.<sup>xiv</sup> We mogen daarom aannemen dat de Berghse ridder Quirinus van Neuss voorstelt en niet Gereon. Toen Neuss in 1475 werd belegerd door de Bourgondische hertog Karel de Stoute, snelde keizer Frederik III de stad te hulp en versloeg de hertog. Deze overwinning werd door de inwoners van Neuss toegeschreven aan het ingrijpen van hun stadspatroon Quirinus, waardoor diens cultus een nieuwe stimulans kreeg. Pelgrimstekens van de heilige werden in groten getale gegoten en waarschijnlijk houden ook de prenten van Israhel van Meckenem, die in de volgende jaren van de pers kwamen, ermee verband. Het is begrijpelijk dat een kwart eeuw later Meester Tilman geen eigentijdse versie schiep, maar zich voor zijn Quirinusbeelden baseerde op deze prenten, zodat deze beelden een ouderwets harnas dragen.

### **Een bijzonder Marianum**

Is het mogelijk de Quirinus overtuigend toe te schrijven aan een met name bekende beeldhouwer, dat is niet het geval met een ander topstuk uit de collectie, de grote Maria met kind op de maansikkel (afb. 6).<sup>xv</sup> Maria staat in een elegante S-vormige contrapost op een halve maan en vertrapt daarbij een driekoppige draak. Als hemelskoningin heeft zij een kroon op haar hoofd. Zij houdt haar kind op haar rechterarm; de linkerhand heeft zij in een gebaar van eerbied half geheven. Het naakte kind houdt met twee handen een vogel vast. In de zijkanten van het beeld zitten op regelmatige afstanden gaten, die thans zijn dichtgestopt. Hierin waren oorspronkelijk de niet meer aanwezige stralen van een stralenkrans bevestigd. Halve maan en stralenkrans kenmerken Maria als de verbeelding van de apocalyptische vrouw uit het boek van de Openbaring (12: 1 ff.), die vanaf de twaalfde eeuw door de theologen met de Moedermaagd Maria in verband is gebracht. In deze verzen wordt beschreven hoe aan de hemel een teken verscheen, een jonge vrouw, bekleed met de zon, de maan aan haar voeten en twaalf sterren op haar hoofd. Zij baarde een kind, dat bedreigd werd door de draak. De draak of slang onder de voeten van Maria verwijst niet alleen naar deze draak, maar ook naar Genesis 3: 14-15, waarin God na de zondeval de slang, die Adam en Eva verleid heeft, vervloekt en zegt: 'En ik zal vijandschap zetten tussen u en de vrouw en tussen uw zaad en haar zaad; dit zal u de kop vermorzelen.' Een beeld van Maria in de stralenkrans verbeeldt Maria niet alleen als de apocalyptische vrouw maar ook als de *Sponsa Christi*, de bruid van Christus, die in het Hooglied 6: 10 wordt bezongen als 'pulchra ut luna, electa ut sol' ('schoon als de maan, klaar als de zon'). Zo verenigde de afbeelding van Onze-Lieve-Vrouw-in-de-zon verschillende betekenissen in zich, wat zeker heeft bijgedragen tot haar grote populariteit.



Afb. 5: Utrecht (?), Maria op de maansikkel, ca. 1500- 1510. Eikenhout, h. 179 cm. 's-Heerenberg, Stichting Huis Bergh, collectie dr. J.H. van Heek.

In de late Middeleeuwen was de spectaculairste verbeelding van dit thema het zogenaamde Marianum. In veel kerken in Duitsland en de Nederlanden kan men het nog zien, hoog opgehangen aan het gewelf op de afscheiding tussen koor en schip. Het bestaat uit twee ruggelings tegen elkaar bevestigde grote beelden van een gekroonde Maria met kind staande op de maan. Vanuit de plank of balk waartegen de beelden zijn bevestigd ontspruiten de zonnestrallen, die doorgaans worden omsloten door een krans van rozen. Het zijn telkens vijf reeksen van tien kleinere rozen afgewisseld door een grotere. In plaats van de grote rozen vind je soms ook schildjes met de wonden van Christus. Een dergelijke rozenkrans verwijst naar het gelijknamige gebed, bestaande uit tien weesgegroeten afgewisseld door vijf onzevaders, dat met behulp van een gebedssnoer, rozenkrans geheten, werd gebeden. Soms zijn aan een Marianum nog figuren toegevoegd, zoals zwevende engelen, die verwijzen naar haar tenhemelopneming. Ook kan het Marianum een onderdeel vormen van een grote kaarsenluchter, waarin soms ook nog een boom van Jesse, de stamboom van Jezus, is verwerkt. Uit bronnenonderzoek en uit de bewaard gebleven exemplaren wordt duidelijk dat dit soort beelden voorkwam in Utrecht, Holland, het huidige Nederlands Limburg, zuidwaarts langs de Maas en het oostelijk deel van Noord-Brabant, dat wil zeggen in streken in het bisdom Utrecht of Luik; en verder in Westfalen, het Rijnland en ook af en toe in Zuid-Duitsland.<sup>xvi</sup>

De opkomst van het Marianum in het midden van de vijftiende eeuw houdt verband met de toenemende gewoonte om bij het gebed gebruik te maken van een rozenkrans. Deze manier van bidden werd eerst in de kringen van de kartuizers en na 1450 vooral door de dominicanen gepropageerd. In de Nederlanden en het Rijnland stichtten deze laatsten



rozenkransbroedersschappen. Vooral de broederschap in Keulen, die in 1478 door paus Sixtus IV officieel werd erkend en waarvan de leden met hun rozenkransgebed aflaten konden verwerven, was omvangrijk. Bij de gebedsbijeenkomsten van zo'n broederschap moet een Marianum of een andere voorstelling van Maria in de zon het centrale cultusbeeld zijn geweest. Aan een gebed voor een beeltenis van Maria in Sole waren ook aflaten verbonden.<sup>xvii</sup>

Ook de monumentale Maria op de maan in Huis Bergh is onderdeel geweest van een Marianum, maar van een afwijkend type. Zoals boven reeds gezegd, ontspruiten bij een Marianum de zonnestralen uit de plank of balk waaraan de beide Mariabeelden ruggelings zijn bevestigd. Bij deze Maria is dit niet het geval geweest. De stralen waren ooit bevestigd in de gaten in de zijkanten van het beeld. Bij de grotere Mariana is de Mariafiguur altijd uitgehold, waarbij de holte doorgaans open is en niet is afgedekt. Wel is de achterzijde glad afgewerkt en van een klamp of metalen strip voorzien, zodat het gemakkelijk kan worden bevestigd tegen de vlakke plank die de beelden scheidt. De holte bij de Maria van 's-Heerenberg is niet alleen afgedekt, maar de achterzijde van het beeld is volledig uitgewerkt, waarbij haren en plooien keurig doorlopen. Bovendien zijn er geen sporen van een bevestigingsklamp. Daaruit blijkt dat het beeld ook aan de achterkant toonbaar moest zijn. Het beeld heeft niet gestaan, want de onderzijde heeft geen standvlak. Het moet dus hebben gehangen, maar dan aan een haak of beugel, die net als nu boven in de kop was ingelaten. We hebben hier dus te maken met een enkelvoudig Marianum, waarvan geen andere voorbeelden bekend zijn.

Het beeld is gesneden in het eerste decennium van de zestiende eeuw. De halsuitsnijding van het kleed van Maria is een vierkant decolleté met daarin een fijn geplooid halsdoek, die vanuit het midden van het decolleté schuin omhoog loopt naar de schouders. Dit is typerend voor die periode. Het gebruikte materiaal, eikenhout, wijst op een ontstaan in de Nederlanden, de Nederrijn of Westfalen. Aan de Middenrijn gebruikten de beeldensnijders doorgaans lindehout of vruchtbomenhout. De Maria in Huis Bergh toont stilistisch geen verwantschap met de sculptuur uit Westfalen, waar in het begin van de zestiende eeuw Evert van Roden, de familie Brabender en de Meester van Osnabrück het toneel beheersten.<sup>xviii</sup> De Nederrijn en Noord-Nederland, waar Utrecht het culturele centrum was, blijven daarom over als mogelijke streek van ontstaan. Hoewel het beeld tot nu toe als Neder- of Middenrijns werd beschouwd, zijn er toch een aantal details die eerder naar Utrecht wijzen.<sup>xix</sup> De houding van Maria is weinig gearticuleerd, doordat haar onderlichaam bijna geheel verhuld wordt door de draperie van de mantel en het speelbeen nauwelijks naar voren komt. Dit is ongewoon voor de beelden uit die periode, met name aan de Nederrijn, waar de invloed van Arnt van Kalkar en Zwolle zo allesbepalend was. Bij Utrechtse sculpturen komt het echter meer voor, zie bijvoorbeeld een Mariabeeld in een particuliere collectie, dat wellicht een vroeg werk van de Meester van de Utrechtse Stenen Vrouwenkop is en nog invloed vertoont van Adriaen van Wesel.<sup>xx</sup>

Bij de vrouwenbeelden van Meester Arnt en zijn navolgers wordt het haar in het midden gescheiden en ligt het nauw aansluitend over het hoofd tot aan de slapen boven de oren. Daarna krult het in volumineuze lokken naar achteren, net als bij de vrouwelijke heiligen van Meester Tilman, en loopt het vervolgens in golvende strengen over de schouders naar beneden. Vooral de sculpturen van de Meester van de Emmerikse Kerkkroon zijn hiervan een goed voorbeeld.<sup>xxi</sup> Dit kapsel vindt men ook bij Utrechtse beelden, zoals bij het monumentale Mariabeeld uit ca. 1475 in het Louvre in Parijs.<sup>xxii</sup> De beelden van de Utrechtse beeldhouwer die met de noodnaam de Meester van de Emmerikse Heiligen wordt aangeduid, hebben een ander kapsel. Bij hen staat het haar reeds boven de slapen wijd uit en golft het in weelderige lokken naar beneden.<sup>xxiii</sup> Het kapsel van de Maria in 's-Heerenberg lijkt een voortzetting te zijn van deze haardracht. Opvallend is daarbij, dat het haar op Maria's rechterschouder onder de losjes gedrapeerde sluier verdwijnt om er daarna weer onder uit te

komen. Deze eigenaardigheid vinden we bij een aantal Utrechtse beelden, zoals bij de Maria van de grote Driekoningengroep, de Maria van de Aanbidding uit Liederholthuis en een daarmee verwant reliëfje, alle in het Catharijneconvent,<sup>xxiv</sup> en voorts bij sommige schoorsteenfriezen,<sup>xxv</sup> epitafen,<sup>xxvi</sup> en de reeds boven genoemde staande Maria in privé-bezit toegeschreven aan de Meester van de Utrechtse Stenen Vrouwenkop.<sup>xxvii</sup> Bij de Nederrijnse beelden is dit detail onbekend.<sup>xxviii</sup> Ongewoon voor een Utrechts beeld is de gecompliceerde plooi van de slappen van de mantel. Dit soort draperievormen waren echter niet onbekend in onze streken, want ze komen voor in het grafische werk van Israhel van Meckenem.<sup>xxix</sup>

Concluderend kunnen we stellen dat een aantal stilistische eigenschappen en details van de Maria van Huis Bergh eerder naar Utrecht dan naar de Nederrijn wijzen, zodat het waarschijnlijk een werk van een Utrechts beeldhouwer is. Het staat in de productie uit die stad geheel op zichzelf, want we kennen geen enkel ander beeld dat aan deze meester is toe te schrijven. Terwijl van sommige beeldhouwers, zoals Adriaen van Wesel, Arnt van Kalkar en Zwolle, Meester Tilman en Hendrik Douvermann, relatief veel werken over zijn, wat op een uitgebreid en productief atelier wijst, is er van het oeuvre van andere, vaak zeer goede beeldhouwers weinig meer overgebleven. Hun werkplaatsen zullen weinig knechten en medewerkers hebben geteld of misschien zijn deze meesters maar korte tijd actief geweest, zijn zij jong gestorven of is er van hun beelden door de beeldenstorm en de alteratie bijna alles verloren gegaan. Zo is van de maker van de bovengenoemde grote groep met de Aanbidding der koningen slechts één ander werk over, de omlijsting van het sterk beschadigde stenen altaarretabel in de Buurkerk van Utrecht.<sup>xxx</sup> Van de Nederrijnse Meester van de H. Antonius, wiens beeld van Antonius in zijn tijd zo beroemd was dat er verschillende kopieën van zijn gemaakt, kennen we slechts één andere beeld, een Jozef uit een kerstgroep.<sup>xxxi</sup> Het is daarom waarschijnlijk dat de maker van het monumentale Marianum van 's-Heerenberg meer van dit soort werken heeft gesneden, maar dat deze helaas door de ongunst der tijden verloren zijn gegaan.

- i H.J.M. van Mierlo, *De sculpturen uit de voormalige verzameling van Friedrich Wilhelm Mengelberg in Huis Bergh*, doctoraalscriptie Rijksuniversiteit Utrecht, 1990, ongepubliceerd.
- ii Zie de tentoonstellingscatalogus *Kunstwerken uit de aan het Aartsbisschoppelijk Museum gelegateerde Kerncollectie Brom*, Utrecht (Aartsbisschoppelijk Museum) 1968.
- iii Onder de Nederrijn wordt hier ruim genomen het stroomgebied verstaan dat loopt van Düsseldorf tot aan Wijk bij Duurstede, dat wil zeggen het gebied dat in de late Middeleeuwen grotendeels behoorde tot de hertogdommen Gelre en Kleef.
- iv Een belangrijke uitzondering vormen de twee Franse beelden van de tronende Maria met kind uit de twaalfde en dertiende eeuw, resp. inv. nrs. 352 en 351. Het eerste was afkomstig uit de collectie Van Stolk in Haarlem en is verworven op de veiling van Mak van Waay in Amsterdam op 19 december 1939, lot nr. 123. Het andere is op 10 juli 1939 gekocht bij de kunsthandelaar M.J. Schretlen. Waarschijnlijk heeft Van Heek ze aangekocht ter vervanging van de twaalfde-eeuwse Sedes Sapientiae die eerder dat jaar bij de brand verloren was gegaan. Zie J.H. van Heek, *Huis Bergh: kasteel en collectie*, ed. R.R.A. van Gruting, Nijmegen, p. 115, afb. 69, 70; Annemarie Kutsch Lojenga-Rietberg, *Huis Bergh: kasteel – kunst – geschiedenis*, 's-Heerenberg 2000, afb. 137, 138.
- Niet alle Duitse beelden zijn afkomstig uit de verzameling Mengelberg. Zo is de negentiende-eeuwse altaarkast met daarin de beeldengroep van de Mariakroning en links en rechts Elisabeth van Thüringen en Catharina door Van Heek gekocht op de veiling van 14-16 juni 1938 bij Frederik Muller in Amsterdam, lot nr. 56. Eerder bevond het stuk zich in de collectie van mevrouw C. van der Linden in Antwerpen en daarvoor in de collectie van H. Mayer in Kapellenbosch (inv. nr. 371). Van Heek, *Huis Bergh*, pp. 100-101; Kutsch Lojenga-Rietberg, *Huis Bergh*, afb. 141. De groep is in het begin van de zestiende eeuw gemaakt in Zuid- of Midden-Duitsland, wellicht aan de Bovenrijn, gezien de stilistische verwantschap tussen de kronende Christus en de Johannes in het altaar uit Weisweil, thans Badisches Landesmuseum Karlsruhe (inv. nr. C. 4746 c, zie Eva Zimmermann, *Die mittelalterlichen Bildwerke in Holz, Stein, Ton und Bronze mit ausgewählten Beispielen der Bauskulptur. Badisches Landesmuseum Karlsruhe*, Karlsruhe 1985, nr. 135). Ook de knisperige draperie doet aan sculpturen uit dat gebied denken, zie de nrs. 160, 162 en 181 in bovengenoemde catalogus.
- v Resp. inv. nrs. 363 en 370. Voor 363 zie Van Heek, *Huis Bergh* (zie n. 4), afb. 76.
- vi Resp. inv. nrs. 375 en 369. Voor 375 zie Van Heek, *Huis Bergh* (zie n. 4), p. 110 en 101. H.J.M. van Mierlo, *De sculpturen* (zie n. 1).
- vii Inv. nr. 365. De plooi van het gewaad van de bisschop sluit aan bij die van sommige beelden uit de vroegste periode van Konrad Kuene, zoals de beelden van het grafmonument van zijn in 1445 gestorven voorganger Nicolaas van Büren, thans in het Diozesanmuseum aldaar. Voor Konrad Kuene zie Heinrich Appel, 'Die Bildwerke des Kölner Dombaumeisters Konrad Kuyn', *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 10 (1938), pp. 91-138; Gustav André, 'Konrad Kuene und der Meister des Frankfurter Marienschlaffaltars', *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 11/12 (1938/39), pp. 159-279. Voor een uitgebreid overzicht van de laatmiddeleeuwse beeldhouwkunst in Keulen zie de dissertatie van Ch.E. von Nostitz, *Late Gothic Sculpture of Cologne*, diss. New York University 1978. Een goede en recente samenvatting van de ontwikkeling van de Keulse laatmiddeleeuwse beeldhouwkunst vindt men in Reinhard Karrenbrock, *Die Holzsulpturen des Mittelalters II, 1400-1540. Teil I. Köln, Westfalen, Norddeutschland. Sammlungen des Museum Schnütgen*, Keulen 2001, pp. 9-79.
- viii Inv. nr. 364; zie Van Heek, *Huis Bergh* (zie n. 4), p. 115, afb. 72. Eikenhout, hoogte van de figuur zonder lans 1,24 m. Vernieuwd zijn het bovenste stuk van de lans met de wimpel, de linkerhand met de pijlen en het voorste deel van de mouw, stukken onder in de mantel en een gedeelte van het voetstuk.
- ix Vroeger werd gedacht dat hij dezelfde was als de steenhouwer Tilman van der Burcht, maar dat wordt tegenwoordig niet meer aangenomen. Zie Karrenbrock, *Die Holzsulpturen* (zie n. 7), pp. 28-29. De belangrijkste literatuur met betrekking tot Meester Tilman is: Hans Peter Hilger, 'Der Meister des hl. Christophorus im Dom zu Köln', *Kölner Domblatt* 26/27 (1967), pp. 65-74; idem, 'Zum Werk des Kölner Bildhauers Tilman van der Burcht', *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 23 (1969), pp. 61-78; Heinrich Appel, 'Studien zur niederrheinisch-kölnischen Plastik der Spätgotik II: Ein kölnischer Schnitzaltar in Kornelimünster', *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 34 (1972), pp. 45-

76; Von Nostitz, *Late Gothic Sculpture* (zie n. 7), pp. 87-254; H. Kempkens, 'Meister Tilman und der Schnitzaltar von St. Kunibert in Köln', *Wallraf-Richartz Jahrbuch* 58 (1997), pp. 31-72; Karrenbrock, *Die Holzsulpturen* (zie n. 7), pp. 28-52.

x Meester Arnt was van ca. 1460 tot 1484 in Kalkar werkzaam en vervolgens tot zijn dood in 1492 in Zwolle. De belangrijkste publicatie over Meester Arnt is Heribert Meurer, *Das klever Chorgestühl und Arnt Beeldensnider*, Düsseldorf 1970.

xi Zie Karrenbrock, *Die Holzsulpturen* (zie n. 7), cat. nrs. 39-41.

xii Zie Von Nostitz, *Late Gothic Sculpture* (zie n. 7), pp. 138-139, nrs. 52, 147.

xiii Max Lehrs, *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im 15. Jahrhunderts*, Wenen 1908-1934, IX, Meister ES, nr. 212; Israhel van Meckenem, nrs. 306 en 311; Fritz Koreny en Jane C. Hutchison (eds.), *Early German artists: Israhel van Meckenem; Wenzel von Olmütz and monogramists (The illustrated Bartsch, IX)*, New York 1981, resp. nrs. 110 (239) en 114 (241).

xiv Vgl. de Gereonbeelden in het Rijksmuseum te Amsterdam en het Schnütgenmuseum in Keulen. Zie voor het eerste: Jaap Leeuwenberg en Willy Halsema-Kubes, *Beeldhouwkunst in het Rijksmuseum. Catalogus*, 's-Gravenhage / Amsterdam 1973, nr. 121; Frits Scholten en Guido de Werd, *Een hogere werkelijkheid. Duitse en Franse beeldhouwkunst 1200-1600 uit het Rijksmuseum Amsterdam*, Kleef / Amsterdam 2004, nr. 17. Zie voor het tweede: Karrenbrock, *Die Holzsulpturen* (zie n. 7), nr. 71.

xv Inv. nr. 367; zie Van Heek, *Huis Bergh* (zie n. 4), p. 121, afb. 74; Kutsch Lojenga-Rietberg, *Huis Bergh* (zie n. 4), pp. 131-132, afb. 139. Eikenhout, hoogte 1,79 m. Vernieuwd zijn de linkerduim van Maria, het bovenste deel van haar kroon, de rechter onderarm van het Kind met de rechtervleugel van de vogel, een stuk van de rechtervoet van het kind en de punt van Maria's rechterschoen. Voorts invullende restauraties aan de punten van de maan, de kop van de meest rechtse slang, bij de haren van Maria en onder aan haar mantel.

xvi Zie voor een samenvattend artikel hierover Maurits Smeyers, 'Het Marianum of Onze-Lieve-Vrouw-in-de-Zon. Getuige van een laat-middeleeuwse devotie in de Nederlanden en in Duitsland', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 45 (1994), pp. 270-299.

xvii Zie voor de geschiedenis van de rozenkrans en de Keulse rozenkransbroederschap de inleidende artikelen in tent. cat. *500 Jahre Rosenkranz, 1475 Köln 1975*, Keulen (Erzbischöfliches Diözesanmuseum), Keulen 1975. Zie voorts Smeyers, 'Het Marianum' (zie n. 16), pp. 286, 289. Bij dit artikel in noot 95 ook een uitgebreide bibliografie.

xviii Voor een samenvattend overzicht over de Westfaalse beeldhouwkunst uit het einde van de vijftiende en het begin van de zestiende eeuw, zie *Die Brabender: Skulptur am Übergang vom Spätmittelalter zur Renaissance*, tent. cat. Münster (Westfälisches Landesmuseum), Münster 2005.

xix Van Heek, *Huis Bergh* (zie n. 4), p. 121; Kutsch Lojenga-Rietberg, *Huis Bergh* (zie n. 4), pp. 131-132; Van Mierlo, *De sculpturen* (zie n. 1), p. 98.

xx J. Leeuwenberg, 'Een nieuw facet aan de Utrechtse beeldhouwkunst', *Oud Holland* 70 (1955), pp. 82-94, p. 94, afb. 11; W. Halsema-Kubes, G. Lemmens en G. de Werd, tent. cat. *Adriaen van Wesel, een Utrechtse beeldhouwer uit de late middeleeuwen*, Amsterdam (Rijksmuseum), Amsterdam 1980, nr. 55; H.L.M. Defoer, 'Een laat-middeleeuwse schoorsteenfries uit Utrecht met de bekoring van Antonius', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 45 (1994), pp. 300-323, p. 316, afb. 21.

xxi Meurer, 'Das klever Chorgestühl' (zie n. 10), *passim*; Smeyers, 'Het Marianum' (zie n. 16), afb. 2-6; M. van Vlierden, *Hout- en steensculptuur van Museum Catharijneconvent, ca. 1200-1600*, Zwolle / Utrecht 2004, pp. 308-309. Tegenwoordig wordt het werk van de Meester van de Emmerikse Kerkenkroon wel toegeschreven aan Dries Holthuys, zie Reinhard Karrenbrock, 'Der klever Bildhauer Dries Holthuys. Überlegungen zum Stand der Forschung', in Barbara Rommé (ed.), *Der Niederrhein und die alten Niederlande: Kunst und Kultur im späten Mittelalter*, Bielefeld 1999, pp. 111-133; Reinhard Karrenbrock, Gerard Lemmens en Guido de Werd, *Dries Holthuys: ein Meister des Mittelalters aus Kleve*, Kleef (Museum Kurhaus Kleve), Kleef 2002.

XXii R. van Luttervelt (ed.), tent. cat. *Middeleeuwse Kunst der noordelijke Nederlanden*, Amsterdam (Rijksmuseum), Amsterdam 1958, nr. 330; Theodor Müller, *Sculpture of the Netherlands, Germany, France and Spain: 1400 to 1500*, Harmondsworth 1966, p. 89; Meurer, 'Das klever Chorgestühl' (zie n. 10), afb. 262; Halsema-Kubes e.a., tent. cat. *Adriaen van Wesel* (zie n. 20), afb. 13.

XXiii R. van Luttervelt (ed.), tent. cat. *Middeleeuwse Kunst der noordelijke Nederlanden* (zie n. 22), nrs. 304-306; Meurer, 'Das klever Chorgestühl' (zie n. 10), afb. 271-274; Halsema-Kubes e.a., tent. cat. *Adriaen van Wesel* (zie n. 20), nrs. 43-45; Van Vlierden, *Hout- en steensculptuur* (zie n. 21), pp. 187-188.

XXiv Halsema-Kubes e.a., tent. cat. *Adriaen van Wesel* (zie n. 20), nrs. 35, 37; Van Vlierden, *Hout- en steensculptuur* (zie n. 21), pp. 199-201 en 211-213.

XXv Bijvoorbeeld het fragment met Madonna en kind in het Museum Catharijneconvent, en twee schoorsteenfriezen in het Centraal Museum in Utrecht, één fragmentarisch en het ander van de Meester van de Utrechtse Stenen Vrouwenkop. Zie J. Leeuwenberg, 'Een nieuw facet aan de Utrechtse beeldhouwkunst II', *Oud Holland* 72 (1957), pp. 56-58, p. 58, afb. 3; Halsema-Kubes e.a., tent. cat. *Adriaen van Wesel* (zie n. 20), nr. 40; Defoer, 'Een laat-middeleeuwse schoorsteenfries' (zie n. 20), resp. afb. 17, 19, 6; Jan Klinckaert, *Beeldhouwkunst tot 1850. De verzameling van het Centraal Museum Utrecht*, III, Utrecht 1997, cat. nrs. 112 en 93; Van Vlierden, *Hout- en steensculptuur* (zie n. 21), p. 219.

XXvi Zie de twee epitafen, waarvan één van de Meester van de Utrechtse Stenen Vrouwenkop, in het Centraal Museum in Utrecht. Zie J. Leeuwenberg, 'Een nieuw facet' (zie n. 20), pp. 91, 92, 94, afb. 8, 9; Defoer, 'Een laat-middeleeuwse schoorsteenfries' (zie n. 20), afb. 22 en n. 41; Klinckaert, *Beeldhouwkunst tot 1850* (zie n. 25), cat. nrs. 294, 295.

XXvii Zie noot 20.

XXviii Buiten Utrecht vinden we dit detail bij Nicolaus Gerhard van Leiden, die uit Leiden afkomstig was, waarschijnlijk in Utrecht werd opgeleid en daarna van 1462-1473 in Trier, Straatsburg en Wenen werkzaam was; bijvoorbeeld bij de epitaaf voor kanunnik Conrad Busnang uit 1464 in Straatsburg, die niet alleen in dit detail, maar in zijn hele opzet (namelijk een ondiepe nis met halffiguren) nog aan Utrecht doet denken. Zie voor Nicolaus Gerhard onder meer J.A. Schmoll genannt Eisenwerth, 'Madonnen Niklaus Gerhaerts von Leyden, seines Kreises und seiner Nachfolge', *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* 3 (1958), pp. 52-102; Walter Paatz, 'Nicolaus Gerhaerts von Leiden', *Heidelberger Jahrbücher* 3 (1959), pp. 68-94; Müller, *Sculpture of the Netherlands* (zie n. 22), pp. 79 ff. In het laatste kwart van de vijftiende eeuw zien we dit detail ook bij sommige beelden uit het gebied van de Bovenrijn en Zuid-Duitsland. Waarschijnlijk is dat toe te schrijven aan de grote invloed die het werk van Nicolaus Gerhard in deze streken heeft gehad.

XXix Zie bijvoorbeeld diens gravures met Maria op de maansikkel tussen engelen: Lehrs, *Geschichte und kritischer Katalog*, IX (zie n. 13), Israhel van Meckenem, nr. 198 en 200; Koreny en Hutchison, *Early German artists*, (zie n. 12), nrs. 43 (300) en 49 (222).

XXX Halsema-Kubes e.a., tent. cat. *Adriaen van Wesel* (zie n. 20), afb. 20, 21.

XXXi Beide beelden bevinden zich in het Catharijneconvent in Utrecht. H.L.M. Defoer, 'Enige sculpturen in het Museum Catharijneconvent nader bekeken', in Rommé, *Der Niederrhein und die alten Niederlande* (zie n. 21), pp. 140-145; Van Vlierden, *Hout- en steensculptuur* (zie n. 21), pp. 310-313. Voor de kopieën naar het Antoniusbeeld zie: D.P.R.A. Bouvy, *Middeleeuwse beeldhouwkunst in de Noordelijke Nederlanden*, Amsterdam 1947, p. 128, afb. 141, 142; Barbara Rommé (ed.), tent. cat. *Gegen den Strom. Meisterwerke niederrheinischer Skulptur in Zeiten der Reformation 1500-1550*, Aken (Suermondt-Ludwig-Museum), Berlijn 1996, nrs. 56-59.