

Doeltreffende schoonheid

Adriaan Willem Weissman en Lizzy Cottage (1901-1904)

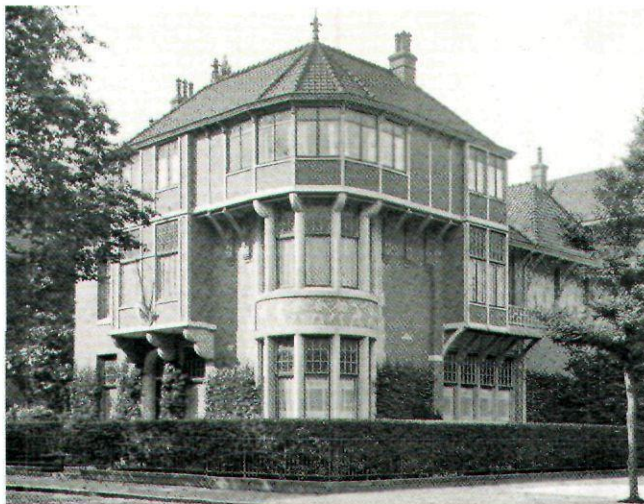
Coert Peter Krabbe en Jos Smit

De villabuurt rondom het Amsterdamse Museumplein vormt een staalkaart van het bouwen omstreeks de voorlaatste eeuwswisseling en kent meerdere architectonische hoogstandjes van zeer uiteenlopend karakter.¹ Twee daarvan behoren tot het belangrijkste dat de architect Adriaan Willem Weissman (1858-1923) heeft gebouwd: het Stedelijk Museum aan de Paulus Potterstraat uit 1892, en het in 1901 ontworpen vrijstaande herenhuis met schilderijenzaal 'Lizzy Cottage', op de hoek van de Hobbemastraat en de Jan Luijkenstraat (afb. 1). Tussen beide ontwerpen zit nog geen tien jaar. In dat korte tijdsbestek onderging de architectuur van Weissman fundamentele veranderingen: is de hoofdvorm van het museum gebaseerd op de Nederlandse architectuur van de vroege zeventiende eeuw, het uiterlijk van Lizzy Cottage is schatplichtig aan de contemporaine Engelse architectuur en aantrekkelijk minder historiserend. In het laatste decennium van de negentiende eeuw maakte het werk van collega-architecten, onder wie H.P. Berlage (1856-1934), Ed. Cuypers (1859-1927) en G. van Arkel (1858-1918), een vergelijkbare ontwikkeling door: ze lieten de decoraties van de Hollandse neo-rennaissance los en zochten naar een nieuwe, meer eigentijdse

architectuur.² Met name in de oudere literatuur is de rol van Berlage bij de vernieuwing van de Nederlandse bouwkunst sterk uitvergroot.³ In 1997 trok Auke van der Woud in het boek *Waarheid en Karakter* ten strijde tegen het in zijn ogen modernistische geschiedbeeld waarin de ontwikkeling van de Nederlandse architectuur is gereduceerd tot de kaarsrechte lijn Pierre Cuypers, Berlage en het Nieuwe Bouwen. Ondanks zijn verdiensten en belang was Berlage niet in zijn eentje verantwoordelijk voor de vernieuwing van de Nederlandse architectuur rond 1900. In tegenstelling tot het gangbare beeld had Berlages zoektocht naar een nieuwe vormentaal een grillig verloop. Achteraf, zo constateert Van der Woud, is vaak consistentie en samenhang in een oeuvre gecreëerd, terwijl dat ook als "vol tegenspraak en ongerijmdheden" kan worden beschreven, zoals het oeuvre van Berlage in zijn cruciale jaren voor 1900.⁴ Studie van contemporaine tijdschriften en ontwerpen van tijdgenoten laat zien dat veel meer architecten naar een alternatief zochten voor het al te letterlijk navolgen van historische bouwvormen. Ook in deze gevallen waren de pogingen geregeld vol contradicties en soms ijdel. Weissman schreef over zijn zoektocht in 1897: "Ik wil wel erkennen, dat ik, als zoovelen, van de historische stijlen ben uitgegaan (...). Langzamerhand ben ik echter het verkeerde van alle navolging gaan inzien en is het mijn overtuiging geworden, dat alleen het onbevangen voldoen aan de moderne eischen ons aan een nieuwe bouwkunst kan helpen. Schoonheid is bij mij met doeltreffendheid synoniem geworden".⁵ Vier jaar na die uitspraak ontwierp hij Lizzy Cottage.

Een huis met een kunstzaal

Lizzy Cottage, gebouwd in opdracht van kunstverzamelaar E. van Essen, is opgetrokken uit gevels van orangerode baksteen boven een plint van grijs, ruw behakt graniet. Aan de straatzijden wordt het perceel begrensd door een smeedijzeren hek in sierlijke vormen. Verschillende uitkragende onderdelen verlenen de gevels aan de Hobbemastraat en de Jan Luijkenstraat een levendig aanzien. Op de hoek van beide straten ontwierp Weissman een halfronde erker over de onderste twee bouwlagen. Dit onderdeel, in feite het middelpunt van de compositie, wordt geflankeerd door rechthoekige erkers die de eerste verdieping en de zolderverdieping beslaan. De beide



Afb. 1. 'Lizzy Cottage', Hobbemastraat 12, Amsterdam, A.W. Weissman, 1901-1904. (Uit: J.H.W. Leliman, *Het Stadswoonhuis in Nederland gedurende de laatste 25 jaren*, 's-Gravenhage 1918, 45)



Afb. 2. Lizzy Cottage, detail gevel Jan Luijkenstraat (Han van Gool, Bureau Monumenten & Archeologie Amsterdam)

erkers hebben een gelijke vormgeving maar verschillen in breedte.

Weissmans gevelcompositie is een spel met symmetrie. De opzet met drie erkers is niet spiegelbeeldig, maar er is een subtiel evenwicht bereikt. Op de zolderverdieping gaan de rechthoekige erkers links en rechts over in een uitkraging die doorloopt over de afgeronde hoek, zodat die hier door de middelste, halfronde erker wordt ondersteund. Deze uitkraging en erkers zorgen, samen met het samenstel van dakschilden, voor een levendige component in een verder strak vormgegeven geheel. Aan de westzijde is het dakschild doorgetrokken over de meest westelijke travee die een verdieping lager is. Ook het zuidoostelijk deel is wat lager gehouden.

De halfronde erker op de hoek heeft aan beide zijden een rand van ruw bewerkte natuurstenen blokken als overgang naar de bakstenen gevel.⁶ In dit onderdeel zijn de ramen gevat tussen

granieten stijlen. De borstwering tussen begane grond en de eerste etage is gevuld met een door Weissman ontworpen tegeltableau van putti in verschillend aanzicht die een guirlande vasthouden, tegen een goudkleurige achtergrond.⁷ Rond 1900 raakten kleurrijke decoraties van keramiek in zwang (voor die tijd waren de tegeltableaus aan gebouwen doorgaans monochroom blauw). Het kunstwerk is gemaakt door de Delftse firma Joost Thoof en Labouchère, die ook opereerde onder de naam 'De Porceleyne Fles' (afb. 3). De firma had het zogenaamde sectielaardewerk ontwikkeld, dat ook in Lizzy Cottage is toegepast. In plaats van vierkante exemplaren zijn tegels gebruikt die de hoofdlijnen van de compositie volgen. De voegen accentueren zodoende de voorstelling, vergelijkbaar met een glas-in-loodraam. Voor de decoratie paste 'De Porceleyne Fles' kleislib toe; daardoor waren de tableaus goed bestand tegen weersinvloeden en geschikt voor



Afb. 3. Lizzy Cottage, detail sectieltegels in hoekerker (Han van Gool, Bureau Monumenten & Archeologie Amsterdam)

toepassing aan exterieurs.⁸ Weissman, die de voortbrengselen van de firma op de Wereldtentoonstelling van 1900 in Parijs had bewonderd, schreef in het tijdschrift *De Opmerker*: “Nu de ‘nieuwe kunst’ in de architectuur het toepassen van tegels, ook aan de gevels met zich brengt, komt het Delftsche voortbrengsel juist op tijd”.⁹ Van de in Parijs getoonde producten prees Weissman bovenal een paneel met vissen, enigszins in “Japanschen trant”. Het “is geheel decoratief gehouden en als zoodanig zeer geslaagd”.

De kunstzaal, de minder diepe en lagere aanbouw aan de achterzijde, kreeg rondom blinde gevels waarin aan de bovenzijde telkens twee rijen met ondiepe rechthoekige velden zijn gemaakt (waarvan de bovenste hoger zijn). In de gevel aan de Jan Luijkenstraat zijn de onderste drie gevuld met een metselmozaïek in dambordpatroon van liggende en staande bakstenen. De bovenste drie velden bevatten elk een sectieltegelmozaïek van drie witte vrouwenfiguren in wapperend gewaad en wisselende houding tegen een blauwe achtergrond (afb. 2). De voorstellingen zijn verwant aan het werk van de in deze tijd populaire Engelse kunstenaars, in het bijzonder Walter Crane. Van de drie tableaus zijn verschillende voorstudies van Weissman bewaard gebleven (afb. 4). Net als het kunstwerk op de hoek is het gemaakt door Joost Thoof & Labouchère; rechtsonder staat de naam van de firma vermeld.

De gebouwde villa wijkt in veel onderdelen af van de tekeningen (gevelaanzichten, doorsneden, plattegronden) die werden ingediend bij de aanvraag van de bouwvergunning, wat destijds geen ongebruikelijke gang van zaken was.¹⁰ De uiteindelijk gerealiseerde plattegrond beeldde Weissman onder andere af in de onder de titel ‘Gallery Building’ gepubliceerde lezing die hij in 1907 hield voor het *Royal Institute of British Architects* (afb. 6).¹¹

De ingang van de villa is gesitueerd aan de oostzijde van het perceel aan de Hobbemastraat. Daarachter plaatste Weissman een vestibule en een gang waaraan rechts (N) de huiskamer en de eetkamer grenzen, en links (Z) achtereenvolgens de ruime ontbijtkamer, een tussenkamer, het trappenhuis en de keuken in de zuidwesthoek (afb. 6).¹² In het verlengde van de gang ligt de al genoemde kunstzaal, die zowel voor het exposeren van schilderijen als voor muziekuvoeringen werd gebruikt. De hoge zaal bezit een eigen schilddak met daklichten ten behoeve van de belichting van de schilderijen.

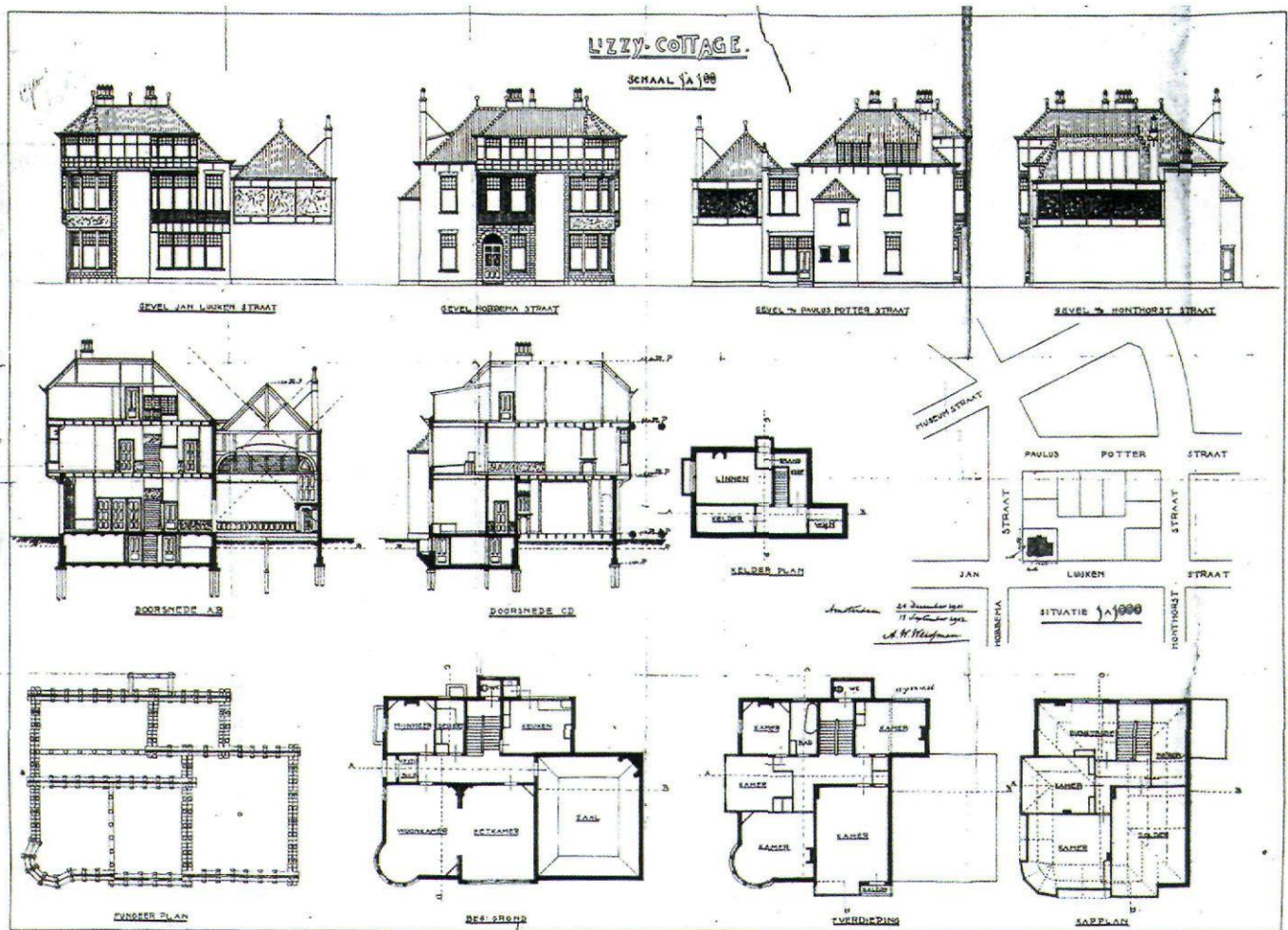
Weissman merkte op dat een goed geventileerde ruimte tus-



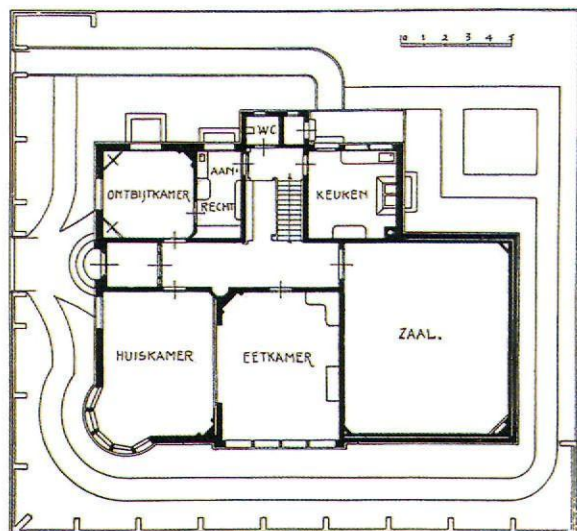
Afb. 4. ‘Dansende vrouw’, ontwerptekening voor het sectieltableau, A.W. Weissman (Nederlands Architectuurinstituut, Rotterdam)

sen keuken en voorhuis moest voorkomen dat etensgeuren door het huis circuleerden.¹³ Hij plaatste de trap zo dat deze niet te zien is vanuit de vestibule opdat “bezoekers geen blik in de intimiteit van het huis kunnen slaan”. Aan het trappenhuis in het hart van het gebouw grenst op beide verdiepingen een overloop waarop alle vertrekken uitkomen. Op de eerste etage zijn dat vijf kamers en een badkamer, in de kapverdieping twee kamers, een dienstbodekamer, bergplaats en zolder.

Tijdens de lezing gaat Weissman kort in op de afwerking van de schilderijenzaal, maar geeft hij ook iets prijs van de oorspronkelijke inrichting van Lizzy Cottage. “Alle zolderingen en betimmeringen zijn van eiken-, ceder-, of teakhout. De wanden zijn met kostbare stoffen bedekt, en op de beide woonverdiepingen is nergens stukadoorwerk gemaakt”.¹⁴ Zoals te verwachten valt, is de luxe wandafwerking met kostbare stoffen inmiddels verdwenen maar met name het monumentale trappenhuis en de rijk afgewerkte ruimten op de begane grond hebben de tijd goed doorstaan. Daartoe behoren



Afb. 5. Lizzy Cottage, bouwtekening met gevels, doorsneden, plattegronden en situatie, 24 december 1901/18 september 1902, A.W. Weissman. (Stadsarchief Amsterdam)



Afb. 6. Lizzy Cottage, gerealiseerde plattegrond. (Uit: De Bouwwereld 3 (1904), 315)

plafonds met door lijstwerk ingedeelde geometrische vlakken, lambriseringen, paneeldeuren en deurlijstingen, ingebouwde kasten, glas in lood (onder andere met gestileerde plantmotieven) en enkele kamers met koof op de verdiepingen. Veel houtwerk bleef bewaard, al is het op sommige plaatsen witgeschilderd. Opvallend is, met uitzondering van de kamer *en suite* die een geheel eigen vormgeving kent, de consequente toepassing van niet-historiserende, geometrische sierpatronen in het houtwerk: de verschillende combinaties van rechthoekige en vierkante velden, ruiten, horizontale en verticale lijsten en kraaldelen zijn zowel buiten als binnen te vinden.

Curieus is de in achttiende-eeuwse trant gedecoreerde voorkamer op de begane grond. De rijk uitgevoerde lambriseringen hebben een opbouw van basement, lisenen en afsluitende lijst, alsmede panelen die zijn voorzien van ornamentiek (afb. 7). Het plafond heeft een middenrozet met daaromheen een lijst met versieringen; de gebogen lijst wordt aan de randen onderbroken door rijke palmetdecoraties (afb. 8). De noordwesthoek is afgeschuind door een eenvoudige schouw van grijs-

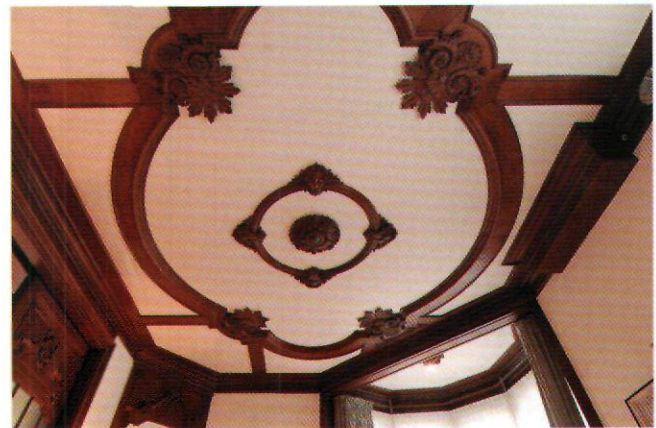


Afb. 7. Lizzy Cottage, voorkamer. (Han van Gool, Bureau Monumenten & Archeologie Amsterdam)

bruin marmer waarvan de boezem is afgewerkt met rijk snijwerk. In de schoorsteenboezem zijn twee velden uitgespaard waarvan de onderste een spiegel bevat, de bovenste is thans leeg. Het is waarschijnlijk dat onderdelen als plafond, lambriering en schouw uit een ouder pand afkomstig zijn. De gangdeur en de suitedeuren tussen de voor- en achterkamer zijn waarschijnlijk door Weissman aan de wand- en plafondafwerking aangepast; de deuren hebben aan de andere zijde een afwijkende vormgeving die is afgestemd op respectievelijk de gang en de achterkamer (afb. 7 en 9). De suitedeuren zijn deels van glas met een roedenverdeling; de decoratie van deze deuren wijkt iets af van die van de rest van het vertrek, maar is er duidelijk aan aangepast. Kort daarvoor had Weissman in het Stedelijk Museum eveneens historische interieurs aangebracht, de zogenoemde Suasso-stijlkamers.

Ook de afwerking van de achterkamer is vol finesse. De suitedeuren en de deur naar de gang hebben aan de bovenzijde inlegwerk dat wolken suggereert. Net als in de voorkamer sluit de decoratie van de deuren aan op die van de rest van het vertrek en is aan de andere zijde afgestemd op de aangrenzende ruimten (afb. 9 en 10). De maker hiervan moet mogelijk worden gezocht in de kringen van de kunsthandel Van Wisselingh, waarmee de opdrachtgever nauwe betrekkingen

onderhield. Het vertrek wordt verder gesierd door een balkenplafond van eigentijdse, zorgvuldig geprofileerde balken met gesneden hoofden, die steeds verschillend van vormgeving zijn, als consoles. De vormgeving wijkt af van de deuren en andere interieuronderdelen in het huis. Naar alle waarschijnlijkheid liet E.H. Crone, die Lizzy Cottage in 1909 kocht, dit



Afb. 8. Lizzy Cottage, plafond voorkamer. (Han van Gool, Bureau Monumenten & Archeologie Amsterdam)



Afb. 9. Lizzy Cottage, achterkamer. (Han van Gool, Bureau Monumenten & Archeologie Amsterdam)

plafond aanbrengen (afb. 9 t/m 11). Een lambrisering, die door Het Modelhuis van de kunstnijveraar Napoleon le Grand was aangebracht in zijn oude woonhuis Keizersgracht 58, bracht hij over naar de Hobbemastraat. De vormgeving van deze lambrisering, thans in de collectie van het Rijksmuseum, komt overeen met het balkenplafond (afb. 12 en 13).¹⁵ De kunstzaal aan de achterzijde is voorzien van een hoge



Afb. 10. Lizzy Cottage, detail schuifdeuren en balklaag achterkamer. (Han van Gool, Bureau Monumenten & Archeologie Amsterdam)



Afb. 11. Lizzy Cottage, detail balklaag achterkamer: consolekopje. (Han van Gool, Bureau Monumenten & Archeologie Amsterdam)



Afb. 12. Wandkast, uitgevoerd in noten, eiken, grenen en palissander; ontworpen door Het Modelhuis van N. le Grand. Onderdeel van een door E.H. Crone naar Lizzy Cottage meegenomen betimmering. (Rijksmuseum Amsterdam)

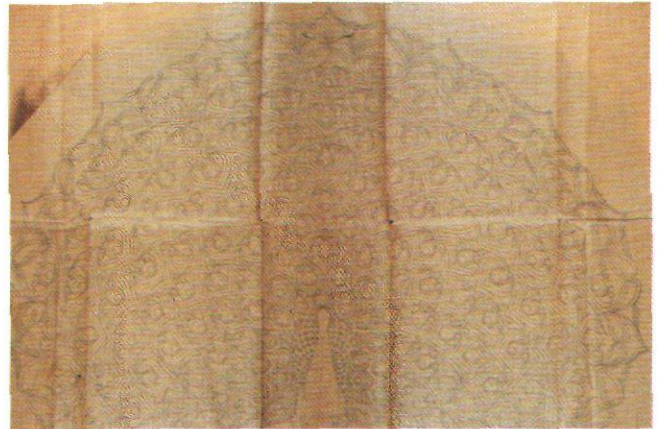


Afb. 13. Lambrisering, met vier panelen van noten, palissander en grenen, ontworpen door Het Modelhuis van N. le Grand. Onderdeel van een door E.H. Crone naar Lizzy Cottage meegenomen betimmering. (Rijksmuseum Amsterdam)

kooflijst om een optimale belichting te bewerkstelligen. Het huidige, enigszins verlaagde en vlakke plafond ontstond toen later een tussenverdieping werd ingebracht. Daarbij is de oorspronkelijke belichting door middel van bovenlicht tenietgedaan. De aanwezigheid van een groot venster in de zuidmuur is merkwaardig. Zuiderlicht is ongunstig voor de belichting van kunstwerken en het venster staat niet aangegeven op de bouwtekeningen, maar dateert waarschijnlijk wel uit de bouwtijd gezien de naadloze aansluiting van kozijn op metselwerk. Zowel de lage lambrisering met verdiepte vlakken en eenvoudig snijwerk, de afsluitende kroonlijst boven de wand en de - van origine rijk beschilderde - kooflijst zijn nog



Afb. 14. Lizzy Cottage, interieur schilderijenzaal. (Uit: J.H.W. Leliman, *Het Stadswoonhuis in Nederland gedurende de laatste 25 jaren*, 's-Gravenhage 1918, 45)



Afb. 15. G.W. Dijsselhof, ontwerptekening van de pronkende pauw in de schilderijenzaal, omstreeks 1904.

oorspronkelijk (afb. 14). Hetzelfde geldt voor de parketvloer en de deuren. Weissman: "De schilderijenzaal dient tevens als muziekzaal, en bevat een vleugel en gemakkelijke stoelen. De vloer bestaat hier uit eikenhouten parket en is met oude Indische en Perzische tapijten belegd. Donkergroen trijp geeft voor de schilderijen den gewenschten achtergrond. Vier booglampen zijn tusschen de ramen in het dak en de matglazen zoldering aangebracht. Haar licht wordt door schermen zóó verspreid, dat bij avond hetzelfde effect als bij dag wordt verkregen".¹⁶ Dit vertrek is, net als het exterieur, afgebeeld in het overzicht van recente woonhuisarchitectuur dat architect J.H.W. Leliman in 1918 verzorgde.¹⁷ In een afgeschuinde hoek was een orgel geplaatst. De gerenommeerde kunstenaar G.W. Dijsselhof (1866-1924), die nauw verbonden was aan de firma Van Wisselingh & Co, bracht de oorspronkelijke plafondversiering aan met in de ruimte boven de afgeschuinde hoek een uitbeelding van een pronkende pauw (afb. 15).¹⁸ Een soortgelijke voorstelling had Dijsselhof in 1895-1896 vervaardigd voor het interieur van Nieuwezijds Voorburgwal

344 dat sinds 1935 als stijlkamer is te zien in het Haags gemeentemuseum.¹⁹ Mocht het kunstwerk in Lizzy Cottage nog schuilgaan achter de wit geverfde beplanking van kraaldelen, dan is dit voor zover bekend het enige in situ overgebleven voorbeeld van een interieurafwerking van Dijsselhof in Amsterdam.²⁰ Mogelijk zijn nog meer schilderijen in de kunstzaal aan het oog onttrokken.

Collectionneur Van Essen en zijn 'schilderijengalerij'

Oprachtgever van Lizzy Cottage was de commissionair in effecten en assurantiën Engelbertus van Essen (1855-1914). Van Essens tweede vrouw, Sophia Elisabeth Catharina Seegers, woonde, voordat ze in 1889 naar Nederland terugkeerde, in Engeland. Lizzy Cottage is waarschijnlijk een verwijzing naar haar (tweede) naam. Van Essen was zeer actief in de kunstwereld, als verzamelaar en als bestuurder. Weissman beschreef zijn collectie als "fraaie moderne Nederlandsche en Fransche schilderijen".²¹ De architect overdreef niet: de verzameling bestond uit schilderijen en aquarellen van onder andere de Haagse en Amsterdamse School (J. Israëls, H.W. Mesdag, Jacob en Willem Maris, J.H. Weissenbruch, J.B. Jongkind, W. Witsen, J. Bosboom, G.H. Breitner, G. Poggen-

beek en anderen), de School van Barbizon en schilders als Jean-Baptiste Corot en Gustave Courbet. Ook bezat hij veel werk van zijn broer, de schilder Jan van Essen (1854-1936), met wie hij een nauwe band had (afb. 16).²² Zij woonden enkele jaren samen na het overlijden van hun vader. Het bescheiden in memoriam in *Eigen Haard* vermeldt onder andere de volgende functies: vice-voorzitter van de Commissie van Toezicht op de Rijksacademie van Beeldende Kunsten, lid van de Commissie van Toezicht van het Museum Willet-Holthuysen, bestuurslid van de 'Vereeniging Rembrandt', ondervoorzitter van de 'Vereeniging tot het vormen van een openbare verzameling van hedendaagsche kunst' en lid van de Commissie van Toezicht op het Stedelijk Museum.²³ Vermoedelijk was Van Essen in de laatste twee functies al in aanraking gekomen met Weissman, die zich als gemeentearchitect bezig hield met de nieuwbouw van het museum. Daarnaast zal het werk van de bouwmeester hem niet helemaal onbekend zijn geweest; Van Essen woonde met zijn gezin sinds 1894 aan de Willemsparkweg, niet ver verwijderd van het woonhuis dat de architect vier jaar eerder ontwierp.²⁴ Wat mogelijk meespeelde in de architectenkeuze van de bouwheer was dat Weissman in het begin van zijn carrière een woonhuis met atelier aan het Amsterdamse Oosterpark



Afb. 16. Jan van Essen, 'Wintervreugd', omstreeks 1900. Tot de schaatsenrijders in het Vondelpark behoren onder anderen Jacob Ankersmit en zijn echtgenote (geheel links), Engelbertus van Essen en de kunstschilders Jozef Israëls, Willem Witsen en Jan van Essen zelf. (Rijksdienst voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag)

had ontworpen voor de schilder H. Valkenburg (1826-1896) (afb. 17).²⁵ Dit was de leermeester van zijn broer Jan van Essen.²⁶ Ook kan er sprake zijn geweest van een zekere affiniteit vanwege gedeelde interesses, met name voor de schilderkunst en de muziek.

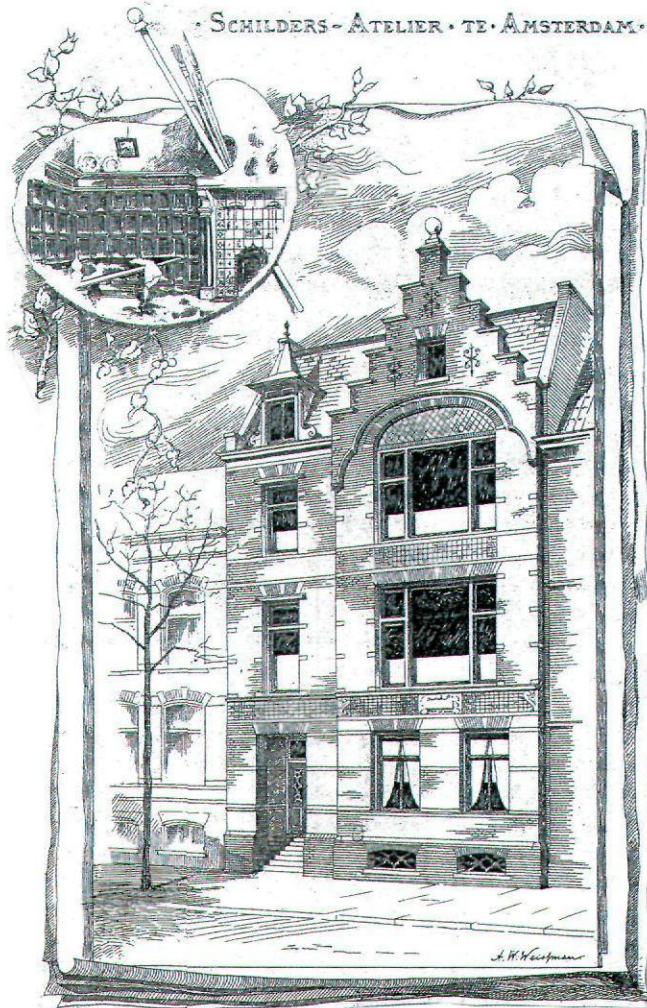
In ieder geval had de architect met zijn Stedelijk Museum een gebouw gerealiseerd dat in dienst stond van de tentoongestelde kunst. De gemeentearchitect maakte een studiereis langs buitenlandse musea en bestudeerde daarbij in het bijzonder de lichtval. De opgedane kennis werkte hij uit in de plannen voor het Stedelijk, dat vanaf de opening werd geroemd vanwege de uitstekende belichting van de kunstwerken.²⁷ Weissman was, kortom, zeer geschikt om het huis te ontwerpen dat Van Essen in gedachten had, met een zaal waarin de omvangrijke kunstcollectie geëxposeerd kon worden. Hoewel Lizzy Cottage een ander bouwtype is dan het Stedelijk Museum, zijn er enkele duidelijke overeenkomsten (afb. 20). In beide gevallen hebben de tentoonstellingszalen een zorgvuldig uit-

gedachte wijze van verlichting en een sobere, ingetogen vormgeving. Voor de afzonderlijke kunstzaal van Lizzy Cottage paste Weissman de opzet van het moderne museum toe: een zaal met licht dat van boven invalt en een eigen dak heeft. Op een van de dwarsdoorsneden van *Lizzy Cottage* maakte de architect de beoogde lichtval met stippellijnen aanschouwelijk, net zoals hij dat deed bij het Stedelijk. Het gesloten muurwerk van de kunstzaal is op vergelijkbare wijze behandeld als de – eveneens vanwege de bovenlichtzalen - blinde zijgevels en achtergevel van het Stedelijk; bij *Lizzy Cottage* zijn de ondiepe velden gevuld met metselmozaïek en sectieltegels.²⁸

De firma Van Wisselingh & Co, bij wie opdrachtgever Van Essen veel kunstwerken aanschafte, werd ingeschakeld bij de inrichting van de zaal. Uit 1903 dateert correspondentie over het ophangstelsel van de schilderijen, na overleg tussen Van Essen en Weissman stuurde de Parijse firma Boyer in augustus enkele stangen ter bezichtiging. In juni 1904 werd de kunstzaal uiteindelijk ingericht. Een knecht van Van Wisselingh was veertig uur in de weer met kettingen, draad, duimen, haken en schroefogen. Wat de verdere inrichting betreft is bekend dat Van Essen een offerte heeft gevraagd voor een draaibare mahoniehouten schilderijendrager. Waarschijnlijk is deze opdracht aan Theo Nieuwenhuis afgekettst op het hoge bedrag van 500 gulden, met name veroorzaakt door het snijwerk.²⁹ Opmerkelijk zijn verschillende posten in de rekening-courant met betrekking tot een serie eind 1907 “reeds in bewerking genomen afbestelde meubelen”, in het bijzonder mahoniehouten tafeltjes, stoelen en fauteuils. Deze werden in 1908 betaald, en een jaar later door de kunsthandel weer “teruggenomen” voor hetzelfde bedrag.³⁰ Van Essen woonde toen al enkele maanden ‘om de hoek’ aan het Museumplein, op nummer 6. Ook daar hing Van Wisselingh de schilderijen op, leverde meubelen en plaatste een door Nieuwenhuis ontworpen glas-in-loodbovenlicht. Drie jaar later verhuisde Van Essen met zijn gezin naar Emmalaan 10, een van de drie herenhuizen in een zojuist opgeleverd blokje ontworpen door J.F. Staal jr. Van Wisselingh was weer betrokken bij de inrichting van de nieuwe woning.³¹ Uiteindelijk bewoonde Van Essen dus maar vijf jaar, van april 1904 tot mei 1909, het voor hem en zijn gezin ontworpen *Lizzy Cottage*. Daarna werd het huis betrokken door Eduard Heinrich Crone (1852-1918), net als Van Essen, commissionair en kunstverzamelaar. Crone legde zich sinds 1895 toe op het verzamelen van werk van de Haagse School. Zijn verzameling omvatte veel werk van J.H. Weissenbruch en J. Maris; verder van M. Maris, J. Israëls, A. Mauve, W. Maris en J. Bosboom. De “prachtige kunstzaal” kwam Crone zo goed van pas dat weleens is gedacht dat hij de ‘schilderijengalerij’ heeft laten bouwen.³²

Weissman, een Amsterdamse cicerone

De ontwerper van *Lizzy Cottage*, Adriaan Willem Weissman, manifesteerde zich vanaf het begin van zijn loopbaan in woord en geschrift als een artistieke architect.³³ De nog jonge Weissman zag zijn toekomst in de schilderkunst, maar op



Afb. 17. Woonhuis met atelier van H. Valkenburg, Oosterpark 79, Amsterdam, A.W. Weissman, 1887. (Uit: *De Bouwmeester* 6 (1890), 24)

aandringen van zijn vader koos hij voor de bouwkunde.³⁴ Hij ging niet naar de Polytechnische School te Delft omdat die opleiding te theoretisch-wiskundig was. Hij prefereerde, net als veel aankomende architecten, een vorming in de praktijk. Architect A.N. Godefroy, een goede vriend van zijn vader, beval Weissman aan bij assistent-stadsarchitect Willem Springer. 's Avonds volgde hij de tekenlessen van August Allebé aan de Rijksacademie van Beeldende Kunsten. Een blik op Weissmans twee schetsboeken in het Nederlands Architectuurinstituut leert overigens dat het, gezien de onbeholpen tekenstijl, een verstandige keus was om de schilderkunst te vervuilen voor de architectuur.³⁵

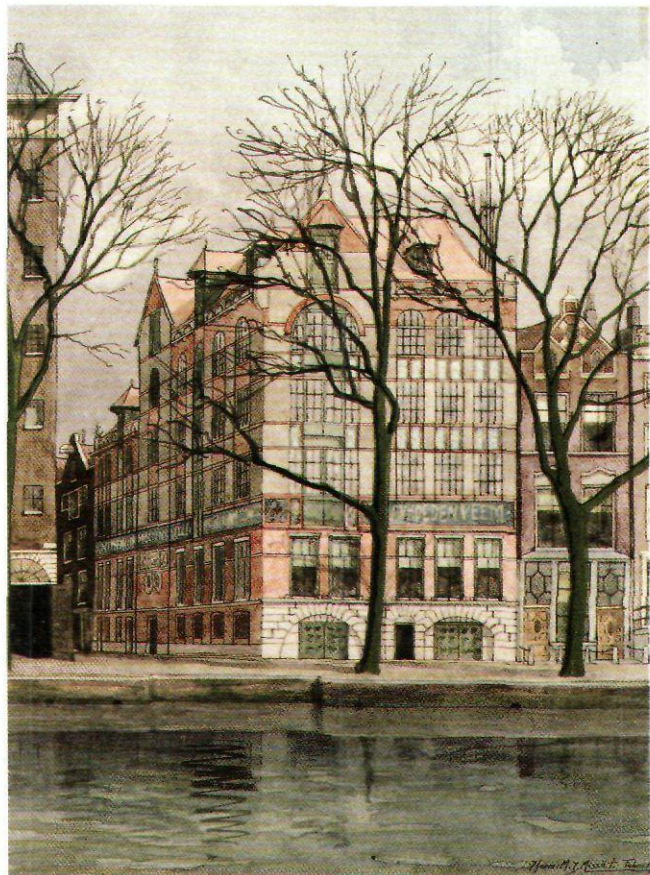
Van 1876 tot 1882 was Weissman werkzaam op het bureau van A.L. van Gendt. Terugblikkend schreef hij: "De drukke praktijk, waarin de Amsterdamsche architect zich verheugde, stelde mij in de gelegenheid een zeer groot gedeelte van het uitgestrekt gebied der architectuur te overzien. De bouwpraktijk heb ik daar geleerd in haar vollen omvang".³⁶ Weissman ontwierp in 1881 voor zijn patroon het café Willemsen aan de Heiligeweg te Amsterdam. Zelf schrijft hij hierover: "Ik stond toen nog onder den invloed van Viollet-le-Duc, en zoo trachtte ik de vormen der dertiende eeuw toe te passen, toen aan de eischen, die de negentiende eeuw stelde, moest worden voldaan".³⁷ In zijn oeuvre is het gebouw een vreemde eend in de bijt; in het vervolg van de jaren tachtig opteerde Weissman, zoals zoveel tijdgenoten, voor de Hollandse neorenaissance. In 1882 werd hij benoemd tot 'bouwkundige eerste klasse' van de afdeling Publieke Werken van de gemeente Amsterdam. Eerst wenste Weissman de lopende zaken bij Van Gendt af te ronden, hij was op dat moment hoofdopzichter bij de bouw van de Galerij rond de tuin van het Paleis voor Volksvlijt. Weissman: "Terwijl ik er dus naar streefde, den Heer Van Gendt, aan wien ik groote verplichting had, zooveel mogelijk ter wille te zijn nam deze mij mijn heengaan zeer kwalijk. Hij heeft mij later, waar hij kon, tegengewerkt".³⁸

Vanaf het begin van zijn loopbaan profileerde Weissman zich niet alleen als ontwerper, hij beschikte ook over een uiterst vaardige pen. In de jaren tachtig kwam een stroom publicaties op gang die pas opdroogde met zijn overlijden in 1923. Het zicht op de ware omvang en betekenis van Weissmans productie wordt nogal belemmerd door zijn gewoonte om geregeld naamloos of onder een schuilnaam te publiceren. Zo blijkt hij al in 1879, als begin-twintiger, onder de naam 'Vox' over 'Onze vaderlandsche bouwkunst' te hebben geschreven in de *Nederlandsche Kunstbode*. Drie jaar later ontketende Weissman een korte, maar heftige polemiek onder dezelfde dekmantel door in het *Bouwkundig Weekblad* zijn opvattingen over 'stijl' te openbaren.³⁹ Samen met C.B. Posthumus Meyjes schreef hij onder het pseudoniem 'Duplex' stukjes over bouwkunst in het weekblad *De Amsterdammer*. Als 'Candidus' verschenen satirische 'sneldichten' van zijn hand in verschillende vaktijdschriften.⁴⁰ Met Posthumus Meyjes en Jan Springer vormde Weissman vanaf 1883 tot 1887 de redactie van *De Opmerker*, het tijdschrift van F.W. van Gendt dat tien jaar, van 1883 tot 1893, als orgaan van het genootschap *Architectura et Amicitia* (A et A) fungeerde. Nadat hij in 1887

in dit tijdschrift, onder pseudoniem en zonder medeweten van zijn mederedactieleden, zijn eigen ontwerp voor een nieuwe beurs aan het Damrak had aangeprezen, werd Weissman als redactielid geroyeerd.⁴¹ De vriendschap van F.W. van Gendt, de eigenaar van *De Opmerker*, verspeelde hij niet. Toen in 1893 het contract met A et A afliep, maakte Van Gendt het blad weer onafhankelijk. Weissman: "Hij kwam een beroep doen op mijn medewerking, en ik aarzelde geen oogenblik, hem die toe te zeggen".⁴² In 1921, tegen het eind van zijn leven, werd hij redacteur van *De Bouwwereld*, na het overlijden van J.H.W. Leliman.

Weissman maakte naam als auteur van enkele boeken over architectuur en talloos veel artikelen, zowel over de oude Nederlandse bouwkunst als die van de eigen tijd. Samen met de architect Gerrit van Arkel verzorgde hij het zevendelige boek *Noord-Hollandsche Oudheden* (1891-1905), een vroeg voorbeeld in Nederland van cultuurhistorische documentatie. Voor zijn *Geschiedenis der Nederlandsche bouwkunst* die in 1912 verscheen ontving hij de gouden medaille van verdienste van de Maatschappij tot Bevordering der Bouwkunst. Hoewel zijn historische studies veel onnauwkeurigheden bevatten, was Weissman zeer belezen en gezegend met een scherpe blik. Hij maakte zich sterk voor het behoud van oude gebouwen. In 1902, in de tijd dat Lizzy Cottage werd gerealiseerd, schreef hij: "Waar blijft onze 'Vereeniging tot bescherming der Oude Gedenkteeken?' Hare oprichting mag niet lang worden uitgesteld, want anders heeft zij niet veel meer te beschermen".⁴³ Een paar jaar later voegde Weissman de daad bij het woord: in 1911 stond hij aan de wieg (en was hij secretaris) van de Bond Heemschut, die in het leven was geroepen om "te waken over de schoonheid van Nederland". Naast A et A en de Bond Heemschut was de architect actief in tal van andere verenigingen. Zoals vele vakgenoten was hij lid van de Maatschappij tot Bevordering der Bouwkunst. Daarnaast was hij een van de oprichters en secretaris van de Bond van Nederlandse Architecten (gesticht in 1908) en bestuurslid van het Koninklijk Oudheidkundig Genootschap en de Vereniging 'Hendrick de Keyser'. Regelmatig hield de welbespraakte bouwmeester voordrachten voor genoemde verenigingen.

Toen Weissman de opdracht kreeg om Lizzy Cottage te ontwerpen was hij enkele jaren eerder, in 1894, eervol ontslagen als gemeentearchitect, een functie die hij pas sinds 1891 bekleedde. Aanleiding was een conflict over de kunststeen die was toegepast bij de bouw van het Stedelijk Museum, het belangrijkste gebouw dat hij in de hoedanigheid van gemeentearchitect ontwierp.⁴⁴ Na zijn ontslag vestigde hij zich als zelfstandig architect, tot 1901 in associatie met P.H. van Niftrik.⁴⁵ Het compagnonschap Van Niftrik-Weissman ontwierp het woonhuis Tweede Constantijn Huygensstraat 55 (1897), het winkelhuis Haarlemmerstraat 60 (1898), de verbouwing van percelen op de hoek van Singel en Driekoningsstraat tot kantoren en monsterzalen van het Blauwhoedenevem (afb. 18) (1898, in 1920 vervangen door nieuwbouw van - o ironie - A.L. van Gendt), een stalhouderij met bovenwoningen aan



Afb. 18. Kantoren en monsterzalen Blauwvoedenveem, Singel 206-208, Amsterdam, A.W. Weissman en P.H. van Niftrik, 1898. (H.M.J. Misset, 1906, Stadsarchief Amsterdam)

de Gabriël Metsustraat 2-4 (1900) en een blokje sociale woningbouw in de Egelantiersstraat 148-150 (1900). Karakteristiek is de vaak sobere vormgeving, met vlak gehouden gevels opgetrokken uit een warmrode baksteen, die verder spaarzaam zijn gedecoreerd. Daarbij gaat de voorkeur uit naar metselmozaïeken of baksteenbanden, zoals bij de blinde zijgevel van het blokje Gabriël Metsustraat en bij de woningen aan de Egelantiersstraat. Opmerkelijk, in samenhang met het ontwerp van Lizzy Cottage, zijn de tegeltableaus van het winkelhuis met de voor die tijd zo karakteristieke vaderlandse flora en fauna, als appels, peren, pluimvee en een watervogel. Daarnaast bleef Weissman in deze periode zeer actief als publicist, met name in *De Opmerker*. Hij lardeerde zijn vlot geschreven proza graag met citaten van schrijvers uit de wereldliteratuur. Uit zijn stukken blijkt dat Weissman de architectonische ontwikkelingen en vakliteratuur in Europa en de Verenigde Staten op de voet volgde en ze graag van commentaar voorzag. Hij heeft zonder twijfel de ogen van veel collega's geopend voor deze ontwikkelingen, maar ook voor buitenlandse publicaties en tal van historische gebouwen binnen en buiten de landsgrenzen. Dankzij zijn vele artikelen in *De Opmerker* is Weissmans zoektocht naar een eigentijdse

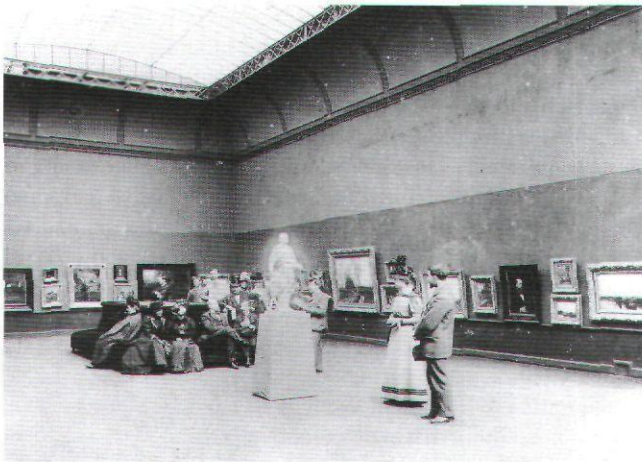
architectonische uitdrukkingvorm in het decennium 1892-1902, gedetailleerd te volgen. De opmerking van Van der Woud over Berlage, aangehaald aan het begin van het artikel, geldt ook voor Weissman; zijn opvattingen waren niet altijd consistent en aan wisselingen onderhevig. Zo gaat zijn interesse achtereenvolgens uit naar de Hollandse renaissance, de contemporaine Amerikaanse architectuur en de eigentijdse Engelse bouwkunst. En Weissman schroomt ook niet, al zwoer hij aan het eind van de jaren negentig in woord en geschrift het gebruik van historische stijlen af, om in 1907 een museum in Haarlem te ontwerpen in renaissancevormen, net als vijftien jaar eerder bij het Stedelijk Museum.⁴⁶

Eigentijds, doelmatig en afwisselend: Weissmans opvattingen over architectuur van 1892 tot 1902

Voor de uiterlijke verschijningsvorm van het Stedelijk Museum, het startpunt van deze ontwikkeling, nam Weissman de vroege zeventiende eeuw als uitgangspunt. Dat komt tot uiting in de afwisseling van baksteen en natuursteen, de topgevel aan de Paulus Potterstraat, tal van siermotieven, het bekronende torentje – met zeventiende-eeuwse windwijzer afkomstig van het Prinsenhof – en de beelden van in Amsterdam werkzame kunstenaars en architecten uit de Gouden Eeuw (afb. 19). Daarnaast had Weissman het voornemen om – in overeenstemming met de bestemming van het gebouw – eigentijdse kunstenaars te portretteren op de medaillons in de panelen, en te verbeelden in de hoeknissen. Voor de gebeeldhouwde decoraties in de borstweringen op de verdieping, uitgevoerd door Johannes Franse, baseerde Weissman zich echter niet op de maniëristische modellen van rond 1600, zoals bij het woonhuis annex schildersatelier van H. Valkenburg uit 1887, maar inspireerde zich op de vaderlandse flora en fauna (afb. 21). Weissman stond wellicht onder invloed van Th.



Afb. 19. Stedelijk Museum, A.W. Weissman, 1892-1895. Op de achtergrond het Rijksmuseum. (Jacob Olie, 1894, Stadsarchief Amsterdam)



Afb. 20. Stedelijk Museum, schilderijenzaal met bovenlicht tijdens een expositie van de kunstenaarsvereniging Sint Lucas, omstreeks 1900. (Stadsarchief Amsterdam)

M.M. van Grieken, auteur van het leerboek *De plant in hare ornamentale behandeling* uit 1888, en van Pierre Cuypers die plantenmotieven in het Rijksmuseum toepaste.⁴⁷ Verder was hij goed op de hoogte van de opvattingen van J.R. de Kruyff, de in 1881 benoemde directeur van de Rijksschool voor Kunstnijverheid in Amsterdam. Deze pleitte al in de jaren tachtig, in navolging van de Engelse kunstenaars William Morris en Walter Crane, voor het navolgen van de natuur in de decoratieve kunsten. De Kruyff constateerde in 1898 dat de studie van de natuur het citeren van historische stijlen onwenselijk en onnodig had gemaakt.⁴⁸ Het vernieuwende aspect van de decoraties van het Stedelijk Museum bleef in de vakpers niet onopgemerkt.⁴⁹

Dat bij Weissman, net als bij verscheidene binnen- en buitenlandse architecten, de vernieuwing van de ornamentiek die van de architectonische vormtaal vooraf ging, blijkt ook uit zijn eigen woonhuis aan de Raamsingel in Haarlem (1896).⁵⁰ Net als bij het museum was de hoofdvorm gebaseerd op de Hollandse renaissance, maar paste hij decoraties toe ontleend aan de vaderlandse flora en fauna. In Lizzy Cottage ging hij nog verder: hier bleven de renaissancevormen en -motieven helemaal achterwege. Hoe 'modern' de vormgeving eigenlijk is, wordt pas goed duidelijk bij het doorbladeren van Lelismans overzicht van eigentijdse Nederlandse woonhuisarchitectuur uit 1918.⁵¹

Aan het begin van de jaren negentig verdiepte hij zich in de contemporaine Amerikaanse architectuur.⁵² De reislustige architect bezocht waarschijnlijk in 1893 de wereldtentoonstelling in Chicago, mogelijk aangespoord door een artikelenreeks in *De Opmerker*.⁵³ Gedurende de periode van tien maanden rapporteerde een anonieme auteur over (de totstandkoming van) deze tentoonstelling. Het is gezien zijn werkzaamheden in Nederland niet waarschijnlijk dat Weissman de auteur van deze artikelenreeks was. De veronderstelling dat hij de wereldtentoonstelling heeft bezocht, is gebaseerd op zijn beschrijvingen van Amerikaanse gebouwen, waaronder



Afb. 21. Stedelijk Museum, detail borstwering. (Han van Gool, Bureau Monumenten & Archeologie Amsterdam)

veel voorbeelden uit Chicago, in verscheidene artikelen in *De Opmerker* die het resultaat lijken van observaties ter plekke. Weissmans niet-uitgevoerde ontwerp voor het ontvangstgebouw van de Nieuwe Oosterbegraafplaats in Amsterdam uit 1892, hetzelfde jaar als het ontwerp van het Stedelijk Museum, verraaft de invloed van de Amerikaanse architect H.H. Richardson (1838-1886)(afb. 22).⁵⁴ In 1897 noteerde hij hierover: "In 1891 tot gemeente-architect van Amsterdam benoemd, trachtte ik de beginselen, waarvan de hedendaagse Amerikanen bij hunne bouwwerken uitgaan, in toepassing te brengen. Ik had daar ondertusschen weinig succes mede; al mijne ontwerpen, in Amerikaanschen geest opgevat, werden door het stadsbestuur onvoorwaardelijk afgekeurd. Vooral de ontwerpen voor de begraafplaatsgebouwen had ik gaarne eens verwezenlijkt gezien".⁵⁵

Rond 1895 schonk Weissman in *De Opmerker* veel aandacht aan de architectuur aan de overzijde van de Atlantische Oceaan.⁵⁶ In het artikel 'Amerikaansche kunst' uit 1896 schrijft hij "dat het in het bijzonder de onzinnige navolging der historische stijlen geweest is, die ons ten achteren heeft gebracht. Onze vroegere kunst wordt zodoende een last, een knellende band, dien het jonge Amerika nooit gekend heeft".⁵⁷

Spraakmakende gebouwen van Berlage uit deze tijd zoals het kantoorgebouw van 'De Nederlanden van 1845' uit 1894-1895 en de Beurs uit 1896-1903, beide in Amsterdam, werden in *De Opmerker* ook als "Amerikaansch" bestempeld (afb. 23).⁵⁸ De connotaties waren echter minder positief dan een paar jaar eerder. In 1897 noteerde het tijdschrift over het kantoor van De Nederlanden in Amsterdam en dat voor dezelfde firma in Den Haag, ook naar ontwerp van Berlage: "De toekomst zal moeten leeren, of wij hier werkelijk den dageraad van een nieuwe kunst aanschouwen dan wel of een strooivuur ons in de oogen flikkert, dat door aanhoudend blazen wel helder opvlamt, doch na een korte wijl is uitgebrand".⁵⁹ In hetzelfde jaar oordeelde Weissman in een lezing over de Noord-Amerikaanse bouwkunst over Berlages recente gebouwen:

“Nu de eerste ‘impressionistische’ gebouwen, naar wier stichting men zoo benieuwd was, voltooid zijn, blijkt het dat zij niets anders zijn dan quasi-Amerikaansche scheppingen, doch zonder het logische, het uit de maatschappelijke toestanden van zelf voortgekome, dat het beste werk te New-York of te Chicago zoo karakteristiek doet zijn”.⁶⁰ Hij concludeerde: “Navolging van de Amerikaansche manier heeft (...) hier-terland geen zin”.⁶¹ In een ander artikel deed hij er nog een schepje op: “Het streven van onze allerjongste architectuurschool, die Berlage als haar meester vereert, (moet) noodzakelijk op niets uitloopen. Na een jaar of wat heeft men genoeg van den geïmporteerden Amerikaanschen bouwtrant (...)”.⁶²

Vanaf dat moment schonk *De Opmerker* meer aandacht aan de Engelse architectuur; deze verschuiving is een afspiegeling van de heroriëntatie die zich bij Weissman voltrok. In het door hem geschreven artikel ‘Engelsche kunst’ wordt gerept over de ‘nieuwe architect’ die in Engeland was opgestaan: “De ‘nieuwe architect’ verfoeit alle historische stijlen. Hij tracht zijn plattegronden zoo praktisch mogelijk in te deelen, zijn gevels zoo rustig te houden als hij kan”.⁶³ In dit verband moet Weissmans interesse voor John Ruskin worden geplaatst, een auteur die hij geregeld citeerde.⁶⁴ Verder vertaalde hij *The Seven Lamps of Architecture* uit 1849 dat in afleveringen in *De Opmerker* werd gepubliceerd.⁶⁵ Hierin ventileerde Ruskin de mening dat het zinloos was om een contemporaine uitdrukking te willen baseren op een vormentaal uit het verleden.

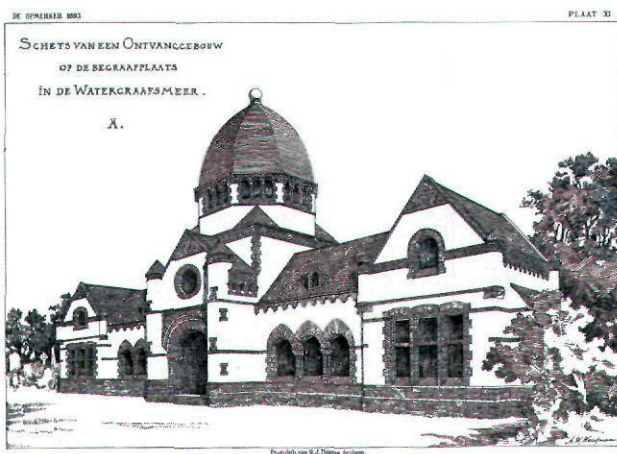
Zoals de naam Lizzy Cottage al doet vermoeden, was de eigentijdse Engelse architectuur een belangrijke inspiratiebron voor de villa aan de Hobbemastraat.⁶⁶ Weissman deelde deze interesse met zijn opdrachtgever. De invloed van de Engelse bouwkunst komt bijvoorbeeld tot uitdrukking in de vormgeving van de erkers, die anders is dan bijvoorbeeld de grote, maar veel gebruikelijkere uitbouwen aan zijn eigen Haarlemse woonhuis, en in de dansende vrouwenfiguren in

de trant van Walter Crane. De doelmatige plattegrond was waarschijnlijk ook naar Engels voorbeeld.

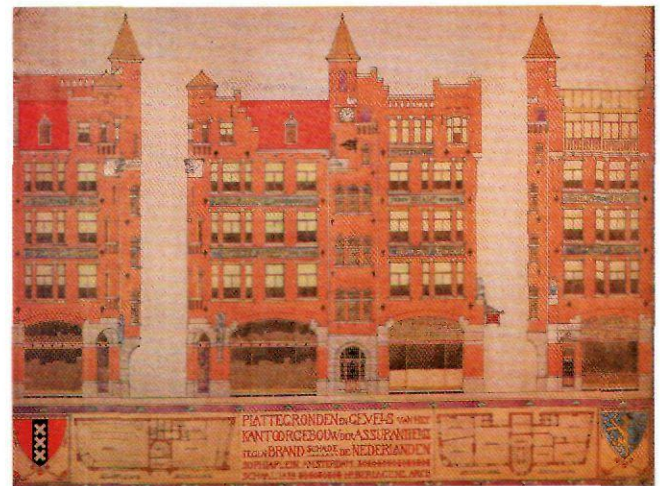
In de tweede helft van de jaren negentig ging in *De Opmerker* veel aandacht uit naar de architecten Eden Nesfield (1835-1888), Philip Webb (1831-1915) en Norman Shaw (1831-1912).⁶⁷ In 1900 vroeg de bijdrage ‘Engelsche bouwkunst’ aandacht voor deze drie: “Zij streden tegen de ‘stijlen’, die slechts toegepast werden, opdat de architecten hunne zoogenaamde kennis zouden kunnen toonen, ofschoon al dit stijlvertoon bij buitenhuizen volstrekt niet te pas kwam. (...) Aanvankelijk vond het drietal slechts betrekkelijk weinig navolgers, doch in de laatste jaren wordt er meer en meer in hun richting gewerkt”.⁶⁸

Ondanks de in het artikel genoemde ‘strijd’ van Nesfield, Webb en Shaw tegen de historische bouwstijlen, was hun architectuur geworteld in het verleden. De stroming waartoe ze behoorden, de Queen Anne Movement, was vernoemd naar de Engelse koningin die van 1702 tot 1714 regeerde.⁶⁹ In het artikel ‘Engelsche bouwkunst’ uit 1901, een vertaling van een stuk uit het Duitse tijdschrift *Dekorative Kunst*, staat dat deze drie architecten zich aangetrokken voelden tot de ‘neutraliteit’ van de vroeg-achttiende-eeuwse bouwkunst. Over het drietal valt te lezen: “Vóór alles wordt op de doelmatigheid gelet, dan zorgt men voor redegende constructie en bouwt steeds van binnen naar buiten. De als het ware neutrale vormen uit het begin der 18^e eeuw zijn voor dezen bouwtrant als aangewezen”.⁷⁰ Wat wellicht een rol speelde in de populariteit van de Queen Anne-stijl bij de Nederlandse architecten, Weissman voorop, was de vermeende Hollandse invloed op de Engelse architectuur van de zeventiende en vroege achttiende eeuw: “Omstreeks 1875 komt de Queen-Ann-stijl in de mode. Hij is van Hollandschen oorsprong; men herkent er duidelijk de vormen van de tweede helft der 17^e eeuw in. De oud-Zaansche architectuur en de Queen-Ann-stijl zijn loten van één zelfden stam”.⁷¹

Richard Norman Shaw, de meest invloedrijke architect van de



Afb. 22. Ontvangstgebouw op de begraafplaats in de Watergraafsmeer, Amsterdam, A.W. Weissman, 1892, niet gerealiseerd ontwerp. (Uit: *De Opmerker* 1893, plaat XI)



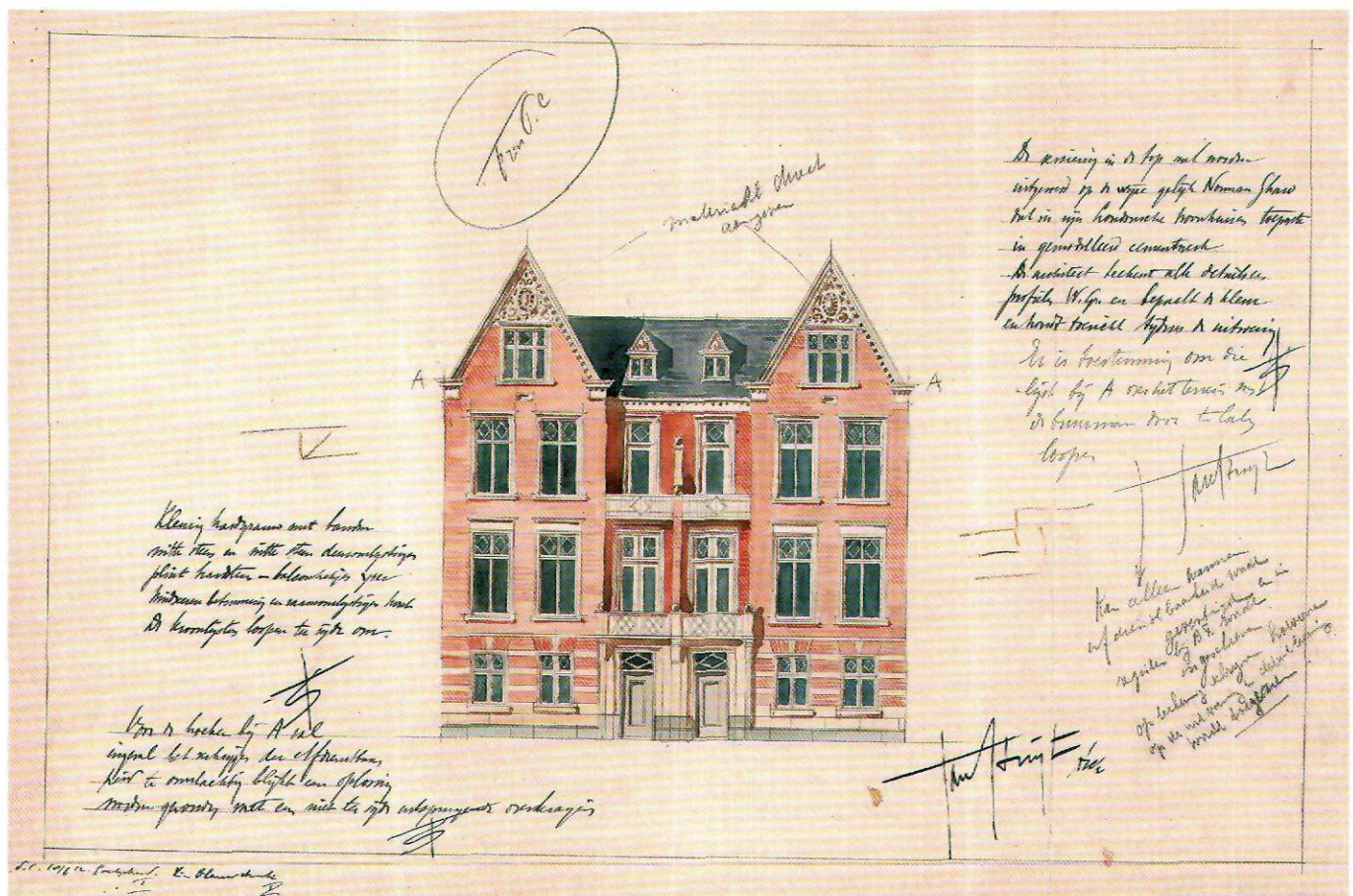
Afb. 23. Kantoorgebouw ‘De Nederlanden van 1845’, Muntplein, Amsterdam, H.P. Berlage, 1894-1895. (Nederlands Architectuurinstituut, Rotterdam)

Queen Anne Movement, wordt in 1901 in *De Opmerker* omschreven als “de schepper van een bouwtrant, die aan het woonhuis een geheel eigenaardig karakter heeft gegeven. Hij wil van monumentaliteit, als geheel misplaatst bij den eigenlijken burgerlijken bouw niets weten, doch houdt zijn massa's eenvoudig, maakt gebruik van wat de streek, waar gebouwd wordt, oplevert, en houdt de eischen van het werkelijke leven in het oog”.⁷² De mening van Henri Evers, architect en hoogleraar aan de Polytechnische School te Delft, in zijn handboek *De architectuur in hare hoofdtijdperken* (1911) sluit hierbij aan: “Treffend is hun veelzijdigheid van uitdrukking, ontstaan doordien de architectuur niet naar een vast, vooropgezet stelsel is ontwikkeld, doch uit de bijzondere eischen van het grondplan, de omgeving, den aard der materialen of de speciale neigingen van den bouwheer is voortgekomen”.⁷³ Dit aspect en de schilderachtigheid van Shaws gebouwen moeten Weissman hebben aangesproken, zoals dat ook het geval was bij zijn vakgenoten. Op een ontwerptekening voor het pand Johannes Vermeerstraat 27-29 uit 1912 schreef architect Jan Stuyt bijvoorbeeld: “De versiering in de top zal worden uitgevoerd op de wijze gelijk Norman Shaw dat in zijn Londonsche woonhuizen toepaste” (afb. 24).⁷⁴ Overigens ging het Weissman om de achterliggende principes en volgde hij de architectuur van de

Engelse architect niet letterlijk na. De kenmerken die hij zo waardeerde in de Queen Anne Movement, het rekening houden met bouwmaterialen en de wensen van de opdrachtgever, het ontwerpen van binnen naar buiten, de doelmatigheid en de schilderachtigheid, paste Weissman toe in Lizzy Cottage. De vormgeving van de stadsvilla is soberder dan het werk van Shaw, maar minder streng dan dat van enkele Engelse architecten van de jongere generatie, zoals Voysey en Charles Ashbee (1863-1942). Weissman had op dat moment weinig op met de puriteinse soberheid van Voysey of, dichter bij huis, Berlage, maar evenmin met de grillige en gewilde Jugendstil en Art Nouveau. Hij schreef in 1903 anoniem in *De Opmerker* dat overdrijving schaadt: “wie al te sober wil zijn vervalt in nuchterheid, wie oorspronkelijkheid zoekt, wordt gauw grillig”.⁷⁵

‘Gewas van eigen bodem’

Weissmans interesse voor de eigentijdse Engelse architectuur was mogelijk gewekt of aangewakkerd door Ed. Cuypers. Deze ontwierp in 1898-1899 het nabij Lizzy Cottage gelegen pand Jan Luijkenstraat 2-2A als woonhuis en huisvesting van zijn bureau, zijn kunstnijverheidsatelier en tevens onderkomen van de jonge medewerkers.⁷⁶ Zoals zoveel tijdgenoten



Afb. 24. Woonhuizen Johannes Vermeerstraat 27-29, Amsterdam, Jan Stuyt, 1912. Rechtsboven een verwijzing naar de 'Londonsche woonhuizen' van Norman Shaw. (Bouw- en Woningtoezicht, stadsdeel Oud-Zuid, Amsterdam)

had Cuypers tot dat moment ontworpen in de trant van de Hollandse renaissance, maar in zijn eigen woonhuis, dat een paar jaar eerder was gebouwd dan Lizzy Cottage, ging hij op zoek naar een andere benadering, een ontwikkeling die vergelijkbaar is met die van Weissman. De nieuwe vormentaal van Ed. Cuypers was minder Spartaans dan de creaties van Berlage uit die tijd. In zijn eigen huis verwerkte Cuypers invloeden van de Engelse contemporaine architectuur, zoals blijkt uit de dakvormen en de overdaad aan houtwerk en het aanbrengen van een centrale *hall* die meerdere verdiepingen beslaat en waarmee de meeste vertrekken in verbinding staan. (Overigens zijn in het huis ook invloeden merkbaar van de Japanse bouwkunst, bijvoorbeeld in de dakkapellen, dakgoten en daklijsten). Net als Cuypers bracht Weissman in Lizzy Cottage een afgeronde hoek met een erker aan. Cuypers' huis staat aan het eind van de gevelrij en is vanaf de Stadhouderskade als een vrijstaande villa behandeld (afb. 25). In beide huizen is sprake van een levendige compositie door de gevelsprongen die samenhangen met de indeling van het huis.

Nog meer bepalend voor Weissmans eigen interpretatie van de Engelse architectuur was de Duitse architect Hermann Muthesius (1861-1927). Weissman was goed op de hoogte van diens opvattingen. Muthesius, die van 1896 tot 1903 in Engeland woonde, schreef verscheidene artikelen en nadien het invloedrijke boek *Das englische Haus* (drie delen, 1904-1905). De Duitser, die weinig geporteerd was van de op dat moment in zijn land florierende Jugendstil, hield met de door hem gepubliceerde voorbeelden landgenoten een spiegel voor. In *De Opmerker* van 1901 werden passages uit een artikel van zijn hand vertaald: "In Engeland (...) geldt reeds sinds 1880 dat de verfijnde smaak geen versieringen toelaat, doch eenvoud, met doeltreffendheid gepaard, begeert. En vooral op confort (sic) wordt daar gelet".⁷⁷

Zowel Weissman als Muthesius wensten de Engelse architectuur niet letterlijk na te volgen. In 1904 verscheen in *De Opmerker* een samenvatting (hoogstwaarschijnlijk van Weissmans hand) van Muthesius' boek *Kultur und Kunst*. "De schrijver [Muthesius] is van oordeel, dat ieder land zijn buitenhuizen in zijn eigen trant moet bouwen. Ofschoon hij de Engelsche villa's zeer bewondert, meent hij, dat zij alleen aan de overzijde der Noordzee het gewenschte zijn".⁷⁸ Een jaar eerder had Weissman een soortgelijke opvatting verkondigd. Hij constateerde dat Engelse buitenhuizen klakkeloos werden geïmiteerd, "ofschoon in andere landen andere eischen gesteld worden".⁷⁹ Hij vervolgde: "Ziet men nu zulk een 'cottage' in Frankrijk, Duitsland, België of Nederland, dan bemerkt men aanstonds dat het geen gewas is van eigen bodem, doch uit den vreemde is ingevoerd". Uiteraard rekende hij Lizzy Cottage, ondanks de naam, niet tot deze categorie gebouwen. Het huis was weliswaar geïnspireerd op Engelse voorbeelden, maar aangepast aan de Nederlandse behoeften. In hetzelfde artikel schrijft Weissman: "Zoo kwam men tot een compromis en loodste slechts zooveel van het Engelsche in de nationale architectuur binnen als met het oog op de onafwijsbare eischen der practijk mogelijk bleek".⁸⁰

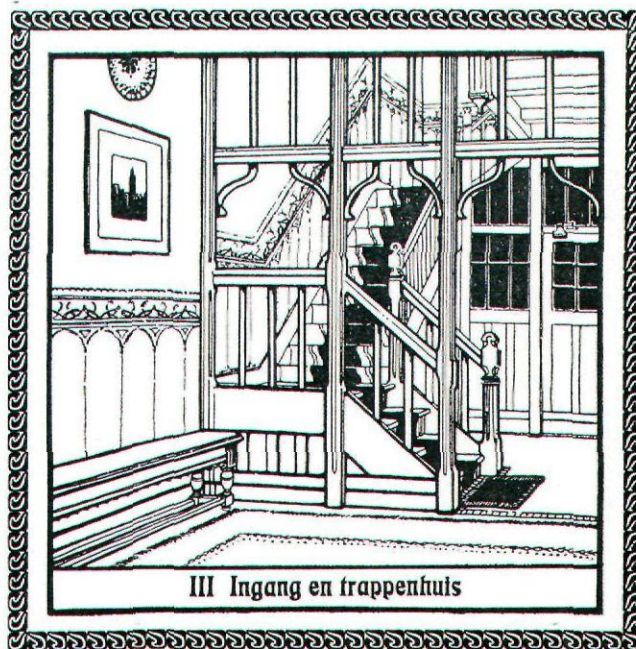
In dit licht moet het ietwat zuinige commentaar in 1903 in *De*



Afb. 25. Woonhuizen en eigen bureau, Jan Luijkenstraat 2-2a, Amsterdam, Eduard Cuypers, 1898. (Uit: E. Gugel, *Geschiedenis van de bouwstijlen in de hoofdtijdperken der architectuur*, Rotterdam [1920]⁴, 413)

Opmerker op Ed. Cuypers' huis aan de Jan Luijkenstraat worden gezien (afb. 25 en 26). Nadat de anonieme auteur melding had gemaakt van de "nogal duidelijke sporen van Engelsche invloeden" vervolgde hij: "Wij erkennen gaarne dat de Engelsche voorbeelden ons tot heden geen kwaad hebben gedaan, maar kunnen toch niet nalaten er op te wijzen dat wij eigenlijk die voorbeelden niet noodig hebben, omdat wij, wat bouw en inrichting onzer woningen betreft, onze eigen tradities hebben (...)".⁸¹

Uit dit oogpunt liet Weissman de centrale *hall*, met open



Afb. 26. Jan Luijkenstraat 2, hal eigen woonhuis en bureau van Eduard Cuypers. (Uit: *Het Huis 1* (1903), nr. 1, plaat III)

haard en zijte als ontvangstruimte, een onderdeel dat Ed. Cuypers in zijn huis toepaste, in Lizzy Cottage achterwege. Hij vond Muthesius aan zijn zijde, die beweerde "dat de tegenwoordig zoo populaire 'hall' alleen in zeer groote huizen reden van bestaan heeft en dan ook door de Engelschen in kleine villa's nooit wordt aangebracht".⁸² Een soortgelijke opvatting wordt in 1904 geventileerd in een artikel in *De Opmerker* getiteld 'Het ontwerpen van een huis', waarschijnlijk een pennenvrucht van Weissman. De hall neemt volgens de auteur in de Engelse etiquette een belangrijke plaats in. "In Nederland heerschen andere begrippen, hetgeen verklaart waarom men hier met een 'hall' eigenlijk verlegen zit. Toch wordt zij algemeen verlangd".⁸³ Verder: "Bij het ontwerpen van een huis voldoet een eenvoudige, wel overdachte plattegrond altijd het beste. Alle pogingen, om iets bijzonder oorspronkelijks te maken, dienen vermeden. Wie het huis betreedt moet den indruk krijgen, dat de indeeling niet anders gemaakt kon worden".⁸⁴ De plaatsing van de keuken moet zo praktisch mogelijk zijn, aldus de schrijver. "De keuken dient bij de eetkamer te liggen, doch daarenboven zoo, dat vreemden haar niet bemerken, ook niet door de geuren, die zij verspreid".⁸⁵ Niet alleen de woonvertrekken maar ook de slaapkamers dienen met zorg te worden behandeld. "Eenvoud is in een slaapkamer op haar plaats, doch alleen een smaakvolle

eenvoud".⁸⁶ En: "Het plaatsen der deuren vereischt veel overleg. In slaapkamers moet de deur steeds in een hoek komen, en nooit in het midden van een muur. Ook moet de deur daar zóó worden afgehangen, dat het inzien in de kamer bij open deur zooveel mogelijk belet wordt".⁸⁷ Over de inrichting wordt opgemerkt: "Het aantal bouwmeesters, die tevens meubelen maken is hier te lande niet groot, en hun kunst behoort tot een richting, die slechts in den smaak van een betrekkelijk klein publiek valt. De andere architecten moeten, zoo de bouwpatroon hen om raad vraagt, of zelf teekeningen geven, of wel uit wat de meubelmakers voorhanden hebben, een keus doen. Misschien is het laatste de meest verstandige methode; want maar hoogst zelden vindt men de qualiteiten, die een meubelmaker en een bouwmeester dienen te bezitten, in één persoon vereenigd".⁸⁸ Weissman koos bij de inrichting van Lizzy Cottage voor de laatste optie. Over het exterieur staat in 'Het ontwerpen van een huis': "Gebakken steen, met zeer bescheiden toepassing van gehouwen steen staan beter, dan een combinatie van verglaasde, onverglaasde en veelkleurige steen, houtwerk, pleisterwerk, gehouwen steen van verschillende tint, tegels enz., zooals men dit tegenwoordig zoo vaak ziet gebruiken".⁸⁹

Hoewel Weissman zich niet beperkte tot de toepassing van bak- en natuursteen, zijn bovengenoemde wenken op Lizzy Cottage van toepassing. Mocht de architect, volgens de lijn der verwachting, de auteur van het artikel zijn, dan ligt het voor de hand dat hij zich mede heeft gebaseerd op zijn ervaringen bij de bouw van het huis aan de Hobbemastraat.



Afb. 27. Lizzy Cottage, trappenhuis. (Han van Gool, Bureau Monumenten & Archeologie Amsterdam)

Weissman hoort, net als Ed. Cuypers, tot de grote groep architecten die onderbelicht is gebleven in de op de avant-gardes gerichte geschiedschrijving. De laatste jaren is sprake van een kentering. In het architectuurhistorische onderzoek komen tal van nieuwe gebouwen, architecten en ambachtelijke bouwers (zoals timmerman-aannemers) aan bod die ten onrechte in de vergetelheid zijn geraakt. Daarmee worden bouwstenen geleverd voor een andere kijk op de architectuurgeschiedenis, waarin ruimte is voor nieuwe inzichten over de omvangrijke groep van architecten met een eclectische, praktische inslag en voor het zeer gemêleerde gezelschap van opdrachtgevers. In tegenstelling tot Pierre Cuypers en Berlage ontwierpen ze niet vanuit ideologische drijfveren. Doelmatigheid was hun devies. Een houding die ze gemeen hadden met beroepsbroeders als Hermann Muthesius. In de eerder aangehaalde vertaling 'Nieuwe Kunst' in *De Opmerker* schrijft deze: "En als onze kunst werkelijk modern zal zijn, dan moet zij zich naar de eischen der gezondheidsleer voegen. Die verlangt lucht en licht, het vermijden van stof, het behoorlijk afvoeren van huiswater, voldoende ventilatie. En de hedendaagsche menschheid eischt dit alles ook".⁹⁰ Een anonieme auteur, mogelijk Weissman, schreef in 1898 in hetzelfde tijdschrift: "Het deed ons genoegen te zien hoe er een nieuw element, de doeltreffendheid, onze architectuur gaat beheerschen. Dat element is echt-modern, en zal in de twintigste eeuw zich zeker nog meer doen gelden dan thans reeds".⁹¹



Afb. 28. Lizzy Cottage, detail overhoekse erker. (Han van Gool, Bureau Monumenten & Archeologie Amsterdam)

Noten

- ¹ Voor een beknopt overzicht van de totstandkoming van de buurt: Hans Ebberink en Birgitte de Maar, *Museumplein 1866-1988. De museumterreinen te Amsterdam. Een inventarisatie van de plannen*, Amsterdam 1988. Zie voor de geschiedenis van het plein en de bebouwing ervan ook: 'Panorama Museumplein', *Jong Holland 1999*, nr. 2 (themanummer). Een goede toegang tot de negentiende-eeuwse bebouwing van de Museumbuurt biedt Marloes van Haaren e.a., *Atlas van de 19^{de}-eeuwse Ring Amsterdam*, Amsterdam 2004. Onze dank gaat uit naar Frans van Burkom (ICN) voor zijn suggesties en aanmoedigingen.
- ² Voor Berlage zie: Herman van Bergeijk, *De steen van Berlage. Theorie en praktijk van de architectuur rond 1895*, Rotterdam 2003; Manfred Bock, *Anfänge einer neuen Architektur. Berlages Beitrag zur Architektonischen Kultur der Niederlande im ausgehenden 19. Jahrhundert*, 's-Gravenhage/Wiesbaden 1983; Manfred Bock, Jet Collee en Hester Coucke, *H.P. Berlage en Amsterdam. Gids langs 54 architectuur-projecten*, Amsterdam 1987; Sergio Polano, *Hendrik Petrus Berlage. Het complete werk*, Alphen aan de Rijn 1987. Over Van Arkel: Marijke L.A.J.T. Brekelmans, *Gerrit van Arkel/Architect Amsterdam*, catalogus bij de doctoraalscriptie *Van Hollandse Renaissance naar Art Nouveau*, Amsterdam 1988; Marijke L.A.J.T. Brekelmans, 'Hollandse Renaissance als bron van de Nieuwe Kunst. Analyses van gebouwen van G. van Arkel (1858-1918) en H.P. Berlage (1856-1934), architecten te Amsterdam', *Bulletin KNOB* 1988, 2, 22-41. Voor Ed. Cuypers zie: Bert Gerlagh, "*Ed. Cuypers architect*", [Amsterdam] 1979 (doctoraalscriptie Kunsthistorisch Instituut Universiteit van Amsterdam); Helen Searing, 'Berlage or Cuypers? The father of them all', in: Helen Searing (ed.), *In Search of Modern Architecture. A Tribute to Henry-Russell Hitchcock*, New York/London 1982, 226-244; Bert Gerlagh, *Het Huis Oud & Nieuw. Speciale uitgave t.g.v. het 25jarig jubileum ir A.L.M.T. Nijst. Grachtentocht vier september 1992*, Amsterdam 1992; Bert Gerlagh, 'Cuypers (Cuijpers), Eduard', in: Günter Meißner (red.), *Saur's Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, München/Leipzig 1999 (Band 23), 241-243; Jos Smit, 'Schauseiten, blinde muren en cosy corners. Het behaaglijke thuis van Ed. Cuypers', in: J. Gawronski, F. Schmidt en M.-Th. van Thoor (red.), *Amsterdam. Monumenten & Archeologie* 4, Amsterdam 2005, 36-49.
- ³ Verscheidene architectuurhistorici wezen al in de jaren zestig en zeventig van de twintigste eeuw op de rol van architecten als K.P.C. de Bazel (1869-1923), J.L.M. Lauweriks (1864-1932) en J.H. de Groot (1865-1932); zie met name: Wessel Reinink, *K.P.C. de Bazel - architect*, Leiden 1965 [Rotterdam 1993]; N.H.M. Tummers, 'De Hagener Impuls. Over het werk van J.L. Mathieu Lauweriks (1864-1932) en de invloed ervan op de ontwikkeling van de moderne vormgeving', *Bouwkundig Weekblad* 85(1967), 23-25, 393-464 (ook als overdruk uitgegeven: idem, *J.L. Mathieu Lauweriks: zijn werk en zijn invloed op architectuur en vormgeving rond 1910: De Hagener Impuls*, Hilversum 1968) en Giovanni Fanelli, *Moderne architectuur in Nederland 1900-1940*, 's-Gravenhage 1978. Over het vernieuwende, zoekende aspect gaan ook de vier catalogi uit 1975 bij de tentoonstellingenreeks 'Nederlandse architectuur' waarin een beeld geschetst wordt van de periode circa 1880 tot 1930, met name: *Americana (1880-1930)*, *Architectura (1893-1918)* en *H.P. Berlage (1856-1934)*. Verder de bijdrage van Arie de Groot, 'Rationeel en functioneel bouwen 1840-1920' in de catalogus *Het Nieuwe Bouwen. Voorgeschiedenis*, Delft 1982, 23-83. In het onlangs verschenen overzicht van de Nederlandse architectuur is getracht aan de verscheidenheid van deze periode meer recht te doen: Koos Bosma, Aart Mekking, Koen Ottenheim en Auke van der Woud (redactie), *Bouwen in Nederland 600-2000*, Zwolle 2007; hierin over de tweede helft van de negentiende eeuw: C.P. Krabbe, 'De negentiende eeuw. De periode 1840-1900', 459-535.
- ⁴ Auke van der Woud, *Waarheid en karakter. Het debat over de bouwkunst, 1840-1900*, Rotterdam 1997, 337.
- ⁵ *De Opmerker* 32(1897), 398-399. Het door Weissman ondertekende stuk is een reactie op een artikel van B(erlage?) getiteld 'De bouwkunst der negentiende eeuw'.
- ⁶ In de onderste erkerrand is gebeiteld 'L.F.v.E.' en '25-4-1903'. 'L.F.' staat vermoedelijk voor Lodewijk Frederik, de in 1894 geboren tweede zoon van Van Essen en zijn vrouw Sophia Seegers.
- ⁷ Het archief-Weissman bevat de ontwerptekeningen van de tegeltafels aan het exterieur, zowel van de putti als de vrouwenfiguren in de gevel aan de Jan Luijkenstraat. (Nederlands Architectuurinstituut Rotterdam [NAi], archief Weissman, inv.nr. 51)
- ⁸ Jos Hilkhuijsen, *Delftse Art Nouveau. Onderwijs en ontwerp van Adolf le Comte (1850-1921), Karel Sluyterman (1863-1931) en Bram Gips (1861-1943)*, Assen/Zwolle 2001, 49; B. Verbrugge, 'Keramiek in de Amsterdamse architectuur 1880-1940. Tegeldecoraties', *Amsterdamse Monumenten* 2 (1984), 1-20. Zie ook: A.W.W(eissman), 'Herleefde nijverheid', *De Opmerker* 35 (1900), 361-362; R[jieber?], 'De Porceleyne Fles', *Bouwkundig Weekblad* 23 (1903), 575-579; 'Adolf Le Comte', *De Opmerker* 38 (1903), 401. Rond dezelfde tijd maakte deze firma 'een gevelversiering, uitgevoerd in sektiel tegelwerk', bestemd voor de Ecole des Beaux-Arts in Tourcoing in Noord-Frankrijk (*De Opmerker* 37(1902), 377).
- ⁹ A.W.W. 1900 [noot 8], 362. Weissman preeft verder de weersbestendigheid van het materiaal.
- ¹⁰ De verzameltekening bij de bouwvraag is gedateerd 24 december 1901/18 september 1902; de bouwvergunning werd verleend op 1 december 1902. (Deze tekening met gevels, doorsneden, plattegronden en situatie is ook te bekijken via de *Beeldbank* van het Stadsarchief Amsterdam - www.stadsarchief.amsterdam.nl -, hierna aangeduid als *Beeldbank*.) De villa nummerde oorspronkelijk Hobbemastraat 4, in september 1916 krijgt het perceel nummer 12. (Stadsarchief Amsterdam [SAA], Archief van Publieke Werken, toegangsnummer 5180, inventarisnummer 5469; Stadsdeel Oud-Zuid, Bouw- en Woningtoezicht, dossiernummer 5134. Met dank aan Geert van Nieuwstadt voor de verstrekte gegevens.)
- ¹¹ De lezing werd onder de titel 'Gallery Building' gepubliceerd in het *Journal of the Royal Institute of British Architects* en verscheen als *Het bouwen van musea* in een vertaling. (A.W. Weissman, 'Gallery Building', *Journal of the Royal Institute of British Architects*, Third Series, Vol. XIV, No. 12, 1907, 417-446; gevolgd door een 'Discussion of Mr. Weissman's Paper', 446-451; A.W. Weissman, *Het bouwen van musea*, z.pl. [1907]). Merkwaardig genoeg ontbreekt de plattegrond in deze Nederlandse versie. Het archief Weissman op

- het Nederlands Architectuurinstituut bevat meerdere overdrukken van de voordracht. Wat de contemporaine bouwtijdschriften betreft is, voor zover bekend, Lizzy Cottage alleen gepubliceerd in *De Bouwwereld* 3(1904). Op bladzijde 315 staan een exterieurfoto en de plattegrond, zonder verdere toelichting; dit grondplan is identiek aan dat van de lezing.
- ¹² Ontbijtkamer en tussenkamer worden op de bouwtekening uit 1901/1902 nog aangeduid als 'mijnheer' respectievelijk 'dessert' (op de plattegrond uit 1904/1907 *aanrecht* genoemd).
- ¹³ Weissman 1907 [noot 11], 28, 29.
- ¹⁴ Weissman 1907 [noot 11], 29.
- ¹⁵ Over kunsthandel Van Wisselingh: J.F. Heijbroek en E.L. Wouthuysen, *Portret van een kunsthandel. De firma Van Wisselingh en zijn compagnons. 1838-heden*, Zwolle 1999. Het overzicht van de belangrijkste klanten bevat op p. 261-262 een portretje van Van Essen. Aan Frans van Burkom danken wij de verwijzing naar het Rijksmuseum dat een deel van de betimmering van Lizzy Cottage bezit. Paul van Duin zijn wij dank schuldig voor het verstrekken van de bij het Rijksmuseum bekende gegevens.
- Napoleon le Grand (1857-1932) was een ambachtsman die na het doorlopen van de nijverheidsschool met succes een eigen winkel begon. Eerst, vermoedelijk sinds 1885, in samenwerking met Bernard Vos, waarbij de firma Vos en Le Grand zich afficheerde als specialist in de 'completee meubileering van Huizen, Villa's, Appartemenen'. Vanaf 1901 is sprake van het 'Modelhuis N. le Grand'. Voor de schaarse gegevens over het bedrijf tot het einde van de negentiende eeuw en enkele afbeeldingen uit de catalogus van dit 'grootste meubel- en tapijtmagazijn', zie J.M.W. van Voorst tot Voorst, *Tussen Biedermeier en Berlage. Meubel en Interieur in Nederland 1835-1935*, Amsterdam 1992. 'Binnenhuis-architect' Le Grand was ook voorzitter van de Risico-Bank in het meubelbedrijf en een van de oprichters van de Volkskoffiehuizen. (*Jaarboek Amstelodamum* 1 (1902), 63; 9 (1911), 168; 10 (1912), 7; 23 (1926), 181; 30 (1933), 329; *Maandblad Amstelodamum* 57 (1970), 62, 64).
- ¹⁶ Weissman 1907 [noot 11], 29.
- ¹⁷ J.H.W. Leliman, *Het Stadswoonhuis in Nederland gedurende de laatste 25 jaren*, 's-Gravenhage 1918, 45.
- ¹⁸ De bewaard gebleven ontwerptekening van ongeveer een bij twee meter bevindt zich in de collectie van het Haags Gemeentemuseum. Deze voorstudie is ook afgebeeld in Y. Brentjens, *Dwalen door het paradijs. Leven en werk van G.W. Dijsselhof (1866-1924)*, Zwolle/Den Haag 2002, 201. In 1894 was in *De Opmerker*, het lijfblad van Weissman, aandacht voor een schildering van pauwen die James Abbot MacNeill Whistler had aangebracht in een huis aan Princess Gate in Londen: 'Pauwen', *De Opmerker* 29 (1894), 93.
- ¹⁹ Brentjens 2002 [noot 18], 111-135.
- ²⁰ In 1903 gaat Weissman in het anoniem gepubliceerde artikel 'De bouwkunst onzer dagen', *De Opmerker* 38(1903), 145-148 (146) kort in op het werk van Dijsselhof. Voor de identificatie van Weissman als auteur van het artikel zie noot 63.
- ²¹ Weissman 1907 [noot 11], 28.
- ²² Een korte schets van de collectie van Van Essen en zijn bestuursactiviteiten op kunstgebied: Heijbroek/Wouthuysen 1999 [noot 15], 262. Uitvoeriger informatie in het Archief Van Wisselingh & Co (Rijksinstituut voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag [RKD]). De aan- en verkoop van kunstwerken door Van Essen is goed te volgen in de rekening-courantboeken. Het archief bevat ook de *Taxatie Successie. Collectie schilderijen, aquarellen, bronzen, etsen etc., van wijlen den heer E. van Essen te Amsterdam* uit 1914. De totale, geschatte waarde van de ruim 150 schilderijen, aquarellen en tekeningen – waaronder twintig werken van Jan van Essen -, en diverse kleinere kunstwerken bedraagt zo'n f 200.000,-. (Archief Van Wisselingh & Co, inv.nr. 9) De kunstverzameling van Van Essen werd na zijn overlijden eerst ondergebracht bij het Stedelijk Museum en is in 1923 door de erfgenamen geveild bij Fred. Muller.
- ²³ 'E. van Essen.†', *Eigen Haard* 1914, 796.
- ²⁴ 'Woonhuis Parkweg N-Amstel', 1890 (*Beeldbank*); thans Willemsparkweg 119.
- ²⁵ 'Ontwerp van een Woonhuis voor den Heer H. Valkenburg in de 1^e Parkstraat', 1887 (*Beeldbank*); gepubliceerd in *De Bouwmeester* 6 (1890), 24. Het huidige adres is Oosterpark 79. Over Valkenburg: Pieter A. Scheen, *Lexicon Nederlandse beeldende kunstenaars 1750-1880*, 's-Gravenhage 1981, 532-533.
- ²⁶ Over Johannes Cornelis ('Jan') van Essen: Scheen 1981 [noot 25], 142. Deze Jan duikt in de literatuur ten onrechte nog wel eens op als opdrachtgever.
- ²⁷ Coert Peter Krabbe en Jos Smit, 'Architectuur in dienst van de kunst. Het Stedelijk Museum', in: J. Gawronski, F. Schmidt en M.-Th. van Thoor (red.), *Amsterdam Monumenten & Archeologie* 3 (2004), 62-85. Het Stedelijk Museum kan opgevat worden als een 'verbeterde versie' van het Rijksmuseum; Weissman had in 1885 al als voornaamste bezwaren geformuleerd dat in de creatie van P.J.H. Cuypers de tentoongestelde kunstwerken niet goed tot hun recht kwamen en dat het gebouw het juiste karakter miste. Hoewel dat op het eerste gezicht misschien niet zo lijkt, stonden bij het ontwerpen van het Stedelijk Museum *functionele* eisen – belichting, inrichting – voorop, esthetische overwegingen of een zucht naar monumentale vormgeving kwamen daarbij op het tweede plan.
- ²⁸ Bij het museum bepaalde de venstervorm van de kabinetten op de verdieping de gevelbehandeling van de façade; deze geleding werd in de blinde gevels gevolgd door middel van beeldhouwde panelen onder de vensters, nissen en terugspringende muurvlakken. (Krabbe/Smit 2004 [noot 27], 77-78)
- ²⁹ Op 6 juni 1903 gaat de offerte voor de schilderijendrager de deur uit. Op 11 juni schrijft Theo Nieuwenhuis aan Van Wisselingh onder andere hierover: 'Jammer van dat ding van Mr. v. Essen', en biedt aan om het goedkoper uit te voeren door ander snijwerk te maken. (RKD, Archief Van Wisselingh & Co; inv.nrs. 34, 116, 192. Brief afgebeeld bij Heijbroek/Wouthuysen 1999 [noot 15], 134.)
- ³⁰ RKD, Archief Van Wisselingh & Co, inv.nrs. 118, 119. Mogelijk zijn ook de nog in het trappenhuis van Lizzy Cottage aanwezige en de inmiddels uit de bovenlichten verdwenen glas-in-loodramen afkomstig uit de werkplaats van Van Wisselingh.
- ³¹ RKD, Archief Van Wisselingh & Co, inv.nr. 120. Het rekening-courantboek 1911-1912 vermeldt onder andere veel mahoniehouten meubels afgewerkt met ebbenhout, lampen, een spiegel, een geelkoperen lichtkroon, wandbespanningen en verschillende glas-in-loodramen voor bovenlichten. Heijbroek en Wouthuysen vermelden ook nog een schoorsteenmantel. Het interieur is na het overlijden van Van Essen in 1914, in bruikleen gegeven aan het Museum van Kunstnijverheid te Haarlem en daarna verspreid geraakt. (Heijbroek/Wouthuysen 1999 [noot 15], 262)

- ³² 'Prachtige kunstzaal' is een omschrijving van Heijbroek/Wouthuyzen 1999 [noot 15], 262. In het gedenkboek van de Vereniging Rembrandt veronderstelt Hijmersma dat Crone de opdrachtgever hiervan is. Crones collectie werd in 1947 door de erven in bruikleen gegeven aan het Haags Gemeentemuseum en werd in de jaren zestig in eigendom verworven. (Charles Dumas, 'Haagse School verzameld', in: Ronald de Leeuw, John Sillevius en Charles Dumas (red.), *De Haagse School. Hollandse meesters van de 19^{de} eeuw*, Parijs/Londen/Den Haag 1983, 125-136; Herbert J. Hijmersma, *100 jaar Vereniging Rembrandt. Een eeuw particulier kunstbehoud in Nederland*, Zaltbommel 1983, 54, 56). E.H. Crone was, samen met zijn broer C.G. Crone, werkzaam in het familiebedrijf H.G.Th. Crone, een handelshuis dat van oorsprong vooral in consignatie werkte en in zijn tijd steeds meer cultuurmaatschappijen met plantages in Nederlands-Indië ging leiden. Ernst Heinrich was onder andere commissaris bij het Blaauwoedenveem, een van de stichters en bouwcommissielid van het Koloniaal Instituut voor de Tropen te Amsterdam en consul-generaal van de onafhankelijke Congostaat, later consul van Honduras en vice-consul van Portugal. Crone nam, zoals eerder vermeld, in ieder geval de Modelhuis-lambrisering van zijn woning aan de Keizersgracht mee naar de Hobbemastraat; in hoeverre hij het interieur verder wijzigde is nog onduidelijk. Zo lijkt bijvoorbeeld ook de schouw met 'Egyptische' kolommen en geglaazuurde tegeltjes in de ontbijtkamer later te zijn geplaatst. Over Crone en de handelsfirma: G.C.E. Crone en J.C. Westerman, *H.G.Th. Crone, 1790-1940. Gedenkboek uitgegeven ter gelegenheid van het 150-jarig bestaan der firma op 2 juni 1940*, Haarlem 1940 (64-66). Het Stadsarchief bezit het bedrijfsarchief over de periode 1790-1959, de inventaris daarvan beschrijft de bedrijfsgeschiedenis in vogelvucht. (SAA, toegangsnummer 609, Archief van de firma H. G.Th. Crone met verwante archiefvormers)
- ³³ Bijvoorbeeld in het artikel 'Tets over bouwkunst' in *De Nederlandsche Kunstbode* uit 1881. Vijf jaar later schreef hij in het vaktijdschrift *De Opmerker* over 'Het verband der kunsten'.
- ³⁴ A.W. Weissman, 'Herinneringen van A. W. Weissman', *Jaarboek Amstelodamum* 42 (1948), 88-145 (met inleiding van V.W. van Gogh, 87). Dit autobiografische verhaal loopt tot 1901 en biedt ook een schat aan architectuurhistorische gegevens. Verdere informatie over Weissman in diverse herdenkingsartikelen, waaronder: Paul J. de Jongh, 'A.W. Weissman†', in: *Bouwkundig Weekblad* 1923, 392-393; A.A. Kok, 'A.W. Weissman†', in: *De Bouwwereld* (22) 1923, 297-299 en A.A. Kok, 'Levensbericht van A.W. Weissman', in: *Handelingen van de Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde te Leiden en Levensberichten harer afgestorven medeleden 1923-1924*, Leiden 1924, 17-19. Een meer persoonlijke, op het karakter van de architect ingaande necrologie is die van H.J.M. Walenkamp Cz., 'Een herinnering aan A.W. Weissman', *De Bouwwereld* 22 (1923), 355-357.
- ³⁵ NAI, archief Weissman, inv.nr. 16. De schetsboeken bevatten landschappen, zeegezichten, genrevoorstellingen en portretten, waaronder een kopie van een zelfportret van Rembrandt.
- ³⁶ A.W. Weissman, 'Ter gedachtenis', *De Opmerker* 35(1900), 393-394 (393).
- ³⁷ Weissman 1948 [noot 34], 112-113. Het ontwerp is gepubliceerd in *De Opmerker* 1881, nr. 35 en *De Bouwmeester* 1894-1895, pl. 27-30. Thans is hier een speelgoedzaak gevestigd; de winkelpui en benedenverdieping zijn modern, maar het bovenste deel van de Weissman-gevel bestaat nog.
- ³⁸ Weissman 1948 [noot 34], 113.
- ³⁹ Vox, 'Stylmanie', *Bouwkundig Weekblad* 2(1882), 317-319 en 'Gebrek aan stijl', *Bouwkundig Weekblad* 2(1882), 328-330. Bij beide artikelen merkt de redactie op dat zij zich niet kan verenigen met delen van het betoog, laatstgenoemde bijdrage van Vox/Weissman wordt zelfs unaniem afgewezen. De redactie bestond op dat moment uit P.J.H. Cuypers, E. Gugel, J.R. de Kruyff, C. Muysken en H.P. Vogel. Volgens Van Voorst tot Voorst was 'het uitgangspunt van Weissman ... hetzelfde als in zijn eerder verschenen opstellen over smaak [in de *Nederlandsche Kunstbode* 1880] en ook dit betoog wees vooruit naar de kunst van Berlage. Maar de onzorgvuldige formulering maakte hem kwetsbaar voor kritiek.' (Van Voorst tot Voorst 1992 [noot 15], 122). Bock 1993 [noot 2] en Van der Woud 1997 [noot 4] schenken wel aandacht aan het eigen geluid van Vox in het 'stijldebat', maar leggen nog niet het verband met A.W. Weissman, die achter dit pseudoniem schuil gaat.
- ⁴⁰ Een selectie werd gebundeld tot: Candidus, *Sneldichten*, Amsterdam 1917. Walenkamp neemt enkele voorbeelden op in zijn in memoriam [noot 34].
- ⁴¹ In 1884 werd een internationale prijsvraag uitgeschreven voor een nieuw beursgebouw aan het Damrak, als opvolger van de veel versmaide Beurs van Zocher. Ook Weissman deed mee, als particulier architect. Zijn inzending onder het motto 'Hollandia' wordt wel gekarakteriseerd als 'Oudhollands' van buiten en 'Italiaans' van binnen. Later kreeg hij, als bouwkundige bij de gemeente, de opdracht om de verschillende prijswinnende inzendingen te combineren tot één ontwerp; dit is het plan dat hij enthousiast en anoniem bespreekt in *De Opmerker*. Uiteindelijk kreeg Weissman, inmiddels gemeentearchitect, in 1894 de opdracht om de Beurs van Zocher te verbouwen; binnen enkele maanden ontglipte hem deze opdracht door het 'eervol ontslag' vanwege de zandsteenkwestie bij het Stedelijk Museum (zie noot 44). Daarna kon Berlage ongehinderd aan de slag, 'der nicht einmal den Erfinder der genial einfachen Grundrißlösung A.W. Weissman nannte' (Bock 1983 [noot 2], 70; afbeelding bij Reinink 1975, 32). Weissman publiceerde een boekje over de geschiedenis van de Beurs van Zocher, waarin ook de verbouwings- en nieuwbouwplannen ter sprake komen: A.W. Weissman, *De Beurs te Amsterdam 1835-1903*, Amsterdam 1904. Hierin staan afbeeldingen van zijn 'Ontwerp tot verbouwing der Koopmansbeurs' (t.o. 76), en van het door hem samengestelde 'Gemeentelijk Beursontwerp' (t.o. 68). (Over de Beursprijsvraag: Guido Hoogewoud, 'De Amsterdamsche Beursprijsvraag van 1884', *H.P. Berlage 1856-1934. Een bouwmeester en zijn tijd, Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 25(1974), Bussum 1975, 277-365; zie ook: A.W. Reinink, *Amsterdam en de Beurs van Berlage: reacties van tijdgenoten*, 's-Gravenhage 1975).
- ⁴² Weissman 1900 [noot 36], 394. F.W. van Gendt (1831-1900) was de broer van A.L. van Gendt. Het eerste nummer van dit 'weekblad voor architecten, ingenieurs, fabrikanten, aannemers en werkbazen' verscheen in 1866, het laatste in 1920.
- ⁴³ A.W. Weissman, 'Restaureeren', *De Opmerker* 37 (1902), 118-121 (120). (Hierin is het artikel 'Zur Rettung unserer alten Bauten' van Hermann Muthesius uit *Dekorative Kunst* 5 (1902), Band X, 264-268 integraal opgenomen in een vrije vertaling.)

- ⁴⁴ Weissman weigerde om kwalitatief goede kunststeen af te keuren, alleen op grond van het feit dat deze niet in Nederland was vervaardigd. Volgens de architect zelf speelde op de achtergrond vooral de gemeentelijke wens om de dienst Publieke Werken te reorganiseren en daarbij de functie van gemeentearchitect te laten vervallen. (Weissman 1948 [noot 34], 136-139) Weissmans moeilijke karakter werkte waarschijnlijk ook niet in zijn voordeel. Voor Van Essen speelde het ontslag klaarblijkelijk geen rol.
- ⁴⁵ Over P.H. van Niftrik, zoon van de stadsingenieur, zijn weinig gegevens voorhanden. Hij ontwierp onder andere het Koloniaal Etablissement aan de Westerdoksdijk (1911), dat helaas gesloopt wordt omdat moderne stedenbouwkundigen in de war raken als zij geen leeg terrein ter beschikking krijgen. Van zijn hand zijn verschillende woningen in stadsdeel Oud-Zuid bekend, waaronder Honthorststraat 34 (1904), Gabriël Metsustraat 12 (1911) en het blokje J.J. Viottastraat 36-44 (1919). Onderzoek door studenten van de werkgroep 'Historische Interieurs in Amsterdam Oud-Zuid' bracht onlangs nog een goed bewaard gebleven interieur van zijn hand aan het licht. Enkele van Van Niftriks ontwerpen zijn sinds kort gemeentelijk monument: Nes 39 (1910), Keizersgracht 307 (1912) en Nieuwezijds Voorburgwal 130/Spuistraat 83 (1915). Met J.W.F. Hartkamp jr. maakte hij de plannen voor drukkerij Senefelder, Admiraal de Ruyterweg 56 (1910). A.J. Westerman was zijn partner bij de woningen Albrecht Dürerstraat 25-31 (1929). A.W. Weissmans belangrijkste, verder in de tekst niet genoemde ontwerpen uit deze periode zijn de Van Alphenschool, Oudeschans 35(1892-1893) en de inmiddels gesloopte Openbare Lagere School aan het Waterlooplein (1893, gepubliceerd in *De Opmerker* 28(1893), 355, afbeelding).
- ⁴⁶ Zie bijvoorbeeld Weissman, 1907 [noot 11]; 25-27 (afbeeldingen), 29.
- ⁴⁷ 'Plantenornament', *De Opmerker* 29(1894), 105-106.
- ⁴⁸ Van der Woud 1997 [noot 4], 278.
- ⁴⁹ 'Uit Amsterdam', *De Opmerker* 30(1895), 299: "(...) herinneringen aan bestaande voorbeelden werden zorgvuldig vermeden". Verder: 'Nieuwe Kunst', *De Opmerker* 30(1895), 313-315 (het is goed mogelijk dat Weissman zelf de auteur van dit laatste artikel is). Voor achtergronden: Mienke Simon Thomas, *De Leer van het Ornament. Versieren volgens voorschrift. 1850-1930*, Amsterdam 1996, 112.
- ⁵⁰ Ook in het werk van Van Arkel is een vergelijkbare ontwikkeling te zien. Zie over Weissmans eigen huis: Jenny Bierenbroodspot, 'A.W. Weissman', in: Coert Peter Krabbe, Jos Smit, Ellen Smit en Jouke van der Werf (red.), *Het huis van de architect*, De Sluitsteen Jaarboek 1999, 38-39.
- ⁵¹ Leliman 1918 [noot 17].
- ⁵² Zoals A.W. Reinink aantoonde in zijn artikel 'American Influences on Late Nineteenth-Century Architecture in The Netherlands', *Journal of The Society of Architectural Historians* 29(1970), 163-174.
- ⁵³ 'De tentoonstelling in Chicago', *De Opmerker* 28(1893), 2, 17-18, 25-26, 33-34, 45-46, 79-80, 167-168, 199-200, 223-224, 231-232, 263-264, 303-304, 319-320, 343-344. In deze artikelenreeks worden gebouwen in de trant van Richardson aangeduid als typisch Amerikaans (op de pagina's 26, 79-80). Verder: 'Uit Chicago', *De Opmerker* 28(1893), 48-49; 'Van Houten's paviljoen te Chicago', *De Opmerker* 28(1893), 219; 'Wereldtentoonstelling te Chicago', *De Opmerker* 28(1893), 272; 'Tentoonstelling te Chicago', *De Opmerker* 28(1893), 377.
- ⁵⁴ Weissman vervaardigde een ontwerp in baksteen en natuursteen en een variant waarin de baksteen is gepleisterd. De ontwerpen zijn afgebeeld en besproken in: 'De Amsterdamsche begraafplaatsgebouwen', *De Opmerker* 28(1893), 271-272. Weissman maakte voor hetzelfde gebouw variaties in andere stijlen; een classicistisch en een sober, "meer bij het conventionele" aansluitend ontwerp dat is gerealiseerd. Het classicistische ontwerp is afgebeeld in: 'De begraafplaats in de Watergraafsmeer bij Amsterdam', *De Opmerker* 30(1895), 17. Zijn voorkeur ging echter uit naar het ontwerp in Amerikaanse trant dat schatplichtig is aan de bibliotheekgebouwen van Richardson, zoals Crane Memorial Library (1880-1882) in Quincy (Massachusetts). Zie: Margaret Henderson Floyd, *Henry Hobson Richardson. A Genius for Architecture*, New York 1997; Henry-Russell Hitchcock, *The Architecture of H.H. Richardson and His Times*, New York 1936; Jeffrey Karl Ochsner, *H.H. Richardson. Complete Architectural Works*, Cambridge Massachusetts 1982.
- ⁵⁵ A.W. Weissman, 'De bouwkunst in de Vereenigde Staten van Noord-Amerika', *De Opmerker* 32(1897), 105-108, 114-115, 121-124 (105). (Lezing gehouden voor de afdeling Den Haag van de Maatschappij tot Bevordering der Bouwkunst).
- ⁵⁶ 'Amerikaansche huizen', *De Opmerker* 29(1894), 21; 'New York', *De Opmerker* 30(1895), 185-187, 193-195, 202-204; 'Een Amerikaans hotel', *De Opmerker* 30(1895), 273-275; 'Amerikaansche kunst', *De Opmerker* 31(1896), 65-67; 'Nog eens Amerikaansche bouwkunst', *De Opmerker* 31(1896), 109-111, 115-117; Weissman 1897 [noot 55]. De anonieme artikelen 'Amerikaansche huizen', 'New York', 'Amerikaansche kunst' en 'Nog eens Amerikaansche bouwkunst' zijn geschreven door Weissman; passages hieruit keren letterlijk terug in zijn gepubliceerde lezing.
- ⁵⁷ 'Amerikaansche kunst' [noot 56], 67.
- ⁵⁸ Bijvoorbeeld in: 'Nog eens Amerikaansche bouwkunst' [noot 56], 109; 'Uit Amsterdam', *De Opmerker* 31(1896), 171-173 (171-172); 'Een blik achteruit', *De Opmerker* 32(1897), 1-4 (3). Reinink [noot 52] gaat in op de invloed van Richardson op Berlage, Bock in zijn doorwrochte proefschrift [noot 2] echter nauwelijks. Hij wijst echter terecht op andere invloeden.
- ⁵⁹ 'Een blik achteruit' [noot 58], 3. Gezien het bloemrijke proza (en de geventileerde opvattingen) is Weissman waarschijnlijk de auteur van dit artikel.
- ⁶⁰ 'De bouwkunst in de Vereenigde Staten van Noord-Amerika' [noot 55], 124. Weissman refereert aan het artikel H.P. Berlage, 'Bouwkunst en impressionisme', *Architectura* 2(1894), 93-95, 98-100, 105-106, 109-110.
- ⁶¹ Weissman voegde er aan toe dat alleen de methode van de Amerikanen kan worden overgenomen. Hij doelde op het voldoen "aan de eischen der practijk bij de inwendige inrichting onzer gebouwen".
- ⁶² A.W. Weissman, 'De bouwkunst der negentiende eeuw', *De Opmerker* 32(1897), 365-368, 373-375, 381-383 (383). (Lezing gehouden voor de vereniging 'Bouwkunst en Vriendschap' in Rotterdam).
- ⁶³ 'Engelsche kunst', *De Opmerker* 34(1899), 347-348 (347). Dezelfde zinsnede keert terug in het artikel 'De bouwkunst onzer dagen' [noot 20] waarvan verscheidene passages exact overeenkomen met de in noot 55 genoemde lezing van Weissman. Hij kan zodoende worden geïdentificeerd als auteur van beide artikelen. Weissman doelt waarschijnlijk op Charles Voysey (1857-1941). Over deze

- architect handelt verder het niet onverdeeld positieve artikel 'Nieuwe Kunst', *De Opmerker* 36(1901), 59-60.
- 64 Interessant in het licht van het bovenstaande is dat in het (waarschijnlijk door Weissman geschreven) artikel 'De bouwkunst der negentiende eeuw', *De Opmerker* 36(1901), 2-4, 9-11, 17-18, 25-27, 33-35, 41-42 op bladzijde 34 de invloed van Ruskin op de Amerikaanse architectuur wordt behandeld en met name op de gebouwen van Richardson. In hetzelfde artikel staat: "Overal, waar de nieuwe richting volgelingen vond, wendde men de blikken naar Engeland, waar het zaad, door Ruskin uitgestrooid, vrucht begon op te leveren" (p. 41). Over de invloed van Ruskin: 'De bouwkunst onzer dagen' [noot 20], 146-147.
- 65 A.W. Weissman], 'De zeven lampen der bouwkunst', *De Opmerker* 35(1900), 49-51, 92-95, 105-108, 113-116, 121-124, 129-131, 137-140.
- 66 In 'De bouwkunst der negentiende eeuw' [noot 64], wordt op bladzijde 34 ook op het belang van de Amerikaanse villa's gewezen. Net als bij de Engelse cottages wordt "op symmetrie, regelmaat en assen volstrekt niet gelet". De schrijver vervolgt: "Deze Amerikaanse kunst heeft haar invloed reeds op Europa doen gelden" (p. 35). Voor de Amerikaanse villa's: V.J. Scully jr., *The Shingle Style and the Stick Style. Architectural Theory and Design from Downing to the Origins of Wright*, New Haven, Londen 1971 (eerste druk 1955). Scully beeldt een ontwerp af van een 'cottage' van architect Bruce Price, waarvan de overstekken van de daken overeenkomsten vertonen met die van Lizzy Cottage. Het ontwerp was gepubliceerd in het tijdschrift *American Architect* (1877).
- 67 'Engelsche bouwkunst', *De Opmerker* 31(1896), 57-59 (59); 'Engelsche bouwkunst', *De Opmerker* 35(1900), 83-84 (hierin vooral aandacht voor Ernest Newton (1856-1922), een leerling van Shaw); 'De bouwkunst der negentiende eeuw' [noot 64], 26; 'Engelsche bouwkunst', *De Opmerker* 36(1901), 116 (vertaling van een artikel uit het blad *Dekorative Kunst*, waarschijnlijk van de hand van Muthesius).
- 68 'Engelsche bouwkunst' 1896 [noot 67], 59.
- 69 Voor de Queen Anne Movement: Mark Girouard, *Sweetness and Light. The 'Queen Anne' Movement 1860-1900*, Oxford 1977.
- 70 'Engelsche bouwkunst' 1901 [noot 67], 116. Het van binnen naar buiten ontwerpen waardeerde Weissman ook in de Amerikaanse vil-labouw. ('De bouwkunst in de Vereenigde Staten van Noord-Amerika' [noot 55], 122).
- 71 'De bouwkunst der negentiende eeuw' [noot 64], 26. Over invloed van de architectuur van Nederland en Vlaanderen op de Queen Anne-stijl: Girouard 1977 [noot 69], 56-57, 100, 224.
- 72 'Engelsche bouwkunst' 1901 [noot 67], 116. Voor Shaw: Andrew Saint, *Richard Norman Shaw*, New Haven/Londen 1976.
- 73 Henri Evers, *De architectuur in hare hoofdtijdperken*, 2 delen, Amsterdam 1905 en 1911, tweede deel, 561.
- 74 Stadsdeel Oud-Zuid, Amsterdam, archief Bouw- en Woningtoezicht, panddossiers 20947 (nr. 27) en 20594 (nr. 29). Met dank aan Erik Mattie die ons op dit ontwerp attendeerde. Veelzeggend is dat Stuyt zich een paar jaar eerder, net als Weissman, had geïnspireerd op het 'Amerikaansch-Romaansch' van Richardson, zoals een studieschets van zijn hand toont. (Zie: Auke van der Woud, 'De Nieuwe Wereld', in: *Nederlandse architectuur 1880-1930. Americana*, Otterlo 1975 (tentoonstellingscatalogus), p. 17-18, afb. 19.)
- 75 'De bouwkunst onzer dagen' [noot 20], 147.
- 76 Bert Gerlagh, 'Ed. Cuypers', in: Coert Peter Krabbe, Jos Smit, Ellen Smit en Jouke van der Werf (red.), *Het huis van de architect*, De Sluitsteen Jaarboek 1999, 40-41.
- 77 'Nieuwe kunst', *De Opmerker* 36(1901), 242-243 (243). De auteur baseert zich op H. Muthesius 'Neues Ornament und neue Kunst', *Dekorative Kunst* 4 (1901), Band VIII, 349-366. Van soortgelijke strekking is het artikel 'Een Duitscher over Engelsche ambachts-kunst', *De Opmerker* 36(1901), 323-325. In 'Restaureeren' [noot 43] neemt Weissman een artikel van Muthesius integraal op; beiden waren geïnteresseerd in de ideeën van Ruskin. 'Engelsche bouwkunst' 1900 [noot 67] is gebaseerd op H. Muthesius 'Englische Architektur: Ernest Newton', *Dekorative Kunst* 3 (1900), Band V, 248-256. Voor een overzicht van Muthesius' publicaties: H. Muthesius, *Style-Architecture and Building-Art. Transformations of Architecture in the Nineteenth Century and its Present Condition*, verzameld en ingeleid door S. Anderson, Santa Monica (California) 1994, 107-126.
- 78 'Beschaving en kunst', *De Opmerker* 39(1904), 289-291; 'Kunst en beschaving', *De Opmerker* 39(1904), 305-308 (291). H. Muthesius, *Kultur und Kunst. Gesammelte Aufsätze über künstlerische Fragen der Gegenwart*, Jena 1904.
- 79 'De bouwkunst onzer dagen' [noot 20], 147.
- 80 'De bouwkunst onzer dagen' [noot 20], 148.
- 81 'Een aardig boekje', *De Opmerker* 38(1903), 53. Dit is een bespreking van het eerste nummer van het door Ed. Cuypers uitgegeven tijdschrift *Het Huis* dat geheel is gewijd aan het pand aan de Jan Luijkenstraat.
- 82 'Beschaving en kunst' [noot 78], 291.
- 83 'Het ontwerpen van een huis', *De Opmerker* 39(1904), 201-203 (201).
- 84 'Het ontwerpen van een huis' [noot 83], 202.
- 85 'Het ontwerpen van een huis' [noot 83], 201-202. Deze mening ventileert Weissman ook in zijn lezing als hij de opzet van Lizzy Cottage bespreekt (zie noot 13).
- 86 'Het ontwerpen van een huis' [noot 83], 202.
- 87 'Het ontwerpen van een huis' [noot 83], 202.
- 88 'Het ontwerpen van een huis' [noot 83], 203.
- 89 'Het ontwerpen van een huis' [noot 83], 202.
- 90 'Nieuwe kunst' [noot 77], 243.
- 91 'Het jaar 1898', *De Opmerker* 34(1899), 2.