

H. W. van Os

Otto Lanz en het verzamelen van vroege Italiaanse kunst in Nederland*

Wie zich verdiept in de geschiedenis van het verzamelen van niet-Nederlandse kunst in Nederland komt allereerst onder de indruk van het nationale chauvinisme, dat in ons land verreweg de belangrijkste drijfveer voor het verzamelen van kunst is geweest. Elders lagen vaak alomvattende culturele ideologieën ten grondslag aan het ontstaan van musea met een zeer breed opgezette verzameling. Maar in Nederland ging het hoofdzakelijk om het versterken van het nationale of plaatselijk eigene door middel van kunstwerken. Vandaar dat de aanwezigheid in Nederlands bezit van Italiaanse kunstwerken, waarvoor de belangstelling in opkomst is in de vroege negentiende eeuw, vrijwel geheel te danken is aan het optreden van eigenzinnige individuen. De eerste opvallende *Einzelgänger*, die we in dit verband tegenkomen, is Baron van Westreenen. In 1834 maakte hij samen met zijn koetsier Coos en zijn jager Janus een reis door Europa en bezocht daarbij ook Italië. Het was echt een *grand tour* naar het sinds de achttiende eeuw gangbare model van de Engelse aristocratie. Bij die gelegenheid kocht de baron vroege Italiaanse schilderijtjes, die nu nog deel uitmaken van de verzameling van het Museum Meermanno-Westreenianum¹. De Utrechtse Mgr. van Heukelum was ook een uitgesproken individualist, maar hij had een totaal andere reden voor het verzamelen van vroege Italiaanse kunst. Deze fervente propagandist

van neo-gotiek kocht in 1867 op een veiling in Keulen uit de nalatenschap van de grote Duitse *neogoticus* Jean Antoine Ramboux een deel van diens verzameling. Die schilderijen moesten dienen als stimulans voor de opbloei van een eigen neo-gotische schilderkunst².

Het is typerend, dat veruit de omvangrijkste import van Italiaanse kunst in Nederland is te danken aan een buitenlander, de Zwitserse chirurg Otto Lanz (afb. 1). Hij werd in 1865 in Steffisburg bij Thun geboren. Bern was het centrum van zijn opleiding en van zijn eerste activiteiten als chirurg, maar zijn ontwikkeling in het vak was onderhevig aan sterk centrifugale krachten. Zo studeerde hij ook aan de Universiteiten van Genève, Basel, München, Leipzig, Berlijn en Londen. Om zich verder als onderzoeker te bekwalen bezocht hij klinieken in Napels, Londen en Parijs³. Toen Lanz in 1902 werd benoemd tot hoogleraar in de heelkunde aan de Universiteit van Amsterdam, was hij dan ook het tegendeel van de Zwitser, wiens horizon door de bergen was afgegrensd.

Simon Vestdijk heeft een portret van de hoogleraar chirurgie Lanz getekend in zijn boek *De rimpels van Esther Ornstein*. De medische student Anton Wachter is bang, dat hij tijdens college zal flauwvallen:

Deze beduchtheid maakte professor Lanz bijna

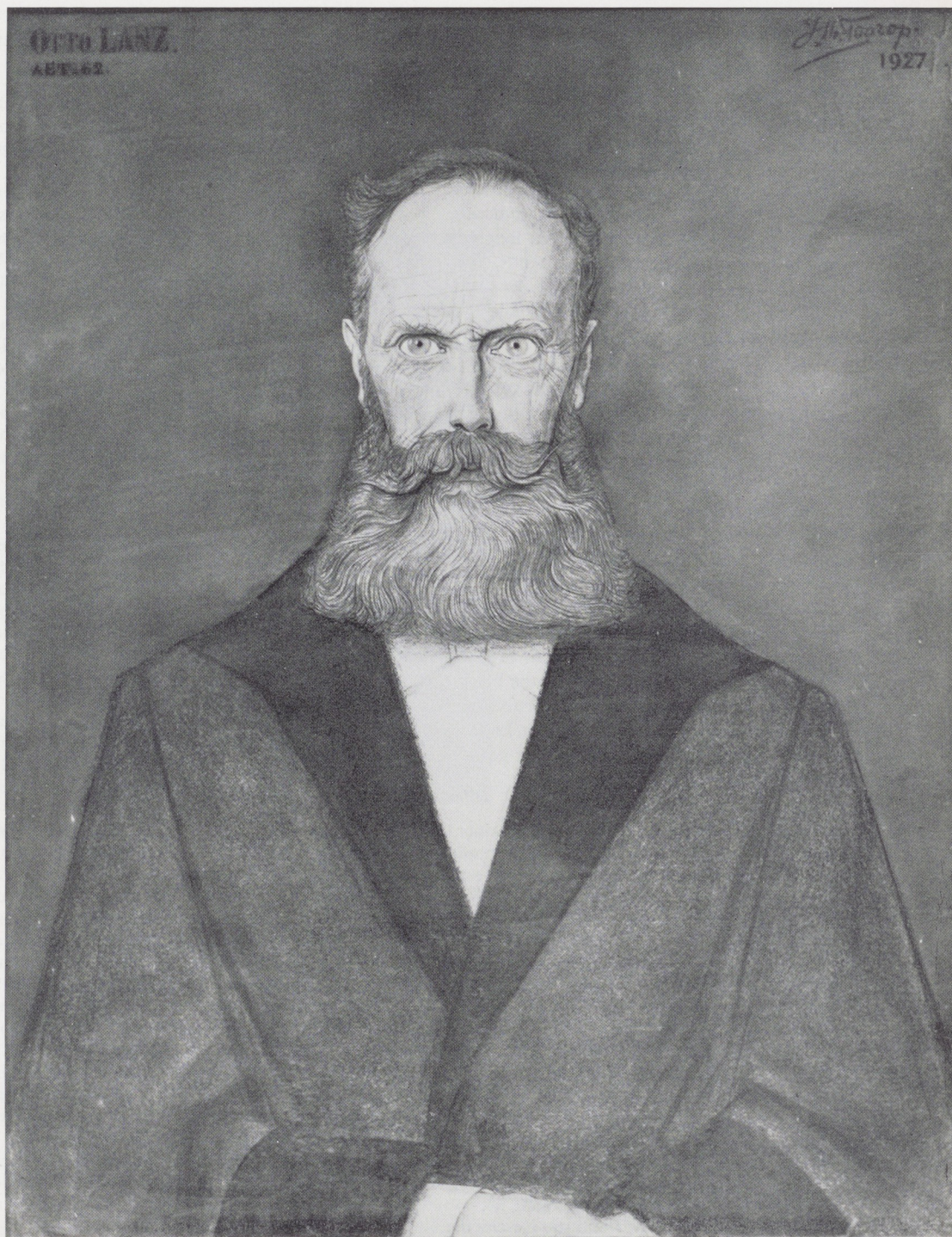
Afb. 1. Ferdinand Hodler. Lanz als 'Marignano-Krieger'. Collectie Hausmann, Sankt Gallen.



tot een gevaarlijk en boosaardig wezen, wat hij toch niet was, in weerwil van zijn baard en streng gegroefd berggidsengezicht. In de grond was Lenz veel potsierlijker dan Zuidema, niet alleen omdat hij de Nederlandse taal slecht beheerste, van 'dorsaalfleksje' sprak, en 'de beste parade is der Hieb', en vol stereotypieën zat van een kinderachtig pedagogisch soort, – 'zuster Luger, *kookt* u ja die etter' –, maar ook omdat hij, op straat flambard en cape dragend, schilderachtig was op een on-Nederlandse manier, al te ceremonieel kwam binnenschrijden, al te verstard de hand ophief om stilte. Hij was kunstzinnig, verzamelde schilderijen, smokkelde Renaissancedoeken uit Italië de grens over, in kisten, waarop hij 'Vorsicht, Schlangen' had laten verven: een verhaal van Kok, dat hij zeker niet zelf had bedacht, want daarvoor had Kok te weinig gevoel voor humor... Een enkele maal rebelleerde Lenz tegen zijn eigen onderhorigen. Toen er, ter kweking van bacteriën uit weer andere etter, in het hele laboratorium geen agar-agar-buisje te vinden was, keerde hij alles de rug toe, verliet zijn afdeling zoals Lot de stad Sodom, schreed in zijn witte jas michelangelesk omwolkt over de binnenplaats van het gasthuis, en kwam terug met een agar-agar-buisje uit het laboratorium van professor De Jong, terwijl zijn assistenten hun figuur trachtten te redden met een superieur geginnegap. Een zeldzaam abstracte man, iemand van kolossale afmetingen, een man die niets zag, een haast onmenselijk verre grijsaard, een god der chirurgie, – maar hij liet responderen om 8 uur, daar was hij niet van af te brengen. Men hoefde dan niets te weten, niets te zeggen eigenlijk, men moest alleen stáán, erbij staan, voor gek staan, terwijl Lenz de buik bedrukte van een juffrouw, die hem verliefderig aanstaarde, en de juffrouw flauwe vragen liet beantwoorden over waar de pijn zat en niet zat, waarna hij de 'resistensje' onderzocht, en dan mocht ook de responderende student de 'resistensje' voelen bij die juffrouw, en dan was het appendicitis. Ruim een maand na het begin van het semester raakte er eindelijk een bewusteloos⁴.

De aanzet tot verzamelen kreeg Lanz in het milieu van grote collectionneurs in Basel. Daar werd het verzamelen van kunst door een burgerlijke bovenlaag gedragen door een eerbiedwaardige traditie, die teruggaat tot de grote humanisten van de zestiende eeuw en in de negentiende eeuw mede werd vertegenwoordigd door de familie

Afb. 2. Jan Toorop. Otto Lanz in 1927. Tekening.
Portret-galerij van de Universiteit van Amsterdam
(Binnengasthuis).



Burckhardt. Zijn dochter, mevrouw Gertrud Kijzer-Lanz vertelt, hoe haar vader eens met een vriend het Kunstmuseum in Basel bezocht. Hij staat stil voor een laat-middeleeuws triptiek. 'Dat zou ik willen bezitten', roept hij uit. 'Dat kan', antwoordt de vriend, 'want het is van mij. Je kunt het krijgen voor een Courbet'. Lanz reist af en stroopt het hele Rhône-gebied af op zoek naar een Courbet, totdat hij tenslotte in een Belgische boerenhofstede er dertig tegelijk vindt. Hij koopt er twee en ruilt er één voor het triptiek. Dat triptiek was het eerste stuk van zijn collectie⁵.

Lanz heeft zichzelf als verzamelaar geportretteerd in een brief aan Adolph Donath, de auteur van *Psychologie des Kunstsammelns*, Berlin 1911. Dit boek bevat een schat aan gegevens, die vooral voor de geschiedenis van het verzamelen in de tijd van Donath zelf van belang zijn. Al in 1920 beleefde deze uitgave van de *Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler* een derde druk en daarin heeft de auteur in het hoofdstuk *Der Trieb zum Kunstsammeln* als kenmerkend voor *Sammler-Abenteuer* citaten uit brieven van Otto Lanz opgenomen. Donaths boek wordt tegenwoordig zo weinig gebruikt en deze passages zijn zo typerend voor Lanz als verzamelaar, dat zij hier volledig geciteerd worden:

Direktor Dr. Otto Lanz in Amsterdam, einer von den bekanntesten internationalen Sammlern und Kennern, war binnen dreiszig Jahren etwa zwanzigmal in Italien, um seine Schätze an Werken des Quattro- und Cinquecento vervollständigen zu können. Leicht hatte er es nicht. 'Wenn der italienische Staat', so schreibt mir Professor Lanz, 'seinen Kunstbesitz gesetzlich schützen will, so hat er dazu gewiss das Recht. Er darf aber nicht vergessen, dasz Kunst und Wissenschaft international sind und dasz ein gutes Werk italienischer Kunst im Auslande für sein schönes Land und dessen edle Kunst ebensoviel und manchmal mehr Propaganda macht, als wenn es unter den riesigen Aufspeicherungen einer seiner Museen totgehängt ist. Der Sinn des bekannten Ausfuhrgesetzes, der *lex Pacca*, ist natürlich auch nur der, ganz hervorragende, für die Kultur und die Geschichte seines Landes unersetzliche und unmiszbare

Kunstwerke dem Lande zu erhalten. Von dummen Bürokraten und kleinlichen Beamten wird aber der Sinn dieses Gesetzes entstellt. So dasz auch der Ausfuhr ganz gleichgültiger Kunstwerke von Sanktus Bürokratius – dem Sinn und Geist des an sich guten Gesetzes zuwider – die grössten Schwierigkeiten entgegen gestellt werden.

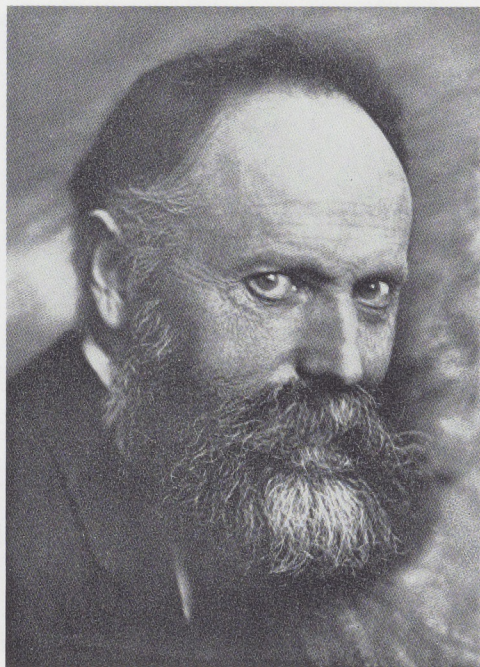
Ein Beispiel für viele: ... aus einem alten Gemäuer im südlichen Umbrien rolle ich eines Tages einen groszen Ölkrug von sehr schöner Form mit dem Wappen der Barberini, ans Sonnenlicht. Der Bauer erklärt mir, einen zweiten, ganz gleichen Krug zu besitzen. Die beiden Krüge sind wie geschaffen für zwei Nischen, die sich am Eingange meines Hauses befinden, und ich kaufe sie dem Eigentümer ab für den Preis von 150 Lire, an dem er eine ebenso grosze Freude hat wie ich als Käufer. Doch wehe dem rechtlosen Ausländer: einige Wochen später erhalte ich den einen der beiden Krüge; auf seinen Bruder hat der italienische Staat die Hand gelegt – für das Kunstgewerbemuseum in Rom.

Ein anderes Beispiel: ... Die Schule von Brescia ist in meiner Sammlung ungenügend vertreten. Also fahre ich in den Universitätsferien nach Brescia, drücke jedem der Galeriedienner eine Lira in die Hand mit dem Ersuchen, mir diejenigen Bürger der schönen Stadt namhaft zu machen, die sich für die Galerie interessierten. Bei einem von ihnen nun finde ich ein sehr hübsches, kleines Madonnenbild des Brescianer Malers Romanino. Es werden 2000 Lire gefordert; ich biete 500 und für 600 werde ich glücklicher Besitzer des Bildes. Und deklariere es dem Ausfuhrbureau der Brera in Mailand – mit 600 Lire Wert zur Ausfuhr. Diese wird verweigert und es wird mir vom italienischen Staat schriftlich auf gestempeltem Papier die Summe von 570 Lire für das Bild angeboten. D.h. der Ankaufspreis von 600 Lire minus die Ausfuhrtaxe. Ich antworte: zum Erheben der Ausfuhrtaxe für ein Bild, dem ihr die Ausfuhrgenehmigung verweigert, habt ihr einmal kein Recht und übrigens schenke ich das Bild der Accademia von Venedig, welche keinen Romanino besitzt.

Der heilige Bürokratius, der seinen unwürdigen Stuhl sogar an der stolzen Stätte der Brera aufgeschlagen hat, antwortet mir im Namen des italienischen Staates: ich hätte kein Recht, etwas zu verschenken, was mir nach italienischem Gesetz gar nicht gehöre. Ich protestiere nochmals aus prinzipiellen Gründen gegen das Erheben der Ausfuhrtaxe, da derlei im vorliegenden Falle staatlich organisierten Diebstahl

Afb. 3. Otto Lanz.

bedeuten würde, eines südamerikanischen Raubstaates vielleicht würdig, aber nicht des damaligen Italiens. Hilft nichts! Ich führe Prozesz gegen den italienischen Staat, verliere den Prozesz und mit dem Bilde auch mein Geld. Meine Madonna hängt heute in der Accademia von Venedig, wo ich sie wieder gegrüzt habe, und erzählt dem ahnungslosen Forestiere von seiner Recht-



losigkeit in dem schönen Lande und von italienischer Willkür! Und trotzdem hat ein gütiges Geschick mir zu meinem Rechte verholfen und mir Genugtuung verschafft: auf derselben Reise kaufe ich bei einem Steinmetzen in Venedig, der dem naiven Fremdling für unglaublich teures Geld die unglaublichsten Fälschungen in die Hand spielt, für unglaublich billiges Geld eine heilige Justina mit dem Einhorn: ein Bild, das ich geneigt bin, dem Bonifacio Veronese, zuzuschreiben. Ich erkläre es an der Brera als Bonifacio Veronese, mit der Taxation: 700 Lire. Es geht glatt durch und – entpuppt sich, gereinigt, als Moretto, als ein Werk des Meisters der Schule von Brescia.⁷

Derartige Abenteurer, wie sie hier Professor Dr. Otto Lanz erzählt, tragen natürlich viel dazu bei, den suchenden Sinn des Sammlers zu schärfen⁸.

Aan deze avonturen moeten nog drie anecdotes worden toegevoegd. Vestdijk wist al, dat Lanz, om de H. Bureaukratus niet onnodig op de proef te stellen, verworven kunstschaten uit Italië placht te versturen in kisten met het opschrift 'gevaarlijk slangen'. Het verhaal gaat, dat de enige keer dat de douanebeambten de kisten openden, Lanz van te voren was gewaarschuwd en er inderdaad slangen in had gedaan. Uit een ander verhaal blijkt, dat hij zijn impulsieve natuur op de meest onwaarschijnlijke momenten dienstbaar wist te maken aan zijn verzamelwoede. Zoals velen in zijn tijd ontvlamde Lanz voor de actrice Eleonore Duse⁷. Enige tijd reisde hij haar na bij haar optreden in verschillende grote steden van Europa. In Venetië wist hij zelfs met bloemen tot haar kleedkamer door te dringen. Daar viel zijn oog op een prachtige Venetiaanse kist uit de 15de eeuw (afb. 4). De actrice wilde de kist best ruilen voor een behoorlijke koffer en zo reisde Lanz terug naar huis met de Venetiaanse kist, zijn aanbeden Eleonore achterlatend met de beste koffer, die in Venetië te krijgen was.

De derde anecdote is een 'practical joke'. Lanz had in Italië nu eens een werkelijk heel belangrijk schilderij bemachtigd: een echte Leonardo. Maar hoe krijg je zo'n schilderij de grens over?! Om de door hem zo intens gehate H. Bureaukratus opnieuw te misleiden vroeg hij een restaurator om over zijn Leonardo een aanvullig Italiaans merenlandschap te schilderen. In die vermomming kwam zijn meesterwerk zonder enige moeite in Amsterdam. Daar kreeg een andere restaurator de opdracht om de Leonardo te ontdoen van zijn merenlandschap. Wie schetst Lanz' woede en teleurstelling toen deze restaurator na een week nerveus opbelde met de mededeling dat zich onder het landschap niet alleen een Leonardo bevond, maar dat onder die Leonardo een monumentaal portret van Mussolini tevoorschijn kwam! Kennelijk is hier de maligne fantasie van een outsider werkzaam geweest, die zo zijn eigen gedachten had over Lanz' verzamelwoede, zijn sterke verhalen over listen en lagen en over de kwaliteit van zijn verzameling⁸.

Afb. 4. De kist van Eleonore Duse in de verzameling Lanz.

Deze drie anecdotes tekenen Lanz als verzamelaar. Hij was werkelijk bezeten door de drang om vroege Italiaanse kunst te verwerven. De spanning van de jacht was hem minstens evenveel waard als het bezit van de prooi. In dat opzicht was hij ongeveer het tegendeel van steenrijke Amerikaanse verzamelaars, die via scouts als Berenson, Mason Perkins en Valentiner hun collecties lieten samenstellen of geheel afhankelijk waren van het aanbod en het advies van de kunsthandel.

Zoals uit het verhaal van de valse Leonardo blijkt, werd er ook wel kritiek geuit op de kwaliteit van de collectie, die Lanz bijeen-



bracht. Die kritiek houdt echter te weinig rekening met de aard van de verzameling en met de motivatie van de verzamelaar. Het ging Lanz niet om de aanschaf van een enkel exclusief meesterwerk, al waren er enkele schilderijen van top-kwaliteit in zijn verzameling (afb. 5, 6). Met een beperkt budget (waarvan hij overigens de grenzen gemakkelijk overschreed) wist hij een zeer grote en zeer gevarieerde verzameling bijeen te brengen. Zeker indien we rekening houden met de stand van het kennerschap in zijn tijd en met het feit, dat Lanz meestal geheel ongeadviseerd opereerde buiten de erkende kunsthandels om, dan moeten we vaststellen, dat hij zich opvallend weinig knollen voor citroenen heeft laten verkopen. Nu

Afb. 5. Lorenzo Monaco. De heilige Hieronymus in zijn studeervertrek. Rijksmuseum, Amsterdam.

zien we hier en daar een schilderij, beeld of meubel afkomstig uit de collectie Lanz. Wat die collectie als geheel betekende is allang vergeten. Maar wie de foto's van het interieur van Lanz' monumentale huis (afb. 7) aan het Museumplein – nu opgenomen in de Boerhaave kliniek, destijds woning van de directeur – bekijkt, krijgt nog een goede



indruk van de functie, die de door Lanz verworven kunstvoorwerpen hebben gehad (afb. 4, 8-10). Met elkaar riepen ze de sfeer op van een geliefd verleden. Degene, die deze vertrekken bewoonde, kon zich wanen in de wereld van de Italiaanse Renaissance. Het romantische verlangen om het verleden zo volledig mogelijk te evoceren met behulp van kunstvoorwerpen vormt ook de achtergrond van Lanz' artikel *Het meubilair der renaissance* uit 1934⁹. In dat kader staat zijn liefde voor elk object afzonderlijk, die hij aan het slot van hetzelfde artikel verwoordt met het inmiddels wat afgesleten adagium: 'a thing of beauty is a joy for ever'. Juist in Nederland, waar de aandacht tot op de dag van vandaag zo sterk op het eigen

Afb. 6. Jacopo Tintoretto. De engel Gabriël. Rijksmuseum, Amsterdam.

cultuurgoed is geconcentreerd, vraagt men zich natuurlijk af, waarom Lanz zijn aandacht nu juist richtte op Italiaanse kunst en met name op vroege Italiaanse kunst. Voor Lanz is die vraag veel moeilijker te beantwoorden dan bijvoorbeeld voor verzamelaars als Ramboux of Van Heukelum. Francis Haskell heeft ons in zijn baanbrekend boek *Rediscoveries in Art* het inzicht gegeven, dat tot ca. 1860–1870 er



een duidelijke relatie is van esthetische voorkeur van verzamelaars met hun levensbeschouwing, maatschappelijke visie of politieke ideologie. Na die tijd worden esthetische voorkeuren (de smaak) veeleer gemotiveerd als de autonome keuze van individuen¹⁰. Het lijkt wel alsof die verzamelaars als motto hebben *ik verzamel, omdat ik het niet laten kan*. Dit geldt ook voor Lanz, al is er toch wel iets meer te zeggen over zijn keuze voor vroege Italiaanse kunst. Maar dat is niet gefundeerd op duidelijke uitspraken, maar op vermoedens, die ontstaan bij het lezen tussen de regels. In de eerste plaats was het verzamelen van de kunst van de Italiaanse Renaissance iets, wat dan wel in Nederland uitzonderlijk was, maar in de

sfeer van Duits-humanistische *Bildungsideale* een gebruikelijke en respectabele hobby mocht heten. In de tweede plaats spreekt in Lanz' formuleringen en in zijn voorkeuren soms een algemeen religieus bewustzijn, gecombineerd met liefde voor het ambachtelijke. Dat zijn nu juist de twee meest wezenlijke aspecten geweest van de intense belangstelling voor middeleeuwse Italiaanse schilderkunst in de 19de en 20ste eeuw. Maar met Haskell moet men ook denken aan de veel triviale motieven van bereikbaarheid en beschikbaarheid. Voor de Zwitser Lanz was Italië dichtbij. Hij kende er de weg, dat blijkt alleen al uit zijn brief aan Donath. Daar kon ook hij de schilderijen vinden, die nog enigszins betaalbaar waren.

De betekenis van Lanz voor het culturele leven in ons land wordt bepaald door de wijze waarop hij naar buiten trad. Hij behoorde zeker niet tot het type van de collectionneur die in de beslotenheid van de binnenkamer zijn schatten koesterde. Hij was een exuberant mens. Met zijn enthousiasme wilde hij anderen niet alleen overtuigen van de betekenis van zijn verzameling, maar ook van Italiaanse kunst, ja van het verzamelen zelf. Het verhaal gaat, dat hij als chirurg alleen assistenten dulde, die zich bereid verklaarden ook met een kunstverzameling te beginnen. Inderdaad hebben sommige van hen niet geheel onbelangrijke collecties nagelaten. Daarnaast stimuleerde hij mensen als de bankier E. Proehl, de industrieel J. H. van Heek en J. W. Edwin vom Rath tot de aanschaf van Italiaanse kunstvoorwerpen, waaronder schilderijen van Duccio, Jacopo del Sellaio, Crivelli en Botticelli¹¹. Lanz was om het voorzichtig uit te drukken een krachtige persoonlijkheid. Dat autoritaire in zijn karakter is onmiskenbaar tot uitdrukking gebracht in het portret, dat Jan Toorop van hem maakte voor de Senaatskamer van de Gemeentevereniging (afb. 2). Het is overigens uitgevoerd in een tijd, waarin Toorop in Mussolini het model vond voor autoritair optreden waar de wereld toen zijns inziens behoefte aan had.

Afb. 7. Het huis van Otto Lanz, nu opgenomen in de Boerhaavekliniek, met het terrein van de Amsterdamse IJclub.



Afb. 8 (onder). De eetkamer in het huis van Otto Lanz.



Lanz' behoefte om zich nadrukkelijk te manifesteren kwam onder meer tot uitdrukking in het schrijven van een curieus toneelstuk *Amor's Rache. Ein Polterabendscherz und rascher Ausflug in's ferne Traumland der Mythologie*, dat in 1927 te Amsterdam werd uitgegeven. Daarin uit hij zijn ergernis over een aantal modegrillen van die dagen. Nu we volgens vele cultuurbeschouwers en schrijvers van interieur- en modebladen leven in een renaissance van de jaren twintig, loont het de moeite, wat nader in te gaan op Lanz' irritatie. Het thema van het toneelstuk is agressie jegens het kortgeknipte dameshoofd (afb. 11). Die agressie is vertaald in een half-mythologische situatie: *Um sich für den ihm ange-*

Afb. 9. Doorkijkje in het huis van Otto Lanz.



Afb. 10. Een kamer in het huis van Otto Lanz.



*tanen Schimpf des Bubikopf zu rächen,
überfällt Amor die stolze Feste Amsterdam.*
In een zitting van de Amsterdamse gemeenteraad ontbrandt een discussie over het voor en tegen van de *Bubikopf*. Een voorstander:

Ist doch der Bubikopf Symbol und Zeichen
der Zeit! Nicht etwa Modelaune nur!
Denn wahrlich: Im Geschäft ist heut die Frau
die Partnerin des Manns. – Und wenn der Mann
die Frau Fabrikarbeit verrichten lässt,
hat sie das Recht auf völlig freie Bahn
und hat sie auch das Recht auf kurzes Haar!

De tegenstander antwoordt:

Gewiss! Jedoch bestreit ich ihr das Recht
sich gegen Sitte und Geschmack zu schanden!

Vervolgens zondigt deze tegenstander tegen de goede smaak van tegenwoordig door zich erover te beklagen, dat het onderscheid tussen al die kortharige dames en mannen, hoeren en negerinnen verloren gaat. Aan het einde van de eerste akte komt ook de auteur zelf op, wanneer de burgemeester de bebouwing van het Museumplein aan de orde stelt. Lanz krijgt het woord en maakt van de geboden gelegenheid gebruik om een authentieke philippica tegen de geest – en vooral de smaak – van zijn eigen tijd te houden:

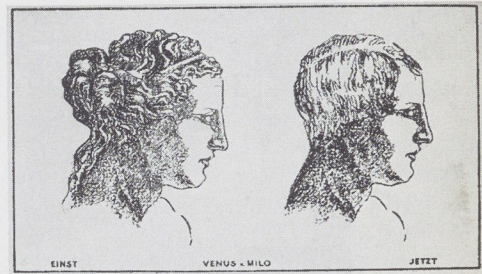
Ich meine stets, Herr Bürgermeister,
Holland sei eine Wasserlandschaft.
Doch Holland soll zur Wüste werden!

Afb. 11. Een bladzijde uit O. Lanz, 'Amor's Rache', Amsterdam 1927.

Dada ist in der Poesie die Mode,
die Plastik fröhnt der Negerkunst,
Cubismus, in der Malerei,
wird, wie es scheint, auch in der Baukunst
das letzte, allerletzte Wort:
Die Architekten spielen Würfel,
wie einst als frohe Kinder wir
Baukasten spielten, und sie träumen
der Menschheit Jugendträume wieder...
Assyrien und Babylon,
Ringmauern, Wüstenschlösser sehn
in ihren Phantasien sie!
Nun soll auf dem Museumplein
statt eines grossen Rosengartens
ein kahler Wolkenkratzer stehn!...
So stiehlt man uns das letzte Grün,
verhunzt und schädigt das Quartier:
zum Spott und Schaden Amsterdams
das stolze Rijksmuseum schändend

...
Dadapapier kann man ins Feuer werfen,
des Malers Schmierprodukte übermalen,
des Bildners Missgeburt ist einzuschmelzen;
Man kann die Torheit lachend übersehn!...
des Architekten Pfuscheri bleibt stehn
und höhnt bis fern in alle Ewigkeit
die Impotenz, die Unkultur der Zeit.¹²

Door de uitstraling van de persoon van Lanz kreeg zijn activiteit als verzamelaar een veel bredere betekenis dan de collectie op zichzelf zou doen vermoeden. Het eerste tastbare resultaat van Lanz' expansiedrift op dit gebied was de inrichting in 1906 van een zaal van het Rijksmuseum met kunstvoorwerpen uit zijn collectie. De zaal was ter beschikking gesteld van het Koninklijk Oudheidkundig Genootschap en was aan Lanz afgestaan om naar zijn goeddunken in te richten (afb. 12). Nu is de Lanz-zaal in het Rijksmuseum allang weer vergeten en ontstaat er soms in de kunsthistorische literatuur enige verwarring over schilderijen van Lanz, die in die tijd vermeld worden als behorend tot het Rijksmuseum. Maar de oorspronkelijke betekenis van die zaal kunnen we moeilijk overschatten. In een tijd, waarin een kunstreis naar Italië een bijzonderheid was, was het in Nederland vrijwel de enige plaats, waar men kon kennismaken met Italiaanse kunst. Dr. A. Pit, destijds directeur van het in het Rijksmuseum opgenomen Nederlandsch Museum, schrijft in zijn inleiding tot de catalogus:



I. ACT. RATSSAAL VON AMSTERDAM.

1. SCENE.

Tractanden: Bubikopf
Museumplein und
Stadtverkehr.

2. SCENE.

Störung der Ratssitzung durch Amors Ueberfall, der sich für den ihm angetanen Schimpf des Bubikopfes rächen will.

3. SCENE.

Amor, durch Väter und durch Mütter, der Verführung ihrer Kinder im Vondelparke angeklagt.

4. SCENE.

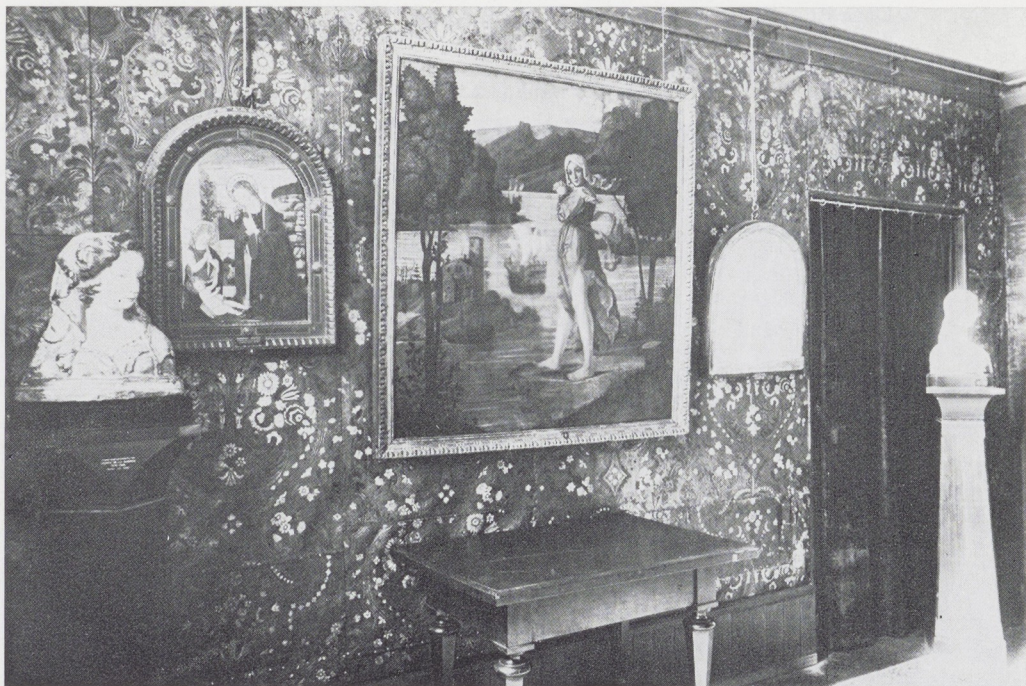
Des Vondelparkes Wächter wird verhört.

5. SCENE.

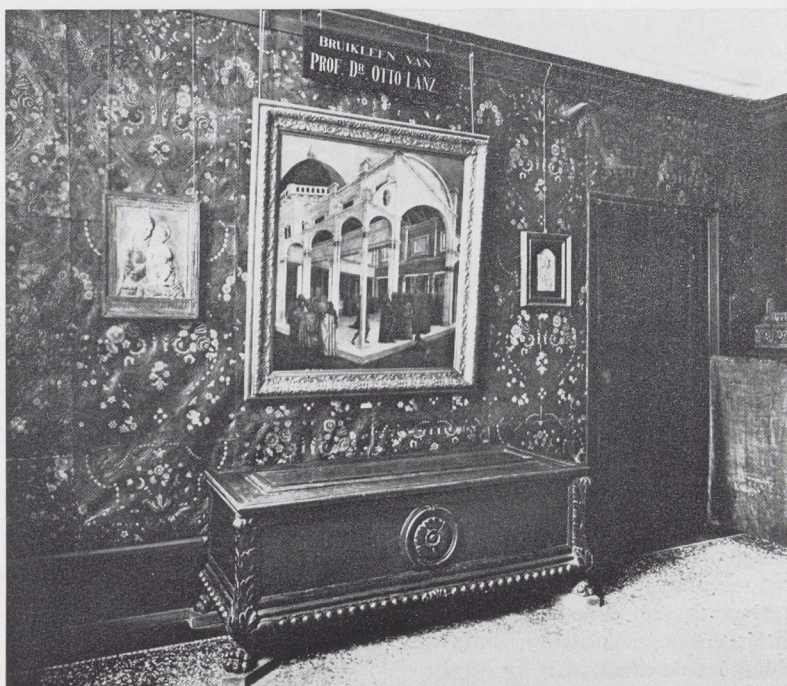
Amor, — schuldig befunden — wird verfolgt; jedoch umsonst. — Deshalb beschliesst der Rat: Entsendung einer Deputation an Zeus, um Hilfe in der höchsten Not.

Wij beleven iets zeldzaams, — iets zeldzaams voor Holland tenminste —; de tentoonstelling van eene particuliere verzameling schilderijen en beeldhouwwerken van niet-nationale oude meesters. Op kunstgebied zijn wij chauvinisten geworden. De culte, nu sedert een dertig jaar ontstaan en levendig gehouden, voor onze oude schilderschool, schijnt niet toe te laten, dat wij ons voor vreemde kunstproducten interesseeren. Voor de openbare verzamelingen geldt het systeem, dat al de oude Hollanders, wier namen maar ergens in een archiefstuk voorkomen, zoo mogelijk door een werkstuk moeten zijn vertegenwoordigd. Het geduld van het publiek wordt dikwijls op een zware proef gesteld en de kans tot verruiming van blik blijft uitgesloten. Een man die te midden van de Hollandsche Hollandsheid van ons Rijksmuseum van schilderijen aankomt met een groep Italianen, mag

Afb. 12. Een deel van de opstelling van de collectie Lanz in 1906, in een zaal van het Koninklijk Oudheidkundig Genootschap in het Fragmentengebouw, in 1898 bij het Rijksmuseum aangebouwd.



Afb. 13 (onder). Een deel van de collectie Lanz, nu in de opstelling in het Rijksmuseum in 1912.



Afb. 14. Een deel van de opstelling van de collectie Lanz in 1912.

wel eens gevierd worden. Bestuurderen van het Kon. Oudheidkundig Genootschap stonden hem een van de zaaltjes af waarover zij, volgens contract met het Rijk, vrije beschikking hebben en zoo kon het gebeuren, dat, op een neutraal terrein, de exotische bloemen konden bloeien. Prof. Otto Lanz kent Italië goed. Als Zwitser waren zijn vakanties op Italië aangewezen, ontelbare reizen maakten hem met alle uithoeken bekend. Met zwelgend enthousiasme werden de kleinste musea verwerkt en nooit werd verzuimd de handelaars te bezoeken. Het verlangen zelf iets goeds machtig te worden scherpte van den beginne af aan het oog, zoodat noodzakelijk de fortuin dezen geboren verzamelaar, in den besten zin van het woord, wel eens moest toelachen en hem voor weinig geld iets goeds bezorgen.

Nu zie ik al dezelfde lieden die gaarne uren zitten te zeuren over eene onbekende handtekening van eenigen prulschilder uit de oude Hollandsche school hun neus optrekken voor de schilderijen van Prof. Lanz, omdat zij er geen Tintoretto's, of Titiaans, noch Rafaëls onder vinden. Voor die lieden is dan ook deze tentoonstelling niet bestemd; wij vertrouwen echter, dat er menschen genoeg zullen zijn met ontvankelijk gemoed en open oog die er hun genot in zullen vinden.

De inrichting van de zaal met beelden, meubels en schilderijen tegen de achtergrond van een rijk, goudleren behangsel liet niet



na indruk te maken. De commissie voor de nieuwbouw van het Museum of Fine Arts in Boston liet de Lanz-kamer fotograferen om als voorbeeld van goede inrichting te dienen. De kleine, maar typografisch voortreffelijk verzorgde catalogus werd in 1910 op de wereldtentoonstelling in Brussel getoond in een reeks van voorbeeldige grafische ontwerpen¹³. In 1912 richtte Lanz de zaal met andere kunstvoorwerpen in, waaronder de kist van Eleonore Duse (afb. 13, 14)¹⁴. Ida Peelen wijdde aan deze expositie een uitvoerige bespreking in Elseviers Maandschrift. Zij schrijft daarin: *Ware in ons land meer gelegenheid tot vergelijking, wellicht hadden de Nederlanders een beter inzicht in hun eigen kunst. Haar plaats in de algemene kunstontwikkeling zouden zij daardoor allicht beter begrepen hebben*¹⁵.

Wie enigszins vertrouwd is met de wereld van het verzamelen zal het ongetwijfeld opvallen, dat er van de collectie Lanz als geheel geen catalogus is gemaakt. De monumentale catalogus, waarvan het gebruik alleen mogelijk is met de hulp van een gespierde huisknecht, was onder de grote verzamelaars één van de meest geliefde middelen voor onsterfelijkheid geworden. Een van de meest exuberante catalogus-fans was J. Pierpont Morgan. *Beginning in 1901, he commissioned almost annually elaborate catalogues of each part of his collections. Like the mother who told an admiring spectator standing above her baby 'Oh, but you should see his photograph', Morgan delighted in looking at these lavish, handpainted, hand-printed, gold- and silver-leafed records of his possessions. Bound in de luxe covers, copies of these catalogues were cherished by his bed. Others were distributed to the crowned heads of Europe, who were his chosen contemporary peers and the audience whose approbations he wanted*¹⁶. Lanz was Morgan niet, maar een luxueus uitgevoerde catalogus was ook onder verzamelaars met minder mogelijkheden en allure gebruikelijk. Met al zijn enthousiasme was hij waarschijnlijk veel te direkt betrokken bij het verzamelen zelf om de resultaten ervan op een bepaald moment te kunnen en te willen vastleggen in pronkboeken. Zijn verzameling was ook voort-

durend in beweging. Schilderijen kwamen en gingen. Zo werd het beroemde en tegelijk raadselachtige schilderij van Christus en de apostelen in een tempel, dat nu doorgaans aan Masaccio's leerling Andrea di Giusto wordt toegeschreven, kort nadat het in de zaal van het Koninklijk Oudheidkundig Genootschap was geëxposeerd (afb. 14), verkocht aan John G. Johnson in Philadelphia¹⁷. Lanz miste het culturele minderwaardigheidsgevoel, dat zoveel verzamelaars brengt tot protserig vertoon van hun schatten. Hij had ook niet die panische angst om kunsthistorici tot zijn verzameling toe te laten, omdat ze dan misschien opgeschreefde toeschrijvingen zouden ontmaskeren. Integendeel, hij genoot van het debat van de connoisseurs en kon er zelf intensief aan deelnemen. De grootste en meest voraanstaande kenners van zijn tijd, zoals Berenson, Van Marle, Planiscig, Friedländer en Richard Offner, verbleven als zijn gasten kortere of langere tijd in zijn huis aan het Museumplein. Openhartig gaven zij hun meningen, die dan werden genoteerd door zijn dochter, mevrouw Gertrud Kijzer-Lanz. Deze aantekeningen vormen de meest waardevolle documentatie betreffende de collectie. In de kunsthistorische literatuur zijn twee artikelen van Pit en Swarzenski in de Münchner Jahrbücher van respectievelijk 1912 en 1914/15 het enige dat over de collectie als geheel is gepubliceerd¹⁸. Het is natuurlijk niet zo, dat Lanz in Amsterdam de enige stimulator was van de belangstelling voor Italiaanse kunst en cultuur. De Italiaanse Renaissance bood daarvoor aan de gegoede burgerij teveel herkenningspunten. Daartoe vooral verleid door Engelse historieschrijvers, vereerde men de organisatie van de Italiaanse stedelijke republieken van de 14de en 15de eeuw als de kiemen van wat men voor een democratische bestuursvorm hield. Florence neemt in die verering een centrale plaats in. Een aardig document daarvan is het boek van J. L. Pierson over de Medici's in Florence, dat in 1935 in Amsterdam verscheen. Daarin worden deze Florentijnse bankiers ten tonele gevoerd als voorbeeldige burgers. Wat Pierson bij herhaling en met nadruk naar

voren brengt, is, dat de voortreffelijke burgerzin, die hij aan de Medici's toedicht, vooral blijkt uit hun optreden als maece-nassen. Kunstopdrachten zijn voor hem even zovele indicaties van wat hij noemt 'beste burgers'. Het is niet wel doenlijk om daarbij alleen aan het Florence van de Medici's te denken en niet óók aan het Amsterdam van Pierson. Hoewel zoiets niet echt te bewijzen is, meen ik, dat deze belangstelling voor Italië èn de uitstraling van Lanz' verzamelwoede de achtergrond vormen, waartegen men het opvallende initiatief van het Rijksmuseum moet zien om in 1924 een groep belangrijke Italiaanse schilderijen uit de verzameling van groot-hertog Nikolaas van Oldenburg te kopen (afb. 19)¹⁹. Jhr. D. C. Röell, de latere hoofddirecteur van het museum, schreef naar aanleiding van deze aankoop: *Pas in de allerlaatste jaren kwam, onder een oplevende belangstelling bij particuliere verzamelaars, steeds meer de behoefte naar voren om het Rijksmuseum in deze richting uit te breiden en eindelijk te breken met de al te eenzijdige vertegenwoordiging der Hollandsche zeventiende eeuw*²⁰. Deze woorden sluiten zo direkt aan bij wat er door Pit en Peelen naar aanleiding van de Lanz collectie was geschreven, dat er nauwelijks sprake kan zijn van een geheel toevallige coïncidentie. Bovendien kan het bijna niet anders of Röell doelde met de verwijzing naar de belangstelling bij particuliere verzamelaars op Lanz en op degenen, die door Lanz waren gestimuleerd tot het verzamelen van Italiaanse kunst²¹.

De climax van Lanz' bestaan als verzamelaar was de grote tentoonstelling van Italiaanse kunst in Nederlands bezit, die in 1934 van 1 juli tot 1 oktober werd gehouden in het Stedelijk Museum te Amsterdam (afb. 16, 17). Het was een gebeurtenis van internationale allure. De catalogus van de tentoonstelling bestond uit 1293 nummers. Daaronder waren – afgezien van de meubels – 122 kunstvoorwerpen uit de verzameling Lanz. Zeker een even groot aantal kunstwerken was afkomstig uit collecties, die mede dank zij zijn stimulerend optreden waren gevormd. Op de frontispiece van de

Afb. 15. Een deel van de collectie Lanz in 1934, gereed voor transport naar het Stedelijk Museum, voor de tentoonstelling 'Italiaanse kunst in Nederlands bezit'.



Afb. 16 (onder). Zaal met Venetiaanse schilderijen in de tentoonstelling 'Italiaanse kunst in Nederlands bezit', Stedelijk Museum, Amsterdam 1934.



Afb. 17. Zalen in de tentoonstelling 'Italiaanse kunst in Nederlands bezit', Stedelijk Museum, Amsterdam 1934.

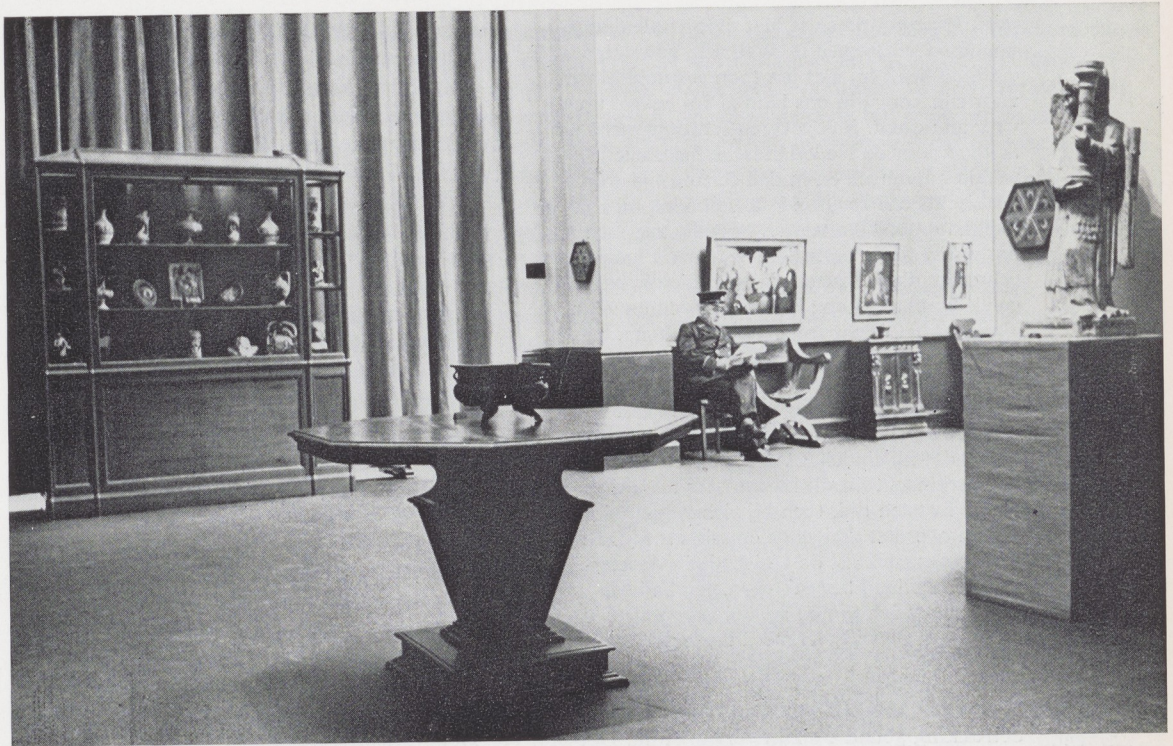
Afb. 18 (onder). Girolamo dai Libri. Ariadne op Naxos. Rijksmuseum, Amsterdam.



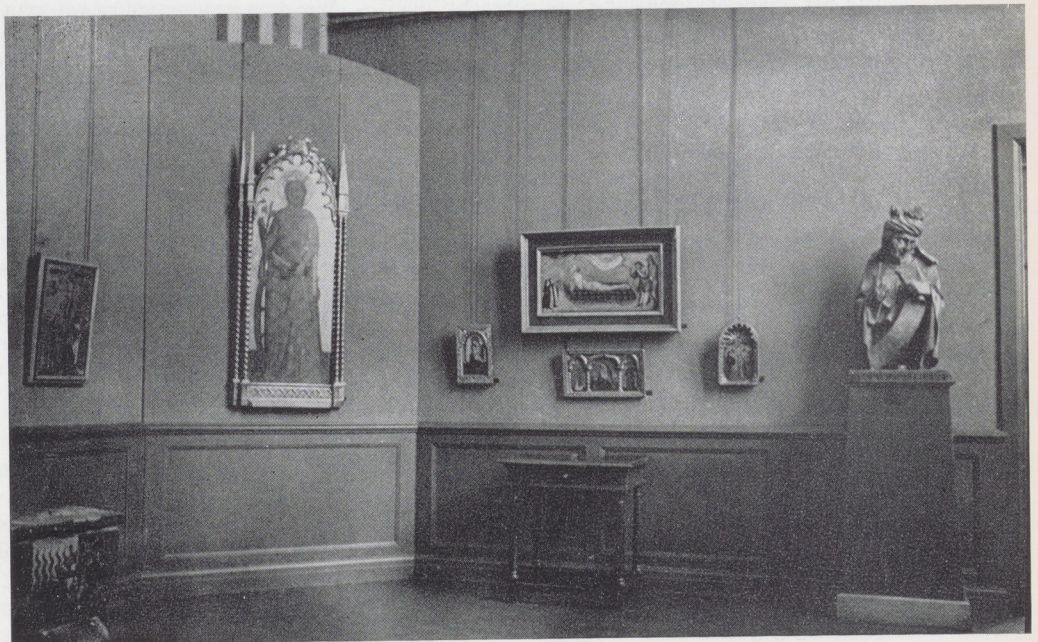
catalogus was in kleur een pronkstuk uit Lanz' verzameling afgebeeld: het schilderij Ariadne op Naxos, dat toen aan Carpaccio werd toegeschreven (afb. 18)²². De tentoonstelling had veel succes, waarvan we de weerklank in de kunsthistorische literatuur kunnen aantreffen²³. De catalogus van de tentoonstelling is jaren lang de enige documentatie van Italiaanse kunst in Nederlands bezit gebleven. De hoofddirecteur van het Rijksmuseum, Dr. F. Schmidt-Degener, schrijft in het voorwoord van de catalogus: *Bedenkt men dat uitgebreide verzamelingen soms slechts door een zeer beperkte keuze vertegenwoordigd zijn, dan treft het dat Italië's kunst sedert een twintigtal jaren, de diepe genegenheid van de Hollanders veroverd heeft.* Naast de indrukwekkende hoeveelheid kunstvoorwerpen uit de collectie Lanz, valt op, dat er bijna tweehonderd afkomstig waren uit het bezit van de kunsthandel. Met name de handelaar J. Goudstikker, een van de twee initiatiefnemers van de tentoonstelling, had een zeer groot aantal objecten van vaak zeer hoge kwaliteit ter beschikking gesteld. In de jaren twintig was Nederland één van de belangrijkste bases voor de internationale kunsthandel geworden. Jammer genoeg ontbreekt tot nu toe enig onderzoek naar de ontwikkeling van de kunsthandel in Nederland gedurende die jaren. Daardoor is het ook niet duidelijk, hoe groot de invloed was van de kunsthandel in Nederland op het ontstaan en de samenstelling van particuliere collecties. In elk geval was die invloed groot; dat blijkt uit de opzet van een prestigieuze tentoonstelling als deze. Voor een universitair kunsthistoricus uit de jaren zeventig is het op zijn minst verrassend dat hij telkens opnieuw kan constateren, dat slechts enkele decennia geleden zijn vak en ook het museumbeleid in Nederland nog zo sterk werden bepaald door de wereld van kunsthandelaren en particuliere verzamelaars. Een half jaar na de tentoonstelling op 23 maart 1935 overleed Otto Lanz. In een *In memoriam* voor het Nederlands Tijdschrift voor Geneeskunde schrijft D. van Cappellen:

Het is nog onmogelijk zich in te denken, dat

Afb. 19. De tentoonstelling van de collectie Lanz in het Rijksmuseum, 1940.



Afb. 20 (onder). De tentoonstelling van de collectie Lanz in het Rijksmuseum, 1940.



prof. Lanz gestorven is, dat deze vitale figuur voorgoed verdwenen is. Welk een geweldige vitaliteit heeft hij niet ten toon gespreid al van vóór zijn komst in ons land af tot enkele uren voor zijn dood. Met zekeren schroom werd hij in 1902 door de Nederlandsche medische wereld ontvangen en in den eersten tijd waren het slechts enkelen, die hem steunden bij zijn toch zoo moeilijke taak... Spoedig zag men in, dat wij in dezen buitenlander iemand hadden gekregen, die in korten tijd veel nieuws en veel goeds bracht... Lanz had belangstelling voor alles wat het openbare leven en de kunst betrof. En kwam dit niet typisch tot uiting tijdens zijn rectoraat? Een tijd, dien hij steeds als een van de hoogtepunten van zijn loopbaan heeft beschouwd en waarin hij zoo sterk het gevoel kreeg, dat hij eindelijk volkomen burgerrecht had verkregen. En dit kwam weer tot uiting in den laatsten tijd, toen hij zich zorgen ging maken over het dreigende emeritaat: hij had het Binnengasthuis, de Universiteit, Amsterdam, ja Holland lief gekregen. Hij had een kunstenaarsziel, fijn en subtiel georganiseerd en daarom dikwijls verkeerd begrepen²⁴.

De zorgen van zijn laatste jaren hadden ook betrekking gehad op zijn verzameling. Het was duidelijk geworden, dat Lanz' passie voor het verzamelen hem over de grenzen van het financieel mogelijke had gebracht. Zijn droom was geweest om samen met de vrienden, die hij tot het verzamelen had gebracht, in Nederland een vaste plaats voor hun collecties van Italiaanse kunst te vinden. Even was de droom werkelijkheid geworden met de tentoonstelling in het Stedelijk Museum. Toen bleek, dat hij zijn collectie niet voor zich zelf zou kunnen behouden, probeerde hij te waarborgen, dat de verzameling in elk geval bijeen zou blijven. Die verkoop van de collectie als geheel werd een *Leitmotiv* van de verdere lotgevallen van de verzameling. In Nederland bleek er geen plaats voor te zijn. Lanz kwam in contact met het museum in Pasadena, maar voordat er iets geregeld was, werd hij door de dood verrast²⁵. Onmiddellijk na zijn overlijden werd vanwege financiële omstandigheden vrijwel de gehele collectie Lanz met een omvang van ruim 430 stukken eerst door de familie en vervolgens door de notaris in bewaring gegeven aan het Rijksmuseum²⁶.

Voor de grote tentoonstelling *Meesterwerken uit vier eeuwen 1400-1800*, die in 1938 ter gelegenheid van het regeringsjubileum van koningin Wilhelmina werd gehouden in het Museum Boymans te Rotterdam, werden vijf schilderijen uit de collectie door het Rijksmuseum in overleg met de notaris en de erven afgestaan²⁷.

Er is alle reden om in dit verband nader in te gaan op de verdere lotgevallen van de verzameling Lanz na het overlijden van de verzamelaar, al was het alleen maar, omdat de collectie later deel is gaan uitmaken van het Nederlandse openbare kunstbezit. Onder de dreiging van de Tweede Wereldoorlog werden in 1939 de kunstwerken van het Rijksmuseum geëvacueerd. De verzameling Lanz bleef achter. In augustus 1940 wordt de collectie in tien zalen van het Rijksmuseum voor een niet nader gepreciseerde periode tentoongesteld (afb. 19, 20). Bij de recensies van de tentoonstelling is één curieuze bespreking, die een schril licht werpt op de omstandigheden waaronder deze expositie plaats vond²⁸. In de NSB-krant *Het Nationale Dagblad* van 27 augustus 1940 kon men lezen:

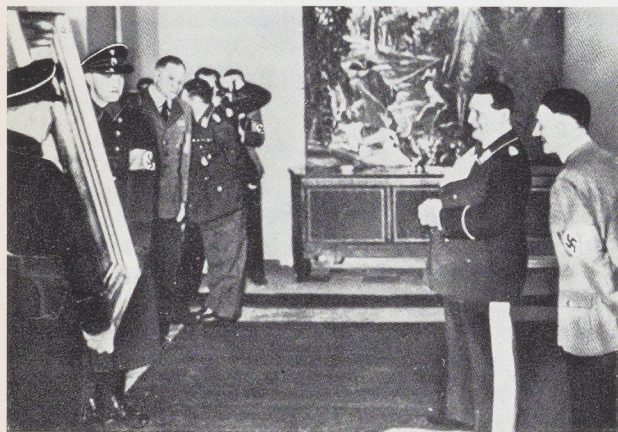
Wie deze tentoonstelling wil gaan zien, zal dat niet kunnen doen zonder zich vooraf op de hoogte te hebben gesteld van het wezen, het volksche wezen der Italiaansche kunst in de tijdperken die zij hier vertegenwoordigt... Het Noordelijke werk ernstig van toon met heel zwarte of donkerkleurige costuums. In het Zuiden daarentegen zachte of lichte, soms uitbundiger, levensgemakkelijker met zin voor pralend vertoon. Lees een redevoering van Mussolini, vol van groote, vlamme woorden, schitterend en in onze ooren soms theatraal van taal – en vergelijk haar met een toespraak van Hitler, zwaar van overwogen ernst, elk woord een waarde en een waarheid. In het licht dezer omstandigheden moet men de kunst van het oude Italië zien... tusschen de uitersten in ligt een wereld van schoonheid, van moeizaam zoeken naar het uitzingen van het eigen wezen van de volksziel.

Uit de in het archief van het Rijksmuseum bewaarde correspondentie blijkt, dat althans de hoofddirecteur van het Rijksmuseum Dr. F. Schmidt-Degener de tentoonstelling

organiseerde met de gedachte, dat daarmee in het belang van de erven de mogelijkheid van verkoop van de collectie als geheel bevorderd zou kunnen worden. Hij wist ook, dat het onmogelijk zou zijn de collectie voor het Rijksmuseum te verwerven, want daartoe waren al pogingen aangewend²⁹. De laatste suggestieve zinnen van de recensie van de expositie in de *Telegraaf* van 10-8-1940 klinken dan ook niet erg realistisch: *Bijna veertig jaar duurde het voor deze verzameling bijeen was en eerst thans komt zij goed tot haar recht in het ruime Rijksmuseum, waar zij langen tijd getuigenis zal afleggen van de cultuur van het Middeleeuwsche en latere Italië – hoelang precies zal afhangen van de belangstelling, die kunstminnend Amsterdam voor deze in Noordwest-Europa zeer zeldzame collectie zal toonen.* De recensent is zich kennelijk bewust van het verkoop-karakter van de tentoonstelling, maar ziet mogelijkheden, waarvan allang was gebleken, dat ze er niet waren. Dan wist het *Nationale Dagblad* wel beter: *Daarom is het toe te juichen, dat het Rijksmuseum er in geslaagd is, zij het slechts voor korten tijd, deze zeer uitgebreide collectie ter bezichtiging te kunnen stellen.* Slechts voor korte tijd? Er was immers niet duidelijk een termijn gesteld! Maar toen al overwogen de Duitse bezetters aankoop van de collectie. Na lange onderhandelingen konden zij zich op 4 april 1941 officieel eigenaars van de verzameling Lanz noemen. Het was één van de vele gedwongen verkopen, die plaatsvond in het kader van de grootscheepse kunstroof door de nazi's gedurende de Tweede Wereldoorlog. Over de opzet en de omvang van deze goed georganiseerde plundering op grote schaal bestaat weinig literatuur. Gelukkig zijn er nu de boeken van Ruth en Max Seydewitz, die veel belangwekkend en voor ons moeilijk toegankelijk materiaal uit archieven in de D.D.R. als uitgangspunt hebben genomen³⁰. Aan de publikaties van het echtpaar Seydewitz kleven twee bezwaren, die hier moeten worden vermeld, voordat ik nader op de resultaten van hun speurwerk inga. Eén bezwaar betreft de inhoud, het tweede de toon van hun boeken. Om met het tweede te beginnen: de feitelijke gegevens gaan

bijna ten onder in een purée van invectieven aan het adres van de nazi's. De lezer zou ook met wat minder aan rovers, bandieten en moordenaars ten volle bereid zijn geweest om te erkennen, dat hij hier te maken heeft met buitengemeen slecht volk. Maar het inhoudelijke bezwaar is belangrijker: Weliswaar beschikten de auteurs over veel nieuw materiaal over de kunstroof door de nazi's, maar over de geschiedenis van de door hen geroofde verzamelingen zijn zij vaak slecht geïnformeerd. Dat leidt soms tot onjuiste informatie en zelfs tot het verkeerd spellen van namen, waardoor de lezer soms alleen maar kan gissen over wie het gaat³¹. Maar het onschatbare belang van de beide boeken voor dit onderzoek is, dat de auteurs zeer veel aandacht besteden aan de lotgevallen van de collectie Lanz tijdens de oorlog. Dank zij de boeken van het echtpaar Seydewitz, het archiefmateriaal van het Rijksmuseum en mondelinge informatie is het mogelijk een vrij volledig beeld van de gebeurtenissen te reconstrueren. Dat is alleen al de moeite waard, omdat de geschiedenis van de collectie Lanz in oorlogstijd een karakteristiek voorbeeld is van kunstroof door de Duitse bezetters³². *Daar komt Sneeuwwitje*, zei men wanneer de corpulente Hermann Göring in zijn protserige witte gala-uniform Amsterdam bezocht (afb. 21)³³. Aan hem komt de twijfelachtige eer toe, als eerste de collectie Lanz als begerenswaardig bezit te hebben ontdekt. Al in mei 1940 zet hij zijn jachthond, de kunsthandelaar Walter Andreas Hofer in Nederland op het spoor van kunst. In de zomer van 1940 komt de *Oberste Chef aller Lufträume* hoogstpersoonlijk naar Amsterdam. Ongetwijfeld heeft de hoofd-directeur van het Rijksmuseum zich toen ook gerealiseerd, dat het maar al te gemakkelijk was om de in het Rijksmuseum opgeslagen collectie Lanz zonder veel gerucht naar Duitsland te laten transporteren. Zou hij mede daarom zo plotseling het initiatief hebben genomen tot de organisatie van de tentoonstelling? Publieke roof is uiteindelijk nog iets anders dan geheim transport. Door de tentoonstelling stegen in elk geval de kansen van een reguliere verkoop van de

Afb. 21. Herman Göring verlaat het pand van kunsthandel J. Goudstikker, Amsterdam (Foto uit R. en M. Seydewitz, *Die Dame mit dem Hermelin*).



collectie als geheel³⁴. Indien de dreiging van de gretige Göring mede aanleiding vormde tot de tentoonstelling van de collectie, dan kwam men wel van de regen in de drup.

Hitler zelf werd attent gemaakt op de verzameling. Hij was ongetwijfeld de grootste kunstrovers van alle nazi's. In zijn grootheidswaan wilde hij Linz, het stedelijke centrum van zijn geboortestreek, ontwikkelen tot één van de grootste en modernste wereldsteden. Daar hoorde ook een museum bij, een Führermuseum dat in omvang alle openhopingen van kunst – zelfs het Louvre – zou moeten overtreffen (afb. 22)³⁵. De vakbekwame kunsthistoricus Dr. H. Posse, directeur van de Gemäldegalerie in Dresden,

Afb. 22 (onder). Hitler en Göring bewonderen buitgemaakte kunst (Foto uit R. en M. Seydewitz, *Die Dame mit dem Hermelin*).

werd aangesteld als *Sonderbeauftragter* om deze grootste kunstverzameling aller tijden samen te stellen. Posse had, zoals vele Duitse kunsthistorici, een grote belangstelling voor Italiaanse kunst en voor de Nederlandse kunst van de 17de eeuw. Dat laatste maakte, dat er in ons land veel van zijn gading was. In Den Haag zetelde de *Leiter des Sonderreferats Kulturaustausch*, W. Wickel. Dit *Sonderreferat* was niet voor uitwisseling ingesteld, maar met het oog op eenrichtingsverkeer van cultuurgooederen. Ook op dit gebied waren de nazi's even inventief als cynisch in het bedenken van eufemismen. Zo noemde men het transport van kunstwerken naar Duitsland *Sicherstellung*.

Op 15 oktober 1940 schrijft Wickel aan de hoofddirecteur van het Rijksmuseum, dat zijn *Behörde* hebben gehoord van de verkoop van de collectie Lanz. Hij wil directe onderhandelingen openen met de familie³⁶. In een brief van drie dagen later laat Posse aan Wickel weten, dat hij officieel opdracht heeft gekregen om de collectie Lanz voor Hitler te verwerven. De kunsthandelaar N. Katz te Dieren wordt door Posse ingeschakeld om namens hem de onderhandelingen te voeren. Het feit, dat het hier om een joodse Nederlander ging zou nog tot enige complicaties aanleiding geven³⁷.

Intussen is de concurrentiestrijd tussen de beide kunsthongerige nazi-bonzen om de collectie in volle gang. Op 17 oktober reist Göring zelf naar Amsterdam om met de familie Lanz te onderhandelen. Gedurende de maand november ondernemen de vertegenwoordigers van Göring intensief pogingen om de verzameling voor zijn baas te verwerven. Wickel schrijft aan Posse:

Die andere Partei, die hier ebenfalls um die Sammlung Lanz handelt, macht noch stets die lebhaftesten Anstrengungen, zum Beispiel Frühstücke mit Lanz beziehungsweise dessen Anwalt etc. Heute morgen habe ich aber definitiv Erlaubnis beziehungsweise Weisung von Generalkommissar Schmidt bekommen, den Ankauf der Sammlung rücksichtslos für Sie vorzubereiten, mit dem Hinzufügen, dass von anderer Seite scheinbar augenblicklich sehr viel Gemälde angekauft würden, und, falls dies irgendwie Schwierigkeiten für Sie mache, ihn umgehend davon in Kenntnis zu setzen³⁸.

De zaak loopt duidelijk fout voor de rijksmaarschalk. Maar hij laat het er niet bij zitten. Dat blijkt uit een brief van Posse aan Wickel, waarin hij zorgelijk vraagt: *Was macht die Konkurrenz?*³⁹ Het blijkt ook uit het feit, dat Göring op 29 januari opnieuw hoogstpersoonlijk voor de collectie naar Amsterdam komt. Maar uiteindelijk wint de Führer. Op 27 februari, wanneer de zaak in principe is beklonken, schrijft Wickel aan Posse:

Wie mir Herr Lanz gestern gelegentlich seines Abschiedsbesuches mitteilte, hat bis zuletzt der Gemäldehändler Paech (Deutscher) im Auftrage des Staatssekretärs Mühlman versucht, mittels Gegenofferten den Abschluss des Ankaufs der Sammlung durch Dr. Posse zu durchkreuzen. Auf Grund meiner früheren Mitteilung an Herrn Lanz, dass, falls er mit einer anderen deutschen Stelle weiter verhandelte, wir uns zurückziehen und eine Genehmigung zu anderweitigem Verkauf nach Deutschland nicht erteilt werden würde, hat Herr Lanz abgelehnt, die Angebote seitens Paech in welcher Form immer anzunehmen⁴⁰.

Uit het voorgaande blijkt al, dat de verkoop pas na langdurig onderhandelen tot stand kwam. In een brief aan de chef der Rijkskanselarij, Dr. Lammers, motiveert Posse zijn activiteiten in deze. Hij wekt daarbij de indruk alsof het om een keurige transactie gaat.

Auf meinen Vortrag hin hat mich der Führer vor einiger Zeit ermächtigt, in Ankaufverhandlungen über die zurzeit im Rijksmuseum zu Amsterdam ausgestellte Sammlung des verstorbenen Dr. Otto Lanz einzutreten. Diese Sammlung enthält fast ausschließlich italienische Gemälde, Plastiken und Möbel des vierzehnten bis sechszehnten Jahrhunderts. Ihre Erwerbung böte Gelegenheit, die noch kleine Abteilung früher italienischer Kunst in Linz auszubauen, was bei der Seltenheit derartiger italienischer Werke auf dem Kunstmarkt sonst sehr schwierig, wenn nicht unmöglich sein dürfte... Die Sammlung Lanz ist in ihrem Werte ungleichmässig, aber sie enthält in ihrem Bestand, der zurzeit eine ganze Reihe von Sälen und Kabinetten des Rijksmuseums füllt, so viel wertvolle Stücke an italienischen Gemälde, Plastiken, Renaissancemöbeln usw., dass sich die Erwerbung sicher lohnen würde. Der Rest der Sammlung, der nicht für Linz

oder andere deutsche Museen geeignet wäre, könnte zu guten Preisen versteigert werden...⁴¹

Anders dan bijvoorbeeld in Polen, waar openlijk werd geroofd, wilden de bezetters in Nederland de indruk wekken, dat het ging om fatsoenlijke verkoop. Dat betekende, dat er wel is onderhandeld, maar met het machtsmiddel van inbeslagname op de achtergrond, zodat zij ver onder de waarde konden betalen. Bovendien ontdeed men zich bij dergelijke gelegenheden van in feite vrijwel waardeloze marken⁴².

Namens de familie namen G. B. Lanz, een zoon van de verzamelaar, en notaris C. G. Pouw, de officiële bewaargever van de collectie aan het Rijksmuseum, aan de onderhandelingen deel. Zij wisten te berekenen dat het grootste deel van de verkoopprijs in Zwitserse francs op een bankrekening in Zwitserland zou worden uitbetaald. Dat noodzaakte Posse om aan Reichsleiter Bormann de noodzakelijke deviezen te vragen⁴³. Bij de verkoop werd bedongen, dat een aantal kunstvoorwerpen in het bezit van de familie zou blijven. Ook beloofden de bezetters een aangetrouwd joods familielid in staat te zullen stellen naar Zwitserland te reizen. Het uiteindelijke verkoopbedrag van Zw. fr. 2 000 000 en f 350 000 was natuurlijk veel te laag voor deze zeer omvangrijke verzameling, maar het was nog fatsoenlijk, vergeleken met andere *kunst-aankopen* van de nazi's.

Op 27 februari reisden N. Katz en G. B. Lanz naar Zwitserland om de weduwe van Otto Lanz, mevrouw A. Lanz-Willi, te overtuigen van de noodzaak van de verkoop op de overeengekomen voorwaarden. Met grote tegenzin gaf zij uiteindelijk in een brief van 8 maart aan Wickel haar toestemming⁴⁴. Op 17 april deelden de bewaargevers, de notarissen A. G. Lubbers en C. G. Pouw, aan de hoofddirecteur van het Rijksmuseum mee, dat de verzameling aan Posse kon worden overgedragen. Vier kunstwerken uit de collectie bleven in het Rijksmuseum (afb. 23) als bewijs van dankbaarheid en als compensatie voor alle moeite, die men zich van de kant van het Rijksmuseum voor de collectie had getroost⁴⁵.

Afb. 23. Toegeschreven aan Andrea Schiavone.
Nessus en Deianeira. Rijksmuseum Amsterdam,
A 3374. Geschenk van de erven van Otto Lanz, 1941.

In de zomer van 1941 werd de hele collectie uit het Rijksmuseum verzonden naar Duitsland. *Ik ben benieuwd waar en wanneer wij de verzameling tenslotte terug zullen zien* schrijft Schmidt-Degener aan mevrouw Lanz⁴⁶.



De collectie Lanz kwam op 23 juli aan in de Oostenrijkse stad Wels. Vandaar werden de kisten met kunst naar het klooster van Kremsmünster getransporteerd, dat was ingericht als depot voor het te bouwen Führermuseum. Toen op den duur bleek, dat bovengrondse depots te riskant waren, werd de collectie Lanz met duizenden andere kunstvoorwerpen opgeslagen in de zoutmijnen van Alt-Aussee (afb. 24, 25)⁴⁷. Daaronder bevonden zich ook het Gentse altaarstuk van de Van Eycks, Michelangelo's *Madonna met kind* uit Brugge en vele andere meesterwerken. Hoe tijdelijk zogenaamde eeuwige schoonheid kan zijn bleek, toen de capitulatie naderde. De nazi's besloten tot een melodramatische wanhoopsdaad, omdat de kunst in Alt-Aussee koste wat kost niet in de handen van de geallieerden mocht vallen. De Amerikaanse luitenant George Stout rapporteerde:

According to the fragmentary testimony so far taken, there was a deliberate plan to destroy all holdings at Alt-Aussee. In early April 1945, the provincial Gauleiter, Eigruber, ordered the Kulturreferent, Stuppäck, to see that measures were taken to insure total destruction of the mine, and its contents. It is probable that this order was transmitted from higher authority. On 10 April, heavy cases marked 'Marmor, nicht Stürzen' (Marble, don't drop) were placed in the chambers with the holdings. It was

later discovered that these contained 700 Kilo HE bombs and that detonators for them were on the way. Subsequent happenings are not definitely explained. They involve surreptitious actions, threats of flooding, counterthreats, and a quarrel between Eigruber and a man named Kaltenbrunner, an assistant to Himmler, who

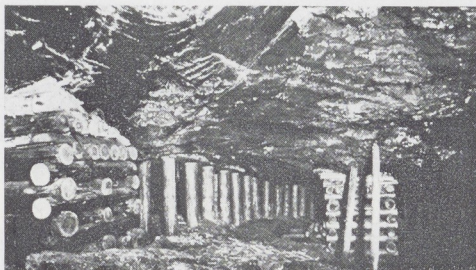
was in refuge at Alt-Aussee. In the course of all this, the bombs were taken out and put under a brush pile a short way below the mine, objects were moved about in a curious fashion but did not receive serious damage, some parts of passages were blown, and the electrical wiring knocked out (afb. 26)⁴⁸.

De Amerikanen brachten de kunst van Alt-Aussee naar het Central Collecting Point in München, dat was gevestigd in het voormalige administratiekantoor van de nazi-partij. Daar kwamen deskundigen uit alle geplunderde landen tezamen om de herkomsten van de kunstvoorwerpen vast te stellen en hun teruggave te bewerkstelligen. Met weinig verbeeldingskracht kan men zich al voorstellen, dat zich hierbij talloze moeilijkheden voordeden, die alleen al voortkwamen uit de chaotische omstandigheden en de overstelpende hoeveelheid geroofde kunst van zeer verschillende herkomst. Men kan nu eigenlijk alleen maar met enige verbazing en bevreemding over de kennis van zaken van de bij deze recuperatie betrokkenen vaststellen, dat bijna alles wat men heeft teruggevonden weer in het juiste land is teruggekomen. Men restitueerde aan landen, niet aan particulieren. In geval van kunst, die door de nazi's was gekocht, ging men er in principe van uit, dat dergelijke transacties onder dwang tot stand waren gekomen en dat het dus om oorlogsbuit

Afb. 24 (boven). Krochten van de zoutmijn in Alt-Aussee. (Foto uit R. en M. Seydewitz, *Die Dame mit dem Hermelin*).

Afb. 25 (midden). Schilderijen, opgeslagen in de zoutmijn van Alt-Aussee. (Foto uit T. Carr Jr., *Salt Mines and Castles*).

Afb. 26 (onder). Alt-Aussee. Bommen in kisten, bedoeld voor beeldhouwwerken, om daarmee de opslagplaatsen van kunst te kunnen opblazen bij de komst van de geallieerden. (Foto uit *Report of the American Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historic Monuments in War Areas*).



Afb. 27. De eerste zending schilderijen wordt door de Amerikanen per vliegtuig naar Nederland teruggebracht. (Foto uit E. van Konijnenburg, *Roof, restitutie, reparatie*).



ging, die moest worden teruggegeven. Ook de collectie Lanz kwam weer terug in Nederland (afb. 27). Uit de gerestitueerde kunstwerken werd een tentoonstelling samengesteld *Herwonnen kunstbezit*, die in maart-mei 1946 in het Mauritshuis werd gehouden. Een aantal werken uit de verzameling Lanz was daar geëxposeerd⁴⁹. Bij alle vreugde over de terugkeer van dierbare kunstvoorwerpen werden ook de eerste problemen, die die terugkeer opriep, snel duidelijk. Iedereen, die beroofd was door de bezetters, kon zijn oorspronkelijke bezit terugkrijgen, mits hij zich binnen een bepaalde ruim genomen termijn meldde. Daarbij hanteerde men het algemene principe: *eens verkocht, blijft verkocht*⁵⁰. Voor wat de kopers (de nazi's) betreft werd hun koop dus ongeldig verklaard, terwijl men zich ten overstaan van de verkopers beriep op de geldigheid van dezelfde transactie. Hoe noodzakelijk een dergelijke handelswijze in die omstandigheden ook geweest moge zijn, het is maar al te duidelijk dat op die manier heftige emoties, contestaties en juridische procedures onvermijdelijk waren. In dit verband is het van belang om vast te stellen, dat de recuperatie van grote betekenis is geweest voor het openbare kunstbezit in Nederland. Alleen al daarom is het gewenst, dat op dit gebied enig historisch onderzoek wordt ondernomen. Het kwam

Afb. 28. School van Apollonio di Giovanni. *Het optrekken van Darius voor de slag bij Issus, cassone.* Rijksmuseum, Amsterdam (Zie ook afb. 4).



Afb. 29 (onder). Bernardino Fungai. *Kroning van Maria.* Geveild in 1951, nu in het Nijmeegs Museum 'Commanderie van Sint Jan' (Zie ook afb. 8).



er eenvoudig gezegd op neer, dat een groot deel van het particulier kunstbezit in Nederland door de oorlog in staatseigendom kwam. Dat gold voor een collectie met veel Italiaanse kunst als die van de kunsthandelaar Goudstikker, die vooral door Göring was geplunderd, en zo ging het ook met de verzameling van Otto Lanz.

Dr. A. B. de Vries, die van het eerste uur af bij de recuperatie betrokken is geweest, vat de organisatorische maatregelen, die in Nederland werden getroffen, als volgt samen:

In maart 1945 begon de kolonel (geen beroepsman, bankier van huis uit) Chr. Posthumus Meyes, de toenmalige ondercommandant van

generaal Kruls, chef militair gezag, mensen aan te trekken voor het op te richten Commissariaat Generaal voor de Recuperatie (C.G.R.), dat *niet* de herstelbetalingen, maar uitsluitend de teruggave van gedurende de bezetting geroofde en weggevoerde objecten (inclusief fabrieken, walsereien, diamanten, effecten, trams, en ga maar door) diende te bewerkstelligen. Zo werd ik als eerste aangezocht in Breda. Na de bevrijding kwam de fusie met de Stichting Nederlands Kunstbezit tot stand. Het C.G.R. (afd. Beeldende kunst) zorgde voor de inventarisatie en de terugvoering van kunstwerken. Nederlands Kunstbezit beheerde het teruggevonden kunstbezit en zorgde voor rechtmatige teruggave aan vroegere bezitters (of hun erfgenamen) of later voor de verdeling. De Dienst voor 's Rijks Verspreide Kunstvoorwerpen werd ná de oorlog

opgericht met als *initiële* taak te dienen als *mobilier national*⁵¹.

Uit wat er verder gebeurde met de collectie Lanz blijkt, dat de verzameling in Nederlandse publieke verzamelingen moeilijk te integreren was. In 1951 werd zelfs een groot aantal minder belangrijk geachte stukken door de Nederlandse Staat geveild (afb. 29)⁵². Een aantal van de in kwalitatief opzicht belangrijkste stukken werd uitgeleend aan het Rijksmuseum en later overgedragen⁵³. In het Aartsbisschoppelijk Museum te Utrecht vormden schilderijen uit de verzameling Lanz jaren lang een buitengewoon zinvolle aanvulling op de daar aanwezige collectie, die door Mgr. van Heukelum uit de verzameling Ramboux was gekocht. In het nieuwe museum Het Catharijneconvent, waarin het oude A.B.M. in 1977 is opgegaan, bleek echter geen plaats meer te zijn voor zo'n uitwijding op het gebied van de vroege Italiaanse kunst, zodat de Lanz-schilderijen weer terugkwamen in de rekken van de Dienst voor Verspreide Rijkscollecties, zoals de Dienst voor 's Rijks Verspreide Kunstvoorwerpen inmiddels was gaan heten. Sommige schilderijen werden zelfs uitgeleend aan Nederlandse ambassades of aan ministeries. Gelukkig kwam daaraan in het begin van de jaren zeventig een einde. Middeleeuwse schilderijen op paneel verdienen een zorgvuldiger behandeling dan in dergelijke instellingen mogelijk is. Een niet onaanzienlijk deel van de schilderijen uit het depot in Den Haag is in bruikleen afgestaan aan het Instituut voor Kunstgeschiedenis van de Rijksuniversiteit te Groningen. Door de tentoonstellingen van vroege Italiaanse schilderkunst in Nederlands bezit, die door dit Instituut zijn geëntameerd en wetenschappelijk voorbereid, is ook de verzameling Lanz en haar geschiedenis opnieuw in de belangstelling gebracht⁵⁴. Schilderijen kunnen heel wat meemaken. Dat zou een conclusie kunnen zijn van dit verhaal. Maar dat is wel een erg algemene verzuchting. Van meer belang is het, te constateren, dat het openbare kunstbezit in Nederland door het optreden van Otto Lanz als verzamelaar een minder eng-nationalis-

tische samenstelling heeft gekregen. Het is een besluit met een bittere bijmaak, want die correctie kwam niet tot stand in de jaren dertig, toen er in Nederland in vrijheid een kunstbeleid kon worden gevoerd. Het is niet anders: dank zij de nazi's is Nederland de collectie Lanz rijk geworden.

Noten

* Mevrouw Gertrud Kijzer-Lanz, wijlen Dr. A. van Schendel en Dr. A. B. de Vries hebben het met hun kennis van het verleden mogelijk gemaakt, dat dit artikel werd geschreven. Dr. De Vries was bereid om zijn herinneringen vast te leggen in een uitvoerig video-interview op 8-11-1978 (band, gemaakt door de Dienst Beeld en Geluid, in het bezit van het Instituut voor Kunstgeschiedenis der Rijksuniversiteit te Groningen). De hoofd directeur van het Rijksmuseum, Dr. S. H. Levie, en de directeur van de afdeling Schilderijen, Dr. P. J. J. van Thiel, waren stimulerende begeleiders van het onderzoek. Drs. W. Th. Kloek en drs. R. H. C. Vos hebben mij geholpen bij het vergaren van materiaal, evenals het Rijksinstituut voor Oorlogsdokumentatie (RIOD). Mevr. Dora Bijleveld verzorgde het manuscript. Aan alle genoemde personen en instellingen ben ik veel dank verschuldigd.

Het Rijksmuseum ontving in 1941 als geschenk van de erven van Prof. Dr. O. Lanz het schilderij van Andrea Schiavone, inv. A 3374, een reliëf uit de werkplaats van de Della Robbia's (J. Leeuwenberg, W. Halsema-Kubes, *Beeldhouwkunst in het Rijksmuseum. Catalogus*, 1973, nr. 579), een brons uit de school van Cellini (cat. *Beeldhouwkunst* nr. 637), een cassone (*Catalogus van meubelen en betimmeringen*, 1952, nr. 388) en enkele bouwfragmenten (R.B.K. 15334, 15335). In 1952 werd door de Stichting Nederlands Kunstbezit in bruikleen en in 1960 definitief overgedragen 31 schilderijen (zie P. J. J. van Thiel e.a., *All the Paintings of the Rijksmuseum*, 1976, blz. 42, 44 en het herkomstregister, blz. 857), een tekening van P. L. Ghezzi (nu Rijksprentenkabinet, inv. 54:33), 18 beelden en reliëfs (cat. *Beeldhouwkunst*, blz. 16, herkomstregister, blz. 538) en een aantal meubels (Cat. *Meubelen*, nrs. 375, 376, 379, 384, 385, 394, 397, 399, 400, 403, 405, 411, 416, 417, 425, 427. Buitendien R.B.K. 16868-16878).

¹ Over Van Westreenen en zijn verzameling: D. van Velden, *De geschiedenis van het huis Prinsengracht 30 en omgeving*, 's-Gravenhage 1972.

² H. Defoer, 'De Utrechtse Neo-Gothiek en het Aartsbisshoppelijk Museum', *Forum*. 24 (1973) I, blz. 4-12.

³ Biografisch: *Gedenkboek van het Atheneum en de Universiteit van Amsterdam*, 1632-1932, Amsterdam 1932, blz. 623-24; D. van Cappellen, 'In Memoriam Prof. Dr. Otto Lanz', *Nederlandsch Tijdschrift voor Geneeskunde* 79 (1935) I, blz. 1366-68 met portret; P. A. de Wilde, *ibidem*, blz. 1441-42 met afb.; *Herinneringen en dag boek van Ernst Heldring (1871-1954)*, ed. J. de Vries, II, Groningen 1970, blz. 1110-11.

⁴ S. Vestdijk, *De rimpels van Esther Ornstein. De geschiedenis van een verzuim*, 's-Gravenhage 1959, blz. 29-30. Dit citaat dank ik aan Prof. Dr. R. W. H. P. Scheller.

⁵ Volgens een mededeling van Mevrouw Kijzer-Lanz tijdens hetzelfde gesprek van 14-1-1977 is dit triptiek uit de Vlaamse School vervolgens in de verzameling J. H. van Heek terechtgekomen.

⁶ A. Donath, *Psychologie des Kunstsammelns*, Berlin 1920, blz. 20-22.

⁷ Over de persoon en de 'uitstraling' van Eleonore Duse: cat. tent. *Eleonora Duse*, La Biennale di Venezia, 1969 (a cura di Gerardo Guerrieri e Piero Nardi).

⁸ Deze anecdote dank ik aan wijlen Dr. A. van Schendel.

⁹ O. Lanz, 'Het meubilair der renaissance', cat. tent. *Italiaansche kunst in Nederlandsch bezit*, Amsterdam (Stedelijk Museum) 1934.

¹⁰ F. Haskell, *Rediscoveries in Art. Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*, New York 1976, blz. 75-95.

¹¹ Over vroege Italiaanse schilderijen uit deze drie verzamelingen: H. W. van Os e.a., *Sienese Paintings in Holland*, Groningen 1969, nrs. 3, 10, 12, 30-31, 35, 44, 47, 50, 52, 53. H. W. van Os, M. Prakken, *The Florentine Paintings in Holland 1300-1500*, Maarssen 1974, nrs. 4, 5, 11, 16, 18, 19, 30, 40, 56, 62, 64. H. W. van Os, J. R. J. van Asperen de Boer, C. E. de Jong-Janssen, C. Wiethoff, *The early Venetian Paintings in Holland*, Maarssen 1978, nrs. 3, 4, 5, 14, 16, 17, 23, 28, 36. Edwin vom Rath vermaakte zijn verzameling aan het Rijksmuseum, zie, D. de Hoop Scheffer, 'Het Rijksmuseum en zijn begunstigers', *Bulletin van het Rijksmuseum* 6 (1958), *Gedenkboek*, blz. 98-99. De collectie Van Heek is, voor zover het de vroege Italiaanse schilderijen betreft, ondergebracht in het Huis Bergh. De verzamelaar heeft de

achtergrond van zijn verzameling toegelicht in: J. H. van Heek, *Wat het huis Bergh in zich houdt*, Nijmegen 1960. De collectie Proehl wordt op het ogenblik, waarop dit artikel geschreven wordt, verkocht.

¹² O. Lanz, *Amor's Rache. Ein Polterabend-scherz und rascher Ausflug in's ferne Traumland der Mythologie*, Amsterdam 1927, blz. 26-27. Een andere publikatie van Otto Lanz, die in dit verband moet worden genoemd, is een bundel disticha, die in 1934 bij C. Nypels te Amsterdam verscheen met de aan Goethe ontleende titel 'Xenien'. Aan de daarin gepubliceerde brief aan de uitgever ontleen ik: *Wer weiss, als Fürsprecher für die heute so angefeindete klassische Bildung meine Lanze einlegend, passt Ihnen diese Handvoll Distychen? die ich aus der Fülle innerer Geschichte - rückschauender Erinnerungen voll an den Norden, an die Vergangenheit - in Italien schreibe und zwar meist im Zuge . . .* Drs. A. Treffers maakte mij op deze bundel attent.

¹³ Mededeling van Mevrouw Gertrud Kijzer-Lanz.

¹⁴ Van deze expositie bestaat weliswaar geen catalogus, maar zij is gedocumenteerd door foto's, waarvan afdrucken aanwezig zijn in het Instituut voor Kunstgeschiedenis der R.U. Groningen. Twee van deze foto's zijn hier afgebeeld.

¹⁵ I. Peelen, 'Italiaansche kunst in het Rijksmuseum', *Elseviers Maandschrift* 44 (1912) 7, blz. 1-10 en 107-15.

¹⁶ A. B. Saarinen, *The Proud Possessors. The Lives, Tims and Tastes of some Adventurous American Art Collectors*, New York 1968, blz. 78. Er bestaan getypte inventarislijsten van de verzameling Lanz in bezit van de familie. Fotokopieën zijn aanwezig in het Instituut voor Kunstgeschiedenis der R.U. Groningen.

¹⁷ B. Sweeney, *John G. Johnson Collection. Catalogue of Italian Paintings*, Philadelphia 1966, nr. 17, blz. 1-2.

¹⁸ A. Pit, 'Quattrocento-Plastik der Sammlung Lanz - Amsterdam', *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 1912, blz. 39-57. G. Swarzenski, 'Gemälde der Sammlung Lanz Amsterdam. I. Die Venezianer und ihr Kreis', *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 1914/15, blz. 87-105.

¹⁹ H. W. Keiser, *Gemäldegalerie Oldenburg*, München 1966, blz. 7-24. *Verslagen omtrent 's Rijks Verzamelingen van Geschiedenis en Kunst* 46 (1923), blz. 15-16. *Jaarlijks Verslag*

van de Vereeniging Rembrandt, Amsterdam, blz. 5, 10. Voor de kunsthistorische bewerking van de *Madonna* van Fra Angelico: Van Os, Prakken, *op. cit.* (noot 11), nr. 2.

²⁰ D. C. Röell, 'De verzameling Oldenburg in het Rijksmuseum I', *Maandblad voor Beeldende Kunsten* 1 (1924), blz. 68.

²¹ Zie noot 11. Een aparte plaats neemt in dit verband de verzamelaar Fritz Mannheimer in: M. D. Haga, 'Mannheimer, de onbekende verzamelaar', *Bulletin van het Rijksmuseum* 22 (1974), blz. 89-95. Dank zij hem bezit het Rijksmuseum één van de belangrijkste vroege Italiaanse schilderijen in Nederland: Carlo Crivelli's *Maria Magdalena* (Van Os, Van Asperen de Boer e.a., *op. cit.* (noot 11), nr. 10.

²² Van Os, Van Asperen de Boer e.a., *op. cit.* (noot 11), nr. 22. Voor de catalogus zie noot 9.

²³ R. van Marle, 'La pittura all'esposizione d'arte antica italiana di Amsterdam', *Bollettino d'Arte* 28 (1935), blz. 293-313. A. van Schendel Jr., 'De tentoonstelling van Italiaansche kunst in het Stedelijk Museum', *Maandblad voor Beeldende Kunsten* 11 (1934), blz. 227-58. A. B. de Vries, 'Die Ausstellung altitalienischer Kunst in Amsterdam. Die Malerei', *Pantheon* 14 (1934), blz. 311-14. L. Venturi, 'Nell'esposizione d'arte italiana ad Amsterdam', *L'Arte* 37 (1934), blz. 494-99.

²⁴ *Loc. cit.* (noot 3)

²⁵ Mondelinge mededeling van Mevrouw Gertrud Kijzer-Lanz.

²⁶ Correspondentie april 1936 tussen de erven, de notarissen Mr. A. J. Lubbers, C. G. Pouw en de hoofddirecteur van het Rijksmuseum (archief Rijksmuseum).

²⁷ Correspondentie mei 1938 tussen D. Hanne-
ma, directeur museum Boymans, Mevrouw A. Th. E. Lanz-Willi, de notarissen Mr. A. G. Lubbers-C. G. Pouw en de hoofddirecteur van het Rijksmuseum (archief Rijksmuseum). Tent. cat. *Meesterwerken uit Vier Eeuwen, 1400-1800*, Rotterdam, (Museum Boymans) 1938, nrs. 34, 39, 40, 47.

²⁸ Een hier niet aangehaalde, uitvoerige recensie in het *Algemeen Handelsblad* van 10-8-1940.

²⁹ Brief van 12-8-1940 van de hoofddirecteur aan de bewaargevers, de notarissen Mr. A. G. Lubbers en C. G. Pouw. Tevens brief van de hoofddirecteur aan de secretaris-generaal van O.K. en W. om toestemming voor de tentoonstelling 2-8-1940 (beide archief Rijksmuseum).

³⁰ R. und M. Seydewitz, *Die Dame mit dem*

Hermelin. Die grösste Kunstraub aller Zeiten, Berlin 1963 (verder geciteerd als *Hermelin*), vooral blz. 139-49. Idem, *Das Mädchen mit der Perle. Geschichten um Bilder*, Berlin 1972 (verder geciteerd als *Perle*), blz. 156-65.

³¹ In *Hermelin* (noot 30), blz. 140, wordt ten onrechte gesuggereerd, dat de verzameling *durch Vermittlung der in den Niederlanden wohnenden Brüder Lanz* voor de bezetting uit Zwitserland naar Amsterdam was gehaald. Deze fout is rechtgezet in *Perle*, blz. 156-57, maar daar is weer een onjuiste motivatie voor de tentoonstelling van 1940 gegeven. Naamsverwarringen treden wat betreft de geschiedenis van Nederlandse verzamelingen regelmatig op. Zo heet notaris Pouw Dr. Pouw en Catalina von Pannwitz heet Katharina von Bamwitz.

³² Voor een definitie van roof en de wijzen, waarop werd geroofd: E. van Konijnenburg, *Roof, Restitutie, Reparatie*, Arnhem 1948, blz. 56-121.

³³ Mededeling Dr. A. B. de Vries in video-interview van 8-11-1978 (band in bezit van Instituut voor Kunstgeschiedenis der R.U. Groningen).

³⁴ Zie noot 29.

³⁵ H. Brenner, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Hamburg 1963, blz. 151 e.v. D. Roxan and K. Wanstall, *The Jackdaw of Linz. The Story of Hitler's Art Thefts*, London 1964, blz. 72-74 over de collectie Lanz, blz. 1-22 over Linz en het Führermuseum.

³⁶ Brief in archief Rijksmuseum. Aan het hier en in het vervolg aangehaalde bronnenmateriaal moeten worden toegevoegd de gegevens uit het niet gepubliceerde *Art Looting Investigation Unit Apo 413, U.S. Army, Consolidated Interrogation Report no. 4 (15-12-1945)*, waarin een aantal in het Engels vertaalde brieven betreffende koop en transport van de collectie Lanz wordt aangehaald (blz. 63, Attachments 60-63). Een exemplaar van dit rapport bevindt zich in het RIOD.

³⁷ *Hermelin, op. cit.* (noot 30), blz. 144-46. *Perle, op. cit.* (noot 30), blz. 159-62.

³⁸ Brief: in *Hermelin, op. cit.* (noot 30), blz. 147, hier gedateerd 29-11-1940, maar in *Perle, op. cit.*, (noot 30), blz. 164 gedateerd 22-11-1940.

³⁹ Brief van 20-1-1941, volledig afgedrukt met foto, *Perle, op. cit.* (noot 30), Dok. VI.

⁴⁰ Brief in *Hermelin, op. cit.* (noot 30), blz. 148. *Perle, op. cit.* (noot 30), blz. 165.

⁴¹ Brief in: *Hermelin, op. cit.* (noot 30), blz. 140-41, *Perle, op. cit.* (noot 30), blz. 157.

⁴² Over de kunstroof in Polen, zie o.a. *Hermelin op. cit.*, (noot 30), blz. 92-118. *Perle, op. cit.* (noot 30), blz. 41-86. Over het deviezenprobleem: *Perle, op. cit.* (noot 30), blz. 155-56. Van Konijnenburg, *op. cit.* (noot 32), blz. 76-81.

⁴³ Brief van 24-1-1941 in *Hermelin, op. cit.* (noot 30), blz. 141.

⁴⁴ *Hermelin, op. cit.* (noot 30), blz. 143. *Perle, op. cit.* (noot 30), blz. 162.

⁴⁵ Brief van 23-4-1941 van de hoofddirecteur van het Rijksmuseum aan de bewaargevers, de notarissen Mr. A. G. Lubbers en C. G. Pouw (archief Rijksmuseum). Het gaat hier om een toen aan Lorenzo Lotto, thans aan Giovanni da Brescia toegeschreven cassone paneel (inv. nr. A 3995), een bronzen statuette van Cleopatra (inv. nr. RBK 15333), een terracotta relief, dat toen was toegeschreven aan Andrea della Robbia (inv. nr. RBK 15332) en een waarschijnlijk uit Siena afkomstige cassone uit de 16de eeuw (inv. nr. RBK 15331).

⁴⁶ Brief van 12-8-1941 (archief Rijksmuseum).

⁴⁷ Brieven over inpakken en transport van 4-7-1941 tot 31-8-1951 in archief Rijksmuseum. Mededelingen betreffende de aankomst in Wels en het transport naar Kremsmünster: *Perle, op. cit.*, (noot 30), blz. 162. *Hermelin, op. cit.* (noot 30), blz. 181 inventaris van het Depot in Kremsmünster. Een grote groep schilderijen uit de collectie Lanz wordt in één van de zoutmijnen van Alt-Aussee, de zgn. Springerwerke, herkend door T. Carr Howe Jr., *Salt Mines and Castles. The Discovery and Restitution of Looted European Art*, Indianapolis/New York 1946, blz. 149.

⁴⁸ In: *Report of the American Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historic Monuments in War Areas*, Washington 1946, blz. 141. Zie ook T. Carr Howe Jr., *op. cit.* (noot 47), blz. 154-56 met een iets andere versie van dit verhaal. Over Alt-Aussee zie ook: J. J. Rorimer en G. Rabin, *Survival. The Salvage and Protection of Art in War*, New York 1950, blz. 151-53, 182, 193, 218.

⁴⁹ Cat. tent. *Herwonnen Kunstbezit*, 's-Gravenhage (Mauritshuis) 1946, nrs. 86-99. Deze schilderijen zijn bijna alle afkomstig uit de collectie Lanz (nr. 92 is afkomstig uit de collectie Goudstikker; van nr. 97 is mij de herkomst niet bekend).

⁵⁰ Dr. A. B. de Vries in video-interview (noot 33).

⁵¹ Brief van 20-1-1979 aan de auteur van dit artikel.

⁵² Veiling cat. Collecties Otto Lanz, S. F. van Oss, Adolf Krijn, fam. Van Hoorn, Amsterdam (Frederik Muller) 13/19-3-1951 (exemplaar van Mevrouw Gertrud Kijzer-Lanz met aantekeningen van prijzen en vermelding van sommige kopers in het bezit van Instituut voor Kunstgeschiedenis der R.U. Groningen). Drs. G. Th. M. Lemmens en Dr. E. R. M. Taverne waren zo vriendelijk mij attent te maken op het feit, dat een aantal objecten uit de collectie Lanz toen zijn gekocht voor de inrichting van het nieuwe stadhuis te Nijmegen. Nu worden zij bewaard in het Nijmeegs Museum 'Commanderie van St. Jan' (afb. 29).

⁵³ P. J. J. van Thiel, in: *All the Paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam. A Completely Illustrated Catalogue*, Amsterdam-Maarssen 1976, blz. 42-44.

⁵⁴ Cat. tent. *Otto Lanz. Lotgevallen van een collectie*, Groningen (Instituut voor Kunstgeschiedenis) 1978.

G. J. van der Hoek

Letters en regels en teksten en beelden

Over een vorm van educatieve begeleiding in het Rijksmuseum

Sinds de tentoonstelling *Fresco's uit Florence* in 1968 wordt in de meeste tijdelijke tentoonstellingen in het Rijksmuseum publiek door de Educatieve Dienst begeleid door middel van informatie op panelen, schotten, tekstblokken, leesplanken of op wat voor informatiedrager dan ook. Het lijkt daarom goed eens een verantwoording te geven van het hoe en het waarom van die begeleiding van publiek in tentoonstellingen, zoals die ontwikkeld is door de Educatieve Dienst van het Rijksmuseum. Het opschrijven van dat hoe en waarom van deze vorm van informatie-overdracht biedt bovendien gelegenheid tot signalering van een aantal problemen, waar (nog) geen kant-en-klare oplossing voor gevonden is en waarvoor nader onderzoek van overheids- of museumwege van harte wordt aanbevolen.

Informatie ligt in de eerste plaats opgeslagen in tentoongestelde objecten: bomen en huizen op een schilderij vertellen dat er een landschap te zien is, op een voc-schip kan de museumbezoeker het aantal kanons tellen en masten en touwen. Daarnaast is er toegevoegde informatie, gegevens over de objecten die niet onmiddellijk van dat object zijn af te lezen: over de schilder, en z'n tijd, over een stijlperiode of een fabricage-techniek. In natuurhistorische museums, in technische- of historische-, verstrekte men al veel eerder die 'non-perceptieve' informatie (als 'extra-objectieve' niet zo'n verwarrend

woord zou zijn, zou dat ook heel correct de bedoeling dekken). Maar in het kunstmuseum is toegevoegde tekst- en beeldinformatie een tamelijk nieuw verschijnsel en de presentatie er van bevindt zich daar dan ook in een experimenteel stadium en vindt nog maar moeizaam een eigen specifieke vorm (afb. 1, 2 en 3).

Voor een goed begrip zij hier gesteld, dat aan het bepalen van de vorm voorafgaat het bepalen van de inhoud van de over te dragen boodschap. Hoewel dit artikel hoofdzakelijk over de vorm van de informatie-overdracht zal gaan, is het niet goed mogelijk de inhoud daarvan geheel te negeren.

Het zou goed zijn, als een museum weet zou hebben van de kennis die er bij publiek aanwezig is over een bepaald gepresenteerd onderwerp. Meestal is dat niet zo. In een enkel geval kon kennisbezit van museumbezoekers vooraf gemeten worden, maar over het algemeen is er niet méér aanwezig dan een vage notie van wat publiek weet: hoe hoog is het kennisniveau? Als voorbeeld wordt de lezer uitgenodigd voor zichzelf in de volgende zin aan te geven welk deel van de gegeven kennisinhoud aan hem zou moeten worden uitgelegd: De *a* prediking van *b* Johannes de Doper is een verhaal uit *c* Matth. 3 : 1, een van de *d* vier evangeliën uit het *e* Nieuwe Testament, een van de twee delen van de *f* bijbel, waarin is opgetekend het woord van *g* god. In de tentoonstelling *Franse Kerkrampen* (1973/74) kreeg