

## Analyses van gebouwen van G. van Arkel (1858-1918) en H. P. Berlage (1856-1934), architecten te Amsterdam

Marijke L. A. J. T. Brekelmans

**T**alrijk zijn de bronnen van Art Nouveau, zoals weergegeven in de nog steeds gezaghebbende studie van Stephan Tschudi Madsen *Sources of Art Nouveau* (Oslo 1956) ter verklaring van deze stijl [die in de laatste decade van de 19de eeuw in verschillende West-Europese landen geboren werd]. Neo-Gotiek, Neo-Rococo, Neo-Barok en andere stromingen worden besproken als aanzet van de Nieuwe Stijl zonder dat daarbij, zoals John M. Jacobus terecht opmerkte, het stylistisch verband tussen deze 19de-eeuwse stromingen en de Art Nouveau wordt aangeduid.<sup>1</sup> Hoewel Madsen de Nederlandse voorkeur voor de 16de- en 17de-eeuwse, Hollandse Renaissanceistische bouwkunst in de jaren '80 van de vorige eeuw vermeldt, wordt deze niet als eventuele bron van 'nieuwe' architectuur beschouwd.

De nadruk is gelegd op de Amsterdamse rationalistische traditie, zoals die onder invloed van de verhandeling van Viollet-le-Duc door architect P. J. H. Cuypers (1827-1921) hier te lande werd geïntroduceerd. Ook de hervormingen van H. P. Berlage (1856-1934) in de jaren '90 worden niet als een vorm van Art Nouveau betiteld, maar beschouwd als oplossingen van puur constructieve aard en op deze wijze tegengesteld aan de buitenlandse Nieuwe Kunst.

Oorzaak is, volgens Madsen, de afwezigheid van een Nederlandse, Neo-Barokke traditie, één van de belangrijkste bronnen van Art Nouveau; alleen boek-illustraties en kunstnijverheid zoals het symbolistisch werk van J. Th. Toorop of de ontwerpen van Thorn Prikker zouden onder de noemer 'Art Nouveau' gerangschikt kunnen worden.

Toch is het onjuist, alleen dit soort decoratieve of symbolistische kunstuitingen als Nieuwe Kunst te benoemen. De constructieve richting in de architectuur geeft evenzeer als de decoratieve, uitdrukking aan een verlangen naar een nieuwe vormgeving en een bevrijding van het historisch vormenrepertoire. Terecht ondrestreep Louis Gans in zijn dissertatie

*Nieuwe Kunst (de Nederlandse Bijdrage tot de Art Nouveau)* het belang van Jacobus' opmerking in deze, evenals diens stelling dat de Art Nouveau als stijl en kunsthistorisch concept zowel het rationalisme (met persoonlijkheden als Mackintosh, Hoffman, Berlage, De Baudot) als de expressieve, decoratieve richting (Gaudi, Horta) moet omsluiten. Op deze wijze werd Berlage's bijdrage aan het ontstaan van een nieuwe architectuur voor de eerste maal beschouwd als een vorm van Art Nouveau. Ook in latere studies over de Nederlandse bouwkunst in de laatste decade van de 19de eeuw bleef deze visie gehandhaafd.

---

### **Van Hollandse Renaissance naar Art Nouveau**

---

Is Madsen's 'pastische-like and picturesque Dutch Neo-Renaissance'<sup>2</sup> wel zo nadrukkelijk te scheiden van de rationalistische stroming in de Amsterdamse architectuur met aanvankelijk P. J. H. Cuypers en later, in geheel nieuwe vorm, met H. P. Berlage als belangrijkste vertegenwoordigers? Beiden waren tenslotte als historicist in een bepaalde fase van hun

◀  
Afb. 1  
Gerrit van Arkel  
(foto De Bouwwereld).

ontwikkeling op de Hollandse Renaissance georiënteerd. Beiden kenden ook de verhandelingen van Viollet-le-Duc, die niet alleen in Amsterdam van enorme invloed waren, maar ook de achtergrond bepaalden van andere, wel door Madsen erkende Art Nouveau-architecten zoals Hector Guimard en Victor Horta. Had Berlage immers, na bezichtiging van 16de en 17de-eeuwse interieurs op de Internationale Koloniale Uitvoerhandel Tentoonstelling te Amsterdam niet beweerd, dat 'men onwillekeurig voelt, dat de kunst der renaissance onze leermeesteres moet zijn, evenals de voorloepers der Renaissance begrepen, dat hunne studie in de Romeinsche tijd haar heil moest zoeken. De groote moderne stijl zal uit de Renaissance tevoorschijn komen, evenals deze uit den Romeinschen'.<sup>3</sup> Hoewel Louis Gans opmerkte, dat deze voorspelling onjuist was en de Art Nouveau in de negentiger jaren het karakter draagt van een anti-beweging, gericht tegen de naboot-



▲  
Afb. 2  
De Amsterdamse delegatie architecten tijdens het internationale architectuurcongres te Brussel in 1897. Tekening van Ed. Cuypers (Uitgave Stichting 'Architecten G.B. en A. Salm', Hilversum).

sing van de Renaissance, bevat toch ook Madsen's bewering in deze, dat stylistische elementen van de afgewezen stijl kunnen overleven, ongetwijfeld waarheid. Zeker waar het de grondvorm betreft lijkt de afhankelijkheid bij Berlage's 'Algemeene Mij. van Levensverzekering en Lijfrente' (1893) van eerdere ontwerpen in Renaissancistische stijl te evident, om een zuiver formeel onderzoek naar het verloop van 'Hollandsche Renaissance' naar Art Nouveau niet de moeite waard te maken. Op deze wijze zou er niet alleen een bron aan Madsen's *Sources of Art Nouveau* toegevoegd kunnen worden, maar ook zou de Art Nouveau-architectuur van de bloeiperiode in de jaren '90 niet langer een tussenspel vormen tussen de 19de en 20ste eeuw, maar opgenomen zijn in een organisch, veel groter (volgens

Jacobus zelfs teruggaand tot ca. 1860) 19de-eeuws typistisch verband. Ingaande op Jacobus' suggestie wil dit artikel dan ook proberen door middel van stylistische analyse de ontwikkeling van Hollandse Renaissance naar Art Nouveau aan te duiden als oorzaak en gevolg om te de door Madsen en Gans getrokken scheidslijn, zeker waar het de Amsterdamse Art-Nouveau-architectuur betreft, ter discussie te stellen.

## Gerrit van Arkel en Berlage

Behalve een bespreking van Berlage's ontwikkeling, zoals die zich in zijn ontwerpen en theorieën laat traceren, vormt dit artikel tevens een kennismaking met het oeuvre van Berlage's twee jaar jongere, weliswaar minder bekende tijdgenoot, de architect Gerrit van Arkel (1858-1918). Evenals Berlage ontwierp Van Arkel aanvankelijk in Hollands Renaissancistische stijl, terwijl zijn bouwstijl in de jaren '90 door versoering van vormen uitgroeide tot een eenvoudige variant van de Art Nouveau (afb. 1). De belangrijkste indicatie voor een gelijkschakeling met het stylistisch verloop van Berlage's bouwkundige ontwikkeling vormen de biografische geschriften van Van Arkel's vriend A. W. Weissman, met wie hij gedurende lange tijd, van 1887-1905, in opdracht van het Koninklijke Oudheidkundig Genootschap samenwerkte aan het lijvige boekwerk *Noord-Hollandsche Oudheden Beschreven en Afgebeeld*. Volgens Weissman voelde Van Arkel zich na zijn leertijd aan het bureau van de eclecticist G. B. Salm (1882) 'aangetrokken tot de Nederlandsche bouwkunst der 16de en 17de eeuw, die in Isaac Gosschalk destijds een geestdriftig bewonderaar vond' maar 'in 1893 trad Berlage in onze bouwkunst als hervormer op en verwierp den rijkdom van den Oud-Hollandsche stijl, waarin ook hij tot dusver behagen had gehad. Van Arkel was een van de eersten, die naar den profeet luisterden en wij zien na dien zijn bouwkunst een ander karakter aannemen. Soms volgde hij Berlage zoozeer, dat zijn werk slechts door den kenner van dat, door dien meester gemaakt, kan worden onderscheiden'.<sup>4</sup>

J. C. Breen, de tweede belangrijke biograaf, attendeert zijn lezers eveneens op Van Arkel's 'omstreeks 1894 aansluiten bij de moderne (Berlagiaanse) richting'.<sup>5</sup>

Toch onderscheiden Van Arkel's biografen naast de belangrijke invloed, die hij van de grootmeesters Gosschalk en Berlage onderging ook een eigen karakter-

ristiek. Breen benadrukt het 'eigene' waarmee Van Arkel, anders dan Berlage, zowel de 'oude Nederlandsche Renaissance' als de 'moderne richting' heeft nagevolgd, daarbij vooral wakend, dat de 'soberheid nimmer zou ontfaarden in somberheid'. Ook Weissman roemt zijn 'oorspronkelijkheid' in verband met de verwerking van 16de-eeuwse motieven, terwijl hij Berlage navolgend 'streefde naar een soberheid, die toch een zekere schilderachtigheid niet uitsloot'.

Ook in latere studies bleef de nadruk op het oorspronkelijke in Van Arkel's oeuvre gehandhaafd. Louis Gans vermeldt naast het persoonlijke karakter van zijn stijl bovendien de aanwezigheid van buitenlandse, met name Belgische invloed, 'niet als uiterlijk verschijnsel van buitenaf ingevoegd, maar als konsekwent uit de architectonische visie voortkomend'.<sup>6</sup>

In september 1897 behoorde Gerrit van Arkel tot de Amsterdamse delegatie van architecten (onder wie Rieber, Salm G.Bzn. en Ed. Cuypers), die werd uitgezonden naar het Brusselse Congrès International d'Architecte (afb. 2). Werd hij tijdens zijn deelname aan dit architectuurcongres geïnspireerd door de ontwerpen van de Brusselse avantgarde? En is het ook de oorspronkelijkheid, deze schilderachtigheid, die Van Arkel's vroege oeuvre met zijn latere gebouwen in Art Nouveau-trant verbindt?

Opnieuw is het opmerkelijk, dat geen van Van Arkel's biografen wijzen op een geleidelijke ontwikkeling in zijn bouwtrant en de verandering, die omstreeks 1894 daarin plaatsvond eerder omschrijven als een abrupte wending dan als een gevolg van het ontwerpen in Renaissance-stijl. Is er daarentegen geen sprake van 'organische' groei van stijl? Het antwoord op deze vraag kent geen precedent, met uitzondering van de studie, die Ben Moritz van de bekende Haagse Art Nouveau-architect Jan Willem Bosboom maakte.<sup>7</sup> Moritz draagt de karakteristiek 'luchtig en open' aan als verbindend element. Mogelijk zullen wij ook zowel in de ontwerpen van Van Arkel als in die van Berlage een dergelijke verbinding kunnen ontdekken. Alvorens tot stylistische analyse en, vooral bij de ontwerpen van Van Arkel, vergelijking met het oeuvre van tijdgenoten over te gaan volgt allereerst een bespreking van de ontwikkeling van de Nederlandse bouwkunst van 1800-1880. Later hebben ook buitenlandse vernieuwingen het Amsterdamse architectuurklimaat bepaald, waarbij de beeldende kunsten een sleutelpositie innamen. Om die reden zullen dan



ook de Engelse en de Franse Proto-Art Nouveau en de wijze, waarop deze in architecten-kringen werden ontvangen, in het hiernavolgende kort worden besproken.

---

### **De Nederlandse Bouwkunst 1800-1880**

---

De 19de eeuw is doordrongen van een verlangen naar een nieuwe, eigentijdse architectuur. Het is opmerkelijk, dat men ter verwezenlijking van dit ideaal de aandacht richt op andere historische en geografische gebieden, op technische innovaties, evenals op andere kunstuitingen zoals kunstnijverheid en decoratieve kunsten.

Voorals koesterde de 19de-eeuwse architect een grote bewondering voor de prestaties van de bouwmeesters uit het verleden, waarbij de wetenschappelijke belangstelling voor de Gotiek gedurende de tweede helft van de 19de eeuw plaats maakte voor een bovendien nationalistische<sup>8</sup> gerichtheid op de 16de- en 17de-eeuwse Hollandse Renaissance, die een van de meest glansrijke tijdperken uit de vaderlandse geschiedenis vertegenwoordigde. Daarbij verenigt deze stijl de drie buitenlandse architectuur-theoretische tradities, die deze oriëntatie op de historische bouwstijl in het Nederlandse architectuur-klimaat hebben begeleid: de Duitse Schinkelschool met haar oriëntatie op de Renaissance, de Frans rationalistische, die haar neerslag vond in de zeer invloedrijke geschriften van Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc en de Britse, waaraan werd vormgegeven door middel van het streven naar het 'picturesque', een schilderachtige kwaliteit in landschapstuin en architectuur.

▲  
Afb. 3  
P. J. H. Cuypers,  
Rijksmuseum Amsterdam,  
1875-1883.  
Middengedeelte van de  
noordgevel  
(foto Dirk Baalman).

►  
Afb. 5  
William Morris &  
Company, textielontwerp  
'Wandle', 1884. Victoria  
and Albert Museum,  
Londen.

In de 19de-eeuwse literatuur wordt de architectonische produktie uit de jaren 1800-'50 in de vorm van de Waterstaatsstijl, één van de nawerkingen van de Franse overheersing, als een leemte in de Nederlandse bouwkunstgeschiedenis omschreven. Een belangrijk moment in de Nederlandse architectuurgeschiedenis, dat zich bovendien laat aanduiden als beginpunt van het verlangen naar een nieuwe architectuur, vormt de oprichting van de Mij. tot Bevordering der Bouwkunst in 1842, die zich de bestudering van Middeleeuwse en vooral Hollands Renaissancestijl tot doel had gesteld.

Door het distilleren en samenvoegen van motieven uit verschillende historische stijlen streefde men naar een verbetering van het eigentijdse bouwkundig ontwerp. Het werkelijk fundament van de Art Nouveau uit het fin-du-siècle dient echter niet gezocht te worden in de toch vooral romantisch-eclectische ontwerpen van de leden van de Mij. tot Bevordering der Bouwkunst, maar in de traditie, zoals die omstreeks 1860 met enerzijds P. J. H. Cuypers als representant van Neo-Gotiek en rationalisme en anderzijds met Isaac Gosschalk en diens oriëntatie op de Hollandse Renaissance haar aanvang nam (afb. 3).

De Nederlandse belangstelling voor de Gotiek liep parallel met de bewondering voor de Gotiek in de omringende landen zoals Engeland, waar de theoretici A. W. N. Pugin en J. Ruskin hun ontzag voor de rationele, structurele kwaliteiten van de Gotiek verwoordden. Hoewel de basis van hun theorie sterke overeenkomst

Afb. 4  
Isaac Gosschalk,  
Brouwerij 'De Hooiberg',  
Stadhouderskade/Ferdinand  
Bolstraat, Amsterdam,  
1866-1867. (Afgebroken).  
(Detail van een Heineken  
reclameplaat, 1868).



vertoont met het Frans rationalisme zijn de ideeën van E. E. Viollet-le-Duc hier te lande aanvankelijk invloedrijker dan de Engelse. Door P. J. H. Cuypers geïntroduceerd, vormden zij de basis van de Nederlandse rationalistische traditie. Isaac Gosschalk's (1838-1907) verzet tegen de door hem zo geminachtige 'stukadoorsstijl', de Waterstaatsstijl, kreeg vanaf ca. 1865 vorm in een gerichtheid op de 16de- en 17de-eeuwse Hollandse Renaissance, die behalve door de Duitse architectuurtraditie (hij genoot zijn opleiding tot ingenieur-architect aan de Polytechnische School te Zürich) en het Engelse 'picturesque' mede door Viollet-le-Duc's *Entretiens sur l'Architecture* werd bepaald.<sup>9</sup> (afb. 4)

Beide richtingen, de Gotische en de Renaissancestijl, herstelden onder invloed van Viollet-le-Duc's *Verhandelingen* de nationale baksteentraditie. Beide richtingen toonden zich verwant in hun constructieve mogelijkheden, terwijl beide richtingen zowel qua detaillering als in het silhouet naar het schilderachtige neigen.<sup>10</sup>

In de zeventiger jaren heerst een toenemende belangstelling voor de Hollandse Renaissance. Er is geenszins sprake van stijlzuiverheid. Ook voor Isaac Gosschalk, in deze jaren één van de voornaamste representanten van deze richting, vormt het streven naar een schilderachtig, oorspronkelijk karakter de belangrijkste faktor bij het bouwkundig ontwerp.

Zo is deze bouwstijl, ofschoon op het rationalisme gebaseerd, in hoofdzaak toch schilderachtig. Er is een opvallende overeenkomst met de 19de-eeuwse schilders van stadsgezichten en hun romantische interpretatie van de 16de- en 17de-eeuwse voorbeelden.



---

## De Hollandse Renaissance als Basis voor een Nieuwe Kunst

---

In de tachtiger jaren is de voorkeur voor de vaderlandse 16de- en 17de-eeuwse bouwkunst overheersend. De toenemende bestudering van deze stijl gaat gepaard met een groeiende belangstelling voor de conservering van de Nederlandse monumenten uit deze periode. Niet alleen had men oog voor het zowel pittoreske als rationele karakter van het nationaal erfgoed, maar bovendien verwachtte men in tegenstelling tot de Hollandse Renaissancisten uit de jaren '60 en '70 in kunstnijverheid en architectuur de ontwikkeling van een nieuwe stijl uit een herleving van de 16de- en 17de-eeuwse bouwwijze. Zoals Berlage zich in zijn artikel 'De Retrospectieve Kunst' (1884) sterk aangetrokken voelde tot de 17de-eeuwse 'Kamer van Jan Steen' op de Koloniale Uitvoerhandel Tentoonstelling te Amsterdam ('Dat hier voor de moderne kunst wat te leren valt, zal niemand meer betwijfelen, die zich de moeite neemt, alles van nabij te bekijken'), zo constateerde Eugen Gugel in deze jaren al een enorme vooruitgang in de 19de-eeuwse bouwkunst als gevolg van de bestudering van deze stijl.<sup>11</sup> Een ander belangrijk theoreticus en promotor van de Hollandse Renaissance was J. R. de Kruyff, sinds 1881 aangesteld als directeur van de Rijkschool voor Kunstnijverheid en daarnaast als bestuurslid betrokken bij de Mij. tot Bevordering der Bouwkunst. Van zijn hand verscheen in het Bouwkundig Weekblad (1885) het artikel 'Hollandsche Renaissance', waarin de stijlkenmerken van de Nederlandse 16de- en 17de-eeuwse bouwkunst werden gedefinieerd in de vorm van acht typering, waarbij consolebouw (als steunpunt voor zuilen en pilasters), blindbogenstelsel, de trapgevel en afwisseling van materiaal door de toepassing van rode berg- en baksteen als de belangrijkste karakteristieken werden omschreven. In weerwil van het toenemend historisch onderzoek naar de Hollandse Renaissance blijft bij de toepassing van deze stijl het schilderachtig karakter overheersen. Men bewonderde de 16de- en 17de-eeuwse bouwwijze ook niet alleen om haar rationele kwaliteiten zoals haar eenvoud of structurele aard, maar juist om de grote mate van vrijheid, die deze de architect bood. Juist deze kwaliteit werd als navolgenswaard beschouwd. Zo vormde Berlage's tweede Beurs-ontwerp (1884-'85) een eerbetoon aan de schilderachtige, poëtische kenmerken van de vaderlandse bouwkunst en roemde hij in zijn artikel

'Amsterdam en Venetië' (1883) het grote talent, waarmee de 'Noordsche kunstenaars de vrijheid hunner kunst hebben toegepast'.<sup>12</sup> C. Muysken prees ook bij eigentijdse bouwmeesters de 'artistieke opvatting en individualiteit' waarmee zij de 'berg- en baksteenstijl' hebben beoefend.<sup>13</sup> Naast het bij uitstek nationale karakter van deze stijl benadrukte J. R. de Kruyff in zijn kritieken op de ontwerpen voor de nieuwe Beurs deels de rationele eigenschappen van de Hollandse Renaissance, maar vooral de persoonlijke oorspronkelijke wijze, waarop haar stijlelementen tot een geheel moesten worden verwerkt, 'waartoe, om slechts drie hoofdmotieven te noemen, de trapgevel, de consolebouw en het blindbogenstelsel ruimschoots stof bevatten'.<sup>14</sup>

---

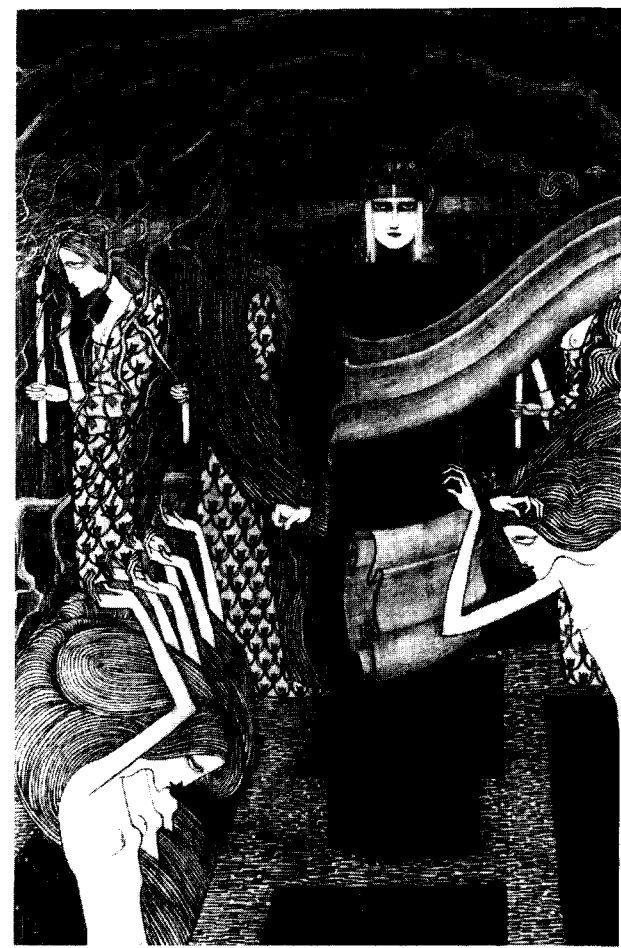
## Engelse en Franse Proto-Art Nouveau

---

De Engelse 'Gothic Revival', zoals die werd ontwikkeld door William Morris, werd tot bron van de Arts and Crafts Movement en via deze beweging tot bron van de Nieuwe Kunst op het vasteland, waarbij de belangstelling van de Engelse kunstenaars voor de structuur van de natuur de belangstelling van de Neo-Gotici voor het constructief karakter van de middeleeuwse architectuur weerspiegelde. (afb. 5) Door zijn introductie van deze nieuwe Engelse principes van naturalisme in de vorm van stilering en vereenvoudiging van 16de- en 17de-eeuwse plantaardige ornamentiek (1885), evenals in zijn voorstel om het ontwerpen van kunstnijverheid en ornamentiek los te koppelen van de taak van de architect (1893), speelde De Kruyff bovendien een belangrijke rol als wegbereider voor de Nieuwe Kunst in de jaren '90. Het zijn dan ook de kunstnijverheid en de decoratieve kunsten, die omstreeks 1890 als eersten een losmaking van de traditie te zien geven. Het is opvallend, hoe al vroeg in de jaren '90, wanneer het gebouw nog in Renaissancistische trant wordt opgetrokken, men in de ornamentiek bewust met het overgeleverde Renaissance-ornament tracht te breken. Aanvankelijk bevat het nog traditionele ornament alleen een nieuwe symbolische waarde (waarschijnlijk in verband met de zinnebeeldige betekenis van de 16de- en 17de-eeuwse ornamentiek), maar in de decoratie van de Renaissancistische Stadschouwburg van J. L. Springer (1892-'94) is er sprake van een heel nieuwe, geabstraheerde opvatting.<sup>16</sup> W. Kromhout juicht het bijzonder toe, dat A. W. Weissman bij het Stedelijk Museum (1895) althans 'in de

►  
Afb. 7  
J. Th. Toorop, 'Fatalisme',  
1893. Potlood en zwart  
krijt op bruin-geel papier.  
Rijksmuseum Kröller-  
Müller, Otterlo.

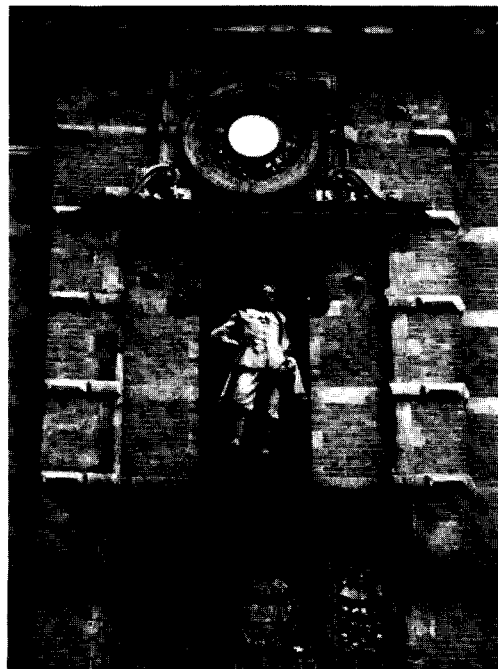
details gepoogd heeft, een nieuwen weg te bewandelen' (afb. 6). Bovendien wijst hij op de symbolische betekenis van deze aan flora en fauna ontleende ornamentiek en spreekt de verwachting uit, dat 'als de nieuwe bouwkunst ooit zal verschijnen, deze zich zal toonen in de details'.<sup>17</sup> Ook bij anderen wortelt zich steeds vaster de overtuiging, dat het de 'versierkunst zal wezen, die ons de veelbegeerde bouwkunst brengt', waarbij men bijzondere kracht toekende aan de 'Engelsche School', daar zij 'strengere, gestileerde architecturale' kenmerken bevat.<sup>18</sup> Architecten legden zich toe op de decoratieve tekenkunst en oefenden zich niet alleen in de strenge lijnen van de Engelse prentkunst, maar ook in de vloeiende lijnen van het Frans symbolisme en (Post-)Impressionisme, zoals die door bemiddeling van symbolistische kunstenaars als Jan Toorop en Roland Holst in Nederland werd geïntroduceerd. (afb. 7) Met name de sterk lineaire weergave van de schilders uit de Franse School van Pont-Aven (ook wel Synthetisme of Cloissonisme) met Paul Gauguin als belangrijkste vertegenwoordiger bleek van grote betekenis voor de ontwikkeling van de schilderkunst, decoratieve kunsten en architectuur. Voor Berlage betekende oefening in deze versieringsvormen eveneens een mogelijkheid om de traditie te doorbreken. Louis Gans wijst in dit verband op Berlage's samenwerking met A. J. Derkinderen aan de *Gijsbrecht van Aemstel* (1893), waar hij bij enkele illustraties overging tot een decoratieve verwerking van de zwenkende lijnen van de symbolisten. Ornamentstudies van zijn hand uit de vroege jaren '90 sluiten aan bij de buitenlandse Art Nouveau, zoals ook de vloeiende lijnen van



de ornamentele rand van de tekening van de 'Algemeene' (tentoongesteld bij kunsthandel Buffa in de Kalverstraat) verwantschap tonen met de stijl van de Art Nouveau architect 'par excellence', Henri van de Velde.<sup>19</sup>

### **P. J. H. Cuypers, 'afgod van de aanhangers der nieuwe richting'**

Op deze wijze kwam, mede door de bekendheid met Engelse en Franse producten en publikaties al vroeg een heel nieuwe Nederlandse vormgeving tot stand op het gebied van kunstnijverheid en decoratieve kunsten. Binnen de architectuur hebben ook andere factoren de ontwikkeling naar een nieuwe vormgeving bepaald, zoals de vorderingen op het gebied van metalen constructies, die met name in Frankrijk gedurende de tweede helft van de 19de eeuw verbazingwekkende proporties aannamen. De introductie van de nieuwe materialen zink, gewapend beton en in het bijzonder gietijzer biedt ongekennde mogelijkheden. Ook het ingrijpend transformatieproces, dat zich omstreeks de eeuwwisseling in vele steden voordeed, heeft de architect voor nieuwe opgaven gesteld. Vooral in steden, die in deze jaren een periode van groei doormaakten, zijn voorbeelden van een nieuw



►  
Afb. 6  
A. W. Weissman, Stedelijk  
Museum Amsterdam,  
1895. Detail.  
(Foto Erik de Jong).



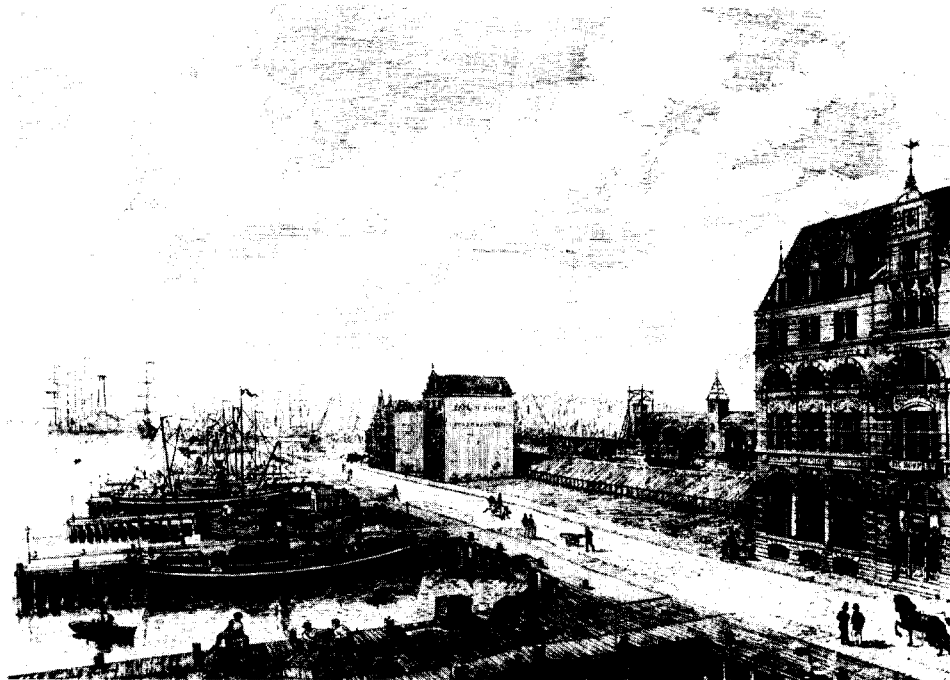
maar bepalender voor de ontwikkeling van de nieuwe architectuur waren de ontwerpen en geschriften van H. P. Berlage. In zijn oeuvre laat zich bovendien het verloop van Hollandse Renaissance naar Art Nouveau uitstekend nagaan. Nikolaus Pevsner noemt Berlage in deze zin een tegenhanger van de Engelse architect C. A. Voysey; voor beiden vormde de inheemse, nationale architectuurtraditie uitgangspunt voor een nieuwe stijl.<sup>22</sup>

### Semper en Viollet-le-Duc

Zoals vermeld, getuigt Berlage's tweede ontwerp voor de Amsterdamse Beurs (1884-'85) van zijn bewondering voor de schilderachtige, poëtische kwaliteit van de vaderlandse 16de- en 17de-eeuwse bouwkunst. Uit de jaren 1883-'86 dateren o.a. het Volkskoffiehuis de Hoop, uitgevoerd in een stijl verwant aan het Beurs-ontwerp en de winkel voor Focke en Meltzer aan het Spui in de trant van de Venetiaanse Renaissance (afb. 8, afb. 9). Opnieuw Hollands Renaissance'istisch was zijn ontwerp voor een gevel aan de Egelantiersgracht (1891), terwijl

Afb. 8  
Th. Sanders en  
H. P. Berlage,  
Volkskoffiehuis 'De  
Hoop', De Ruyterkade,  
Amsterdam 1883-1884.  
(Afgebroken). Lichtdruk  
naar een tekening van  
H. P. Berlage  
(afbeelding Bouwkundig  
Weekblad).

soort architectuur aan te treffen. Tevens heeft de opkomst van verschillende soorten bedrijven het aanzicht van vele Nederlandse steden aan het einde van de 19de eeuw veranderd; in Amsterdam vormde vanaf 1880 het ontwerpen van handels- en kantoorgebouwen, vooral gevestigd langs Damrak en Rokin en het centrale deel van de grachtengordel, voor velen een heel nieuwe uitdaging. Ter oplossing van de nieuwe bouwopgaven heerst aan het begin van de jaren '90 een toenemende belangstelling voor de Frans rationalistische school, die binnen het bouwkundig ontwerp een perfecte balans tussen het 'gevoel' en de 'rede' wist te bewerkstelligen. In *De Opmerker* schreef men hoe de 'aanhangers der nieuwe richting' Dr. Cuypers, immers tot dan toe Nederlands' belangrijkste rationalist, 'tot hun afgod (hebben) gemaakt'.<sup>20</sup> W. Kromhout gaf in zijn voordracht 'Het Rationalisme in Frankrijk' (1893) blijk van bekendheid met Cuypers' rationalisme in de architectuur en beval zijn tijdgenoten de 'rede' gepaard met 'schoonheidsgevoel en artistieke' aan als basis voor een nieuwe architectuur.<sup>21</sup> Naast Cuypers waren ook J. L. M. Lauweriks en K. P. C. de Bazel mede door hun actieve deelname aan *Architectura* et *Amicitia* (in de jaren '90 het meest revolutionaire genootschap) zeer invloedrijk op de toenmalige avant-garde,



het woonhuis Van Baerlestraat 72 voor Dr. E. D. Pijzel (1891-'92) in dezelfde, weliswaar sterk vereenvoudigde vormtaal is uitgevoerd. Evenals bij Isaac Gosschalk werd ook Berlage's theoretische achtergrond door *Der Stil* van Gottfried Semper en Viollet-le-Duc's geschriften bepaald. Gosschalk's voorkeur voor de Renaissance werd tijdens zijn opleiding in

Zürich gevormd en ook Berlage's opleiding aan de Polytechnische School heeft daar in belangrijke mate toe bijgedragen. Zoals Gosschalk zijn collegae de Hollandse Renaissance aanbeval wegens haar eenvoud, plooibaarheid en decoratieve mogelijkheden, zo lijkt Berlage's mening over de verhouding structuur-dekoratie in de 16de- en 17de-eeuwse bouwkunst op eenzelfde visie gefundeerd. Beider aandacht voor de konstruktieve eigenschappen van de Hollandse Renaissance is ontleend aan Viollet-le-Duc's *Entretiens*. Isaac Gosschalk ontkende deze konstruktieve karakteristiek bij de Gotische stijl. Berlage kwam echter tot een vergelijking tussen beide stijlen: zijn karakterisering van de Nederlandse Vroeg-Renaissance als een vermenging van Gotische structuur met Renaissancistische vorm lijkt sterk op die van Cuypers.<sup>23</sup> Maar volgens Berlage is zowel de Gotische als de Renaissancistische bouwkunst konstruktief van aard en om die reden geschikt als 'drager van decoratieve bekleding': 'En juist deze twee zoo hemelsbreed verschillend van vorm hebben dat gemeen, wat hen juist tot meesterstukken van bouwkunst stempelt, ja door velen worden beschouwd als vertegenwoordigers van die beide richtingen in de bouwkunst, die alleenrecht van bestaan hebben, nl. het constructieve'.<sup>24</sup>

### Bouwkunst en Impressionisme

In de jaren 1893-'94 treedt een wijziging op in Berlage's interpretatie van Hollands Renaissancistische vormentaal. Was zijn eerste ontwerp voor de Algemeene Mij. van Levensverzekering en Lijfrente aan het Damrak (1893) nog traditioneel van opvatting met gargouille-achtige leeuwenkoppen en andere Renaissancistische elementen, zijn tweede ontwerp vertoont een opmerkelijke vereenvoudiging en stylering ten opzichte van andere contemporaine gebouwen. Al in 1893 verwoordde Berlage zijn nieuwe opvattingen ten aanzien van de te volgen methode in de lezing 'Bouwkunst en Impressionisme',<sup>25</sup> gehouden voor het Rotterdamse genootschap Bouwkunst en Vriendschap. In reactie op de excessieve vormen, die het Hollands Renaissancistisch ontwerp vanaf ca. 1875 met een overvloed aan arkels, details en torentjes ten toon spreidde, treedt Berlage in vergelijking met 'die bekoorlijke blik, waarmee de oude steden ons aanzien'. Een opmerkelijke overeenkomst met het Engelse 'picturesque', evenals met de stadsgezichtschilders (ook uit de eigen tijd) vormt Berlage's omschrijving van de oude

bouwmeesters als 'schilders' en het stadsgezicht als 'schilderij' (afb. 10). Echter, in tegenstelling tot de overdreven schilderachtigheid in de 19de-eeuwse bouwkunst wisten deze bouwmeesters verstandig gebruik te maken van hun 'artistieke penningen': 'Het geheim van alle artistiek effect (ligt) juist in een spaarzaam gebruik van de middelen tot versiering. Het kenmerk van de voorname pracht was ten allen tijde, soberheid, de onsterfelijk klassieke eigenschap'. Ook op het gebied van de stadsaanleg strekken de 16de- en 17de-eeuwse bouwmeesters de moderne architect tot voorbeeld. Het is in hoofdzaak de 'geslotenheid der ruimte', die een artistieken indruk der ouden pleinen en straten weet te bewerkstelligen, terwijl het begrip 'geslotenheid' aan het contemporain systeem van stadsuitbreiding geheel vijandig is: 'Een doek met gaten en liefst zoo groot mogelijk', waaraan een zuiver functioneel stratenplan zonder enige artisticeit ten grondslag ligt. Helaas, die romantisch pittoreske kunst is geweest. 'Het vonnis is geveld, over alle moderne Renaissance. Daarmee is niet gezegd, dat die komende kunst van de vroegere niets heeft te leren'. Het Engelse 'picturesque' was van invloed op de oorspronkelijke, schilderachtige wijze waarmee werd vormgegeven aan de Hollands Renaissancistische bouwkunst (ook Berlage benadrukt nogmaals dit heersend streven naar originaliteit), opnieuw is het een schilder-kunstige kwaliteit, ditmaal de 'impressionistische', die moet inspireren bij de totstandkoming van het architectonisch ontwerp: 'Ten allen tijden hebben de architecten veel van de schilderkunst kunnen leren, de Renaissance is zelfs door schilders voorbereid, dat wij nu ook van hen leren, gelijk ook omgekeerd'. Bij de impressionistische bouwkunst zijn de 'grootte momenten, c.q. de massa-verdeeling hoofdzaak'. Een harmonieuze massa-verdeling moet hierbij geïnterpreteerd worden als een 'karakteristiek silhouet met een eenvoudigen onderbouw', echter niet de verwarring van topgevels, torentjes topgevels en andere 'uitsteek-sels', zoals die bij de Hollands Renaissancistische bouwkunst overwegend werden toegepast, maar een 'eenvoudiger, véél naïever voorstelling', terwijl bij de detaillering de uiterste soberheid moet worden betracht. Overigens beschouwt Berlage het impressionisme niet als een 'ongekende kunstopvatting', exclusief voor de eigen tijd. Ook de besten onder de oude meesters, 'zij die staan boven op den top van den gouden berg', waren impressionisten, ook zij zochten naar de 'grootte momenten'.



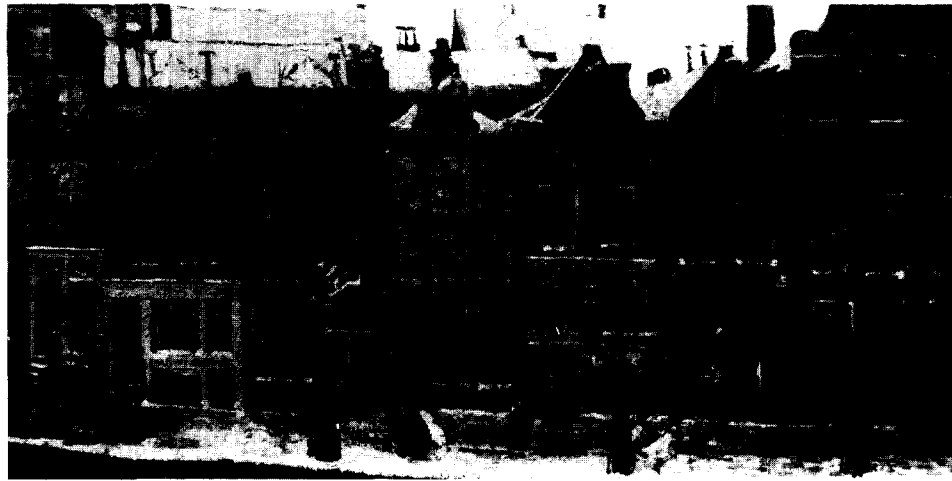
▲  
Afb. 9  
Th. Sanders en  
H. P. Berlage, gebouw  
Mercurius van de firma  
Focke & Meltzer,  
Kalverstraat/Spui,  
Amsterdam, 1884-1886.  
Pentekening van  
H. P. Berlage  
(afbeelding Bouwkundig  
Weekblad).



'De Kunst, die komen zal, moet van de Kunst, die geweest is, alléén leeren, de gróóte eenvoudige, massale lijnbeweging; maar haar taak is, een variatie daarop te vinden; het thema moge hetzelfde zijn, de variatie schijnt ons als nieuw; het is immers alleen de vorm in de kunst die bekoort'. Niet alleen esthetische, maar vooral ook praktische eisen gebieden een heel andere stijloppvatting van de architect. Allereerst het bouwen 'en masse' in de moderne woonbuurten. Hoe prachtig zou een impressionistisch silhouet hun duizelingwekkende symmetrie en eentonigheid kunnen vervangen! Ten tweede de enorme snelheid van handelen, die deze spekulatiebouw vereist. Door de faktor 'time is money' wordt de moderne bouwmeester als vanzelf tot impressionisme gedwongen. Het aanbrengen van ornamentiek vormt een te langdurige en te kostbare aangelegenheid. Tenslotte het gebrek aan geld, veroorzaakt door de veranderende samenleving, steeds meer doordrongen van het 'schoone beginsel der maatschappelijke gelijkheid' en die om die reden andere, meer sociale prioriteiten stelt dan kostbare architectonische ontwerpen, voorzien van schitterende ornamentiek.

### **De Algemeene Maatschappij voor Levensverzekering en Lijfrente**

Berlage's nieuwe denkbeelden werden gevisualiseerd in het kantoorgebouw voor de Algemeene Maatschappij voor Levensverzekering en Lijfrente, waarin opnieuw Gotische en Renaissancistische vormen als behorend tot de rationalistische traditie werden vermengd, echter dermate vereenvoudigd, dat zij welhaast slechts de associatie aan deze historische stijlen wekken (afb. 11). Manfred Bock omschrijft de Algemeene als een 'dokument van de laatste poging om Middeleeuwen en Renaissance op de reeds door Cuypers gevormde manier met elkaar te verzoenen'.<sup>26</sup> Tevens vormt de wijze, waarop hier aan het streven naar een nieuwe architectuur is uitdrukking gegeven, een opmerkelijke parallel met de opkomst van het Nederlands verzekeringswezen, dat gedurende de jaren '80 nog in hoofdzakelijk buitenlandse handen berustte. In weerwil van de buitengewoon revolutionaire manier, waarop Gotische en Renaissancistische vormen zijn gereduceerd, bevat het ontwerp voor de Algemeene toch ook historische citaten, die herinneren aan de zo schilderachtige Hollandse Renaissance uit de voorgaande jaren. Zoals W. Vogelsang al constateerde vormt de façade-structuur van de Alge-



meene een herhaling van de opbouw van het gebouw Mercurius voor de firma Focke & Melzer: een traditioneel Renaissancistisch schema, bestaande uit een horizontale indeling in traveeën, waarbij de pui een verticale drie-deling bevat, de twee middelste traveeën als eenheid zijn behandeld en tenslotte een rij gekoppelde vensters in de derde verdieping.<sup>27</sup> Ook de bijzondere hoekoplossing met de steunbeer, waarop een beeld van Johan de Witt geplaatst is, vormt tezamen met het arkel-torentje ter hoogte van de derde verdieping een reminiscentie aan vroegere ontwerpen. Het arkel-torentje werd aanvankelijk overwegend ingeschreven, maar later uitgekraagd in de hoek van het gebouw (Berlage laat het vlak in de façade overgaan), maar toch past dit motief geheel in de voorafgaande Renaissancistische traditie, waarin bij situering op een hoek het overhoekse aspect veelvuldig werd benadrukt. Door plaatsing van torens en arkels werd het zo statische schema van de frontale classicistische architectuur doorbroken, terwijl op deze wijze tevens aan het traditionele, min of meer rechthoekige stratenplan een schilderachtiger karakter werd verleend. Ook de asymmetrische opbouw van contour en façade, volgens Manfred Bock mogelijk in samenhang met Viollet-le-Duc's begrip 'Pondération', lijkt een automatisch gevolg van de steeds dominantere asymmetrische schikking van de bouwlementen in het Hollands Renaissancistisch ontwerp. Behalve de afwisselend uitstekende en terugspringende bouwlichamen, zoals de vooruitkragende derde verdieping, waarin vensternissen en een reliëf sterke licht- en schaduw effecten veroorzaken, bewerkstelligen het arkel-torentje, het balkon en de a-symmetrische contour een zeer traditioneel schilderachtig resultaat. Ook Berlage's latere ontwerpen behielden deze historische reminiscenties:

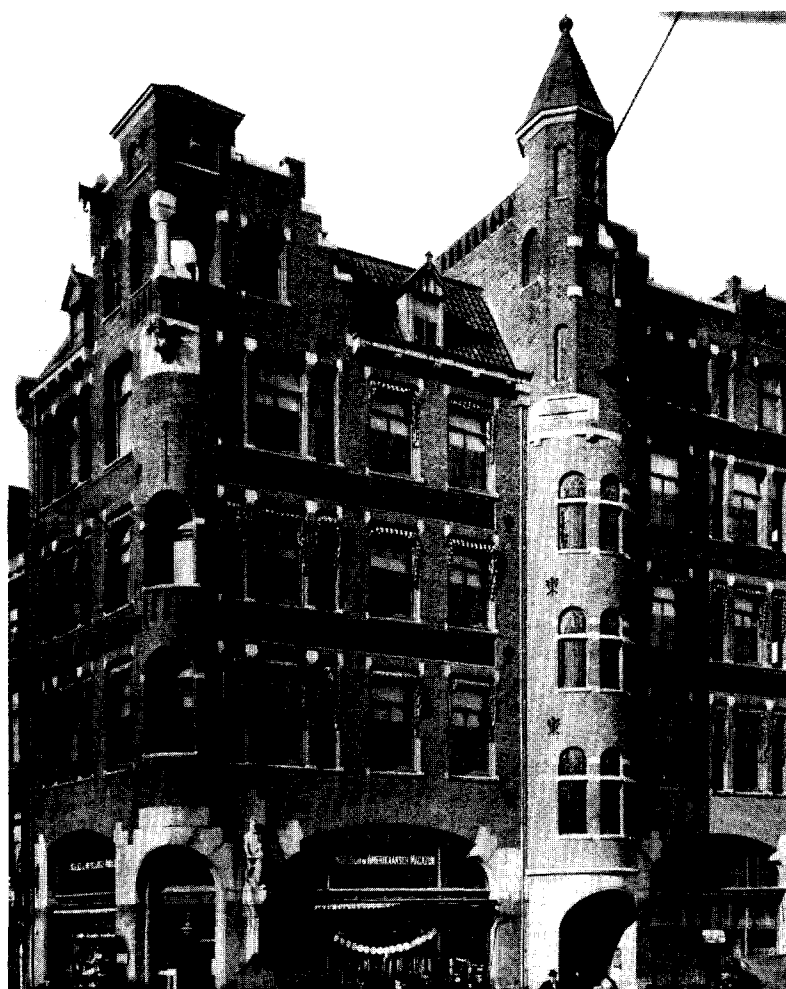
▲  
Afb. 10  
G. H. Breitner,  
Lauriergracht Amsterdam,  
1895.  
Stedelijk Museum,  
Amsterdam.

Afb. 11  
H. P. Berlage, De  
Algemeene', Damrak,  
Amsterdam, 1893  
(foto Bouwkundig  
Weekblad).  
▼



bij de ontwerpen voor de verzekeringsmaatschappij De Nederlanden van 1845 te Amsterdam (1894) en Den Haag (1895) kwam het streven naar schilderachtigheid opnieuw tot uiting in een pittoresk silhouet, doorbroken met pinakels, torentjes en trapegevels (afb. 12). Zo vervult de hoekoplossing van de Algemeene met haar 'organische hoogteontwikkeling' eveneens een zuiver esthetische functie, die op middeleeuwse principes<sup>28</sup> is gebaseerd en door Berlage bij zijn latere verzekeringsgebouwen vrijwel letterlijk zou worden overgenomen. A. W. Weissman verweet Berlage een misplaatste overname van Amerikaanse voorbeelden.<sup>29</sup> De (toch vooral theoretische) 'Ingewijden in de Nieuwe Kunst' waren daarentegen van mening, 'dat hij nog veel te veel in het oude verstrikt (bleef)'.<sup>30</sup> W. Kromhout schreef in zijn kritiek over de Algemeene: 'De weinige samenhang tussen de bouwdeelen en skulpturale details herinnert aan bouwwerken uit vervlogen goede tijden. De kleuren-combinatie van hard- en zandsteen is eveneens zeer geslaagd en, hoewel staande temidden van kleinere baksteen gebouwen en daardoor in zekeren zin geïsoleerd, is het geen importatiewerk, maar van vaderlandschen bodem gebleven, met een Hollandsch as-

Afb. 12  
H. P. Berlage, 'De Nederlanden van 1845', Muntplein, Amsterdam, 1894  
(foto Stichting Architectuur Instituut).



pect en met Hollandschen geest'.<sup>31</sup> Zo werd de compositie hoofdzakelijk door het 'gevoel' van de architect voor het 'esthetisch juiste' bepaald.<sup>32</sup> Toch is de opbouw van de Algemeene rationalistisch: steeds blijft de plaatsing van de ornamentiek gebonden aan de constructie van de façade en zal deze niet overschrijden. Op deze wijze vormt het gebouw een voortzetting van Cuypers' rationalistische traditie naar het principe van Viollet-le-Duc: 'Toute forme qui n'est pas indiquée par la structure doit être repoussée'. 'Rede' en 'gevoel' zijn bij de Algemeene in perfecte balans.

Enerzijds verwijst de Algemeene naar de voorafgaande traditie, anderzijds door de verregaande abstrahering van structuur en detaillering naar de nog grotere vereenvoudiging van wat nog volgen zal. Het is opvallend, dat Jurriaan Kok's lofspraak op de Algemeene, wanneer hij het gebouw noemt 'eene persoonlijke uiting van den bouwmeester', 'zoo verdienstelijk omdat hij de constructie niet heeft opgeofferd aan de decoratie', karakteristieken vermeldt, die eveneens op vele van Gosschalk's ontwerpen van toepassing hadden kunnen zijn.<sup>33</sup> Nieuw is echter de versobering, volkomen naar de richtlijnen van 'Bouwkunst en Impressionisme'. Nieuw is ook, hoewel even kleurrijk als de Hollands Renaissance bouwkunst, de toepassing van materialen in de afwisseling van hardsteen en Oberkirchner zandsteen. De topgevel had een rood pannendak, terwijl de façade geheel met houtcement was afgedekt. Verschillende mozaïeken vormden kleurrijke accenten. Van zeer groot belang is de nieuwe opvatting ten aanzien van de ornamentiek, doordrongen van diep symbolische betekenis. Deze symbolische opvatting van de ornamentiek met een heel nieuwe vormgeving en iconografie is één van de belangrijkste kenmerken van de Art Nouveau. Ook de hernieuwde opvatting van het gebouw als *Gesamtkunstwerk*, waaraan kunstenaars uit verschillende disciplines samenwerken, zou voor een groot deel de ontwikkeling van de Nieuwe Kunst bepalen. Berlage's bewondering voor de middeleeuwse architectuur was vooral gefundeerd op de 'harmonische combinatie van de drie grote kunsten', in tegenstelling tot de 19de-eeuwse Renaissance, die deze eigenschap miste.<sup>34</sup> De samenwerking met de beeldhouwers Bart van Hove en Lambertus Zijl bij de Algemeene vormt, volkomen naar de richtlijnen van De Kruyff het begin van een lange traditie, die ook bij Berlage's magnum opus, de Beurs, zou worden doorgevoerd. Hier vormen de skulpturen van Zijl en Mendes da Costa, de wand-

schilderingen en keramiek van Roland Holst en de gebrandschilderde vensters van A. J. Derkinderen een onscheidbare eenheid met de architectuur.

## Gerrit van Arkel, ontwerpen 1887-1903

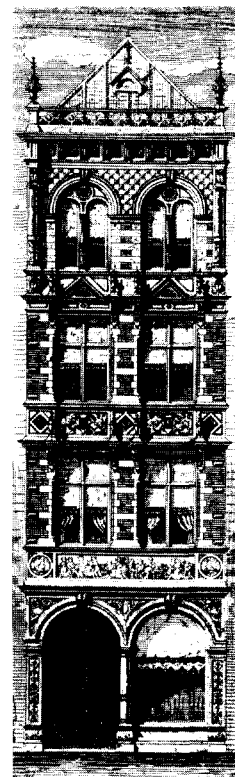
Evenals Berlage's loopbaan als bouwmeester wordt ook Van Arkel's carrière gekenmerkt door een zeer grote produktiviteit, die zich voornamelijk in Amsterdam heeft geconcentreerd. Zij neemt haar aanvang met het gebouw voor de sleepdienst H. Rutters (De Ruyterkade 99) uit 1883, het jaar van oprichting van de firma Wilkens en Van Arkel (1883-1884). Uit 1918 dateert Van Arkel's laatste ontwerp, het perceel Westermarkt 2/ Keizersgracht 198, dat in 1919, een jaar na zijn overlijden, door compagnon H. J. Breman werd voltooid. Zoals bij de hierboven besproken gebouwen van Berlage zijn de geselecteerde gebouwen in dit artikel beperkt tot een representatief gedeelte van Van Arkel's produktie uit de tweede helft van de tachtiger jaren en de jaren omstreeks de eeuwwisseling, waarin de Art Nouveau jaar internationale bloei doormaakte.

Het pand Nieuwendijk 89 (1887) is het eerste winkelwoonhuis, dat door Van Arkel na Wilkens' vertrek naar Indië als zelfstandig architect werd ontworpen en vormt als zodanig het eerste in de reeks van zes ter analyse uitgekozen ontwerpen. Het gebouw van de Buitenlandsche Bankvereeniging aan het Damrak (1903), waarmee Van Arkel volgens contemporaine literatuur uitdrukkelijk Berlage's 'Algemee-ne' heeft proberen te evenaren, zal om die reden als laatste worden besproken.

### Nieuwendijk 89 (1887)

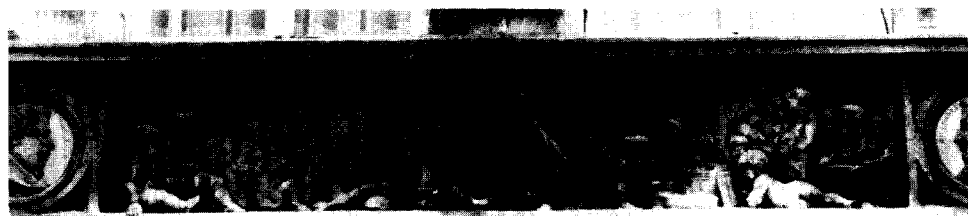
Uit 1887 dateert Van Arkel's ontwerp voor het winkelwoonhuis Nieuwendijk 89, waarin het fotografisch atelier van A. Greiner gevestigd was (afb. 13). Vooral de bijdrage van de beeldhouwers Van den Bossche en Crevels, beiden lid van het genootschap Architectura et Amicitia, werd zeer gewaardeerd. Het is bovendien opmerkelijk, dat dit perceel zelfs vier jaar na voltooiing, in 1891, onder de jongere generatie blijktbaar nog steeds als een goed voorbeeld van een architectonisch ontwerp gold. Met deze façade toont Van Arkel zich dan ook bij uitstek 'de son temps', de jaren '80, waarin menig bouwmeester zich door de Renaissancistische bouwkunst liet inspireren. In

weerwil van Weissman's fingerwijzing naar de vaderlandse 16de- en 17de-eeuwse bouwkunst bevat dit ontwerp echter weinig referenties aan de Hollandse Renaissance. Diamantkoppen sieren weliswaar de begrenzing van de façade ter hoogte van de eerste en tweede verdieping (evenals de zwikken van de derde), baksteen is afgewisseld met kalkstenen banden (St. Joire), zoals ook de façade in de openstapeling van de verschillende verdiepingen een sterk vertikaliserende werking vertoont. Naast deze Hollands Renaissancistische kenmerken bevat de gevel hoofdzakelijk Italianiserende motieven, zoals die tijdens de 16de eeuw in de Nederlanden werden geïntroduceerd: de winkelpui met samengesteld fries van Van den Bossche, de frontons met schelpvulling boven de tweede verdieping, terwijl de 'statige kroonlijst', die het geheel afsluit, 'in details herinnert aan de Fransche bouwstijlen uit de eerste helft van de 16de eeuw'. De bewondering voor de Vroeg-Renaissancistische panelen met arabesken en wapens en de diamantvormige profilering met antieke vazen daarnaast, vertonen beide een treffende gelijkenis met de ornamentiek aan het zuiderportaal van de St. Nicolaaskerk (Oude Kerk) te Amsterdam.<sup>36</sup> Heel origineel is vooral het fries van Van den Bossche, dat de 'verschillende bewerkingen (voorstelt), die een fotografische afdruk moet ondergaan alvorens in het album eene plaats te vinden' (afb. 14). Op traditionele wijze, door middel van putti, werd binnen een traditioneel kader, een fries, vormgegeven aan een nieuwe allegorie die verwijst naar de functie van dit winkelwoonhuis. Binnen een medaillon kijken de voormannen van de fotografie, Daguerro en Niepce toe, hoe 'deze kleine jongens, op de komisch naïeve manier van doen aan zulke kleuters eigen, bezig (zijn) met de verschillende werkzaamheden, terwijl het laatste groepje in een portret-album bladert'. Van een rationalistische attitude, getuigen het grote etalagevenster en de ruime ver-



▲ Afb. 13  
G. van Arkel,  
'Fotografisch atelier  
A. Greiner', Nieuwendijk  
89, Amsterdam, 1887.  
Pentekening (afbeelding  
De Architect).

Afb. 14  
Een nieuwe allegorie in  
traditionele vorm. Van  
den Bossche en Crevels,  
fries boven de winkelpui  
van het perceel  
Nieuwendijk 89, 1887  
(foto auteur).  
▼





▲  
Afb. 15  
Isaac Gosschalk, Hotel-  
café-restaurant 'Die Port  
van Cleve', Nieuwezijds  
Voorburgwal 178,  
Amsterdam, 1885-'86  
(foto Wilfred van  
Leeuwen).

werking van glas in de entree (in deze dagen een echte 'nouveau'), evenals de expositie van de smeedijzeren balustrade op de kroonlijst. Zowel de winkelpui met granieten zuil en koperen kapiteel als de 'Italiaansche tweelichten' van de derde etage zijn hoogstwaarschijnlijk citaten van het gebouw Mercurius voor de firma Focke & Meltzer, in 1884-'86 ontworpen door Th. Sanders en H. P. Berlage. Zo is deze façade, afgezien van de enkele 'rationele' karakteristiek, in hoofdzaak romantisch eclectisch. Zij zou welhaast kunnen wedijveren met de schilderachtige vermenging van stijlen in Isaac Gosschalk's Die Port van Cleve (1885-'86), die naast de Renaissancistische bovendien nog Spaans-Renaissancistische, Gotische en Rococo-citaten bevat (afb.15).

### Kalverstraat/Heiligeweg 1 (1891)

De sigarenwinkel voor G. H. de Veer<sup>37</sup> (ook wel 't Moortje' naar het beeld van de negerin, dat oorspronkelijk op de hoek van dit woonhuis was geplaatst) werd ontworpen in 1891, aan Heiligewegzijde direkt aansluitend bij het Hollands Renaissancistisch huis naar een tekening van G. A. Zeeman (afb. 16). Zowel A. W. Weissman als J. C. Breen, Van Arkel's biografen, beschouwen dit pand als één van de meest kenmerkende voorbeelden uit zijn eerste periode als bouwmeester. Breen prijst de charmante wijze,

▶  
Afb. 16  
G. van Arkel,  
sigarenwinkel G. H. de  
Veer',  
Kalverstraat/Heiligeweg,  
Amsterdam, 1891  
(foto De Architect).

waarop het 'geestig rood van de baksteen... met de bergsteen schakeert', terwijl A. W. Weissman zijn bewondering uitdrukt voor de 'smaakvolle' manier, waarop de 16de-eeuwsche motieven' hier zijn gebruikt en tot een geheel verwerkt, waaraan een 'zekere oorspronkelijkheid zelfs niet ontbreekt'.<sup>38</sup> Het predikaat Hollandse Renaissance is onbetwist voor het eerst toepasbaar bij dit gebouw. De winkelpui werd 'eenvoudig' ontworpen met italianiserende 16de-eeuwse ornamentiek in de vorm van colonetten, opgebouwd uit putti, guirlandes, schelpen en dieren, maar de daarboven opgerichte façade voldeed geheel aan de stylistische kenmerken, zoals De Kruyff die in zijn artikel 'Hollandsche Renaissance' (1885) definieerde. Boogvelden, smeedijzeren muurankers en de zo typerende speklagen van de 'berg- en baksteenstijl' bewerkstelligen tezamen met de ornamentiek een krachtige licht- en schaduwwerking. Twee trapgeveltjes rusten op consolebouw en oorspronkelijk was de risaliet aan de rechterzijde nog bekroond door een torentje met peerspits. De twee venstertjes met fronton en schelpvulling in deze voorsprong zijn mogelijk een citaat uit de topgevel van het proveniershuis van Northingen te Alkmaar (1665), die door Van Arkel tijdens één van zijn tochten voor de *Noord-Hollandsche Oudheden* al tekenend werd vastgelegd. Bijzondere vermelding verdient ook het fries boven de winkelpui, waarin zoals bij Van den Bossche's ontwerp voor Nieuwendijk 98 als in een 'nieuw zinnebeeld' de verschillende stadia van de sigarenproductie werd weergegeven. Onwillekeurig dringt zich bij dit



winkelwoonhuis een vergelijking op met één van Gosschalk's eerste ontwerpen in deze stijl, de stoombierbrouwerij De Hooiberg (1866-'67). Bij beide gebouwen is de vaderlandse baksteen-traditie geheel hersteld. Beide hebben een schilderachtige skyline met torentje(s) en trapgevels. Was Gosschalk's geveleppervlak echter slechts met voorsprongen en lisenen verrijkt, Van Arkel neigt bij dit winkelwoonhuis naar een nog grotere schilderachtigheid met een rijke ornamentiek die opnieuw aan de 16de- en 17de-eeuwse traditie is ontleend.

## Gebouw Helios

Van Arkel's ontwerp voor het gebouw Helios aan het Spui, waarin op de begane grond de kunsthandel van B. L. Voskuil en op de vierde en vijfde etage de fotografische ateliers van M. Buttinghausen gevestigd waren, dateert uit 1896.<sup>39</sup> In 1900 behoorde het tot de inzendingen voor de Nederlandsche Afdeeling Schoone Kunsten van de Wereldtentoonstelling te Parijs, waar het ontwerp met een bronzen medaille werd bekroond (afb. 17). Bij een eerste beschouwing vormen de stilering en de vereenvoudiging van de verschillende onderdelen, evenals de versobering van de ornamentiek een opmerkelijk contrast met de hierboven besproken winkelwoonhuizen. Het meest saillante detail is echter de witte bepleistering, die contrasterend met grijze hardsteen de kleurrijke werking van berg- en baksteen heeft vervangen. Zeer waarschijnlijk hebben Belgische voorbeelden Van Arkel tot deze omwenteling in zijn oeuvre geïnspireerd. Het Belgische architectuurtijdschrift *L'Emulation*, ook in ons land bekend, bevatte voorbeelden 'uit geheel België, maar vooral (uit) de Fransche gedeelten, (van) vlakke woonhuisgevels . . . die in klassiek getinte vormen opgetrokken zijn van witten natuursteen, terwijl voor lateien, lijstwerken en andere voorname constructieve onderdeelen hardsteen is toegepast (. . .).'<sup>40</sup>

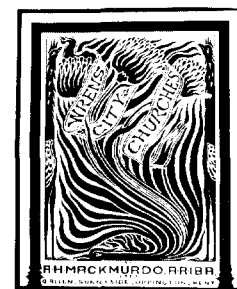
Er is bovendien een opmerkelijke parallel met C. A. Voysey's huis (1891) voor Norman Shaw's tuinstad Bedford Park bij Londen, waarvan de witte muren scherp contrasteren met de onringende rood bakstenen villa's. Ook in de bijzondere trapsgewijze plaatsing van de vensters aan Voetboogstraat zijde toont Van Arkel zich verwant met Voysey, die bij het huis in Bedford Park de vensters, zij het in horizontale vorm, zeer vrij arrangeerde. Het frontaal aanzicht aan de Spuizijde past evenwel geheel in de Renaissancistische traditie. Hierin vertoont

dit ontwerp niet alleen overeenkomst met Berlage's Algemeene, maar ook met Van Arkel's al eerder besproken winkelwoonhuis voor het fotografisch atelier van A. Greiner aan de Nieuwendijk: een vertikale indeling van de pui, de twee middelste verdiepingen als eenheid behandeld en een rij gekoppelde vensters in de derde verdieping. Behalve de indeling van de façade deelt Helios bovendien nog andere bouwkundige elementen met Berlage's verzekeringsgebouw. De segmentboog, halfronde arkel en de torenachtige uitbouw aan de rechterzijde vormen overeenkomstige kenmerken, hoewel Van Arkel deze op zeer persoonlijke wijze heeft verwerkt. Anders dan bij de Algemeene is de koppeling van de vensters op de derde etage door middel van hardstenen frontons bekroond met een ruitvormig motief, als ook de schilderachtige a-symmetrische afsluiting van het torentje. Zeer bijzonder is het verglijdend ritme, waarmee deze daklijst verloopt met aan de linkerkant van de façade een obeliskvormige uitbouw, vervolgens de drie aaneengeschaalde frontons, waarvan de lijst uitmondt in een 'organisch' krullend motief, dat zich tegen het torentje aanvljkt. Daarboven vormt een griffioen de aanzet van het torentje, terwijl rechts opnieuw een obelisk het silhouet afsluit. Dit zacht vervloeden van lijnen houdt verband met het nastreven van synthese binnen de contour en vormt tevens een belangrijke karakteristiek van de (ook buitenlandse) Art Nouveau architectuur, die ontleend werd aan contemporaine schilderkunst en grafiek. Ook de behandeling van de façade als decoratieve eenheid door middel van tegeltableaux en mozaïeken (vgl. de Algemeene) behoort hiertoe.<sup>40</sup> De versieringen van het Gebouw Helios werden vervaardigd volgens de modellen van Van den Bossche en Crevels en geven blijk van een heel andere optiek dan bij hun laatste samenwerking met Van Arkel aan het perceel Nieuwendijk 89. Onbetwistbaar zijn Engelse verhandelingen als inspiratiebron gebruikt. De weergave van plantaardige vormen in de frontons en van de bloemen op de kapitelen tussen de vensters is, volkomen naar de richtlijnen van Walter Crane's *Claims of Decorative Art* (1894) sterk gestileerd en vereenvoudigd, terwijl de console, waarmee de arkel uitkraagt is verrijkt met slingerende, zeewierachtige lijnen, die grote gelijkenis vertonen met ontwerpen van Arthur Mackmurdo, zoals zijn ontwerp voor de titelpagina van *Wrens City Churches* (1883) (afb. 18). Bijzonder fraai en eveneens geheel in stijl met het Engels voorbeeld zijn de laag-reliëfs, die beide deuropeningen omslui-



▲  
Afb. 17  
G. van Arkel, 'Gebouw Helios'. Spui 15, Amsterdam, 1896 (foto Bouwkundig Tijdschrift).

Afb. 18  
A. H. Mackmurdo, titelpagina van 'Wren's City Churches', 1883 (Nikolaus Pevsner, *The Sources of Modern Architecture and Design*, (1985), afb. 27).





▲  
Afb. 19  
Van den Bossche en  
Crevels, reliëf naar Engels  
voorbeeld ter omlijsting  
van beide deuropeningen  
van het Gebouw Helios,  
1896  
(Archipfoto Architext,  
Haarlem).

ten. Twee vrouwen, gekleed in lang gedrapeerd gewaad reiken verlangend naar een appelboompje, een geliefd motief van de Arts and Crafts Movement, dat ook middels Vosmaer's *De Kunst in het Daagelijksch Leven* (1884) in ons land bekend was (afb. 19). Ook het mozaïek op het fries boven de pui (aan Voetboogstraatzijde met een rij gestileerde madeliefjes) en de drie uiltjes met wijd uitgespreide vleugels, die samen met zonnebloemen op de borstwering tussen eerste en tweede verdieping waren aangebracht, zijn ontworpen in navolging van Engelse voorbeeldenboeken.<sup>42</sup> Het bloemenmozaïek in het middelste fronton werd opnieuw ontleend aan een afbeelding uit Vosmaer's *De Kunst in het Daagelijksch Leven*. Over het geheel genomen getuigt deze façade van een rationalistische attitude. Hoewel de decoratie op sommige plaatsen naar exuberantie neigt, blijft deze steeds aan de constructie gebonden. Opmerkelijk en geheel in de lijn van het Frans rationalisme was de glazen dakconstructie, die een optimale daglichttoetreding in de ateliers mogelijk maakte. Smeedijzer werd decoratief toegepast bij de deuren, de balustrade, de windvaan en de smeedijzeren draakjes aan Spui- en Voetboogstraatzijde, die volgens Madsen een van de meest geliefde motieven van de Nederlandse Art Nouveau zijn. Anderzijds is de gevel traditioneel in het Renaissancistisch schema, de arkel en haar doorbroken, pittoreske silhouet. Beide venstertjes in de toren, waarvan het bovenste met luiken, zijn zelfs een Hollands-Renaissancistisch citaat.

### **Spuistraat 274 (1898)**

Van Arkel's ontwerp voor de luxe bakkerij van D. C. Stähle op de hoek van de Spuistraat en de Raamsteeg dateert uit 1898. A. W. Weissman noemt deze façade een 'typisch voorbeeld van (Van Arkel's) tweede manier, waarbij hij streefde naar soberheid, die toch een zekere schilderachtigheid niet uitsloot'.<sup>43</sup> De totale afwezigheid van ornamentiek, uitgezonderd het tegeltableau ter hoogte van de tweede etage is inderdaad opmerkelijk (afb. 20). Toch vormt dit ontwerp in vele opzichten een voortzetting van de Hollands Renaissancistische traditie. Van Arkel heeft ten volle profijt getrokken van de hoeksituering om het pittoreske karakter van dit gebouw te verhogen. De toegang tot de winkel is schuin op de rechthoekige kruising Spuistraat/Raamsteeg geplaatst en de façade vervolgt met een ronde, vloeiende lijn dit overhoekse aspect. De beide risa-

►  
Afb. 20  
G. van Arkel,  
'Banketbakkerij  
D. C. Stähle', Spuistrat  
274/Raamsteeg,  
Amsterdam, 1898  
(foto auteur).

lerende gedeelten verlenen dit winkelwoonhuis niet alleen een beweeglijke, maar ook een krachtige licht- en schaduwwerking. Twee naaldspitstorentjes ter bekroning van beide voorsprongen bewerkstelligen tesamen met de aan de façade meezwenkende daklijst een zeer pittoreske contour, die aanvankelijk elegant, hoog uittorende boven de omringende bebouwing. Bovendien bevat deze gevel een aantal elementen, die mogelijk aan Berlage's *Algemeene* werden ontleend, zoals het welhaast romanesque uiterlijk van de twee rondbogen, geschraagd door drie zuiltjes met gestileerd blokkapiteel op de tweede verdieping van de hoekrisaliet of de tweedeling van het balkon op de tweede etage. Werd dit motief geïnspireerd door het tweelichtsvenster van Berlage's *Algemeene*? Ook Spuistraat 274 wordt, evenals de hoekoplossing van Berlage's verzekeringsgebouw gekenmerkt door een geprononceerd vertikalisme en het arkeltorentje van dit winkelwoonhuis (tweede etage) bevat evenals Berlage's motieven een 'dubbelzinnigheid van architectonische vorm' (afb. 21). Komend vanuit de Raamsteeg of van rechts uit de Spuistraat lijkt het aangebracht ter afsluiting van de voorsprong en tegelijkertijd van de hele façade. Frontaal bekeken vanuit de Spuistraat verricht het een puur ornamentale functie. De zware Art Nouveau consoles, die het fries met firmanaam ondersteunen zijn hoogstwaarschijnlijk ontworpen in navolging van het avantgardistische Belgische voorbeeld, zoals de consoles van Paul Hankar's Brusselse woonhuis met apotheek Peeters (Lebeauststraat, 1895),<sup>44</sup> vooral ook diens huis voor de kunstschilder Ciamberlani (Rue de Facqz 48) of Victor Horta's Tasselhuis





met een arkel, gedragen door sterk gepro-  
 nonceerde consoles. Ook de sleuven in de  
 balustrade op de vierde etage verwijzen  
 naar een ander dan Nederlands voor-  
 beeld, terwijl het afronden van de hoe-  
 ken, de nissen en de voortvloeiende lij-  
 nen, waarmee de verschillende onderdelen  
 in elkaar overlopen eveneens verwant-  
 schap tonen met de Belgische Art Nou-  
 veau architectuur of het oeuvre van Ne-  
 derlandse symbolisten zoals Toorop.  
 Mede door de houten bekleding van de  
 vierde etage verwijst deze façade in haar  
 algemeenheid naar de zeer pittoreske stijl  
 van het Franse Balnéal (letterlijk 'bad-  
 plaats'), die door de contemporaine Fran-  
 se Art Nouveau architecten Hector Gui-  
 mard en leden van de Ecole de Nancy  
 veelvuldig en met graagte beoefend  
 werd.<sup>45</sup>

### Rokin 69 (1901)

Het verzekeringsgebouw The Marine In-  
 surance Company Limited aan het Rokin 69  
 dateert uit 1901 (afb. 22). Bij de vergro-  
 ting van het perceel in 1914 zou Van Ar-  
 kel nog eenmaal overgaan tot toepassing  
 van de 'Oud-Hollandsche stijl om aan het  
 mooie gebouw in de Lombard, aan de  
 overzijde in de Nes, niet teveel afbreuk te  
 doen'.<sup>46</sup> R. Blijstra plaatste Rokin 69 op  
 zijn 'Lijst van Gebouwen in Art Nouveau  
 in enkele Steden in ons Land', zoals ook  
 andere moderne auteurs dit gebouw als  
 met (weliswaar 'sobere') Jugendstil om-  
 schrijven.<sup>47</sup> Ontlenen zij deze betiteling  
 aan het exotisch uiterlijk van het door  
 obelisk en spuwertjes omsloten koepel-  
 je? Het gebouw bezit ongewijfeld mede  
 door dit motief een zeer romantische asso-  
 ciatieve kracht. Anderzijds is hier eerst  
 met recht sprake van 'Berlagiaans' bou-  
 wen, waarschijnlijk in samenhang met het

feit, dat het hier een verzekeringsgebouw  
 betreft. Met dit ontwerp luidt Van Arkel  
 de derde fase van zijn architectonische  
 ontwikkeling in, die behalve door deze  
 versobering van stijl door vooral 'grote'  
 opdrachten wordt gekenmerkt. Weissman  
 betreunde deze ontwikkeling, vooral omdat  
 deze tevens het verlies van Van Arkel's  
 'zelfstandigheid' inhield. The Marine In-  
 surance Company Limited is echter vermoed-  
 elijk geheel Van Arkel's eigen schepping.  
 De functie van dit gebouw heeft hem on-  
 getwijfeld geïnspireerd tot de overname  
 van Berlagiaanse vormentaal, zoals die is  
 te onderkennen bij de 'Algemeene' en de  
 beide verzekeringsgebouwen van de Neder-  
 landen van 1845. De toegepaste materialen  
 zijn identiek met die van de Algemeene;  
 de gevel is opgetrokken uit zandsteen en  
 de verschillende constructieve delen uit  
 hardsteen. Het dak met dakkapel, dat in  
 vorm grote gelijkens vertoont met dat van  
 de Nederlanden van 1845 is echter evenals  
 de koepel van het torentje bekleed met  
 leisteen. Andere overeenkomstige formele  
 elementen zijn waarneembaar in de vorm-  
 geving en de koppeling van de vensters.  
 Ook de daklijst met consoles is een vrijwel  
 letterlijk citaat van Berlage's gebouw aan  
 het nabijgelegen Muntplein. Opmerkelijk  
 is bovendien de rondboog met kragstenen  
 ter afsluiting van de façade aan de rech-  
 terzijde. Werd deze ontleend aan de om-  
 lijsting van het tweelichtsvenster van de  
 Algemeene? Het meest opvallend en ge-  
 heel in lijn met het Berlagiaanse bouwen is  
 tenslotte de wijze, waarop in dit façade-  
 ontwerp de rationalistische en pittoreske  
 traditie verenigd zijn. Het enig ornament  
 vormt het mozaïek in de aanzet van het  
 torentje, terwijl het geveloppervlak slechts  
 is verlevendigd door de arkel, afgesloten  
 met obelisk en een smeedijzeren ba-  
 lustrade in de rechtertravee en het kleine  
 balkon, gedragen door zware hardstenen  
 consoles in de linkertravee. Zowel de  
 façade-structuur als het silhouet zijn als a-  
 symmetrisch te karakteriseren. Ook dit  
 traditionele, schilderachtige effect, waarbij  
 de contour werd opgebouwd uit een to-  
 rentje, een zadeldak en een dwarsge-  
 plaatste trapgevel (vgl. de Nederlanden  
 van 1845) deelt Rokin 69 met Berlage's  
 ontwerpen uit de jaren 1893-'95.

### Damrak 80-81 (1903)

Het gebouw voor de Buitenlandsche  
 Bankvereniging aan het Damrak, dat aan  
 de Algemeene Mij. van Levensverzekering  
 en Lijfrente paalde, vormde een nog uit-  
 drukkelijker poging om Berlage's oeuvre  
 te evenaren (afb. 23). Volgens Weissman

◀ Afb. 21  
 'Dubbelzinnigheid van  
 architectonische vorm'.  
 Spuistraat  
 274/Raamsteeg, 1898  
 (foto auteur).

Afb. 22  
 G. van Arkel, 'The Marine  
 Insurance Co. Ltd.', Rokin  
 69, Amsterdam, 1901  
 (foto auteur).  
 ▼



namen velen hem dit streven kwalijk. J. H. Schorer omschreef het 'gebouw der Algemeene' en 'de jongste schepping van den architect Van Arkel' als 'één blok'; 'beiden zijn van een materiaal opgetrokken, dat gelijk is in toon en werking'. Weliswaar niet scherp bekritiserend beweerde Schorer toch dat 'hoe zeer te waardeeren het kloeke werk van Van Arkel is, . . . de balans, wat de artistieke waarde der beide gebouwen betreft, echter zeer zeker naar Berlage's kant doorslaat'. Weissman schreef echter reagerend op Schorer's artikel: 'Mij dunkt men kon met hetzelfde recht het omgekeerde beweren'.<sup>48</sup> Zijn voornaamste bezwaar tegen beide gevels was, 'dat zij zonder eenig verband met het eigenlijke bouwwerk zijn'. Hij betreurde het ten zeerste ('mijn vriend Van Arkel weet dat ook') dat Van Arkel zijn 'eigenaardig talent, dat zoo geschikt scheen, om onze vaderlandsche bouwkunst verder te brengen op de paden, die sinds 1625 verlaten

Afl. 23  
G. van Arkel, 'De Buitenlandsche Bankvereeniging', Damrak 80-81, Amsterdam, 1903. Dit gebouw grensde direkt aan Berlage's 'Algemeene' (foto auteur).  
▼



waren', in dienst had gesteld van de 'Amerikaansche romantiek'. Evenals bij Berlage's verzekeringsgebouwen zijn echter Amerikaanse voorbeelden als inspiratiebron bij de Buitenlandsche Bankvereeniging hoogst onwaarschijnlijk: het ontwerp geeft blijk van een 'impressionistische' attitude en vertoont nog evidentier dan Rokin 69 tekenen van Berlagiaanse invloed. De façade werd als de belendende Algemeene opgetrokken uit hardsteen en zandsteen (Euville) en 'versierd met ten deele ingegrift beeldhouwwerk, waarbij eene spaarzame vergulding is toegepast'.<sup>49</sup> De rechtertravee herhaalt groten-deels, zij het in langgerechter vorm, de rechtertravee van The Marine Insurance Company. De middelste travee (echter zonder de voorsprong die Berlage's ontwerp kenmerkt) lijkt een verwijzing naar de Nederlanden van 1845, zoals ook de vormgeving en koppeling van de vensters met schalken, voorzien van een gestileerd kapiteel in de linkertravee, aan Berlage's voorbeeld zijn ontleend. Een a-symmetrisch accent binnen de façade-structuur vormt de plaatsing van de rechthoekige arkel (met smeedijzeren balustrade en obelisk) ten opzichte van het hardstenen balkon in de aanzet van het torentje. Ook de a-symmetrische opbouw van de contour, evenals de schuine plaatsing van de zijgevels, die beide met een trapegeveltje werden bekroond, vormen een volmaakt antwoord op de schilderachtige skyline en positie van de Algemeene.

---

## Resumé

---

Berlage verenigde opnieuw, evenals Cuypers en Gosschalk de Duitse Renaissancistische traditie, het Franse rationalisme en het Engelse 'picturesque' in zijn Renaissancistische ontwerpen uit de jaren '80. Zijn rede 'Bouwkunst en Impressionisme' vormt in zekere zin een herhaling van zijn artikel 'De Retrospectieve Kunst' (1884), waarin hij zijn tijdgenoten aanspoorde tot bestudering van de Hollands Renaissancistische (bouw)kunst. In 1893 benadrukte hij in het bijzonder de soberheid, die de 'oude meesters' in hun ontwerpen hanteerden. Het was juist deze soberheid, die scherp contrasteerde met de schilderachtige excessen van de 19de-eeuwse Hollandse Renaissancisten en het was juist ook deze soberheid, die zij deelden met de nieuwe schilderkunst en grafiek. Op deze wijze betoonde Berlage zich een bewonderaar van de rationele kwaliteiten van de vaderlandse bouwkunst, terwijl haar 'pitoresque' karakteristiek



moest wijken voor een grotere stiling en vereenvoudiging van architectonische vormentaal, geïnspireerd door de nieuwe opvattingen in de twee-dimensionale kunstvormen. Het gebouw voor de Algemeene Mij voor Levensverzekering en Lijfrente verenigt opnieuw de drie architectuurtradities, die de Nederlandse bouwkunst tijdens de 19de eeuw hebben beheerst. In vele opzichten wortelt dit ontwerp in de Renaissancistische overlevering. Niet alleen werd het arkel-torentje evenals de bijzondere hoekoplossing aan de voorafgaande traditie ontleend, de rationele vermenging van Gotische en Renaissancistische vormentaal naar Cuypers' voorbeeld berust op een traditionele grondvorm: het Renaissancistisch schema, zoals dat door Berlage bij zijn ontwerp voor het gebouw Mercurius van de firma Focke & Meltzer werd toegepast. Ook de typisch schilderachtige kwaliteiten van het Hollands-Renaissancistisch ontwerp werden doorgevoerd bij de Algemeene en bij de nog sterker vereenvoudigde verzekeringsgebouwen de Nederlanden van 1845 te Amsterdam en Den Haag. Met uitzondering van de toegepaste materialen en de nieuwe opvatting bij de ornamentiek, berust de perfect uitgebalanceerde rationale en schilderachtige kwaliteit van de drie ontwerpen op de rationalistische traditie, zoals die ca. 1860 met het oeuvre van P. J. H. Cuypers en Isaac Gosschalk haar aanvang nam. De karakteristiek Abstrahering en Reduktie legt niet alleen een verband met Cuypers en Gosschalk maar ook binnen de stylistische ontwikkeling van Berlage's eigen ontwerpen van 1884-'95. Bovendien verwijst deze kwaliteit door naar de eigen verworvenheden in de daarop volgende jaren, die tevens de prestaties van vele, ook 20ste-eeuwse architecten zouden bepalen. Gerrit van Arkel was zeer ontvankelijk voor de ontwikkelingen in contemporaine architectuur en beeldende kunsten. Wegens het sterk pittoreske karakter van de Hollands-Renaissancistische bouwkunst is het ook niet verwonderlijk, dat hij zich na zijn leertijd aan het bureau van G. B. Salm (1876-1882) heeft aangesloten bij deze hoofdstroming, zoals die zich tijdens de tachtiger jaren in de Nederlandse architectuur laat onderkennen. Zelf bezat hij een uitzonderlijk tekentalent,<sup>50</sup> dat niet alleen grotendeels bepalend was bij zijn (hoofdzakelijk praktische) vorming tot architect, maar ook moet ditzelfde tekentalent middels zijn deelname aan de bewerking van de *Noord-Hollandsche Oudheden* zijn visueel stijlbegrip van de 16de- en 17de-eeuwse bouwkunst hebben vergroot. Dit gaf bij enkele van de door hem ontworpen pan-

den (sinds 1887) zelfs aanleiding tot rechtstreekse citaten van Noord-Hollandse monumenten (vooral uit de jaren 1550-'60). Toch vertonen zijn ontwerpen in Hollands-Renaissancistische stijl een gevarieerd beeld van en ook zijn gebouwen in Art Nouveau-trant representeren een grote ontvankelijkheid voor eigentijdse stromingen. De enige constante, die deze ontwerpen met de voorafgaande traditie verbindt, is het Renaissancistische gevelschema zoals toegepast bij het Gebouw Helios, dat – sterk vereenvoudigd ten opzichte van vroegere Renaissancistische ontwerpen – vermoedelijk door Berlage's voorbeeld van de 'Algemeene' werd geïnspireerd. In tegenstelling tot de meesten van zijn Amsterdamse collegae was Van Arkel ook heel gecharmeerd van de Belgische Art Nouveau architectuur. Naast de bekendheid met de ontwerpen van de Belgische avantgarde via zijn contacten met het Rotterdamse Bouwkunst en Vriendschap<sup>51</sup> en afbeeldingen in *De Architect* en het tijdschrift *L'Emulation*, vormde zijn deelname aan het Brusselse architectuurcongres waarschijnlijk een nog belangrijker impuls tot de overname van Belgische Art Nouveau motieven bij Café-Restaurant De Kroon (Rembrandtsplein 17, 1898) en het perceel Spuistraat 274. Ook de wijziging van materialen van berg- en baksteen naar witte bepleistering en grijze hardsteen, zoals die zich vanaf 1894 in zijn ontwerpen laat aanwijzen, werd vrijwel zeker door het Belgische voorbeeld bepaald. Bij het Gebouw Helios is afhankelijkheid van de Engelse architect C. A. Voysey niet uit te sluiten, terwijl Spuistraat 274 behalve aan de vloeiende lijnen van het symbolisme (vgl. ook de synthetische schilderkunstige kwaliteit van de daklijn van het Gebouw Helios) mogelijk aan het Franse 'Balnéal' werd ontleend. Werkelijk Berlagiaans zijn Van Arkel's ontwerpen pas direkt na de eeuwwisseling. Behalve dat deze gebouwen expliciete citaten van Berlage's verzekeringsgebouwen bevatten zijn pittoreske, Renaissancistische en rationale traditie hier op zeer uitgebalanceerde wijze verenigd. Zeker vormt Van Arkel's stylistische ontwikkeling geen coherent geheel. Uit een analyse van zijn gebouwen leren wij Van Arkel dan ook vooral kennen als een eclecticist, een kunstenaar, wiens ontwerpen een sterk schilderachtig, oorspronkelijk karakter dragen. Niet zelden dragen zijn gebouwen een associatieve kracht veelal in samenhang met de functie van het gebouw, terwijl zijn gewoonte om zijn ontwerpen te 'signeren' (met name van 1894-1903) een andere opvallende parallel met de vooral traditionele

(stadsgezicht)schilderkunst vormt. Deze schilderachtigheid (oorspronkelijkheid) verbindt niet alleen zijn vroege oeuvre met zijn gebouwen in Art Nouveau trant, maar ook met de ontwerpen van Isaac Gosschalk en van leden van de Mij. tot Bevordering der Bouwkunst, die immers aan deze schilderachtige, eclectische kwaliteit de hoogste waarde hechten. Anderzijds vertegenwoordigt deze geen grondwaarde, maar flexibiliteit. Gerrit van Arkel was een romanticus en in die zin behoort zijn oeuvre ten volle tot de 19de eeuw.

Dit artikel is gebaseerd op de doctoraalscriptie kunstgeschiedenis (VU) van de auteur, geschreven in aansluiting bij het onderzoek aan dezelfde vakgroep naar de Nederlandse architectuur van de 19de eeuw (1988). De auteur dankt haar zoon Mischa, Mr. Drs. Marika J. de Lange, Drs. Coert Peter Krabbé en Drs. Erik de Jong voor hun support c.q. inspirerende adviezen.

1. J. M. Jacobus Jr., 'Stephan Tschudi Madsen, Sources of Art Nouveau', *The Art Bulletin*, 40 (1958), 364-372.
2. S. T. Madsen, *Sources of Art Nouveau*, New York 1975 (1e dr. 1956), 387 e.v.
3. H. P. Berlage, 'De Retrospectieve Kunst', *Bouwkundig Tijdschrift*, 4 (1884), 77-88.
4. A. W. Weissman, 'Levensbericht G. van Arkel', *Handelingen van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden en Levensberichten harer afgestorven Medeleden*, Leiden 1919, 1-5. Een citaat van gelijke strekking is te vinden in Weissman's necrologie van Van Arkel, gepubliceerd in het tijdschrift *De Bouwwereld*, 17 (1918), 247-248.
5. J. C. Breen, 'G. van Arkel, architect Amsterdam', in de serie *Bibliotheek voor de Moderne Hollandsche Architectuur*, Deel III, Afl. nr. 2 (1917).
6. L. Gans, *Nieuwe Kunst, de Nederlandse Bijdrage tot de Art Nouveau*, Utrecht 1960, 67.
7. B. Moritz, *Jan Willem Bosboom, een Haags Architect rond de Eeuwwisseling*, 's-Gravenhage 1981.
8. C. P. Krabbe, 's-Lands Eigen Stijl: de houding van de Mij. tot Bevordering der Bouwkunst t.o.v. de Hollandse Renaissance 1881-1885', (ongepubliceerd verslag van het werkcollege 'Mij. tot Bevordering der Bouwkunst o.l.v. Erik de Jong), Vrije Universiteit, Amsterdam 1985.
9. W. R. F. van Leeuwen, 'Rationeel en Schilderachtig. Isaac Gosschalk en het begin van de neo-rennaissance in Nederland', *Archis*, nr. 2 (1987), 30-39. Ook onder tijdgenoten genoot Gosschalk bekendheid als 'een van de eersten, die op den grondslag der nationale overlevering een nieuwen weg insloeg(en)': E. Gugel en J. H. W. Leliman, *Geschiedenis van de Bouwstijlen in de Hoofdtijdperken der Architectuur*, Rotterdam 1902 (1e dr. 1869), 786.
10. De Hollandse Renaissancisten onderscheidden zich weliswaar door hun minder letterlijke navolging van Viollet-le-Duc van de Neo-Gotici, die zich vooral baseerden op zijn 'Dictionnaires Raisonnés van de Franse middeleeuwse bouwkunst (1858-1878 en 1854-1868). Toch behoeft de veelal zeer nadrukkelijk gestelde contradictie rationale Neo-Gotiek, schilderachtige Neo-Renaissance wegens genoemde overeenkomstige kenmerken enige nuancering. De Neo-Goticus E. J. Margry beschreef, hoe hij bij zijn ontwerp voor de Nieuwe Kerk te Schiedam getracht heeft het 'eigenaardig karakter van een Hollandsch bouwwerk' te doen uitkomen, terwijl voor het gebouw gebruik is gemaakt van 'berg- en baksteen'. Bovendien is er een schilderachtig 'silhouette' ontstaan. E. J. Margry, 'De Nieuwe Kerk met bijgebouw aan den Singel te Schiedam', *Bouwkundig Tijdschrift*, 2 (1882), 25 e.v. Merk op hoe ook Cuypers' ontwerpen voor het Rijksmuseum en het Centraal Station (1881-'89) met hun overdadige ornamentiek naar het schilderachtige neigen. Zoals A. W. Weissman in een voordracht over de Renaissance al aanduidde, zijn verschillende als 'Oud-Hollandsch' beschouwde stijkenmerken in wezen aan het Gotisch woonhuis ontleend, zoals de afwisseling van gebakken en gehouwen steen en de trapgevel, die al in de 13de eeuw werd toegepast. A. W. Weissman, 'Renaissance', *Een der Zeven Voordrachten over Bouwkunst gehouden vanwege Architectura et Amicitia*, 1907, 256, 263.
11. Berlage (noot 3). Vgl. Van Nieukerken, 'Antieke Meubelen', *Bouwkundig Weekblad*, 2 (1882), 229. Eugen Gugel wordt in dit verband geciteerd door C. Muysken, 'De Bouwkunst en de Bouwmeesters van de XIXe eeuw', *Bouwkundig Tijdschrift*, 13 (1893), 101-109 (105).
12. H. P. Berlage, 'Amsterdam en Venetië', *Bouwkundig Weekblad*, 3 (1885), 217-219, 226-228, 232-234 (219).
13. Muysken (noot 11), 103.
14. J. R. de Kruyff, *Algemeen Handelsblad*, 7 maart 1885. Zie ook J. R. de Kruyff, 'Hollandsche Renaissance', *Bouwkundig Weekblad*, 5 (1885), 66-67, 77-80, 97-98, 101-104 (98): 'Immers, niet het nabootsen is het doel der moderne kunst, maar wel ontwikkeling op den grondslag van het oude. Men behoeft niet te blijven stilstaan, of angstvallig vast te houden aan onze nalatenschap van de 16e en 17de eeuwen. We hebben uit dien tijd alleen de geest noodig; we moeten alléén de groote elementen van architectonische samenstelling toepassen. Overal ligt het oude aan het nieuwe ten grondslag, maar – en dit is hoofdzaak – dat nieuwe zou niet verkregen zijn, indien men angstvallig aan de detailvormen van het oude was blijven vasthouden...'.
15. J. R. de Kruyff, 'Hollandsche Renaissance' (noot 14), 103. J. R. de Kruyff, 'Het verband tussen de Bouwkunst en de Kunstnijverheid en de meest Gewenste Betrekkingen tusschen hare Wederzijdse Beoefenaars', *Bouwkundig Tijdschrift*, 13 (1893), 14-18. Vgl. Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, London 1856, Chapter XX, 2-3.
16. Krabbe (noot 8), 17.
17. 'Nieuwe Kunst', *De Opmerker*, 30 (1895), 314-315.
18. *De Opmerker*, 31 (1896), 33. Bijzonder lovend werd ook in *Architectura* geschreven over een tentoonstelling in het Paviljoen te Haarlem, waar werk van 'alle Engelsche meesters' vertegenwoordigd was. *Architectura*, 1 (1893), 101-103. Behalve J. R. de Kruyff was Jan Veth een belangrijk weggevoerder bij de verbreiding van deze Engelse ideeën. In 1893 verscheen zijn *Kunst en Samenleving*, een vertaling van Walter Crane's *Claims of Decorative Art* (1892). Ook deze verhandeling werd in *Architectura* met groot enthousiasme besproken. *Architectura*, 1 (1893), 207.

19. Zie de afbeelding in *Architectura*, 1 (28 oktober 1893). Over deze 'zeer verdienstelijke tekening' schreef men, dat 'de heer Berlage de evolutie der moderne 'verluchtungskunst' geheel mede (maakte) en . . . met succes'. 'Bij Buffa', onder 'Berichten' in *Architectura*, 1 (1893), 159.
20. 'Nieuwe Kunst', *De Opmerker*, 30 (1895), 315.
21. 'Het Rationalisme is Frankrijk', *Architectura*, 1 (1893), 2-3, 5-6, 10-11 (6).
22. N. Pevsner, *Pioneers of Modern Design, From William Morris to Walter Gropius*, London 1981 (1e dr. 1936), 171.
23. 'De Renaissance-façades zijn op de Gotische gecalculeerd. De XVIe eeuw heeft zonder Gotische intentie steeds gotisch geconstrueerd, en ik meen te hebben aangetoond, dat ook goede constructies met renaissance vormen kunnen samengaan'. P. J. H. Cuypers in een brief aan zijn schoonvader Alberdingk Thijm (1861). Geciteerd door Jan de Meyer, 'De Bouwkunst der 19de Eeuw in Amsterdam', *Zeven Eeuwen Amsterdam*, Amsterdam 1949, Deel V, 83-84.
24. Voordracht 'De Menselijke Woning' (1890), *Berlage Archief*, NDB Amsterdam, 62-63. Geciteerd door Manfred Bock, *Anfänge einer Neuen Architektur*, 's-Gravenhage/Wiesbaden 1983, 218 (noot 371).
25. H. P. Berlage, 'Bouwkunst en Impressionisme', *Architectura*, 2 (1894), 93-95, 98-100, 105-106, 109-110.
26. Bock (noot 24), 159 e.v.
27. W. Vogelsang, 'De ontwikkeling in Berlage's werk', *Dr. H. P. Berlage en zijn Werk*, 1916, 87-89.
28. Manfred Bock wijst in dit verband op John Ruskin's *The Stones of Venice*, waarin deze dit 'specifiek Gotische principe' behandelt aan de hand van het Dogenpaleis. De hoekoplossing is hier bijzonder geprononceerd en bevat een ononderbroken verticale geleiding: 'an unbroken line of decoration from the ground to the top of the angle'. Bock (noot 24), 165.
29. A. W. Weissman, 'Nieuwe Kunst', *De Opmerker*, 39 (1904), 233-235.
30. 'Nieuwe Kunst', *De Opmerker*, 30 (1895), 313.
31. W. Kromhout, 'Op het Damrak', *Architectura*, 2 (1894), 55.
32. H. P. Berlage, 'Over Architectuur', *De Kroniek*, 1 (1895), 9-10.
33. Juriaan Kok, 'Het nieuwe Gebouw voor de Algemeene te Amsterdam', *Bouwkundig Weekblad*, 14 (1894), 59-60.
34. H. P. Berlage, 'Over Architectuur', *Tweemaandelijksch Tijdschrift*, 1 (1895), 209.
35. Bespreking van de façade in *De Opmerker*, 22 (1887), 302. Bespreking van het beeldhouwwerk van Van den Bossche en Crevels in *De Opmerker*, 22 (1887), 284. Het pand werd ook afgebeeld in *De Architect*, 2 (1891), Afl. 1 en 2, Pl. 44.
36. G. van Arkel en A. W. Weissman, *Noord-Hollandsche Oudheden Beschreven en Afgebeeld* (2 delen), Amsterdam, 1891-1905, Deel II (Amsteland), 33.
37. *De Architect*, 3 (1892), Afl. 4, Pl. 92.
38. Breen (noot 5), 2. Weissman (noot 4, *De Bouwwereld*), 247.
39. 'Amsterdam, 19 november . . . De architect G. van Arkel het verbouwen van de perceelen nos. 15 en 17 aan het Spui en no. 3 aan de Voetboogstraat'. Onder 'afloop van aanbestedingen' in het *Bouwkundig Weekblad*, 15 (1895), 310. Verwoedelijk werd het perceel een jaar later voltooid.
- M.b.t. de Wereldtentoonstelling te Parijs: *Bouwkundig Weekblad*, 20 (1900), 289. Zie ook het *Bouwkundig Tijdschrift*, 19 (1901), 9 met afbeelding (pl. XII).
40. Gugel en Leliman (noot 9), 825. Deze nieuwe materialencombinatie heeft Van Arkel voor het eerst toegepast bij het woonhuis Keizersgracht 766. *Bouwkundig Weekblad*, 15 (1895), 166 (afbeelding van de gevelopstand), 169 (bijbehorende tekst met plattegrond).
41. Vergelijk Stephan Tschudi Madsen, *Art Nouveau*, London 1967, 104-107.
42. De ornamentiek op het fries boven de pui vertoont een sterke gelijkenis met de serie 'Egyptian Plates' (met name Egyptian No. 5, Pl. VIII) uit Owen Jones' *Grammar of Ornament*, London 1856. De drie uiltjes werden waarschijnlijk ontleend aan Lewis F. Day's *Nature in Ornament* (London 1892), waarin op pagina 188 en 189 afbeeldingen van 'decorative wing treatment' met Egyptische voorbeelden zijn aan te treffen.
43. Weismann (noot 4 *De Bouwwereld*), 248.
44. Deze apotheek werd samen met twee door Paul Hankar ontworpen woonhuizen (aan de Avenue Louise te Brussel) afgebeeld in *De Architect*, 8 (1897), Pl. 254.
45. Zie m.b.t. het Balnéal François Loyer, 'France. Viollet-le-Duc tot Tony Garnier: the passion for rationalism', *Art Nouveau Architecture*, London 1983, 132 e.v. De gelijkenis met deze architectuur is het meest treffend, hoewel ook een aantal Amsterdamse architecten (onder wie P. J. H. Cuypers en A. Salm G. Bzn.) in de tachtiger jaren en gedurende de eerste helft van de jaren '90 de Chalêt-stijl 'zuiver' toepasten ofwel op eclectische wijze verwerkten met het Renaissancistisch ontwerp.
46. G. van Arkel, 'De huizen Nes en Wijde Lombardsteeg op het terrein van de kerk van het Cellebroedersklooster', *Amstelodamum*, Jrb. XII, Amsterdam 1914, 201-207. Een afbeelding van het ontwerp uit 1901 werd afgedrukt in het tijdschrift *De Bouwwereld*, 1 (1902), 409.
47. R. Blijstra, 'Lijst van Gebouwen in Art Nouveau in enkele Steden van ons Land', *Forum*, 13 (1958), 330. Ids Haagsma en Hilde de Haan, *Amsterdamse Gebouwen 1880-1980*, Amsterdam 1981, tekst met afbeelding 32.
48. J. H. Schorer, 'Ravenna en de Nieuwe Beurs', *Bouwkundig Weekblad*, 24 (1904), 345.
- A. W. Weissman, 'Nieuwe Kunst', *De Opmerker*, 39 (1904), 233-235.
49. *De Bouwwereld*, 3 (1904), 219 met afbeelding.
50. Volgens de beide biografen Breen en Weissman uitte Van Arkel's artistieke begaafdheid zich al op heel jonge leeftijd in de vorm van een zeer groot tektalent. Van 1875-1881 werd hij als leraar Bouwkundig Tekenen verbonden aan de Industrieschool van de Mij. voor den Werkenden Stand te Amsterdam. Ook tijdens zijn leertijd aan het bureau van G. B. Salm behoorde het tekenen van plannen tot zijn voornaamste bezigheden, terwijl hij als lid van het genootschap *Architectura* et *Amicitia* eveneens vooral om zijn uitzonderlijk tektalent werd gewaardeerd.
51. In 1895 behoorde Van Arkel bijv. tot de afgevaardigden van het genootschap A et A, die optraden ter jurering van de ontwerpen voor een 'ververschingsgebouw ten dienst van een IJclub', uitgeschreven door het sterk op de Brusselse Art Nouveau georiënteerde Bouwkunst en Vriendschap, *Architectura*, 3 (1895), 187-188.