



BULLETIN

KNOB

KONINKLIJKE NEDERLANDSE OUDHEIDKUNDIGE BOND

2020 2

JAARGANG 119, 2020, NUMMER 2

KONINKLIJKE NEDERLANDSE
 OUDHEIDKUNDIGE BOND

OPGERICHT 7 JANUARI 1899

BULLETIN KNOB

Onafhankelijk peer-reviewed wetenschappelijk tijdschrift van de KNOB, mede mogelijk gemaakt door Faculteit Bouwkunde, Technische Universiteit Delft
 ISSN 0166-0470

HOOFDREDACTIE

Dr. Kees Somer (Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed)

REDACTIE

Dr. Jaap Evert Abrahamse (Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed)
 Dr. Christian Bertram (Universiteit van Amsterdam)
 Dr. Noor Mens (Technische Universiteit Eindhoven)
 Dr. ing. Steffen Nijhuis (Technische Universiteit Delft)
 Dr. Freek Schmidt (Vrije Universiteit Amsterdam)
 Prof. dr. ir. Lara Schrijver (Universiteit Antwerpen)
 Prof. dr. Gabri van Tussenbroek (Monumenten en Archeologie Amsterdam/Universiteit van Amsterdam)

Drs. Els Brinkman (eindredacteur)
 Robyn de Jong-Dalziel (vertaler)

KOPIJ VOOR HET BULLETIN KNOB

Voor richtlijnen zie www.knob.nl/bulletin
 Voorstellen voor kopij graag aanleveren bij:
 Bulletin KNOB
info@knob.nl

ABONNEMENTEN EN LIDMAATSCHAP KNOB

Abonnementen en lidmaatschap KNOB particulier:
 € 65,00; t/m 28 jaar: € 30,00; instellingen en organisaties: € 150,00. Het lidmaatschap wordt aangegaan voor de duur van een kalenderjaar en wordt stilzwijgend verlengd. Lidmaatschap voor het leven is ook mogelijk.

BUREAU KNOB

Drs. Judith Fraune
 Postbus 5043, 2600 GA Delft, T 015 278 15 35
info@knob.nl, www.knob.nl

BESTUUR KNOB

Drs. K. Louwes (voorzitter), Drs. H.P. Jansen (vicevoorzitter), Drs. P.J.A. Baars (lid), S. Brummel MA (lid), Prof. dr. Bernard Colenbrander (lid), Dr. ir. F.D. van der Hoeven (lid)

VORMGEVING Suzan Beijer, Amersfoort
DRUK Wilco, Amersfoort

INHOUD

- 1 LINSY RAAFFELS, STEPHANIE VAN DE VOORDE, INGE BERTELS EN BARBARA VAN DER WEE
 Visitekaartjes in steen, hout en beton. De eigen woning van de architect als commercieel instrument
- 22 MARJOLEINE VAN SCHAİK EN MAARTJE TAVERNE
 Vakmanschap en comfort. Een beschilderde vakzoldering van Pieter Post in Haarlem
- 36 JASPER VAN PARYS
 Salvatore Olandese. Pierre Cuypers' Archeologische Commissie en de kunsttheoretische betekenis van de catacombenkopieën in Valkenburg

PUBLICATIES

- 52 Hans Oldewarris, *Liefde voor de Hollandse bouwkunst. Architectuur en toegepaste kunst bij Uitgeversmaatschappij Kosmos 1923-1960* (recensie Roel Griffioen)
- 54 Michiel Purmer, *Het landschap bewaard. Natuur en erfgoed bij Natuurmonumenten* (recensie Henk Baas)

Afbeeldingen omslag

Voorzijde: Haarlem, Zijlstraat 62-64, plafond Groot Salet, detailopname (foto Team Erfgoed Haarlem)
 Achterzijde: Openingsplechtigheid van de tweede vleugel van het catacombencomplex, Valkenburg 1912, detail (Het Nieuwe Instituut, Rotterdam)

© 2020 Bulletin KNOB & auteurs. Niets uit deze uitgave mag worden vervoelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen of enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de redactie.



VISITEKAARTJES IN STEEN, HOUT EN BETON

DE EIGEN WONING VAN DE ARCHITECT
ALS COMMERCIEEL INSTRUMENT

LINSY RAAFFELS, STEPHANIE VAN DE VOORDE,
INGE BERTELS EN BARBARA VAN DER WEE

Architecten geven letterlijk vorm aan de maatschappij: de woningen, kantoren, winkels en scholen die ze ontwerpen vormen het decor waartegen het leven zich afspeelt. Daarbij houden ze rekening met verschillende randvoorwaarden en stemmen ze de wensen van de opdrachtgever, het beschikbare budget, de heersende stedenbouwkundige regels en de geografische context op elkaar af. Maar wanneer de architect zijn eigen bouwheer wordt en hij een woning (ver)bouwt voor zichzelf en zijn gezin,

verandert de setting waarbinnen hij opereert. Meer dan bij andere ontwerpen kan hij zijn woning uitwerken als een stilistisch manifest, als toonbeeld van een nieuwe architecturale vormtaal of als materiaal-technisch experiment. Bijgevolg kan de architect zich met zijn eigen woning profileren naar toekomstige klanten en een levensgroot visitekaartje aan zijn portfolio toevoegen. De eigen woning, op de scheidingslijn tussen werk en privé, vervult zo een bijzondere functie in het oeuvre van de architect.

In dit artikel beschrijven we op basis van literatuur-, archief- en in-situ onderzoek hoe een architectenwoning vorm krijgt als visitekaartje, en in welke mate architecten dit bewust inzetten als commercieel instrument om klanten aan te trekken. In de inleiding gaan we in op het internationale onderzoek naar architectenwoningen en plaatsen we onze studie in het kader van lopend onderzoek naar architectenwoningen in het Brussels Hoofdstedelijk Gewest.¹ Vervolgens benoemen we de kenmerken van een architectenwoning die het mogelijk maken om deze als specifiek gebouwtype te definiëren en ons in staat stellen internationaal bekende archetypes, zoals het experiment, prototype, manifest of – in het geval van dit artikel – het visitekaartje, te doorgronden. Hoe de rol van de woning als commercieel instrument dan kan worden blootgelegd, illustreren we aan de hand van drie exemplarische casussen: de eigen woningen van Henri Van Massenhove (1860-1934) en Gustave Strauven (1878-1919) in Brussel (respectievelijk 1894 en 1902) en van Luc Schuiten (1944) in Overijse (1976).

ERKENNING VAN DE EIGEN WONING ALS VISITEKAARTJE

De dubbelrol die de architect tijdens het ontwerp van zijn eigen woning als klant en als ontwerper op zich neemt, zorgt ervoor dat het resultaat kan worden gelezen als een spiegeling van zijn ambities, zijn voorkeuren, zijn kijk op architectuur. Architectenwoningen spreken daarom vaak tot de verbeelding en zijn veelvuldig samengebracht in internationale compilaties als *Houses architects design for themselves* of *One hundred houses for one hundred European architects of the xxth century*.² Deze boeken ontstaan vrijwel altijd vanuit een fascinatie voor de architectonische ontwerpprincipes of de interieurvormgeving van de individuele projecten. Een aantal auteurs van architectuurhistorische publicaties erkennen ook de unieke meerwaarde van architectenwoningen door dieper in te gaan op hoe deze woningen door de architect ontworpen zijn als archetypisch experiment, manifest of prototype. Zo worden in *Activism at home. Architects' own dwellings as sites of resistance* en *La casa propia, territorio de libertad* de woningen bestudeerd als uitgelezen plekken voor experimenten en als katalysator voor later werk.³ Het visitekaartje als archetype komt specifiek aan bod in het inleidende hoofdstuk van *Het huis van de architect*, maar wordt niet volledig uitgewerkt in de 45 daaropvolgende Nederlandse casestudies.⁴ De vraag op welke manieren een architect zijn eigen woning vormgeeft als visitekaartje en inzet in zijn architectuurpraktijk blijft daardoor grotendeels onbeantwoord.

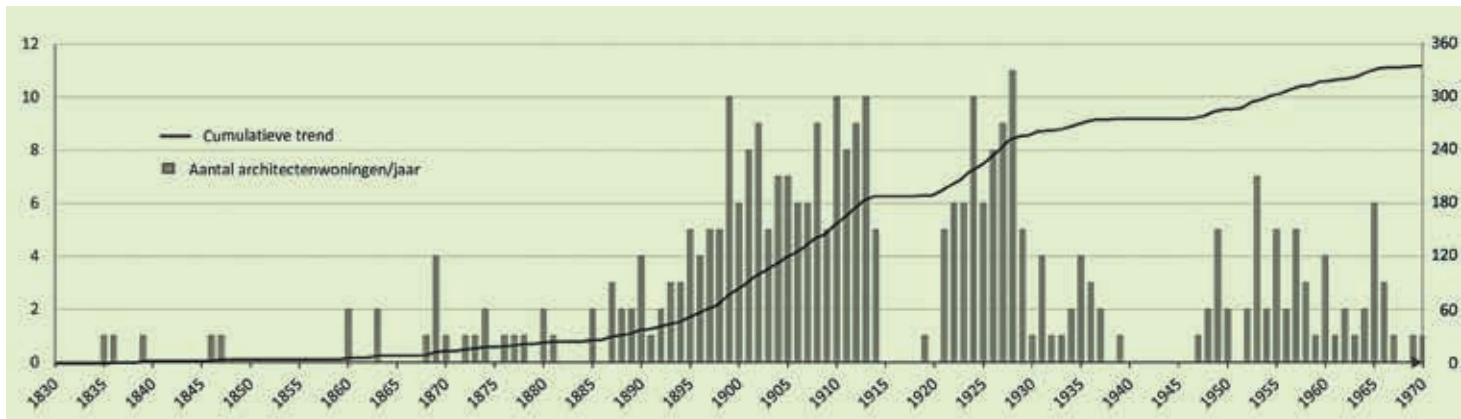
Het internationale architectuurhistorisch onderzoek richt zich voornamelijk op enkele specifieke archetypes van architectenwoningen en koppelt daar in

een aantal gevallen een diepgaande analyse aan. Die analyses zijn echter niet of nauwelijks verankerd in een ruimer onderzoek naar de inherente, overkoepelende kenmerken van de architectenwoning als specifiek gebouwtype. Dergelijk typologisch onderzoek, waarin verschillende cases en archetypes tegenover elkaar worden geplaatst, vormt een noodzakelijke basis om de betekenis en kenmerken van de archetypes ten volle te doorgronden. De vraag naar een breed typologisch onderzoek klinkt ook door in de criterianota die in 2007 werd opgesteld binnen het Agentschap Onroerend Erfgoed in Vlaanderen in het kader van het thematische beschermingsdossier 'De eigen woning van architecten'.⁵ In ons onderzoeksproject naar architectenwoningen in het Brussels Hoofdstedelijk Gewest, dat begon in 2016, wordt aan deze lacunes tegemoetgekomen: de inherente kenmerken van de architectenwoning als gebouwtype worden onderzocht en de verschillende archetypes worden geanalyseerd. In dit artikel zoomen we in op het visitekaartje als een van de archetypes van architectenwoningen, met aandacht voor de manier waarop deze tot stand komen, worden ingezet en het portfolio van de architect kleuren.

HET BRUSSELS HOOFDSTEDELIJK GEWEST ALS TESTCASE (1830-1970)

Het referentiegebied voor deze studie, de stad Brussel en de achttien omliggende gemeenten, is door de jaren heen uitgegroeid tot één dichtbebouwd Gewest met een eigen beleid en bouwcultuur. In de negentiende en twintigste eeuw vond men in het Brussels Hoofdstedelijk Gewest alle architectuuropleidingen die in België werden aangeboden terug: van het kunstacademisch onderwijs tot het katholiek geïnspireerde ambachts- en vakonderwijs.⁶ Hierdoor oefende het Gewest een sterke aantrekkingskracht uit op (toekomstige) architecten. Onderzoek leverde dan ook een gegevensbestand op van meer dan 330 architectenwoningen gebouwd tussen 1830 en 1970.

Een chronologisch-geografische analyse toont aan dat de architectenwoning in het Gewest vanaf 1885 duidelijk in het straatbeeld aanwezig is (afb. 1). Dit houdt in eerste instantie verband met de sterke bevolkingsgroei in de stad vanaf het midden van de negentiende eeuw, gestimuleerd door de tweede industriële revolutie. Het stadscentrum dijde uit en naburige gemeenten als Elsene, Schaarbeek en Sint-Gillis verstedelijkten. Het bevolkingsaantal in het stadscentrum nam tussen 1850 en 1910 met de helft toe, in Elsene groeide het tot een zevenvoud en in Schaarbeek en Sint-Gillis zelfs tot een tienvoud.⁷ In deze gemeenten lag de werkgelegenheid voor architecten dan ook zodanig hoog dat ze zich er vestigden: bijna de helft van alle architectenwoningen in het Brussels Hoofdstedelijk Gewest werd gebouwd tussen 1885 en 1914, waar-



1. Grafiek van het jaarlijks gebouwde aantal architectenwoningen in het Brussels Hoofdstedelijk Gewest 1830-1970 (grafiek Linsy Raaffels, 2020)

van meer dan 85 procent in de vier genoemde gemeenten. In deze periode, die ongeveer samenvalt met de bloeiperiode van de art nouveau, bood de eigen woning voor architecten een uitgelezen kans om zich te profileren: enerzijds als aanhanger van de nieuwe stijl, waaraan ze al dan niet een persoonlijke interpretatie gaven, anderzijds als vertegenwoordiger van de neo-classicistische of eclectische architectuur, waarmee een meer conservatieve klantenkring kon worden aangesproken.⁸

Na de Eerste Wereldoorlog bleek het ontwerp van de eigen woning ook voor de modernistische avant-garde een effectief instrument om een positie in te nemen en om de mogelijkheden van nieuwe ontwerpprincipes, materialen en vormen te testen. Meer dan eens leidde dit in de jaren 1920 en 1930 tot een manifestwoning die de voorbode zou blijken voor het latere oeuvre, zoals La Maison de Verre van Paul-Amaury Michel in Ukkel (1935).⁹ Tijdens het interbellum zien we overigens niet alleen een stilistische ontwikkeling, maar ook een geografische wijziging: waar architecten vóór de Eerste Wereldoorlog vaak een plek zochten in het bruisende deel van de stad, opteerden ze vanaf de jaren 1920 steeds vaker voor rustige en groene randgemeenten als Ukkel. Deze verschuiving zette zich ook door in het type woning: de onontgonnen gronden in de groene rand zorgden ervoor dat niet meer de rijwoning, maar de half vrijstaande en de vrijstaande woning een groeiend aandeel van architectenwoningen uitmaakten en zelfs de meest verkozen typologieën werden in de naoorlogse periode. Vanaf het interbellum kozen architecten ook stilaan voor een appartement als eigen woning, na de Tweede Wereldoorlog zelfs één op de vier. Deze ontwikkeling illustreert dat architecten met hun eigen woning vaak algemene trends volgden of op gang brachten.

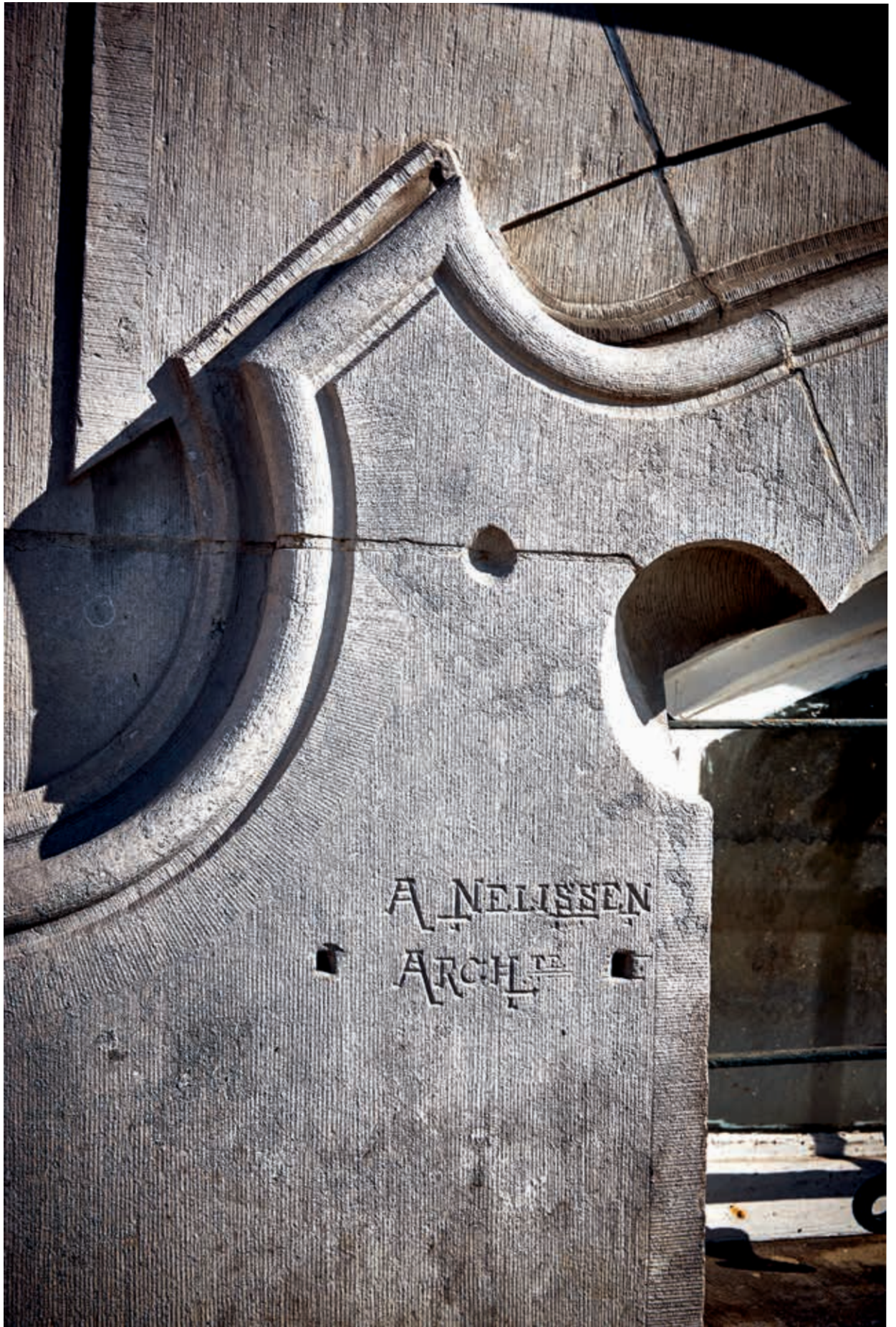
DE ARCHITECTENWONING ALS SPECIFIEK GEBOUWTYPE

Om de betekenis en meerwaarde van architectenwoningen ten volle te doorgronden, volstaat een analyse van de geografische inbedding en stilistische wendingen op macroniveau niet. Cruciaal is eveneens een analyse die vertrekt vanuit de tweeledige rol van opdrachtgever en ontwerper, aangezien dit het fundamentele kenmerk is waarmee de eigen woning zich onderscheidt van andere projecten. Vanuit deze dubbelrol kunnen vijf onderling samenhangende kenmerken van architectenwoningen als specifiek bouwtype worden onderscheiden: hoe de architect zijn woning positioneert ten opzichte van zijn klantenbestand; de relatie van de woning tot het oeuvre van de architect; de combinatie van wonen en werken; de wijze waarop de architect samenwerkingen kan aangaan met andere bouwactoren in zijn professionele netwerk; en hoe de woning zich verhoudt tot een vroegere of latere versie ervan. In de volgende paragrafen lichten we toe hoe een analyse aan de hand van elk van deze kenmerken ons iets kan vertellen over de totstandkoming en inzetbaarheid van de eigen woning als visitekaartje.

POSITIONERING NAAR TOEKOMSTIGE OPDRACHTGEVERS

De meest vanzelfsprekende manier voor een architect om een naamkaartje af te geven, is de vermelding van zijn naam en beroep op een door hem ontworpen gevel (afb. 2). Ook is de publicatie van zijn werk in architectuurtijdschriften een manier om toekomstige klanten te bereiken. Minder expliciet kan men elke façade in zijn oeuvre beschouwen als een levensgroot uithangbord waarvan materialiteit, vakmanschap, vormtaal, kleurenpalet of stijlinterpretaties kunnen worden afgelezen. In het ontwerp van zijn eigen woning kan de architect hierin vaak verder gaan dan in projecten voor klanten. Daar waar de gevel bij een 'gewone' opdracht eerder de voorkeur van de klant weerspiegelt, kan de architect zijn eigen façade vormgeven als com-

2. Vermelding
van naam en
beroep op
de gevel van
de privéwoning
van architect
Arthur Nelissen,
Vorst, 1906
(foto Jan
Verlinde,
2017)



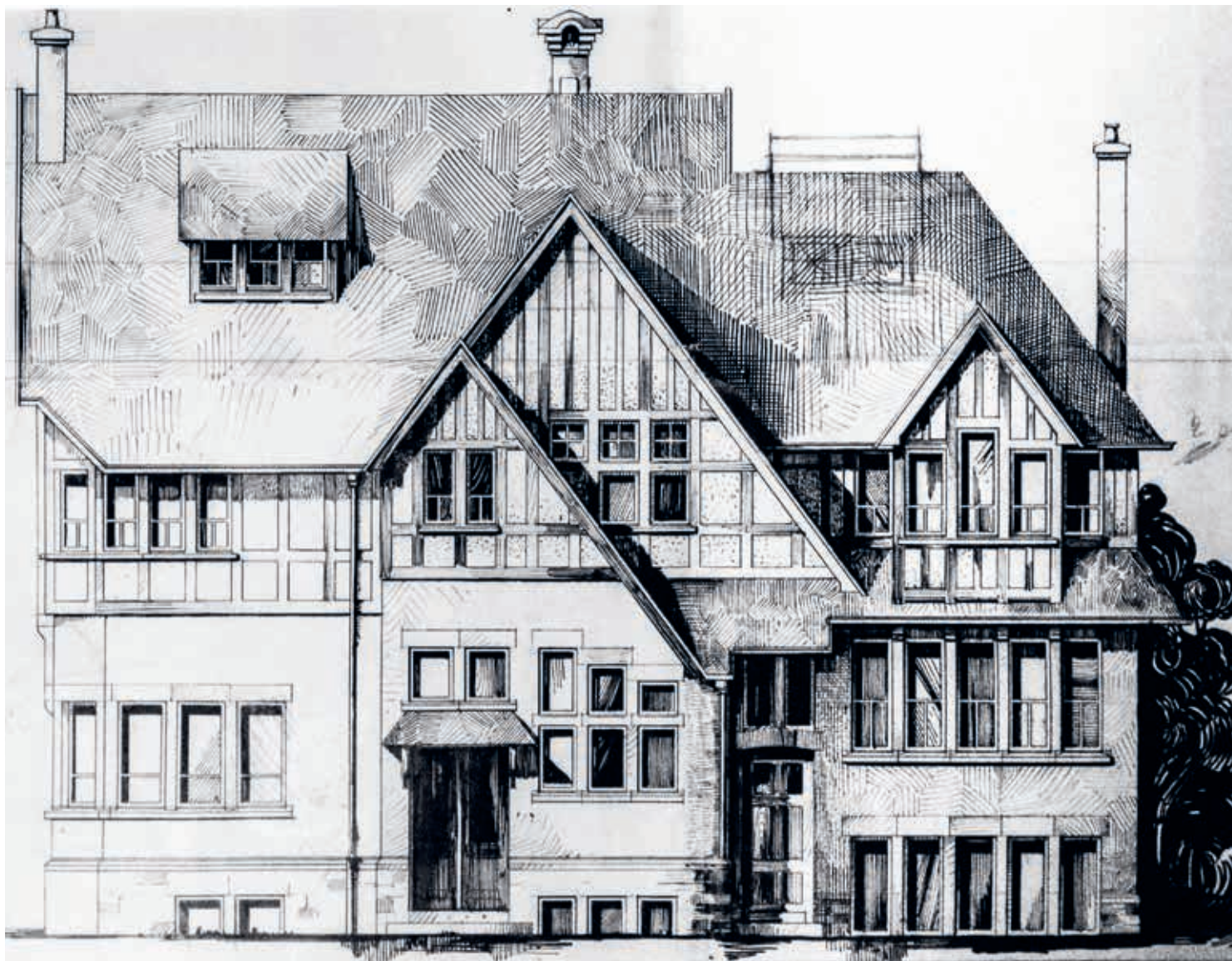
mercieel instrument om enerzijds een bepaalde stijl, ontwerpprincipes of materialiteit te promoten, of anderzijds juist zijn veelzijdigheid tot uiting te brengen. Toekomstige klanten krijgen zo een duidelijk beeld van het architectonisch vakmanschap en vocabulaire dat zij kunnen verwachten. De eigen woning van Paul Hankar (1859-1901) in Sint-Gillis (1893) is hiervan een

vroeg voorbeeld: de voorgevel toont, naast de vermelding 'p. hankar/architecte', de persoonlijke artistieke vormgeving van de architect en etaleert alle materialen die hij vakkundig kan vormgeven (afb. 3A en 3B).

Om de impact van dit unieke visitekaartje te maximaliseren, is een weldoordachte geografische positie essentieel. Dit is het geval wanneer de architect met

3A. Woning Paul Hankar, Sint-Gillis, 1893 (foto Linsy Raaffels, 2018). 3B. Vakkundig vormgegeven natuursteen en smeedwerk in de gevel van de eigen woning van Paul Hankar, Sint-Gillis, 1893 (foto Jan Verlinden, 2017)





4. Ontwerpschets voor de eigen woning van Edouard Pelseneer, Ukkel, 1908 (privéarchief Edouard Pelseneer)

zijn woning zijn stempel wil drukken op de ontwikkeling van een nieuwe wijk, maar ook wanneer hij een specifieke clientèle wenst aan te spreken. In het laatste geval is bovendien een bewuste sociaaleconomische spiegeling van de woning aan het vermogen van de beoogde klantenkring van vitaal belang: is de architect op zoek naar gegoede klanten, dan kan zijn woning het beste in een rijkere buurt zijn gelegen en voldoen aan een bepaalde standaard. Daarentegen verliest de wens om vanuit een sociale instelling te bouwen voor de grote massa aan geloofwaardigheid wanneer hij voor zichzelf een riante villa bouwt in een welvarende wijk.

RELATIE TOT HET OEUVRE

Wanneer de architect zijn eigen opdrachtgever is kan hij, meer dan in andere projecten, op technisch, ideologisch, stilistisch of typologisch vlak zijn eigen keu-

zes maken. Hierdoor heeft de eigen woning vaak een uniek maar tevens representatief karakter: ze kan beschouwd worden als een sleutel of instrument om de eigenheid van de architect als rode draad in zijn volledige oeuvre te herkennen. De eigen woning neemt op die manier als exemplarisch visitekaartje vaak een bijzondere positie in het oeuvre in.

Het merendeel van de architecten in het Brussels Hoofdstedelijk Gewest is tussen de 27 en 35 jaar oud wanneer ze hun eigen woning realiseren, wat vaak overeenstemt met de eerste vijf tot tien jaar van hun carrière. Zodoende hebben ze al een zekere financiële draagkracht opgebouwd en meer ervaring en zelfzekerheid vergaard dan net na hun afstuderen. Evenwel is de architect die pas in zijn veertiger jaren, of zelfs aan het eind van zijn carrière een eigen woning bouwt geen uitzondering. De representativiteit van een eigen woning gebouwd aan het begin of aan het einde van

een carrière is echter zeer verschillend: jonge architecten grijpen de eigen woning vaak aan om hun carrière in een bepaalde richting te sturen, terwijl collega's op leeftijd de eigen woning eerder beschouwen als een sluitstuk van een levenslange architectonische ontplooiing, zonder expliciet commercieel oogmerk.

DE WONING ALS WERKPLEK

In een architectenwoning zijn, behalve een privéwoongedeelte, vaak een bureau en/of kantoorruimte en een ontvangstruimte voor klanten aanwezig. De indeling van dit werkgedeelte is – anders dan bijvoorbeeld voor de woning van een dokter, advocaat of kunstenaar met praktijk of werkruimte – niet louter functioneel maar ook een referentie voor het werk van de architect. De architect zal niet alleen over de gevel maar ook over het interieur van het werkgedeelte nadenken op een professionele en commerciële manier. Edouard Pelseneer (1870-1947) deelde zo zijn vrijstaande villa in Ukkel (1910) functioneel en stilistisch in twee. Links bevindt zich het woongedeelte waarvan het interieur wordt gekenmerkt door een uitbundige art-nouveaustijl. Rechts bevindt zich het werkgedeelte. De art nouveau van het woongedeelte wordt hier doorgetrokken in de wach- en ontvangstruimte, terwijl zijn architectuurbureau is uitgewerkt in een meer sobere, traditionele beaux-arts-stijl. De gevel, een herinterpretatie van de Engelse Cottage Style, voegt beide delen samen tot één geheel (afb. 4). Zo kon Pelseneer ten volle zijn interpretatie van verschillende stijlen etaleren. Maar ook architectenwoningen zonder ontvangstruimte voor klanten zijn vaak een belangrijk werkinstrument voor de architect. Meer dan eens laat de architect klanten toe tot het privégedeelte om te tonen hoe bepaalde vormen, indelingen of constructieprincipes gerealiseerd kunnen worden.

VERHOUDING TOT HET PROFESSIONELE NETWERK

Meer dan eens doen architecten in de loop van een project een beroep op bevriende ingenieurs, aannemers, kunstenaars en andere experts. De driehoeksrelatie die doorgaans tussen hen en de klant bestaat, vertaalt zich bij het ontwerp van de eigen woning van een architect in een dialoog waarin een vooraf afgesproken prijs en bouwperiode ondergeschikt kunnen worden aan de gezamenlijke ambitie om te innoveren. Met minder beperkende randvoorwaarden, meer vrijheid en meer ruimte om te experimenteren dan in andere projecten, kan de onderlinge verstandhouding tussen architect en expert ertoe leiden dat in het ontwerp nieuwe technieken of bouwmaterialen worden ontwikkeld en/of toegepast. Zonder de professionele reputatie op het spel te zetten, kunnen deze bovendien meermaals geperfectioneerd worden voordat ze aan klanten worden voorgesteld en verschijnen in het later oeuvre.¹⁰

ONTWIKKELING VAN DE WONING ALS CONCREET BOUWWERK

Indien de architect zijn eigen woning als commercieel instrument wil inzetten, dient hij bij het ontwerp keuzes te maken met betrekking tot de vier hierboven genoemde kenmerken. Een woning laat zich immers niet even makkelijk 'herdrukken' als papieren naamkaartjes. Toch hebben ook deze gebouwde visitekaartjes een vervaldatum. Een radicaal moderne woning die breekt met de gangbare stromingen, verliest na een aantal jaar haar initiële overtuigingskracht. Ook verschuivingen in het klantenbestand, tijdgeest of constructiemethoden kunnen de architect doen besluiten een nieuw visitekaartje in de vorm van een nieuwe woning te realiseren. Dit zien we bij meer dan dertig Brusselse architecten. Victor Horta (1861-1947) ruilde bijvoorbeeld in 1919 zijn art-nouveauwoning in Sint-Gillis uit 1901 in voor een bestaand pand in de stad Brussel, dat hij transformeerde met een uitgesproken art-deco-vormtaal. Een andere optie is de eigen woning aan te passen, zoals bijvoorbeeld Louis Herman De Koninck (1896-1984) deed: in 1968 voegde hij aan zijn woning in Ukkel uit 1924 twee verdiepingen toe, ondersteund door een onafhankelijke draagstructuur, waarin hij nieuwe materialen kon verkennen.¹¹

DIVERSITEIT IN EIGENHEID: DRIE EXEMPLARISCHE ARCHITECTENWONINGEN

De vijf hierboven beschreven kenmerken zijn in elke architectenwoning aanwezig, zij het niet altijd even prominent. Door de specifieke manier waarop de architect ze, al dan niet bewust, uitspeelt en de steeds wisselende context, vertelt elke woning een ander autobiografisch verhaal. Binnen de groep van woningen die als visitekaartje worden ingezet zien we bovendien een grote diversiteit aan beweegredenen en methodes. Het succes van de woning als uithangbord wordt sterk bepaald door de mate waarin deze een antwoord biedt op de heersende bouwcultuur en -praktijk en in hoeverre toekomstige klanten hierbij aansluiting vinden. Om dit toe te lichten, bespreken we hierna drie casussen die elk verschillende beweegredenen en methodes van de architect illustreren en telkens een andere doorslaggevende combinatie van kenmerken toelichten. De eerste casus heeft betrekking op de eigen woningen van Henri Van Massenhove. Deze fungeerden als model voor de vele woningen die hij nadien in dezelfde buurt zou realiseren. In de tweede casus toont Gustave Strauven dat een rijkelijk uitgewerkte vormgeving ook mogelijk is met een minder groot budget, waardoor hij een veel breder klantenbestand kon aanspreken. Tot slot wordt nagegaan hoe Luc Schuiten een architecturale vertaling gaf aan zijn ideologische ontwerpovertuiging waarin de natuur een centrale rol speelt. In deze drie casussen, die elk een andere architectuurhistorische en materiaal-technische context

kennen, boden het ontwerp, de bouw en de inzet van de woning als visitekaartje telkens op een specifieke manier een antwoord op de toenmalige architectonische cultuur.

HENRI VAN MASSENHOVES MODELWONING

Het oeuvre van Henri Van Massenhove is – in tegenstelling tot dat van zijn beroemde studiegenoot aan de Koninklijke Academie van Brussel, Victor Horta – nauwelijks bekend. Opmerkelijk is dat het gekleurd wordt door meer dan tweehonderd privéwoningen, waarvan hij van 43 zelf eigenaar was. Drie woningen betrok hij na elkaar zelf, de andere veertig verhuurde hij en zijn strikt genomen dus geen architectenwoningen. Wanneer we zijn werkgebied geografisch bekijken valt een zeer hoge activiteit in de zogenaamde Plantsoenwijk in het noordoosten van Brussel op. In 1890 was deze wijk volgens schrijver Émile Leclercq (1827-1907) ‘voorbereid voor toekomstige populaties, [...] echter is geen enkel huis te zien; het is de wijk van de toekomst, die zeker bevolkt zal geraken vanaf het moment dat [...] enkele dappere pioniers er hun tenten hebben opgeslagen’. Vier jaar later trok Van Massenhove als een van die pioniers naar de nog grotendeels braakliggende wijk. Hier realiseerde hij tussen 1894 en 1904 maar liefst 86 woningen, waarvan 27 voor eigen rekening (afb. 5).

In 1894 ontwierp Van Massenhove zijn eerste realisatie in de wijk: een woning voor zichzelf, met bureau, vooraan in de Brabançonnelaan (afb. 6). Het was de tweede woning die werd opgetrokken in de straat. De asymmetrische gevel in eclectische stijl wordt gekenmerkt door rood metselwerk met horizontale banden in witsteen, terwijl de plint bestaat uit gevelvlakken van witte Gobertangersteen, afgewisseld met blauwe hardsteen. Opmerkelijk is dat alle opdrachten die de architect later dat jaar in de wijk zou uitvoeren, steeds een variant zijn op deze woning; met zijn eigen woning als model zou hij de Plantsoenwijk vormgeven. De onderlinge verschillen zitten vooral in de ornamentering en volumewerking van de gevel: de ene keer ontwierp hij een uitbundige topgevel, de andere keer werkte hij op de eerste verdieping een erker in plaats van balkon uit of voegde hij meer decoratieve elementen in het gevelvlak toe.

In 1895 realiseerde Van Massenhove zijn eerste beleggingspand in de wijk, dat hij zou verhuren aan een familielid. Deze woning is voor het eerst een sobere interpretatie van zijn modelwoning, nagenoeg volledig opgetrokken uit baksteen met minder ornament en zonder topgevel. Vanaf dat ogenblik zou de architect voor drie op de vier van zijn klanten één van deze twee variaties van zijn modelwoning uitwerken (afb. 7). Maar liefst zestig procent daarvan was een afgeleide

5. Links: oeuvre van Henri Van Massenhove in het Brussels Hoofdstedelijk Gewest. Rechts: zijn oeuvre in de Plantsoenwijk (kaartmateriaal Linsy Raaffels, 2020)





6. Eerste eigen woning van Henri Van Massenhove, Brussel, 1894 (foto Linsy Raaffels, 2020)

7. Selectie van het oeuvre van Henri Van Massenhove in relatie tot de modelwoning (foto's iris-monument.be en Linsy Raaffels, 2020; collage Linsy Raaffels, 2020)

MODELWONING

**1894: EERSTE REALISATIE
IN DE WIJK ALS INTRODUCTIE
VAN DE MODELWONING**



1894 - Brabançonnelaan 7
Eerste eigen woning

**1894: INTERPRETATIES
VAN DE MODELWONING**



1894 - Maria-Louizasquare 42



1894 - Brabançonnelaan 17

VANAF 1895

VARIANT 1



1895 - Eedgenotenstraat 8
Eerste beleggingsspand

VARIANT 2



1899 - Franklinstraat 118

VARIANT 3



1898 - Brabançonnelaan 49
Tweede eigen woning



1896 - Brabançonnelaan 47



1899 - Eedgenotenstraat 54



1905 - Ambiorixsquare 13



8. Gevel van de tweede eigen woning van Henri Van Massenhove, Brussel, 1898 (tekening H. Van Massenhove en G. Löw, *Les maisons modernes*, 1901)



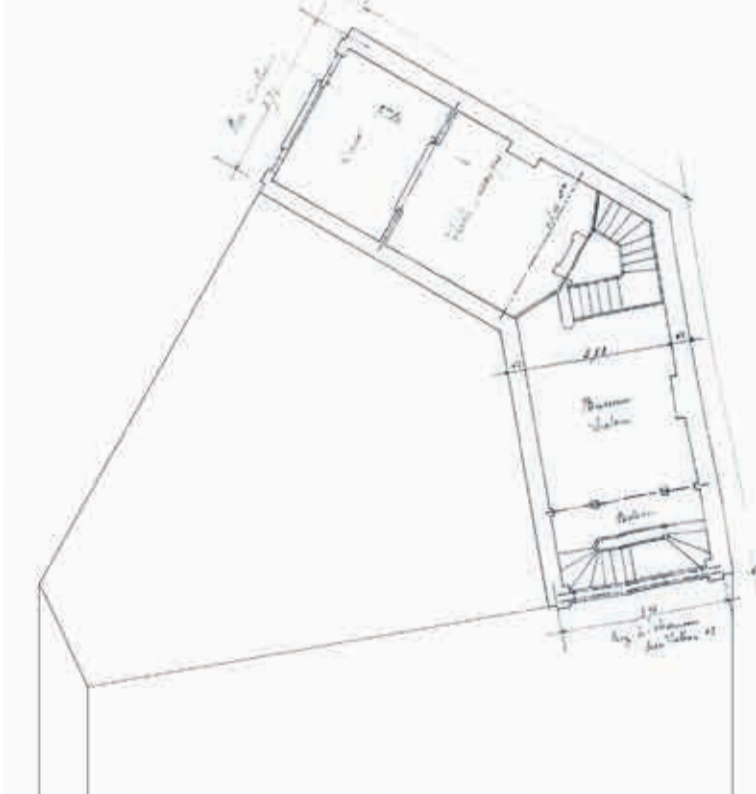
van het beleggingspand, dat duidelijk in de smaak viel bij klanten als schrijnwerkers en onderwijzers. Twintig procent is dan weer een bakstenen versie van zijn eigen woning die navolging vond bij meer vermogende klanten. De overige twintig procent betreft een statiger variant, opgetrokken uit grotere hoeveelheden natuursteen en vooral ontworpen voor meer kapitaalkrachtige bouwheren in zijn klantenbestand zoals renteniers, dokters of ingenieurs die een perceel aankochten op de Squares. Van Massenhove koos in 1898 zelf ook voor deze laatste variant toen hij verhuisde naar het midden van de Brabançonnelaan, waar de ontwikkeling toen net op gang kwam (afb. 8).¹²

Waar zijn eerste eigen woning de modelwoning introduceerde, vormde het beleggingspand een bescheidener interpretatie die ook minder gegoede klanten kon overtuigen. In aanvulling op deze bewuste sociaaleconomische spiegeling, zien we ook dat de architect zijn projecten voor eigen rekening op een weldoordachte locatie inzette als commercieel instrument. Bijna zonder uitzondering zijn ze gelegen op percelen in braakliggende (delen van) straten, wat een grote zichtbaarheid opleverde; vaak waren het de eerste huizen in de straat, waardoor ze passanten op zoek naar bouwgrond onmiddellijk in het oog sprongen. Wanneer de woning in de smaak viel, kon de bewoner de geïnteresseerde eenvoudig doorverwijzen naar de architect, die maar enkele straten verderop woonde en ter plekke kon ontvangen in zijn bureaugedeelte.¹³ Vooral dankzij deze strategie is het Van Massenhoves traditionele, eclectische stijl die de wijk vandaag kenmerkt, en niet de (duurdere) art nouveau, die toen haar hoogtijdagen beleefde.

DE VIRTUOSITEIT VAN GUSTAVE STRAUVEN

Gustave Strauven, in 1895 afgestudeerd als architect aan de Sint-Lucasschool in Schaarbeek, volgde tot 1898 onder meer stage bij Victor Horta.¹⁴ Tijdens deze periode ontwikkelde hij een persoonlijke, uitbundige en op de natuur geïnspireerde architecturale vormtaal, die al snel zijn oeuvre zou kenmerken.¹⁵ Het *Maison de Saint Cyr* in de Plantsoenwijk in Brussel (1900-1903) is hiervan het meest flamboyante voorbeeld (afb. 9). In 1902, tijdens de bouw van deze kunstenaarswoning, zag Strauven in een hoekperceel aan de rand van diezelfde wijk een uitgelezen kans om voor zichzelf een even uitbundige woning te realiseren. Vanwege het beperkte budget dat hij had als jonge architect, verdeelde hij het perceel in tweeën. Het grotere hoekgedeelte verkocht hij aan zijn collega Édouard Ramaekers en met de opbrengst realiseerde hij op de resterende, uitzonderlijk smalle kavel van slechts 3,75 meter breed zijn eigen woning (afb. 10).¹⁶ Geen eenvoudige

9. Gustave Strauven, kunstenaarswoning *Maison de Saint Cyr*, Brussel, 1900 (foto Linsy Raaffels, 2020)

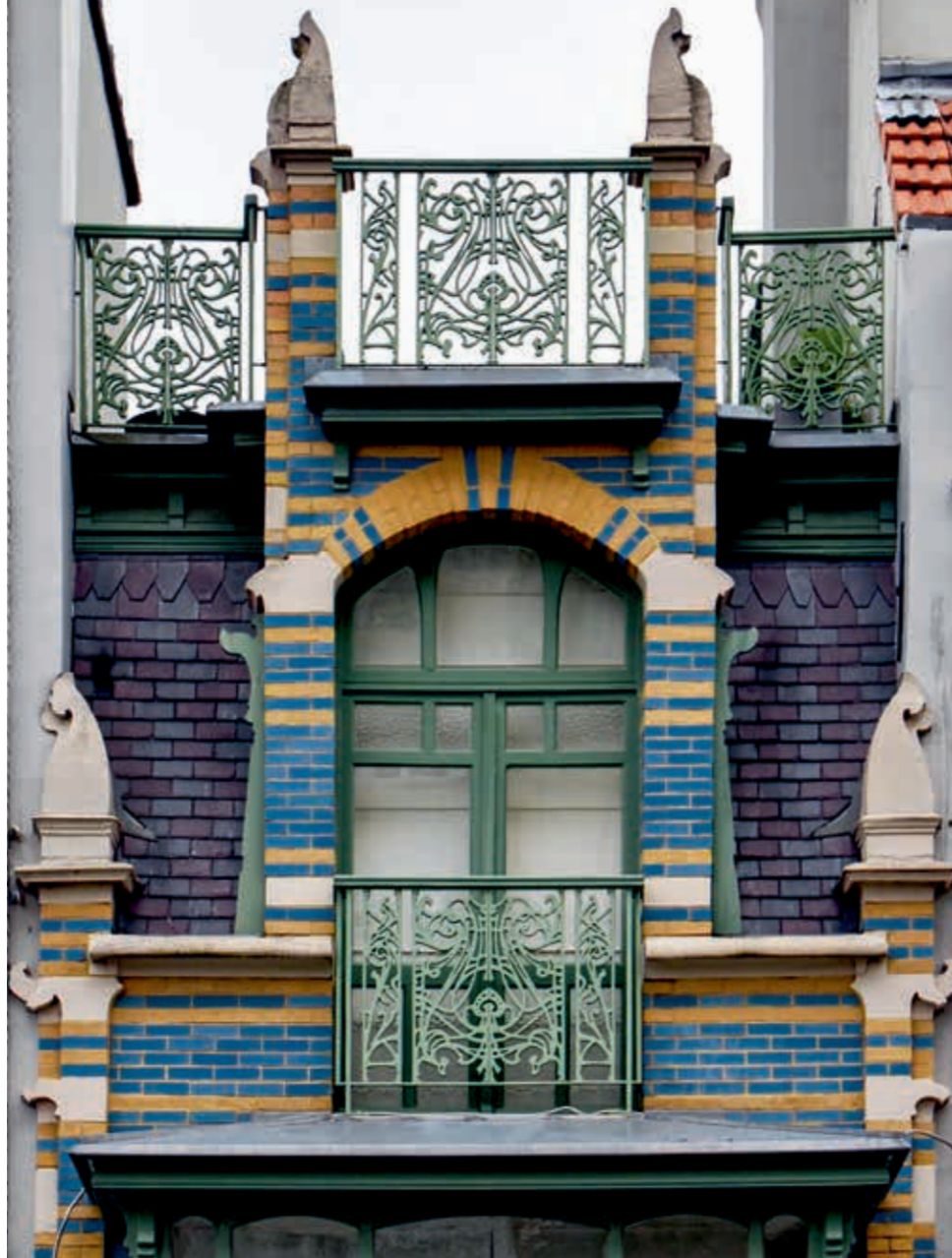


10. Eigen woning van Gustave Strauven naast het hoekpand van architect Édouard Ramaekers, Brussel, 1902, met kavel en locatie trap (foto Linsy Raaffels, 2020; plan Stadsarchief Brussel; collage Linsy Raaffels, 2020)



11. Interieur met trap in de woning van Gustave Strauven, Brussel, 1902 (foto Linsy Raaffels, 2019)





12A. Korbelen en natuursteenelementen in de gevel van de woning van Gustave Strauven, Brussel, 1902

12B. Gietijzeren elementen in de gevel van de woning van Gustave Strauven, Brussel, 1902 (foto's Association pour L'Étude du Bâti, 2015)

dige opgave omdat zijn perceel ook nog eens als een smalle, geknikte strook was ingeklemd tussen twee straten. Hierdoor moest de architect, net als hij in *Maison de Saint Cyr* gedaan had, afzien van de gangbare planindeling in enfilade, en paste hij de traphal in de lengterichting van het grondplan in. Het resultaat was een plan met centrale trappenhal die hij ditmaal ter hoogte van de knik in het grondplan situeerde (afb. 11). De kamerbreedte voor en achter de trap kon op die manier worden gemaximaliseerd tot 3,30 meter en zo de standaardbreedte van vertrekken in de traditionele rijwoning benaderen.

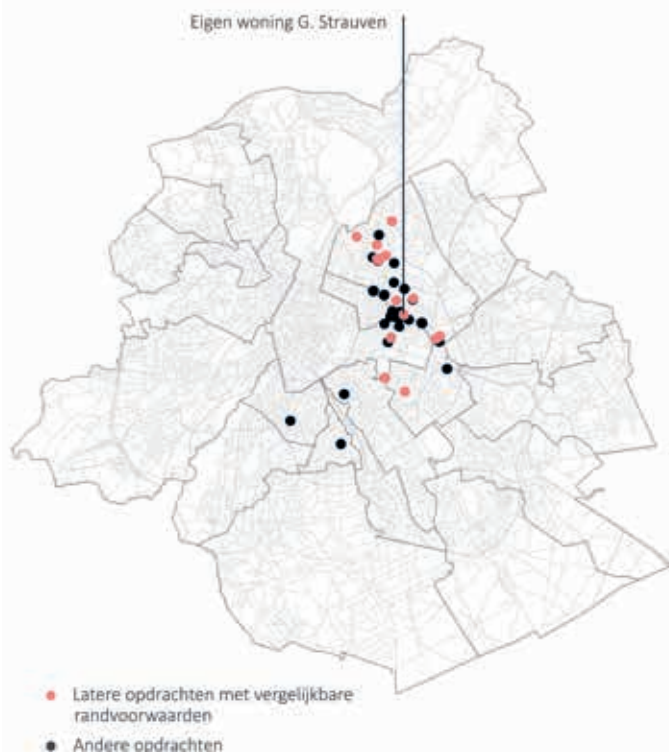
Strauven's vernuftigheid om van de nood een deugd te maken zien we niet alleen in het plan, maar nog meer in de gevel die zijn voorliefde voor traditionele bouwmaterialen als natuursteen, hout en in het bijzonder baksteen etaleert.¹⁷ Dankzij een boeiend vorm-

volume- en kleurenspeel op basis van geel en blauw gemailleerd metselwerk en verlevendigd met sierlijk houtsnijwerk voor onder meer de korbelen, kon Strauven het gebruik van duurere witsteen beperken tot kleinere ornamenten in het gevelvlak zonder afbreuk te doen aan zijn vormtaal (afb. 12A). Bovendien stelde de repetitie van elegante gietijzeren patronen – in tegenstelling tot de doorgaans smeedijzeren elementen in de art nouveau – hem in staat de kosten nog verder te drukken. Door de patronen verschillend te oriënteren, creëerde hij vooralsnog de illusie van een meer complex lijnenspel (afb. 12B).¹⁸ Zodoende slaagde Strauven erin om ook met een geraffineerde toepassing van traditionele en betaalbare materialen een weelderige, decoratieve en kleurrijke gevel te ontwerpen die, net als zijn ontwerp voor de meer gefortuneerde kunstenaar de *Saint Cyr*, de uitbundige vormtaal

van de art nouveau volledig tentoonspreidt.

Hoewel Strauven's woning vanuit een persoonlijk verlangen zonder enig commercieel doeleinde tot stand kwam, toont een analyse van zijn oeuvre wel het onverwachte succes als visitekaartje. Waar zijn oeuvre aanvankelijk vooral werd gekenmerkt door flamboyante projecten voor vooraanstaande opdrachtgevers als renteniers, advocaten en succesvolle kunstschilders, trok hij na de voltooiing van zijn eigen woning ook opdrachtgevers met een bescheidener beurs aan. Trefend is dat dit vaak zelfstandige ondernemers als bakkers, slaggers, metselaars of schrijnwerkers waren, die al in de Plantsoenwijk woonden op het moment dat zij een beroep op hem deden voor het ontwerp van hun nieuwe woning of beleggingspand (afb. 13).¹⁹ Deze kandidaat-bouwers waren daardoor zonder twijfel bekend met het markante huis van de architect enkele straten verderop. Behalve de vormtaal van de art nouveau en het rationele materiaalgebruik, speelde ook het atypische grondplan achter de smalle gevel mee in de keuze van Strauven als architect, zeker bij de opdrachtgevers van woningen op een complex 'rest-perceel'. Dat een dergelijke opdracht geen uitzondering was, kunnen we opmaken uit het latere oeuvre van de architect. Vanaf 1902 is ongeveer de helft van Strauven's werk gelegen op een complex perceel. Een groot deel van zijn architecturale verwezenlijkingen wordt gekenmerkt door een nog rationeler materiaal-

13. Oeuvre van Gustave Strauven in het Brussels Hoofdstedelijk Gewest met indicatie van woningen met vergelijkbare randvoorwaarden als voor zijn eigen woning (kaartmateriaal Linsy Raaffels, 2020)



gebruik dan in zijn eigen woning, maar nog steeds verrijkt met zijn persoonlijke vormtaal in de detaillering. Trefend is ook dat Strauven de sierlijke gietijzeren patronen die hij in zijn eigen woning introduceerde meermaals toepaste in zijn latere werk, voornamelijk voor de vormgeving van borstweringen (afb. 14).²⁰

DE IDEOLOGISCHE OVERTUIGING VAN LUC SCHUITEN

Luc Schuiten behaalde zijn architectuurdiploma aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten in Brussel in 1967. Gestimuleerd door de eerste oliecrisis in het begin van de jaren 1970, ontwikkelde hij een ontwerpfilosofie vanuit het belang van de natuur en een ecologisch bewustzijn van schaarste van grondstoffen.²¹ Centraal staan duurzame keuzes en een streven naar energie-autonomie door het gebruik van 'zachte', niet vervuilende technologie.²² De natuur, en zijn verwondering voor al wat deze te bieden heeft, dient daarbij als grootste inspiratiebron.²³

Tijdens de eerste jaren van zijn carrière ontwierp Schuiten vooral eengezinswoningen, maar hierin kon hij zijn vooruitstrevende filosofie nooit ten volle uitwerken. Het summum was voor hem een volledig zelfvoorzienende woning, maar zonder enig precedent zou een ontwerp hiervoor grote vragen en risico's met zich meebrengen, iets wat klanten doorgaans liever uit de weg gaan. Om zijn ideeën optimaal te kunnen testen en verfijnen, moesten opdrachtgever, aannemer en architect volledig op één lijn zitten, elkaar blindelings vertrouwen en voluit alle risico's willen aangaan. Een bijna onmogelijk scenario, tenzij de architect zijn eigen klant wordt.²⁴

Tijdens het ontwerp van zijn eigen woning Maison Oréjona in Overijse, in 1976, zocht Schuiten samen met bevriende aannemers naar een manier van bouwen waarbij de woning volledig zou functioneren op basis van natuurlijke grondstoffen en energiebronnen (afb. 15). De woning heeft in doorsnede de vorm van een driehoek. Deze vorm ontstond vanuit ecologische overwegingen: het dakoppervlak werd gemaximaliseerd en onder een hoek van 60 graden geplaatst zodat het aan de zuidzijde zeer geschikt was voor het aanbrengen van veertig vierkante meter van de eerste zonnepanelen op de Europese markt, die ook in de winter de energie van de laagstaande zon goed konden opvangen. De opgewekte warmte, die voor de verwarming van de woning wordt gebruikt, wordt in de kelder opgeslagen in een geïsoleerde watertank van 100.000 liter. Opgewarmd tot 70°C geeft dit watervolume een energie-autonomie van 97 procent (afb. 16). De overige drie procent wordt verkregen door een kleine houtkachel. Verder levert een windturbine elektriciteit en wordt regenwater opgevangen zodat de woning volledig zelfvoorzienend is.²⁵

Als manifest en als een van de eerste, geheel zelfvoorzienende woningen in Europa verwierf Maison Oréjona

14. Ontwikkeling oeuvre Gustave Strauven (foto's Association pour L'Étude du Bâti, 2015 en Linsy Raaffels, 2020; collage Linsy Raaffels, 2020)

1898 -1902: EERSTE REALISATIES



1899 - Clovislaan 85-87



1900 - Ambiorixsquare 11



1902 - Troonafstandsstraat 4

1902: EIGEN WONING



1902 - Lutherstraat 28
Eigen woning - Voorgevel



1902 - Calvijnsstraat 5
Eigen woning - Achtergevel



Eigen woning - Planopbouw (gelijkvloers)

SUBTIELERE HERKENBAARHEID IN LATER OEUVER

MATERIALEN



1905 - Peter Benoitsstraat 2-4
Gevel in baksteen met gietijzer traliewerk

VORMTAAAL



1905 - Peter Benoitsstraat 2-4
Sierlijke details in kroonlijst, gietijzeren patronen

PLANOPBOUW



1905 - Peter Benoitsstraat 2-4
Hoekperceel



1906 - Josaphatstraat 259
Gevel in baksteen met gietijzer traliewerk



1906 - Josaphatstraat 259
Details in blauwe hardsteen

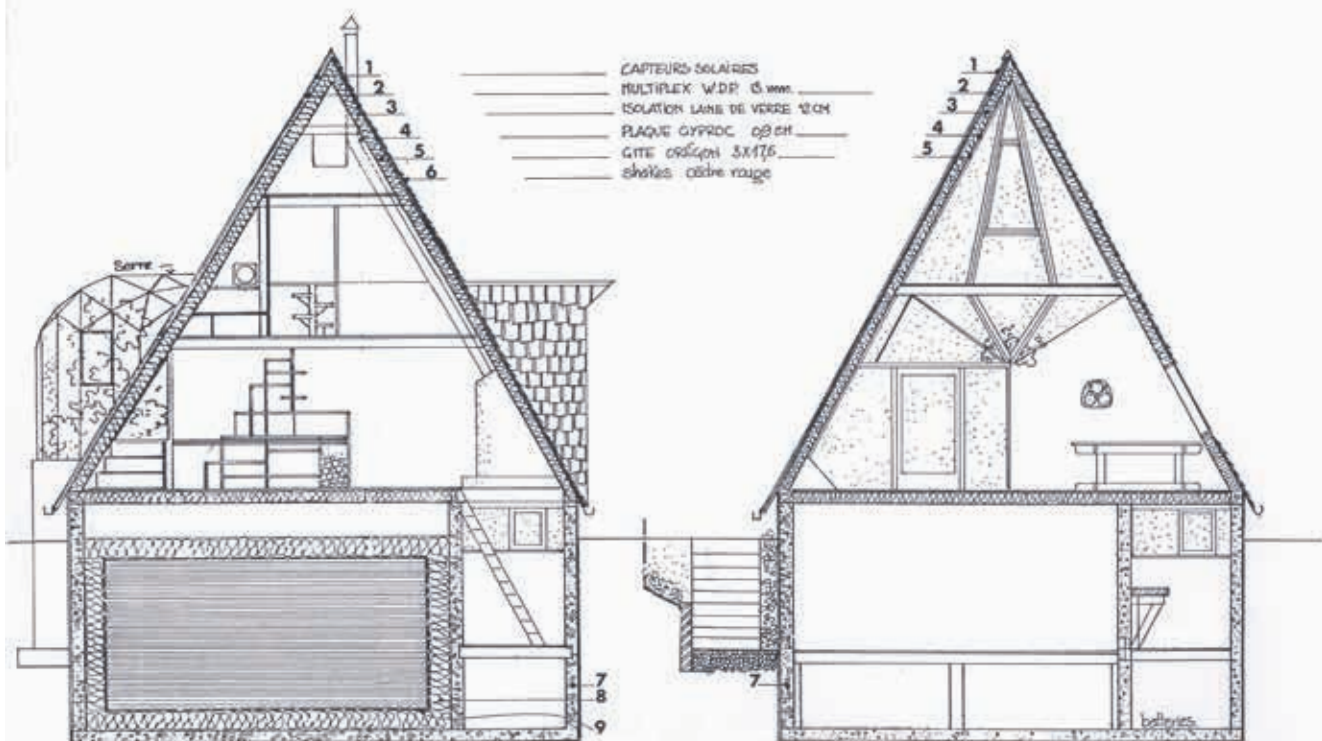


1906 - Josaphatstraat 259
Small perceel met centrale trap



15. Zuidgevel van de eigen woning van Luc Schuiten (Maison Oréjona) bekleed met zonnepanelen en windmolen in de tuin, Overijse, 1977 (foto Luc Schuiten, ca. 1980)

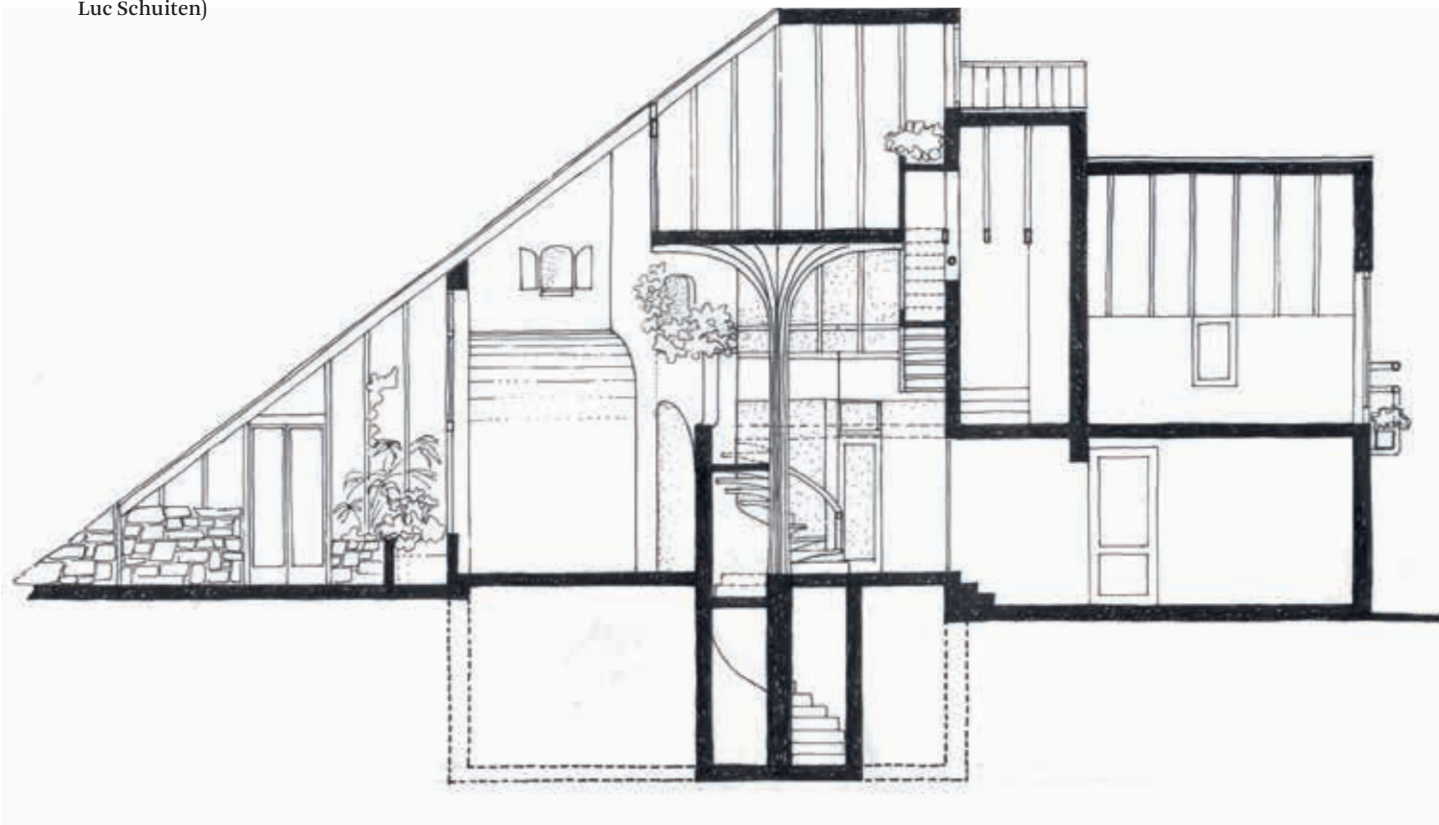
16. Doorsnede eigen woning Luc Schuiten, Overijse, 1977, met aanduiding van het waterreservoir voor warmteopslag in de kelder (persoonlijk archief Luc Schuiten)





17A. Wintertuin van woning Dawant naar ontwerp van Luc Schuiten, provincie Waals-Brabant, 1981 (foto Lara Haelterman, 2019)

17B. Doorsnede woning Dawant naar ontwerp van Luc Schuiten, provincie Waals-Brabant, 1981 (doorsnede persoonlijk archief Luc Schuiten)



na spoedig internationale faam met onder meer publicaties in *Architecture d'Aujourd'hui* (1980), *Architecture Belgium* (1981) en het Japanse tijdschrift *A+U* (1985). Deze artikelen speelden een belangrijke rol bij het creëren van een breder draagvlak voor de vooruitstrevende ontwerpfilosofie van de architect, die geleidelijk meer potentiële klanten wist te prikkelen. Wanneer tijdens de eerste gesprekken dan ook een sterke affiniteit voor zijn filosofie naar voren kwam, toonde hij geïnteresseerd af en toe zijn eigen woning, die vrijwel naast zijn bureau gelegen was. Zo kon hij klanten laten ervaren hoe zijn ontwerpprincipes zich vertaalden in architectuur en hoe de verbondenheid met de natuur de woonbeleving kon verrijken. Vaak raakten zij mede daardoor overtuigd van de slaagkansen van Schuitens innovatieve concepten en kregen deze zo meer navolging in zijn latere ontwerpen.²⁶ In de woning Dawant van 1981 (provincie Waals-Brabant) zorgt bijvoorbeeld een grote op het zuiden gerichte wintertuin voor een sterke connectie met de natuur en laat deze de eetkamer, achthoekige trappenhal en alle hierop aangesloten ruimtes baden in het licht (afb. 17A en 17B).

BESLUIT

Architectenwoningen getuigen dankzij de unieke relatie klant-ontwerper expliciet en ondubbelzinnig van de architecturale overtuigingen en capaciteiten van hun ontwerpers. Ze fungeren daarom vaak als levensgroot visitekaartje om toekomstige klanten aan te trekken en specifieke opdrachten in de wacht te slepen. Om te achterhalen hoe een architect zijn eigen woning al dan niet bewust als commercieel instrument vormgeeft en gebruikt, is een analyse die vertrekt vanuit de vijf onderling samenhangende kenmerken van architectenwoningen als specifiek bouwtype zeer waardevol. In het bijzonder de positionering naar toekomstige opdrachtgevers, de woning als werkplek en de relatie tot het oeuvre van de architect blijken hier vaak terug te komen bij de analyse van het visitekaartje als archetype. Wat betreft de relatie tot het oeuvre vertegenwoordigen de drie behandelde casussen niet toevallig elk een vroege realisatie van de architect. Vroeg in de carrière fungeert de eigen woning namelijk vaker als instrument bij uitstek om zich te profileren en zodoende het toekomstig portfolio een bepaalde kleur te geven inzake materialiteit, vormtaal of stilistische voorkeuren. Wat betreft de eigen woning als werkplek, of hoe deze zich zelfs zonder bureau op de raaklijn tussen de professionele en private sfeer kan bevinden, zorgt de grote toegankelijkheid ervoor dat klanten optimaal voeling kunnen krijgen met een bepaalde ontwerpmethodologie of nieuwe ontwerpfilosofie,

waardoor deze ook sneller opgepikt kan worden. Zowel Van Massenhove als Schuiten maakte hiervan bewust gebruik, zij het elk op zijn eigen manier. De positionering naar toekomstige opdrachtgevers ten slotte geeft eveneens een genuanceerd beeld: bij Van Massenhove zien we een proactieve en bewuste positionering, waar de andere casussen minder of subtieler getuigen van een commerciële instelling, maar daarom niet minder efficiënt zijn. Toch blijken ook de overige twee kenmerken niet onbelangrijk om in een bepaalde casus een gepast visitekaartje af te leveren: Van Massenhove realiseert in korte tijd bewust meerdere woningen voor eigen rekening omdat één concreet bouwwerk de diversiteit van zijn modelwoning niet ten volle belichaamt, terwijl de exemplarische woning van Luc Schuiten nooit tot stand zou zijn gekomen zonder een beroep te doen op een uitgebreid professioneel netwerk.

Deze studie verschaft zodoende inzicht in de diverse wijzen waarop een architect zowel actief als passief zijn woning kan profileren en inzetten als visitekaartje. Maar ze toont ook aan dat naast de louter bewust commerciële motieven – die soms abusievelijk aan de betekenis van het archetype ‘visitekaartje’ worden gekoppeld – vaak andere, meer prominente drijfveren ervoor zorgen dat een architectenwoning zich tot uithangbord ontpopt. Hieruit volgt dat men met vooraf bepaalde archetypes de onderliggende betekenis van een architectenwoning niet volledig kan blootleggen. Zo zijn de besproken woningen in dit artikel inderdaad alle drie visitekaartjes, maar is de individuele betekenis ervan zeer verschillend: Strauven wilde simpelweg een *Maison de Saint Cyr* voor zichzelf creëren, een persoonlijk experiment dat klaarblijkelijk toekomstige kandidaat-bouwers in de wijk inspireerde en zo zijn oeuvre verder zou kleuren. Schuiten snakte op zijn beurt naar de mogelijkheid om zijn architecturale idealen te toetsen aan de praktijk waarbij zijn eigen woning een instrument vormde om klanten van zijn ideologie te laten proeven. Voor Van Massenhove was het etaleren van een modelwoning zonder twijfel de hoofddambitie, maar zonder grondige analyse op basis van de onderling samenhangende kenmerken van architectenwoningen zouden zijn toonaangevende visitekaartjes in de Plantsoenwijk snel als dertien in een dozijn kunnen worden afgeschreven. Zo toont dit onderzoek aan dat een dergelijke analyse cruciaal is om de meerwaarde van de eigen woning van de architect te kunnen benoemen. De basis hiervoor is een erkenning van het belang van de van architectenwoning als specifiek bouwtype.

NOTEN

- 1 Het lopende doctoraatsonderzoek 'Architects' Houses in Brussels. Strategies for Valorisation' wordt uitgevoerd door Linsy Raaffels onder promotorschap van Stephanie Van de Voorde, Inge Bertels en Barbara Van der Wee. Het onderzoek wordt financieel gesteund door Innoviris met een DOCTIRIS-beurs.
- 2 W.F. Wagner (red.), *Houses architects design for themselves*, New York 1974; G. Postiglione e.a. (red.), *100. One hundred houses for one hundred European architects of the xxth century*, Keulen 2004.
- 3 J. Gosseye en I. Doucet (red.), *Activism at home. Architects' own dwellings as sites of resistance*, Leipzig (ter perse); A.M. Duran, 'La casa propia, territorio de libertad', *Contexto* 13 (2018) 17, 57-67.
- 4 C.P. Krabbe, J. Smit en E. Smit, *Het huis van de architect*, Amsterdam 1999.
- 5 J. Braeken, 'De eigen woning van architecten', Brussel 2007 (niet gepubliceerd). Hierbij aansluitend kan ook verwezen worden naar het doctoraatsonderzoek van Linda Van Santvoort over kunstenaarswoningen, dat methodologisch enkele raakpunten vertoont: L. Van Santvoort, *Het 19de-eeuwse kunstenaarsatelier in Brussel*, Brussel 1996.
- 6 H. Neuckermans en L. Verpoest, 'Architectuuronderwijs', in: A. Van Loo, *Repertorium van de architectuur in België: van 1830 tot heden*, Antwerpen 2003, 530-533.
- 7 J. Hertogen, Loop Bevolking 1830-2019, www.npdata.be/BuG/434-Loop-Bevolking/ (geraadpleegd 23 september 2019).
- 8 E. Dubuisson, 'Architecte montre-moi ta maison, je te dirai qui tu es...', *Les nouvelles du patrimoine* (2006) 112, 9.
- 9 L. Raaffels e.a., 'Shaping modernism in Brussels', in: Gosseye en Doucet (zie noot 3).
- 10 L. Raaffels e.a., 'The construction details of Lucien-Jacques Baucher's personal residence (Brussels, 1965-66). Collaboration with René Sarger and specialized craftsmen', in: J. Campbell e.a. (red.), *Water, Doors and Buildings. Studies in the History of Construction. Proceedings of the Sixth Conference of the Construction History Society*, Cambridge 2019, 619-635; S. Van de Voorde en L. Raaffels, 'The private house of engineer Jean-Marie Huberty and its hypar roof. A unique experiment in concrete construction in Belgium in the 1960s', in: J. Campbell e.a. (red.), *The Proceedings of the Seventh Conference of the Construction History Society*, Cambridge (ter perse).
- 11 L. Raaffels, I. Bertels en S. Van de Voorde, 'Material Experiments in Architects' Houses. The Case of Louis Herman De Koninck's House in Brussels (1923-24/1968)', in: J. Campbell e.a. (red.), *Building Histories. The Proceedings of the Fourth Conference of the Construction History Society*, Cambridge 2017, 375-386.
- 12 Analyse gebaseerd op: Kadasterarchief Federale Overheidsdienst Financiën, Uittreksels van de Kadastrale leggers van het Brussels Hoofdstedelijk Gewest (pre 1979); Stadsarchief Brussel, De Almanakken van de handel en de industrie (1820-1969).
- 13 V. Heymans geïnterviewd door L. Raaffels, bespreking ontwikkeling Plantsoenwijk, 26 april 2019.
- 14 J. Vandenbreeden en L. Van Santvoort, *Encyclopedie van de art nouveau. Noord-oostwijk Brussel*, Brussel 1999, 135-136.
- 15 Van Loo 2003 (noot 6), 521-522.
- 16 Brusselse Hoofdstedelijke Regering, 'Besluit tot bescherming als monument van de totaliteit van het gebouw gelegen Lutherstraat 28 te Brussel', Brussel 2004, 5-6.
- 17 C. Berckmans en O. Berckmans, 'Gustave Strauven. De uitbundige art nouveau', *Erfgoed Brussel* 22 (april 2017), 60-69.
- 18 Directie Monumenten en Landschappen, Voormalige eigen woning van Gustave Strauven, www.irismonument.be/nl.Brussel_Uitbreiding_Oost.Lutherstraat.28.html (geraadpleegd 13 oktober 2017).
- 19 Stadsarchief Brussel (noot 12).
- 20 Analyse gebaseerd op: Association pour l'Étude du Bâti, online catalogus Brussel, stad van architecten, www.gustavestrauven.brussels/nl/catalogus (geraadpleegd 11 december 2019).
- 21 Agentschap Onroerend Erfgoed, 'Schuiten, Luc', www.inventaris.onroerenderfgoed.be/personen/10464 (geraadpleegd 5 januari 2020).
- 22 Agentschap Onroerend Erfgoed, 'Oréjona House naar ontwerp van Luc Schuiten', www.inventaris.onroerenderfgoed.be/erfgoedobjecten/300334 (geraadpleegd 5 januari 2020).
- 23 M. Udo en L. Raaffels, *Het huis van de architect (2). Een architect moet het leven van mensen mooier maken*, documentaire reeks BRUZZ TV, Brussel 2019.
- 24 L. Schuiten geïnterviewd door L. Raaffels en L. Haelterman, bespreking van de eigen woning, 14 oktober 2019; L. Schuiten en P. Loze, 'La Maison Oréjona', in: L. Schuiten, *Archiborescence*, Elsene 2006, 33.
- 25 INA, La Maison Solaire de Luc Schuiten, www.vimeo.com/111459547 (geraadpleegd 5 januari 2020); Luc Schuiten, 'La maison autonome Oréjona', www.vegetalcitey.net/en/orejona-1977/ (geraadpleegd 5 januari 2020).
- 26 Schuiten 2019 (noot 24).

DRA. IR.-ARCH. L. RAAFFELS verricht onderzoek naar de architectuurhistorische waarde van architectenwoningen (1830-1970) en koppelt hier toekomstige valorisatieperspectieven aan. Het onderzoeksproject 'Architects' Houses in Brussels. Strategies for Valorisation' wordt deeltijds uitgevoerd aan het departement Architectural Engineering van de Vrije Universiteit Brussel en deeltijds in het architectuurbureau Barbara Van der Wee Architects. Linsy.Raaffels@vub.be

PROF. DR. I. BERTELS is vice-decaan en hoogleraar aan de Faculteit Ontwerpwetenschappen van de Universiteit Antwerpen. Haar onderzoek bevindt zich op het raakvlak van negentiende- en twintigste-eeuwse architectuur-, constructie- en stadsgeschiedenis. Ze is lid van de Raad van Bestuur van het Vlaams Architectuurinstituut en van de adviesraad van de internationale tijdschriften *Construction History* en *Aedificare*. Inge.Bertels@uantwerpen.be

PROF. DR. IR.-ARCH. S. VAN DE VOORDE (Vrije Universiteit Brussel) doet onderzoek naar de negentiende- en twintigste-eeuwse geschiedenis van architectuur en constructies, materiaalgebruik, bouwcultuur en (jong) erfgoed. Zij is redactielid van *M&L (Monumenten, Landschappen en Archeologie)*, Expert Member van het ICOMOS-committee ISC20C en stichtend lid van de International Federation for Construction History. Stephanie.Van.de.Voorde@vub.be

B. VAN DER WEE legt zich met Barbara Van der Wee Architects, Studio for Architecture and Conservation (Brussel) toe op de restauratie van negentiende- en twintigste-eeuwse monumenten, waaronder veel art-nouveaugebouwen. Zij doceert aan het Raymond Lemaire International Centre for Conservation (KU Leuven), is lid van de KVAB en expert voor Europa Nostra en Unesco Werelderfgoed. info@barbaravanderwee.be

BUSINESS CARDS OF STONE, TIMBER AND CONCRETE

THE ARCHITECT'S OWN HOUSE AS A COMMERCIAL TOOL

LINSY RAAFFELS, STEPHANIE VAN DE VOORDE, INGE BERTELS AND BARBARA VAN DER WEE

The house the architect builds for himself and his family can be considered as a unique, autobiographical record. Because of the twofold role of being both designer and client, the architect can seize the opportunity to conceive his house as a manifesto, a technological experiment or as a turning point in his career. Moreover, he can also deploy his house as a commercial tool to attract future clients; as a life-size business card which demonstrates his professional expertise and ambitions.

Research into this specific building type has revealed over 330 architects' houses built in the Brussels Capital Region between 1830 and 1970. A geographical and chronological analysis showed that many architects used their own home to take part in, or even to anticipate on, evolutions related to the extension of the urban fabric or the development of new architectural styles like art nouveau or modernism.

To fully grasp the significance of the architect's house as a specific building type, we critically reflect on the characteristics that distinguish this project from other buildings. As such, we have identified five inherent characteristics, namely the position of the house within the oeuvre of the architect, the relationship with the future clientele, the house as working place, how the architect engages his professional network, and finally how the house relates to an earlier or future version. For instance, the ambitions and impact of a house built at the beginning or near the end of the career will be very different. It can also be particularly

interesting to see whether the architect uses the house to engage with his clients in a socio-economic or geographical way. Whether and how the architect integrates an architectural studio or office in the house is often also telling for how he practices architecture, as is the way he collaborates with other building actors during the design. And if an architect built several houses for himself, the comparison of these projects generates a deeper understanding of the personal ambitions, professional development and the different space-time contexts in which the architect operates.

Through the lens of these relationships, we discuss how architects' houses can evolve into a business card. Therefore, in relation to the architectural and professional aspirations of the architects, especially the role and impact of their own houses on their future portfolio is investigated by means of three case studies; the own house of Henri Van Massenhove (Brussels, 1894), Gustave Strauven (Brussels, 1902), and Luc Schuiten (Overijse, 1976). Each of these houses illustrates a different ambition and tells a unique story embedded in a particular context. Ranging from a model house to a personal statement, they all show the various ways in which architects' houses can become a harbinger for the architect's future work and how it can function as a business card, both accidentally as intentionally. As such, the analysis based on those five inherent characteristics enables us to fathom the added value of the architect's house as a specific building type.

► 1. Haarlem, Zijlstraat 62-64, plafond Groot Salet. De balkvakken zijn volledig vlak afgewerkt met opvallend lange grenen delen die het gehele vertrek overspannen. De plafondschildering kent een strakke architectonische repeterende indeling van panelen en achthoekige cassettes (foto Team Erfgoed Haarlem)

▼ 2. Haarlem, Zijlstraat 62-64, plafond Groot Salet. De afwerking op het platte vlak verkrijgt diepte en levendigheid door de schilderachtige toepassing van schaduwpartijen, zowel rondom de bloembundels als in de geschilderde profiellijsten van de cassettes (foto Team Erfgoed Haarlem)



Tijdens de recente verbouwing van een voornaam, dubbelbreed pand in de Haarlemse Zijlstraat werd in januari 2019 een opmerkelijke vondst gedaan. In de rechter voorzaal van het pand kwam achter een negentiende-eeuws stucplafond een beschilderde vakzoldering uit het tweede kwart van de zeventiende eeuw tevoorschijn.¹ Het gaat om een moer- en kinderbintenconstructie waarvan de balkvakken vlak zijn afgewerkt en beschilderd (afb. 1). De velden tussen de balken zijn voorzien van een geschilderde architectonische indeling in cassettes en panelen, verrijkt met takkenbundels en bloemboeketten, festoenen, vergulde rozetten en twee familiewapens. De toegepaste schaduwpartijen geven de decoratie een schilderachtige dieptewerking (afb. 2). Het plafond is in zijn geheel overgeleverd en de schilderijen zijn, op beperkte me-

chanische schade na, opvallend goed behouden gebleven. Na bijna vierhonderd jaar lijken ze nog altijd los te komen van hun vlakke ondergrond.

Het plafond moet zijn gerealiseerd tussen 1635 en 1639. Dat is een opvallend vroege datering voor een classicistisch beschilderde vakzoldering. Er zijn nauwelijks complete plafonds of andere interieuronderdelen uit deze periode in situ overgeleverd, waardoor het niet eenvoudig is om nieuwe vondsten goed te kunnen vergelijken. In dit opzicht is het plafond belangwekkend; niet alleen is het volledig en op zijn oorspronkelijke plaats behouden, maar we kunnen er ook een opdrachtgever, een maker en een vrij precieze datering aan koppelen. Het plafond toont ons de stand van zaken met betrekking tot de burgerlijke classicistische woonhuisinterieurs rond 1635-1640, zowel vanuit de



VAKMANSCHAP EN COMFORT

EEN BESCHILDERDE VAKZOLDERING VAN PIETER POST IN HAARLEM

MARJOLEINE VAN SCHAIK EN MAARTJE TAVERNE

architectuurhistorische als de maatschappelijke context. De datering wordt ondersteund door archiefbronnen, bouwhistorische gegevens en stilistische vergelijking. Hierdoor kan het plafond in Haarlem dienen als houvast voor een preciezere datering van vergelijkbare classicistische plafonds.

HET GROOT SALET VAN JOSEPH COYMANS

Het ruime vertrek waarin het plafond zich bevindt, aan de voorzijde van het dubbelbrede pand, moet een hoge representatieve waarde hebben gehad. De familiewapens van de opdrachtgever en van zijn echtgenote prijken trots in het midden van het plafond (afb. 3A en 3B). Het gaat om Joseph Coymans (1591-1648), heer van Streefkerk en Lekkerkerck, en zijn echtgenote Dorothea Berck (1594-1684).² Zij kochten het pand 'De

Pauw' in 1635 van de zeeschilder Hendrick Vroom en verbouwden het vervolgens naar hun wensen.³ Hierbij gaven zij opdracht tot de realisatie van een grote representatieve zaal in het voorhuis, een Groot Salet, met een uiterst modern classicistisch decoratieprogramma.⁴ Er lijkt geen sprake te zijn geweest van een verbouwing tot een volledig classicistisch huis. Diverse ruimtes in het onderhuis behielden hun zestiende-eeuwse structuur en balklagen.

DE FAMILIE COYMANS ALS OPDRACHTGEVER VAN HET HOLLANDS CLASSICISME

De naam Coymans is nauw verbonden met het Hollands classicisme. We kennen het Coymanshuis aan de Keizersgracht in Amsterdam, waarvoor Jacob van Campen (1596-1657) als jonge architect in 1625 de voor-



3A en 3B. Haarlem, Zijlstraat 62-64, plafond Groot Salet. De familiewapens van Berck en Coymans-van Streefkerk in het middelste balkvak. Het wapen van Coymans-van Streefkerk is een overschildering van het ongedeelde familiewapen van Coymans. De contouren van de kenmerkende drie ossenkoppen schijnen door de azuurblauwe gedeeltes (zie ook afb. 8)

gevel mocht ontwerpen (afb. 4). Het huis was bedoeld als woonhuis en handelskantoor voor de van oorsprong Antwerpse koopman Balthasar Coymans (1555-1634) en twee van zijn zonen. Deze Balthasar 'de Oudere' had zich in 1592 in Amsterdam gevestigd en richtte daar het vermaarde Amsterdamse handelshuis Coymans op, dat zou uitgroeien tot een van de succesvolste en roemruchtste uit zijn tijd. Hij runde het familiebedrijf met zijn oudste zoon, die eveneens Balthasar heette, en met de jongste zoon Joan. Het was de middelste zoon Joseph die zich in 1620 met zijn jonge gezin in Haarlem vestigde en van daaruit het familiebedrijf verder uitbouwde.⁵

Het dubbelbrede Coymanshuis in Amsterdam geldt als het startpunt van de classicistische bouwkunst in Nederland; het gebouw markeert een omslag in de manier waarop het klassieke idioom werd toegepast. Rond 1625 verrezen meer voorname en representatieve koopmanshuizen langs de gracht. Het dubbelpand Huis Bartolotti (1620, toegeschreven aan Hendrick de Keyser) is een van de bekendste en fraaiste voorbeelden. De esthetiek van de rijk geornamenteerde trapgevel werd door tijdgenoten hogelijk gewaardeerd, met name vanwege de speelse en eigenzinnige variaties op de klassieke basisvormen en de vijf zuilenorden in het beeldhouwwerk. De gevel die Jacob van Campen voor het Coymanshuis ontwierp is daarentegen streng en sober, met een regelmatige pilasterindeling.⁶ Deze strikte navolging van de klassieke proportieleer zou gaandeweg meer waardering oogsten dan de 'vercierlijcken veranderinghe' zoals Hendrick de Keyser die in

zijn stadsgebouwen en woonhuisgevels toepaste.⁷ In 1631 verscheen Cornelis Danckerts uitgave *Architectura moderna*, een eerbetoon aan Hendrick de Keyser, in de inleiding waarvan de Haarlemse schilder-architect Salomon de Bray toekomstige bouwmeesters juist deze nieuwe bouwstijl aanpreeft. Het boek bevat een klinkende aanbeveling voor de classicistische principes zoals toegepast in het Coymanshuis: '...dat deze Faciatte (gevel) in zijn geheel is van uytnemender schoonheyd, en van sodanigen grootsheyd en oock behaeghlijcken aensien, datmen billigh seggen mach, dat degenen welcke onse Stadt doorsien, ende deses Gebouws Schoonheyd niet gemerckt en hebben (...) den Bouwkonst niet verstaen te hebben'.⁸

CULTUREEL ZELFBEWUSTZIJN

De classicistische architectuur kon vanwege haar schoonheid bewonderd worden door iedereen. Om haar echt op waarde te kunnen schatten, diende ze echter herkend en begrepen te worden. Hiervoor was een stevige culturele en klassieke bagage nodig; het was een bouwstijl voor connaisseurs, voor ontwikkelde fijnproevers. Het classicisme was daarom uiterst geschikt om de maatschappelijke status en vooral de culturele ontwikkeling van de bouwheer te benadrukken. Dit moet de ambitieuze koopmansfamilie hebben aangesproken. De Coymansen tonen hier anno 1625 een cultureel zelfbewustzijn dat we kunnen zien als een vroeg streven naar het imago van de *mercator sapiens*.⁹ Samen met de onmiskenbare hang naar aristocratisering zou dit in de volgende decennia voor een

belangrijk deel de levensstijl en het uiterlijk vertoon van de rijke Hollandse koopmansfamilies bepalen. De familie Coymans vervulde hierin als ontwikkeld, vooraanstaand Antwerps geslacht een voortrekkersrol. Het Hollands classicisme werd de bouwstijl waarmee deze culturele elite zich onderscheidde.

Het Coymanshuis vond navolging, allereerst binnen de eigen familiekring.¹⁰ Nog voor 1630 verzezen in opdracht van kinderen en schoonzoons van Balthasar de Oudere verschillende classicistisch geïnspireerde buitenhuizen, zoals Westerhout bij Beverwijk (1627) en Goudestein (1628) en Huis ten Bosch (1629) in Maarsse.¹¹ Deze buitenhuizen met hun fraaie interieurs en vele schilderijen werden geroemd in verschillende lofdichten, zoals dit van Constantijn Huygens: 'Nu weet ik 't, Maarseveen, 't is licht om te verzinnen,/ Waarom uw Goudestein door velen wordt bemind/ Twee lieve dingen doen 't, die men daar altoos vindt:/ De zoete Vecht voor deur, het zoete vocht van binnen.'¹²

UITERLIJK VERTOON IN HAARLEM

Gezien de uitgesproken voorkeur in de familie is het niet zo vreemd dat Joseph Coymans, eenmaal succesvol koopman in Haarlem, bij de bouw van een nieuw stadsonderkomen koos voor een classicistische bouwstijl. Hij trouwde in 1616 met de Dordtse Dorothea Berck en huurde sinds 1620 een groot pand in de Haarlemse Smedestraat.¹³ Met Joseph Coymans in Haarlem veroverde het handelshuis Coymans een sleutelpositie in de lucratieve linnenhandel. Haarlem kende destijds een bloeiende linnenindustrie en bovendien fungeerde de stad als stapelmarkt voor de handel op Silezisch garen, de voornaamste grondstof voor de Haarlemse linnennijverheid. Het bleek een gouden zet. Joseph exporteerde Haarlems linnen naar Engeland en Frankrijk, zijn broer Balthasar zorgde vanuit Amsterdam voor de export naar het Middellandse Zeegebied.¹⁴ Joseph moet in het Haarlemse een toonaangevend en machtig figuur zijn geweest. Niet alleen was hij een van

4. Het Coymanshuis in Amsterdam uit 1625 (Stadsarchief Amsterdam)





5A en 5B. Joseph Coymans en Dorothea Berck geportretteerd door Govert Flinck in 1647 (Schilderijen bevinden zich in een privéverzameling)

de rijkste inwoners van de stad, hij verzekerde zich ook van bestuurlijke invloed door een slimme keuze van schoonzoons.¹⁵

Met de dood van Balthasar de Oudere in 1634 schoven het familiefortuin en de rol van pater familias door naar de volgende generatie. Balthasar kreeg de leiding over de firma in Amsterdam, die verderging onder de naam Balthasar Coymans en Broers. Joseph bouwde de zakelijke positie vanuit Haarlem verder uit. We zien in de daaropvolgende periode een toenemende hang naar uiterlijk vertoon en aristocratisering. Net als zijn zwager Joan Huydecoper schafte Joseph een ambachtsheerlijkheid aan, waarna hij zich Heer van Streefkerk en Lekkerkerk mocht noemen. Hij liet zich portretteren door de meest vooraanstaande schilders van dat moment, zoals Frans Hals, Govert Flinck en Jacob van der Merck (afb. 5A en 5B). De feestelijkheden rond de huwelijken van zijn kinderen duurden dagen achtereen, waarbij zijn dochters hoge bruidsschatten meekregen. Mede op basis daarvan wordt zijn vermogen rond 1645 op ruim 300.000 guldens geschat.¹⁶ Ook de opdracht voor de classicistische interieurdecoratie van zijn nieuwe representatieve woonhuis is een uiting van zijn hoge maatschappelijke positie.

De boedelbeschrijving van het huis in de Zijlstraat,

opgemaakt na de dood van zoon Joseph in 1677, biedt een inkijkje in de luxueuze inrichting.¹⁷ Er is een Blauwe Kamer, een Rode Kamer en een Gele kamer. De kleuren verwijzen naar de samenhangende aankleding met textiel zoals gordijnen, bedbehangels en stoelbekleding. De wanden zijn voorzien van wandtapijten, kostbaar goudleer en familieportretten. De kasten bevatten hoge stapels linnengoed en rijk bewerkt kant, peperdure serviezen, zilverwerk en porselein. Er is een koetshuis, een span paarden en een calèche. We treffen veel schilderijen aan: meermaals door Van Campen, maar ook zeegezichten van Hendrick Vroom en landschappen van Joos de Momper.¹⁸

We krijgen ook een idee van de inrichting van het Groot Salet. Er hangt een kostbaar tapijtbehangsel ter waarde van 1200 gulden; verder staat er een verguld kabinet, een tafel met vijftien beklede stoelen en treffen we een globe en een dure atlas aan. Wat de boedelbeschrijving zoals gebruikelijk achterwege laat, is de vaste interieurafwerking. Hoewel het plafond in zijn geheel is overgeleverd, resteert het in feite als onderdeel van een volledig decoratieprogramma waarin de schouw, wandgeleding, toegangsportalen, kostbare tapijtbehangels en vloeren een samenhangend geheel vormden. Het moet een bijzonder indrukwekken-

de zaal geweest zijn, met grote representatieve waarde voor de opdrachtgevers. Maar ook voor de schilder-architect die het interieur mocht vormgeven zal het een belangrijke opdracht zijn geweest.

HET INTERIEURONTWERP ALS DOMEIN VAN DE SCHILDER-ARCHITECT

Tot ver in de zeventiende eeuw bleef het woonhuisinterieur in de Noordelijke Nederlanden het domein van het ambachtelijke bouwbedrijf, waarbij de timmerman en metselaar op de beschikbare kavel het huis bouwden, de steenhouwer de ornamenten leverde, de schrijnwerker de trap en de betimmeringen maakte en als laatste de kladschilder langskwam om de balkenplafonds te decoreren.¹⁹ De classicistische ontwerpprincipes vroegen echter om een weloverwogen samenhang van al deze onderdelen. Bij het Huis ten Bosch in Maarssen (1629) is al wel een heldere classicistische grondslag zichtbaar in de plattegrond en de voorgevel.²⁰ De zolderingen van de meest representatieve vertrekken zijn echter gedecoreerd met rankenschilderingen, vol in de traditie van de Hollandse renaissance. Ze zijn gesigeneerd door de beroemde 'kamerschilder' Antoni Hendricks.²¹

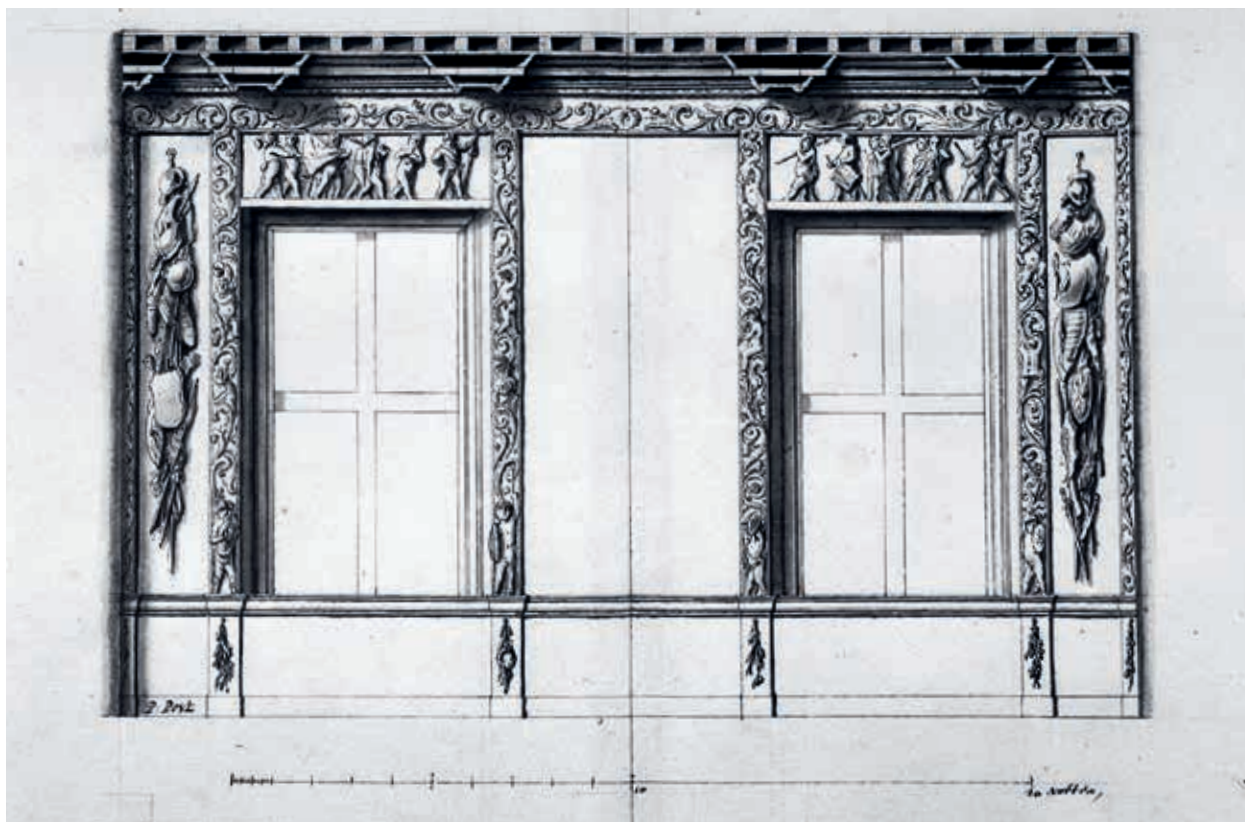
Kort hierna kwam interieurafwerking veel explicie-ter binnen het domein van de architect. We zien dat al bij Huis Warmond uit 1629, waar een nieuwe vleugel geheel in classicistische stijl werd toegevoegd.²² Bij het

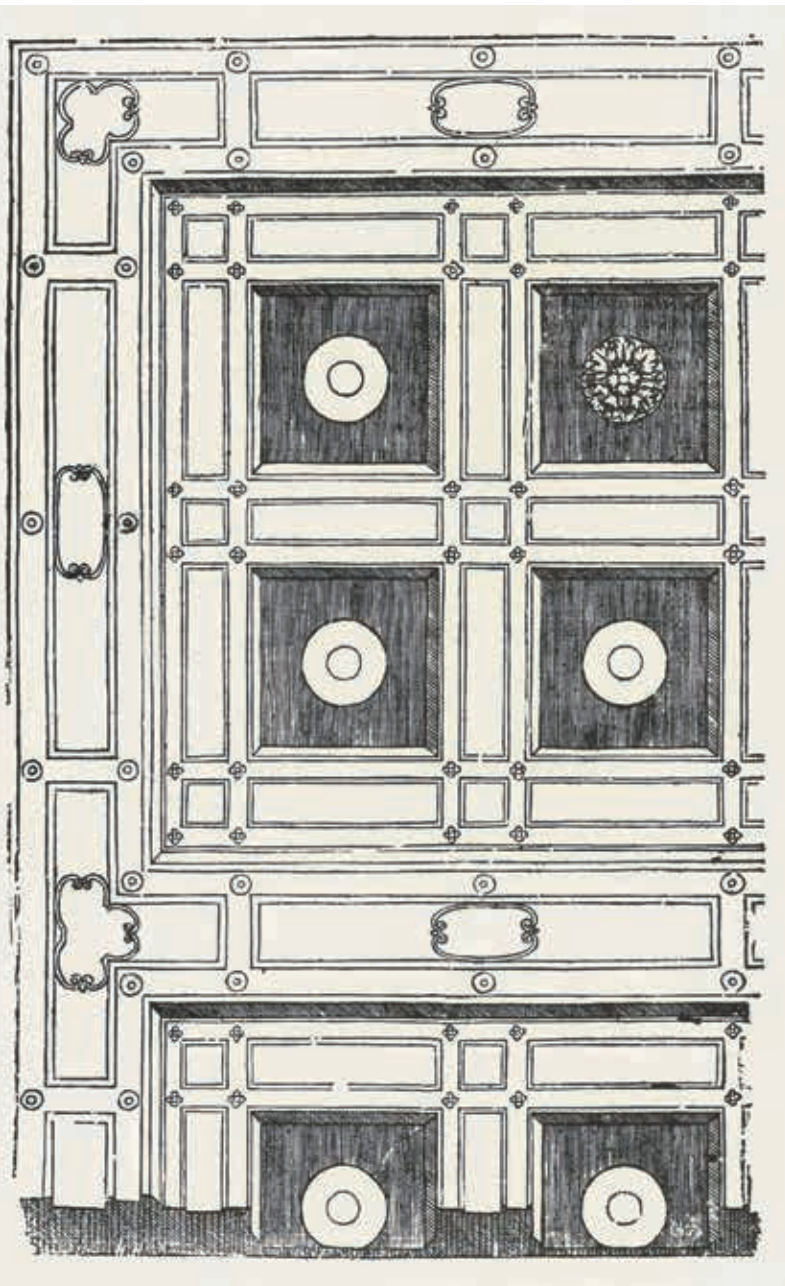
statige Mauritshuis in Den Haag, gebouwd tussen 1633 en 1644, ontwierp Jacob van Campen een samenhangend decoratieprogramma voor het gehele interieur (afb. 6). Tekeningen laten schouwen, vloeren, plafonds, portalen en wandbetimmeringen zien die in samenhang zijn ontworpen, met bijpassend iconografisch programma. Ook hier werkten vakkundige schilders, timmerlui en schrijnwerkers, maar zij werden aangestuurd door de architect. Deze vervulde een welhaast componerende rol om het werk van al die verschillende ambachtslieden op elkaar af te stemmen tot het gewenste eindresultaat.

ARCHITECTUURTEKENINGEN

Bij de realisatie van dergelijke complexe opgaven bleken architectuurtekeningen van onmisbare waarde. Als hoofdarchitect hield Van Campen zich bezig met de conceptuele kant van de decoratieprogramma's en hun iconografische lading. Het tijdrovende en precieze tekenwerk liet hij over aan tekenaars en assistenten. Van Campen stond erom bekend dat hij weinig punctueel was, en grillig en onbetrouwbaar kon zijn in het nakomen van afspraken. In een brief aan Huygens verontschuldigde hij zich voor zijn 'aangeboren slof-fichheijdt'.²³ Bij het werk aan het Haagse Mauritshuis huurde hij de jonge Pieter Post (1608-1669) in als tekenaar.²⁴ Post, net klaar met zijn opleiding bij het Haarlemse St Lucasgilde, legde zich toe op de tekenkundige

6. Doorsnede van een vertrek in het Mauritshuis waarvan de classicistische wandindeling in samenhang met het cassettenplafond is ontworpen, getekend door Pieter Post in 1652 (Koninklijke Bibliotheek Den Haag)





7. Plafondontwerp van Sebastiano Serlio uit zijn Vierde Boek uit 1537. De kostbaarheid en bewerkelijkheid van dit rijk gedecoreerde plafondtype maakte het minder geschikt voor het burgerlijke woonhuisinterieur

uitwerking van de decoratieprogramma's voor het interieur.²⁵ Hij ontpopte zich gaandeweg als getalenteerd ontwerper die de uitwerking van schouwpartijen en gehele vertrekken voor zijn rekening nam.

CASSETTEPLAFONDS

Bij het Haagse Mauritshuis paste Van Campen in zijn interieurontwerpen rijk geornamenteerde cassetteplafonds toe.²⁶ Ook de schouwpartijen en andere interieurafwerkingen zijn royaal gedecoreerd. Van Campen ontleende de plafondontwerpen aan de boeken van Sebastiano Serlio (1475-1554).²⁷ Deze Italiaanse ar-

chitect had zich in de zestiende eeuw gebogen over de toepassing van de klassieke architectuurtheorie. Zijn geïllustreerde traktaten en voorbeeldboeken waren een belangrijke bron van inspiratie voor de classicistische architecten, juist omdat hij de klassieke vormtaal praktisch toepasbaar wist te maken op interieurelementen als schouwen, wandbetimmeringen en plafonds. De Nederlandse vertaling door Pieter Coecke van Aelst verscheen al in 1535 op de Vlaamse markt.

Het rijke, decoratieve karakter van de zwaar aangezette cassetteplafonds is illustratief voor de renaissanceperiode in de eerste helft van de zestiende eeuw (afb. 7). Van Campen zal de plafondontwerpen van Serlio vanwege hun uitstraling hebben gezien als een passende oplossing voor de uitzonderlijk rijke en royale interieurafwerking die in een stadspaleis als het Mauritshuis op zijn plaats was.²⁸ Vergelijkbare cassetteplafonds met verguld snijwerk en geprofileerd lijstwerk zijn toegepast bij andere vorstelijke residenties en grote stedelijke bouwopgaven, zoals Huis ter Nieuburch in Rijswijk en Huis Honselaarsdijk, de Nieuwe Kerk in Haarlem en het Amsterdamse stadhuis.²⁹

Hoe rijk en indrukwekkend ook, de cassetteplafonds waren bewerkelijk en kostbaar en kwamen vooral tot hun recht in hoge, representatieve zalen. Ze leenden zich minder goed voor toepassing in burgerlijke woonhuizen voor kooplieden en regenten. Dat vond ook Vincenzo Scamozzi (1548-1616), de Italiaanse architect en theoreticus wiens traktaat uit 1615 veel navolging vond bij de Haarlemse schilder-architecten.³⁰ Hij prefereerde de vakzoldering als plafondtype boven de cassetteplafonds, juist vanwege de eenvoudiger toepasbaarheid ervan in woonhuisinterieurs. Die voorkeur kan te maken hebben met zijn tamelijk modernistische aanpak over het ornament: 'Niettemin menen wij dat eerzucht en grootheidswaan gematigd behoren te worden door kritisch vermogen (...) Men dient (zich) te richten op vakmanschap en comfort in plaats van op overbodigheden die buitensporige kosten met zich meebrengen (...) Ornamenten verhogen de kosten aanzienlijk maar maken het huis niet comfortabeler en verbeteren de verhoudingen niet. Ornamenten zijn bijzaken.'³¹

Scamozzi adviseerde ook over de samenhang van plafond en wandgeleding: 'Door boven pilasters, zuilen of "andere ophoudinghe" lijnen door te denken over de zoldering, verkreeg men een indeling in vakken. De overgang tussen muur en zoldering werd gevormd door een architraaf, die boven de wandgeleding werd aangebracht.'³² Het zijn precies deze richtlijnen van Scamozzi die we herkennen in het plafondontwerp in Haarlem.

HET PLAFOND IN HAARLEM

Het Haarlemse plafond is een vakzoldering: een balklaag van moer- en kinderbinten waartegen een vlakke

zoldering van lange grenen delen is aangebracht (zie afb. 1). Het plafond telt vijf balkvakken van gelijke breedte, evenwijdig aan de straat, met een schouwra- veling in het middelste balkvak. Er zijn geen consoles, de balken zijn direct in de zijmuren opgelegd. Behalve de classicistische schilderingen zijn er geen afwerkin- gen op de balken en velden aangetroffen. De moer- en kinderbintconstructie waaraan de vakzoldering is be- vestigd, is nooit als zichtwerk bedoeld geweest.³³ Bij de constructie van het Groot Salet, waarvoor het voorhuis werd verbouwd, was de classicistische afwerking reeds voorzien. De enige fasering die in de schilderingen is aangetroffen, betreft het wapenschild van Coymans- van Streefkerk (afb. 8). De overschildering markeert het moment dat Joseph Coymans de heerlijkheid Streefkerk aankocht, ergens tussen 1635 en zijn overlij- den in 1648. Bij deze gelegenheid liet hij het oorspron- kelijke wapen, de drie ossenkoppen, overschilderen. De aankoop van de heerlijkheid dient als *terminus ante quem* voor de oorspronkelijke wapenschildering en de gehele plafonddecoratie. De precieze datum van aan- koop is echter niet bekend.³⁴

De plafondschilderingen zijn monochroom opgezet in bruintinten met vergulde accenten. Op een transpa- rante geelbruine ondergrond is een geschilderde archi- tectonische indeling van rechthoekige panelen en



8. De zwarte hoorns van het oorspronkelijke, ongedeelde Coymanswapen zoals afgebeeld op het rouwbord van Anna Apollonia Loten in de Hervormde kerk te Beverwijk (Creative commons)

9. De cassettes en panelen op het platte vlak verkrijgen diepte dankzij de schaduwpartijen. De suggestie van afwisselend verdiepte en verhoogde panelen is het resultaat van een vakkundige toepassing van verschillende gradaties in schaduwtonen. De natuurlijke lichtinval, de raampartij aan noordzijde, dient hierbij als lichtbron (foto Team Erfgoed Haarlem)





10. Haarlem, Zijlstraat 62-64, plafond Groot Salet. De festoenen op de zijkanten van de balken vertonen grote gelijkenis met de festoenen van de Grote Zaal van Vredenburg. Vgl. afb. 11 (foto Team Erfgoed Haarlem)

achthoekige cassettes aangebracht (afb. 9). Het geschilderde lijstwerk verkrijgt diepte dankzij een vakkundige toepassing van schaduwpartijen. Hierbij is de natuurlijke lichtinval vanuit het noorden als lichtbron genomen.³⁵

Centraal in elk balkvak is een langgerekt verguld rozet aangebracht. Dankzij de sterke slagschaduw is de suggestie van driedimensionaal houtsnijwerk hier bijzonder effectief. Dat geldt ook voor de vergulde bloemboeketten in de achthoekige cassettes, waarvan elk balkvak er twee telt. De bloemboeketten zijn tegen een achtergrond van grijsbruine takkenbundels gezet, die weer hun eigen slagschaduw werpen op de verdiept geschilderde velden van de cassettes. Elke cassette laat een andere soort takken, vruchten en bloemen zien. Deze zijn te identificeren als bekende soorten als hulst, bosbes, olijf, eikenblad, korenbloem en roos. Mogelijk is er een symbolische betekenis.³⁶ De wapenschilden in het middelste veld zijn grotendeels verguld en voorzien van een laurierkrans rondom. In de monochroom uitgevoerde schilderijen in bruintinten met verguldingen herkennen we overigens ook adviezen van Serlio: 'Oock behoort het van licht en bruyng gemaect te sine; ende inden middelt des velden sedt men een vergulden roose...'³⁷

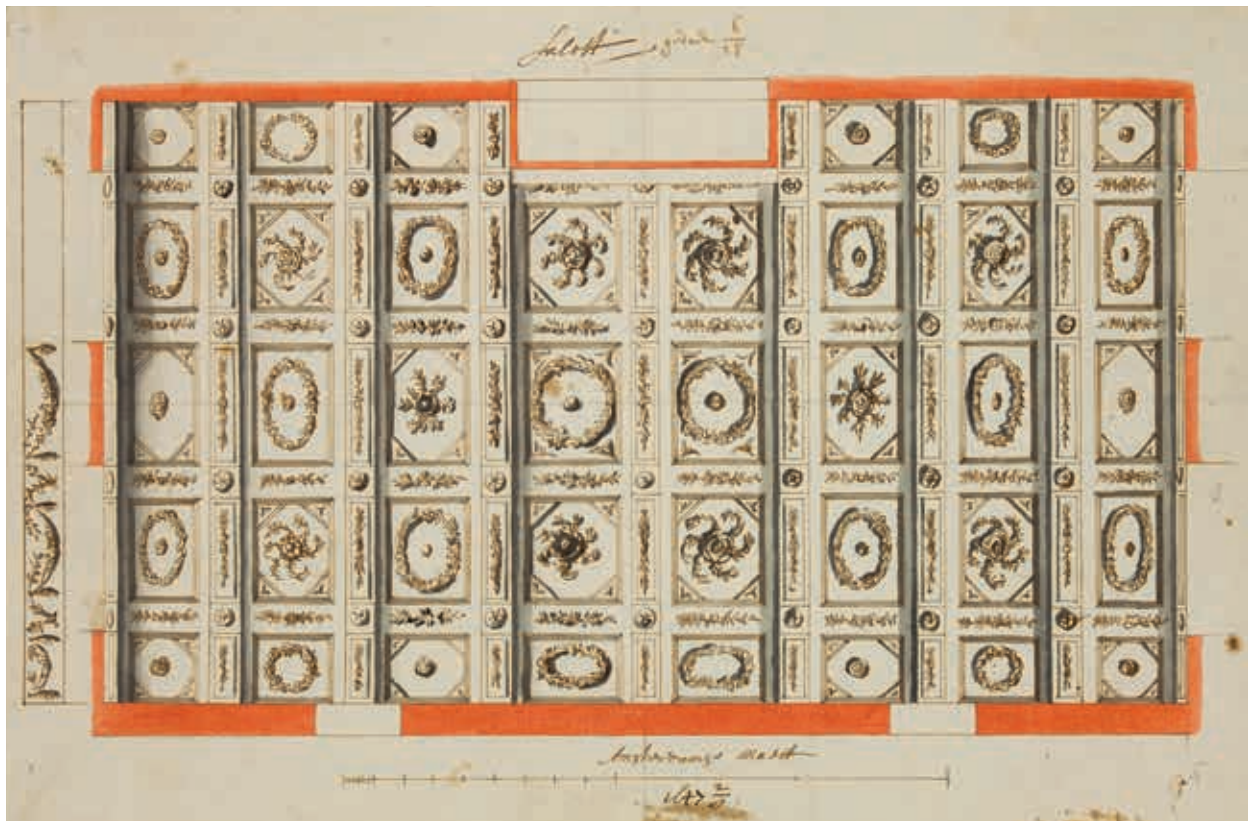
De balken zijn aan de onderzijde beschilderd met eenvoudig lijstwerk, waarbinnen lofwerk met een niet-verguld rozetje. Op de zijkanten zijn festoenen aange-

bracht, steeds met twee schijnringen opgehangen aan onzichtbare ophangpunten. De festoenen neigen naar schilderachtig illusionisme, hun gewicht lijkt te rusten op de onderrand van de balken (afb. 10). Uit dit soort details spreekt de vaardige hand van een schilder, net als uit de bloemboeketten en takkenbundels met hun uitgekiende schaduwpartijen die de takken en vruchten bijna laten loskomen van de ondergrond. De verguldingen, op te vatten als houtsnijwerkimitaties, versterken dit ruimtelijke effect.

TWEE ONTWERPTEKENINGEN NAAST ELKAAR

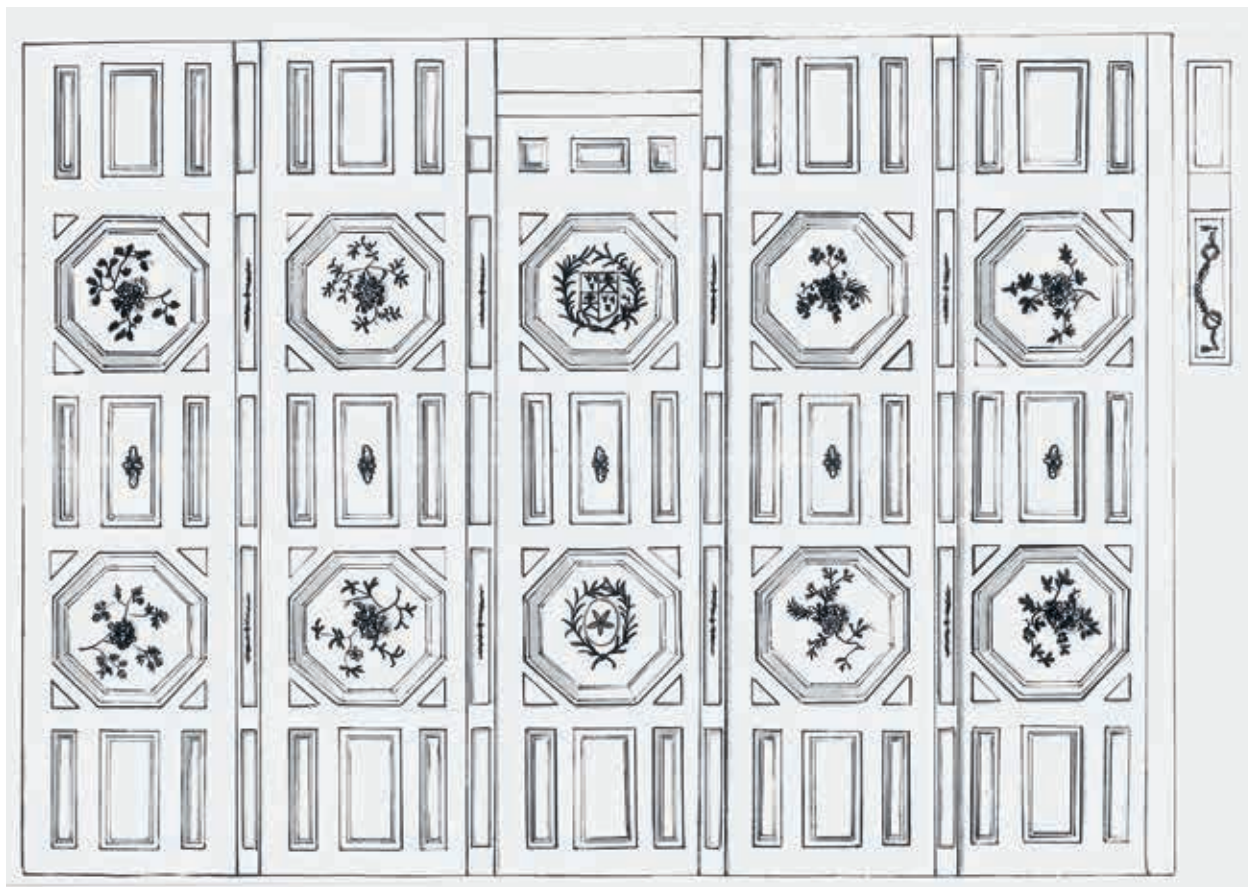
Bij de bestudering van het beperkt beschikbare vergelijkingsmateriaal valt een treffende gelijkenis op met een bekend plafondontwerp van Pieter Post, namelijk dat van de Grote Zaal in buitenplaats Vredenburg in de Beemster (1639).³⁸ Om dit verder te kunnen onderzoeken, hebben we het plafond in Haarlem eveneens op tekening gezet (afb. 11 en afb. 12).

Bij de opdracht voor Vredenburg zien we Post voor het eerst als zelfstandig schilder-architect aan het werk. Vanaf 1639 maakte hij een serie van achtenvijftig ontwerptekeningen voor de buitenplaats, in opdracht van koopman Frederick Alewijn. Hij toont hierin een volledige beheersing van het idioom van de klassieke architectuur die hij doorvertaalt naar het burgerlijke woonhuisinterieur. Niet alleen tekende hij verschillende varianten voor het landhuis zelf met decoraties



11. Plafond van de Grote Zaal van buitenplaats Vredenburg, ontworpen voor Frederik Alewijn in 1639 en getekend door Pieter Post (Collectie Rijksdienst Cultureel Erfgoed)

12. Tekening van het plafond van het Groot Salet van Zijlstraat 62-64 in Haarlem. De natuurlijke lichtinval komt van links en de getekende schaduw komt overeen met de geschilderde schaduwpartijen op het plafond (tekening M. Taverne, 2020)





13. Haarlem, Zijlstraat 62-64, plafond Groot Salet, detail van de balkkeinden. De randafwerking ontbreekt, waardoor de geelbruine ondergrond van de schilderingen duidelijk zichtbaar wordt. Ook is op deze foto duidelijk de schaduwwerking bij de panelen zichtbaar (foto Team Erfgoed Haarlem)

en afwerkingen voor verschillende vertrekken, wandgeledingen en schouwen, maar ook de aanleg van het landgoed met siertuinen, koetshuizen en hekwerken. Uit de tekeningen en de bewaard gebleven maquette blijkt bovendien bijzondere aandacht voor de samenhang van interieur en exterieur.

Als we de tekening van het plafond van het Groot Salet in Haarlem naast die van de Grote Zaal van Vredenburg leggen, valt een aantal zaken op. De plafonds zijn beide van het vakzolderingstype en kennen eenzelfde constructieve opbouw. De positionering van de balken lijkt bij Vredenburg echter beter doordacht: er is sprake van een bewuste compositie van de balklaag waarbij de velden naar het midden toe steeds breder worden, met het dubbelbrede balkvak als middelpunt. Beide plafonds zijn voorzien van geschilderde architectonische indelingen met cassettes en panelen, steeds verluchtigd met een variatie aan bloemkransen en takkenbundels met rozetten op de knooppunten van de compositie. De ontwerpen laten bovendien een identieke toepassing van de schilderachtige schaduwpartijen zien, waarbij rekening is gehouden met de natuurlijke lichtinval in het vertrek. Overigens koos Post

14. Haarlem, Zijlstraat 62-64, plafond Groot Salet, detailopname. De signatuur van Post spreekt uit de geschilderde details, vooral de bloembundels en de rozetten (foto Team Erfgoed Haarlem)



voor Vredenburg waarschijnlijk juist met het oog op deze natuurlijke lichtinval voor een dubbelbreed balkvak in het midden. Hoe had hij anders de tweezijdige lichtval in zijn geschilderde schaduwpartijen kunnen oplossen?

FESTOENEN

Bij Vredenburg houden de festoenen op de zijkanten van de balken verband met de architraven die de overgang vormen tussen plafond en wandgeleding, precies zoals Scamozzi voorschrijft. Het ligt dan ook voor de hand dat het Groot Salet in Haarlem gelijksoortige architraven had (afb. 13). Dankzij de complete tekeningenset van Vredenburg is het mogelijk om meer inzicht te krijgen in de verdere interieurafwerking van het vertrek in Haarlem. Andersom geldt het ook: zijn de hoekaccenten van de Grote Zaal van Vredenburg eveneens vergulde schilderijen, en geen houtsnijwerk? Kende Vredenburg ook een afwerking *en brunnaille*, zoals die in Haarlem is gemaakt?

Los van de overeenkomsten in opbouw en compositie van de plafonddecoratie, is bij beide plafondontwerpen de signatuur van Post onmiskenbaar in de schilderachtige details (afb. 14). Bovendien lijken de tekeningen voor de Grote Zaal van Vredenburg uit 1639 een stap verder in de ontwikkeling ten opzichte van het eenvoudiger en minder doorontwikkelde decoratieprogramma in Haarlem. Op basis hiervan lijkt Vredenburg van later datum te zijn dan het Groot Salet in Haarlem. Hieruit volgt de definitieve datering van het plafond tussen 1635 en 1639. De datering valt op een logisch moment aan het begin van de carrière van Post en strookt met de gedachte dat dit plafond een stilistische voorganger is van Vredenburg.

CONCLUSIE

Het is bekend dat Jacob van Campen in het tweede kwart van de zeventiende eeuw de vertaalslag maakte van klassieke architectuurtheorie naar architectonische ontwerpgegevens van die tijd, zoals stadspaleizen, kerken, stadhuizen en vorstelijke buitenhuizen. Dat geldt evenzeer voor de decoratieprogramma's in de bijbehorende interieurs.

Het is echter Pieter Post die, met de boeken van Scamozzi en Serlio in de hand, het klassieke idioom specifiek toepaste bij decoratieprogramma's in het voorname burgerlijke woonhuis. De schilderijen in Haarlem behoren tot de vroegste uitingen hiervan. Ze vertonen in signatuur bovendien een opvallende gelijkenis met latere werken van Post, zoals buitenplaats Vredenburg en enkele Haagse voorbeelden zoals het Johan de Witthuis (1655), de Statenzaal van Holland (1657) en de Oranjezaal in Paleis Huis ten Bosch (1645-1652).³⁹

Er bestaan veel vergelijkbare vakzolderingen met een architectonische geleding en classicistische motieven als festoenen, rozetten en lofwerk, die stilistisch in dezelfde categorie vallen als de beschilderde vakzoldering van Post in Haarlem. Ze worden veelal gedateerd in de jaren vijftig en zestig van de zeventiende eeuw, toen classicistische woonhuisinterieurs steeds meer navolging vonden bij welgestelde burgers. De vondst in Haarlem maakt echter duidelijk dat plafonds van dit type al vanaf 1640 vervaardigd werden. Dankzij deze vroege datering fungeert het plafond als nieuw ijkpunt in de studie naar de ontwikkeling van classicistische burgerlijke woonhuisinterieurs. De kennis die het plafond in Haarlem oplevert biedt houvast voor een preciezere datering en een beter begrip van vergelijkbare, classicistisch vormgegeven plafonds en interieurontwerpen.

Rond 1635 was het dus wederom een lid van de familie Coymans die als opdrachtgever openstond voor architectonische vernieuwingen, ditmaal ten aanzien van classicistische decoratieprogramma's in het interieur. Net als in 1625 bij het Amsterdamse familiehuis het geval was, nam een Coymans de rol op zich van mecenas en aanjager van de nieuwe smaak in de architectuur. Hoe toepasselijk is het dat het plafond uitgerekend tevoorschijn kwam in Haarlem, de stad waar het Hollands classicisme zijn oorsprong vond. Dichter op de huid van de Haarlemse schilder-architecten kunnen we niet komen. Het mag een onwaarschijnlijk geluk heten dat het plafond al die eeuwen zo wonderbaarlijk gaaf en ongeschonden is gebleven.

* Met dank aan Koen Ottenheim en Ed Taverne voor het meelesen.

NOTEN

1 Het plafond kwam in januari 2019 tevoorschijn tijdens de voorbereiding van de verbouwing van het pand Zijlstraat 62-64 in Haarlem.
2 Joseph Coymans stierf op 10 januari 1648. De jonge Joan Huydecoper verwijst in januari 1648 tijdens zijn reis door Zuid-Europa in een brief aan zijn vader naar het plotselinge overlijden en de begrafenis van zijn oom; Utrechts Archief HUA_A349448_000012. In ver-

schillende bronnen wordt abusievelijk 1677 als sterfdatum aangehouden (o.a. P. Biesboer, 'De burgers van Haarlem en hun portretschilders', in: S. Slive, *Frans Hals*, tent.cat. Haarlem [Frans Halsmuseum] 1990). Dit is het sterfjaar van de tweede zoon, die eveneens Joseph heette.

3 Kees van der Wiel zocht in opdracht van Erfgoed Haarlem de bewoningsgeschiedenis van het pand uit en wist deze te herleiden tot in de zestiende eeuw. De aankoop door Coymans in 1635 blijkt uit het verpondingsregister Noord-Hollands Archief, Haarlem (hier-

na: NHA), Archief 3111 nr. 310 folio 30 verso.

4 In de boedelinventaris uit 1678 wordt naar de zaal verwezen als het 'Groot Salet'. Omwille van de leesbaarheid van de tekst hebben we ervoor gekozen om het vertrek in ons verhaal zo aan te duiden. Zie voor de boedelinventaris: NHA, inv. 1617, nr. 363, akte 32/B.
5 De twee oudste kinderen van Joseph en Dorothea zijn in Dordrecht geboren, de vier jongste in Haarlem. Dochter Wilhelmina was de eerste van de kinderen die in 1619 in Haarlem werd gedoopt.

- 6 Van Campen past de ordeleer toe zoals beschreven in het classicistische architectuurtraktaat van de Italiaanse architect Vincenzo Scamozzi uit 1615. Zie: J.J. Terwen, 'Vincenzo's Scamozzi's invloed op de Hollandse architectuur van de 17de eeuw', *Bulletin KNOB* 65 (1966), 171-186.
- 7 K. Ottenheim, P. Rosenberg en N. Smit, *Hendrick de Keyser. Architectura Moderna. Moderne bouwkunst in Amsterdam 1600-1626*, Amsterdam 2008, 36.
- 8 Ottenheim, Rosenberg en Smit 2008 (noot 7), p. 24 van de herdruk zoals integraal opgenomen vanaf p. 125.
- 9 'Mercator Sapiens' verwijst naar de 'wijze koopman' die Caspar Barlaeus in 1632 zou introduceren in zijn inaugurerende rede voor het Athenaeum Illustre. C. Barlaeus, *Mercator Sapiens. Oratie gehouden by de inwijding van de Illustre School te Amsterdam op 9 januari 1632*, Amsterdam 1967.
- 10 R. Meischke, 'De vroegste werken van Jacob van Campen', *Bulletin KNOB* 65 (1966), 132-145.
- 11 Meischke 1966 (noot 10) en J. Huisken, K. Ottenheim en G. Schwartz (red.), *Jacob van Campen. Het klassieke ideaal in de Gouden Eeuw*, Amsterdam 1995, 161-162.
- 12 Constantijn Huygens, 'Drie gedichten op Goudestein', in: J.A. Worp (red.), *De gedichten*, deel VI, Groningen 1896, 63-64. Huygens schreef in augustus 1656 drie puntgedichten op Goudestein, na een bezoek aan de Huydecopers.
- 13 G.H. Kurtz, 'Waar thans het politiebureau in de Smedestraat staat', in: *Haarlem, jaarboek*, Haarlem 1964, 34-60.
- 14 H. Rombouts, *Haarlem ging op wollen zolen. Opkomst, bloei en ondergang van de textielnijverheid aan het Spaarne*, Schoorl 1996, 64-68. Zie ook P.W. Klein, *De Trippen in de 17de eeuw*, Assen 1965.
- 15 Zo trouwt zijn dochter Wilhelma in 1639 met Jacob Druyvesteyn, later burgemeester van Haarlem. P. Biesboer en C. Togneri, *Collections of Paintings in Haarlem 1572-1745*, Los Angeles 2001, 279.
- 16 Zie K. Zantvliet, *De 250 rijksten van de Gouden Eeuw*, Amsterdam 2006, 309. Dochter Isabella Coymans kreeg 30.000 gulden mee, haar zus Erkenraadt 25.000.
- 17 Boedelbeschrijving uit 1678 bij overlijden van Josephus Coymans II, NHA, inv. 1617 nr. 363 akte 32/B. Voor het merendeel van de beschreven zaken geldt dat zij in 1678 al decennia lang in het ouderlijk huis aanwezig zullen zijn geweest. Ook gezien de economische neergang die rond 1650 inzette, is het zeer waarschijnlijk dat de kostbare inrichting in de boedelbeschrijving de weelde van rond 1640 aardig weerspiegelt.
- 18 Biesboer 2001 (noot 15), 259-260.
- 19 De aanduiding kladschilder had in de zeventiende eeuw niet de negatieve klank die wij er tegenwoordig aan geven en wordt gebruikt om het verschil aan te duiden met de kunst- of fijschilder. Naast kladschilder werden ook wel de begrippen grofschilder, huisschilder of 'schilder met de grote kwast' gebruikt. Zie: P. Bakker, 'Crisis, welke crisis? Kanttekeningen bij het economisch verval van de schilderkunst in Leiden na 1660', *De Zeventiende eeuw*, 27 (2011), 232-269.
- 20 Meischke 1966 (noot 10) schrijft Huis ten Bosch toe aan Jacob van Campen.
- 21 Elders in het huis zijn ook oorspronkelijke plafondschilderingen met enige klassieke invloed aanwezig, met onder meer gemarmerde cartouches. Het opvallende stijlverschil in de vertrekken is niet eenduidig verklaard. De maker is onbekend. Zie I.M. Breedveldt-Boer, *Plafonds in Nederland 1300-1800*, Den Haag 1991, 52 en Meischke 1966 (noot 10), 127.
- 22 Voor een verbouwing van het Huis Warmond kwam Salomon de Bray met een volledig classicistisch ontwerp voor een nieuwe vleugel, waarbij bijzondere aandacht was besteed aan het interieur. In het Noord-Hollands Archief resteren slechts twee tekeningen van de hand van Pieter Saenredam naar Salomon de Bray. Zie: E.H. ter Kuile, 'Salomon de Bray en het Huis te Warmond', *Jaarboekje voor Geschiedenis en Oudheidkunde van Leiden en Omstreken*, 63 (1951), 71-76.
- 23 Zie: C. Huygens, *Briefwisseling*, red. J.A. Worp, deel 2, Den Haag 1911-1917, 117-118.
- 24 Zie hiervoor het manuscript van Pieter Post: *Huys van S. Ex Jan Graef Jan van Maurits van Nassau. Byden selven gebouwt in 's Gravenhaghe ten Oosten het Hof van Holland. Aldus Geteeckent ende met sijne voornaemste Leden uijtgebeeldt door P. Post Architect vande doorluchtighe Princen van Oranje etc.*, 1652, Koninklijke Bibliotheek, Den Haag.
- 25 De bijzondere samenstelling van het Haarlemse Lucasgilde, waarin zowel schilders, landmeters en mathematici als architecten verenigd waren, zorgde voor een interessante kruisbestuiving tussen de verschillende disciplines. Bovendien was er binnen het gilde altijd grote belangstelling geweest voor de klassieke regels en voorbeelden uit de oudheid.
- 26 Zie hiervoor Post 1652 (noot 24).
- 27 In zijn 'Vierde Boeck' vinden we de druk bewerkte en zeer kostbare cassetteplafonds terug. Zie: Sebastian Serlio en A.E. Santaniello, *The book of architecture by Sebastiano Serlio London 1611*, New York 1970.
- 28 Breedveldt-Boer wijst op de consequente doorvoering van de klassieke regels in combinatie met eigentijdse barokke invloeden, die vanaf de jaren dertig zichtbaar werd in architectuurontwerpen voor stadhoudelijke kringen (Mauritshuis, Oranjezaal Huis ten Bosch); Breedveldt-Boer 1991 (noot 21), 52. Precies die 'eigentijdse barokke invloeden' zijn geheel afwezig in het vocabulaire van de classicistische decoratieprogramma's die Pieter Post voor het burgerlijke voornamen woonhuis zou ontwikkelen.
- 29 Huisken, Ottenheim en Schwartz (noot 11), 155-199.
- 30 Voor de invloed van Scamozzi op Jacob van Campen en Pieter Post zie K. Ottenheim, *Schoonheid op maat. Vincenzo Scamozzi en de architectuur van de Gouden Eeuw*, Amsterdam 2010, hfst. 3.
- 31 V. Scamozzi, *De grondgedachte van de universele bouwkunst. Boek III, Villa's en landgoederen*, bezorgd door K. Ottenheim, H.J. Scheepmaker en W.H.M. Vroom, Amsterdam 2003, 47.
- 32 Breedveldt-Boer 1991 (noot 21), 108 (noot 14) ontleent dit aan V. Scamozzi, *L'idea dell'architettura universale*, Venetië 1615, deel 2, hfst. 24.
- 33 Het voorhuis werd speciaal verbouwd ten behoeve van de grote zaal. De balklaag, zonder consoles en met regelmatige tussenruimtes opgelegd in de zijmuren, is samengesteld uit (mogelijk hergebruikte) eiken en grenen moerbinten met donkergroen afgewerkte kinderbinten. In deze samenstelling kan de balklaag nooit als zichtplafond bedoeld zijn geweest. De aangetroffen schilderingen zijn de oudste en enige aangetroffen afwerking. Balkconstructie, plafond en schilderingen horen in dezelfde bouwfase thuis.
- 34 Dorothea Berck wordt bij de aankoop van de ambachtsheerlijkheid Alblasterdam in 1653 aangeduid als 'weduwe van Joseph Coymans, heer van Streefkerk en Lekkerkerck'. Nationaal Archief, Den Haag, Heerlijkheid Alblasterdam, nummer toegang 3.19.01, inv.nr. 15. Een eerdere vermelding van de titel of een datum van aankoop is nog niet aangetroffen.
- 35 Ook in de zeventiende eeuw vormde de raampartij aan de noordzijde de enige lichtbron, zo blijkt uit de schaduwwerking in de schilderingen. Vergelijk hiervoor de schaduwpartijen op de tekeningen van de plafonds van Vredenburg, waar de lichtinval tweezijdig was en waarmee in de schilderingen dan ook rekening werd gehouden. In het Haarlemse geval kunnen we daardoor met zekerheid stellen dat de zaal aan de achterzijde niet grensde aan een open plaats.
- 36 Breedveldt-Boer 1991 (noot 21), 55: 'Zelfs ogenschijnlijk betekenisloze bloem- en vruchtenbundels zouden volgens 17de-eeuws gebruik een plaats kunnen innemen in de nagestreefde symboliek.'
- 37 S. Serlio *Eerste [tot vijfde] Boeck van de Architecture*, 1539, Boek IV, hfst. 12.
- 38 In het archief van de Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed bevindt zich een collectie van 58 tekeningen van Pieter Post die hij maakte voor de buitenplaats Vredenburg. De tekeningen zijn voor het merendeel gesignd en gedateerd.
- 39 J.J. Terwen en K.A. Ottenheim, *Pieter Post (1608-1669) architect*, Zutphen 1993.

DRS. M. TAVERNE studeerde kunst- en architectuurgeschiedenis aan de Universiteit Leiden. Zij werkt als architectuurhistoricus bij Team Erfgoed van de gemeente Haarlem.

M. VAN SCHAIK (MA) studeerde architectuur- en stedenbouwwgeschiedenis aan de Rijksuniversiteit Groningen en aan de University of Newcastle-upon-Tyne. Zij werkt als architectuurhistoricus bij Team Erfgoed van de gemeente Haarlem.

CRAFTSMANSHIP AND COMFORT

A PAINTED PANELLED CEILING BY PIETER POST IN HAARLEM

MARJOLEINE VAN SCHAIK AND MAARTJE TAVERNE

In a double-width building in the historical centre of Haarlem a classicist painted ceiling from the second quarter of the seventeenth century was recently discovered. It is a beam and joist construction in which the beam bays have been smoothly finished, resulting in a panelled ceiling. The areas between the beams boast a painted architectural division into coffers and panels, enriched with bundles of twigs and floral bouquets, festoons, gilded rosettes and two family coats of arms. The ceiling, which has been dated to between 1635 and 1639, was commissioned by Josephus Coymans and his wife Dorothea Berck. Ten years earlier, the Coymans family had been among the earliest patrons of Dutch classicism in Amsterdam when they commissioned Jacob van Campen to design the front facade of the Coymanshuis (1625). In Haarlem a classicist decoration programme, developed specifically for use in a genteel bourgeois domestic interior, was designed for the Coymans' *Groot Salet* (large drawing room). It is the earliest known example of such decoration in Haarlem.

The influence of both Sebastiano Serlio and Vincenzo Scamozzi is evident in the design and in the stylistic features of the ceiling. The latter is characterized by a highly effective and painterly application of perspective and shadowing on the flat surface. As such, the

decorative programme differs fundamentally from the interior decoration of richly decorated coffered ceilings like the ones used by Jacob van Campen in the grand mansions and residences he designed from the 1630s onwards. By contrast, this ceiling exhibits striking similarities in concept and stylistic execution with the classicist decoration programme for the Vredenburg country house designed in 1639 by the Haarlem painter-architect Pieter Post. At Vredenburg Post demonstrated his mastery of the classic idiom and effectively succeeded in adapting the classicist decoration programme to a genteel bourgeois domestic interior. On the basis of the similarities, the ceiling in Haarlem has also been attributed to Pieter Post. However, the more mature, more elaborate design for Vredenburg must be located later on in the development of this type of interior decoration. With a dating of 1635-1639, the Groot Salet in Haarlem is the earliest known executed work by Pieter Post in Haarlem and must therefore be considered one of the earliest known classicist decoration programmes in a genteel bourgeois interior. This finding offers a firm basis for the dating of comparable discoveries and paintings, which until now has invariably been sought in the second half of the seventeenth century.



SALVATORE OLANDESE

PIERRE CUYPERS' ARCHEOLOGISCHE COMMISSIE EN DE KUNSTTHEORETISCHE BETEKENIS VAN DE CATACOMBENKOPIEËN IN VALKENBURG

JASPER VAN PARYS

Op 31 januari 1913 verscheen in het katholieke dagblad *De Tijd* een bericht van architect P.J.H. Cuypers (1827-1921).¹ Onder de titel 'Nieuwe ontdekkingen in de Katakomben te Rome' reageerde deze op een artikel dat enkele dagen eerder in dezelfde krant was verschenen.² Een correspondent had daarin gedetailleerd verslag gedaan van hoe hij in Rome in de grafkamers van de ondergrondse vroegchristelijke begraafplaats van Petrus en Marcellinus was rondgeleid.³ Cuypers introduceerde zichzelf als voorzitter van de 'Archeologische Commissie van Advies van de reproductie van Romeinse katakomben in Valkenburg'.

De Rome-correspondent van *De Tijd* had met veel enthousiasme beschreven hoe de beroemde archeoloog Josef Wilpert hem in de catacomben een grafkamer had getoond met een Orpheusfresco – een vroeg Christussymbool – omringd door scènes uit het Oude en het Nieuwe Testament (afb. 2).⁴ Cuypers schreef naar aanleiding van die mededeling triomfantelijk dat diezelfde kamer 'volgens [de correspondent] in de archeologische wereld nog onbekend [...], sinds twee jaren te Valkenburg getrouw [was] weergegeven' (afb. 3).⁵ In Valkenburg was op initiatief en op kosten van textielmagnaat Jan Diepen (1872-1930) tussen 1910 en 1912 namelijk een complex gerealiseerd dat meer dan zestig ruimtelijke kopieën van belangwekkende ensembles uit de catacomben van Rome in een ondergronds labirint aaneenreeg.⁶ Met inbegrip van de bewuste Or-

▲ 1. Valkenburg, kopie van de Romeinse Januariuscrypte uit de catacombe van Pretextatus (foto auteur)

pheuskamer waren die kopieën uitgehakt rond bestaande tunnels in een oude steengroeve, in een heuvel op het land van bouwheer Diepen. Cuypers was aan het hoofd geplaatst van de commissie van adviseurs die de bouwheer in het leven had geroepen om dat ongewone project in goede banen te leiden.⁷

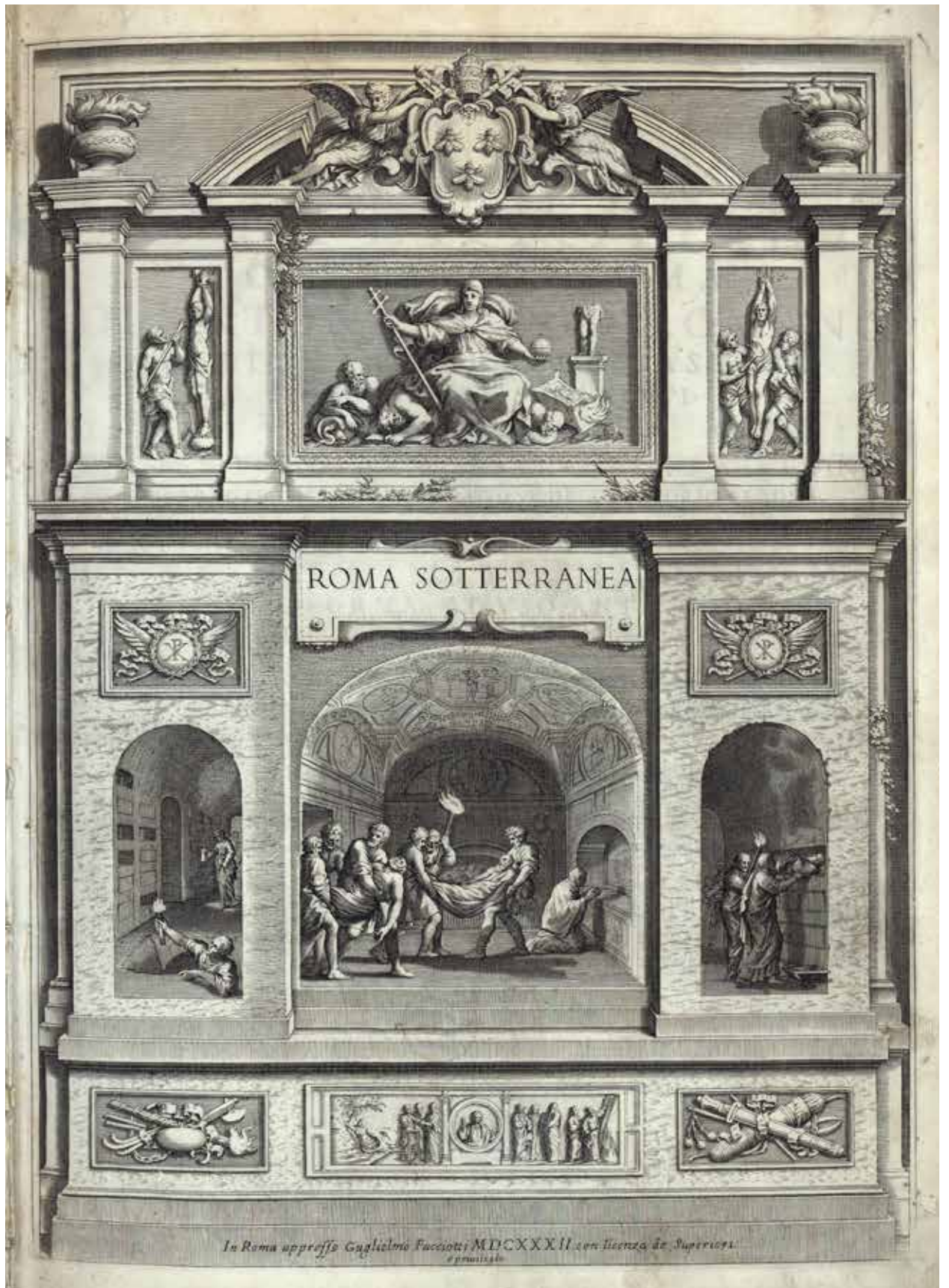
De catacomben van Rome zijn aloude begraafplaatsen die door de aanwezigheid van de tomben van vroegchristelijke martelaren al sinds de vierde eeuw tot de belangrijkste heiligdommen van het christendom te rekenen zijn.⁸ Na een periode van Middeleeuws verval gingen ze tijdens de Contrareformatie als 'wieg, wapenhuis en strijdperk' een tweede leven in.⁹ De catacomben werden vanaf het einde van de zestiende eeuw ontgonnen als onuitputtelijke voorraadkamers van heiligengebeente en tegelijk bestudeerd vanuit een archeologisch en apologetisch gezichtspunt (afb. 4 en 5).¹⁰ Na de Franse Revolutie herhaalde de geschiedenis zich en zijn, opnieuw, honderden lichamen als heiligenrelikwieën uit de catacomben opgegraven. Ten



► 2. Grafkamer in de catacombe van Petrus en Marcellinus (ingekleurde afbeelding uit: J. Wilperts, *Die Malereien der Katakomben Roms*, Freiburg 1903)

▼ 3. Valkenburg, kopie van een grafkamer uit de catacombe van Petrus en Marcellinus, met het door Cuypers genoemde Orpheusfresco boven de deuropening (foto auteur)





4. A. Bosio, *Roma Sotterranea*, 1632, frontispice

Descrizione del Terzo Cubicolo del Cimiterio di S. Calisto Papa, e d'altri Santi Martiri nelle Vie Appia, & Ardeatina.

Questo Cubicolo è nel Cimiterio inferiore: perciocché discendendo dal superiore per quella larga, e spatiosa scala, e discendo, che di sopra habbiamo detto, voltandosi per la prima strada, che si troua al fine del disceso, à mano diritta, e poi per l'altra, che si troua prima alla medesima mano, subito si vede il detto Cubicolo il quale è quadro perfetto, essendo di quattordici palmi, tanto nella lunghezza, e larghezza, quanto anche nell'altezza. La Porta è alta dodici palmi, larga palmi cinque, e profonda quasi altrettanto. Nel pavimento non vi sono sepolture; ma si bene negli quattro angoli per ciascuno di essi vi è murato in terra vn rotondo, e lungo Vaso di terra cotta; li quali Vasi habbiamo trouati pieni di vna mistura, che ci parue sangue congelato.

Tutto il Cubicolo è stuccato, e dipinto; e si vede in questo istesso, che si è offeruato in molti altri; cioè esser stato prima dipinto, e dappoi cauati i Monumenti: perciocché si veggono alcune figure, che sono state guaste nel tagliare, che si è fatto il tufo per cauare i detti Monumenti. La Volta del Cubicolo è tutta vaga-

mente dipinta, si come sono dipinte anche di figure Ecclesiastiche le facciate dell'istesso Cubicolo; cioè quella della Porta; l'altra in faccia di essa; e quella che si troua entrando à mano diritta; ma l'altra, che stà à mano manca non hà pitture, e solo è colorita di giallo, e suenata di rosso. Hà due ordini di sepolture lunghe ordinarie, rigate di rosso, cioè quattro per ordine, vna sopra l'altra. Nella facciata principale, che stà d'incontro alla Porta (la quale viene à stàr direttamente all'opposto di Tramontana) è vn gran Monumento arcuato, tutto dipinto, tanto di sopra, come in faccia; & è doppio: perciocché il luogo del sepolcro sotto l'Arco è tramezato per mezzo; in modo, che viene à fare come due Vrne. Vi sono ancora cinque altri Monumenti cauati nel tufo; cioè vno per lato, doue viene à posar l'Arco, e tre altri nella facciata di dentro; ma sono piccioli, e di finciulli, e nella facciata di fuori sopra l'Arco di detto Monumento vi sono cauate tre altre sepolture maggiori.

Vno simile è nell'altra facciata, che si troua nell'entrare à mano diritta; essendo l'Vna sotto il detto Arco tramezato come l'altra, & hauendo da ambidue i lati, oue posà l'Arco, vn picciolo Monumento per lato. Nella facciata di dentro sotto la Volta vi sono solo due Monumenti simili; & in quella di fuori sopra l'Arco vn Monumento lungo; come minutamente si rappresenta in questo suo Disegno, e Tauole, che seguono appresso.

Cubicolo Terzo del Cimiterio di S. Calisto Papa, e d'altri Santi Martiri nelle Vie Appia, & Ardeatina.



A Volta del Cubicolo tutta dipinta.
B Facciata principale del Cubicolo, che stà incontro alla Porta.
C Monumento arcuato, che stà nella medesima facciata.

D Facciata, che si troua à mano diritta, entrando nel Cubicolo.
E Monumento arcuato, che stà nella medesima facciata.
F Facciata, oue è la Porta.

G Vasi, che stanno nelle quattro cantonate di questo Cubicolo, pieni di sangue congelato.
H Monumenti lunghi cauati nel tufo.

Tauola

5. Doorsnede van een grafkamer in de catacombe van Domitilla (abusievelijk als Callixtus bestempeld in de gravure), zoals afgebeeld in A. Bosio, *Roma Sotterranea*, 1632



6. Valkenburg, kopie van een grafkamer uit de catacombe van Domitilla (vgl. afb. 5) (foto auteur)

tijde van de Italiaanse eenwording (afb. 8) en de lang daarna slepende 'Romeinse kwestie' schraagde de catacombenarcheologie de culturele identiteit van de Pauselijke Staten.¹¹

Terwijl de catacomben van Rome als vehikel zowel in op Rome gerichte ('ultramontane') devotie als in pauselijk nationalisme furore maakten, werden ze in de negentiende eeuw meer dan ooit tevoren ook als de geïdealiseerde oorsprong en 'canon' van de christelijke kunst en architectuur ontwikkeld en ten dienste gesteld van de legitimatie van wisselende artistieke tendensen.¹² Net als de catacomben van Rome zelf, is Diepens complex als 'apologetisch boek' en 'spektakel van het geloof van de eerste Christenen' voorgesteld. Maar het heeft ook kunsttheoretische reflecties ontkomt.¹³ Worstelend met de 'armelijke stijl' en de 'op uitwendig vlak beperkte schoonheid' die de vroegchristelijke catacombenkunst werd verweten, hebben medewerkers van bouwheer Diepen die kenmerken verbonden aan de artistieke idealen van 'reinheid en zakelijkheid' die aan het begin van de twintigste eeuw opgang maakten.¹⁴

Niet voor niets werd de 'architect-toerist' in vakbladen als *Architectura* en *Bouwkundig Weekblad* een bezoek aan het Valkenburgse complex aangeraden.¹⁵ Zoals H.P. Berlage destijds beeldhouwer Auguste Rodin citeerde over hoe afdalen in de catacomben van Rome gelijk zou staan aan terugkeren 'tot aan de bron van dien grooten stroom, de Fransche bouwkunst, [...]

eene der majestueuse aangezichten der schoonheid [sic], zo werd een gedrukte gids die bezoekers in Valkenburg vanaf 1914 door de catacomben leidde afgesloten met een reflectie over dezelfde Orpheusbeeltenis die Cuypers en de Rome-correspondent in *De Tijd* hadden aangehaald. 'Heidense kunst omsmolten in een nieuwe schoonheid [is] de buit die de Christelijke Orpheus uit de onderwereld meebracht', aldus de bezoekersgids.¹⁶

In de meest recente literatuur over de catacombenkopieën van Valkenburg formuleert liturgiewetenschapper Paul Post echter de historiografische kritiek dat de kopieën te nauw in verband zijn gebracht met de cultuurstroming van het historisme.¹⁷ Post bepleit met recht dat het niet zinvol is de catacombenkopieën als manifestaties van een vroegchristelijke neostijl te presenteren, maar in zijn kritiek erkent hij het kunsttheoretische belang van het project onvoldoende. Om Posts kritiek bij te sturen, wordt in dit artikel op drie manieren aangetoond dat in Diepens entourage wel degelijk kunsttheoretische interesse aan de catacombenkopieën werd verbonden. Hiertoe worden een herdenkingspublicatie, een corpus krantenartikelen en een manuscript uit Cuypers' persoonlijk archief geanalyseerd.

Het voorliggende artikel reageert op het werk van Post en het legt tevens een basis voor toekomstig onderzoek. Hoe uniek het kopiëren van krochten uit de ondergrond van Rome ook mag lijken en hoezeer de

historiografie van het Valkenburgse project ook geënt mag zijn op de idee dat het als initiatief uitzonderlijk was, bouwheer Diepen was de eerste noch de laatste die kopieën van catacombengrafkamers heeft laten vervaardigen. De Valkenburgse casus zal daarom in verder onderzoek worden vergeleken met tal van andere architecturale catacombenkopieën die tussen 1830 en 1960 zijn gebouwd en die direct of indirect veranderingen in kerk en kunst legitimeerden of aanstuurden (afb. 7, 8 en 9).¹⁸ Om een dergelijke vergelijking mogelijk te maken, is het noodzakelijk eerst te bewijzen dat in Diepens entourage wel degelijk een band tussen de catacombenkopieën en hun artistieke context werd erkend.

Door de gebruikte bronnen levert dit artikel tevens een bijdrage aan de studie van leven en werk van Cuypers. Diens betrokkenheid bij het project is binnen de Cuypershistoriografie enigszins onbekend en onbegrepen gebleven.¹⁹ Tegelijkertijd bestaat over Cuypers' rol in het project nog veel onduidelijkheid. De architect is zowel 'spin in het web' als 'blok aan het been' van Jan Diepens archeologische onderneming genoemd.²⁰

Nochtans is dit artikel geen poging om in kaart te brengen welke praktische rol Cuypers daadwerkelijk heeft vervuld in de realisatie van het project. Wel wordt hier een aspect belicht van hoe in de entourage van de bouwheer naar Cuypers' betrokkenheid is gekeken. Dat zal er ook toe bijdragen het project op termijn te kunnen opnemen in een breder geschiedbeeld van de interactie van de christelijke archeologie en de katholieke kunst en architectuur.

HET GEDENKSCHRIFT: OPBOUW EN AUTEURS

De adviseurs in de Archeologische Commissie van bouwheer Diepen werkten in 1916, na de voltooiing van het bouwproject, samen aan de herdenkingspublicatie *De katakomben Rome Valkenburg: Gedenkschrift samengesteld door de Archaeologische Commissie van Advies der Katakomben-stichting*. Het *Gedenkschrift* is uitgegeven om het vijfjarig bestaan van de onderneming te vieren, zodat we mogen aannemen dat de tendensen die een analyse van de opbouw en de inhoud van de publicatie blootlegt representatief zijn voor de ambities die bij de realisatie van het project in Valkenburg werden gekoesterd.²¹

De eerste bladzijden van het *Gedenkschrift* bevatten biografieën van kort ervoor overleden betrokkenen bij het project. Daarna vat jezuïet en historicus Petrus Hendricus Albers de lange geschiedenis van de catacomben van Rome samen.²² Albers' tekst wordt gevolgd door een beknopte wetenschapsgeschiedenis van de christelijke archeologie die was opgesteld door Fredrik Pijper, een hervormd theoloog en ex-rector van de universiteit van Leiden.²³ De historicus en parochiepriester Xavier Smits belicht in een derde artikel de

iconografische motieven die door archeologen herhaaldelijk zijn teruggevonden in de fresco's van catacombengrafkamers.²⁴

Volgend op de bijdragen van Albers, Pijper en Smits, die in de opbouw van het *Gedenkschrift* samen kunnen worden gezien als de eerste van drie thematische groepen, stelt de tweede groep artikelen het Valkenburgse project zelf voor. Na een zakelijke bespreking van een paar technische aspecten van de bouwwerkzaamheden, geschreven door Cuypers, bracht de hervormde theoloog Heiko Tiberius Oberman verslag uit van hoe Diepens Archeologische Commissie had gefunctioneerd.²⁵ Geestelijke Bernardus Eras, een diplomaat voor het Nederlandse episcopaat in Rome, stelde vervolgens de verschillende Romereizen te boek die Diepen en zijn medewerkers voor het catacombenproject tussen 1909 en 1912 hadden ondernomen.²⁶

Jan Diepen stelde zich het *Gedenkschrift* voor als eerste nummer van een tijdschrift dat door zijn stichting zou worden uitgegeven. Een derde groep artikelen, gewijd aan recent ontdekte archeologische artefacten,

7. Affiche van de Rotterdamse opvoering van de opera *Die Katakomben* van Moritz Hartmann en Ferdinand Hiller, 1863. Theaterproducent Eduard de Vries verzorgde de catacombendecors (Stadsarchief Rotterdam)

ROTTERDAMSCHES SCHOUWBURG.
Directie J. Ed. DE VRIES.
HOOGDUITSCHES OPERA.
Zaterdag den 19 December 1863,
Een en Dertigste Voorstelling van het DOORLOPEND,
Zesüende Voorstelling van het ZATURDAG Abonnement.
*Unter Persönlicher Leitung
des Componisten.*
DIE KATAKOMBEN
Grosse Oper in 4 Acten. Text von MORITZ HARTMANN. Musik von
FERDINAND HILLER. In Scène gesetzt vom Ober-Regisseur CARL GAUDELIUS.
Die in dieser Oper vorkommenden neuen Decorationen sind von J. Ed. DE VRIES
und dem Herrn J. D. G. GROOTVELD Elève des Erstgenannten gemalt.
Personen:
LAVINA, eine alte Dienste. Frau ELLENOR.
CLAUDIA, Tochter von Roman. Die BRAUN.
CORNELIUS, Bruder. A. HILL.
LUDWIG, ein Spion, Neben der LUDWIG. A. HILLER.
GUSTAV, eine polnische Magd. H. SCHUBAL.
TOMASZ, ein Diener. H. FRIEDRICH.
Vier Weiber und Schwestern. Ein Mädchen und Mädchen.
Fünf. Kleine Kinder.
Mit der Musikung. Eine Orgel für die Kirchen.
mit einem Chor.
GROOTE PAUZE NA HET TWEDE BEDRIJF.
Tekstboekjes en Bijletjes zijn te bekomen aan den Schouwburg.
PRIJZEN DER PLAATSEN.
Balcon / 3,- Stalles / 3,- Loges / 2,- Parterre / 1,50
Amphithéâtre / 1,- Galerij / 0,50.
Het bespreek-bureau is dagelijks geopend van des morgens 9 tot
des namiddags 5 ure, des Zondags alleen van 12 tot 5 ure.
Zonder Coupons kunnen geene plaatsen besproken worden, dan op
den dag der Voorstelling met uitzondering van het Amphithéâtre.
Aanvang der Voorstelling ten HALF ACHT ure. — Bureau geopend ten 6 ure.
Scheepstraakkerij - VAN MECHEM en STUJKENS-Rotterdam.

maakte het *Gedenkschrift* tot een voorafspiegeling van dat verhoopte tijdschrift.²⁷ Twee hiervan behandelen een Christusfresco dat in 1912 door Diepen in de catacomben zou zijn ontdekt, één in het Duits door priester-hoogleraar Jos Schrijnen en één in het Frans door kapelaan Ferdinand Sarton.²⁸ Twee Nederlandstalige bijdragen over archeologische ontdekkingen in Nederland besluiten het *Gedenkschrift*: priester en Roermonds diocesaan bouwcommissaris Willem Goossens behandelde vroegchristelijke grafstenen en de archeoloog Jan Hendrik Holwerda beschreef de overblijfselen van een Romeins huis dat in Valkenburg zelf was ontdekt.²⁹

De teksten van Smits, Oberman, Schrijnen en Sarton verdienen het nader te worden bekeken. Obermans rapport over de activiteiten van de commissie van adviseurs beschrijft hoe het de betrokken archeologen moeite zou hebben gekost het objectieve elan van de onderneming te bewaren, toen aan Diepen de relikwieën van een catacombenheilige werden gedoneerd. Oberman legde zo het meest nadrukkelijk de ideologische complexiteit van de onderneming bloot. Smits liet zich in zijn tekst uit over de contemporaine kunst en bracht daarmee kunsttheoretisch discours het *Gedenkschrift* binnen. Nog belangrijker is dat met de artikelen van Sarton en Schrijnen het devotieele en het kunsttheoretische vermogen van de christelijke

archeologie in het hart van het *Gedenkschrift* werden samengebracht rond het door Diepen ontdekte Christusfresco.

OBERMAN EN SMITS: HET VERMOGEN VAN DE CHRISTELIJKE ARCHEOLOGIE

Paul Post stipte in zijn artikel uit 2010 aan dat bij uitstek Obermans bijdrage de objectief-wetenschappelijke toon nuanceert die door het gros van de betrokkenen over de catacombenkopieën is aangeslagen. Oberman legde inderdaad bewust de ideologische en apologetische agenda van het project bloot om dit in het verlengde van de lange geschiedenis van de christelijke archeologie te kunnen situeren.³⁰ Hij vermeldde daartoe nadrukkelijk dat de relikwieën van een catacombenheilige aan de archeologen zouden zijn geschonken.³¹ De commissie zou de authenticiteit van de geschonken martelaarsrelikwieën niet hebben kunnen of willen verifiëren. Om het aura van objectiviteit van hun onderneming niet in het gedrang te brengen, werden de relikwieën volgens Oberman gediskwalificeerd als mogelijk onderdeel van het project.

Oberman schreef dat ‘in beginsel [de commissie] steeds [had] gemeend, dat de archaeologisch-wetenschappelijke betekenis der reproductie haar terrein was, en dat zij niet te maken had met het religieuze gebruik der Katacomben [sic]’.³² Zichzelf schijnbaar tegensprekend voegde hij daar nog aan toe zich te verheugen op een ‘verlevendiging der belangstelling in het leven, het lijden, het sterven der oudste Christenen’ en de ‘warme extase’ die de kopieën teweeg zouden brengen. Oberman prees een verpersoonlijkt Valkenburg, voor hoe het ‘zich [had] overgegeven om, als doorgraven en doorboorde rots, de triomfen van het oude geloof in de begraafplaatsen der eeuwige stad te huldigen in vrome devotie’.³³

Obermans bij eerste lezing tegenstrijdige relaas is een voorbeeld van de christelijke archeologie op haar best. Door cultussen en relikwieën aan kritiek te onderwerpen zijn in de christelijke archeologie tal van devoties gediskwalificeerd, maar is de devotieele validiteit van wat wél een kritische test doorstond versterkt.³⁴ Oberman – zich daar zelf ten volle van bewust – concludeerde dat het in stand houden van het Valkenburgse complex ‘de tegelijk wetenschappelijke en artistieke, de historische en de religieuze taak van de Zuid-Limburgse herscheppers’ diende te blijven.³⁵ Terwijl Oberman terloops dus ook een ‘artistieke taak’ voor het project zag weggelegd, had Paul Post zeker gelijk om diens tekst aan te wijzen als illustratie van hoe religieuze motivaties het archeologisch project hebben gestuurd.

Het iconografische artikel van Xavier Smits in het *Gedenkschrift* legt dezelfde complexiteit bloot die Oberman thematiseerde. Smits schreef expliciet te betrouwen dat de archeologen die Diepen omringden hun

8. ‘Les catacombes de Rome’. Interieur van het paviljoen van de Heilige Stoel voor de wereldtentoonstelling in Parijs, 1867 (uit: *L'exposition universelle de 1867, illustrée*, 1867)





9. 'Ingresso alle Catacombe di Callisto'. Ingekleurde foto van een nageemaakt interieur dat rond 1900 de toegangstrap tot de Callixtuscatacombe moet hebben omgeven (uit: P. Sinthern, *Roma Sacra*, Wenen 1925). De centrale wandschildering was een kopie van de frescogroep uit de Ceciliacrypte waartoe ook het *Salvatore Olandese*-fresco behoort (collectie auteur)

devotie onderdrukten ten bate van wat hij een al te dominant 'realisme' achtte.³⁶ Belangrijk is echter dat Smits in zijn iconografische uiteenzetting een schoolvoorbeeld van een primitivistisch kunsttheoretisch argument in het *Gedenkschrift* introduceerde. Hij hield de catacombenkunstenaars op om zijn minachting voor Renaissancekunst te verantwoorden en indirect ook een aspect van het contemporaine bouwen te prijzen. Volgens Smits waren de 'heerlijke schilderijen' van de meesters van de Renaissance 'spoedig gebarsten en met een net van zwarte lijntjes, met stof gevulde barsten, overdekt, terwijl de veel soliedere [sic] kalklagen der eerste eeuwen onzer jaartelling ongegrept bleven'.³⁷ In tegenstelling tot Renaissancekunstenaars hadden Smits' ideale eerste christenen gewaakt over de duurzaamheid van hun werk door een uitgebalanceerde hoeveelheid puzzolaan (de vulkanische grondstof van beton die voorhanden is in de Romeinse ondergrond) te verwerken in de onderlagen van hun fresco's. Dat gebruik van puzzolaan verbond Smits met het in zijn eigen tijd opkomende gebruik van beton.³⁸ De deugd van de eerste christenen had, aldus Smits, de vroegchristelijke fresco's 'zo hard als ons beste beton gemaakt'.³⁹

SCHRIJNEN EN SARTON:

HET SALVATORE OLANDESE-FRESCO

In de teksten van Oberman en Sarton worden het devotionele en het kunsttheoretische vermogen van de christelijke archeologie samengebracht. Datzelfde gebeurt ook in de bijdragen van Sarton en Schrijnen, bij hun behandeling van het door Diepen ontdekte Christusfresco. Sarton begint zijn bijdrage over 'ondergronds Rome, waar men in de schaduwen, de pracht van Christus terugvindt' in opvallend metafysische termen.⁴⁰ De kopie van de Ceciliacrypte beschrijvend, suggereert hij dat die plek in het Valkenburgse complex liturgisch werd gebruikt: 'onze Ceciliacrypte is versierd zoals die van Rome, er werd een Heilige Mis gevierd, die men bijwoont, waar men ter communie gaat, zoals de eerste christenen dat deden, waar men van de zoete heilige [Cecilia] spreekt [...] en iedereen zich in de eerste eeuwen van het Christendom waant'.⁴¹

De Ceciliacrypte, sinds de negende eeuw vergeten, was in 1854 door pauselijk toedoen herontdekt en tot spiritueel hart van de catacomben verheven (afb. 17).⁴² De devotionele opmaat in Sartons tekst dankte de crypte echter in de eerste plaats aan bouwheer Diepen. Diens bezoek aan de Callixtuscatacombe in Rome in november 1912 had juist in de Ceciliacrypte geleid tot de ontdekking van een tot dan toe onbekend Christusfresco.

Om Diepens ontdekking te introduceren beriep Sarton zich op een artikel van archeoloog Orazio Marucchi, een Rooms erelid van Diepens commissie.⁴³ Marucchi dichtte de Nederlanders inderdaad lof toe voor

hun bijdragen aan zijn wetenschapstak. Maar hij leek liever naar het fresco te verwijzen als naar een schildering die niet eerder voorwerp van studie was geweest, dan erover te schrijven als over een ware 'ontdekking'. Wetende dat de Romeinse Ceciliacrypte destijds de drukst bezochte en meest frequent gerepresenteerde grafkamer van de catacomben was (afb. 9), valt Marucchi's voorbehoud te begrijpen.⁴⁴

Hoewel Marucchi dus erg gereserveerd bleef over het nieuwsgehalte van Diepens vondst, bevestigde Sarton zelfverzekerd dat Marucchi's Roomse loftuitingen de eer vergrootten die de 'ontdekking' van het fresco de Valkenburgse catacomben had gebracht.⁴⁵ In tegenstelling tot hoe het vroegchristelijke gebeente volgens Oberman uit Diepens complex was geweest, maakte het *Gedenkschrift* het fresco tot hart van het project.

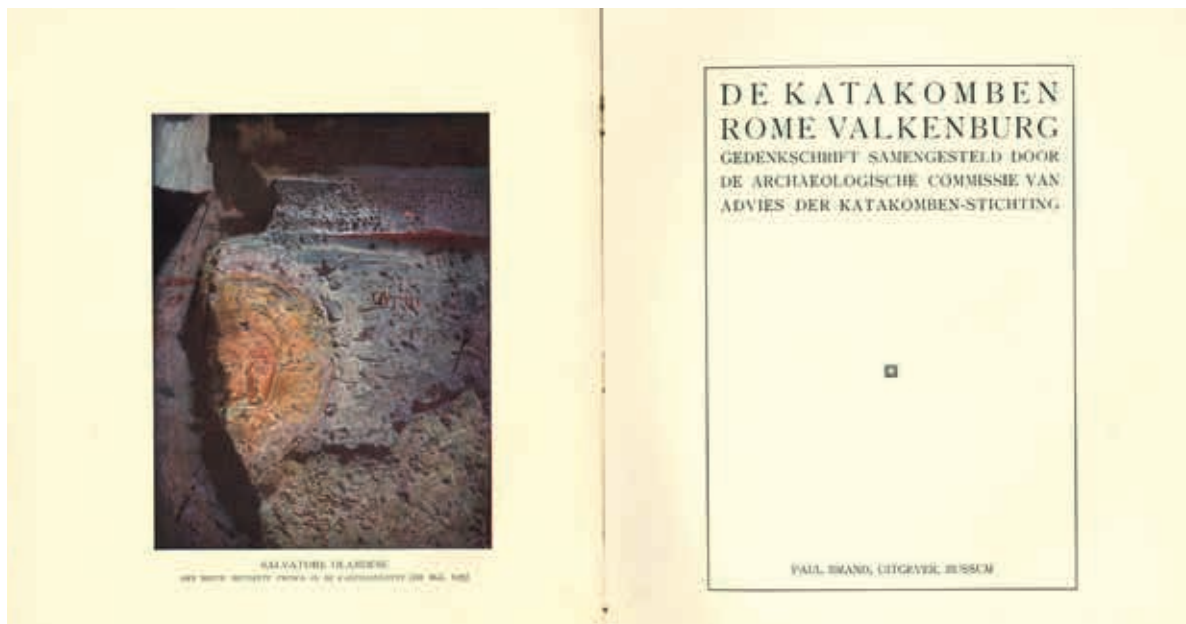
Juist de *Gedenkschrift*-artikelen over het fresco werden in een andere taal dan het Nederlands opgesteld – zonder twijfel om de 'ontdekking' ervan ook buiten het Nederlandse taalgebied bekend te maken. Het waren bovendien niet alleen Sarton en Schrijnen die het fresco een uitzonderlijke plaats gaven. Als boegbeeld van de onderneming kreeg het van de *Gedenkschrift*-redacteuren op een prachtig ingekleurd fotografisch frontispice de eretitel '*Salvatore Olandese*': 'de Nederlandse Verlosser' (afb. 10).⁴⁶

Indien de rol van het *Salvatore*-fresco in het *Gedenkschrift* alleen vanuit Sartons tekst zou worden beschouwd, kan die dus worden ingeroepen om Posts historiografische kritiek te onderschrijven. In het hart van het *Gedenkschrift* legde Sarton met het fresco immers het devotionele en liturgische vermogen van de catacombenkopieën bloot. Schrijnens Duitstalige bijdrage gaf hetzelfde *Salvatore*-fresco naast die religieuze rol echter ook kunsthistorische waarde.

Schrijnen zou het fresco in 1914 zelf hebben bestudeerd in Rome. Teruggekeerd in Nederland liet hij de kalk van het fresco scheikundig onderzoeken om het als laat-vijfde-eeuws te kunnen dateren.⁴⁷ Op die basis bestempelde hij het 'kommerlijk restant van verbleekte schoonheid' als cruciaal overgangsfresco in de ontwikkeling van de Christusiconografie én als historisch relict van het begin van een periode van artistiekerval.⁴⁸ Als een beeltenis op de drempel van de artistieke middeleeuwen zou de *Salvatore Olandese* zich, aldus Schrijnen, laten kenmerken 'door een relatief classicisme zowel als door Byzantinisme'.⁴⁹ Met het fresco plaatste Schrijnen de catacombenkopieën zo in het brandpunt van een kunsthistorische controverse over de oorsprong en de aard van christelijke kunst.⁵⁰

DE CECILIACRYPTEN IN DE TIJD

Over Jan Diepens catacomben is in binnen- en buitenland uitvoerig bericht. Het *Salvatore*-fresco is daarbij niet alleen in de Nederlandse en de Belgische, maar



10. *Salvatore Olandese*-fresco. Ingekleurde foto op frontispice van het *Gedenkschrift* (1916)

ook in de Amerikaanse pers vermeld.⁵¹ In het hiervoor geciteerde stuk in *De Tijd* ging Cuypers zelfs zover te stellen dat hij, door in de krant over de ontdekking van Diepens *Salvatore* te schrijven, ‘nader de aandacht [vestigde] op de beteekenis’ van de Valkenburgse catacombenkopieën.⁵²

Andere berichten in de Nederlandse pers laten duidelijk zien dat het project in Diepens entourage wel degelijk met artistieke kwesties werd verbonden.⁵³ Toegegeven: de devotionele geluiden klonken het luidst. Om daarvan het meest opvallende voorbeeld te noemen, moet worden gewezen op het verslag dat in *De Tijd* verscheen nadat de bisschoppen van Utrecht, 's-Hertogenbosch, Haarlem, Breda en Roermond samen in Valkenburg waren onthaald.

Aan de bisschoppen zou in de Ceciliacrypte een geregisseerd vroegchristelijk schouwspel zijn getoond, dat als een klein theaterstuk werd opgevoerd op de Gregoriaanse klanken van een verdekt opgesteld koor.⁵⁴ Volgens *De Tijd* herinnerde dat koor ‘aan het gezang der eerste Christenen, die in de diepe Katacomben bijeenkwamen om lofliederen te doen opstijgen voor den Christus’. Jan Diepens neef, Roermonds bisschop ‘coadjutor’ Arnold Diepen, zou na het bisschoppelijk bezoek zelfs een mis hebben opgedragen in de Cecilia-crypte.⁵⁵

Net als in het *Gedenkschrift* is in de pers over de Cecilia-crypte van Valkenburg echter ook vanuit een andere hoek bericht. In de Cecilia-crypte zijn kunsthistorische lezingen gegeven over het *Salvatore*-fresco, maar ont-hullender is nog hoe de ceremoniële opening van de eerste vleugel van het complex is beschreven.⁵⁶ Verslaggeving in *De Tijd* geeft aan dat het artistieke belang van de christelijke archeologie al tijdens die openingsplechtigheid is aangeduid door een van Diepens

vertrouwelingsen. Na onder muzikale begeleiding de Valkenburgse Ceciliacrypte te hebben ingezegend, zou priester Sarton Rome hebben aangewezen als ‘de hoogeschool ook der christelijke kunst’, omdat ‘uit de duistere catacomben de schittering der Christus-figuur naar buiten [trad]’.⁵⁷

PIJPERS MANUSCRIPT EN HET GEDENKTEKEN VAN DE ARCHEOLOGISCHE COMMISSIE

In de entourage van Diepen zijn dus inderdaad geluiden te horen geweest die, anders dan het pleit van Post zou doen aannemen, niet alleen devotioneel of liturgisch, maar ook kunsttheoretisch van inslag waren. Om dat niet alleen met de analyse van het *Gedenkschrift* en de evaluatie van de berichtgeving uit *De Tijd* te bewijzen, maar het ook nog op een derde manier aan te tonen, wordt hieronder een manuscript uit Cuypers’ persoonlijk archief opgevoerd.

Naast een klein fotoalbum is het manuscript in kwestie het enige document dat in Cuypers’ uitgebreide archief in direct verband met de bouw van de catacombenkopieën bewaard is (afb. 11 en 12).⁵⁸ Het betreft een handgeschreven lofrede die door Fredrik Pijper is gesigneerd en aan Cuypers moet zijn opgedragen bij de onthulling van een gedenkteken. In 1917 werd ter ere van de negentigste verjaardag van de architect in Valkenburg een marmeren gedenkplaat onthuld. Daarbij zal de bewuste lofrede door Pijper zijn uitgesproken, uit naam van Diepens hele Archeologische Commissie (afb. 13).

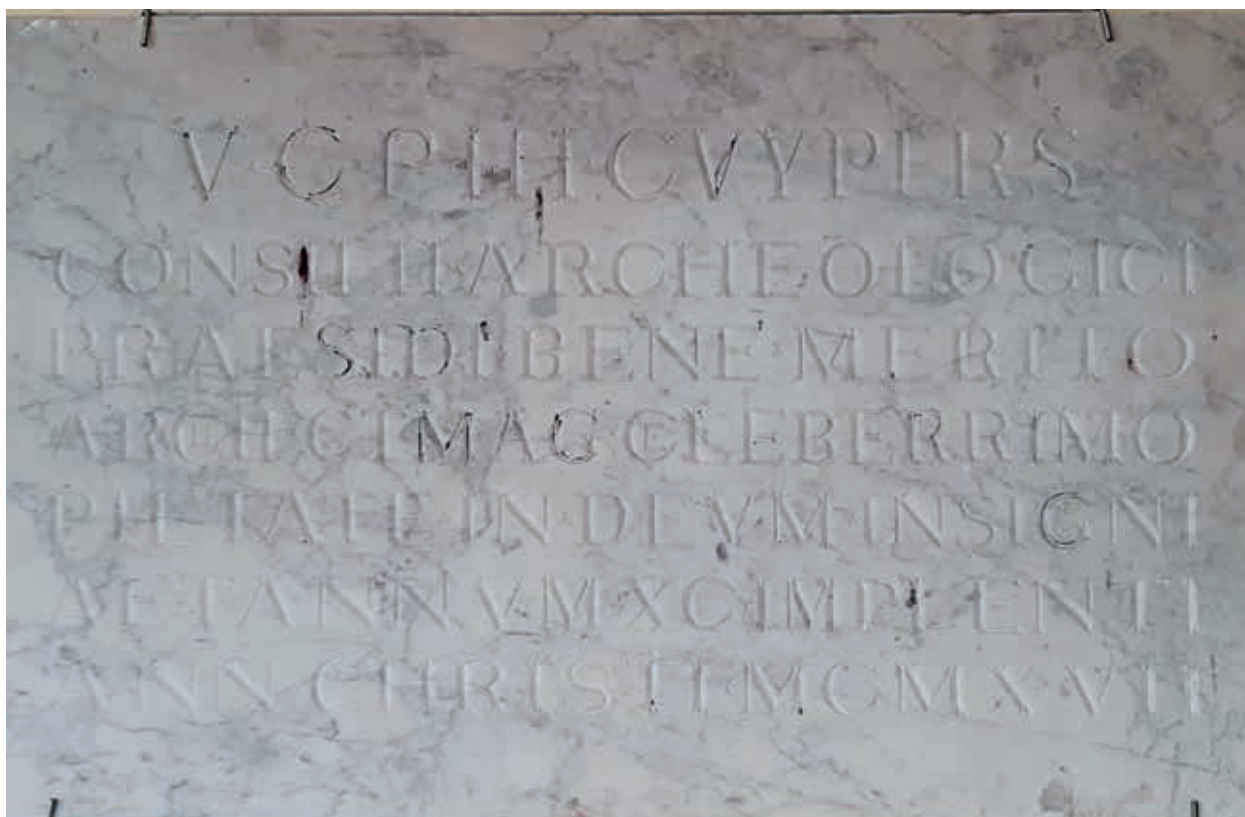
De gedenkplaat bracht Cuypers’ voorzitterschap in herinnering in een vorm die voor de archeologen bekend stond als teken van heiligheid.⁵⁹ De inscriptie in de marmeren plaat is uitgevoerd in een vierde-eeuws kalligrafisch Latijn dat in de catacomben alleen de uit-



11. Openingsplechtigheid van de tweede vleugel van het catacombencomplex, Valkenburg 1912. Derde van links: J. Diepen. Vijfde van links: P. Cuypers. Centraal: R. Kanzler, vertegenwoordiger van de Roomse Commissione di archeologia sacra. Vijfde van rechts: bisschop A. Diepen (Het Nieuwe Instituut, Rotterdam)

12. Openingsplechtigheid van de tweede vleugel van het catacombencomplex, Valkenburg 1912. F. Pijper (eerste van links) lijkt een toespraak te geven. Tweede van links: R. Kanzler. Derde van links: P. Cuypers. Vierde van links: J. Diepen. Derde van rechts: bisschop A. Diepen (Het Nieuwe Instituut, Rotterdam)





13. Gedenkteken dat in 1917 aan Cuypers werd opgedragen door de adviseurs van Jan Diepen (foto auteur)

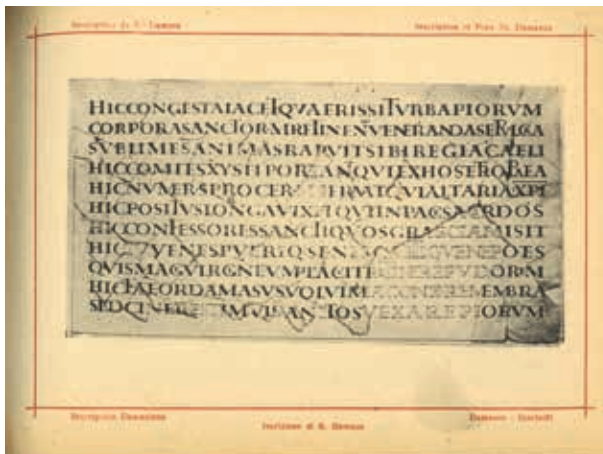
zonderlijkste martelaarsgraven was gegund (afb. 16).⁶⁰ In museale contexten zijn tal van zulke antieke ‘Damasiaanse’ epigrammen gekopieerd, maar vergelijkbare ‘neo-Damasiaanse’ producten zijn vooral in de wereld van de heiligenverering te vinden.⁶¹ Pijper verantwoordde dit uitzonderlijke eerbetoon in zijn lofredre niet door Cuypers archeologische voorkennis of bijzondere expertise toe te dichten die hij als architect en katholiek kerkenbouwer zou kunnen hebben gehad; hij prees de architect voor hoe hij ‘de fijngevoelige taal, door deze monumenten gesproken, [had] verstaan’, maar voegde daar aan toe dat Cuypers dit ‘verstaan’ nog met recent studiewerk had moeten verwerven.⁶² Opmerkelijk genoeg schetste Pijper de bouw van de catacombenkopieën als project dat significant was voor het oeuvre van de architect. Met de eerste woorden van zijn rede beschreef hij hoe Cuypers’ architectuurproductie eerder dat jaar voor het eerst als oeuvre te boek was gesteld met een fotobundel.⁶³ Hierin was een zestigtal van de voornaamste projecten van de architect samenbracht onder het epitheton ‘Nederlands Grootsten Bouwmeester’. De catacomben van Valkenburg bleven echter onvermeld (afb. 14).⁶⁴ Het Valkenburgse project had in de publicatie kunnen worden gepresenteerd als kunsttheoretisch sluitstuk van de reeks kerktorens en -interieurs die erin was weergegeven, maar Cuypers’ catacomben werden in de bundel afgebeeld noch vermeld.

14. *Het werk van dr. P.J.H. Cuypers 1827-1917*, Amsterdam 1917, frontispice





15. *Album delle catacombe di S. Callisto*, [1900], frontispice, uitgegeven door de trappistenabdij die de Callixtuscatacombe rond de eeuwwisseling heeft uitgebaat (collectie auteur)



16. 'Iscrizione di S. Damaso'. Het 'Damasciaans' epigram van de 'Pausencripte' in de Callixtuscatacombe (uit: *Album delle catacombe di S. Callisto*, [1900])



17. 'Cripta di S.a Cecilia' (ingekleurde afbeelding uit: *Album delle catacombe di S. Callisto*, [1900]). Door cisterciënzers van de Callixtusabdij wordt een mis gevierd naast het portaal waarboven het *Salvatore Olandese*-fresco is aangetroffen

Pijper wijdde zijn rede aan het vullen van dat hiaat. Beide een even 'nationaal' karakter toedichtend, verbond hij Cuypers' 'geheele levensarbeid' aan het christelijk-archeologisch engagement dat de architect in Valkenburg was aangegaan.⁶⁵ Uit het manuscript van de lofrede blijkt daarmee dat er in de entourage van Diepen belang aan werd gehecht dat het bouwen van de catacombenkopieën zou worden erkend als een project van betekenis in de context van Cuypers'

architecturale oeuvre. Dat Pijper in naam van Diepens commissie kon hekelen dat zulke erkenning was uitbleven, toont dus op een derde manier aan dat het bouwen van de Valkenburgse catacomben in de ogen van betrokkenen ook een kunsttheoretisch belang had.

CONCLUSIE

In dit artikel is aangetoond dat de bouw van de catacombenkopieën van Valkenburg in de ogen van de

adviseurs van hun bouwheer, anders dan Paul Post in zijn historiografische kritiek bepleit, met kunsttheoretische kwesties was verbonden.

In 1916 werd door de leden van de door Cuypers voorgezeten groep adviseurs, de 'Archeologische Commissie van Advies', een *Gedenkschrift* uitgegeven om het eerste lustrum van het catacombencomplex te vieren. Uit de opbouw en de inhoud van dat *Gedenkschrift* blijkt duidelijk dat in Valkenburg niet alleen het devotieele, maar ook de kunsttheoretische waarde van de christelijke archeologie werd erkend. Het symbolische hart van de onderneming, bouwheer Diepens *Salvatore Olandese*-fresco, wordt in het *Gedenkschrift* zowel gepresenteerd als voorwerp van devotie, als beschreven als kunsthistorisch overgangsfresco.

Nog helderder dan in het *Gedenkschrift* klonken de devotieele en kunsttheoretische geluiden in artikelen die in de Nederlandse pers verschenen. De berichten naar aanleiding van de opening van de eerste vleu-

gel van het complex en een bisschoppelijk bezoek in dagblad *De Tijd* tonen dat zowel de religieuze als de artistieke ideeën die in het *Gedenkschrift* aan de kopieën zijn gekoppeld, in het catacombencomplex ook werkelijk werden beleefd en gecommuniceerd. In een van toespraken gehouden bij de openingsceremonie in 1910 werd het project kunsttheoretisch verantwoord. Rome zou ook in de twintigste eeuw haar artistieke autoriteit behouden omdat in haar catacomben de oorsprong van de christelijke kunst lag.

Het manuscript van de lofrede die in naam van Diepens adviseurs in 1917 aan Cuypers is opgedragen, geeft tot slot prijs dat er in Diepens entourage oog was voor wat het project kon betekenen voor Cuypers' oeuvre. Terwijl de *Salvatore Olandese* de Valkenburgse kopieën met hun Roomse voorbeelden verbond, laat het manuscript zien dat de betrokkenen in Diepens entourage tevens hoopten dat hun catacomben Rome zou binden aan Cuypers' neogotiek.

NOTEN

- 1 P. Cuypers, 'Nieuwe ontdekkingen in de Katakomben te Rome', *De Tijd. Godsdiensstig-staatkundig dagblad*, 31 januari 1913.
- 2 L. Snelders, 'Een Katakomben-bezoek met Mgr. Wilpert. Nieuwe ontdekkingen in de Katakomben van San Pietro en Marcellino (Van een buitengewonen Romeinschen Correspondent)', *De Tijd*, 23 januari 1913.
- 3 Over Wilperts betrokkenheid bij de Valkenburgse onderneming, zie: L. Rutgers, 'Die Katakomben van Valkenburg', in: S. Heid (red.), *Giuseppe Wilpert – Archeologo cristiano*, Vaticaanstad 2009, 467-483.
- 4 Snelders 1913 (noot 2).
- 5 Cuypers 1913 (noot 1).
- 6 L.V. Rutgers, 'Jan Ferdinand Maria Diepen, Textilfabrikant, Mäzen', in: S. Heid (red.), *Personenlexikon zur christlichen Archäologie*, vol. 1, Regensburg 2012, 416-417.
- 7 P. Post, 'Het ontstaan van de Romeinse Katakomben in Valkenburg en de receptie van vroegchristelijke kunst in Nederland in het begin van de 20e eeuw', *Jaarboek voor liturgie-onderzoek* 26 (2010), 112-113. Voor een introductie op het project, zie: P. Post, *Museum Romeinse Katakomben in Valkenburg aan de Geul. Het verhaal van een unieke kopie*, s.l. 2010/2015.
- 8 J. Osborne, 'The Roman catacombs in the Middle Ages', *The Papers of the British School at Rome* 53 (1985), 278-328.
- 9 Voor dit citaat van Louis Veuillot, zie: J. Krijn, 'De katakomben van Valkenburg, als een Apologie van het Roomsche Geloof', *Verhandelingen van de Algemeene Katholieke Vlaamsche Hoogeschooluitbreiding* 14 (1912) 9, 3.
- 10 S. Baciocchi en C. Duhamelle, *Reliques romaines. Invention et circulation des corps saints des catacombes à l'époque moderne*, Rome 2016; J.B. Erenstoft, *Controlling the Sacred Past. Rome, Pius IX, and Christian Archaeology*, Buffalo 2008, 36-51; M. Ghilardi, *Gli arsenali delle Fede. Tre saggi su apologia e propaganda delle catacombe romane (da Gregorio XIII a Pio XI)*, Rome 2006, 13-72.
- 11 P. Boutry, 'Les saints des Catacombes. Itinéraires français d'une piété ultramontaine (1800-1881)', *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes* 91 (1979) 2, 875-93; Erenstoft 2008 (noot 10), 96-205; G. Capitelli, 'Redescendons aux catacombes. Note sulla fortuna dei monumenti cristiani primitivi nella cultura figurativa dell'Ottocento', in: G. Capitelli (red.), *I pittori in catacomba. Il dialogo fra le arti figurative e l'archeologia cristiana a Roma tra Seicento e Ottocento*, Rome 2013, 45-58.
- 12 Bewustzijn hierover is heel zeldzaam, maar is bijvoorbeeld te constateren in: G. Brom, *Herleving van de kerkelijke kunst in Katholiek Nederland*, Leiden 1933, 235. Voor representatieve voorbeelden van teksten waarin catacombenarcheologie artistieke tendensen legitimeerde, zie: J. Le Roy, *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce considérées du côté de l'histoire et du côté de l'architecture*, deuxième édition, Parijs 1770, pl. 1, ix, xvii-xxiv; D. Raoul-Rochette, 'Considérations sur la question de savoir s'il est convenable au XIXe siècle de bâtir des églises en style gothique', *Revue Archéologique* 3 (1846) 1, 181-182; L. Sainte-Marie Perrin, 'Après la separation. Sur les constructions des églises', *La Croix* (15 mei 1910), 4.
- 13 Krijn 1912 (noot 9), 5; s.n., 'Catacombes à nos portes', *Supplément au journal 'Le Vingtième Siècle'*, 21 augustus 1910 (vertaling door de auteur).
- 14 Voor de bron van de citaten, zie: G. Gietmann, 'Die Kunst der Katakomben erneuert zu Valkenburg in Holland', *Die Christliche Kunst. Monatschrift für alle Gebiete der christlichen Kunst und der Kunstwissenschaft sowie für das gesamte Kunstleben* (1912-1913), 246-249 (vertaling door de auteur). Over Gietmanns betrokkenheid in de archeologische commissie, zie: s.n., 'De Romeinse Katakomben te Valkenburg', *De Tijd*, 6 juli 1912, 2. Voor hoe het aangehaalde gedachtegoed structureel aan architecten en theologen is onderwezen, zie: E. Van Impe, *Architectural Historiography in Belgium 1830-1914*, Leuven 2008, 88-91. Zie daarbij meer specifiek: E. Reusens, *Éléments d'archéologie chrétienne*, vol. 1, Leuven 1884, 4-5, 134. Voor de voorgeschiedenis van dat gedachtegoed in zijn zeventiende-eeuwse context, zie: G. Bickendorf, *Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert*, Berlin 1998, 66-76.
- 15 'Catacombes à nos portes' (noot 13); s.n., 'De Romeinse catacomben te Valkenburg', *Bouwkundig Weekblad* 30 (1910) 48, 574; s.n., 'Katakomben te Valkenburg (Limburg)', *Architectura* 19 (1911), 275.
- 16 H.P. Berlage, 'De verwoesting der Catherdraal te Reims', *De Groene Amsterdammer*, 27 september 1914, 3. Voor de bron van Berlages citaat: A. Rodin, *Cathédrales de France*, Parijs 1914, 54. Voor Berlage over de catacomben, zie: H.P. Berlage, 'Iets over Gothiek. Voordracht, gehouden in de Genootschapsvergadering van 3 April 1895', *Architectura* (1895), 70-72, 86-87, 93-95, 97-98. Voor de citaten uit de bezoekersgids, zie: L. Koch, *Die Römischen Katakomben in Valkenburg. Ein neues Denkmal christlicher Altertümer*, Aken 1912, 67-69 (vertaling door de auteur).
- 17 Voor Posts kritiek, zie: Post 2010 (noot 7), 101, 130. Voor de bekritiseerde literatuur,

- zie: A. Reiss, *Rezeption frühchristlicher Kunst im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Geschichte der Christlichen Archäologie und zum Historismus*, Dettelbach 2008. Zie ook: U. Lange en R. Sörries, 'Josef Wilpert und die Katakomben von Valkenburg', *Antike Welt* 24 (1993) 3, 235-43.
- 18 Een vijftiental casussen waarin catacombenkopieën zijn gebouwd, ligt voor als corpus van het promotieonderzoek dat door de auteur wordt verricht aan de leerstoel voor Geschiedenis en Theorie van Architectuur van prof. dr. Maarten Delbeke aan de ETH Zürich. Voor vier onbeschreven casussen, zie naast afb. 7 en 9 ook noot 61. Voor twee al beschreven casussen, zie: V. Viaene, 'Gladiators of Expiation. The Cult of the Martyrs in the Catholic Revival of the Nineteenth Century', in: K. Cooper en J. Gregory (red.), *Retribution, Repentance and Reconciliation*, Woodbridge 2004, 313-316; G. Capitelli, 'L'archeologia cristiana al servizio di Pio IX. 'La catacomba in fac-simile' di Giovanni Battista De Rossi all'Esposizione Universale di Parigi del 1867', in: A. Coscarella en P. De Santis (red.), *Martiri, santi, patroni. Per una archeologia della devozione*, Arcavata di Rende 2012, 555-566.
- 19 Voor de zeldzame vermeldingen van Diepens project in de Cuyperhistoriografie, zie: H. Berens, *P.J.H. Cuypers (1827-1921). The Complete Works*, Rotterdam 2007, 329. Zie ook: A.J.C. van Leeuwen, *Pierre Cuypers, architect (1827-1921)*, Zwolle 2007, 175. Cuypers' betrokkenheid bleef onvermeld in: J.Th.J. Cuypers, *Het werk van Dr. P.J.H. Cuypers 1827-1917*, Amsterdam 1917. Het project bleef onvermeld in o.a.: s.n. (red.), *Dr. Cuypers gedenkboek 1827-1927*, [Sittard] 1927; A.J.C. van Leeuwen, *De maakbaarheid van het verleden. P.J.H. Cuypers als restauratie-architect (1850-1918)*, Zwolle 1995; A. van der Woud, *Sterrenstof. Honderd jaar mythologie in de Nederlandse architectuur*, Amsterdam 2008.
- 20 Voor hoe Cuypers' betrokkenheid in de historiografie van de catacombenkopieën van Valkenburg getypeerd is, zie: Rutgers 2009 (noot 3), 470. Zie ook: Post 2010 (noot 7), 111.
- 21 Archeologische Commissie van Advies der Katakomben-Stichting (samenst.), *De katakomben Rome Valkenburg. Gedenkschrift*, Bussum [1916], 7, hierna: *Gedenkschrift* 1916.
- 22 P.H. Albers, 'Beknopte geschiedenis der Romeinse katakomben', in: *Gedenkschrift* 1916 (noot 21), 15-34.
- 23 F. Pijper, 'De voornaamste werken over de katakomben te Rome', in: *Gedenkschrift* 1916 (noot 21), 35-57.
- 24 X. Smits, 'De Muurschilderingen der katakomben', in: *Gedenkschrift* 1916 (noot 21), 57-79.
- 25 P. Cuypers, 'De reproductie van Romeinse katakomben te Valkenburg', in: *Gedenkschrift* 1916 (noot 21), 80-87; H.T. Oberman, 'Verslag der werkzaamheden van de Archaeologische Commissie van Advies', in: *Gedenkschrift* 1916 (noot 21), 89-93.
- 26 B. Eras, 'Rome en de Valkenburgse katakomben', in: *Gedenkschrift* 1916 (noot 21), 94-103.
- 27 Post 2010 (noot 7), 109.
- 28 J. Schrijnen, 'Das neuentdeckte Fresko in der Cäcilienkrypte', in: *Gedenkschrift* 1916 (noot 21), 105-115; F. Sarton, 'La crypte de ste Cécile', in: *Gedenkschrift* 1916 (noot 21), 117-126.
- 29 W. Goossens, 'Oud-Christelijke gedenktekenen in Nederland', in: *Gedenkschrift* 1916 (noot 21), 127-136; J.H. Holwerda, 'De Goudsberg bij Valkenburg', in: *Gedenkschrift* 1916 (noot 21), 137-153.
- 30 Post 2010 (noot 7), 115.
- 31 Oberman 1916 (noot 25), 90, 92.
- 32 Oberman 1916 (noot 25), 92.
- 33 Oberman 1916 (noot 25), 93.
- 34 Voor het paradigmatische voorbeeld hiervan, zie: D. Julia en S. Baciocchi, 'Le moment Mabillon. Expérience archéologique, vérité historique et dévotion collective', in: S. Baciocchi e.a. (red.), *Reliques romaines. Invention et circulation des corps saints des catacombes à l'époque moderne*, Rome 2016, 535-574.
- 35 Oberman 1916 (noot 25), 93.
- 36 Smits 1916 (noot 24), 62.
- 37 Smits 1916 (noot 24), 63-64.
- 38 In verband met klerikale perspectieven op het ontluikend gebruik van beton, zie: A. Forty, *Concrete and Culture. A Material History*, Londen 2012, 192.
- 39 Smits 1916 (noot 24), 64.
- 40 Sarton 1916 (noot 28), 117 (vertaling door de auteur).
- 41 Sarton 1916 (noot 28), 122 (vertaling door de auteur). Over de misviering in de Ceciliacrypte, zie ook: *Gedenkschrift* 1916 (noot 21), 2.
- 42 Over de bezoeken van Pius IX aan de Ceciliacrypte in Rome in 1854 en 1863, zie: C. Johnson, *Liturgie et archéologie. Deux fondateurs: Prosper Guéranger, osb et G.B. de Rossi, documents inédits*, Rome 2003, 64, 191.
- 43 Sarton 1916 (noot 28), 119. Sarton 1916 (noot 28), 118-119.
- 44 Voor Marucchi's artikel over het *Salvatore*-fresco, zie: O. Marucchi, 'Notizie', *Nuovo Bulletino di archeologia cristiana* 20 (1914), 125-126. Om de frequentie waarmee het interieur van de Ceciliacrypte is gerepresenteerd en de populariteit ervan te illustreren, kan het volgende voorbeeld worden aangehaald: in de jaren 1890 is in Tours een *Missel des catacombes* uitgegeven. De bladzijden van dat missaal zijn omlijst met kaders die zijn opgebouwd met elementen uit de catacombeniconografie. In de zich herhalende omlijstingen is slechts één enkel perspectief van een catacombeninterieur opgenomen, een perspectief van het herkenbare interieur van de Ceciliacrypte. Zie: M. Ciappori, L. Olivier Merson, M. Méaulie, *Missel des catacombes*, Tours 1896, 21. Zie ook: s.n., *Notice sur le paroissien illustré d'après les peintures des catacombes*, s.l. s.d., 12-13.
- 45 Sarton 1916 (noot 28), 118-119. Over Marucchi's positie in Rome, zie: Erenstoft 2008 (noot 10), 183-184.
- 46 *Gedenkschrift* 1916 (noot 21), frontispice.
- 47 Schrijnen 1916 (noot 28), 105-110.
- 48 Schrijnen 1916 (noot 28), 111-113 (vertaling door de auteur).
- 49 Schrijnen 1916 (noot 28), 112 (vertaling door de auteur).
- 50 Voor een voorbeeld van hoe dit met overgangsfresco's ook in andere architecturale catacombenkopieën werd bewerkstelligd, zie: G.B. de Rossi, *Aperçu général sur les catacombes de Rome et description du modèle d'une catacombe exposé à Paris en 1867*, Parijs 1867, 47-48, 51.
- 51 Voor de artikelen waarin het bewuste fresco ter sprake komt, zie: E. van Doorn, 'Stad en Streek. De Romeinse katakomben [...]', *Limburgsch Dagblad*, 31 juli 1923; s.n., 'Letteren en kunst. De Valkenburgse katakomben', *De Maasbode*, 3 juni 1922, 2; H. Logeman, 'De Romeinse Katakomben [...]', *Provinciale Overijselsche en Zwolsche courant*, 15 juni 1918; s.n., 'Copy catacombs in marl quarries [...]', *Catholic News Service. Newsfeeds*, 10 november 1924, 3. Voor overige artikelen, zie: s.n., 'Causerie des vacances. Une visite aux catacombes [...]', *Courrier De L'Escaut*, 27 maart 1913, 5; s.n., 'Catacombes à nos portes' (noot 13); H.M. Werner, 'Valkenburg [...]', *Op de hoogte* 16 (1919), 375-392; J. van der Heyden, 'Duplicate Holy Land in Holland [...]', *The N.C.W.C. News Sheet*, 24 september 1923; s.n., 'Chronique Régionale', *l'Avenir du Luxembourg*, 5 november 1913; Krijn 1912 (noot 9), 3-53; F. Pijper, 'De Nederlanders [...]', *Neerlandia* 17 (1913), 75-78; J. Marcillys, 'Les catacombes [...]', *l'Echo de la Presse Internationale*, 9 augustus 1917.
- 52 Cuypers 1913 (noot 1).
- 53 Voor de artikelen die alleen al in *De Tijd* zijn verschenen, zie naast Cuypers' al vermelde stuk: Romanus, 'Uit Rome [...]', *De Tijd*, 9 november 1909; Romanus, 'Uit Rome [...]', *De Tijd*, 2 december 1909; Romanus, 'Uit Rome [...]', *De Tijd*, 6 december 1909; s.n., 'Romeinse katakomben in Nederland', *De Tijd*, 14 juli 1910; s.n., 'Z.H. de paus [...]', *De Tijd*, 29 november 1912; s.n., 'Laatste berichten - pater Gietmann S.J.', *De Tijd*, 12 november 1912; s.n., 'De Romeinse Katakomben [...]' (noot 14); J. Diepen, 'Mgr. dr. Brom [...]', *De Tijd*, 13 februari 1915; s.n., 'De katakomben [...]', *De Tijd*, 27 mei 1915; s.n., 'Het Nederlandsche episcopaat [...]', *De Tijd*, 2 juli 1915; s.n., 'Hoog bezoek [...]', *De Tijd*, 12 juli 1915; s.n., 'De katakomben [...]', *De Tijd*, 23 december 1916.
- 54 Dit schouwspel is te beschouwen binnen de lange geschiedenis van martelaren-theater. Zie: C. Semk, *Playing the Martyr. Theater and Theology in Early Modern France*, Lewisburg 2017.
- 55 S.n., 'Het Nederlandsche episcopaat in de katakomben te Valkenburg', 2 juli 1915 (noot 53).
- 56 'Letteren en kunst' 1922 (noot 51).

- 57 'Romeinsche katacomben in Nederland' 1910 (noot 53).
- 58 Rotterdam, Het Nieuwe Instituut, CUBA f 1121, Bureau Cuypers. Het Nieuwe Instituut, CUBA d 1121, Bureau Cuypers, 'Toespraak bij de onthulling van het Gedenkteken voor Prof. Dr. P. J. H. Cuypers te Valkenburg door Dr. F. Pijper, hoogleraar der universiteit te Leiden (1917)'. Met betrekking tot deze archiva- lia, zie: Berens (noot 19), 329.
- 59 De inscriptie siert vandaag de balie van het Museum Romeinse Katakomben in Valkenburg: 'V C P I H CVYPERS / CONSILII ARCHEOLOGICI / PRAESIDI BENE MERITO / ARCHITECT MAG CELEBERRIMO / PIETATE IN DEUM INSIGNI / AET ANNUM CX IM- PLENTI / ANN CHRISTI MCMXVII'.
- 60 Voor een introductie op de vierde-eeuw- se epigrammen van paus Damasus, zie bijvoorbeeld: M. SÁGHY, 'Pope Damasus and the beginnings of Roman hagio- graphy', in: G. Klaniczay en O. Gecker (red.), *Promoting the saints. Cults and their contexts from late antiquity until the early modern period. Essays in honor of Gábor Klaniczay for his 60th birthday*, Boedapest 2011, 1-15.
- 61 Ik ken drie vergelijkbare inscripties. In de kerk van de benedictijnerabdij van Solesmes zijn vanaf 1837 relikwieën van een catacombenheilige bewaard in een catacombenkopie. De relikwieën zijn uit de kopie verwijderd en in 1875 vervangen door het lichaam van abt P. Guéranger. Diens grafnis is afgesloten geweest met een neo-Damasiaans mar- mer (C. Couturier, *Mélanges de liturgie, d'histoire et de théologie. Oeuvres de dom Prosper Guéranger, abbé de Solesmes*, Solesmes 1887, 522-523). Benedictijner- abt C. Gauthey verzocht G.B. de Rossi een neo-Damasiaans marmer te laten vervaardigen en het naar zijn abdij in Marseille te zenden. Het moest herin- neren aan een miraculeuze genezing bewerkstelligd door de catacombenhei- lige Gaudentia (Biblioteca Apostolica Vaticana [BAV], Vat.lat.14259, Carteggio G.B. de Rossi 1877, brief 411 (12 oktober 1877)). Het altaar in de crypte van de basiliek van Ferreolus en Ferrutio in Besançon is bewerkt met neo-Damasi- aanse epigrammen door priester-archeo- loog Pierre Pfister, die overigens een catacombekopie als persoonlijke kapel gebruikte (B. Baudoin en U. Utro, *A Bésançon, Rome est partout. Dans le se- cret des catacombes*, Besançon 2012, 55.).
- 62 Pijper 1917 (noot 58), 4-5.
- 63 Pijper 1917 (noot 58), 1.
- 64 Cuypers 1917 (noot 19).
- 65 Het nationale karakter van de christe- lijke archeologie construeerde Pijper in zijn rede door impliciet naar Philips van Winghe en Jean l'Heureux te verwijzen. Over hen, zie vooral: C. Schuddeboom, *Philips van Winghe (1560-1592) en het ontstaan van de christelijke archeologie*, Haren 1996. Zie ook: I. Oryshkevich, 'Through a Netherlandish Looking- Glass. Philips van Winghe and Jean l'Heureux in the Catacombs', *Fragmenta* 5 (2011), 101-120. Voor hoe Pijper ook elders de catacomben en de christelijke kunst op elkaar betrok, zie: F. Pijper, *Handboek tot de geschiedenis der christe- lijke kunst*, 's-Gravenhage 1917, 14.

IR.-ARCH. J. VAN PARYS is als promovendus verbonden aan de leerstoelgroep Institut für Geschichte und Theorie der Architektur (GTA) van de ETH Zürich. Hij verricht onderzoek naar negentiende- en twintigste-

eeuwse catacombenkopieën. In 2019 won hij de KNOB- stimuleringsprijs voor nieuw academisch talent. jvanparys@ethz.ch

SALVATORE OLANDESE

PIERRE CUYPERS' ARCHEOLOGICAL COMMITTEE AND THE ART-THEORETICAL SIGNIFICANCE OF THE CATACOMB COPIES IN VALKENBURG

JASPER VAN PARYS

Between 1910 and 1912, copies of some sixty burial chambers of the catacombs of Rome were reconstructed on the Valkenburg estate of the client, Jan Diepen. To ensure the integrity of the project, an 'Archeological Advisory Committee' was assembled under the chairmanship of the architect P.J.H. (Pierre) Cuypers. In response to a historiographical critique by the liturgical scholar Paul Post, this article demonstrates that among the members of the client's entourage the Valkenburg catacomb reproductions were associated not only with devotional or liturgical matters but also with art-theoretical issues.

In 1916 the members of the group of advisers chaired by Cuypers published a *Festschrift* to celebrate the fifth anniversary of the catacomb complex. The first sections of this article discuss and analyse the contents and structure of that publication. It is clear from the *Festschrift* that both the devotional and the art-theoretical significance of Christian archaeology were acknowledged. In the *Festschrift* contributions, the symbolic heart of the undertaking, the *Salvatore Olan-*

dese fresco discovered by Diepen, is not only dealt with as a devotional object, but is also described as an art-historical transitional fresco.

The devotional and art-theoretical intent resonated even more clearly in the articles about the complex that appeared in the Dutch press. The reports in the *De Tijd* newspaper of the opening of the first wing and of an episcopal visitation, confirm that not only the religious but also the artistic ideas associated with the reproductions in the *Festschrift*, were actually experienced and communicated in the catacomb complex.

Finally, the manuscript of the 1917 eulogy dedicated to Cuypers in the name of Diepen's advisers, reveals that the latter were also cognizant of what the project might mean for Cuypers' oeuvre. While the *Salvatore Olandese* connected the Valkenburg reproductions with their Roman models, the manuscript shows that the members of Diepen's entourage also hoped that their catacombs would connect Rome with Cuypers' neo-Gothic architecture.



HANS OLDEWARRIS

LIEFDE VOOR DE HOLLANDSE BOUWKUNST

ARCHITECTUUR EN TOEGEPASTE KUNST BIJ UITGEVERSMATSCHAPPIJ KOSMOS 1923-1960

Rotterdam (nai010 uitgevers) 2017, 608 pp., ill. in zwart-wit en kleur, ISBN 978 94 6208 316 5, € 49,95

In de afgelopen decennia is er veel aandacht geweest voor de productie en verspreiding van architectonische ideeën via boeken, vaktijdschriften en andere publicaties. Toch blijven nauwkeurige studies naar hoe deze publicaties tot stand kwamen en functioneerden helaas schaars. Prikkelende stellingen over het belang van publicaties – en breder: media – voor de historische ontwikkeling van de architectuur kunnen niet goed op waarde worden geschat zolang we zo weinig weten over hoe deze publicaties werden uitgegeven, geredigeerd, volgeschreven, vormgegeven, gefinancierd, gedistribueerd en geconsumeerd.

Liefde voor de Hollandse bouwkunst, de handelseditie van de gelijknamige dissertatie waarop Hans Oldewarris in 2016 promoveerde aan de Universiteit Leiden, is een waardevol boek, omdat het erin slaagt dit gapende historiografische gat deels te vullen. Oldewarris reconstrueert en beschrijft het fonds van Uitgeversmaatschappij Kosmos tussen 1923 en 1960, een periode waarin het ‘een belangrijke, zo niet de belangrijkste’ uitgeverij was op het gebied van architectuur, kunst en toegepaste kunst. Kosmos werd in 1923 opgericht als dochteronderneming van de N.V. Weduwe J. Ahrend & Zoon, een veelzijdig bedrijf dat naast een handel in kantoorartikelen ook een in technische publicaties gespecialiseerde boekhandel en uitgeverij omvatte. Die technische uitgeverij incarneerde in Kosmos, hoewel ook Ahrend zelf al snel zijn uitgeversactiviteiten hervatte. Onder directeurschap van Jac. van der Kolk van 1923 tot 1961 groeide Kosmos uit tot een algemene uitgeverij met onder meer een sterke fictiepoet rond succesauteurs Belcampo en Jan Mens en belangrijke technische en populair-weten-

schappelijke segmenten. Van der Kolks speciale belangstelling ging echter uit naar architectonische en bouwkundige onderwerpen. De uitgever had, in de woorden van auteur J.G. Wattjes, een grote ‘liefde voor de Hollandse bouwkunst’ en die liefde resulteerde vooral in de vooroorlogse periode in een niet aflatende stroom boeken over bouwtechniek, contemporaine architectuur, landelijke bouwkunst en interieurontwerp.

In *Liefde voor de Hollandse bouwkunst* worden de verschillende fondssegmenten van Kosmos – zeventien in totaal – systematisch beschreven, maar de nadruk ligt op het segment architectuur en toegepaste kunst. De belangrijkste onderzoeksvraag is daarbij ‘onder welke omstandigheden en dankzij welke werkwijze en beslissingen’ het fonds van Kosmos tot stand kwam. Twee casestudies worden in het boek verder uitgediept, *Nieuw-Nederlandsche bouwkunst (1924-1926)* van J.G. Wattjes – volgens Oldewarris het eerste Nederlandse koffietafelboek over architectuur – en het indertijd minder succesvolle maar nu heel bekende *Bouwen bauen bâtir building (1932)* van J.B. van Loghem. Daarnaast gaat de schrijver uitgebreid in op een selectie van niet-gerealiseerde uitgaven, zoals een Dudok-monografie en een trits gestrande boekprojecten van Jan Wils. Belangrijk om te vermelden zijn de fondscatalogi van N.V. Wed. J. Ahrend & Zoon, Kosmos en Argus (een naoorlogse dochteronderneming van Ahrend), die door de schrijver nauwgezet zijn gereconstrueerd en samen 120 pagina’s in het boek beslaan.

Hans Oldewarris gaf met Peter de Winter van 1983 tot 2013 leiding aan de in architectuur en toegepaste kunst gespecialiseerde uitgeverij 010. Bovendien redi-

geert hij sinds 2013, tot voor kort met Sjoerd van Faassen en Herman van Bergeijk, het tijdschrift *Eigenbouwer*, dat met enige regelmaat ruimte biedt aan onderzoek naar architectuurpublicaties en publicerende architecten. Als doorgewinterd boekenman schrijft Oldewarris met zeldzame helderheid over de praktische kanten van het uitgeversbedrijf: over honoraria, contracten en oplages, prospectussen, fondscatalogi en financieringsvarianten. Ook komt de dynamiek tussen de uitgever en auteurs, vormgevers, drukkers, recensenten, tijdschriftredacties, boekwinkels en andere actoren mooi in beeld, net als de concurrentiepositie van Kosmos in een drukbezette markt, met de Rotterdamse uitgeverij W.L. & J. Brusse – waarover Oldewarris eerder schreef – als belangrijkste tegenstrever.

Kosmos publiceerde (vaak meerdere) boeken van indertijd bekende architectuurschrijvers en schrijvende architecten als Paul Bromberg, W.M. Retera, J.J. Vriend, J.P. Mieras en L. Zwiers. Er werd samengewerkt met architectuurfotografen zoals Bernard F. Eilers, C.A. Deul en E.M. van Oijen en typografen en vormgevers als Sjoerd de Roos, Jan van Krimpen, André Vlaanderen en Paul Schuitema. Met voorsprong de belangrijkste en meest productieve auteur in het fondssegment architectuur van Kosmos was J.G. Wattjes (1879-1944), die door Oldewarris zelfs – ironisch? – als de twintigste-eeuwse Vitruvius wordt getypeerd. De ingenieur Wattjes werd in 1918 benoemd als hoogleraar aan de Polytechnische Hoogeschool in Delft. Amper een jaar later werd hij met een boekvoorstel benaderd door Van der Kolk, die op dat moment nog werkzaam was voor de technische boekhandel en uitgeverij N.V. Wed. J. Ahrend & Zoon. Uiteindelijk verschenen van zijn hand achttien bouwtechnische boeken en verschillende architectuurboeken bij Kosmos en voorloper Ahrend. Op bouwtechnisch gebied was zijn belangrijkste bijdrage het tiendelige handboek *Constructie van gebouwen*, maar bij een algemener publiek maakte de auteur naam met het tweedelige architectuuroverzicht *Nieuw-Nederlandsche Bouwkunst*, dat dankzij viertalige fotobijdragen ook in het buitenland goed verkocht. En passant publiceerde Wattjes ook nog eens twee populair-wijsgerige titels bij de Leidse uitgeverij W.D. Meinema.

In de inleiding en het nawoord laat Oldewarris zich kritisch uit over de persoonlijkheidscultus die is ontstaan rond literaire uitgevers zoals Geert van Oorschot, Bert Bakker en Emanuel Querido, gevoed door biografieën waarin de uitgever wordt neergezet als spilfiguur in het literaire veld, die auteurs kan maken of breken en manuscripten ‘kneedt en boetseert tot de zaak tot bloei komt’. Dergelijke studies zijn eerder uitgeversgeschiedenissen dan uitgeverijgeschiedenissen, aldus Oldewarris. Bovendien absorbeert deze minderheid van markante literaire uitgevers alle

academische belangstelling, waardoor uitgeverijen als Kosmos buiten beeld blijven.

Oldewarris schetst een breed beeld van de uitgeverij Kosmos, het fonds, de belangrijkste segmenten en de sleutelauteurs. Toch is ook *Liefde voor de Hollandse bouwkunst* naar mijn idee naast een uitgeverijgeschiedenis een uitgeversgeschiedenis. Van der Kolks naam staat weliswaar niet op de titelpagina, maar de titel zelf slaat wel degelijk op hem. Ook valt de periodisering van het onderzoek van Oldewarris, van 1923 tot 1960, bijna helemaal samen met diens directeurschap. Na zijn vertrek in 1961 publiceerde Kosmos nog maar zeer incidenteel boeken over architectuur, kunst en toegepaste kunst. Soms is er een indicatie dat Kosmos groter was dan Van der Kolk, bijvoorbeeld wanneer de directeur na de Tweede Wereldoorlog aan een auteur schrijft: ‘Van ons personeel ontbreekt helaas nog één man. Hij was van Joodse afkomst en zal wel niet meer terugkeren.’ Maar uiteindelijk is het Van der Kolk die centraal staat.

Dat kan misschien ook niet anders. Ten eerste doordat Van der Kolk hoogstwaarschijnlijk zelf de samensteller was van het Kosmos-correspondentiearchief waarop het onderzoek voor een groot deel berust. En ten tweede doordat Van der Kolk zich ogenschijnlijk met alle facetten van het uitgeversbedrijf bemoeide, van het scouten van auteurs tot de afbeeldingkeuze en het onderhouden van contact met mogelijke recensenten en geïnteresseerde tijdschriftredacties. Hij schiftte zelf interessante onderwerpen en invalshoeken uit het aanbod van kranten, tijdschriften en buitenlandse literatuur; hij zocht bij deze onderwerpen zelf auteurs en stelde de contracten op; hij bleef ook tijdens het schrijfproces nadrukkelijk met de auteurs in contact, gaf hen suggesties en stuurde relevante literatuur. Zo ontving Wattjes in de voorbereiding van *Nieuw-Nederlandse Bouwkunst* twee afleveringen van *Wasmuths Monatshefte* over Nederlandse bouwkunst, een monografie gewijd aan architect J.A.G. van der Steur, een boek over H.P. Berlage en het tweedelige *Landhuisbouw in Nederland* van Herman van der Kloot Meijburg.

In de architectuurgeschiedenis is het gebruikelijk de schepping van een architectuurboek te zien als een solodaad van de auteur – diens volledige ‘auteurschap’ over de inhoud en vorm van de twee kanten en alles daartussen staat buiten kijf. Het geval Van der Kolk laat zien dat uitgevers, zeker die van het ondernemende soort, een groot aandeel konden hebben in de totstandkoming van canonieke publicaties. Een goed voorbeeld is *Bouwen bauen bâtir building* van J.B. van Loghem. Van der Kolk had na lezing van een kritische recensie van Wattjes’ *Nieuw-Nederlandse Bouwkunst* bij de krantenredactie geïnformeerd naar de recensent. Dat bleek Van Loghem te zijn. Van der Kolk zocht contact en vroeg de architect of hij zijn ideeën over

nieuwe architectuur kon uitwerken tot een boek. Dergelijke voorbeelden laten zien hoe actief en aanwezig Jac. van der Kolk was als directeur van Kosmos en geven een indicatie van zijn centrale plek in het architectuurdiscours van de jaren twintig en dertig van de vorige eeuw.

Oldewarris is erin geslaagd een goed beeld te schetsen van de werkwijze van Van der Kolk en Kosmos en de omstandigheden waarin die werkwijze tot stand kwam. Op de vraag hoe die werkwijze verschilt van de concurrentie moet hij het antwoord schuldig blijven, omdat behalve naar Kosmos en Brusse nog geen serieus onderzoek is verricht naar in architectuur en toegepaste kunst gespecialiseerde uitgeverijen. Hoe vond

de werving van auteurs en de financiering en distributie van boeken plaats bij uitgeverijen als Van Mantgem & De Does, L.J. Veen, C. Misset of Moorman's Periodieke Pers, die tijdens het interbellum belangrijke architectuurboeken of -tijdschriften uitgaven? Was Van der Kolk als directeur exemplarisch of was bij deze uitgeverij de verantwoordelijkheid meer uitgesmeerd over verschillende posten? We weten het simpelweg niet. Dat is misschien het ondankbare lot van een nauwkeurige uitgeverij/uitgeversgeschiedenis als *Liefde voor de Hollandse bouwkunst*. Het historiografische gat wordt aanzienlijk verkleind, maar tegelijk wordt zichtbaar hoe groot dat nog altijd is.

ROEL GRIFFIOEN



MICHEL PURMER

HET LANDSCHAP BEWAARD NATUUR EN ERFGOED BIJ NATUURMONUMENTEN

Hilversum (Uitgeverij Verloren) 2018, 472 pp.,
ills. in zwart-wit en kleur, ISBN 978 90 8704 751 1, € 39

In 2018 promoveerde historisch geograaf Michiel Purmer aan de Vrije Universiteit op een proefschrift over de ontwikkeling in het denken over natuur en erfgoed in de Nederlandse natuurgebieden in het algemeen, en de terreinen van Natuurmonumenten in het bijzonder. Van dat proefschrift verscheen een fraai uitgegeven handelseditie. Die sluit aan op actuele discussies over 'landschapspijn', verlies aan biodiversiteit door landbouw, de wens om natuurlijke processen meer ruimte te geven ('rewilding') en de vraag om landschapsbescherming als reactie op de energietransitie. Ook vanuit de erfgoedzorg is er behoefte aan dit type onderzoek. Sinds de nota Belvedere (1999) en de Visie Erfgoed en Ruimte (2011-2016) staat de relatie tussen natuur en erfgoed nog sterker dan voor-

heen op de agenda. Dit proefschrift geeft de benodigde verdieping en laat zien dat dit een oude discussie is, die binnen Natuurmonumenten al tot heftige debatten heeft geleid. En hoewel dit per periode en per gebied tot andere accenten heeft geleid, toont Purmer aan dat de samenhang tussen natuurbehoud en cultuurbehoud binnen de vereniging een constante factor was.

Al sinds het begin van de natuurbescherming rond 1900 is er discussie over de wijze waarop binnen natuurprojecten wordt omgegaan met cultuurhistorie. Dit polariseerde in de jaren 1980, toen natuurbouw en de nadruk op het herstel van natuurlijke processen dominant werden, vaak ten koste van oude cultuurlandschappen. Historisch geografen (zoals Hans Re-

nes, de promotor van Purmer) hebben hier veel over geschreven, en via hun contacten met de terreinbeheerders ook veel invloed gehad. Ook de Beekmanstichting en het Platform Landschap & Cultuurhistorie hebben via diverse publicaties gewezen op de cultuurhistorische waarden van het Nederlandse landschap. Daarbij was de vraag hoe deze zouden moeten worden geïntegreerd met ruimtelijke ordening, natuurbeheer en landschapsplanning. Purmer plaatst dit soort initiatieven in een kader, zet begrippen en hun oorsprong op een rijtje, en laat via vier concrete casussen zien hoe daar in de praktijk door de Vereniging Natuurmonumenten mee werd omgegaan. Want hoewel die discussies eind twintigste eeuw oplaaiden, is die zorg, en het debat daarover, al veel ouder. Purmer legt dit helder uit, in hoofdstukken die voor iedereen die werkzaam is in dit veld verplichte kost zijn. Hiermee toont hij zich een leerling van Hans Renes, die in zijn proefschrift over Noord- en Midden-Limburg en passant veel aandacht besteedt aan landschapsbescherming en landschapswaardering. Dat hij een publicatie als die van Wim Denslagen over het verdwijnende boerenlandschap heeft gemist, doet niets af aan zijn uitgebreide onderbouwing en begripsverklaring.

De eerste honderd pagina's zijn inleidend, theoretisch, en leggen begrippen uit. Natuur, landschap, erfgoed, ze worden veelal door en naast elkaar gebruikt, maar wat betekenen deze begrippen eigenlijk en hoe vinden ze toepassing in het natuurbeheer? Zeer lezenswaardig, helder beschreven, en mooi geïllustreerd. Opvallend is het rijke archief van Natuurmonumenten zelf, waaruit Purmer veel fraai materiaal gebruikt. Het boek is hiermee ook een geschiedschrijving van de vereniging geworden. Purmer laat zien dat cultuurbehoud al vanaf de oprichting in 1905 tot de taken van de organisatie werd gerekend. Mooi is zijn schets van de verwevenheid van de vroege natuurbescherming en de vroege monumentenzorg, die deels langs dezelfde lijnen en personen voerde: de naam Natuurmonumenten zegt eigenlijk al genoeg. Dit is kennis die allemaal eerder is opgeschreven, maar die binnen de context van dit proefschrift nieuwe betekenis krijgt. Purmers bevlogen betoog getuigt van een caleidoscopische werkwijze en interesse in diverse wetenschapsterreinen.

Na deze beschouwingen volgen vier regionale casussen, die elk een ander type natuurbeheer vertegenwoordigen. Deze casussen zijn opgebouwd in de lijn van de landschapsbiografie, een methodiek die de laatste jaren gebruikelijk werd. Net als in publicaties van onder meer de archeoloog Jan Kolen werd hierbij nadrukkelijk gekeken naar 'auteurschap': de invloed van diverse (groepen) mensen op het landschap. Indachtig deze benadering hebben de vier beschrijvingen een aanduiding meegekregen die dit moet

onderschrijven: de baron (Eerder Achterbroek), de bunkerbouwer (de duinen), de boer (het Geuldal) en de boswachter (het Mantingerveld). Het zijn stuk voor stuk zeer lezenswaardige hoofdstukken, die het denken over landschap binnen de Vereniging Natuurmonumenten illustreren.

Twee gebieden wil ik nader toelichten: Mergelland en de Atlantikwall. De casus van de Atlantikwall is interessant omdat het beschreven erfgoed, de resten van de Duitse verdedigingslijnes uit de Tweede Wereldoorlog, nog altijd omstreden is en niet overal de waardering krijgt die het verdient vanuit het perspectief van goede erfgoedzorg. Tekenend is dat de Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed pas in 2020 de opdracht heeft gekregen om een landelijke visie te ontwikkelen op instandhouding van de Atlantikwall. Hoewel delen een beschermd status hebben als gemeentelijk of rijksmonument, is er geen bescherming op grotere schaal. Nog steeds worden bunkers of andere resten van de Atlantikwall opgeruimd. Veel van deze relictten liggen in de duinen en zijn in bezit en beheer van natuurorganisaties. Purmer beschrijft elders al in zijn proefschrift dat de natuurorganisaties in feite ook de grootste monumenteneigenaren van ons land zijn, dus dat aspect komt hier duidelijk naar voren. Tegelijkertijd constateert Purmer een paradox: binnen natuurterreinen zijn de gaafste ensembles bewaard gebleven, maar juist daar is er weinig aandacht voor. Hoe gaat een natuurbeheerder om met deze resten, meer dan het benutten van de betonnen werken voor het huisvesten van vlermuizen? Purmer schetst drie scenario's: musealisering, wildernisnatuur of ruïnelandschap. Elk perspectief heeft zijn voors en tegens, en bunkers kunnen wel wat hebben. Maar de vraag is wel wat natuurbeheerders als hun erfgoedtaak beschouwen. Wat is dominant, en kan per deelgebied worden gekozen voor een specifieke vorm van (erfgoed)beheer? Purmer diept zijn thematiek via deze casussen verder uit.

Het Geuldal in Zuid-Limburg is een iconisch landschap, waar Natuurmonumenten zich ook al lang voor inspannt. Purmer laat zien dat de motieven om dit landschap te beschermen door de tijd variëren. Het Geuldal stond centraal in het boekje *Ons Krijtland* van Eli Heimans (1911), die hierin opriep het hele gebied tot Nationaal Park uit te roepen. Zover is het niet gekomen (het werd wel Nationaal Landschap), maar we zien vanaf dat moment wel successievelijke aankopen door Natuurmonumenten, met als doel het bijzondere karakter van dit gebied te behouden. Purmer beschrijft prachtig hoe men trachtte het Zuid-Limburgse landschap te beschermen tegen talloze bedreigingen. In die zin is het Geuldal vergelijkbaar met veel plekken in Nederland, waar regionale samenwerking én een lange adem nodig zijn om landschappen te beschermen tegen ongewenste ontwikkelingen. Natuurmonumen-

ten bezit nu grote delen van het Geuldal, inclusief kleine landschapselementen en enkele kastelen, maar worstelt nog altijd met de vraag hoe dit bijzondere cultuurlandschap te beheren vanuit het perspectief van natuurbehoud. Gaat het om het herstellen van natuurlijke processen, of is behoud van het cultureelhistorische karakter uitgangspunt?

Purmer beschrijft die worsteling tot op de dag van vandaag: Natuurmonumenten heeft sinds 1911 vastgehouden aan het arcadisch natuurbeeld, maar gaf daarnaast ook ruimte aan wildernisnatuur, recreatienatuur en functionele natuur. Het toont daarmee ook de betrekkelijkheid van referentiebeelden aan, want er zijn altijd keuzes te maken, bijvoorbeeld in samenwerking met de landbouw die aangrenzende gronden heeft. En niet te vergeten het toerisme, dat grote invloed heeft gehad op natuur- en landschapsbeheer.

Samenvattend mogen we concluderen dat we met dit proefschrift een zeer waardevolle bijdrage in handen hebben om het debat over natuurbehoud, of het nu gaat om arcadische parklandschappen of 'rewilding', te kunnen beschouwen vanuit het perspectief van erfgoed, of beter gezegd: vanuit historisch-geografisch perspectief. Purmer pleit in zijn slothoofdstuk voor een ontwikkelingsgerichte benadering om bij het be-

heer en de inrichting van natuurgebieden integraal na te denken over de transformaties van de toekomst en aandacht te besteden aan de actuele en toekomstige uitdagingen op het vlak van landschap, ruimtelijke kwaliteit en klimaat. Het is te hopen dat het toetsingskader dat hij schetst ook écht een rol gaat spelen in de discussies over welke natuurreferentie we kiezen voor welke plek. Maar de geschiedenis leert ook dat niets zo veranderlijk is als onze kijk op het landschap en het daarbij behorende erfgoed. Het enige wat we zeker weten is dat landschappen zich ontwikkelen en de wensen van de samenleving weerspiegelen. De grote aandacht die zaken als klimaatverandering en energietransitie momenteel krijgen zal zijn effect hebben op de inrichting van terreinen, waarbij soms drastische keuzes gemaakt zullen worden. De vraag is hoe erfgoed daarin een rol gaat spelen, en of de synergie met zaken als biodiversiteit het landschap als startpunt gaat beschouwen. Maar vooral ook – indachtig het Verdrag van Faro (erfgoedparticipatie) en het Verdrag van Florence (landschap) – hoe de samenleving wordt betrokken bij de strategische keuzes.

HENK BAAS

architectenbureau
Vroom





ISBN 978-94-636-6281-9



9 789463 662819