



K N O B

Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond

BULLETIN



Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond

Opgericht 7 januari 1899

Bulletin KNOB

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

Hoofredactie

Dr. Marie-Thérèse van Thoor (Technische Universiteit Delft)

Redactie

Prof. dr. Lex Bosman (Universiteit van Amsterdam)
Dr. Reinout Rutte (Technische Universiteit Delft)
Dr. Freek Schmidt (Vrije Universiteit Amsterdam)
Dr. Guido Steenmeijer (De Fabryck – Bureau voor Gebouwhistorisch Onderzoek)
Dr. Gabri van Tussenbroek (Bureau Monumenten & Archeologie Amsterdam/Universiteit Utrecht)

Drs. Caroline Gautier (eindredacteur)

Drs. Leo Reijnen (vertaler)

Kopij voor het Bulletin KNOB

Voor auteursinstructies zie:
www.knob.nl/bulletin/richtlijnen-voor-auteurs

Voorstellen voor kopij graag als synopsis, met enkele relevante afbeeldingen, aanleveren bij:

Bulletin KNOB

t.a.v. Dr. Marie-Thérèse van Thoor, hoofredacteur

Postbus 5043, 2600 GA Delft

015 2781535 info@knob.nl

Abonnementen en lidmaatschap KNOB

Algemeen: € 68,00; t/m 27 jaar: € 26,00; vanaf 65 jaar: € 52,00; instellingen: € 130,00.

Het lidmaatschap wordt aangegaan voor de duur van een kalenderjaar en wordt stilzwijgend verlengd. U kunt uw lidmaatschap schriftelijk beëindigen, via post of email, vóór 1 november van het lopende jaar.

Bureau KNOB

Postbus 5043, 2600 GA Delft 015 2781535

info@knob.nl www.knob.nl

Bestuur KNOB

Drs. H.J.J. Lenferink (voorzitter), Drs. H.P. Jansen (vice-voorzitter), Dr. mr. G. Medema (secretaris),
dhr. A.P.P. Met (penningmeester), mw. Ir. J.J. de Graauw (lid),
dhr. P.J.A. Baars (lid)

Druk en lay-out

Weevers Grafimedia, Postbus 22, 7250 AA Vorden

INHOUD

In Memoriam dr. ing. Henk Zantkuijl (1925-2012) 185

MaartenJan Hoekstra

Het Plan Zuid in woorden. Veranderende stedenbouwkundige begrippen en een onbekende plankaart 186

Hannes Pieters

Het interieur van de Koninklijke Bibliotheek van België door de Kortrijkse Kunstwerkstede De Coene. Markante getuige van een wijzigende visie rond representatie 199

Herman van Bergeijk

‘Zijn we niet allen verheugd als we weer een nieuwe reis kunnen beginnen?’ D.F. Slothouwer en zijn Prix de Rome reis 211

Walther Schoonenberg

De Van Houtenmonumenten. Een reconstructie van de werkwijze van Eelke van Houten (1872-1970) 221

Publicaties

Marie-Thérèse van Thoor (red.), Willem A. Maas. Leven en werk van een Utrechts architect (recensie Vincent van Rossem) 232
C. Wagenaar, Town Planning in the Netherlands since 1800. Responses to Enlightenment Ideas and Geopolitical Realities (recensie Rob Dettingmeijer) 233

Summaries

Auteurs

236

Afbeeldingen omslag

Voorzijde: Interieur van de Krantenleeszaal van de Koninklijke Bibliotheek van België door de Kortrijkse Kunstwerkstede De Coene (Stichting De Coene (verzameling De Craene), Rijksarchief Kortrijk, R. Van Obberghen, nr. 9475/27)

Achterzijde: H.P. Berlage, Plan Zuid Amsterdam, 1915, met correcties uit 1916 (Amsterdam Museum)

BULLETIN KNOB

Jaargang 111, 2012, nummer 4

In Memoriam dr. ing. Henk Zantkuijl (1925-2012)

Op 6 september jl. overleed Hendrik Jacob Zantkuijl, bouwhistoricus van het eerste uur, erfgoedspecialist en oud-docent restauratie aan de Technische Universiteit Delft. Henk Zantkuijl werd op 30 augustus 1925 in Utrecht geboren als zoon van een timmerman-aannemer. Hij was min of meer voorbestemd om het familiebedrijf over te nemen. In het verslag van een gesprek met hem uit 1989 schrijft Ben Kroon over deze periode: ‘Wandelen en huizen kijken deed hij als jongen aan de hand van opa in Utrecht. De Zantkuijls zaten er al generaties in de bouw. Henk, jong wees geworden, groeide op bij opa en een oom. En die keken op millimeters. Of het een huis van Rietveld was of van Bredero, het moest goed gebouwd zijn, geen scheve luifel, geen lekkende goten. Het waren leermeesters, zegt hij nu, die niet geloofden in hemelse bevliegingen, maar in ijverig zijn. De grote gaven komen niet vanzelf.’ Er was nóg een vaderfiguur: Willem Stooker, ambtenaar bij gemeentewerken Utrecht en verantwoordelijk voor het hele restauratiebeleid. Toen de jonge MTS-er Henk Zantkuijl in 1943 bij hem stage wilde lopen, liet hij weten: ‘Ik heb zijn grootvader gehad, zijn vader, laat dat jochie maar komen.’ Van de legendarische Stooker leerde Zantkuijl liefde voor het ambacht en vooral kijken. Het zou een vriendschap voor het leven blijven.

Tijdens zijn studie aan de Utrechtse MTS raakte Zantkuijl geboeid door de eenvoud en de constructieve helderheid van de architectuur uit de periode die door architectuurhistorici wordt omschreven als romaans. Deze interesse werd nog versterkt tijdens zijn eerste baan, van 1948 tot 1953, als medewerker van Willem Stooker bij de dienst van Openbare werken van de gemeente Utrecht. Daar werd hij ook met de problemen van het echte restauratievak geconfronteerd. De opgedane ervaring kon hij vervolgens in praktijk brengen nadat hij op 1 augustus 1953 als opzichter-tekenaar was aangesteld bij het in dat jaar opgerichte Amsterdamse Gemeentelijk Bureau Monumentenzorg. Samen met Ruud Meischke, de heer Sijmonsbergen en Ton Schaap ontwikkelde hij zich binnen dit bureau tot een pionier op het gebied van de gemeentelijke monumentenzorg. Hij zou er 35 jaar blijven. Ook was Henk Zantkuijl 20 jaar lang nauw betrokken bij de beoordeling en bescherming van monumenten van jongere datum. Dit deed hij als lid van de Commissie Dooijes. Naast zijn werk voor het Gemeentelijk Bureau was Henk Zantkuijl actief als docent en auteur.

Omstreeks 1970 werd hij als gastdocent gevraagd door de Werkgroep Restauratie van de Afdeling der Bouwkunde van de Technische Hogeschool Delft. Daar ontmoette hij onder andere Coen Temminck Groll – toen de Utrechtse ‘monumentenman’ als opvolger van de eerder genoemde Willem Stooker – die ook als gastdocent was gevraagd. Later, nadat Temminck Groll in 1972 tot hoogleraar Restauratie was benoemd, werd Zantkuijls gast-docentschap omgezet in een gewoon (deeltijd)-docentschap. Henk Zantkuijls colleges waren bijzonder geliefd, omdat de stu-

denten direct aanvoelden dat hier geen theoreticus, maar een praktijkman aan het woord was, die vanuit zijn grote kennis van de oude bouwpraktijk glashelder kon uitleggen hoe een bouwwerk in elkaar stak. Ook kwamen veel studenten kunstgeschiedenis van diverse Nederlandse universiteiten als toehoorders op zijn colleges af. Diezelfde colleges gaf hij ook iedere woensdagmiddag op het Amsterdamse Bureau Monumentenzorg aan de Dirk van Hasseltsteeg voor de medewerkers en voor enkele genodigden, zoals in mijn geval, ter voorbereiding op mijn taak als eindredacteur van Bouwen in Amsterdam. Ik heb daar meer over de geschiedenis van het ambachtelijke bouwen en de daaruit voortvloeiende vormgeving opgestoken dan tijdens mijn studie kunstgeschiedenis.

Op 12 januari 1989 beëindigde Zantkuijl officieel zijn functie als hoofd van het Gemeentelijk Bureau Monumentenzorg met een afscheidsrede. Filosoferend vanuit twee invalshoeken, namelijk ‘het lezen van architectuur’ en ‘Ruskin’, auteur van het bekende boek *Seven Lamps of Architecture* (1849), werden liefdevol zeven lampen opgedragen aan vakmensen, bestuurders, eigenaren, en restaurerende instellingen, maar ook aan ‘al degenen die zoekend en ploeterend, naar eer en geweten, luisterend en vol aandacht, maar bescheiden en met veel twijfels aan een restauratie beginnen en erover oordelen’, aan zijn echtgenote Jeanne, en tenslotte aan zijn eigen Gemeentelijk Bureau Monumentenzorg. Het wetenschappelijk onderzoek noemde hij de vleugels of vlerken van in de monumentenzorg werkzame personen, onder wie ambtenaren [klerken]. In de onderdoorgang van het Rijksmuseum had hij namelijk een toepasselijke spreuk ontdekt, die volgens hem maar weinigen was opgevallen, en die luidt: ‘’t Is zottheitjd van een dwaze klerck te willen vliegghen zonder vlerck.’ Hoewel Henk Zantkuijl meer een verteller was dan een schrijver, heeft hij niettemin in de loop van de jaren veel gepubliceerd en meegewerkt aan publicaties. Het zou zeker nuttig zijn daar eens een bibliografie van samen te stellen. Als eindredacteur van de eerste 24 afleveringen van zijn *Bouwen in Amsterdam (1973-1978)*, was ik getuige van zijn enthousiasme en onvermoeibare inzet om alles zo duidelijk mogelijk over het voetlicht te brengen voor een breed publiek. Ik ben blij dat ik op bescheiden wijze heb mogen bijdragen aan deze afleveringen. Echt vereerd voelden mijn opvolger Dick Baas Becking en ik ons toen wij in 1991 door Henk Zantkuijl werden gevraagd om zijn paranimfen te zijn bij de verdediging van zijn proefschrift aan de Technische Universiteit Delft met als promotor Frits van Voorden. De toen aan hem verleende doctorsbul beschouwde hij als de kroon op zijn werk.

Namens de redactie,

Chris G.T. Smeenk

Oud-bibliothecaris Faculteit Bouwkunde,
Technische Universiteit Delft

Het Plan Zuid in woorden

Veranderende stedenbouwkundige begrippen en een onbekende plankaart

MaartenJan Hoekstra

Het Plan Zuid van H.P. Berlage (1856-1934) uit 1915 geldt nog steeds als een revolutionair stedenbouwkundig plan.¹ In tegenstelling tot de pragmatische stratenplannen uit de negentiende eeuw presenteerde Berlage een monumentaal totaalontwerp, dat vergezeld ging van twee vogelvluchttekeningen en een uitgebreide ‘Memorie van Toelichting’.

Over zowel ontwerp als totstandkoming van het Plan Zuid is veel geschreven, waardoor het weinig geheimen meer lijkt te hebben.² In dit artikel zal dit ijkpunt van de Nederlandse stedenbouw bekeken worden vanuit de begrippen die Berlage gebruikte in zijn toelichting, als een van de casussen binnen een promotieonderzoek naar stedenbouwkundige begrippen in de afgelopen honderd jaar.

Dan blijkt om te beginnen dat de plantoelichting naar een andere plankaart verwijst dan altijd wordt afgebeeld. In deze bijdrage wordt daarom allereerst beschreven hoe de originele plankaart uit 1915 een ander licht werpt op het Plan Zuid. Vervolgens gaat de meeste aandacht naar de begrippen zelf, omdat de betekenis van de destijds gebruikte woorden tegenwoordig lang niet altijd duidelijk of hetzelfde blijkt te zijn. Het onderzoek laat dan ook zien hoe historische plannen en hun toelichtingen in samenhang begrepen kunnen worden.

Onderzoek naar stedenbouwkundige begrippen

Elk vakgebied kent zijn eigen begrippen. Bij een discipline als de stedenbouwkunde, waarvan de producten de directe leefomgeving van gewone burgers bepalen, lopen jargon en dagelijks taalgebruik echter door elkaar. Om zowel de huidige begrippen in een steeds democratischer bouwproces als ook de begrippen uit historische perioden te kunnen verhelderen is een promotieonderzoek gestart naar de ontwikkeling die stedenbouwkundige begrippen de afgelopen eeuw hebben doorgemaakt. Hierbij is gekozen voor begrippen die verwijzen naar concrete fenomenen uit plannen voor de gebouwde omgeving, in drie categorieën: openbare ruimten, bebouwing en de stad en zijn onderdelen. Onderzocht worden vier uitbreidingsplannen voor Amsterdam. Het Plan Zuid van Berlage uit 1915 vormt hierbij de eerste casus, de andere ontwerpen zijn Buitenveldert (als onderdeel van het Algemeen Uitbreidingsplan), de Bijlmermeer en IJburg.

In alle gevallen zijn de ontwerptekeningen het startpunt, omdat die de concrete fenomenen laten zien waar de begrippen naar

verwijzen (de zogenoemde referenten). Per plan worden de belangrijkste begrippen in drie stappen bestudeerd. In eerste instantie wordt onderzocht met welke woorden de ontwerpers de referenten beschrijven en welke betekenissen vallen op te maken uit de plantoelichting en uit andere teksten van de ontwerpers.³ Ten tweede worden hier teksten uit de ontstaansperiode naast gelegd van vakgenoten, beleidsmakers en leken, en uit woordenboeken, om te kunnen zien welke woorden met welke betekenissen destijds gangbaar waren voor de ontworpen referenten (synchroon onderzoek). Een speciaal geval voor de eerste casus is het *Bouwkundig woordenboek* van L. Zwiers uit 1916, dat veel stedenbouwkundige trefwoorden bevat, alsmede het door Berlage geschreven lemma ‘stedenbouw’.⁴ Tot slot wordt onderzocht hoe de woorden voor de referenten zich tot op heden hebben ontwikkeld qua betekenis. Uit recente teksten en historisch-taalkundig onderzoek valt op te maken dat sommige begrippen van betekenis zijn veranderd, dat andere zijn verdwenen en dat nieuwe zijn verschenen (diachroon onderzoek).⁵

Op die manier ontstaat niet alleen een gedetailleerd inzicht in het onderzochte ontwerp, maar vooral in de begrippen ten tijde van de ontstaansperiode, en door de keuze van plannen uit verschillende perioden en de vergelijking met het heden, tevens in de historische ontwikkeling van stedenbouwkundige begrippen in de laatste honderd jaar.

De aanloop naar het Plan Zuid van 1915

Al in 1883 had Berlage zich gebogen over de stedenbouwkundige ontwikkeling van Amsterdam en zich daarbij kritisch uitgelaten over de monotonie van de negentiende-eeuwse wijk de Pijp.⁶ In de jaren daarna vond hij weerklank in met name Duitstalige vakliteratuur. Van grote invloed was het boek *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen* van de Oostenrijkse architect C. Sitte, waarin veel schilderachtige pleinen met gesloten gevelwanden besproken werden.⁷ Tijdens lezingen in 1892 haalde Berlage dit boek enthousiast aan.⁸ Maar Berlage was minstens zo onder de indruk van een zakelijker handboek, *Der Städtebau* van J. Stübben, waarin met name monumentale plattegronden en gedetailleerde straatprofielen werden getoond.⁹ Door Sitte en Stübben te combineren kon Berlage in zijn bekende lezing ‘Bouwkunst en Impressionisme’ uit 1893 concluderen dat voor een succesvol stedenbouwkundig plan samenhangend



Afb. 1. H.P. Berlage, Plan Zuid, 1900, getekend 1918 door J. Stübben (TU Library)

ontworpen gevelwanden belangrijker waren dan architectonische details.¹⁰ Toen hij in 1900 gevraagd werd om een ontwerp voor de zuidzijde van Amsterdam te maken, wilde hij dan ook gebruikmaken van monumentale bouwblokken. Hij vreesde echter dat die aan kracht zouden verliezen door de hier gebruikelijke architectuur per individueel perceel.¹¹ Daarom was het eerste Plan Zuid een compromis, of zoals Berlage in zijn ‘Architectonische toelichting’ schreef: ‘in aanleg monumentaal, in détail schilderachtig’.¹² Het ontwerp was inderdaad afwisselend, met grillig gevormd ‘vaarwater’, ‘aaneengesloten bebouwing’ met pleintjes en korte straatjes in het midden, en ‘open bebouwing’ langs de Amstel en rond een ‘terrein voor tentoonstelling-, sport en exercitiedoeleinden’ en grote oppervlakken ‘openbaar plantsoen’ (afb. 1).¹³ Bij de openbaarmaking in 1904 werd het ontwerp kritisch ontvangen.¹⁴ Desondanks werd het in januari 1905 aangenomen door de gemeenteraad.¹⁵ Men begon echter niet direct met de uitvoering, omdat de zuidelijke helft van het plangebied nog geen gemeentelijk eigendom was en de onteigeningskosten vanwege de geringe hoeveelheid ontworpen bebouwing waarschijnlijk veel hoger zouden uitvallen dan de baten.

Daarmee stond de ontwikkeling van het plangebied lange tijd stil, maar dat gold niet voor Berlages visie op stedenbouw.¹⁶ Uit lezingen die hij in de periode tot 1915 in binnen- en buitenland hield, valt op te maken dat zijn stedenbouwkundige theorie steeds completer werd. In een niet-gepubliceerde lezing uit 1904 over zijn eerste Plan Zuid baseerde hij zich nog vooral op de zakelijkheid van Stübben, maar daarna ging hij meer aandacht besteden aan de historische ontwikkeling van de stedenbouw.¹⁷ Cruciaal voor de vervolmaking van Berlages theorie waren drie boeken. In 1908 was *Platz und Monument* van A.E. Brinckmann verschenen, waarin Berlage veel van zijn eigen ideeën herkende en waaraan hij een terugkerend motto ‘Städte bauen heisst mit dem Hausmaterial Raum gestalten’ ontleende.¹⁸ In zijn lezingen

‘Stedenbouw’ uit 1908-1909 nam hij van Brinckmann ook veel historische voorbeelden over, waarbij de monumentale geometrie van de barok prominent aanwezig was, zoals ook in zijn uitbreidingsplan voor Den Haag uit 1908.¹⁹ Een tweede invloedrijk boek was *Die einheitliche Blockfront* van W.C. Behrendt uit 1911, dat toonde hoe met het samenhangend ontworpen bouwblok en strategisch geplaatste accenten het stadsbeeld gevormd kon worden.²⁰ In hetzelfde jaar verscheen een nieuw boek van Brinckmann, *Deutsche Stadtbaukunst in der Vergangenheit*, met opnieuw veel aandacht voor monumentale pleinen.²¹

In de lezingenreeks ‘Stedenbouw’ uit 1913-1914 bleek Berlage nog een stap verder te gaan, door te stellen dat de straat inmiddels belangrijker was dan het plein.²² Mogelijk was hij ook beïnvloed door Amerikaanse voorbeelden die hij had gezien op de Internationale Stedebouwtentoonstelling van 1910 in Berlijn of tijdens zijn bezoek aan Amerika in 1911.²³ In de lezingen bekritiseerde Berlage Sitte voor het eerst voorzichtig, met zijn pleidooi voor ‘diagonale straten’.²⁴ Tevens pleitte hij definitief voor ‘blokbouw’ ofwel ‘de opdracht tot bebouwing eener geheele straat aan een enkel architect’.²⁵

Niet veel later kreeg Berlage de kans zijn theorie in praktijk te brengen. In 1914 bleken slechts enkele bouwblokken volgens het plan uit 1900 gerealiseerd te zijn, in het noordoosten rond de Karel du Jardinstraat-Tolstraat. Niet alleen het gebrek aan grondeigendom had realisatie in de weg gestaan. Ook de geprojecteerde spoorlijn ten zuiden van het plangebied had ervoor gezorgd dat een groot parkgebied daar niet langer opportuun was. Bovendien was men er in Amsterdam inmiddels van overtuigd geraakt dat onderzoek naar de toekomstige bevolkingssamenstelling vereist was bij een uitbreidingsplan, en daarom leverde het Gemeentelijk Bureau voor Statistiek de nodige cijfers voor drie verschillende woningcategorieën. Deze omstandigheden, gecombineerd met de eis van de in 1901 ingevoerde Woningwet



Afb. 2. Dienst der Publieke Werken, Plan Zuid, 1917 (Stadsarchief Amsterdam)

dat elk uitbreidingsplan na tien jaar herzien moest worden, leidden ertoe dat de Dienst der Publieke Werken Berlage op 6 oktober 1914 om een aanpassing van zijn ontwerp verzocht.²⁶

Een onbekende plankaart met een andere focus

Op 27 maart 1915 leverde Berlage een geheel nieuw ontwerp in.²⁷ Meestal wordt van dit tweede Plan Zuid de bekende roodkleurige plankaart afgebeeld (afb. 2). Hierop is de ontwikkelingsrichting van Berlages gedachten over stedenbouw tussen 1900 en 1915 goed te zien: waterwegen en belangrijke straten volgen nu een strikt geometrisch patroon.²⁸ Het stratennet heeft

een hiërarchische opbouw, met brede straten over grote afstand en smalle korte straten daartussenin. Verder is de (veel grotere hoeveelheid) bebouwing verdeeld in drie verschillende klassen en is het park van het zuidwesten naar het zuidoosten verplaatst. Ten zuiden van het plangebied ligt de spoorbaan met een nieuw station en in het zuiden aan de Amstel heeft Berlage een ontwerp voor een zogenoemde ‘Tuinstad’ geïntegreerd.²⁹ Wanneer nu Berlages ‘Memorie van Toelichting’ nauwkeurig wordt bestudeerd, blijkt echter dat dit niet de originele plankaart is.³⁰ Op de kaart ontbreken namelijk verschillende onderdelen waarnaar in de toelichting verwezen wordt, te weten ‘tramlijnen’, ‘drie bebouwingsklassen met verschillende kleuren’, ‘met

nenstraat: de okerkleur van de bebouwing is hier donkerder. In de vroegst bekende zwart-wit publicaties van het plan, in de kranten *Algemeen Handelsblad* en *Nieuws van den Dag* en vaktijdschriften als het *Bouwkundig Weekblad* en *De Bouwwereld*, alle uit februari en maart 1916, is deze wijziging nog niet doorgevoerd (afb. 4).³⁴

Belangrijker dan deze en andere kleine ontwerpwijzigingen is echter de verschillende ‘toon’ van beide plankaarten. Waar de bekende plankaart de nadruk legt op de grote hoeveelheid te realiseren bebouwing en de openbare ruimte geheel onuitgewerkt laat, gaat in de oorspronkelijke plankaart veel meer aandacht naar de openbare ruimte inclusief details als bomenrijen en profielen en naar de ‘bijzondere bebouwing’ in transparant rood (‘karmijn’).

Waarschijnlijk wilde de gemeente die details niet prijsgeven, omdat ze op te veel weerstand zouden stuiten. Een kritische brief van de directeur Gemeentetram ondersteunt dit: ‘Reden om tegen Dr. Berlage’s plan, zooals het daar ligt, verzet aan te tekenen, heb ik intusschen niet; vooral omdat in de openbaar geworden, officiële teekeningen geen tramlynen zyn aangegeven.’³⁵ Uit recensies zoals die van – nota bene – J. Stübgen blijkt tevens dat de profielen (en dus de originele plankaart) destijds onbekend waren.³⁶

De bekende plankaart is waarschijnlijk als presentatiekaart vervaardigd door Publieke Werken (de dienst die linksonder ook als auteur vermeld staat), waarbij een zwart-wit versie van Berlages plan werd ingekleurd en van schaduwranden voorzien. Zo had men toch een compleet beeld, naast het abstractere en tot de gemeentegrens lopende ‘geraamteplan’ dat op 25 en 26 oktober 1917 in de gemeenteraad werd behandeld – en aangenomen (afb. 5).³⁷

Zoals uit de beschrijving van de begrippen hieronder zal blijken, sluit de oorspronkelijke plankaart veel beter aan bij Berlages visie, zijn begrippen en bij de vogelvluchten die hij op 31 augustus 1915 aanleverde.³⁸ Hierop trekken de monumentale openbare ruimten de aandacht en zijn de bouwblokken juist terughoudend vormgegeven (afb. 6 en 7).

Begrippen voor openbare ruimten

Berlage begon zijn ‘Memorie van Toelichting’ met de beschrijving van de belangrijkste openbare ruimten, waaraan hij iets minder dan een derde van de tekst wijdde. Achtereenvolgens kwamen aan de orde de waterwegen, het stratennet en de overige openbare ruimten.

Van de waterwegen lagen begin- en eindpunt aan Amstel en Schinkel vast. Berlage voegde ter hoogte van de kruising met de Boerenwetering vermoedelijk zowel om waterhuishoudkundige als esthetische redenen een afsplitsing toe.³⁹ De breedte van de waterlopen ontwierp hij overal op 30 meter (5 meter breder dan die van de grachtengordel). In het oostelijk en zuidwestelijk plandeel tekende hij stenen kaden van 15 tot 25 meter aan weerskanten (afb. 3 en 6). In het noordwesten overheersten de licht aflopende groene oevers met kademuur, zoals te zien is aan de twee ‘halve’ profielen die Berlage onderin opnam (afb. 8). Kennelijk zag hij de waterwegen niet als symmetrische ruimten van gevel tot gevel. Ze speelden in de rest van de tekst ook geen

een karmijnkleur aangegeven [...] gebouwen [...] van bijzondere beteekenis’ en de ‘teekening der profielen’.³¹ Deze details zijn allemaal wel afgebeeld op een geelkeurige plankaart die uiteindelijk is aangetroffen in het depot van het Amsterdam Museum (afb. 3).³² De kaart is gedateerd ‘maart 1915’ en rechtsonder voorzien van Berlages monogram ‘HPB’.

Een extra aanwijzing dat dit Berlages oorspronkelijke plankaart betreft is het feit dat enkele wijzigingen die Berlage tussen juni en augustus 1916 doorvoerde duidelijk later zijn overgeschilderd.³³ Dit is het best zichtbaar ten zuidwesten van het tegenwoordige Roelof Hartplein, waar de huidige Beethovenstraat met een extra hoekverdraaiing is aangesloten op de Joh. M. Coe-



Afb. 3. H.P. Berlage, *Plan Zuid*, 1915, met correcties 1916 (Amsterdam Museum)

rol bij de beschrijving van de hoofdmomenten van het plan – hun functionaliteit (afwatering en verbinding over water) stond voorop.

Toch gebruikte Berlage in zijn toelichting voor de waterwegen consequent het woord ‘gracht’.⁴⁰ In zijn lezingen komt dit woord amper voor, slechts een paar keer in relatie tot de grachtengordel.⁴¹ Omdat de hier ontworpen grachten ver afstaan van een dergelijk stedelijk uiterlijk, komt het woord ons voor deze referent enigszins vreemd voor.⁴² In het *Bouwkundig woordenboek* uit 1916 luidt de omschrijving van ‘gracht’ echter ‘kanaal in een stad, met walmuren, walbeschoeiing of glooiing, soms bezet met basaltsteen, ook wel met graszoden, en soms met bloemper-

ken’.⁴³ Waarschijnlijk stond het begrip ‘gracht’ in Berlages tijd dus nog dicht bij zijn oorspronkelijke betekenis, namelijk als ‘gegraven watergang’ in of om een stad.⁴⁴ Tegenwoordig zouden we een dergelijk water met groene oevers een ‘singel’ noemen.⁴⁵ Kennelijk heeft het woord ‘gracht’ in de afgelopen eeuw een betekenispecificatie ondergaan: het duidt nu vooral op een stedelijke watergang met kaden.⁴⁶

Overigens werden de waterwegen door tijdgenoten behalve met ‘gracht’ ook aangeduid met het neutralere en deels overlappende ‘kanaal’, zoals in een plantekening van het Plan Zuid in *De Amsterdammer* van 24 maart 1917.⁴⁷ Bij dit woord was en is de relatie met bebouwing en oevervorm minder vastomlijnd.⁴⁸ Deze

weg’ genoemd, en een enkele keer ‘hoofdweg’. Ze zijn echter niet alleen bedoeld voor verkeer, want de twee profielen en de oorspronkelijke plankkaart zelf laten (in tegenstelling tot de bekende presentatiekaart) zien dat Berlage ze ook ruimtelijk uitwerkte, inclusief ‘wandelwegen’ en ‘ruiterwegen’ met dubbele bomenrijen in het midden (afb. 8). Zijdelings betitelt hij ze ook als ‘Parkweg’. De hoofdletter wijst erop dat dit een leenvertaling is van de in Amerika in 1866 ‘uitgevonden’ parkway.⁵⁰ Niet voor niets rekende hij ze mee bij het te realiseren parkterrein van 90 hectare.⁵¹

Op de tweede plaats in de hiërarchie kwamen acht noord-zuid gelegen straten die in breedte variëren van 50 meter (de middelste straat vanaf het station) tot 30 en 25 meter. Berlage duidt ze in de toelichting aan als ‘straalvormige’ ‘hoofdstraten’ of ‘verkeersstraten’: het zijn de ‘radialen’ vanuit (en naar) het centrum, en zo noemt hij dit soort wegen in zijn lemma ‘stedenbouw’ uit 1916 ook.⁵² In het oostelijk plandeel zijn het verlengingen van bestaande straten, in het westen verloopt de aansluiting op het aanwezige stratenet minder ideaal. Wel werkte Berlage ook deze straten ruimtelijk uit, met per breedte twee profielvarianten, waarbij het verschil vooral schuilt in de aanwezigheid van verhoogde stoepen of een trambaan (afb. 8).

Ten derde ontwierp Berlage elf oost-west lopende wegen van 25 tot 15 meter breed: de zogenoemde ‘ringvormige’ ‘hoofdstraten’ of ‘verkeersstraten’. Deze ‘concentrische’ wegen, zoals ze in het lemma ‘stedenbouw’ heten, waren met name bedoeld voor de interne ontsluiting van het plangebied en kenden op één uitzondering na geen trambaan en minder bomen. Berlage tekende wel opnieuw meerdere profielen per breedte (afb. 8).

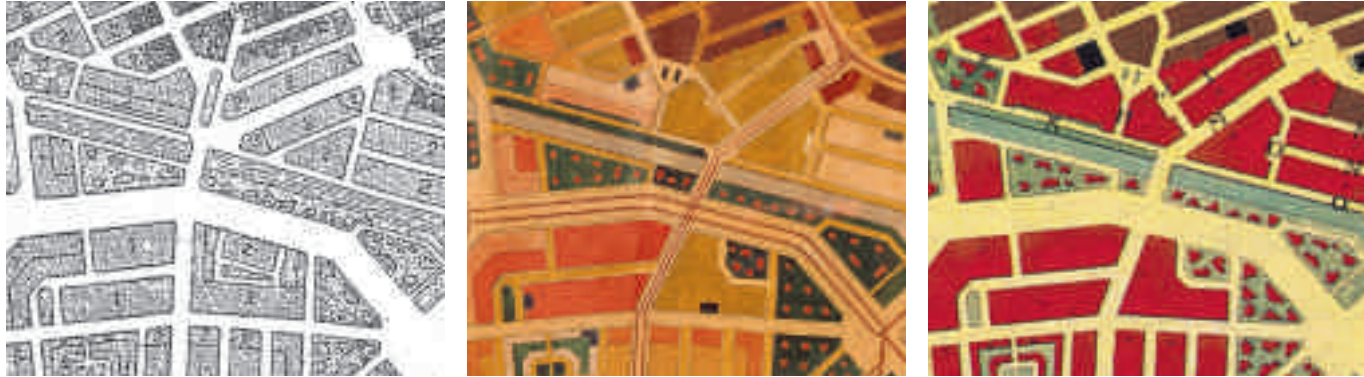
Binnen dit monumentale systeem lagen tot slot de meest eenvoudige straten, de ‘woonstraten’ (ook ‘dwarsstraten’ of ‘zijstraten’ genoemd), die in het geraamteplan ontbraken. Deze kenden een standaardbreedte van 12,5 meter.

In zijn toelichting maakt Berlage dus gebruik van de hoofdbegrippen ‘weg’ en ‘straat’, voorafgegaan door functionele specificatoren als ‘hoofd-’, ‘verkeers-’ en ‘woon-’. Dat Berlage ‘weg’ gebruikt voor die onderdelen waar het verkeer de overhand heeft en ‘straat’ daar waar de relatie met de bebouwing belangrijker is, komt overeen met de formele betekenissen van deze woorden: in de woordenboeken wordt een ‘weg’ een ‘strook land voor verkeer’ genoemd en wordt ‘straat’ gedefinieerd als ‘weg tussen rijen huizen’.⁵³

Maar wanneer we de op het oog helder gedefinieerde indeling uit de toelichting combineren met het renvooi blijkt dat de ‘verkeerswegen’ en de ‘hoofdstraten’ op de plankkaart zijn samengevoegd onder de noemer ‘hoofdwegen’ (in lichtgeel), terwijl de ‘woonstraten’ worden weergegeven als ‘wegen’ (in geel). Dit mag echter weinig verbazing wekken, want ook in de verschillende contemporaine recensies van het Plan Zuid wordt met ‘weg’ en ‘straat’ naar vergelijkbare referenten verwezen.⁵⁴ Ook in het hedendaags taalgebruik worden beide begrippen deels overlappend gebruikt. Kennelijk waren en zijn de woordenboeken hier strenger dan de taalgebruiker, voor wie de connotatie ‘tussen rijen huizen’ niet overheersend is. Mogelijk heeft de negentiende-eeuwse samenstelling ‘straatweg’ hierbij een rol gespeeld. Bovendien geldt hier net als bij ‘kanaal’ dat ‘weg’ een

benaming werd vervolgens ook overgenomen bij de naamgeving als (Noorder en Zuider) Amstelkanaal, waarbij in tegenstelling tot Berlages ontwerp bijna overal groene oevers werden toegepast (afb. 9).

Het stratenet lijkt op het eerste gezicht duidelijker gedefinieerd, volgens een strikte hiërarchie in vier stappen, met elk een eigen functie, bijbehorende breedte én benaming.⁴⁹ Het hoogst in de rangorde stonden drie 60 meter brede wegen: één vanaf de geplande Amstelbrug naar het ‘Vondelkwartier’ (oost-west), één zich daarvan afsplitsend naar het station en verder door (oost-west), en één langs de Boerenwetering (noord-zuid). Deze wegen worden in de toelichting (‘breede’ of ‘grootte’) ‘verkeers-



Afb. 4. Vergelijking Beethovenstraat-Joh. M. Coenenstraat 1916, 1915 (1916) en 1917

neutraler, meer omvattend begrip is, dat dus ook voor veel ‘straten’ gebruikt kan worden, zolang die maar geschikt zijn ‘voor verkeer’ en een zekere breedte hebben.

Omgekeerd geldt dat brede ‘wegen’ waarbij de verkeersfunctie vooropstaat niet snel ‘straat’ genoemd worden. Dat blijkt ook uit de ‘verkeerswegen’ of ‘Parkwegen’ uit Berlages Plan Zuid en de benaming die tijdgenoten daaraan gaven in hun reacties. Over dit nieuwe type openbare ruimte met een breedte van twee keer de Ceintuurbaan bestond kennelijk nog geen consensus. Alleen al bij de bespreking van het ontwerp in de gemeenteraad werden voor deze referent ook de woorden ‘boulevard’ en ‘laan’ gebruikt.⁵⁵ Dit laatste woord beklifde ook, met de realisatie als Apollolaan en (Noorder en Zuider) Amstellaan, waarbij de wandelwegen nu overigens voor een groot deel verdwenen zijn (afb. 10).⁵⁶

De overige openbare ruimten komen in Berlages ontwerp en toelichting minder systematisch aan de orde. Wat het meeste opvalt

is het 66 hectare grote ‘park’ in het zuidoosten van het plangebied, al wordt het ontwerp verder niet toegelicht.⁵⁷ Daarnaast bevat de oorspronkelijke plankaart negen ‘speelplaatsen’ (aangegeven met een ‘S.’) en een ‘ijsbaan’ (het huidige Olympiaplein).⁵⁸ De presentatiekaart kent een extra speelplaats en tevens vier ‘sportterreinen’ (aangegeven met ‘SP’).⁵⁹ Het overige kleinschalige ‘groen’ wordt in de toelichting niet besproken. In de presentatiekaart wordt het samengevat onder de noemer ‘plantsoenen park gazons enz.’. De woorden ‘plantsoen’ en ‘gazon’ komen inderdaad ook voor bij tijdgenoten wanneer zij het groen in het Plan Zuid bespreken (veelal kritisch, vanwege de te geringe hoeveelheid).⁶⁰ Al deze woorden voor groene openbare ruimten hadden destijds vastomlijnde betekenissen, die sindsdien niet aantoonbaar veranderd zijn; al worden de referenten tegenwoordig wel anders ontworpen.

Op de plankaart kunnen tot slot achttien pleinen en pleintjes worden onderscheiden, waarvan Berlage er in zijn toelichting



Afb. 5. B en W Amsterdam, ‘Geraamteplan’, 1917 (Stadsarchief Amsterdam)



Afb. 6. H.P. Berlage, Amsterdam-Zuid gezien van boven de Zuiderbrug, 1915 (Stadsarchief Amsterdam)

vijf expliciet als ‘plein’ benoemt.⁶¹ Waar we op basis van dit woord tegenwoordig vooral een autovrije ruimte met verblijfskwaliteit verwachten, tekende Berlage ze slechts bij kruispunten van hoofdwegen en een enkele keer bij een openbaar gebouw. In het renvooi worden ze ook niet gespecificeerd. Dit sluit aan bij Berlages lezingen uit 1914, waarin hij aangaf pleinen minder belangrijk te vinden dan straten en ze vooral te zien als ‘knooppunten in het stratennet’.⁶² Alhoewel de woordenboeken voor dit woord minder uitgesproken verschillen kennen dan bij ‘gracht’, blijft het mogelijk dat ‘plein’ in de afgelopen eeuw betekenis-specificatie heeft ondergaan.⁶³ Hierop duidt ook de opkomst van de verklarende samenstelling ‘verkeersplein’.⁶⁴ Een andere verklaring kan gevonden worden in een verandering in de werkelijkheid – namelijk een toename van het autoverkeer, waardoor verkeersfunctie en verblijfskwaliteit steeds moeilijker te combineren vielen.

Begrippen voor bebouwing

Berlage besteedde iets meer dan een derde van zijn ‘Memorie van Toelichting’ aan het gebouwde programma, in de vorm van woningbouw, ‘openbare gebouwen’ en ‘plaatselijke bijzonderheden’.

Op de oorspronkelijke plankaart zijn de drie woningbouwklassen met verschillende kleuren aangegeven. Om te beginnen is in lichtrood 20 hectare aan zogenoemde ‘éengezinshuizen’, zowel open als gesloten bebouwing’ opgenomen.⁶⁵ Deze ‘1ste klassewoningen’ bevinden zich in gesloten bouwblokken van vier lagen hoog plus kap in het noordwesten van het ontwerp en als vrijstaande woningen of twee-onder-een-kapwoningen langs het Noorder Amstelkanaal, de Boerenwetering en de Amstel (de open bebouwing, in zijn lezingen gebruikt hij hiervoor ook het woord ‘villa’).⁶⁶ In wit is vervolgens 39 hectare opgenomen aan ‘tweegezinshuizen’ of ‘2de klassewoningen’, dat wil zeggen beneden-bovenwoningen van vier lagen plus kap, gelegen langs



Afb. 7. H.P. Berlage, Amsterdam-Zuid gezien van boven het Zuiderstation, 1915 (Stadsarchief Amsterdam)

de brede verkeerswegen in het oosten en de stationsstraat.⁶⁷ Het grootste gedeelte bestaat tot slot uit 189 hectare ‘volksklassehuizen’, de ‘3de klassewoningen’, uit te voeren als vier of drie lagen plus kap (portiekwoningen) en als twee lagen plus kap in de tuinstad in het zuidoosten.⁶⁸

Uit deze opsomming en uit zijn lezingen blijkt dat Berlage het begrip ‘huis’ gebruikt in de letterlijke zin van ‘gebouw om in te wonen’.⁶⁹ In één ‘huis’ kunnen zich – getuige het begrip ‘tweegezinshuis’ – dus meerdere ‘woningen’ in de zin van ‘verblijfplaats’ bevinden, maar de begrippen kunnen ook samenvallen, zoals in het geval van een ‘eengezinshuis’.⁷⁰

Bij de woorden die Berlages tijdgenoten gebruiken voor de ontworpen woningen zien we net als bij de openbare ruimten meerdere woorden voor dezelfde referenten. Omdat bij woningen de referenten duidelijker te onderscheiden zijn (waar straat en weg overlappende categorieën zijn, behoort een huis immers maar tot één klasse) is de situatie hier bovendien eenvoudiger. Voorbeelden zijn naast ‘villa’ al sporadisch ‘twee onder een kap’, ‘hee-



Afb. 8. H.P. Berlage, profielen, 1915 (Amsterdam Museum)



Afb. 9. Berlages ‘gracht’ uitgevoerd met groene oevers als Amstelkanaal in 1925 en 2010, gezien vanaf de Amstel (Stadsarchief Amsterdam en Google Street View)

renhuis’ en simpelweg ‘huis’ of ‘woonhuis’ voor ‘ééngesins-huis’, ‘bovenhuis/-woning’ en ‘benedenhuis/-woning’ voor ‘tweegezinshuis’, en ‘arbeiderswoning’ voor ‘3de klasse woning’ of ‘volksklassehuis’.⁷¹

Op ‘villa’, ‘herenhuis’, ‘twee-onder-een-kap’ en ‘eengezinswoning’ na zijn deze woorden tegenwoordig verouderd, met name omdat de referenten waar ze naar verwijzen niet meer gebouwd worden.⁷² Toch zijn er ook woorden bijgekomen die kunnen verwijzen naar de hier bedoelde referenten, zoals ‘portiekwoning’ (aangetroffen sinds de jaren twintig) en ‘rijtjeshuis’ (sinds de jaren zestig). Voor woningen in grote woongebouwen zijn sinds de naoorlogse woningbouw ook ‘appartement’ en ‘flat’ in zwang, al zal het tweede woord zelden gebruikt worden om de voor Plan Zuid ontworpen woningen aan te duiden.⁷³

De openbare gebouwen zijn door Berlage in de oorspronkelijke plankaart met verschillende kleuren aangegeven, de meeste in grijs of zwart (op de presentatiekaart zijn ze niet als zodanig te herkennen, maar wordt hun naam soms vermeld). Tien gebouwen komen slechts één keer voor en worden in de toelichting specifiek genoemd: het reeds bestaande ‘stadion’ in het westen, het nieuwe ‘(Zuider)station’, een ‘Academisch Ziekenhuis’ in het noordoosten, een ‘tramremise’ aan de Amstel, een ‘Academie van Beeldende Kunsten’ halverwege het Noorder Amstelka-



Afb. 10. Berlages ‘breede verkeersweg’ uitgevoerd met ‘wandelpad’ als Amstellaan in 1925 en als Vrijheidslaan met trambaan in 2010 (Stadsarchief Amsterdam en Google Street View)



naal, een ‘kunstenaarshuis’ bij de splitsing van het kanaal, een ‘ambachtsschool’ en een ‘Roomsch-Katholieke Kerk’ bij de Ferdinand Bolstraat, een ‘Neurologische Kliniek’ bij het Valeriusplein en een ‘Clubgebouw voor de Roei- en Zeilvereniging “De Hoop”’ aan de Amstel.⁷⁴ De kaart toont in het verlengde van de Ferdinand Bolstraat nog een ‘volkshuis’ dat in de toelichting niet aan bod komt en op de plek van de huidige Wolkenkrabber aan het Victorieplein een onbenoemd openbaar gebouw. De overige openbare gebouwen komen meer dan eens voor: ‘Politie- en Brandweerposten’ (‘P.’ en ‘B.’ op de kaart), ‘Garages’ (‘G.’, in bruin), ‘Melkinrichtingen’ (‘M.’, in bruin), ‘openbare privaten’ (‘U.’, in geel, toiletten) en ten slotte vijf ‘kerken’ en zeventig ‘dubbele scholen’ (twee scholen in één gebouw).⁷⁵

Naast woningen en openbare gebouwen ontwierp Berlage nog enkele andere bebouwde functies: ‘industrie’ in het westen langs de Schinkel (grijs), een ‘tentoonstellingsterrein’ in de polder ten zuiden van het park en een ‘winkelgalerij’ langs de stationsstraat (de enige plek die hij specifiek voor dit doel aanwees). Tot slot nam Berlage op de oorspronkelijke plankaart in transparant rood nog ‘bizondere bebouwing’ op, of in de woorden van de toelichting ‘met een karmijnkleur aangegeven’ ‘bijzondere bebouwing’ met ‘een zekere monumentaliteit’.⁷⁶ Expliciet noemde hij het huidige Victorieplein en het plein bij de geplande



Academie. Op de plankaart heeft ook de bebouwing rond het stationsplein, bij het volkshuis, langs het Noorder Amstelkanaal en bij de Amstelbrug een karmijnkleur. Precies deze gebouwen hebben op de vogelvluchten een afwijkende, witte gevelkleur (afb. 6 en 7).

Wanneer we de door Berlage gebruikte begrippen voor de openbare en overige gebouwen vergelijken met die van zijn tijdgenoten valt op dat hierover destijds een veel grotere consensus en duidelijkheid bestond: er komen bijna geen andere woorden voor dezelfde referenten voor. Ook tegenwoordig leveren de meeste van deze begrippen weinig problemen op, omdat ze nog bestaan met slechts in mindere of meerdere mate veranderde referenten (de referenten waar ‘kerk’ en ‘school’ naar verwijzen zijn minder veranderd dan die van ‘winkel’, ‘garage’ of ‘academisch ziekenhuis’). Wel zijn enkele begrippen verouderd omdat de referenten verdwenen zijn; bij onduidelijkheid zal de betekenis dan moeten worden opgezocht. Zo was een ‘kunstenaarshuis’ een woongebouw voor kunstenaars, een ‘volkshuis’ een gebouw met verschillende voorzieningen (waaronder in dit geval een theater- of concertzaal), een ‘ambachtsschool’ de voorloper van de lts (tegenwoordig vmbo basis- en kaderberoepsgerichte leerwegen) en een ‘melkinrichting’ een groothandel voor de distributie van zuivelproducten.

Na de inhoudelijke beschrijving van de bebouwing wijdde Berlage het laatste derde deel van zijn ‘Memorie van Toelichting’ aan de ‘wijze van bebouwing’, met zijn pleidooi voor ‘blokbouw’.⁷⁷ Dit begrip van Berlage zorgde destijds al voor verwarring, omdat het kon verwijzen naar twee verwante maar verschillende referenten: enerzijds het bouwen in gesloten bouwblokken en anderzijds het bouwen in grotere architectonische eenheden dan het individuele ‘huis’.⁷⁸ Berlage vond vooral het tweede belangrijk: ‘Beschouwde men vroeger elk huis als een afzonderlijk (aesthetisch) geheel, nu moet dat tot de straat, het plein of het stadsgedeelte worden uitgestrekt’.⁷⁹

Zowel uit de toelichting als uit zijn lezingen en het lemma ‘stedenbouw’ is op te maken dat het Berlage te doen was om een samenhangend monumentaal ontwerp van ‘plan en opbouw’.⁸⁰ ‘Blokbouw’ en ‘bijzondere bebouwing’ zijn dus op te vatten als een soort regels voor het bouwen. Hierbij moet worden aangetekend dat Berlage zeer terughoudend was over de exacte vorm van de bebouwing. Dit blijkt ook uit de neutraal getekende vogelvluchten, die volgens hem ook zeker niet bedoeld waren om de architecten ‘een architecturale aanwijzing te willen geven’ (afb. 6 en 7).⁸¹ Ook weigerde hij later tijdens de uitvoering als esthetisch adviseur een rol van betekenis te spelen.⁸²

Begrippen voor de stad en zijn onderdelen

Begrippen uit de laatste categorie zijn niet direct op te maken uit de plankaart of de ‘Memorie van Toelichting’. Hieronder wordt alleen ingegaan op de begrippen die Berlage gebruikte om zijn plan in te delen, namelijk ‘buurt’, ‘wijk’, ‘kwartier’ en ‘stadsgedeelte’.

Met het begrip ‘stadsgedeelte’ verwijst Berlage in zijn toelichting naar het gehele plangebied of de ‘oude stad’. Ook uit zijn lezingen is op te maken dat hij het begrip gebruikt voor onderde-

len van de stad met vergelijkbare karakteristieken en niet zozeer met een vastomlijnde grootte.⁸³ Dit is nog duidelijker zichtbaar bij de begrippen ‘kwartier’, ‘wijk’ en ‘buurt’, die Berlage door elkaar gebruikt voor referenten van vergelijkbare afmeting, zoals blijkt uit het volgende citaat: ‘Neemt men namelijk voor Amsterdam de 1ste en 2de klasse samen als het kwartier der gegoede bevolking en de 3de klasse als de eigenlijke volksbuurt, dan wordt, algemeen genomen, de scheiding dezer beide wijken aangegeven door de Ruysdaelkade met haar verlengde, de Boerenwetering’.⁸⁴

Opmerkelijk genoeg komt dit overlappend gebruik ook voor in de andere teksten uit Berlages tijd en tevens in het woordenboek van 1914: waar ‘wijk’ en ‘kwartier’ nu nog steeds als synoniem worden gezien, waren ‘wijk’ en ‘buurt’ dat destijds ook.⁸⁵ Tegenwoordig worden deze twee woorden opeenvolgend in schaal gebruikt (een ‘wijk’ is groter dan een ‘buurt’). Mogelijk is het huidige scherpere onderscheid tussen ‘wijk’ en ‘buurt’ (betekenisspecificatie) veroorzaakt door hun toepassing in het naoorlogse planologische onderzoek dat ten grondslag lag aan de modernistische stedenbouw, bijvoorbeeld aan de hand van de ‘wijkgedachte’.⁸⁶

Begrippen in beweging

Bovenstaande analyse van de stedenbouwkundige begrippen die gebruikt zijn om het Plan Zuid te beschrijven heeft laten zien dat begrippen altijd in beweging zijn: in Berlages tijd waren ze al niet voor één uitleg vatbaar, laat staan dat ze in het heden meteen duidelijk zijn.

Bezien vanuit de ontstaansperiode van Plan Zuid (synchroon) kunnen de begrippen in vier groepen verdeeld worden. Bij een groot gedeelte van de begrippen verwees een woord destijds één op één naar een duidelijke referent en had het een breed gedragen betekenis (bijvoorbeeld ‘park’ of ‘kerk’). Naar veel referenten kon ook met meer dan één woord verwezen worden, bijvoorbeeld bij synoniemen (‘3de klassewoning’ en ‘arbeiderswoning’, ‘buurt’ en ‘wijk’) of wanneer er nog geen consensus bestond over een begrip (‘laan’ of ‘boulevard’ voor ‘breede verkeersweg’); hierbij kon de taalgebruiker uiteraard bepaalde motieven hebben om voor een specifiek woord te kiezen. Omgekeerd waren er ook woorden die naar meerdere referenten konden verwijzen (homoniemen, zoals ‘blokbouw’ dat ‘bouwen in gesloten blokken’ of ‘bouwen met grote architectonische eenheden’ kon beteken). De meest interessante groep wordt gevormd door de begrippen waarbij sprake is van overlap, zoals bij de begrippenparen ‘gracht’ en ‘kanaal’, ‘straat’ en ‘weg’ en ‘woning’ en ‘huis’. Zeker wanneer dit soort begrippen in een historische plantoelichting voorkomt moet extra worden opgelet.

Dat oplettendheid sowieso geboden is blijkt wanneer de ontwikkeling van de begrippen in de afgelopen eeuw wordt bekeken (diachroon). Hierbij zijn eveneens vier groepen te onderscheiden. Uiteraard heeft het grootste deel van de begrippen in honderd jaar tijd amper een zichtbare ontwikkeling doorgemaakt, maar hierbij mag niet worden onderschat hoe de inmiddels veranderde referenten het beeld van een begrip kleuren: ondanks dat de betekenis van een woord als ‘straat’ of ‘winkel’ nauwe-

lijks veranderd is, zag een straat of een winkel er in Berlages tijd heel anders uit dan nu. Eenvoudiger is het wanneer er nieuwe woorden bijkomen voor de ontworpen referenten (‘rijtjeshuis’, ‘appartement’), en wanneer begrippen verouderen omdat de referent verdwenen is (bijvoorbeeld ‘melkinrichting’ of ‘volks-huis’); de lezer wordt er dan op attent gemaakt dat er iets veranderd is (en dat de betekenis eventueel moet worden opgezocht). Minder duidelijk – en daarmee het meest problematisch – is de laatste groep begrippen, waarbij zich in honderd jaar soms haast ongemerkt een betekenisverandering heeft voorgedaan. Hierbij kan het gaan om betekenispecificatie (‘gracht’, ‘plein’, ‘buurt’, ‘wijk’) of connotatieverandering (‘arbeiderswoning’, ‘laan’). Met name beide laatste groepen leiden tot de algemene conclusie dat bij het bestuderen van plantoelichtingen van historische ontwerpen voor een goed begrip altijd bewust gekeken moet worden naar de toenmalige betekenis en referenten van de gebruikte woorden, ook al is het plan nog geen eeuw oud. Dat de plantoelichting een belangrijke ingang in een goed begrip van een ontwerp is, blijkt wel uit het feit dat op deze manier een onbekende plankaart van het Plan Zuid ontdekt en ontleed kon worden. Daardoor is tevens duidelijk geworden dat het Plan Zuid gerealiseerd is op basis van een plankaart waarin de nadruk veel meer op de bebouwing ligt dan Berlage oorspronkelijk voor ogen stond. Dat het ontwerp zo succesvol is gebleken (althans voor de noordelijke helft) is overigens wel te danken aan de bijzondere architectuur van de Amsterdamse School, die de ‘blok-bouw’ tot kunst verhief, én aan de sterke structuur en de overmaat van de openbare ruimte, die ondanks vele aanpassingen aan de eisen van de tijd nog steeds herkenbaar is.⁸⁷

Noten

- ¹ Op taalkundige gronden kiest de auteur ervoor bij de spelling van het woord ‘stedebouw(kunde/-ig(e))’ de *Woordenlijst der Nederlandse taal* (het Groene Boekje) uit 1996 en 2005 niet te volgen. Volgens de auteur betreft het eerste lid van de samenstelling het woord ‘stede’ (en niet het meervoud van het woord ‘stad’), dat in algemene zin ‘plaats’ betekent en een meervoud op zowel -n als -s kent. Vanwege deze tweede meervoudsvorm zou de samenstelling ‘stedebouw’ geen tussen-n moeten krijgen.
- ² Belangrijke standaardwerken zijn: M. Bock, ‘Stedebouw’, in: P. Singelenberg, M. Bock en K. Broos, *H.P. Berlage, bouwmeester 1856-1934*, Den Haag 1975; F.F. Fraenkel, *Het Plan Amsterdam-Zuid van H.P. Berlage*, Alphen aan den Rijn s.a. [1976]; J. Castex, J.-Ch. Depaule en Ph. Panerai, *De rationele stad. Van bouwblok tot wooneenheid*, Amsterdam 2003, 92-142, oorspronkelijke uitgave: *Formes urbaines. De l’îlot à la barre*, Parijs 1977; C. van der Hoeven en J. Louwe, *Amsterdam als stedelijk bouwwerk. Een morfologische analyse*, Nijmegen 1985, 102-123; S. Polano, ‘Uitbreidingsplan voor Amsterdam-Zuid’, in: S. Polano (red.), *Hendrik Petrus Berlage. Het complete werk*, Alphen aan den Rijn 1988, 165-168; V. van Rossem, ‘Berglage: beschouwingen over stedebouw 1892-1914’, in: Polano 1988, 46-66 (Van Rossem 1988a); V. van Rossem, ‘Architectuur en stad in 1913: de overstap van bouwkunst naar stedebouw’, in: J. de Vries (red.), *Nederland 1913. Een recon-*

structie van het culturele leven, Haarlem 1988, 132-154 (Van Rossem 1988b); K. Gaillard en B. Dokter (red.), *Berglage en Amsterdam Zuid*, Rotterdam 1992.

- ³ In dit artikel wordt een begrip derhalve voorgesteld als een driehoek met als hoekpunten: (1) de woordvorm, (2) de betekenis en (3) de referent, zoals gangbaar sinds de taalkundige theorieën van o.a. G. Frege en C.S. Peirce en deels van F. de Saussure.
- ⁴ L. Zwiers (hoofddred.), *Bouwkundig woordenboek*. Deel 1, A-K. Deel 2, L-Z, Amsterdam 1916; H.P. Berlage, ‘Stedenbouw’, in: Zwiers 1916, 2, 398-402 (Berglage 1916a).
- ⁵ Voor de herkomsten en betekenisontwikkelingen is gebruikgemaakt van: *Woordenboek der Nederlandsche taal*, Den Haag 1864-1998, ook beschikbaar op: <http://gtb.inl.nl>; P.J. van Malssen jr. (red.), *Van Dale’s Groot Woordenboek der Nederlandsche taal*. Vijfde, geheel opnieuw bewerkte uitgave, ‘s-Gravenhage/Leiden 1914; C.A. den Boon en D. Geeraerts (red.), *Van Dale Groot woordenboek der Nederlandse taal*. Veertiende, herziene uitgave, Utrecht/Antwerpen 2005; M.L.A.I. Philippa, F. Debrabandere, A. Quak, T.H. Schoonheim en N. van der Sijs (red.), *Etymologisch Woordenboek van het Nederlands. 4 delen*, Amsterdam 2003-2009, ook beschikbaar op: <http://www.etymologiebank.nl>.
- ⁶ H.P. Berlage, ‘Amsterdam en Venetië. Schets in verband met de tegenwoordige veranderingen van Amsterdam’, *Bouwkundig Weekblad* 3 (1883), 228. Zie ook: Bock 1975 (noot 2), 51-54.
- ⁷ C. Sitte, *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, Wenen 1889; Nederlandse vertaling: *De stedebouw volgens zijn artistieke grondbeginselen*, Rotterdam 1991.
- ⁸ H.P. Berlage, ‘De Kunst in Stedenbouw’, *Bouwkundig Weekblad* 12 (1892) 15, 87-91; 17, 101-102; 20, 121-124; 21, 126-127.
- ⁹ J. Stübben, *Der Städtebau*, Darmstadt 1890, herdruk: Wiesbaden 1980.
- ¹⁰ H.P. Berlage, ‘Bouwkunst en Impressionisme’, *Architectura* 2 (1894) 22, 93-95; 23, 98-100; 24, 105-106; 25, 109-110.
- ¹¹ Van Rossem 1988a (noot 2), 48, 52.
- ¹² H.P. Berlage, ‘Architectonische toelichting tot het plan van uitbreiding der Stad Amsterdam tusschen Amstel en Schinkel’, in: *Gemeenteblad van Amsterdam*, Amsterdam 1904, Afdeling 1, 1720-1725.
- ¹³ In de normaal afgedrukte plankaart (zie bijvoorbeeld *Bulletin KNOB* 111 (2012) 2, 99) is het onderscheid tussen de gebieden met aaneengesloten bebouwing, open bebouwing en plantsoenen in verschillende grijstinten of arceringen zo slecht te zien, dat het in sommige besprekingen zelfs over het hoofd is gezien. Daarom is hier de bewerking van J. Stübben afgedrukt, zie: J. Stübben, ‘Die südliche Stadterweiterung von Amsterdam’, *Deutsche Bauzeitung* 52 (1918) 14, 66.
- ¹⁴ Zo zou het ontwerp te veel leunen op Sitte en zelfs ‘middel-eeuwsch’ zijn, zie: J.H.W. Leliman, ‘De uitbreiding van Amsterdam’, *De Bouwwereld* 3 (1904) 45, 353-356; 46, 361-366; 47, 373-376; 48, 381-383; 49, 387-390, 376. Dat dit grotendeels onterechte kritiek was wordt aangetoond in: Van Rossem 1988a (noot 2), 52: ‘Het plan heeft eigenlijk niets gemeen met een middeleeuwse stad, want het wordt gedomineerd door open bebouwing [...]. En geheel anders dan bij Sitte [...] bepaalt het groen hier het stadsbeeld. De basisgedachte van dit uitbreidingsplan is dan ook in het geheel niet van Sitte afkomstig, maar is Engels van origine. [...] Alleen voor

het – ondergeschikte – probleem van gesloten bebouwing nam Berlage zijn toevlucht [...] tot [...] Sitte [...]’

- ¹⁵ Gemeenteraad Amsterdam, ‘Uitbreidingsplan voor dat gedeelte der Gemeente, hetwelk gelegen is in en nabij den Binnendijkschen Buitenvelderschen polder tusschen Amstel en Schinkel. Voortzetting der behandeling’, *Gemeenteblad van Amsterdam*, Amsterdam 1905, Afdeling 2, 14-57.
- ¹⁶ De ontwikkeling van Berlages denkbeelden tussen 1892 en 1914 wordt uitvoerig behandeld in: Van Rossem 1988a (noot 2); Van Rossem 1988b (noot 2).
- ¹⁷ Van Rossem 1988a (noot 2), 54.
- ¹⁸ A.E. Brinckmann, *Platz und Monument. Untersuchungen zur Geschichte und Ästhetik der Stadtbaukunst in neuerer Zeit*, Berlijn 1908, herdruk: Berlijn 2000.
- ¹⁹ De lezingen ‘Stedenbouw’ werden in combinatie met een toelichting op het Haagse ontwerp gepubliceerd als: H.P. Berlage, ‘Het uitbreidingsplan van ‘s-Gravenhage’, *Bouwkunst* 1 (1909) 4, 97-120; 5, 121-144. De nadruk op geometrie komt ook tot uitdrukking in: H.P. Berlage, *Grundlagen und Entwicklung der Architektur*, Rotterdam 1908.
- ²⁰ W.C. Behrendt, *Die einheitliche Blockfront als Raumelement im Stadtbau. Ein Beitrag zur Stadtbaukunst der Gegenwart*, Berlijn 1911.
- ²¹ A.E. Brinckmann, *Deutsche Stadtbaukunst in der Vergangenheit. Mit 39 Lageplänen und 78 Ansichten*, Frankfurt am Main 1911, tweede druk: Frankfurt am Main 1921, herdruk: Braunschweig 1985.
- ²² H.P. Berlage, ‘Stedenbouw’, *De Beweging* 10 (1914) 3, 226-247; 4, 1-17; 5, 142-157; 6, 263-279; ook beschikbaar op: <http://www.dbnl.org>.
- ²³ Op de Internationale Stedebouwtentoonstelling had Berlage ontwerpen van de City-Beautiful-beweging gezien, zoals het monumentale plan van D.H. Burnham voor Chicago uit 1909 (dat ook werd geïllustreerd met vogelvluchttekeningen). Berlage was hier zeer lovend over, waarbij hij duidelijk afstand nam van Sitte, zie: H.P. Berlage, *Amerikaansche reishervindingen*, Rotterdam 1913, 7-11.
- ²⁴ Berlage 1914 (noot 2), 277.
- ²⁵ Berlage 1914 (noot 22), 145, 149.
- ²⁶ Polano 1988 (noot 2), 167.
- ²⁷ Stadsarchief Amsterdam, 5180, Archief van de Secretarie; Afdeling Publieke Werken, inv. nr. 7529, no. 969.
- ²⁸ De geometrie van het ontwerp wordt uitvoerig besproken in: Fraenkel 1976 (noot 2), 32-52.
- ²⁹ Hiervoor nam Berlage het winnende prijsvraagontwerp van J.F. Repko uit 1915 over (met toestemming), zie: H.P. Berlage, ‘Memorie van Toelichting behorende bij het Ontwerp van het Uitbreidingsplan der Gemeente Amsterdam’, *De Bouwwereld* 15 (1916) 10, 75-77: 75.
- ³⁰ H.P. Berlage, ‘Memorie van Toelichting behorende bij het Ontwerp van het Uitbreidingsplan der Gemeente Amsterdam’, *De Bouwwereld* 15 (1916) 9, 65-68; 10, 75-77; 11, 84-86 (Berglage 1916b); tevens in: *Gemeenteblad van Amsterdam*, Amsterdam 1917, Afdeling 1, 901-914; tevens in: Fraenkel 1976 (noot 2), 97-106.
- ³¹ Berglage 1916b (noot 30), 67, 68, 76, 76.
- ³² Het betreft een met waterverf ingekleurd doek in een houten lijst met een afmeting van 111 bij 191 centimeter, aanwezig in het Col-

lectiecentrum (depot) van het Amsterdam(s Historisch) Museum. In Fraenkel 1976 (noot 2) ontbreekt deze kaart opvallend genoeg, maar er staan wel verschillende voorstudies voor afgedrukt, inclusief de positie van het stadswapen en de profielen daar links van.

- ³³ Stadsarchief Amsterdam, 5180, Archief van de Secretarie; Afdeling Publieke Werken, inv. nr. 7639, no. 3039; Stadsarchief Amsterdam, 5213, Archief van de Dienst Publieke Werken, dossier 310, no. 5535 en no. 9268. Deze wijzigingen staan echter niet centraal in dit artikel.
- ³⁴ ‘Uitbreiding Plan-Zuid’, *Algemeen Handelsblad*, 21 februari 1916, avondblad, 9-10; ‘Het uitbreidingsplan Zuid der gemeente Amsterdam’, *Bouwkundig Weekblad* 36 (1916) 44, 328; Berglage 1916b (noot 30), 67. Ook op de vroegste kaart in de Collectie Kaarten Stadsgedeelten van het Amsterdamse Stadsarchief loopt deze straat nog rechtdoor, zie: Stadsarchief Amsterdam, 10033, Kaarten van stadsgedeelten, nr. 1337 (ook bekend als 232_07 en E3708).
- ³⁵ Stadsarchief Amsterdam, 5213, Archief van de Dienst Publieke Werken, dossier 47, no. 9671.
- ³⁶ ‘Ihre Profilierung und Bepflanzung ist leider nicht angegeben’, in: Stübben 1918 (noot 13) 68.
- ³⁷ B en W Amsterdam, ‘Plan van uitbreiding voor het zuidelijk gedeelte der Gemeente. Voordracht van Burgemeester en Wethouders’, in: *Gemeenteblad van Amsterdam*, Amsterdam 1917, Afdeling 1, 889-930; Gemeenteraad Amsterdam, ‘Nieuw plan van uitbreiding voor het zuidelijk gedeelte der Gemeente. Behandeling’, *Gemeenteblad van Amsterdam*, Amsterdam 1917, Afdeling 2, 1967-2056.
- ³⁸ Stadsarchief Amsterdam, 5180, Archief van de Secretarie; Afdeling Publieke Werken, inv. nr. 7571, no. 3829.
- ³⁹ D. Mulder, ‘Op stadspeil in de polder: Wijk F in de Amsterdamse stadsuitbreiding. Over het ontstaan en de ontwikkeling van een buurtje in de Pijp’, *Bulletin KNOB* 111 (2012) 2, 108-109.
- ⁴⁰ Berglage 1916b (noot 30), 65.
- ⁴¹ Berglage 1909 (noot 19), 114; Berglage 1914 (noot 22), 242.
- ⁴² ‘Het traditionele grachtenprofiel is verloren gegaan,’ merkt V. van Rossem terecht op, in: Gaillard en Dokter 1992 (noot 2), 18.
- ⁴³ Zwiers 1916, 1 (noot 4), 468.
- ⁴⁴ Van Malssen 1914 (noot 5), 468. Etymologisch kan ‘gracht’ via de Oudnederlandse vorm ‘graft’ worden teruggeleid tot dezelfde bronvorm als ‘graven’, zie: <http://www.etymologiebank.nl>.
- ⁴⁵ Mogelijk was dit woord in Berlages tijd nog erg verbonden aan slingerende waterlopen, bijv. rond oude bolwerken; rechtlijnige singels deden pas hun intrede in de modernistische stedebouw.
- ⁴⁶ Den Boon en Geeraerts 2005 (noot 5), 1173. Daarnaast bestaan onderscheidende samenstellingen als ‘slotgracht’ en ‘vesting-gracht’.
- ⁴⁷ ‘Het uitbreidingsplan Zuid. Een nieuwe wandelweg’, *De Amsterdammer*, 24 maart 1917, 2074, 10.
- ⁴⁸ Van Malssen 1914 (noot 5), 886; Zwiers 1916, 1 (noot 4), 598; Den Boon en Geeraerts 2005 (noot 5), 1542.
- ⁴⁹ Berglage 1916b (noot 30), 65-67, 86.
- ⁵⁰ De *parkway* werd in 1866 geïntroduceerd door de Amerikaanse landschapsarchitect F.L. Olmsted en architect C. Vaux voor hun ontwerp van een landschappelijke toegangsweg geschikt voor ‘plezier-ritjes’, naar het ook door hen ontworpen Prospect Park in Brooklyn, New York (de huidige Eastern Parkway). Vanaf 1875 verschenen in vele Noord-Amerikaanse steden parkways, en hun aantal werd in de twintigste eeuw alleen maar groter met de toename van het autobee-

- zit. Zie verder: V.J. Meyer, F.O.T. de Josselin de Jong en M.J. Hoekstra, *Het ontwerp van de openbare ruimte. De kern van de stedebouw in het perspectief van de eenentwintigste eeuw*, Deel 2. Amsterdam 2006, 44-45, 174-176.
- ⁵¹ Berlage 1916b (noot 30), 65.
- ⁵² Berlage 1916a (noot 4), 400.
- ⁵³ Het woord ‘weg’ hangt etymologisch gezien samen met ‘bewegen’, zie: <http://www.etymologiebank.nl>; zie ook: Van Malssen 1914 (noot 5), 1970-1971; Zwiers 1916 (noot 4), 2, 564; Den Boon en Geeraerts 2005 (noot 5), 3932-3933. Voor ‘straat’ zie: Van Malssen 1914 (noot 5), 1725; Zwiers 1916 (noot 4), 2, 424; Den Boon en Geeraerts 2005 (noot 5), 3279.
- ⁵⁴ Zie bijvoorbeeld het opnieuw kritische commentaar in: J.H.W. Leliman, ‘Het uitbreidingsplan Amsterdam-Zuid’, *De Bouwwereld* 16 (1917) 33, 253-256; 34, 261-263; 43, 345-346.
- ⁵⁵ B en W Amsterdam 1917 (noot 37), 892; Gemeenteraad Amsterdam 1917 (noot 37), 1996. De Gezondheidscommissie duidt de ‘verkeerswegen’ in zijn geheel aan als ‘wandelpaden’, zie: B en W Amsterdam 1917 (noot 37), 920-922.
- ⁵⁶ De Amstellanen werden na de Tweede Wereldoorlog omgedoopt in Churchillaan, Rooseveltlaan en Stalinlaan, de laatste in 1956 in Vrijheidslaan, zie: J.A. Wiersma, *De naam van onze straat. Geschiedenis en verklaring van de straatnamen in Amsterdam*, Amsterdam 1987. Het woord ‘laan’ had tot 1900 overigens nog een negatieve connotatie, zie: Meyer, De Josselin de Jong, Hoekstra 2006 (noot 50), 83-84.
- ⁵⁷ Berlage 1916b (noot 30), 75.
- ⁵⁸ Berlage 1916b (noot 30), 75-76.
- ⁵⁹ Berlage 1916b (noot 30), 77.
- ⁶⁰ Bijvoorbeeld bij de behandeling in de gemeenteraad, zie: B en W Amsterdam 1917 (noot 37), 898, 921; Gemeenteraad Amsterdam 1917 (noot 37), 1972, 1980, 1996, 1998, 2022, 2035, 2037, 2049.
- ⁶¹ Berlage 1916b (noot 30), 65, 66, 75, 76, 86.
- ⁶² Berlage 1914 (noot 22), 143.
- ⁶³ Van Malssen 1914 (noot 5), 1434-1435; Zwiers 1916, 2 (noot 4), 218; Den Boon en Geeraerts 2005 (noot 5), 2589.
- ⁶⁴ Het woord ‘verkeersplein’ is voor het eerst aangetroffen in 1902, maar komt pas geregeld voor vanaf 1916, zie: <http://kranten.kb.nl>. Het ontbreekt in: Van Malssen 1914 (noot 5); Zwiers 1916 (noot 4). Het staat uiteraard wel in: Den Boon en Geeraerts 2005 (noot 5), 3689-3690.
- ⁶⁵ Berlage 1916b (noot 30), 67-68.
- ⁶⁶ Berlage 1909 (noot 19), 123, 129, 130, 132, 134, 138; Berlage 1914 (noot 22), 267.
- ⁶⁷ Berlage 1916b (noot 30), 67-68.
- ⁶⁸ Berlage 1916a (noot 4), 67-68.
- ⁶⁹ Van Malssen 1914 (noot 5), 812-813; Zwiers 1916, 1 (noot 4), 544; Den Boon en Geeraerts 2005 (noot 5), 1372-1373.
- ⁷⁰ Van Malssen 1914 (noot 5), 2004; Zwiers 1916, 2 (noot 4), 576; Den Boon en Geeraerts 2005 (noot 5), 4006.
- ⁷¹ Zie o.a.: B en W Amsterdam 1917 (noot 37), 894-897.
- ⁷² De klasse-indeling is bijvoorbeeld veranderd in ‘sociale huur’, ‘vrije sector’ en ‘koop’.
- ⁷³ Hierbij speelt de louter Nederlandstalige betekenisuitbreiding naar ‘flatgebouw’ mogelijk een rol, zie: <http://www.etymologiebank.nl>.
- ⁷⁴ Berlage 1916b (noot 30), 75-76.

- ⁷⁵ De grote openbare gebouwen werden bijna nergens gerealiseerd. Op veel plekken verzeen na de oorlog hotels, zoals het Apollo Hotel in plaats van het kunstenaarshuis, het Hilton Hotel in plaats van de Academie van Beeldende Kunsten en het Okura Hotel in plaats van het volkshuis.
- ⁷⁶ Berlage 1916b (noot 30), 76.
- ⁷⁷ Berlage 1916b (noot 30), 77, 84-86.
- ⁷⁸ Door gemeenteraadsleden wordt bij de behandeling vooral (kritisch) gesproken over (de hoeveelheid) ‘gesloten bebouwing’, zie: Gemeenteraad Amsterdam 1917 (noot 37), 1974-1975, 1984, 1991-1992, 2020-2021, 2029-2030, 2035, 2051. De directeur van Publieke Werken, A.W. Bos, neemt de betekenis ‘bouwen met grote architectonische eenheden’ wel over in zijn lezing over het Plan Zuid, zie: A.W. Bos, ‘Uitbreidingen van Amsterdam. Voordracht gehouden in de Vergadering van de Afdeeling voor Bouw- en Waterbouwkunde van 7 juli 1916’, *De Ingenieur* 31 (1916) 50, 969.
- ⁷⁹ Berlage 1916b (noot 30), 85.
- ⁸⁰ Berlage 1914 (noot 22), 149-155; Berlage 1916a (noot 4), 399.
- ⁸¹ H.P. Berlage, ‘Bij de Afbeeldingen. Amsterdam zuid’, *De Nieuwe Amsterdammer* (1915) 47, 6; tevens in: Singelenberg, Bock en Broos 1975 (noot 2), 63.
- ⁸² Gaillard en Dokter 1992 (noot 2), 30.
- ⁸³ Berlage 1909 (noot 19) 121; Berlage 1914 (noot 22), 3, 9, 265.
- ⁸⁴ Berlage 1916b (noot 30), 68.
- ⁸⁵ Voor ‘buurt’ zie: Van Malssen 1914 (noot 5) 363; Den Boon en Geeraerts 2005 (noot 5), 564. Voor ‘wijk’ zie: Van Malssen 1914 (noot 5), 1989; Den Boon en Geeraerts 2005 (noot 5), 3974. Zie ook: <http://gtb.inl.nl>. Beide woorden ontbreken vreemd genoeg in: Zwiers 1916 (noot 4). Etymologisch is de overeenkomstige betekenis van de woorden goed te begrijpen. ‘Buurt’ is een verkorting van ‘gebuurte’, dat oorspronkelijk ‘groep huizen’ betekende (‘buur’ duidde aanvankelijk een ‘huis’ of ‘bouwsel’ aan), en dit is ook de oudste betekenis van het woord ‘wijk’, dat ontleend is aan het Latijnse *vīcus* (verwant met *villa* ‘huis, woning’). Zie: <http://www.etymologiebank.nl>.
- ⁸⁶ A. Bos, *De stad der toekomst, de toekomst der stad. Een stedenbouwkundige en sociaal-culturele studie over de groeiende stadsgemeenschap*, Rotterdam 1946.
- ⁸⁷ De rationalistische Berlage stond juist op gespannen voet met de architecten van de Amsterdamse School, zie: G. Vermeer, B. Rebel en V. Stissi, *Historische gids van Amsterdam. Stadsuitbreidingen 1860-1935*, Amsterdam 2010, 168-169; M. de Klerk, ‘De invloed van dr. Berlage of [sic] de ontwikkeling der Nederlandsche bouwkunst’, *Bouwkundig Weekblad* 36 (1916) 44, 322; H.P. Berlage, ‘De Klerk’, *Architectura* 27 (1923) 38, 230.

Het interieur van de Koninklijke Bibliotheek van België door de Kortrijkse Kunstwerkstede De Coene

Markante getuige van een wijzigende visie rond representatie'

Hannes Pieters

De Koninklijke Bibliotheek van België of kortweg ‘Albertina’ op de Brusselse Kunstberg, werd door de Belgische overheid van meet af aan opgevat als een nieuw en krachtig symbool voor de natie. Als antwoord op deze sterk beladen bouwopdracht opteerden de winnaars van de ontwerpwedstrijden in de jaren dertig voor een indrukwekkende monumentale ontwerptaal. Door het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog en door talrijke vertragingen zou de realisatie van dit project echter vier decennia in beslag nemen. Een van de markantste kenmerken van de Koninklijke Albert I-Bibliotheek is dan ook het feit dat dit grootse nationale bouwproject inhoudelijk vorm kreeg binnen de tijdsgeest van de jaren dertig, terwijl het uiteindelijk pas een tiental jaar ná de Tweede Wereldoorlog, in een sterk gewijzigde naoorlogse context is verwezenlijkt. Hierdoor is het eindresultaat de tastbare getuige geworden van de ontwikkeling in de opvattingen van zowel de opdrachtgever als de ontwerpers rond het begrip ‘representativiteit’: terwijl de voorgevel met monumentale zuilengalerij nog appelleert aan een vooroorlogse klassiek geïnspireerde architectuurtaal, vertoont vooral het interieur een ingrijpende ommekeer ten opzichte van de oorspronkelijke visie. Zo wilde de nationale overheid met dit interieurproject, een totaalconcept uitgedacht en vervaardigd door de Kortrijkse Kunstwerkstede De Coene, nu vooral een beeld van vooruitgang en eigentijds prestige uitdragen, een combinatie die sterk aansloot bij de groeiende aandacht voor ‘corporate culture’ in talrijke ondernemingen en instellingen. Heel wat auteurs, onder meer Jean-Louis Cohen, Franco Borsi en George Collins hebben reeds boeiend onderzoek verricht naar het ‘monumentale modernisme’ uit de jaren dertig terwijl ook de rol van ‘corporate design’ binnen de architectuur- en interieurontwikkeling van de jaren vijftig en zestig de laatste decennia sterk in de belangstelling staat met publicaties van onder meer George H. Marcus en Penny Sparke.² Het Albertinaproject toont aan dat beide fenomenen ook in België doelbewust werden ingezet om een representatief bouwprogramma vorm te geven. Door nadrukkelijk te kijken naar de manier waarop het interieurontwerp gaandeweg vorm kreeg, tracht dit artikel de ontwikkeling bloot te leggen van een monumentale ontwerpstrategie naar een interieurvisie die inspeelde op zowel het prestigieuze karakter, als het ‘moderne’ beeld dat de Belgische overheid met dit project wilde uitdragen. Tegelijkertijd sluit het artikel ook aan op de groeiende aandacht voor de realisaties van de Kortrijkse Kunstwerkstede door een licht te



Afb. 1. Zicht op de voorgevel van de Koninklijke Bibliotheek van België op de Kunstberg kort na oplevering (Centre d'Informations de Bruxelles)

werpen op een van hun grootste naoorlogse interieurprojecten in België.³

Een monumentale koninklijke bibliotheek op een ‘Kunstenberg’

De Koninklijke Bibliotheek van België had sinds de oprichting in 1837 een sterk representatieve betekenis. Dit kwam in de eerste plaats door haar bijzondere opdracht. Zo diende deze bibliotheek alle in België geproduceerde literaire en wetenschappelijke publicaties alsmede het kostbare gedrukte erfgoed van vorige generaties te bewaren en te valoriseren. Tegelijkertijd werd de Koninklijke Bibliotheek opgevat als een consultatieplek om het wetenschappelijke onderzoek in eigen land verder te stimuleren. Door deze uitgesproken nationale taak moest zij van meet af aan bijdragen aan de vorming en verdere uitbouw van een Belgisch nationaal bewustzijn. In de jaren dertig van de vorige eeuw kreeg dit nationale karakter bovendien een belangrijke bijkomende dimensie toen op verzoek van de koninklijke familie besloten werd een nieuwe bibliotheek op te richten ter ere van de overleden vorst Albert I. Hierdoor kreeg de instelling ook een rol als nationaal herdenkingmonument. Ten derde droeg ook de keuze om deze Albert I-Bibliotheek te plaatsen op een beladen plek als de Kunstberg in sterke mate bij tot het representatieve karakter van het bouwproject. Reeds in de tweede helft van de negentiende eeuw had koning Leopold II de kiem gelegd voor



Afb. 2. Ontwerp voor de Kunstberg met rechts de Koninklijke Bibliotheek, Jules Ghobert, 1946 (Bibliotheek Albert I-Fonds)

de transformatie van de Brusselse Hofberg tot een ‘Kunstenberg’. Door een hoge concentratie aan culturele en wetenschappelijke instellingen zoals musea, archieven en bibliotheken moest deze plek als het ware het culturele en intellectuele hart van de natie worden.⁴ Juist de combinatie van deze verschillende factoren maakte van de nieuwe Koninklijke Bibliotheek van België een uiterst symbolisch beladen architectonische opdracht.

Toen in de jaren dertig de stedenbouwkundige en architectonische uitgangspunten van de bibliotheek via twee opeenvolgende wedstrijden gaandeweg vorm kregen, bleek dat dit nationale en koninklijke karakter heel sterk verbonden werd met een monumentaal discours. Dit verlangen van zowel de Belgische overheid als de talrijke deelnemers aan de wedstrijden om het bibliotheekcomplex via zijn stedenbouwkundige enscenering en architectonische opvatting een uitgesproken monumentale uitdrukking toe te kennen, paste binnen de specifieke maatschappelijke context van de jaren dertig. Tijdens dit decennium raakte een groot deel van Europa in de ban van sterk verhevigde nationalistische gevoelens, wat een ideale voedingsbodem bleek om de ‘grootseheid’ van de eigen natie concreet gestalte te geven via indrukwekkende bouwprojecten. Zoals Franco Borsi in zijn boek *The Monumental Era. European Architecture and Design. 1929-1939* aantoonde, was de bouwpolitiek van de totalitaire regimes hierbij niet zo verschillend van die van de andere, democratische Europese landen zoals Frankrijk en Finland waar projecten als het Musée d’art moderne de la ville de Paris of het Parlement van Helsinki een gelijkaardige monumentaliteit tentoon spreidden als bijvoorbeeld de Ehrenstempel in het Duitse München.⁵

Ook in België was de overheid van mening dat de nieuwe Koninklijke Bibliotheek te Brussel door middel van een ‘geschikte monumentale opvatting’ op een passende wijze hulde diende te brengen aan de overleden vorst, en ‘een grootsche uitdrukking’ moest zijn ‘van de scheppende kracht der Natie en een bron van nationalen fierheid voor de komende geslachten’.⁶ Na afloop van de twee prijsvragen resulteerde dit in een groots opgevat stedenbouwkundig plan voor de volledige herinrichting van de Kunstbergwijk. Dit ontwerp van Jules Ghobert (1881-1974), de winnaar van de eerste wedstrijd in 1937, schiep via monumentale perspectieffassen van de Brusselse boven- naar de benedenstad, via de creatie van weidse open ruimtes en het gebruik van een strakke, klassieke vormtaal een statig kader



Afb. 3. Ontwerp Koninklijke Bibliotheek, Maurice Houyoux, 1946 (Architecture - Urbanisme – Habitation 8 (1947) 6, 81-86)

waarin de Koninklijke Bibliotheek een hoofdrol kreeg toebedeeld (afb. 2).⁷ Het ontwerp van dit ‘pièce de résistance’ binnen het stedenbouwkundige geheel werd toevertrouwd aan de winnaar van de tweede wedstrijd, de in Brussel en Parijs geschoolde architect Maurice Houyoux (1903-1960). Hij ontwierp een indrukwekkend gebouwencomplex dat door zijn schaal, axiale planopbouw en het gebruik van talrijke referenties aan classicistische vormelementen blijk gaf van een klassiek geïnspireerde visie op monumentaliteit (afb. 3). De architect streefde hierbij naar een verzoening van traditie met moderniteit, door deze klassieke ontwerpprincipes te combineren met eigentijdse opvattingen en constructietechnieken, zoals bijvoorbeeld het gebruik van gewapend beton en het streven naar een maximum aan natuurlijk daglicht in de grote leeszaal en de kantoren. Door architect Marcel Schmitz werd een dergelijke combinatie toen reeds ‘modern classicisme’ genoemd.

Naar een nieuwe naoorlogse identiteit

Hoewel de plannen van Ghobert en Houyoux in 1946 definitief werden goedgekeurd door de Belgische overheid, zou de uitvoering ervan vanwege talrijke vertragingen nog heel wat jaren op zich laten wachten. Het uiteindelijk gerealiseerde resultaat geeft dan ook blijk van enkele opvallende wijzigingen in de visie van zowel de ontwerpers als de Belgische overheid. Deze ontwikkeling deed zich echter niet op alle vlakken even sterk voor. Op de stedenbouwkundige schaal werd het plan voor de herinrichting van de Kunstberg vanaf midden jaren vijftig vrijwel onveranderd tot uitvoer gebracht. De volledige bestaande locatie werd afgebroken en genivelleerd om er een indrukwekkend en statig nieuw stedelijk geheel te realiseren. Op architectonisch vlak blijkt de situatie echter een stuk complexer. Enerzijds bleven de meermaals herwerkte plannen voor de Koninklijke Bibliotheek op vele vlakken trouw aan de oorspronkelijke visie van Houyoux op monumentaliteit. Bovendien zou dit monumentale aspect aan de voorgevel langs de Kunstbergesplanade, meteen ook de meest representatieve zijde van het gebouw, in de laatste plannen nog sterk benadrukt worden. Als gevolg van een compromis om de bestaande Nassaukapel in situ te kunnen bewaren werd begin jaren zestig besloten om de zuilenportiek aanmerkelijk te vergroten én kreeg de voorgevel door de toevoeging van een extra vleugel links van het toegangsportaal ook een meer symmetrisch aanzicht dan aanvankelijk bedacht was. Anderzijds



Afb. 4a-b. Evolutie in het ontwerp voor de gevels langs de Keizerslaan: ontwerp 1946 versus 1957 (BAF / Archives d’Architecture Moderne)

geven de plannen ook blijk van een opmerkelijke ontwikkeling in het architectuurontwerp. Met het oog op het realiseren van een gebouw ‘dans l’esprit de l’architecture contemporaine’,⁸ streefde de architect na de oorlog meer en meer naar een versoberde vormgeving met minder klassieke stilistische elementen, een scherpere afbakening van de volumes en meer aandacht voor licht en lucht via grote glasoppervlakken (afb. 4a-b). Mede onder invloed van hoofdbibliothecaris Herman Liebaers opteerde de architect ook binnenin de bibliotheek gaandeweg voor zowel een versobering van de vormtaal als een rationelere organisatie van de verschillende lokalen. Zo werd onder andere het aantal bijzondere afdelingen vergroot, voorzag Houyoux per leeszaal een opmerkelijke uitbreiding van de naslagbibliotheek met referentiewerken en werd in de grote leeszaal een tussenniveau of mezzanine ingelast om op die manier ‘une connection plus étroite lecteurs – personnel – livres, en vue d’une service plus individualisé et plus souple’ mogelijk te maken.⁹

De meest ingrijpende wijziging vond echter plaats in de wijze waarop het ontwerp voor de inrichting en uitrusting van het wetenschappelijk complex vanaf de tweede helft van de jaren vijftig werd opgevat. De Belgische overheid koos ervoor om de nationale bibliotheek te voorzien van een functionele interieurinrichting in een moderne, eigentijdse vormtaal. Deze keuze past binnen het vooruitgangsoptimisme na de Tweede Wereldoorlog. Diverse auteurs wezen er reeds op dat meerdere Europese overheden er toen via het stimuleren en uitdragen van een vernieuwende vormgeving doelbewust naar streefden om de natie een tijdperk van welvaart binnen te loodsen.¹⁰ Ook in België ontstond een uitgesproken verlangen naar vooruitgang en welvaart, gekoppeld aan het uitdragen van een moderne identiteit. Emblematisch hiervoor is de organisatie van de eerste naoorlogse wereldtentoonstelling in 1958 die door de Belgische overheid te baat werd genomen om het land te profileren als een vooruitstrevende natie. Naast de vele infrastructurele werken en de grootschalige bouwprogramma’s, werd er ook voor gekozen om nationale instellingen als het Algemeen Rijksarchief, de Koninklijke Bibliotheek en het Rijksadministratief Centrum een hedendaagse inrichting te geven. Deze interieurs dienden niet enkel het vooruitgangsideaal tastbaar te maken bij de eigen bevolking, ze moesten tegelijk een toonbeeld vormen van de efficiënte werking en dienstverlening van de sterk groeiende overheidsadministratie.



De interieurinrichting van de Albertina kan vanwege de omvang en de publieke functie van het complex beschouwd worden als een van de opvallendste exponenten waarmee de Belgische overheid zich deze nieuwe naoorlogse identiteit wilde aanmeten. Omdat de bibliotheek ook de rol van een nationaal gedenkteken voor de overleden koning Albert I vervulde, was de overheid nog steeds van mening dat het interieur het voornamelijk karakter van de koninklijke instelling moest onderlijnen. Deze dubbele opdracht voor de inrichting sloot sterk aan bij een groeiende ‘corporate culture’ die op dat ogenblik vanuit Amerika naar Europa overwaaid. Binnen de dienstensector die tijdens de jaren vijftig volop in ontwikkeling was, wilden talrijke grote ondernemingen en instellingen zich, onder andere via het vernieuwend interieur van hun (hoofd)kantoren, een modern imago aanmeten dat tegelijkertijd een zekere status zou uitstralen.¹¹ Een functionele kantoorinrichting moest zowel bij de werknemers als het publiek het beeld van een efficiënte onderneming etaleren.¹² Binnen de ‘corporate strategy’ had dit interieur eveneens het potentieel om het nagestreefte imago verder aan te vullen met een zeker prestige. Via stijlvol design, kostbare materialen en de signatuur van gereputeerde internationale topontwerpers konden de inrichting en het meubilair van de kantoren immers ook blijk geven van een bepaalde ‘standing’. Enkele opmerkelijke voorbeelden zijn de Seagram Building (L. Mies van der Rohe & P. Johnson, 1958) te New York, maar ook de bank Lambert (G. Bunschaft, 1959) te Brussel. Op deze trend zou ook het interieurontwerp van de Koninklijke Bibliotheek, dat gedurende de jaren vijftig en zestig van de vorige eeuw gaandeweg vorm kreeg, inspelen.

De Kortrijkse Kunstwerkstede De Coene: innovatie en prestige

Toen de herziene plannen voor de eerste bouwfasen van de Albert I-Bibliotheek in 1956 definitief waren goedgekeurd door de Belgische overheid, kon het startschot gegeven worden voor de inrichting van het interieur van het complex. Deze uitgebreide opdracht werd toegekend aan de Kortrijkse Kunstwerkstede Gebroeders De Coene.¹³ De keuze voor dit grote, internationaal gerenommeerde, moderne houtverwerkende bedrijf wekt weinig verbazing. Om meerdere redenen was De Coene immers als geen andere Belgische firma in staat om in het interieur een symbiose te verwezenlijken van prestige en vernieuwing.



Afb. 5. Briefhoofd van de Kortrijkse Kunstwerkstede Gebroeders De Coene tijdens het interbellum met afbeelding van de fabrieken langs de Weggevoerdenlaan te Kortrijk (Stadsarchief Kortrijk)

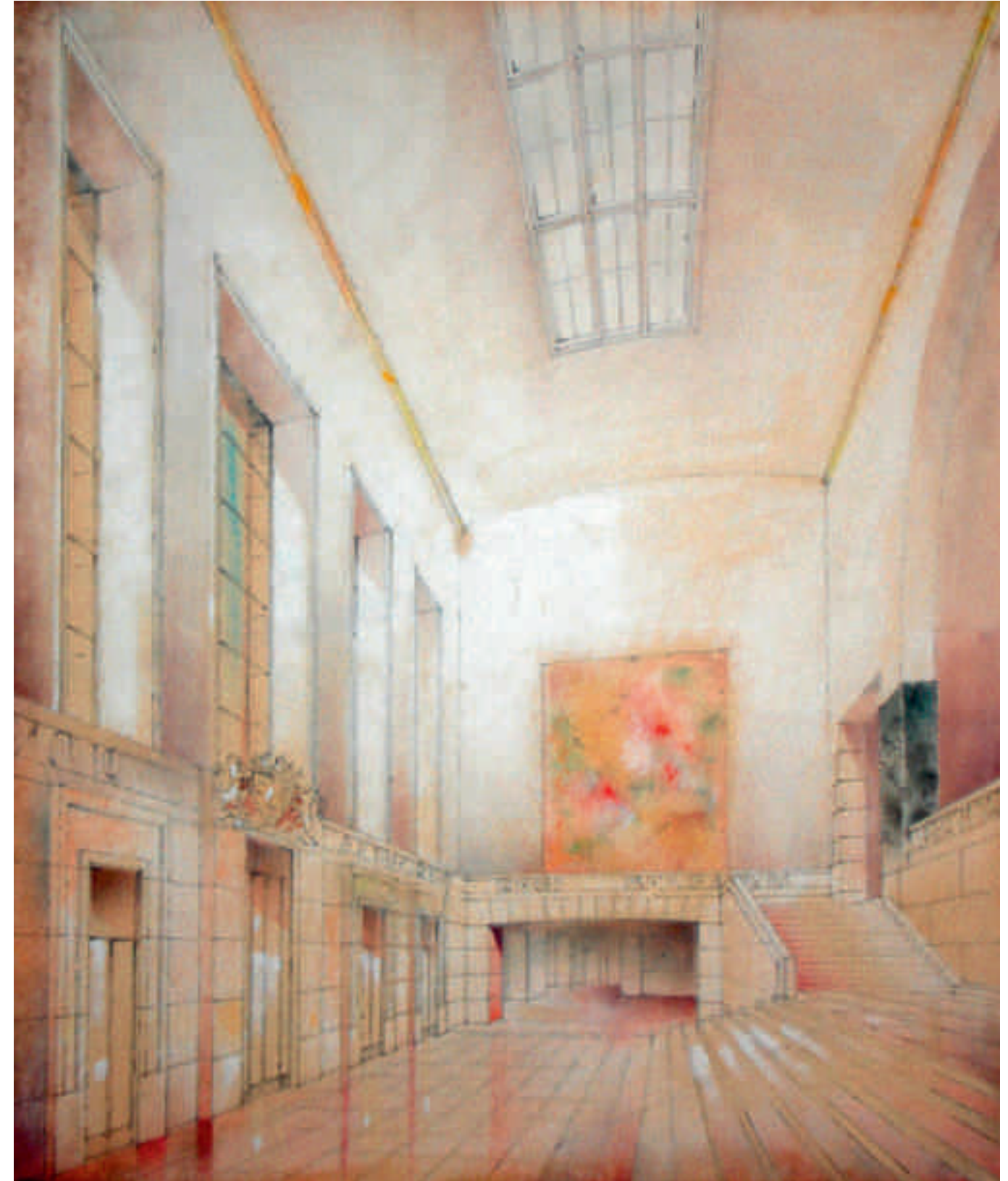
De Kortrijkse Kunstwerkstede had reeds tijdens het interbellum furore gemaakt door de koppeling van technisch vernuft, hoogkwalitatieve afwerking en de semi-ambachtelijke productie van interieurs in een verfijnde art-decostijl. Zo had het Zuid-West-Vlaamse bedrijf zich sinds zijn ontstaan in de tweede helft van de negentiende eeuw weten te ontpoppen van een eenvoudige behangwinkel tot een allesomvattende ‘werkplaats voor toegepaste kunsten’, waar een samengaan van kunst, ambacht en industrie werd nagestreefd. Door in de ateliers een beroep te doen op zowel gespecialiseerde ambachtsslui als diverse kunstenaars trachtte De Coene in de geest van de Angelsaksische Arts and Crafts-beweging de schone kunsten met de toegepaste kunsten samen te brengen tot een totaalconcept.¹⁴ Door deze manier van werken konden ze zich positioneren als een bedrijf dat zich toelegde op hoogwaardige prestigieuze interieuropdrachten. Tegelijkertijd moest het verenigen van de verschillende takken van de kunstnijverheid op één plek een verzoening van ambacht en industrie tot stand brengen. Halverwege de jaren dertig hadden stichter Joseph De Coene en zijn vennoten dan ook een ware ‘kunstwerkstede’ uitgebouwd met een twintigtal ateliers, elk met hun eigen specialiteit, van het verzagen van boomstammen tot het gieten van koper en brons, en het stofferen en polijsten van stoelen en fauteuils tot de vervaardiging van brandglas. Het feit dat in één bedrijf zo veel kunstambachten op industriële schaal samenwerkten, waardoor volledige ensembles tot in het kleinste detail verwezenlijkt konden worden, werd alom geprezen op diverse nationale en internationale tentoonstellingen, waar het bedrijf heel wat prijzen in de wacht sleepte.¹⁵ Kenmerkend voor De Coene is bovendien dat het bedrijf haar hoogkwalitatieve interieurinrichtingen van meet af aan ook wist te koppelen aan technische innovatie. Vanaf het prille begin van haar ontstaansgeschiedenis kenmerkte het bedrijf zich immers door een zoektocht naar vernieuwing, zowel in productie als in vormgeving. Zo maakte De Coene zich als eerste bedrijf in België het productieproces eigen voor de vervaardiging van triplexplaten, wat hen een product in handen gaf dat serieproductie mogelijk maakte, maar ook afrondingen en ronde hoeken. Deze techniek droeg in belangrijke mate bij tot de innoverende vormgeving die de



Afb. 6. Logo Knoll International, made in Belgium (Stichting De Coene, archief De Craene)

Kunstwerkstede tijdens het interbellum voor ogen had. De curven en rondingen die met de tri- en multiplexplaten verwezenlijkt konden worden, werden een van de typische kenmerken van hun interieurinrichtingen waarmee ze zich steeds meer ontplooiden tot een invloedrijke exponent van de Belgische art deco.¹⁶ Door hun totaalbenadering en ook door het feit dat de Kortrijkse Kunstwerkstede zowel moderne technieken als eigentijdse vormgeving beheerste, deden verschillende vooraanstaande architecten een beroep op de firma voor grotere projecten. Zo wendde bijvoorbeeld de Zwisterse architect Michel Polak zich tot De Coene voor de inrichting van het luxueuze wooncomplex Résidence Palace (1923-1926) aan de Brusselse Wetstraat, waarvoor het bedrijf zowel het meubilair als diverse glasramen leverde.¹⁷ Door de omvang van het bedrijf en de uitstekende reputatie die het via talrijke internationale tentoonstellingen verwierf, stond de Kortrijkse Kunstwerkstede in de jaren dertig aan de top van de Belgische en zelf Europese hout- en meubelindustrie.¹⁸

Na enkele moeilijke naoorlogse jaren, gekenmerkt door sekwestermatregelen, wist De Coene de faam die het bedrijf voor de Tweede Wereldoorlog had opgebouwd als fabrikant van eigen-



Afb. 7. Ontwerp Maurice Houyoux, 1946, zicht op de entreehal (Bibliotheek Albert I-Fonds)



Afb. 8. Ontwerp Maurice Houyoux, 1946, zicht op de grote vestibule (Bibliotheek Albert I-Fonds)

tijdse en luxueuze totaalinterieurs te bestendigen en te vertalen naar de naoorlogse tijdsgeest.¹⁹ Terwijl de Kunstwerkstede trouw bleef aan haar streven naar hoogstaande kwaliteit en een samenwerking met kunstenaars, architecten en ontwerpers, werden na de oorlog ook enkele nieuwe paden ingeslagen waardoor nieuwe vormen en industriële productiemethodes hun intrede deden in de Kortrijkse ateliers. Door het opzetten van een technisch laboratorium waar onderzoek werd verricht naar houttechnologie, kon het bedrijf zich bekwamen in technieken zoals de fabricage van prefabsystemen op basis van gebakeliseerd hout en de fabricage van gelamelleerde houten spanten. Daarnaast werd ook de bestaande meubel- en interieurproductie ingrijpend gemoderniseerd waarbij steeds meer industriële productiemethodes werden toegepast. Een van meest ingrijpende wijzigingen liet zich echter voelen in de nieuwe vormtaal van de meubelen. Zo koos De Coene vanaf de jaren vijftig, geïnspireerd door het eigentijdse meubeldesign uit de Verenigde Staten, resoluut voor een moderne vormgeving.²⁰ Hiertoe produceerde het bedrijf niet enkel de eigen hedendaagse meubellijnen, zoals de collecties bureaumeubelen EFAC-Business Furniture en Continent, maar verwierf het tevens de Beneluxlicentie voor de productie en verkoop van het internationaal befaamde Knoll meubilair.²¹ De aankoop van de rechten op deze opmerkelijke designmeubelen van onder andere Bertoia, Saarinen, Mies van der Rohe en Florence Knoll werkte niet alleen de industrialisering van de fabricageprocessen in de ateliers sterk in de hand, maar betekende voor De Coene ook de opstap naar talrijke grote interieurcontracten binnen de florerende administratieve sector. Het vernieuwende en stijlvolle Knoll design had gedurende de



Afb. 9a-b. Stoel uit 70-serie, Eero Saarinen: ontwerp (a) en toepassing (b) in de Leeszaal Kostbare Werken (Design Archief Vlaanderen, archief P. Neerman / Stichting De Coene, archief De Craene, KE 739)

jaren veertig en vijftig in de Verenigde Staten namelijk sterk furore gemaakt binnen de ‘corporate culture’ van vele grote ondernemingen. De Coene kon dit internationaal befaamde en vooruitstrevende Knoll meubilair bovendien koppelen aan een volledige inrichting van gebouwen, van de vloer-, wand- en plafondbekleding tot de plaatsing van binnendeuren, waarbij de firma ook hier de nieuwe visie doortrok. In de vertrekken die het realiseerde vormden vanaf nu openheid en ruimtegevoel de



Afb. 10. Interieurontwerp De Coene voor directielokaal met bureau naar ont-werp van Florence Knoll (Stichting De Coene, archief De Craene, KE 934)

trends. Dankzij deze koppeling wist de Kunstwerkstede zich binnen de Benelux sterk te positioneren binnen dit groeiende marktsegment. Enkele opmerkelijke voorbeelden zijn de Philips-kantoren te Eindhoven, de Bank van Parijs en de Nederlanden (Brussel, Antwerpen en Oostende) en de Bank J. Van Breda & Co te Borgerhout. Ook talrijke overheden deden steeds vaker beroep op het moderne imago van De Coene. Naast de Albertina zou de Kunstwerkstede voor de Belgische staat ook diverse directiekantoren voor het Ministerie van Onderwijs en Cultuur en het Algemeen Rijksarchief inrichten en realiseerde ze ook vertrekken in diverse Belgische en buitenlandse ambassades,²² in de Tweede Kamer van de Nederlandse Staten-Generaal in Den Haag en in diverse stad- en gemeentehuizen.²³ De Knoll connectie resulteerde hierbij vaak in een goede samenwerking met vooraanstaande architecten. Zo realiseerde De Coene samen met Marcel Breuer een deel van het warenhuis De Bijenkorf in Rotterdam en het hoofdkantoor van de Van Leer vatenfabriek te Amstelveen. Door de combinatie van haar historische reputatie met een drastisch moderniseringsproces was De Coene het Belgische bedrijf bij uitstek geworden waarop zowel private onder-

nemingen als de staatsadministratie een beroep deden voor eigentijdse en hoogwaardige interieurinrichtingen.

Een modern en prestigieus interieur?!

Onder leiding van Philippe Neerman, een belangrijk industrieel ontwerper in de naoorlogse periode in België²⁴, werkte de studie- en ontwerpafdeling van De Coene meer dan dertien jaar aan het volledige interieurproject voor de bibliotheek, wat het meteen ook een van de belangrijkste naoorlogse opdrachten voor De Coene binnen België maakte. Toen Koning Boudewijn het bibliotheekcomplex op 17 februari 1969 officieel open verklaarde, gaf het gerealiseerde interieur blijk van een opvallende verschuiving ten opzichte van de oorspronkelijke ontwerpvisie van architect Maurice Houyoux.

Net zoals in het exterieur van het gebouw trachtte de ontwerper aanvankelijk ook binnenin het gebouw het koninklijke en nationale karakter van de Albert I-Bibliotheek tot uitdrukking te brengen via een klassiek geïnspireerde monumentale ontwerpstrategie. Zo werden de meest representatieve vertrekken zoals de

hoofdingang, de grote leeszalen en tentoonstellingsruimtes stuk voor stuk gekenmerkt door hun indrukwekkende schaal, door de incorporatie van klassieke vormelementen zoals stenen kroonlijsten, zuilen, bogen en cassetteplafonds, en door een weelderige decoratie met geometrische patronen, gebeeldhouwde friezen en Latijnse inscripties ter ere van de overleden vorst (afb. 7). Uit de perspectieven en diverse nota's blijkt overigens dat Houyoux bijzonder veel belang hechtte aan de monumentale ruimtelijke enscenering en het verwezenlijken van een 'geschikte' grandeur voor dit prestigieuze complex.²⁵ Dit vertaalde zich in vrij statige vertrekken waarbij het interieur van de bibliotheek, zoals hoofdconservator Liebaers het in 1956 uitdrukte, 'meer monument dan instrument' bleef.²⁶

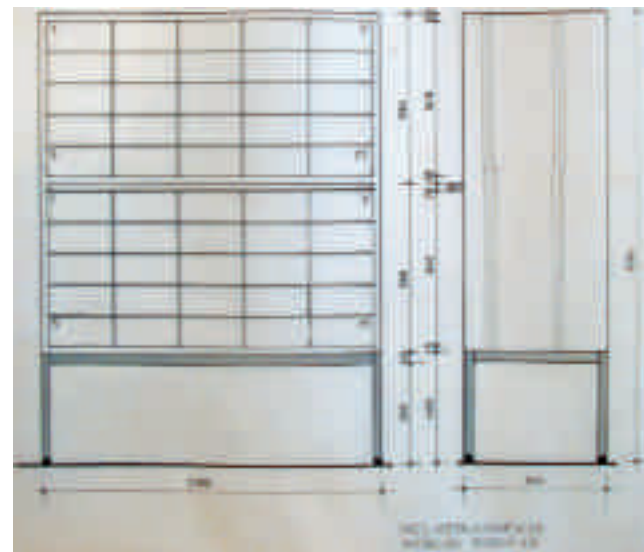
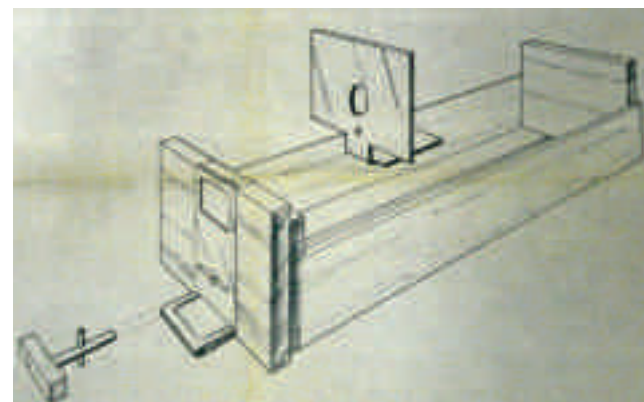
Aan het eind van de jaren vijftig streefden Houyoux en zijn medewerkers, later opvolgers, Roland Delers en Jacques Bellemans gaandeweg naar een meer eigentijdse architectonische uit-

drukking en deden ze steeds minder een beroep op uitdrukkelijke formele referenties aan een klassieke vormtaal. Terwijl deze ontwikkeling zich aan de buitenzijde slechts in beperkte mate kon doen gelden²⁷, zette ze zich in het interieur gedurende de jaren vijftig en zestig gestaag voort. Zo opteerden de architecten voor een opvallende versobering van de ornamentering van de grote publieke ruimtes en – wat wellicht een van de meest opvallende wijzigingen betekende in het interieur – lieten ze binnen bijna alle klassieke vormelementen vervallen. Dit kwam ongetwijfeld het sterkst tot uiting in de grote vestibule die volledig ontdaan werd van haar klassieke zuilen, het tongewelf met cassetteplafond, en de pilasters en gebeeldhouwde friezen op de wanden (afb. 8).

De opmerkelijke versobering van de architectuurtaal binnenin het gebouw betekende echter niet dat de aandacht voor het representatieve en voornamelijk aspect van deze koninklijke bibliotheek volledig naar de achtergrond verdween. Ook in het ont-



Afb. 11. Interieurontwerp De Coene voor Grote Raadzaal met stoeltjes naar ontwerp van Vincent Cafiero (Koninklijke Bibliotheek van België)



Afb. 12a-b. Ontwerp door Kortrijkse Kunstwerkdade De Coene van de standaard fiekasten voor de Koninklijke Bibliotheek van België (Design Archief Vlaanderen, archief P. Neerman)

werp dat de ontwerpafdeling van De Coene uitwerkte bleef een sterk verlangen aanwezig om het gebouw een prestigieuze uitstraling mee te geven. De manier waarop dit zou gebeuren, verschilde echter volledig van de oorspronkelijke aanpak. In plaats van het creëren van een indrukwekkend en klassiek monumentaal kader, werd nu gefocust op het realiseren van een hedendaagse 'standing'. Dit uitte zich vooral in de kwalitatief hoge en rijke afwerking met luxueuze bekledingsmaterialen van zowel publieke als administratieve vertrekken. Zo werden de grote entreehal, de tentoonstellingszaal en de publieke gangen rijkelijk uitgedost met marmeren wand- en vloerbekledingen en werden de wanden van diverse gespecialiseerde leeszalen en de bureau-ruimtes van de bibliotheekdirectie bekleed met lambriseringen in kostbare houtsoorten zoals moulmeinteak.²⁸ Deze luxueuze afwerking was vervolgens ook doorgetrokken in het meubilair waarmee de diverse vertrekken werden uitgerust. De eigen meubelontwerpen kenmerkten zich door een verfijnde detaillering en het gebruik van kwalitatieve materialen. Zo opteerde De Coene bijvoorbeeld voor de tafels, kasten en kaartenbakken steeds voor



Afb. 13. Het meubilair van de Krantenleeszaal (Stichting De Coene, archief De Craene, OBB 9475/28)

duurzame houtsoorten als teak, Amerikaanse notelaar of wengé, en werden bijna alle leestafels voorzien van een houten werkblad dat ondersteund werd door slanke verchroomde, zwart gelakte of gepolijste stalen poten. Het moderne en prestigieuze aspect van de interieurinrichting werd versterkt door deze eigen ontwerpen te combineren met stijlvol en internationaal befaamd meubilair uit het Knoll gamma. Zo waren vrijwel alle publieke leeszalen uitgerust met stoelen van de 70-serie van de befaamde ontwerper Eero Saarinen (afb. 9a-b). Voor de Koninklijke Bibliotheek zijn deze stoelen in de Kortrijkse ateliers uitgevoerd met een onderstel van mat verchroomde stalen poten en werd het zit- en rugvlak in het garnierdersatelier van De Coene bekleed met yackleder afkomstig uit Tibet. In de directielokalen van de conservatoren werd dit meubilair verder aangevuld met bureaumeubels ontworpen door de Amerikaanse ontwerpster Florence Knoll, met name de zogenaamde 'Double Pedestal Desk 1503' uit 1955 (afb. 10).

Een van de opmerkelijkste zalen die getuigt van De Coenes totaalconcept om de ruimte een eigentijdse uitstraling te verlenen is de Grote Raadzaal (afb. 11). Om dit voornamelijk vertrek te betreden werd een massieve dubbele draaideur ontworpen, volledig bekleed met rechthoekige velle lichtbruin yackleder. Eenmaal binnen viel de aandacht meteen op de beide kopse wanden die afgewerkt waren met kostbaar donkerbruin ebbenhout uit Macassar. In de zuidelijke wand werd een glazen uitstalkast verwerkt waarin oude handschriften tentoongesteld konden worden. Ook het meubilair gaf blijk van een grote klasse. De tafels, naar een eigen ontwerp van Neerman en zijn team, muntten uit door hun verfijnde afwerking met twee centrale verchroomde metalen voeten en een glimmend tafelblad in hetzelfde ebbenhout als de wanden. Deze tafels werden aangevuld met stijlvolle armstoelen uit het Knoll-gamma naar een ontwerp van Vincent Cafiero die in het garnierdersatelier van De Coene bekleed waren met kalfsleder. Tot slot werd de lange wand volledig bekleed met een grote reproductie van de oudste middeleeuwse gravure van de stad Brussel.

Kenmerkend voor het interieurontwerp van de Albertina is het feit dat het ontwerpteam van de Kortrijkse Kunstwerkstede het voornaam karakter wist te verzoenen met het vooruitstrevende en moderne imago dat de Belgische overheid zich in de jaren vijftig wilde aanmeten door in te zetten op technisch innovatieve concepten, aandacht voor specifieke gebruikerseisen en een eigentijdse vormtaal. Zo wist De Coene in talrijke meubelontwerpen hedendaagse vormgeving met constructief en technisch vernuft samen te laten gaan. Een voorbeeld hiervan waren de zogenaamde ‘Philips stoelen’ waarmee het cafetaria op de bovenste verdieping van de bibliotheek werd uitgerust. Dit zitmeubel, dat Philippe Neerman had ontworpen voor het hoofdkantoor van Philips in Eindhoven, blonk uit door zijn elegante houten frame bestaande uit 22 laagjes fineer en een rugverbinding die driedimensionaal geplooid werd, destijds een technisch huzarenstukje om te vervaardigen.²⁹

Het vooruitstrevende karakter bleek ook uit de aandacht voor gebruiksgemak en een streven naar efficiëntie en duurzaamheid. Dit kwam duidelijk naar voren in het ontwerp voor fichekasten. De Coene vatte deze kasten op als een een grid van lades binnen een houten frame in moulmainteak dat ondersteund werd door een metalen onderstel. De voorzijde van de fichelades, eveneens in teakhout, werd voorzien van een centrale strook in roestvrij staal waarin een kaart met de benaming van de fiches geschoven kon worden. Aan de onderzijde ontwierp De Coene een lederen treklus om de lades gemakkelijk te kunnen uittrekken. Om de fiches in de lade samen te houden, bevonden zich binnenin een staaf en een ‘steekkaartendrukker’ in verchroomd staal. Aan de voorzijde kon deze staaf vastgeschroefd worden met een speciale sleutel. Opdat de lades gemakkelijker zouden glijden, werd binnenin de kast een speciaal schuifstelsel uitgedokterd met strookjes ureumformaldehyde (afb. 12a-b).

De tafelbladen van de leestafels in de gespecialiseerde leeszalen hadden een werkblad in okouméhout, dat aan de bovenzijde bekleed werd met teakhouten lamellen. Deze lamellen werden gezaagd uit houtplaten met een dikte van 30 mm, wat meer was dan de standaarddikte voor dergelijke lamellen, om zo beter weerstand te bieden aan de mogelijke slijtage door boekomslagen.³⁰ Deze tafelbladen waren afgewerkt met een vernislaag van tweecomponentenpolyester om ze nog beter bestand te maken tegen schrammen en inkepingen. Op plaatsen waar de beschermende vernislaag snel dreigde af te slijten, bijvoorbeeld bij de toonbanken van de uitleenbalies in de Grote Leeszaal of in de Krantenleeszaal, werd voor de lamellen in de plaats van teakhout slijtbestendiger gebakeliseerd beukenhout gebruikt dat verzaagd werd uit 35 mm dikke multiplexplaten. Aangezien deze gebakeliseerde lamellen niet verlijmd konden worden, werden zij aan het onderliggende multiplex blad bevestigd met talrijke roestvrijstalen bevestigingsschroeven. Door de plaatsing van deze Schroeven ontstond een opvallend en telkens verschillend patroon op de tafelbladen, die hierdoor een zekere speelsheid verkregen (afb. 13). Op die manier wist Neerman louter praktische aspecten te verzoenen met een esthetische vormgeving die hij zelf karakteriseerde als een ‘stempel’ van ‘technische eerlijkheid’.³¹

Tot slot

Door de totstandkoming en de achterliggende ontwerpvisies van het interieurproject van de Koninklijke Bibliotheek van België te bestuderen, ontstond een ruimere blik op de betekenis van dit grootschalige nationale herdenkingsmonument binnen de twintigste-eeuwse architectuur- en interieurproductie in Brussel. Zo werd duidelijk dat behalve de stedenbouwkundige inscenering en monumentale architectonische uitwerking, de interieurinrichting een minstens zo belangrijke rol vervult in het representatieve karakter van het complex. Het ontwerp voor de afwerking, inrichting en uitrusting van de bibliotheek getuigt van de opmerkelijke ontwikkeling die het gebouw gedurende zijn lange totstandkoming heeft doorgemaakt. De Kortrijkse Kunstwerkstede koos ervoor om het voornaam karakter van de overheidsinstelling niet te koppelen aan een monumentale ruimtelijke inscenering, maar om dit koninklijke aspect te vertalen in een stijlvolle, eigentijdse uitstraling, waarmee ze afweken van de oorspronkelijke ontwerpvisie van architect Maurice Houyoux. Door dit interieurontwerp verschoof de klemtoon in het gebouw van het benadrukken van een plechtig monumentaal karakter naar het samengaan van ‘prestige’ en ‘moderniteit’.

Noten

- ¹ Dit artikel komt voort uit een afstudeerscriptie uit 2009 aan de vakgroep Architectuur en Stedenbouw van de Universiteit Gent (promotoren F. Floré & J. Lagae) die werd bekroond met de Vlaamse Scriptieprijs (2009) en de KNOB Stimuleringsprijs (2010). Een herwerkte versie van deze scriptie werd in 2012 gepubliceerd bij uitgeverij Academia Press onder de titel *Bouwen voor de natie: de Albertina op de Brusselse Kunstberg als monumentaal totaalproject*. Hierin wordt de totstandkoming van de Koninklijke Bibliotheek van België bestudeerd als een totaalproject, van de stedenbouwkundige integratie op de Kunstberg en het architectuurontwerp voor de Albert I-Bibliotheek tot en met de interieurinrichting door de Kortrijkse Kunstwerkstede Gebroeders De Coene. Dit artikel richt zich op het interieuraspect van het bibliotheekcomplex en baseert zich hierbij zowel op archiefmateriaal (onder meer afbeeldingen), als op verwijzingen naar literatuur die na het afronden van de scriptie verschenen is.
- ² Zie onder meer J.-L. Cohen (red.), *Les années 30. L'architecture et les arts de l'espace entre industrie et nostalgie*, Parijs 1997; F. Borsi, *The Monumental Era, European architecture and design 1929-1939*, New York 1987; G.R. Collins & C. Christiana, ‘Monumentality: A Critical Matter in Modern Architecture’, *Harvard architecture review* (lente 1984), 14-35; P. Reilly, ‘Design and Government’, in: *Design since 1945*, Philadelphia 1983, 37-41; G.H. Marcus, *Design in the Fifties, When Everyone Went Modern*, München 1998; P. Sparke, *An introduction to design and culture, 1900 to present*, New York 2004; P. Dorer, *Design na 1945*, Nijmegen 1995; F. Huygen, *British Design: Image and Identity*, Londen 1998; L. Piña, *Fifties furniture*, Surrey 2000.
- ³ In 1995 werd door oud-werknemers van het bedrijf in het Bouwcentrum Pottelberg te Kortrijk een eerste tentoonstelling georganiseerd

rond het werk van de Kortrijkse Kunstwerkstede Gebroeders De Coene. Dit initiatief lokte zo veel positieve reacties uit dat in 1998, als antwoord op de groeiende interesse naar de ontwerpen en producten van de Kunstwerkstede, de Stichting De Coene werd opgericht. Deze stichting stimuleert het bewaren en verspreiden van de kennis rond De Coene door middel van publicaties, een eigen tijdschrift en tentoonstellingen. In 2002 vond er in Merksem en Deurne de dubbeltentoonstelling ‘Van Moderne Makelij 1952-1977’ plaats. Na de kleine tentoonstelling ‘Tussen vijf stoelen’ in 2003, werd in het Kortrijkse Broelmuseum een eerste grote overzichtstentoonstelling georganiseerd onder de titel ‘Kunstwerkstede De Coene 1888-1977’ (15 september 2006 - 7 januari 2007). Tegelijkertijd verscheen ook de publicatie *Kortrijkse Kunstwerkstede gebroeders De Coene: 80 jaar ambacht en industrie. meubelen, interieurs, architectuur*, door Frank Herman, Terenja Van Dijk e.a.. Aan de Universiteit Gent werd en wordt onderzoek verricht naar de Kortrijkse Kunstwerkstede (bijdragen en artikelen van o.a. Rika Devos, Mil De Kooning, Ronny De Meyer en Fredie Floré in diverse publicaties en tijdschriften).

- ⁴ Zie onder meer: M.-L. Roggemans e.a., *De Kunstberg: een verhaal apart. De Kunstberg: van hofberg tot kunstberg*, Brussel 2000; Y. Robert, ‘Van Alexandrië tot de Kunstberg: de heuvel als zetel van macht en kennis’, in: Y. Jacqmin & B. Vander Bruggen (red.), *Kunst en openbaar erfgoed, Brussels Hoofdstedelijke Gewest*, Spriemont 1999, 73-79; P. Lombaerde, *Leopold II Koning-bouwheer*, Gent 1995; L. Ranieri & J. Coosemans, *Léopold II, urbaniste*, Brussel 1973; K. Van Herck & B. De Meulder, ‘Modernity versus identity, Leopold II and Charles Buls’, in: B. De Meulder & K. Van Herck (red.), *Vacant city: Brussels' Mont des Arts reconsidered*, Rotterdam 2000, 58-69.
- ⁵ F. Borsi, *The Monumental Era, European architecture and design 1929-1939*, Rizzoli, New York 1987.
- ⁶ Albert I Bibliotheekfonds, *Verslag aan de regering over zijn werkzaamheden sedert zijn stichting in 1935*, 1946 (niet gepubliceerd), Algemeen Rijksarchief, Bibliotheekfonds Albert I, III.0188, Archiefplaats -6C 63.043-39, nr. 50 (eigen nummering), 17.
- ⁷ Jules Ghobert werd aangesteld als ontwerper van het plan van aanleg van de Kunstbergwijk en het ontwerp van alle gebouwen behalve de Bibliotheek zelf, met name het Algemeen Rijksarchief, het Prentenkabinet, het Penningenkabinet, de uitbreiding van de Koninklijke Musea, het Paleis der Dynastie en het Congressenpaleis met daarop aansluitend een kantorencomplex.
- ⁸ Architect Maurice Houyoux in *P.V. van de zitting van de raad van beheer van het Bibliotheek Albert I Fonds van 6 maart 1956*, Algemeen Rijksarchief, Bibliotheekfonds Albert I, III.0188, Archiefplaats -6C 63.043-39, nr. 50 (eigen nummering), 2. Dit proces van versobering paste bovendien in de algemene architectuurontwikkeling van de architect, zoals ook blijkt uit andere ontwerpen uit de tweede helft van de jaren vijftig, zoals bijvoorbeeld de villa ‘Nouveau Port’ in Nieuwpoort die gekenmerkt wordt door een uitgesproken ‘sobere en “modernistische esthetiek”’. J.-P. Midant & J.-C. Balty, *Académie de Bruxelles: deux siècles d'architecture*, Brussel 1989, 472.
- ⁹ Mening van de heer Liebaers tijdens een zitting van de raad van beheer van de Bibliotheek Albert I Fonds (B.A.F.), *P.V. van de zitting van de raad van beheer van het Bibliotheek Albert I Fonds van*

- ¹⁰ Zie bijvoorbeeld de publicatie *An introduction to design and culture* waarin Penny Sparke stelt dat de Europese mogelijkheden in de naoorlogse jaren maar al te goed begrepen dat het uitdragen van ‘the promise of a new lifestyle (...) was an important means of uniting their populations and of moving forward into a new era’. P. Sparke, *An introduction to design and culture, 1900 tot present*, New York 2004, 198.
- ¹¹ ‘During the post-war years, interior design had come to be seen as an important factor in the commercial success of many enterprises. After all, the good design of a bank, hotel or office makes a significant impression on the people who visit the spaces (...) It had been realized that appearance made a difference: visitors to an office formed impressions and drew conclusions about the business’s character and quality based on the design of the offices they saw.’ J.F. Pile, *A History of Interior Design*, Londen 2009, 343 en 346.
- ¹² Jean Burchard en Albert Bush-Brow stelden hieromtrent in het boek *Architecture of America* in 1961 dat in de jaren vijftig ‘*buying of something that could at least be called contemporary design was so confirmed*’, dat een bedrijf dat zich modern meubilair aanschafte, ‘*conventionally bought “modern”*’. J. Burchard & A. Bush-Brown, *The Architecture of America: A Social and Cultural History*, Boston 1961, 460-461.
- ¹³ Voor een uitgebreide bedrijfsgeschiedenis van de Kortrijkse Kunstwerkstede Gebroeders De Coene/Les Ateliers d’Art de Courtrai De Coene Frères wordt verwezen naar de publicatie F. Herman, T. Van Dijk e.a., *Kortrijkse Kunstwerkstede gebroeders De Coene: 80 jaar ambacht en industrie. meubelen, interieurs, architectuur*, Kortrijk 2006.
- ¹⁴ Zo werd van nieuwe werknemers bijvoorbeeld verwacht dat zij zich verder bekwaamden in het bedrijf of in de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten van Kortrijk én werkte het bedrijf tijdens het interbellum nauw samen met kunstenaars als schilder Albert Saverys, beeldhouwer Geo Verbanck, glasraammakers Louis Malfait en Karel Noppe en koperslager Karel Bersous. Zie R. Mayeur e.a., ‘Ambachten en industrie onder één dak, groei en ontwikkeling van de Kortrijkse Kunstwerkstede’, in: Herman, Van Dijk e.a. 2006 (noot 13), 45; S. Vlieghe en P. De Craene, ‘Kunstenaars en ondernemers, de familie De Coene en vrienden’, in: Herman, Van Dijk e.a. 2006 (noot 13), 71-89.
- ¹⁵ Waaronder de Grote Prijs op de ‘Internationale Wereldtentoonstelling’ te Brussel (1910), deze op de ‘Internationale Expositie van Noord-Frankrijk’ te Roubaix (1911), en ook de grootste onderscheiding op de prestigieuze ‘Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes’ te Parijs (1925) en de ‘Wereldtentoonstelling’ te Brussel in 1935. R. Mayeur e.a., ‘Kunstwerkstede De Coene 1888-1977’, *Openbaar Kunstbezit Vlaanderen*, Antwerpen 2006, 7 en 14.
- ¹⁶ Werner Adriaenssens stelde in het boek *Art Nouveau & Design. Sierkunst van 1830 tot Expo 58* zelfs dat de typerende stijl van het Kortrijkse bedrijf, die een eerste hoogtepunt bereikte met de winnende inzending op de ‘Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes’ van 1925 te Parijs, gaandeweg zou uitgroeien tot de invloedrijkste vorm van Belgische art deco.
- ¹⁷ B. Schoonbroodt, ‘Résidence Palace te Brussel 1921-1927’, in: *Art De Coene Jaarboek* 5, Kortrijk 2004, 22-26; N. Poulain, ‘Het inter-

- bellum, van art deco tot modern’, in: Herman, Van Dijk e.a. 2006 (noot 13), 128.
- ¹⁸ Op haar hoogtepunt in 1928 besloegen de werkhuizen, stapelplaatsen, houtwerven, droogloodsen en tentoonstellingszalen een oppervlakte van zo’n acht hectaren. Het bedrijf telde toen, verspreid over de twintig verschillende afdelingen, 2400 werknemers. Mayeur e.a. 2006 (noot 14), 55.
- ¹⁹ Na de Tweede Wereldoorlog werd de firma veroordeeld voor economische collaboratie vanwege de productie van barakken, noodwoningen, meubelen, schijnvliegtuigen en camouflenetten voor de Duitse bezetter. Als gevolg hiervan werd het bedrijf door de staat onder sekwestre geplaatst. Pas vanaf 1952 kwam het bedrijf terug in handen van de familie De Coene en vanaf 1958 kreeg de Kunstwerkstede weer een normaal statuut. Zie Mayeur e.a. 2006 (noot 15), 41-69; L. Douchy, ‘Pol Provost. Een nieuw elan.’, in: Herman, Van Dijk e.a. 2006 (noot 13), 170-181. Zie voor de naoorlogse (politieke) comeback van De Coene: F. Floré, ‘Architect-designed interiors for a culturally progressive upper-middle class: the implicit political presence of Knoll International in Belgium’, in: R. Schuldenfrei (red.), *Atomic dwelling. Anxiety, domesticity, and postwar architecture*, Abingdon 2012, 169-185.
- ²⁰ De nieuwe directeur-generaal van de Kortrijkse Kunstwerkstede Pol Provost reisde in 1954 naar de Verenigde Staten waar hij onderhandelingen aanknoopte met diverse Amerikaanse designbedrijven zoals Herman Miller Inc. en Knoll Associates. Zie omtrent de moderne naoorlogse vormgeving bij De Coene ook E. De Kooning, R. De Meyer en F. Floré, *Van Moderne Makelij 1952-1977: de Kortrijkse Kunstwerkstede De Coene in Antwerpen*, Antwerpen 2002.
- ²¹ M. E. Bucquoye, ‘De ‘*Barcelona Chair*’ made in Belgium’, in: *Art De Coene Jaarboek 3*, Kortrijk 2002, 31.
- ²² Met name: de Belgische ambassades in Den Haag (1957), Kopenhagen (1961), Moskou (1964), Boedapest (1966), Bonn (1966), Canberra (1966), Washington (1966) en Lissabon (1968) en ook de ambassades van de Verenigde Staten in Brussel en Den Haag (1957), van Brazilië en Congo te Brussel (1967), en de inrichting van de residentie van de Japanse ambassadeur te Parijs.
- ²³ Bijvoorbeeld het stadhuis van Kortrijk (1962) en de gemeente-, later de districtshuizen van Deurne (1963-1965) en Merkssem (1967-1968).
- ²⁴ Tijdens zijn loopbaan als ontwerper bij de Kortrijkse Kunstwerkstede Gebroeders De Coene werkte Philippe Neerman onder andere aan het interieur van het hoofdkantoor van Philips te Eindhoven, de UNESCO gebouwen te Parijs en het Innovationwarenhuis te Brussel. Later werkte hij als zelfstandig ontwerper vooral aan het ontwerp van tram- en metrostellen. Hij was ook meerdere keren jurylid op de Internationale Designbeurs Interieur Kortrijk.
- ²⁵ Dit blijkt onder meer uit zijn beschrijvingen van de kostbare bekledingsmaterialen van de vertrekken, de sculpturale friezen en ‘uitgebeitelde symbolische geometrische versieringen’. ‘Verslag van Architect Houyoux’, in: Albert I Bibliotheekfonds, *Verslag aan de regeering over zijn werkzaamheden sedert zijn stichting in 1935*, 1946, (niet gepubliceerd), 107-113, Algemeen Rijksarchief, Bibliotheekfonds Albert I, III.0188, Archiefplaats -6C 63.043-39, nr. 50 (eigen nummering), en M. Houyoux, ‘Bibliothèque Albert 1er. Projet de l’Architecte M. Houyoux’, *Architecture, Urbanisme – Habitation* 8 (1947) 7, 97-112.
- ²⁶ H. Liebaers, ‘A propos de la Bibliothèque royale Albert Ier à Bruxelles’, *Bulletin de l’UNESCO à l’intention des Bibliothèques* (1956) 1, 35.
- ²⁷ Omwille van beperkingen die werden opgelegd door de bevoegde ministeries behield de voorgevel haar klassiek geïnspireerde monumentale aanblik. De herwerkte voorstellen met een glazen vliesgevel werden telkens afgewezen.
- ²⁸ Moulmeinteak is een duurzame en sterke houtsoort afkomstig uit de havenstad Moulmein te Myanmar. P. Neerman, *Handgeschreven nota’s over de Koninklijke Bibliotheek*, niet gepubliceerd, s.d., 9.
- ²⁹ A. Daelman, ‘Philips-stoel’, in: T. Van Dijk en F. Herman, *Kortrijkse Kunstwerkstede De Coene, getuigenissen & archief films*, Kortrijk 2009.
- ³⁰ Philippe Neerman in gesprek met de auteur, Kortrijk, 30 oktober 2008.
- ³¹ P. Neerman, ‘De Koninklijke Bibliotheek Albert de 1ste’, in: *Art De Coene Jaarboek 1*, Kortrijk 2000, 25.

‘Zijn we niet allen verheugd als we weer een nieuwe reis kunnen beginnen?’

D.F. Slothouwer en zijn Prix de Rome reis

Herman van Bergeijk

Naar voorbeeld van de Franse Prix de Rome stelde koning Lodewijk Napoleon in 1808 in Nederland de Grote Prijs in. De overheid maakte in 1851 vanwege bezuiniging een einde aan deze regeling die jonge kunstenaars de gelegenheid moest bieden om enkele jaren in het buitenland te vertoeven. In 1870 werd echter besloten om de prijs, nu Prix de Rome geheten, opnieuw toe te kennen.¹ De Rijksacademie van Beeldende Kunsten in Amsterdam kreeg de taak om de wedstrijden jaarlijks te organiseren. Elk jaar kwam een andere kunstzinnige discipline aan de beurt. De prijs voor de bouwkunst, een vak dat op de Rijksacademie nauwelijks aan bod kwam, werd pas in 1894 voor het eerst gehouden maar kende toen geen winnaar. In 1900 werd hij gewonnen door Jacobus Franciscus Büchel (1877-1901) met zijn ontwerp voor een Paleis van Justitie. Deze architect was opgeleid aan de Academie van Beeldende Kunsten en Technische Wetenschappen in Rotterdam en won op deze school in 1898 een zilveren medaille met zijn ontwerp van een schilderswoning. Dankzij de Prix de Rome, met een jaargeld van 1200 gulden, kon Büchel een reis maken door Duitsland en Engeland, een reis die voortijdig eindigde toen hij in 1901 in Liverpool overleed. In 1906 kreeg Johan Melchior van der Mey (1878-1949) de prijs met zijn ontwerp van een prinselijk verblijf in de duinen.² Van der Mey had de kunstnijverheidsschool in Amsterdam doorlopen. Daarna werkte hij op het bureau van Eduard Cuypers. Door verschillende onderscheidingen had Van der Mey reeds meermaals de aandacht op zich weten te vestigen. In 1906 erkende de jury van de Prix de Rome zijn talent maar liet toch enkele kanttekeningen horen. Zij wenste de winnaar geluk maar voegde als commentaar toe ‘dat hij vóór alles en trots alles, Hollander blijve, Hollandsch kunstenaar en architect. Wij hebben de mannen van talent nodig, die het mooie ziende in alles, Europa en zijne schatten kennende, in ons land teruggekomen, zich nog sterker Hollandsch gevoelen, dan voorheen (...)’.³ Blijkbaar vond zij dat er te weinig nationale kenmerken in het ontwerp van Van der Mey voorkwamen. In 1907 vertrok Van der Mey op zijn eerste reis naar Noord-Duitsland en Denemarken. De tweede reis, een jaar later, ging naar Italië, en de derde, in 1909, naar Frankrijk. Weer een jaar later was Van der Mey in Frankrijk en Engeland. Drie jaar na Van der Mey was Dirk Frederik Slothouwer (1884-1946) de winnaar. Wie was deze jonge architect en waar voerde zijn reis naartoe? Dankzij een voormalig privéarchief van de familie

Slothouwer, dat zich momenteel bij de Technische Universiteit Delft bevindt, kunnen we ons een beeld vormen van Slothouwers reisindrukken en de schetsen en tekeningen die hij in het buitenland maakte.⁴

De architect Slothouwer

Dirk Slothouwer was in 1884 geboren in Majong, in de residentie Jepara op Java. Na de dood van zijn moeder had zijn vader hem naar familie in Nederland gestuurd. Hij groeide op in Amsterdam en ging daar naar de middelbare school om vervolgens Bouwkunde aan de Polytechnische School in Delft te gaan studeren. In 1905 was hij één van de slechts drie bouwkundige ingenieurs die aan de inmiddels tot Technische Hogeschool omgedoopte school afstudeerde. Tijdens zijn studie had hij deelgenomen aan de ter gelegenheid van het studentenlustrum uitgeschreven prijsvraag voor een gevelversiering. Vier oplossingen waren ingediend en die van Slothouwer werd bekroond.⁵ In het jaar van zijn afstuderen nam hij deel aan een prijsvraag van de vereniging Bouwkunst en Vriendschap voor een raadhuis voor een kleine gemeente. De jury bestond uit H. Evers, C.H. Peters, K.P.C. de Bazel, J.C. van Dorsser en J.P. Stok. Ze was niet zeer lovend over het door Slothouwer ingezonden ontwerp en schreef in het juryrapport: ‘Een oppervlakkig behandeld ontwerp. De plannen zijn zwak, en vertoonen vele gebreken. De architectuur is sober, en heeft karakter; de gevels zijn goed doorbroken.’⁶ Aan een mooi uiterlijk werd kennelijk meer waarde gehecht dan aan een goed plan, want zijn ontwerp met het motto *Haastige Spoed* kreeg toch een eervolle vermelding (afb. 1). Na zijn studie was Slothouwer op verschillende architectenbureaus werkzaam. In Amsterdam werkte hij korte tijd voor Jan Springer, daarna ging hij naar Hilversum waar hij bij J.W. Hanrath villa’s en grote landhuizen leerde bouwen, en vanaf midden 1907 was hij aangesteld als tekenaar bij het bouw bureau van J.A.G. van der Steur voor het Vredespaleis.⁷ Dit bouw bureau had tot taak de weelderige en rijke architectuur van Louis Cordonnier uit te werken en tot een minder kostbaar en meer realistisch plan te reduceren opdat het kon worden uitgevoerd. Van der Steur (1865-1945) zou later de promotor van Slothouwer worden, toen hij in 1924 als eerste promovendus van de afdeling Bouwkunde de doctorstitel verwierf. Op het bureau leerde Slothouwer H.Th.



Afb. 1. Eervolle vermelding van een prijsvraag voor een raadhuis voor een kleine gemeente van de Vereniging Bouwkunst en Vriendschap, voor Slothouwers ontwerp met het motto Haastige Spoed

Wijdeveld en Herman Rosse kennen die beiden, net als hijzelf, uitstekend konden tekenen.⁸ Tijdens zijn periode bij Hanrath deed Slothouwer een eerste greep naar de Prix de Rome. In de tweede week van juni 1906 deed hij examens bij onder meer H.P. Berlage en Jan Six die gezamenlijk de vakken esthetica en kunstgeschiedenis mondeling tentamineerden. Daarna moest hij op 26 juni voor de zogenaamde proefkamp enkele eerder vervaardigde tekeningen voorleggen. Nadat Slothouwer voor dit eerste deel was geslaagd kreeg hij in september van dat jaar de opdracht een prinselijk zomerverblijf op het duin bij een Nederlandse zeebadplaats te ontwerpen. De jury bestond uit A. Allebé, H.P. Berlage (secretaris), E. Cuypers, P.J.H. Cuypers (voorzitter), F.W.M. Poggenbeek, C.B. Posthumus Meyjes, A. Salm en J. Versluys. Behalve plattegronden en gevels werd gevraagd om een doorsnede, verschillende detailtekeningen, een geaquarelleerde perspectieftekening en een technische beschrijving. Een redacteur van het blad *De Opmerker* hekelde het hele gebeuren in felle bewoordingen en vroeg zich af of zo’n monumentaal bouwwerk wel zinvol is gezien er in Nederland weinig vraag naar is. Hij stelde: ‘Onze vorsten of grooten

toonden zich nimmer bijster bouwlustig. En als er een stal bij het Loo gebouwd moet worden, gaat men een doctor, een professor, en een rijksbouwmeester te hulp roepen.’⁹ Bovendien vroeg hij zich af ‘hoeveel Nederlandsche architecten er zullen zijn, die wanneer een prins hun opdroeg, voor hem een lustverblijf aan zee te ontwerpen, tegen deze taak opgewassen blijken? Wij durven geen cijfer te noemen doch meenen, dat het niet groot zal wezen. Die weinigen zullen, geholpen door bekwame teekenaars, puttende uit den voorraad, die hun welvoorzien e bibliotheek opleverde en voortbouwende op de resultaten der reis naar de mooiste vorstelijke verblijven in Europa, waartoe de prinselijke vrijgevigheid hem in staat stelde, een ontwerp afleveren, dat geen al te kwaad figuur maakt.’ Wat kon er verwacht worden van de jeugdige mededingers naar de Prix de Rome die aan het begin van hun loopbaan stonden? Het antwoord op deze vraag bleef hij schuldig ook al had hij veel waardering voor al hun moeite. Op de wijze waarop de jonge architecten hun ontwerpen moesten maken had hij de nodige kritiek. Deze werkwijze was volgens het Franse voorbeeld ontwikkeld waarbij de deelnemer ter plekke, ‘en loge’, zich intensief moest kunnen bezighouden met de gestelde opdracht.¹⁰ Hij gaf een verhelderend beeld van de werkwijze toen hij schreef: ‘Dezen zomer sloot men drie jongelieden in een “loge” van de Rijks-Academie voor Beeldende Kunsten [in Amsterdam] op, gaf hun daar “ce qu’il faut pour dessiner”, onderzocht hen aan den lijve of ze niets bij zich hadden, dat hun verbeelding zou kunnen helpen, en verlangde, dat zij in deze eenzaamheid het ontwerp voor een prinselijk lustverblijf aan zee ter wereld zouden brengen. De drie zwaarbeproefden hebben hun best gedaan en ontwerpen tevoorschijn gebracht, die onze verwachtingen overtroffen. Want als men drie architecten van naam dus in het zweetkamertje had gezet, tien tegen een dat zij zich er niet beter doorgeslagen hadden.’ Ervaring speelde dus geen enkele rol volgens deze recensent. De deelnemer moest vooral de druk aan kunnen die kunstmatig wordt bewerkstelligd. Bij de uitkomst speelde de esthetiek van het tekenwerk een doorslaggevende rol. De schrijver gaat verder met het ridiculiseren van deze wedstrijd: ‘Laat men nu maar zeggen, dat het ontwerp met de eerepenning bekroond, meer van een “palace-hôtel” dan van een prinselijk verblijf heeft; dat het tweede wat te zeer op Pieter Post en het derde op Cornelis Oudshoorn geïnspireerd is; dat geen van de drie lustverblijven bijzonder aangenaam in het bewonen zou zijn; dat Nu ja, dat er aan alle drie heel wat ontbreekt. Hoeden af, heeren bedillers, voor zulk werk!’¹¹ Hij is niet de enige die kritiek heeft. Willem Kromhout vond het belachelijk dat het werd gezien als een prijsvraag in de *schoone bouwkunst*. In zijn lange bespreking van de tentoonstelling van de drie ontwerpen heeft hij vooral oog voor dat van de winnaar J.M. van der Mey, en het ontwerp van Slothouwer (afb. 2). Hij schrijft: ‘Het moet voor de jury aanvankelijk moeilijk geweest zijn, te wiens gunste zij zou besluiten, hoewel we gaarne erkennen, dat Van der Mey, na veel tegen elkander wegen, wèl den prijs moest worden toegekend. Bij Van der Mey vinden we veel lijntekening-vaardigheid, eene handigheid van teekenen, die door het voortdurend maken van schetsontwerpen werd verkregen, doch niet genoegzaam



Afb. 2. Ontwerp van Slothouwer voor de Prix de Rome in 1906, met als onderwerp een prinselijk zomerverblijf op het duin bij een Nederlandse zeebadplaats

gecultiveerd is, om van het oppervlakkige stadium te gelangen in dat van intiemer, fijn-gevoelde zuiverheid. In hooger mate vinden we dit in het tekenwerk van Slothouwer, daar zit iets liefdevols in, dat aantrekt; zijn potlood gaat met meer eerbied over het papier, is zich meer bewust dat elke lijn verdient een mooie lijn te zijn. Ook kunnen we het niet eens zijn met de algemeene vormen van Van der Mey’s architectuur, die het beslist afleggen tegen die van Slothouwer.’¹² Uit zijn hele betoog blijkt dat Kromhout meer voor het ontwerp van Slothouwer voelt. Over dat van de derde meedinger, J.B.A. de Meyer, zwijgt hij geheel. De Meyer, docent aan de kunstnijverheidsschool in Haarlem zal naam maken als architect-restaurateur, docent en publicist. Ook Slothouwer begon enkele kleine artikelen te publiceren en trad korte tijd toe tot de redactie van *De Architect*, het blad van de Amsterdamse architectenvereniging Architectura et Amicitia. Ook in het tijdschrift van de Maatschappij tot bevordering der bouwkunst, het *Bouwkundig Weekblad*, verscheen een kort stuk van zijn hand. Nadat hij Brussel had bezocht schreef hij een stukje over de kunstberg die Henri Maquet aan het bouwen was. Hij contrasteerde de monumentaliteit met wat Nederland te bieden had: ‘In Brussel worden de drukste stadswijken geheel ontruimd voor dezen Mont des Arts. België is ontegenzeggelijk rijker door haar natuurlijke hulpbronnen; maar ontegenzeggelijk rijker dan ons

volk is het Belgische volk dan toch ook door den zin voor het schoone, die hen hun stad vol paleizen doet bouwen en hunne fraaie en talrijke parken doet versieren met steenen en bronzen beelden, wier schoonheid zij dagelijks genieten.’¹³ Opvallend is dat Slothouwer vooral belangstelling voor het buitenland had en nauwelijks op Nederlandse onderwerpen inging.

Een tweede kans. De Prix de Rome van 1909

Slothouwer moet ongetwijfeld teleurgesteld zijn geweest na deze eerste poging om een gerenommeerde prijs te winnen. Het belette hem niet om drie jaar later opnieuw naar de prijs te dingen. De procedure was dezelfde. Opnieuw werd hij twee dagen lang in het Academiegebouw opgesloten, maar nu was hij de enige kandidaat die was toegelaten. De opdracht dit keer was het ontwerpen van een monumentaal gebouw voor de Rijksacademie van Beeldende Kunsten. Het programma hiervoor was opgesteld door Berlage, Cuypers, Poggenbeek, Posthumus Meyjes en Salm. Berlage was opnieuw secretaris van de jury. In het *Bouwkundig Weekblad* was een niet nader bekende A.H. van mening dat deze opdracht een gelukkige keuze was geweest omdat daarmee gelegenheid werd geboden om inzicht te krijgen hoe een dergelijk academiegebouw eruit behoorde te zien.¹⁴ Het bestaande gebouw van de Academie

voldeed namelijk niet meer aan de behoeften. Er werd gezocht naar een gebouw met een monumentale uitstraling. Gevraagd werden de plattegronden, een situatietekening, de hoofdgevel met twee doorsneden, en een perspectieftekening van het hoofdgebouw. Het zwoegen van Slothouwer had het beoogde resultaat. Zijn ontwerp werd positief beoordeeld door de jury die door de directeur van de Rijksacademie, Antoon Derkinderen, werd voorgezeten en hij won de begeerde gouden medaille. Hoewel anders geaard was ook het oordeel van de recensent van *De Bouwwereld* gunstig. Toen het ontwerp werd tentoongesteld publiceerde het tijdschrift een lange, enigszins ambivalente bespreking waarin onder meer te lezen viel: ‘De opzet zoowel als de wijze van voorstelling herinneren aan de veel, maar vaak zeer ten onrechte gesmaadde academisch-fransche richting, wier hechtste bolwerk de Parijsche Ecole des Beaux Arts is. Deze richting zoekt niet in de eerste plaats naar sterk sprekende individualiteit en karakter-uiting, maar weet, doorgaans met chic en talent, te combineren en af te leiden. [...] Men is niet tevreden monumentaliteit te betrachten, er wordt aan geofferd. [...] Deze academische kunst, uitgaande van regels en gehoorzaamend aan wetten en usances, kenmerkt in de eerste plaats zich door korrektheid en welverzorgd uiterlijk. Vele dier trekken vinden wij in Slothouwer’s ontwerp weer. Zij bestempelen het tot een degelijk en serieus werk dat daarbij èn smakelijk èn flink is voorgesteld. Maar het is on-hollandsch, een plant van vreemden bodem.’ Evenals eerder bij Van der Mey wordt gewezen op het ontbreken van nationaal karakter in het ontwerp van Slothouwer. Oorzaak daarvan was de opgave. De recensent vond dat deze te moeilijk was geweest en wees er bovendien op dat de belangstelling onder architecten voor deze prijkskamp bijzonder tegenviel. Dit was een teken aan de wand. De Prix de Rome vormde nog slechts een ‘geringe prikkel tot studie en volmaking’.¹⁵ Het zal nog lang duren voordat de klemtoon van de opgave verschoof van de monumentaliteit van een bijzonder gebouw naar die van het alledaagse.¹⁶ De reeds genoemde A.H. schreef in het *Bouwkundig Weekblad* over de oplossing van Slothouwer: ‘Het is niet billijk een volkomen rijp en doorwrocht ontwerp te willen verwachten; de omstandigheden, waaronder gewerkt wordt en ook de leeftijd en ervaring van de mededingers in het algemeen in aanmerking genomen, wettigen geen strenge kritiek. En al zijn er dus fouten te noemen op praktisch en aesthetisch gebied, de hoofdzaak is: spreekt er uit het geleverde werk talent? Zitten er goede dingen in? Gaarne beantwoorden wij deze vragen bevestigend. Een groote kijk en vooral een goede beschaving, een zekere voornaamheid spreekt uit het ontwerp. [...] De vormen zijn nog wat conventioneel, wat zwak hier en daar; deze kunnen krachtiger, levendiger en dieper van betekenis worden bij voortgezette studie der bouwkunst. Maar er is eerbied voor en een diep besef van de waarachtige grootheid der Architectuur in dezen jongen bouwkunstenaar aanwezig, waarmede wij hem gaarne van harte gelukwensen.’¹⁷ Hiermee wordt nog eens bevestigd wat het doel van de Prix de Rome was. Het reizen moest de winnaar in staat stellen om zijn esthetisch gevoel te verfijnen door de bestudering van belangrijke architectonische meesterwerken. Dat wat het buitenland te bieden had moest als



Afb. 3. Groepsfoto van het feestmaal van Slothouwer en zijn leermeesters en tijdgenoten van de Technische Hogeschool in Delft, ter gelegenheid van het winnen van de Prix de Rome in 1909. Slothouwer is de derde persoon van links

voorbeeld gelden voor datgene wat ook in Nederland moest worden bereikt. Daarbij diende te worden gezocht naar een vertaling van het vreemde in het eigene. De Nederlandse architect moest worden verheven tot een hogere stand. Door het winnen van de Prix de Rome was aandacht op Slothouwer gevestigd. Zijn bekroond ontwerp werd zowel in Amsterdam, Den Haag als Rotterdam tentoongesteld. In de laatste stad hield hij ook een causerie voor zijn vakgenoten van de vereniging Bouwkunst en Vriendschap. Hij wees erop dat de omstandigheden waaronder de Nederlandse Prix de Rome-winnaars op hun studiereizen werkten, minder schitterend waren te noemen dat die van hun buitenlandse lotgenoten, maar dat niettemin door de Nederlandse consuls en gezanten de weg werd vergemakkelijkt voor het bestuderen van de bouwkunst ter plekke. Vervolgens ging hij in op de beweegredenen die tot zijn ontwerp hadden geleid. Ook in Delft was men trots op deze telg van de Technische Hogeschool. Hij kreeg hij een feestmaal aangeboden door zijn leermeesters en tijdgenoten (afb. 3). Aanwezig waren J. de Bie Leuveling Tjeenk, H. Evers, H.J. Kiewit de Jonge, J. Klinkhamer, J.A. van der Kloes, W.P.C. Knuttel, J. Kubatz, J.B. van Loghem en enkele anderen (afb. 4). De Prix de Rome stelde Slothouwer in de gelegenheid enkele jaren door Europa te reizen. In eerste instantie kreeg hij een jaargeld dat verschillende keren kon worden verlengd. Hij moest, zoals gebruikelijk, regelmatig berichten en mededelingen over zijn studie sturen en verschillende tekeningen voorleggen. In een instructie was behalve de verschillende te bezoeken plaatsen ook bepaald dat de begunstigde een rapport moest in zenden ‘bevattende eenige korte zakelijke opmerkingen omtrent a. eenig modern bouwwerk van bijzondere betekenis [...] b. wat den begunstigde in zake de moderne bouwkunst in de door hem bezochte landen belangrijk zal voorkomen.’¹⁸ Daarmee werd aangegeven dat de klemtoon niet alleen op de bestudering van historische voorbeelden moest worden gelegd.



Afb. 4. Menukaart van het feestmaal ter gelegenheid van het winnen van de Prix de Rome in 1909, met handtekeningen van de aanwezigen

Slothouwers reis door Europa

De verslagen, brieven en bewaard gebleven tekeningen van zijn reizen geven een goede indruk van de ervaringen en interesses van de jonge Slothouwer.¹⁹ In grote lijnen volgde hij de sporen



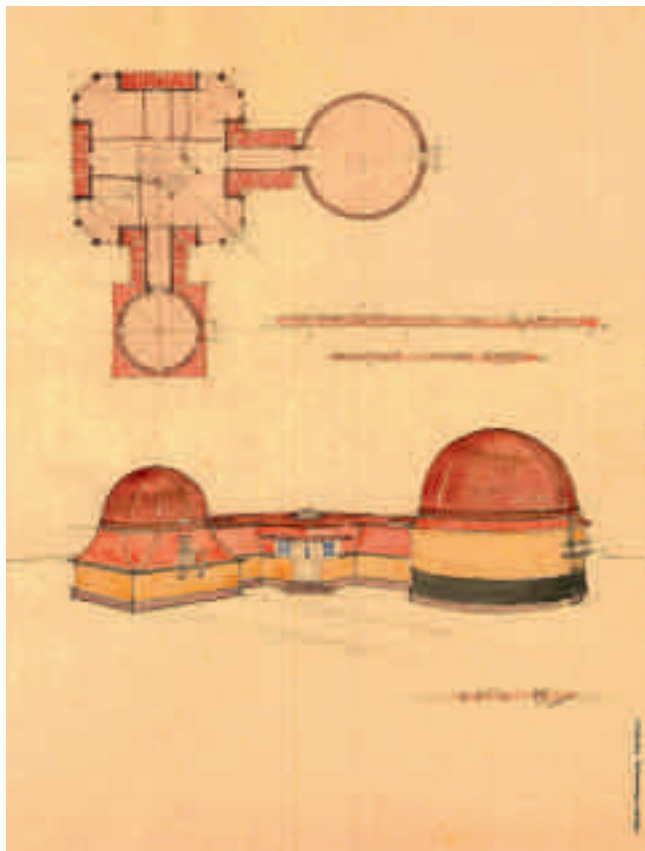
Afb. 5. Kaart van Duitsland, met daarop ingetekend de route die Slothouwer aflegde

van Van der Mey. Net als zijn voorganger was Duitsland de eerste etappe van zijn reis (afb. 5). Hij vertrok naar Berlijn waar hij twee maanden verbleef. Door de jaarvergadering van de Duitse Werkbund in die stad kwam hij in contact met de belangrijkste Duitse architecten van dat moment. Bovendien had hij gelegenheid om de stad en haar bouwwerken intensief te verkennen. In zijn verslag zet hij de thans vergeten Bruno Schmitz af tegen Peter Behrens. Beide zijn in zijn ogen grootheden, maar de eerste is ‘inderdaad modern Duitsch’. ‘Ik heb het voorrecht gehad langdurig met hem over de moderne beweging te spreken. Hij is volkomen overtuigd van het welslagen daarvan, van de superioriteit van het Germaansche ras in kunstzaken ... [...] Maar in sommige opzichten is hij geniaal: hij heeft inderdaad het oerkrachtige van de Duitse middeleeuwen in zijn kunst tot uiting gebracht.’ Behrens daarentegen is in zijn ogen meer kunstnijverheidskunstenaar dan architect. Hij is niet zozeer geïmponeerd door de gebouwen van Behrens als wel door zijn enorme salaris. Berlijn kende in die jaren een enorme bloei. ‘Daar groeit alles haast te snel. Voor een kunst als architectuur is dit in vele opzichten niet gunstig. Zoo zijn dan ook vele moderne slechte gebouwen ontstaan, waar de



Afb. 6. Schets Christians Kirke van architect Nicolai Eigtved, Kopenhagen, gedateerd op 10 februari 1910

zucht van originaliteit en de onbeperkte geldmiddelen tot een alderdreevstig resultaat geleid hebben.’ Op zijn reizen is Slothouwer meer onder de indruk van de oude kerken in Halberstadt en Hildesheim. Waar Bremen een gunstige indruk achterliet, was hij teleurgesteld in wat Hamburg te bieden had. De net tot directeur van gemeentewerken benoemde Fritz Schumacher heeft hij niet ontmoet. Schumacher, die een enorme reputatie genoot, had nog nauwelijks iets in de Hanzestad gebouwd. Wel zou Slothouwer het crematorium van Schumacher in Dresden bekijken dat in zijn ogen een romantische opvatting uitstraalt, ‘die vele gevaren voor de architectuur oplevert’. Van Hamburg ging Slothouwer over Lübeck, Wismar en Rostock naar Kopenhagen. Van deze Deense stad is hij meteen gecharmeerd. Aan de renaissance monumenten besteedde hij veel woorden maar ook de recente architectuur kan hem bekoren (afb. 6). ‘Van de nieuwe architectuur is het Raadhuis van Martin Nyrop het belangrijkste. Het is zeer artistiek en gevoelig behandeld, maar bevat misschien te veel directe Italiaansche schoonheden? Het is me nog niet klaar wat de moderne Deensche architectuur wil; misschien een zoeken naar grootsheid in de Italiaanschen zin, aan de anderen kant een pogen om gebaseerd op de bestaande renaissancearchitectuur verder te werken.’ Slothouwer wilde het typische karakter van de Noordelijke architectuur, dat hij van grote waarde acht voor een Hollander, begrijpen. Zijn conclusie



Afb. 7. Schets Ole Rømer observatorium van architect Anton Rosen, Aarhus, gedateerd op 31 oktober 1910

was dat men eerst de architectuur van het eigen land moet leren kennen en pas daarna naar Italië moet afreizen. Het zuiden moet bevruchtend werken op de noordelijke geest. Het klassieke element moet evenwel niet domineren. Een voorbeeld van hoe dat zou kunnen is het Ole Rømer observatorium dat Slothouwer in Aarhus heeft bezocht. Hij maakte een tekening van dit door Anton Rosen ontworpen gebouw dat waarschijnlijk net was opgeleverd (afb. 7).

Na een verblijf van twee maanden in de Deense hoofdstad en een kort uitstapje naar Stockholm ging Slothouwer via Berlijn naar Dresden waar hij ook de tuinstad Hellerau bezocht, die als een parapedaardje van de Werkbund gold.²⁰ Ook Weimar deed hij aan waar hij Henry van der Velde bezocht. Over Van der Velde schreef hij weinig in zijn bericht aan Derkinderen maar in een artikel schilderde hij het volgend portret van deze Belgische kunstenaar: ‘Vroeger moet hij heel anders geweest zijn, meer de vrolijke Franschman met een weelderige moustache, wild en vrij; en nu, het was of hij zichzelf gemaakt had, geheel glad en af gelijk zijn kunst van nu; zijn hoofd ware in gepolijst graniet te maken, zijne oogholten zoo wel gevormd of hij ze zelf geboetseerd had en de lijnen van zijne kaken en jukbeenderen en neus deden in hunne stelligheid het sterke ras voelen. En in zijn kleding had hij iets van een aviateur, alles gesloten en af, geen boord en manchetten, maar zijn blauwe buis vastgeknoopt om zijn gespierden hals en om zijn fijne polsen. Hij was als een vreemde plant, waarvan het een keurig genoeg was, die in Weimar te vinden’. Slothouwer bevestigde de opvatting dat de kledij het *zijn* van de man bepaalt en de verschijning van de vrouw. Van der Velde bood hem daartoe gelegenheid omdat deze kunstenaar zijn wereld geheel wilde ontwerpen, van het kleinste detail tot het grootste geheel. Voor Slothouwer is dat misschien curieus maar van minder belang. Aan het einde van dit gepubliceerde bericht vat hij zijn zoeken samen met de zin: ‘Zijn we niet allen verheugd als we weer een nieuwe reis kunnen beginnen?’²¹ De dorst naar nieuwe indrukken lijkt zich niet te laten lessen.

Van Weimar reisde hij langs vele steden met bekende kerken, die hij dikwijls snel op papier wist te vangen, naar Darmstadt waar hij het huis Habich van Joseph Olbrich in de kunstenaarskolonie op de Mathildenhöhe betitelde als ‘één van de schoonste, die ik ooit zag’, om vervolgens naar München te vertrekken. ‘Het lijkt me dat hier aan architectonisch schoon niet veel te vinden is’, luidde zijn voorbarige conclusie. München gold dankzij het werk van Martin Dülfer, Theodor Fischer en anderen als een belangrijke kunststad. Slothouwer bezocht wel verschillende architecten. Vervolgens reisde hij verder naar Italië waar hij alle belangrijke steden bezocht (afb. 8). Over moderne architectuur repte hij met geen woord. De oude had daarentegen al zijn aandacht. Vooral in Venetië was genoeg voor een architect om zich mee bezig te houden. ‘En dan zal hij in zijn vrijen tijd nog kunnen denken over het raadsel dat het Dogenpaleis biedt. Hoe is het mogelijk, dat dit gebouw, dat spot met alle regelen der schoone bouwkunst – waar op twee rijen van spitsboogige arcades, die in hunne rijke speling vooral niet het aanzien hebben veel te kunnen dragen en waarvan de kolommen nota bene niet eens basamenten hebben, waar op deze arcades een



Afb. 8. Kaart van Italië, met daarop ingetekend de route die Slothouwer aflegde

zware onontlede muurmassa geplaatst is, terwijl het geheel van boven niet is afgesloten of beëindigd, want die vingerachtige ornamenten kan men toch niet een beëindiging noemen – hoe is het mogelijk dat dit gebouw toch een der meest grootsche monumenten genoemd mag worden?’ Zijn oog werd getraind op een bepaalde wijze. Steeds lijkt hij te worden getroffen door een bijzonder bouwwerk. Vaak zijn dat bouwwerken waarin meerdere stijlmomenten bij elkaar komen en die zich niet als puur voordoen. In Perugia was het gotische raadhuis ‘het meest grootsche, het machtigste, het frappantste’. ‘Dit is een der meesterwerken van de architectuur.’ Zelfs in Rome, tussen de ‘decadente renaissancekunst’, denkt hij terug aan dit raadhuis dat hij op zijn terugweg zorgvuldig ging opmeten en bestuderen (afb. 9).

Kort daarop keerde hij na bijna twee jaar terug naar Nederland om de resultaten van zijn studiereis aan de directeur van de Rijksacademie te overleggen. Twee maanden later begon hij een nieuwe reis die hem van Londen, Frankrijk, Amsterdam – waar hij enige tijd werkte aan zijn ontwerp en de werktekeningen van de Groote Club in Amsterdam – Denemarken, Italië en Griekenland naar Egypte zou brengen. Deze laatste etappe naar Egypte was niet gepland maar werd hem aangeboden door een onbekende mecenas die hij in Griekenland had ontmoet. Op 6 april 1913 was hij terug in Amsterdam. Het verslag van deze lange reis was relatief kort. Terwijl dat van de eerste reis nog werd afgesloten met de opmerking ‘ik zal mijn tijd verder noodig hebben om te verwerken wat ik gezien heb’ lijkt hij dat



Afb. 9. Schets Palazzo dei Priori, Perugia, ongedateerd

voor de tweede en de derde reis niet nodig te hebben. Op die reizen werd Slothouwer geconfronteerd met datgene wat hij reeds kende ook al gaf hij toe dat de schoonheid van de Griekse architectuur hem meer trof dan hij had verwacht. ‘En ik gebruik al mijn tijd om te zien en zoo mogelijk te leeren begrijpen, waarin die schoonheid bestaat.’

De verslagen die Slothouwer van zijn reizen maakte waren



Afb. 10. Schets Semlower Tor, Stralsund, gedateerd op 14 september 1910

bedoeld voor de directeur van de Rijksacademie en voor de commissie die moest beoordelen of hij zijn geld zou blijven ontvangen. De tekeningen die hij opstuurde werden voor het grote publiek tentoongesteld, en daarnaast publiceerde Slothouwer brieven en berichten over zijn reis in verscheidene tijdschriften. In het gebouw van de Rijksacademie van Beeldende Kunsten in Amsterdam werd van 2 tot 9 april 1911 meerdere tekeningen tentoongesteld van zijn studiereis door Denemarken en Duitsland (afb. 10 en 11). Deze zorgvuldige gemaakte tekeningen werden door de Academie aangekocht, waardoor de jonge architect wat meer geld op zijn reizen kon besteden. Bij de tekening van het slot Kronberg te Helsingörs gaf hij een lange toelichting, die als aparte flyer werd gedrukt en door enkele tijdschriften werd overgenomen. Hij stelt daarin: ‘Nederlandsch is het bouwwerk zeer zeker. Het is zoo grootsch voorbeeld van onze Renaissance, als er in ons land geen te vinden is.’ Daarmee bekrachtigde hij nogmaals zijn enorme belangstelling voor de wijze waarop de Nederlanders hun cultuur in Denemarken hebben weten te verspreiden.²² Het zaadje is gelegd in het eerste jaar van zijn Prix de Rome-reis.²³ Het zal uiteindelijk leiden tot zijn proefschrift over de Nederlandse renaissance in Denemarken.



Afb. 11. Schets Topplerhaus, Nürnberg, gedateerd op 9 februari 1911

De reacties op zijn werk

In de landelijke pers werd slechts zeer kort op de tentoonstelling gewezen. De vakpers besteedde meer woorden aan de gebeurtenis. Voor het *Bouwkundig Weekblad* bezocht Jan Gratama de tentoonstelling en karakteriseerde de tekeningen als volgt: ‘Er spreekt een zekere voorname houding uit deze teekeningen; een houding, die niet *direct* wijst op ernstige, minitieuze bestudeering, maar toch geenszins deze uitsluit; een houding, die meer spreekt van een elegant, artistiek en betrekkelijk groot zien van architectuur, zoodat de teekeningen wel verre van het moeizame van vele studie-teekeningen te bezitten, de plezierige indruk wekken dat de maker op aangename wijze werkt, en, rustig zichzelf blijvend, de groote schoonheden der bewonderde monumenten beschouwt en geniet. Het lijkt mij, dat de heer Slothouwer een voor jonge architecten zeer benijdenswaardige studie-reis maakt en dat hij, zonder het studieuze te verwaarloozen, terecht de toegekende Prix de Rome, ook beschouwt als een middel om, in het algemeen, ruimer en juister inzichten te verkrijgen in de buitenlandsche oude en nieuwe bouwkunst. Welk een persoonlijk opmerker hij is, is de lezer van ons blad voldoende bekend door zijn artikelen.’²⁴ Juist door het adjectief persoonlijk krijgt het oordeel van Gratama een bepaalde smaak. Het blijft onduidelijk wat hij precies wil zeggen. Nadat Slothouwer van zijn reis naar Italië was teruggekeerd werden meerdere tekeningen tentoongesteld in het gebouw van de Rijksacademie (afb. 12 en 13). Opnieuw bespreekt Jan Gratama de uitkomst en meent: ‘De schetsen, naar gebouwen uit Florence, Sienna (sic!) en Venetra (sic!) zijn handig en luchtig; zij beoogen geen veelweterij, geen dorre detailstudie; zij geven hoofdzakelijk globale indrukken, ontvangen door een kunstgevoelig iemand en een beschaafden geest; maar enkele neigen, voor een bouwkundige teekening, te veel naar den schilderachtigen



Afb. 12. Schets Piazza della Signoria, Florence, ongedateerd



Afb. 13. Schets Piazza di Silvia, Villa Borghese, Rome, gedateerd op 12 februari 1912

kant.’²⁵ De schrijver neemt de gelegenheid waar om nog eens te onderstrepen wat de bedoeling van de Prix de Rome is, namelijk dat de jonge bouwkunstenaar zich enkele jaren onbekommerd verder kan ontwikkelen in esthetisch opzicht, ‘voortdurend in

contact met de fraaiste scheppingen der bouwkunst, voortdurend dus opgenomen in de sfeer van het kunst-volle bouwen. Dit zal hem veredelen en ten slotte zijn geest en zijne scheppingen dat echte, voorname en rijpe geven, dat den waarachtige architect onderscheidt van den bouwkundige.’²⁶ Volgens Gratama ging het om de ontplooiing van een schoonheidsbegrip dat aan de hand van de beste producten van het buitenland kan gebeuren. Slothouwer deed dat volgens hem op een bepaalde wijze waarbij de nadruk ligt op het impressionistisch registreren en niet op het gedetailleerd optekenen van een situatie. Het gaat om het voelen van een zekere sfeer. Kritischer is de architect en kunsthistoricus Willem van der Pluym in *Architectura*. Hij beweert: ‘Hoewel we van den heer S. vroeger knapper teekenwerk gezien hebben, mag dezen geleverden arbeid niet ongezien voorbij gaan. (...) Minder gelukkig vinden we de twee waterverfteekeningen, van den oostgevel van het Parthenon, de te groote tusschenruimte der zuilen maken het geheel, dat toch al een zeer ijle massa geworden is, door den loop der tijden, nog minder stabiel. Behalve een enkele tekening uit Italië exposeert de heer S. een serie schetsen uit Noord- en Midden-Frankrijk, die echter meer het picturale dan wel het streng architectonische beleven der massa geven. We zien er schetsen van Amiens, Rouen, Beauvais, Rheims, Parijs e.a.; om met die kleine kasteelen-pracht uit de omstreken der Loire tusschen Orléans en Tours te eindigen. Het vluchtig noteeren van enkelheden waarnaar het geheel gedacht



Afb. 14. Schets Vestnergraben, Nürnberg, gedateerd op 8 februari 1911

moet worden, kan wanneer het vlot gedaan is, een zekere bekoring geven, maar hier is wellicht wat al te vluchtig gestipuleerd en voelt men minder dat machtige wat juist de bouwkunst van het oude Picardië en Normandië zoo stoer en krachtig in zijn middeleeuwse kerkbouw manifesteert.”²⁷ Dit oordeel is wellicht iets te hard maar het geeft wel aan dat er een verandering optreedt in de wijze van waarnemen.

Tot slot

Wat opvalt uit de verslagen, de tekeningen en het commentaar is dat het lijkt alsof Slothouwer weinig animo had voor het doen van precieze, minutieus opgetekende observaties. Het blijven oppervlakkige en snelle indrukken. Uit vele tekeningen blijkt dat Slothouwer zich vooral op specifieke details heeft gericht en dat hij veel aandacht heeft voor de wijze waarop een gebouw met een dak of een toren wordt afgesloten (afb. 14). Funderingsproblemen interesseren hem niet. Zelfs zijn opmetingen bezitten niet die nauwkeurigheid die die van professionele archeologen hebben. Hij bevrijdt zich van de traditionele manier om naar architectuur te kijken als een louter constructieve kunst en heeft meer oog voor de sfeer van en om een bouwwerk. Hij doet weinig moeite om zich door een gedegen studie op de hoogte te stellen van de historische betekenis van de gebouwen die hij bekijkt. Uit niets bleek dat hij met gedegen kennis te werk ging. Hij probeerde de sfeer van een gebouw te vangen. Zijn blik was meer die van een schilder dan van een architect in traditionele zin. Vooral Van der Pluym lijkt hierop de nadruk te willen leggen en te hebben begrepen dat er een verschuiving aan het optreden is: de moderne architect wenst zich bovenal als kunstenaar te zien en zich niet te laten leiden door wat als een achterhaald schoonheidsbegrip wordt beschouwd. Dit zou ertoe leiden dat Italië door velen niet meer werd gezien als het ultieme doel van de reis en daarmee was het verkrijgen van een verhoogd schoonheidsgevoel ook niet meer het ultieme doel van het winnen van de Prix de Rome. Het op de hoogte zijn van de belangrijkste ontwikkelingen in het buitenland en het in contact komen met de lokale bevolking kreeg steeds meer de overhand. Geschiedenis werd meer en meer in een keurslijf gestopt al naar gelang de persoonlijke fascinaties van de architect.

Noten

- ¹ Voor de geschiedenis van de Prix de Rome zie: H. Goes en J. van der Werf, “‘Puinhopen eener oude beschaving”. De Prix de Rome voor Schoone Bouwkunst’, *Archis* (1986) 3, 41-52; M. Tuijn (red.), *Prix de Rome MDCCCVIII-MMVIII*, Amsterdam 2008; C.P. Krabbe, *Droomreis op papier. De Prix de Rome en de Nederlandse architectuur (1808-1851)*, Leiden 2009.
- ² Voor Van der Mey en zijn reis zie: H. Boterenbrood en J. Prang, *Van der Mey en het Scheepvaarthuis*, Den Haag 1989.
- ³ K[romhout]., ‘De Prijskamp in de schoone Bouwkunst. (De z.g. “Prix de Rome”)’, *Architectura* (1906) 47, 386.
- ⁴ Archief Slothouwer, Technische Universiteit Delft (TU Delft). Het

archief is door een kleindochter van Slothouwer in bruikleen gegeven.

- ⁵ ‘Wetenschap en kunst’, *Het Nieuws van den Dag*, 7 april 1903, tweede blad, 5.
- ⁶ ‘Vereniging Bouwkunst en Vriendschap – Prijsvragen 1905’, *Bouwkundig Weekblad* (1906) 4, 48. Zie ook: ‘Prijsvragen Bouwkunst en Vriendschap’, *Architectura* (1906) 1, 3.
- ⁷ Voor Hanrath zie: M. van Aalst, “‘Wij hebben met Hanrath een huis gebouwd”. Hanrath’s gebouwen in Hilversum’, *Hilversums Historisch Tijdschrift - Eigen Perk* (2006) 3, 101-116.
- ⁸ In het Nederlands Architectuurinstituut (NAi) in Rotterdam worden enkele tekeningen van Slothouwer van het trappenhuis van het Vredespaleis bewaard. Net als Slothouwer zal ook Rosse later als hoogleraar aan de Technische Hogeschool in Delft worden benoemd. NAi, tekeningen van het Vredespaleis.
- ⁹ ‘De prijsvraag in de Schoone Bouwkunst’, *De Opmerker* (1906) 47, 369-370.
- ¹⁰ R. Chafee, ‘The teaching of architecture at the École des Beaux-Arts’, in: A. Drexler (red.), *The architecture of the École des Beaux-Arts*, Londen 1977, 86; R.A. Moore, ‘Academic Dessin Theory in France after the reorganization of 1863’, *Journal of Society of Architectural Historians*, 36 (1977) 3, 145-175.
- ¹¹ ‘De prijsvraag in de Schoone Bouwkunst’ 1906 (noot 9).
- ¹² K[romhout]. 1906 (noot 3).
- ¹³ D.F. Slothouwer, ‘M. Maquet en de Mont des Arts’, *Bouwkundig Weekblad* (1909) 19, 218-220.
- ¹⁴ A.H., ‘Kroniek – Prix de Rome – ontwerp Academie van Beeldende Kunsten’, *Bouwkundig Weekblad* (1909) 51, 609-611.
- ¹⁵ ‘De Prix-de-Rome 1909’, *De Bouwwereld* (1909), 399-400.
- ¹⁶ J. van der Werf e.a., *Uitgesproken talent. De Prix de Rome voor de schoone bouwkunst*, Rotterdam 1990.
- ¹⁷ A.H. 1909 (noot 14).
- ¹⁸ ‘Instructie voor den Heer D.F. Slothouwer, bij Koninklijk besluit van 14 december 1909’, Archief Slothouwer, TU Delft.
- ¹⁹ De citaten uit de verslagen komen uit de handgeschreven en met de typemachine geschreven exemplaren die zich in het Archief Slothouwer op de TU Delft bevinden. Gegevens over Slothouwer en de Prix de Rome bevinden zich ook in het Noord-Hollands Archief, nr. 90, Rijksacademie van Beeldende Kunsten, Amsterdam, archiefstukken 222 en 254.
- ²⁰ C. Galonska en F. Elstner, *Gartenstadt Hellerau - Garden City of Hellerau*, Chemnitz 2007.
- ²¹ D.F. Slothouwer, ‘Notities van een reis door Duitschland. Fragment’, *Bouwkunst* (1911), 84-90.
- ²² D.F. Slothouwer, *Bouwkunst der Nederlandsche renaissance in Denemarken*, Amsterdam 1924. Hetzelfde wordt aan de orde gesteld in A.A. Kok, *Nederlandsche bouwkunst langs de Oostzee*, Goes 1918.
- ²³ Hier geciteerd naar: *Bouwkundig Weekblad* (1911) 14, 168.
- ²⁴ J.G., ‘Teekeningen van D.F. Slothouwer’, *Bouwkundig Weekblad* (1911) 17, 201-202.
- ²⁵ J. Gratama, ‘Prix de Rome – Bouwkunst’, *Bouwkundig Weekblad* (1912) 18, 206-207.
- ²⁶ Gratama 1912 (noot 25).
- ²⁷ W. v.d. P[luym]., ‘Tentoonstelling in de Rijks-academie van Beeldende Kunsten te Amsterdam’, *Architectura* (1913) 22, 179-178.

De Van Houtenmonumenten

Een reconstructie van de werkwijze van Eelke van Houten (1872-1970)

Walther Schoonenberg

De zeventiende-eeuwse Amsterdamse binnenstad is met haar achtduizend monumenten een beschermd stadsgezicht in de zin van de Monumentenwet en sinds 2010 is de grachtengordel



Afb. 1. Lauriergracht 62, hoek Eerste Laurierdwarsstraat (1933) (foto W. Schoonenberg)

tevens Unesco Werelderfgoed. Toch bestaat de binnenstad voor twee-derde uit gebouwen van na 1850. Het Eclecticisme, met zijn voorkeur voor een eigentijdse vormgeving op basis van historische voorbeelden, bracht tussen 1850 en 1900 vernieuwing in het oude stadsbeeld zonder de harmonie daarvan te doorbreken. Wim Denslagen stelt dat ‘het beroemde centrum van Amsterdam bij nader inzien helemaal niet het stedenbouwkundige kunstwerk [is] dat de toeristen bewonderen, maar een negentiende-eeuwse evocatie van de zeventiende-eeuwse stad, een typisch voorbeeld van *invention of tradition*’.¹ Het tijdperk van het Eclecticisme eindigt in de Amsterdamse binnenstad echter niet in 1900, maar loopt door tot 1940.² De zogenaamde Van Houtenpanden vormen een categorie woonhuizen, die gebouwd is in de jaren dertig van de vorige eeuw met een hergebruikte oude geveltop, afkomstig van gesloopte oude woonhuizen uit de zeventiende of achttiende eeuw (afb. 1). Ze zijn genoemd naar bouwinspecteur Eelke van Houten (Assen, 23 september 1872 - Amsterdam, 3 januari 1970), die voor het hergebruik van de gevelfragmenten pleitte. We kunnen spreken van Van Houtenmonumenten, omdat vrijwel alle Van Houtenpanden als rijks- of gemeentelijk monument zijn beschermd. De panden zijn destijds op de monumentenlijst geplaatst, vanwege de hergebruikte oude geveltop, en dus niet als typerende architectuur uit de jaren dertig, alhoewel het inzicht groeit dat ze ook en eigenlijk vooral om die reden beschermd dienen te worden.³

In de schaarse publicaties over de Van Houtenmonumenten wordt vooral de context geschetst waarin Van Houten werkte om te verklaren hoe hij zoveel succes kon hebben.⁴ In de eerste decennia na 1900 nam de belangstelling voor de pittoreske schoonheid van de Amsterdamse binnenstad toe en werd een aantal organisaties opgericht, zoals de Bond Heemschut en het Genootschap Amstelodamum. Na 1930 werd het architectuurklimaat steeds conservatiever, waardoor de vernieuwing in de architectuur, begonnen omstreeks 1900, in het slop raakte.⁵ In deze publicaties wordt niet duidelijk wat de relatie was van Van Houten tot de opdrachtgevers en hoe hij zijn streven om gevelfragmenten in de stad terug te plaatsen verwezenlijkte. We weten eigenlijk alleen dat na een verzoek van het Genootschap Amstelodamum de gemeente vanaf 1909 door sloop verkregen gevelfragmenten gaat bewaren. Daardoor kwamen er vele geveltoppen beschikbaar voor hergebruik. Maar pas in de jaren dertig krijgt Van Houten succes in zijn streven. In dit artikel wordt

gereconstrueerd hoe dit in zijn werk ging, wat precies zijn drijfveren waren, en geprobeerd de omvang en betekenis voor het historische stadsbeeld vast te stellen. Het onderzoek naar Van Houten wordt bemoeilijkt door het feit dat zijn archief uiteen is gevallen. Het Bureau Monumenten & Archeologie (BMA) beschikt over een deel van het Van Houtenarchief, bestaande uit manuscripten van artikelen en notities met betrekking tot zijn huizenonderzoek.⁶ Zijn eigenhandige foto’s zijn terecht gekomen in de topografische collectie van het Stadsarchief, waarbij niet altijd is genoteerd dat de foto’s gemaakt zijn door Van Houten. Een belangrijk deel van het verloren gewaande materiaal van Van Houten, namelijk twee notitieschriftjes, lijsten, geveltekeningen en diverse correspondentie van Van Houten, is echter teruggevonden in het archief van het Koninklijk Oudheidkundig Genootschap (KOG) en vormt de directe aanleiding voor dit artikel.⁷ Dankzij dit materiaal kan de werkwijze van Van Houten nu worden gereconstrueerd.

Wat zijn Van Houtenmonumenten?

In het begin van de twintigste eeuw werden veel slechte woningen in de Amsterdamse binnenstad afgebroken, omdat ze niet voldeden aan de Woningwet van 1901. De ambtenaren die op deze krotopruijing moesten toezien waren de inspecteurs van het gemeentelijke Bouw- en Woningtoezicht (BWT). Hun instrument was de onbewoonbaarverklaring: op veel verwaarloosde en uitgewoonde woningen werd een bordje ‘Onbewoonbaar verklaarde woning’ gespijkerd. Met de sloop van oude woonhuizen gingen ook talrijke waardevolle onderdelen zoals gebeeldhouwde gevelonderdelen verloren. Eén van de inspecteurs was Eelke van Houten, vanaf 1904 werkzaam in Amsterdam als adjunct-inspecteur, vanaf 1927 als hoofdinspecteur, en medeverantwoordelijk voor de uitvoering van de Woningwet. Hij meende dat de geveltoppen onmisbaar waren voor het silhouet van de stad tegen de wolken.⁸ Van Houten droeg er persoonlijk aan bij dat een groot aantal geveltoppen niet in de puinbak verdween, maar werd bewaard en hergebruikt.⁹ Onder zijn begeleiding zijn, vooral in de jaren dertig vele natuurstenen toppen op nieuw gebouwde huizen herplaatst met het doel deze gevelfragmenten voor het stadsgezicht te behouden. Na zijn pensionering in 1936 ging hij met dit werk door en hij haakte pas af toen de gemeente in 1947 de gevelfragmenten definitief opruimde.¹⁰ Zijn naam werd pas veel later door Geurt Brinkgreve verbonden aan alle panden met herplaatste geveltoppen.¹¹ In opdracht van stadsdeel Amsterdam-Centrum werd in 2008 door BMA een inventarisatie gedaan van dergelijke panden.¹² Men selecteerde op basis van een aantal stilistische kenmerken, namelijk de aanwezigheid van hergebruikte gevelfragmenten (meestal in de geveltop), een nieuw gemaakte grove handvormsteen (een typische jaren dertig-baksteen), metselwerk met door-gestreken verdiepte voegen, ventilatiespleten (roosters in baksteen) die de aanwezigheid van spouwmuren verraden, dun, vaak ongeprofileerd kozijnhout, een loodrechte voorgevel, dus niet op vlucht gebouwd, gelijke verdiepingshoogten als gevolg van de toen geldende bouwverordening, en muurdammen die niet in overeenstemming zijn met de hals of inzetstukken van de

topgevel.¹³ Ook aan de ‘slechte verhoudingen’ ten gevolge van de grootte van de gevels in relatie tot de topgevels kan men Van Houtenmonumenten herkennen. Op grond van deze kenmerken werd een lijst van 205 gebouwen vastgesteld. De Van Houtenpanden blijken niet alleen waardevol vanwege de herplaatste geveltoppen, maar ook omdat ze representatieve en herkenbare voorbeelden van eigentijdse nieuwbouw zijn (afb. 2 en 3). De Van Houtenmonumenten zijn doorgaans geen reconstructies van zeventiende- of achttiende-eeuwse woonhuizen, onder andere omdat de panden moesten voldoen aan de bepalingen van de Woningwet en vanwege de crisistijd goedkoop werden gebouwd. Een Van Houtenpand lijkt oppervlakkig beschouwd op historische architectuur, maar is in werkelijkheid een modern woonhuis. Achter de gevel gingen moderne etagewoningen schuil, van hetzelfde type dat in menige nieuwbouwwijk werd gebouwd. Over het ‘Van Houtenmonument’ Keizersgracht 464 hoek Leidsegracht bijvoorbeeld werd door tijdgenoten opge-

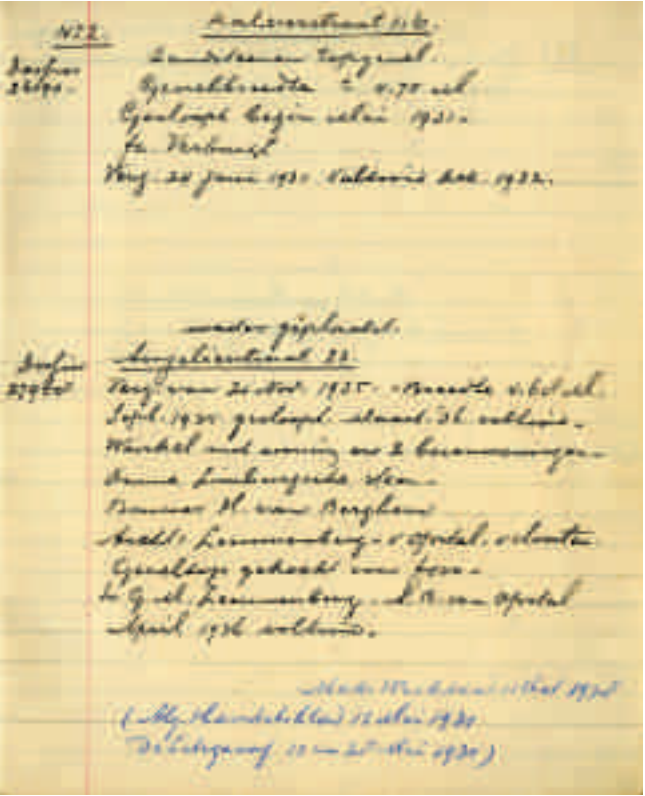


Afb. 2. Herengracht 309-311 (1935) (foto W. Schoonenberg)



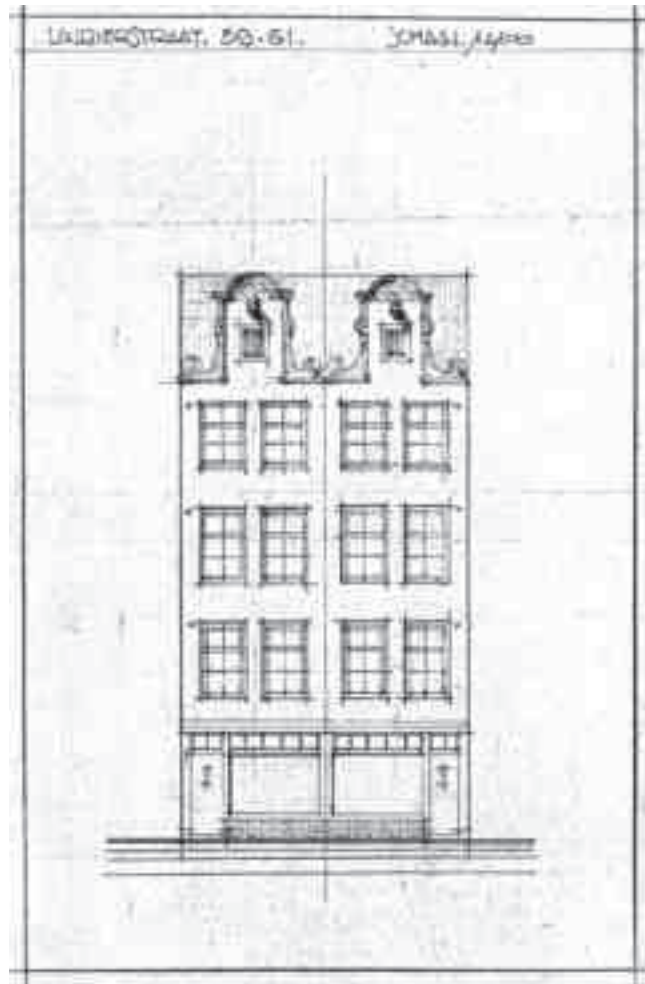
Afb. 3. Typerende nieuwbouw uit de jaren dertig. Palmgracht 2, hoek Brouwersgracht. In alle opzichten een Van Houtenpand, maar dan zonder herplaatste geveltop (foto W. Schoonenberg)

merkt dat het geen kopie is van het oude.¹⁴ Deze benadering maakt het mogelijk een groot aantal panden in de Amsterdamse binnenstad als Van Houtenmonumenten te identificeren, maar gaat voorbij aan de vraag of Van Houten daadwerkelijk bij de bouw betrokken was. In het KOG archief bevinden zich twee schoolschriften die handgeschreven aantekeningen van Van Houten bevatten over alle gevelfragmenten die hij in de loop der jaren beheerde (afb. 4). Aan de hand van deze documenten kan de vraag worden beantwoord bij welke panden Van Houten werkelijk was betrokken. Over elke geveltop heeft hij notities gemaakt, betreffende herkomst en herplaatsing. Volgens deze gegevens zijn in totaal 65 toppen of fragmenten herplaatst, de eerste in 1928, en de laatste in 1947, toen de gevelfragmenten in de tuin van het Stedelijk Museum werden opgeruimd.¹⁵ De aantekeningen eindigen abrupt halverwege het tweede schriftje. De tijdspanne, tussen 1928 en 1947, komt overeen met de gegevens uit de literatuur. Uit de twee schriftjes blijkt dat Van Houten gedurende deze periode geprobeerd heeft 127 geveltoppen in de stad te doen herplaatsen, tweemaal zoveel als er daadwerkelijk zijn geplaatst. De overige toppen waren in 1947 nog niet herplaatst en zijn bij de



Afb. 4. Het eerste schoolschrift van Van Houten (KOG archief), de pagina over top ‘nr. 2’, herplaatst op Anjelijsstraat 23

opruiming in dat jaar voor tachtig procent vernietigd.¹⁶ De lijst van ‘echte’ Van Houtenmonumenten, dat wil zeggen panden waarbij Van Houten zelf betrokken was, is dus veel kleiner dan we tot nu toe dachten. De overige panden van de BMA-lijst zijn vermoedelijk wel geïnspireerd op Van Houten, maar door anderen uitgevoerd. Van Houten was immers noch opdrachtgever, noch architect. Hij was een soort makelaar die vraag en aanbod bij elkaar bracht en van de gelegenheid gebruik maakte om gevraagd en ongevraagd adviezen te geven. Omdat hij door diverse artikelen in dag- en weekbladen ruchtbaarheid gaf aan zijn benadering, is het zeer waarschijnlijk dat zijn voorbeeld op grote schaal werd nagevolgd. Zo heeft ook C. Visser, een collega van Van Houten bij BWT, zich met herplaatsingen van fragmenten bezig gehouden.¹⁷ Uit de schriftjes van Van Houten, maar ook en vooral uit zijn correspondentie, blijkt bovendien dat de panden waarbij Van Houten betrokken was, een heterogene groep vormen met grote onderlinge verschillen. Aan de ene kant van het spectrum bevindt zich de typische jaren dertig-nieuwbouw, vaak met goedkope houten gootlijsten, waar de bemoeienis van Van Houten beperkt bleef tot de hergebruikte geveltop. Het pand Laurierstraat 59-61 (afb. 5 en 6) bijvoorbeeld staat niet bekend als Van Houtenpand omdat er geen hergebruikte geveltop op zit, hoewel dat wel de bedoeling was. Alle ‘jaren dertig-eigenschappen’, die Van Houtenmonumenten gewoonlijk hebben, zijn hier aanwezig, op de oude geveltop na. Over Goudsbloemstraat 70-72, een pand



Afb. 5. Ontwerp van een onbekende architect voor de nieuwbouw voor Laurierstraat 59-61, waarin de oude toppen (nr. 29A en 29B in de inventarislijst) van de op deze plaats gesloopte panden zijn hergebruikt

dat hier sterk op lijkt, schreef Van Houten dat het is 'ingericht naar de thans geldende voorschriften, doch zonder eenige architectonische pretentie'.¹⁸ Van dergelijke panden bestaan talrijke voorbeelden. In sommige gevallen worden ze gecombineerd met elementen als balkons en erkers die wezensvreemd zijn aan het karakter van de historische bebouwing van de binnenstad.¹⁹ Van Houten had begrip voor het feit dat er niet altijd meer mogelijk was dan het herplaatsen van een geveltop, omdat de woningen ook in een moderne behoefte moesten voorzien.²⁰ Dit vereiste immers een bepaalde plattegrond en dus een corresponderende gevelindeling. Dit kwam niet altijd overeen met het door hem gewenste historische gevelbeeld. Bij een pand op de Reguliersgracht, waar een garage-ingang werd gemaakt, merkt Van Houten op dat twee moeilijk verenigbare zaken met elkaar in overeenstemming moesten worden gebracht: 'de omgeving niet storen en toch in moderne behoefte voorzien'.²¹ Veel Van Houtenpanden zijn dus feitelijk jaren dertig-woningen met als enige verschil de hergebruikte geveltop. Dit beeld is echter niet wat Van Houten nastreefde. Hij probeerde ook belangrijke andere



Afb. 6. Uitgevoerde nieuwbouw Laurierstraat 59-61 zonder hergebruikte oude toppen, maar met veel stilistische eigenschappen van Van Houtenpanden, die in feite de eigenschappen zijn van het jaren dertig-bouwen (foto W. Schoonenberg)

eigenschappen van oude Amsterdamse gevels gerealiseerd te krijgen, zodat een pand er minder eigentijds uit zou zien en zich beter zou voegen in de omgeving. Hij lijkt zich bewust van de architectenkritiek dat een geveltop moet passen op de gevel, meer dan alleen in afmetingen. Van Houten probeerde behalve het herplaatsen van een geveltop ook te bereiken dat de gevel niet loodrecht werd opgetrokken, maar op vlucht werd gebouwd en dat daarbij een dunne handvormsteen werd toegepast, in plaats van de grove jaren dertig-baksteen. Bovendien streefde hij een historisch verantwoord gevelbeeld na, zoals verticale ramen met roedenverdeling, een driedelige raamverdeling, een top in overeenstemming met de rest van de gevel, muurdammen in lijn met de hals, hanenkammen boven de vensters en historisch kleurgebruik. Anders gesteld: Van Houten trachtte dat de stilisti-



Afb. 7. Anjelijsstraat 23. Tekening top nr. 2, afkomstig van Kalverstraat 116, met voorschriften van Van Houten waaraan de herbouw van een gevel moest voldoen (Tekening Van Houten, KOG archief.)

sche kenmerken die doorgaans met Van Houtenpanden worden geassocieerd, te vermijden. Aan het andere uiteinde van het spectrum bevinden zich Van Houtenmonumenten die vrijwel niet te onderscheiden zijn van oude gevels. Een goed voorbeeld hiervan is Anjelijsstraat 23 (afb. 7 en 8). Van Houten was hier zo tevreden over dat hij het pand expliciet noemt in *Amsterdamsche Merkwaardigheden*, een enkele malen herdrukt boekje in de Heemschutreeks dat allerlei bijzonderheden van Amsterdamse woonhuizen beschrijft. Bij dit pand was een restauratieve benadering gekozen, waar de adviezen van de bouwinspecteur naar de letter waren opgevolgd, zelfs zodanig dat Van Houten als één van de architecten wordt genoemd. Het resultaat is naar zijn volle tevredenheid omdat 'het uiterlijk zoveel mogelijk met het oude stadskarakter in overeenstemming (is) gebracht',²² door het gebruik van een dunne, rode handvormsteen, het op vlucht bouwen van de gevel, de verdeling van de kozijnen in overeenstemming met de hals, gelijkvormige ruiten met een goede verhouding en, een roedenverdeling. Op die manier werd de kritiek van architecten dat de gevel-



Afb. 8. Anjelijsstraat 23. Alleen aan de gelijke verdiepingshoogte en de vrij hoge borstweringen is te zien dat het een Van Houtenpand is (foto W. Schoonenberg)

top niet paste bij de gevel vermeden, maar deze opvatting kon weer aanleiding zijn tot kritiek vanwege geschiedvervalsing. Dat Van Houten gevoelig was voor deze vorm van kritiek blijkt uit het feit dat hij voortdurend opmerkt dat een nieuwe gevel met een oude geveltop zichzelf dient te documenteren met een jaartalsteen.²³ Gevolg van het wisselend succes van Van Houten zijn de grote

onderlinge, en stilistische verschillen tussen Van Houtenmonumenten, die variëren van typische jaren dertig-nieuwbouw (Egelantiersgracht 191-195) tot reconstructies die nauwelijks voor een historisch pand onder doen (Anjeliërsstraat 23) en alles wat daar tussen ligt. Daardoor is een inventarisatie op grond van een beperkt aantal (stilistische) kenmerken problematisch.

Bloeiende handel in toppen

Aan de hand van de correspondentie van Van Houten kan een beeld worden gevormd hoe de bouwinspecteur te werk ging in het krachtenveld tussen opdrachtgever, aannemer, architect, Schoonheidscommissie en BWT. De rol van de opdrachtgever was groter dan tot nu toe werd aangenomen, vooral omdat Van Houten het hergebruik van een oude geveltop niet kon afdwingen. Om zijn doel te realiseren moest Van Houten vele contacten onderhouden, onder andere met opdrachtgevers, aannemers, slopers, architecten en leden van de Schoonheidscommissie (afb. 9). Een belangrijke rol in het bouwproces speelden opdrachtgevers die vaak de kosten van een architect uitspaarden door met bouwkundigen, door de commissie en architecten vaak als ‘onbevoegden’ aangeduid, te werken en zelf contact te onderhouden met de instanties die de bouwvergunning af moesten geven. Een aanzienlijk aantal opdrachtgevers had kennelijk weinig vertrouwen in de toen heersende architectonische voorkeuren, waar dit het bouwen in een historisch delicate omgeving betrof. Zij gaven er de voorkeur aan op een andere manier te getuigen van hun ‘goede smaak’.

Het eerste obstakel dat Van Houten moest overwinnen was de weerstand in de architectenwereld, die niets met onbevoegden te maken wilde hebben. In 1915 had de Commissie voor het Stads-schoon - de voorloper van de Schoonheidscommissie - weliswaar de taak gekregen om gevelfragmenten in de stad te doen herplaatsen, maar dat was niet of nauwelijks van de grond gekomen met als gevolg dat er een grote hoeveelheid gevelfragmenten werd bewaard in de tuin van het Stedelijk Museum. In 1917 had de secretaris van de Commissie een voordracht gehouden waarin hij de herplaatsing van een geveltop om twee redenen onjuist noemde: het is topografisch niet juist om een gevel te verplaatsen en het is niet eigentijds.²⁴ Met de komst van een door architecten overheerste Schoonheidscommissie in 1924 werd de situatie voor Van Houten nog ongunstiger, omdat de commissie het niet als haar taak zag om het ontwerp te verbeteren, zeker niet het broddelwerk van ‘onbevoegden’.²⁵ H.P. Berlage meende zelfs dat de Schoonheidscommissie haar invloed moest gebruiken om ‘architectonische opdrachten langzamerhand uitsluitend in handen van bevoegde krachten (te doen) geraken’.²⁶ Dat kon men bereiken door de ontwerpen van onbevoegden niet te verbeteren, maar af te keuren. De benadering van de commissie voor het Stadsschoon om opdrachtgevers te suggereren een oude geveltop opnieuw te gebruiken, werd door de Schoonheidscommissie daarom niet overgenomen. Op 1 juni 1937 kreeg Van Houten van secretaris Leupen echter een duidelijke toezegging om bij de behandeling van bouwplannen rekening te houden met de mogelijkheid oude topgevels te herplaatsen. Deze toezegging werd nog eens bevestigd op 23 september 1937.²⁷ In een con-



Afb. 9. Krantenknipsel, gedateerd 9 september 1924, in het archief van Van Houten (KOG archief). Door Van Houten uitgeknipt en van datum voorzien. Van Houten vond dit een ‘handig’ knipseltje omdat alle leden van de nieuwe Schoonheidscommissie met naam werden vermeld

creet geval in 1938, toen de Schoonheidscommissie de sloop van Prinsengracht 447 niet kon beletten omdat het pand niet kwam op de voorlopige Monumentenlijst, schreef de Subcommissie aan Van Houten dat de commissie ‘elk project (steunt), waarbij de bestaande fragmenten op aannemelijke wijze in het nieuwe voorstel zijn verwerkt of waarin de schoonheid van het bestaande zoveel mogelijk bewaard blijft’.²⁸ De commissie meende dat de kwaliteit van de nieuwbouw kon worden verbeterd door het hergebruik van de oude fragmenten. De oorzaak daarvan was de ontevredenheid met wat er zoal werd gebouwd in de binnenstad. Architect Boeken zag overal de meest rampzalige nieuwbouw in de binnenstad verschijnen. Als het kleinschalig was, had het ‘akelig harde toppen’, als het grootschalig was, sprak hij van een manifestatie van ‘bouwblok-ziekte’.²⁹ Architect J.M. van Hardeveld, die vanaf 1934 lid is van de Schoonheidscommissie, zou het later zo formuleren: ‘Het toepassen van oude topgevels op een nieuwe of vernieuwden onderbouw heeft dus in ieder geval het voordeel, dat hiermee tot het behoud van dat levendige, pittoresque silhouet, en daarmee tot een integreerend bestanddeel van de sfeer der oude stad wordt bijgedragen. [...] Men diene echter te bedenken [...] dat van de bescheiden krachten, die er over het algemeen het bouwkundig werk deden, geen eigen creatief werk was te verwachten en dat het onder die omstandigheden van wijs beleid moge getuigen, om, in plaats van probersels van bedenkelijk gehalte, meenige fraaie authentieke hals- of klokgevel [...] weer hun functies in het stadsbeeld te doen vervullen.’³⁰ We zien dus dat het gemopper over ‘toppengesol’ ten spijt, de Schoonheidscommissie wel degelijk alle medewerking verleende.³¹ Van Houten begreep dat hij zonder haar medewerking geen geveltop herplaatst zou krijgen, maar in de praktijk slaagde hij er vaak in zijn doel te bereiken.³² Van Houtens werk begon met het lokaliseren, respectievelijk verwerven van oude gevelfragmenten.³³ Hij stelde een inventarislijst op van alle hem bekende fragmenten en hun verblijfplaatsen. Daarnaast probeerde hij zelf historische bouwmaterialen te verwerven. Soms kreeg hij ze kosteloos, zoals het geval was bij de afbraak van Goudsbloemstraat 70-72.³⁴ Meestal moest hij hier echter voor betalen, soms uit eigen portemonnee. In alle gevallen maakte hij een tekening van de beschikbare top en nam hij deze op in zijn inventarislijst. Eén van zijn eerste resultaten was het pand Lauriergracht 62 hoek Eerste Laurierdwarsstraat, in 1933.³⁵ Er was toen al sprake van een ‘bloeiende handel in topgevels’, zoals een tijdgenoot opmerkte.³⁶ Vaak verstreken er

Nr.	Plaats	Geveltype	Nr. Verhuurder
1	Amstelveenseweg	6.17 H.	Stedelijk Museum
2	Amstelveenseweg	7.17 H.	Stedelijk Museum
3	Amstelveenseweg	8.17 H.	Stedelijk Museum
4	Amstelveenseweg	9.17 H.	Stedelijk Museum
5	Amstelveenseweg	10.17 H.	Stedelijk Museum
6	Amstelveenseweg	11.17 H.	Stedelijk Museum
7	Amstelveenseweg	12.17 H.	Stedelijk Museum
8	Amstelveenseweg	13.17 H.	Stedelijk Museum
9	Amstelveenseweg	14.17 H.	Stedelijk Museum
10	Amstelveenseweg	15.17 H.	Stedelijk Museum
11	Amstelveenseweg	16.17 H.	Stedelijk Museum
12	Amstelveenseweg	17.17 H.	Stedelijk Museum
13	Amstelveenseweg	18.17 H.	Stedelijk Museum
14	Amstelveenseweg	19.17 H.	Stedelijk Museum
15	Amstelveenseweg	20.17 H.	Stedelijk Museum
16	Amstelveenseweg	21.17 H.	Stedelijk Museum
17	Amstelveenseweg	22.17 H.	Stedelijk Museum
18	Amstelveenseweg	23.17 H.	Stedelijk Museum
19	Amstelveenseweg	24.17 H.	Stedelijk Museum
20	Amstelveenseweg	25.17 H.	Stedelijk Museum
21	Amstelveenseweg	26.17 H.	Stedelijk Museum
22	Amstelveenseweg	27.17 H.	Stedelijk Museum
23	Amstelveenseweg	28.17 H.	Stedelijk Museum
24	Amstelveenseweg	29.17 H.	Stedelijk Museum
25	Amstelveenseweg	30.17 H.	Stedelijk Museum

Afb. 10. Een inventarislijst van Van Houten, gedateerd november 1939, eerste pagina (KOG archief)

jaren tussen de opslag van een oude top en het uiteindelijke hergebruik op een nieuwbouwpand. Ook werden er toppen voor bepaalde personen gereserveerd, zoals blijkt uit een briefje van Van Houten.³⁷ Opmerkelijk is dat Van Houten veertien geveltoppen op eigen kosten heeft gekocht en voor een deel in zijn eigen tuin aan de Amstelveenseweg bewaarde.³⁸ Van Houten betaalde 10 tot 100 gulden per geveltop, afhankelijk van de kwaliteit en gaafheid hiervan. Opdrachtgevers en architecten die een geveltop overnamen ten behoeve van herplaatsing moesten dat bedrag aan hem betalen, zodat hij de gemaakte kosten terugverdiende. Een cruciale rol in Van Houtens activiteiten speelde de inventarislijst, waarvan vele versies in omloop waren (afb. 10).³⁹ Uit de lijst blijkt dat de fragmenten niet alleen werden bewaard in de tuin van het Stedelijk Museum, maar verspreid waren over de gehele stad, bij aannemers, slopers en architecten, en bij Van Houten thuis.⁴⁰ De gevelfragmenten zijn genummerd. Van alle geveltoppen had hij fraaie tekeningen gemaakt om opdrachtgevers te overtuigen een geveltop op een nieuwbouwpand te herplaatsen. Van Houtens lijsten werden vermenigvuldigd en verspreid onder diverse architecten, aannemers, slopers, en opdrachtgevers en ook de Schoonheidscommissie kreeg een exemplaar.⁴¹ Van Houten zag het als zijn taak opdrachtgevers en architecten warm te maken voor het idee en hen te helpen bij de uitvoering. De tekeningen zullen hierbij een belangrijke rol hebben gespeeld, aangezien de afzonderlijke delen van de toppen opge-

stapeld werden bewaard. Hij wist daarbij soms een gevoelige snaar te raken, zoals blijkt uit een brief van een opdrachtgever, een zekere Van Meer, gedateerd 30 juni 1938: ‘Het lijkt mij ook goed nog iets van het oude huis als herinnering op het nieuwe te plaatsen. De oude klokgevel zal het op een hooger huis zeker nog beter doen’.⁴² Uit verschillende correspondenties blijkt dat Van Houten bij voorkeur zaken deed met opdrachtgevers, omdat die sneller dan architecten geneigd waren zijn ideeën over te nemen. Zo bewees de toezegging van de heer Dorrius om een geveltop te herplaatsen, volgens Van Houten dat ‘bij particuliere personen de eerbied voor de karakteristieke bouwkundige schoonheid levendig is’.⁴³ Maar Van Houten gebruikte ook praktische argumenten en wees bijvoorbeeld op het financiële voordeel van het uitsparen van nieuwe materialen.⁴⁴ Zijn troefkaart was echter dat hij de particulieren gemakkelijker aan een bouwvergunning kon helpen zoals uit enkele brieven blijkt. Zo meldt architect Tymann op 22 mei 1937 aan Van Houten dat het hem is gelukt om een voorstel voor het hergebruiken van een geveltop op Prinsengracht 272 goedgekeurd te krijgen.

Monumentenzorger avant la lettre

Uit *Amsterdamsche Merkwaaardigheden* blijkt dat Van Houten een groot voorstander was van het behoud van monumentale details, waaronder gebeeldhouwde gevelfragmenten. Van Houten meende dat de gevolgen van de Woningwet moesten worden beperkt door de gebeeldhouwde geveltoppen voor het stadsgezicht te behouden. De speciale belangstelling van Van Houten voor geveltoppen moet al vroeg zijn ontstaan, namelijk in 1912, toen hij een belangrijke ontdekking deed. In de bibliotheek van de Maatschappij tot Bevordering der Bouwkunst vond hij de plaatwerken van het in de vergetelheid geraakte *Grachtenboek* van Caspar Philips, een overzicht van alle gevels van de huizen langs de Heren-, Keizers- en Brouwersgracht, verschenen in 1768-1771 (afb. 11). Deze publicatie sprak Van Houten bijzonder aan, niet in de laatste plaats omdat het, getuige de lange titel, ook kon worden gezien als een achttiende-eeuws modelboek.⁴⁵ Het zou volgens Van Houten opnieuw grote diensten kunnen bewijzen: ‘Het bleek mij spoedig welk groot nut het werk kon hebben om te dienen als leidraad voor het vernieuwen, veranderen of restaureren van bouwwerken. Daarvoor werd het mij, bij de uitoefening van mijn functie als Inspecteur bij het Gemeentelijk Bouw- en Woningtoezicht, in bruikleen afgestaan. In samenwerking met de heer L.H. Bours Pzn., architect van de Commissie voor het Stadsschoon, werden nl. voorgenomen en in uitvoering zijnde bouwplannen, hoewel aan wettelijke voorschriften beantwoordende, esthetisch verbeterd, zoals in het jaarboek 1915 van deze Commissie is weergegeven’.⁴⁶ Van Houten achtte het *Grachtenboek* dus van belang voor zijn werk als bouwinspecteur, ‘voor het behoud en bevorderen van het karakteristieke stadsschoon’.⁴⁷ In 1922 liet hij de platen opnieuw uitgeven, per pand voorzien van bouwkundige beschrijvingen van zijn hand. De tekeningen die Van Houten in de loop van de jaren van zijn geveltoppen maakte, blijken in hun eenvoudige, gestileerde weergave zeer verwant aan die van het *Grachtenboek*. Waarschijnlijk raakte Van Houten door het *Grachtenboek* doordron-



Afb. 11. Eén van de gegraveerde platen van het Grachtenboek van Caspar Philips, 1768-1771

gen van het belang van het in stand houden van de rijke variatie aan gebeeldhouwde gevelbeëindigingen die in het boek was vastgelegd, op een moment dat de vervanging van topgevels door rechte lijsten nog niet had plaatsgevonden.

We hebben gezien dat het herplaatsen van geveltoppen voor de Schoonheidscommissie een noodoplossing was. Maar het behoud van gevelfragmenten was ook voor Van Houten een noodgreep. Hij pleitte regelmatig voor het opstellen van een monumentenverordening met het doel de sloop van monumenten te kunnen beletten.⁴⁸ Van Houten moet gezien worden als een monumentenzorger in een tijd dat er van bij wet geregelde bescherming van monumenten nog geen sprake was. Dat blijkt ook uit zijn contacten met restauratiearchitect Antoon Abel Kok (1881-1951). De ideeën die Kok had, sloten aan bij die van Van Houten. Bij restauraties van monumenten en bij historiserende nieuwbouw stond Kok niet afwijzend tegenover het idee om gevelfragmenten te gebruiken bij restauraties van monumenten. Op die manier kon ‘stijlnamaak’ worden voorkomen. Hij bewandelde een middenweg tussen Ruskin die een monument in schoonheid wilde laten vergaan en Viollet-le-Duc, die een gebouw in een geïdealiseerde oertoestand wilde terugbrengen. Om het gebouw zijn schoonheid en historische uitstraling te laten houden, was herstel met oude materialen de beste oplossing, bijvoorbeeld door gebruik te maken van oude bouwfragmenten.⁴⁹ Het hergebruik van oude gevelfragmenten zag hij als monumentenzorg: er werd voorkomen dat een oud gebouw moest worden nagebootst, maar ook dat het pand er na restauratie als nieuw uit zou zien.⁵⁰ Kok was een man van de praktijk en had geen ander restauratieprincipe dan het pand zelf te laten spreken.⁵¹ Het behoud van het stadsgezicht had daarbij altijd de hoogste prioriteit. Uit de correspondentie blijkt dat Kok en Van Houten veel contact hadden met elkaar. Van Houten was voor Kok een leverancier van geveltoppen, maar omgekeerd verkreeg Van Houten ook toppen dankzij Kok.⁵² Kok zocht geveltoppen uit op de bewaarplaatsen bij het Stedelijk Museum of bij Frankendael. Van Houten maakte een aantekening indien een top

door Kok was uitgezocht. Op de inventarislijst van Van Houten staan een aantal panden waarvan Kok de architect was. Om twee uitersten tegenover elkaar te plaatsen bezien we Prinsengracht 274, hoek Elandsstraat (1936) en Kattengat 8 (1942-1943) (afb. 12 en 13). Het eerste huis heeft de stilistische kenmerken van een Van Houtenpand. Het is een typisch volkshuisvestings-project en manifesteert zich als een flatgebouw uit de jaren dertig. Het laatste heeft geen enkel stilistisch kenmerk van een Van Houtenpand, maar heeft wel een top afkomstig van Van Houten.⁵³ Zo is er restauratiesteen gebruikt, staat de gevel op vlucht en ook lijken de verhoudingen historisch correct. Slechts een detail wijst op herbouw: de zijgevel heeft ventilatieroosters en dus spouwmuur. Het pand verschaft de topmonumenten Kattengat 4-6, die Kok restaureerde, een passende historische context. Naast de zeventiende-eeuwse trapgevels was een meer restauratieve benadering vereist dan op de hoek van de Prinsengracht en de Elandsstraat, waar allereerst een volkshuisvestingsdoel gediend moest worden.

Niet altijd betrof Kok zijn geveltoppen van Van Houten. Hij had ook zijn eigen manieren om aan gevelfragmenten te komen. Nieuwezijds Voorburgwal 66 en de achtergevel van hetzelfde pand aan de Spuistraat kregen geveltoppen die Kok zelf had verworven, zonder bemoeienis van Van Houten.⁵⁴ De toppen komen niet voor op de inventarislijst. Zodoende kunnen we dit pand geen Van Houtenpand noemen.

Van Houten had een grote bewondering voor Kok. In een artikel over Recht Boomssloot 39, in 1939 gebouwd naar een ontwerp van Kok met hergebruik van een top van Van Houten, noemt Van Houten Kok een ‘eerste rangs Heemschutter’ en ‘het behoeft daarom niet gezegd dat het gebouw voldoet aan de gestelde eischen van het stadsschoon’.⁵⁵ Het beeld dat Van Houten nastreefde, komt hier exact overeen met wat Kok beoogde. Ook al hebben de meeste aan Van Houten toegeschreven panden de stilistische kenmerken van jaren dertig-nieuwbouw, hij was daar zelf, zoals we hebben gezien, minder tevreden over. Van Houten streefde bij nieuwbouw dezelfde restauratieve benadering na die Kok toepaste bij zijn restauraties. Van Houten wilde bouwen zoals Kok restaureerde, wanneer het niet was gelukt om te behouden wat waardevol was.

Conclusies

Een inventarisatie op basis van een beperkt aantal stilistische kenmerken levert een geheel andere lijst van Van Houtenmonumenten op dan een opsomming van alle panden waarbij Van Houten aantoonbaar was betrokken. De door Van Houten opgestelde lijst bevat 127 geveltoppen, waarvan er in de periode 1928-1947 slechts 65 daadwerkelijk zijn gebruikt bij nieuwbouw of restauraties. Van Houten leverde niet alleen geveltoppen voor typische jaren dertig-nieuwbouw, maar ook voor projecten met een meer restauratieve benadering die overigens zijn voorkeur genoten. Tegelijkertijd betekent deze conclusie dat Van Houten in zijn werkwijze niet alleen stond. Het grote aantal Van Houtenpanden op de BMA-lijst zou anders niet te verklaren zijn. Het streven van Van Houten om oude gevelfragmenten te herplaatsen werd dus op grote schaal nagevolgd.



Afb. 12. Prinsengracht 274, hoek Elandsstraat (A.A. Kok, 1936) (foto W. Schoonenberg)

Een nuancering van het begrip ‘Van Houtenpand’ is ook belangrijk, omdat de voorkeur van Van Houten uitging naar nieuwbouw die in de uiterlijke verschijningsvorm niet of nauwelijks afweek van het kleine traditionele woonhuis. Van Houten suggereerde een opdrachtgever, architect of uitvoerend aannemer ook hoe hij de nieuwbouw voltooid wilde zien, namelijk met zo weinig mogelijk karakteristieken van de contemporaine architectuur. Het gevelfragment was als het ware het excuus voor een benadering gericht op het behoud van het historische Amsterdamse stadsgezicht bestaande uit individuele, sterk verticaal gerichte gevels met een eigen zelfstandige gevelbeëindiging. Een nieuwbouwpand moest er volgens Van Houten vooral niet eigentijds uitzien. Wat Van Houten zelf nastreefde, week niet of nauwelijks af van de gangbare praktijk in de monumentenzorg na 1900. Van Houten had grote bewondering voor architect A.A. Kok. Om een monument zijn schoonheid en historische uitstraling te laten behouden, achtte hij herstel met oude materialen de beste oplossing.

De strategie van Van Houten, al dan niet door Van Houten zelf, heeft in de jaren dertig een belangrijke bijdrage geleverd aan het



Afb. 13. Kattengat 8 (A.A. Kok, 1942-1943) (foto W. Schoonenberg)

behoud van het karakteristieke stadsgezicht toen er van bescherming nog geen sprake was. De benadering staat in een oude traditie van ambachtelijk bouwen en herbouwen, die met Van Houten is begonnen noch geëindigd. Hieruit volgt dat we Van Houten niet in de eerste plaats moeten associëren met jaren dertig-archi-

tectuur, maar met de vooroorlogse monumentenzorg, waarvan A.A. Kok een belangrijke representant was. Van Houten streefde dezelfde restauratieve benadering na als Kok. De architect verschaftte Van Houten de benadering die hij in zijn streven om het stadsgezicht te behouden nodig had, ook al was hij als bouwinspecteur die het van ‘minnelijk overleg’ moest hebben, meestal niet bij machte die te bereiken. Na de oorlog werd het werk van Van Houten overgenomen door Bureau Monumentenzorg en Stadsherstel.⁵⁶ Het behoud van vele honderden oude geveltoppen in het stadsgezicht draagt er toe bij dat de binnenstad er voor de oppervlakkige beschouwer veel ouder uitziet dan zij in werkelijkheid is. Dit is van belang als men beseft dat de Unesco de ‘authenticiteit’ van het Werelderfgoed in stand wil houden.⁵⁷ Maar wat moeten we daaronder eigenlijk verstaan als er zoveel gebouwen in de binnenstad bestaan die met een eenzijdige definitie van moderne architectuur niet als zodanig zijn te herkennen? Uit de aanwezigheid van zoveel quasi-zeventiende- en achttiende-eeuwse gevels uit de twintigste eeuw blijkt dat een rechtlijnige geschiedschrijving, gekenmerkt door modernistische opvattingen over ornament, stijl en ‘vooruitgang’ geen recht doet aan de veel complexere werkelijkheid van Amsterdam.

Noten

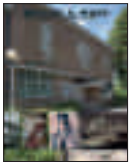
- ¹ W. Denslagen, *Romantisch Modernisme. Nostalgie in de monumentenzorg*, Amsterdam 2004, 33.
- ² V. van Rossem, ‘Jongere Bouwkunst in de Amsterdamse binnenstad’, *Monumenten* (september 2001), 20-23.
- ³ Naar aanleiding van de sloop van Rozenstraat 72 heeft de Vereniging Vrienden van de Amsterdamse Binnenstad de zogenaamde ‘vanwege-bescherming’ bij de Raad van State aangevochten. Zie: W. Schoonenberg. ‘Vanwege-bescherming gesneuveld: gehele Rijksmonument is beschermd’, *Binnenstad* (september 2008) 42, 69.
- ⁴ De belangrijkste artikelen over de Van Houtenmonumenten zijn: G. Brinkgreve, ‘De Van Houten-monumenten’, *De Lamp van Diogenes* (voorloper van *Binnenstad*), 79 (mei 1983), 32-34; V. van Rossem, ‘Moderne architectuur in de schaduw van het modernisme’, *Bulletin KNOB* 107 (2008) 4, 138-146.
- ⁵ V. van Rossem, ‘De architectuur van alledag. Het gemeentelijk monumentenproject’, in: J. Gawronski, F. Schmidt, M.-Th. van Thoor (red.), *Monumenten & Archeologie 1*, Amsterdam 2002, 87-93; V. van Rossem, ‘De vermaerde koopstad van Amstelredam’, in: V. van Rossem en M. Bakker (red.), *Amsterdam maakt geschiedenis. Vijftig jaar op zoek naar de genius loci*, Amsterdam 2004, 17-47.
- ⁶ Bureau Monumenten & Archeologie (BMA), archiefdozen Van Houten. Hierna te noemen: BMA archief. Zie ook: Van Rossem 2008 (noot 4).
- ⁷ Koninklijk Oudheidkundig Genootschap (KOG), afkomstig van E. van Houten, ‘Aantekeningen, schetsen en tekeningen betreffende bouwfragmenten, gevels en gevelstenen te Amsterdam, 1937-1947’, archiefstuk 1234. Hierna te noemen: KOG archief.
- ⁸ E. van Houten, *Amsterdamsche Merkwaardigheden*, Amsterdam 1942, 32.
- ⁹ BMA archief, Brief van Van Houten aan Burgemeester en Wethou-

ders, 18 juli 1947. Uit een brief in het KOG archief van Bouw- en Woningtoezicht aan Van Houten, gedateerd 10 juli 1936, blijkt dat Van Houten in 1936 met pensioen is, maar met zijn werk als gepensioneerd ambtenaar doorgaat en daarbij alle medewerking van de gemeente krijgt.

- ¹⁰ Brief van Van Houten aan B & W, 18 juli 1947 (noot 9).
- ¹¹ Brinkgreve 1983 (noot 4).
- ¹² Van Rossem 2008 (noot 4), 142.
- ¹³ Vriendelijke mededeling van V. van Rossem.
- ¹⁴ *Maandblad Amstelodamum* 1936, 134.
- ¹⁵ De eerste, in 1928, was top nr. 0, Spuistraat 289; de laatste, in 1947, top nr. 103, Recht Boomssloot 35.
- ¹⁶ T. Koot, ‘Op Heemwacht’, *Heemschut* 24 (1947) 6, 82.
- ¹⁷ Ook C. Visser was al vroeg betrokken bij het behoud en hergebruik van gevelfragmenten, mogelijk ook bij het hergebruik van een klokgevel afkomstig van de Dam op Prinsengracht 715 in 1915. Zie: C. Visser, ‘Een oude gevel op een nieuwe plaats’, *De Bouwwereld* 17 (1918), 273-274. Architect Van Hardeveld zou decennia later schrijven dat ‘individueel nuttig werk is [...] gedaan door de heeren C. de Visser en E. van Houten, ambtenaren van het Bouwtoezicht’, J.M. van Hardeveld, ‘Amsterdam als monument’, *Bouwkundig Weekblad Architectura*, 38 (1940), 299.
- ¹⁸ BMA archief, Van Houten over Goudsbloemstraat 70-72.
- ¹⁹ Een voorbeeld is Palmgracht 12-16 (1936), curieuze panden met erkers, bekroond door hergebruikte geveltoppen.
- ²⁰ BMA archief, Van Houten over Reguliersgracht 16.
- ²¹ BMA archief, Van Houten over Reguliersgracht 16.
- ²² BMA archief, Van Houten over Anjeliersstraat 23.
- ²³ BMA archief, Van Houten over Runstraat 14-20. Een voorbeeld van een Van Houtenpand met een jaartal in de top is Laurierstraat 27-29 uit 1934. Ook noemt Van Houten het belang van documentatie. Zie: Van Houten 1942 (noot 8), 37.
- ²⁴ Visser 1918 (noot 17).
- ²⁵ M. Beek, *Het aanzien waard? Geschiedenis van de welstands zorg in Nederland*, Deventer 1985, 50. J.F. Staal publiceerde in het *Bouwkundig Weekblad* (1924 3, 36) een humoristische verzameling van krantenknipsels waarin diverse timmerlieden en metselaars zich architect noemden.
- ²⁶ *Bouwkundig Weekblad* (1924), 46.
- ²⁷ KOG archief, Brieven aan Van Houten.
- ²⁸ KOG archief, Brief Schoonheidscommissie aan Van Houten van 3 januari 1939.
- ²⁹ Ir. A. Boeken, ‘Bouwen en restaureeren in Oud Amsterdam’, *Bouwkundig Weekblad Architectura* 36 (1940), 279-287.
- ³⁰ Van Hardeveld 1940 (noot 17). Geciteerd in: Van Rossem 2008 (noot 4).
- ³¹ Het waren vooral de architecten van het Nieuwe Bouwen die felle kritiek leverden op de herplaatsing van oude geveltoppen, maar hun invloed in de Schoonheidscommissie en daarmee op het bouwen in Amsterdam was gering. Zie: K. Limperg, ‘Monumentenzorg?’, *De 8 en Opbouw* 9 (1933), 71-72. Over de invloed van het Nieuwe Bouwen op het bouwen in de binnenstad: Beek 1985 (noot 25), 53.
- ³² Van Houten 1942 (noot 8), 33-35.
- ³³ Van Houten 1942 (noot 8), 33-35.
- ³⁴ KOG archief, Brief van de bouwkundige J.F. Middelbusker aan Van Houten, gedateerd 10 december 1935.

- ³⁵ Van Houten 1942 (noot 8), 36.
- ³⁶ Limperg 1933 (noot 31), 71.
- ³⁷ KOG archief, Brief van Van Houten aan een zekere heer Aurik.
- ³⁸ Zijn eigendom waren de geveltoppen van Laurierstraat 59 en 61, NZ Voorburgwal 170, Nes 85, Korte Leidsedwardsstraat 48, Korte Keizerstraat 9, Lauriergracht 69, Warmoesstraat 11, Rozenstraat 110, Boomstraat 44, Westerstraat 161, Bloemstraat 76, Doelenstraat 8 en tenslotte van een onbekend adres in de Rozenstraat. BMA archief, Brief van Van Houten aan Burgemeester en Wethouders, oktober 1947.
- ³⁹ Een aantal exemplaren bevindt zich in het KOG archief.
- ⁴⁰ Onderaan een lijst staat: ‘De houder van deze lijst wordt beleefd verzocht medewerking te verlenen tot het weder plaatsen van deze fragmenten. Inlichtingen en afbeeldingen zijn te bekomen bij E. van Houten, Amstelveenscheweg 198’.
- ⁴¹ KOG archief, Brief aan Van Houten, 15 januari 1940 .
- ⁴² Het betreft hier de herbouw van een pand aan de Prins Hendrikka-de. KOG archief, Brieven aan Van Houten.
- ⁴³ Het betreft hier Spuistaat 289.
- ⁴⁴ BMA archief, Van Houten over Egelantiersgracht 191-195, hoek Derde Leliedwardsstraat.
- ⁴⁵ Freek Schmidt, ‘Het architectenloze tijdperk. Ambachtslieden en amateurs in de achttiende eeuw’, *Bulletin KNOB* 104 (2005) 5, 138-161, 142.
- ⁴⁶ E. van Houten, voorwoord in het *Grachtenboek*, uitgave 1962.
- ⁴⁷ Van Houten 1962 (noot 47).
- ⁴⁸ E. van Houten, ‘De monumentenwet en de schoonheid van Amsterdam’, *Van Bouwen en Sieren* (januari 1932), 13-14.
- ⁴⁹ M. Haaksman, ‘De restauraties van Jan de Meijer en A.A. Kok’, *Bulletin KNOB* 104 (2005) 1, 10-21.
- ⁵⁰ Nederlands Architectuurinstituut, Archief A.A. Kok, Kattengat 8, doos 21. Geciteerd door Haaksman 2005 (noot 50), 20.
- ⁵¹ Haaksman 2005 (noot 50), 20.
- ⁵² KOG archief, Brief van A.A. Kok aan Van Houten, 12 januari 1935.
- ⁵³ KOG archief, Brief van Ysbrand Kok, de zoon van A.A. Kok, aan Van Houten, 9 december 1942.
- ⁵⁴ KOG archief, Brief van A.A. Kok aan Van Houten, 23 mei 1942.
- ⁵⁵ BMA archief, Van Houten over Recht Boomssloot 39.
- ⁵⁶ W. Schoonenberg, ‘Hergebruik van oude geveltoppen’, in: G. Brinkgreve e.a., *Veldboeket met distels. 40 jaar Diogenes*, Amsterdam 2000, 130-135.
- ⁵⁷ In het *Vienna-Memorandum* stelt de Unesco dat ‘contemporary architecture and preservation of the historic urban landscape should avoid all forms of pseudo-historical design’ (*Vienna-Memorandum*, 2005, artikel 20).

PUBLICATIES



Marie-Thérèse van Thoor (red.), **Willem A. Maas. Leven en werk van een Utrechts architect**, Uitgeverij Matrij, Utrecht 2011, 160 p., ill. in zwartwit en kleur, ISBN 978 90 5345 415 2, € 29,95

Wie was Willem A. Maas (1897-1950)? Dat weet bijna niemand. Maas behoort tot het grote leger van goede architecten die niet beroemd zijn geworden. De ‘monumentenprojecten’ van de afgelopen decennia hebben gelukkig de aandacht gevestigd op hun werk, en ook de Bonas-reeks draagt daar voortdurend aan bij. Maar Maas is aan de vergetelheid ontruikt door zijn kinderen: zij hebben een stichting in het leven geroepen om het erfgoed van hun vader een plaats te geven in de Nederlandse architectuurgeschiedenis. Marie-Thérèse van Thoor, toen nog werkzaam bij de Opleiding Kunstgeschiedenis van de Universiteit Utrecht, werd voorzitter van het bestuur en heeft vervolgens met een werkgroep van studenten de basis gelegd voor deze publicatie. Elke docent weet dat het niet meevalt om met studenten tot een dergelijk resultaat te komen. Maas was een katholieke architect. Mede dankzij het Cuypers Genootschap vormen de katholieke kerken van de ‘jongere bouwkunst’ inmiddels serieuze studieobjecten voor architectuurhistorici, maar de kern van het probleem is nooit scherp geformuleerd. Volgens Pugin was de gotiek per definitie de ware christelijke bouwkunst, en de neogotiek van P.J.H. Cuypers en zijn volgelingen geldt nog steeds als het toonbeeld van katholieke emancipatie in het hervormde Nederland. Zelfs Cuypers senior raakte rond 1900 echt uit de mode en zo begon een fascinerende zoektocht naar de juiste vormtaal voor het geloof. Aanvankelijk werden ook andere historische bouwstijlen beproefd, in de eerste plaats voor de kerkbouw, maar tegelijkertijd rees de vraag wat eigenlijk een katholiek fietsenhok is. Er moesten scholen gebouwd worden, patronaatsgebouwen, ziekenhuizen en ongekende nieuwigheden als een studio voor de Katholieke Radio Omroep.

Ook bij de katholieke architect K.P. Tholens, vooral actief in Amsterdam en bijna twintig jaar ouder dan Maas, zien we dat probleem al. De vele scholen die hij heeft ontworpen, onderscheiden zich niet wezenlijk van de openbare scholen die de Dienst der Publieke Werken in de hoofdstad bouwde. De KRO-studio van Willem Maas werd in de tweede helft van de jaren dertig gebouwd, en tegelijkertijd verrees ook de studio van de a-confessionele Algemene Vereniging Radio Omroep, ontworpen door het radicaal modernistische bureau van B. Merkelbach en Ch. Karsten. De verschillen tussen beide gebouwen zijn niet groot. Maas moest uiteraard voor de nodige katholieke symboliek zorgen, maar functioneel gezien zijn beide ontwerpen identiek. G.H.M. Holt was vrijwel een leeftijdgenoot van Maas en eveneens katholiek, maar hij zocht al vroeg aansluiting bij de functionaristen. In zijn werk is dan ook duidelijk te zien hoe tenslotte de laatste verschillen tussen confessionele en zakelijke bouwkunst verdwenen. Willem Maas zou zich waarschijnlijk in een vergelijkbare richting ontwikkeld hebben. Hij was duidelijk meer overtuigd katholiek dan Holt, maar ook in zijn werk manifesteert zich een onmiskenbare drang naar zakelijkheid en functionalisme. Maas was eigenlijk net als Holt een katholieke functionarist, maar hem was de tijd niet gegund om die ontwikkeling in zijn oeuvre tot volle wasdom te laten komen.

Het boek is wel heel summier over de opleiding van de architect. Hij startte zijn carrière als bouwkundig tekenaar bij de Staatsspoorwegen, zo leert de lezer. Maar welke scholing was daaraan voorafgegaan? Pas veel verderop wordt duidelijk dat Maas bij het Amsterdamse bureau Baanders heeft geleerd wat architectuur is, tijdens een ‘stage’ in 1920. Maar wat was dat voor ‘stage’? Zoiets bestond toen niet. In 1921 associeerde Maas zich met de ‘oudere architect’ L.J.H. Zonneveldt, over wie verder niets gezegd

wordt. In elk geval begon hij net als vele generatiegenoten zijn loopbaan als ontwerper in de vormtaal van de Amsterdamse School. Hij bouwde samen met zijn partner een aardig woningcomplex, Frans Halsstraat 24-32 in Utrecht, en een aantal scholen in een terughoudende expressionistische stijl. Zonneveldt overleed in 1924 (p. 48, of 1923, zoals op p. 88 staat), waarna Maas stilistisch zijn eigen weg kon gaan. Dit leidde tot wisselende resultaten, zoals de uitgesproken nieuw-zakelijke Villa Johanna in Nieuwegein uit 1929, witgepleisterd, plat dak, stalen raamkozijnen, en het zeer Haags ogende woningbouwproject aan het Utrechtse Willemsplantsoen dat in 1936 werd ontworpen. De villa Van Kimmenade in Helmond, met rieten kap en stalen ramen, tijdens de oorlog gerealiseerd, was weer iets heel anders. Maas wist zich duidelijk niet goed raad met particuliere opdrachtgevers.

De kerk bood hem meer ruimte om zijn eigen ideeën te ontwikkelen, waar bij een bescheiden budget geen beletsel vormde om een hoge gebruiks-waarde te realiseren, in combinatie met een sobere verschijningsvorm. Dat begon direct na de dood van Zonneveldt met de Nicolaasschool, die in 1928 voltooid werd. Deze openluchtschool, helaas onherkenbaar verbouwd, zou niet wereldberoemd worden, zoals de school van Jan Duiker, maar was minstens zo goed en mogelijk zelfs beter. Het ontwerp van Maas had lokalen die aan twee zijden geheel geopend konden worden door een vernuftig systeem van scharnierende puin, maar oogde als een conventioneel schoolgebouw. Duiker had net als Rem Koolhaas een talent om beroemd te worden, een talent waarover Maas nou juist niet beschikte.

Met de Kweekschool Sint-Jozef in Zeist heeft Maas bewezen dat hij wel degelijk een opmerkelijke architect was. Het grote gebouw werd in 1931 ontworpen en vervolgens moest er hardhandig bezuinigd worden, omdat het ook toen crisis was. Het lijkt alsof de architect van die nood een deugd heeft gemaakt. Het gebouw werd beroofd van zijn traditionele kappen en de gemetselde constructie moest plaats maken voor beton en staal. Het werd een schitterende school – revolutionaire katholieke bouwkunst die pas na de oorlog geëvenaard zou worden door de Sint-Josephkerk van G.H.M. Holt, begin jaren vijftig, en het Nicolaas Lyceum uit 1960 van L. Peters, J.Th. Peters en B.A.J. Spångberg, beide in Amsterdam. De betekenis van dit ontwerp werd direct opgemerkt, want *Bouwkundig Weekblad Architectura* publiceerde het in het laatste nummer van 1932. Met een schitterende foto van de betonnen kapel, toen een unicum in Nederland, die vreemd genoeg niet voor het boek gebruikt is. De invloed van de Delftse school was toen nog groot in katholieke kring, maar Maas ging hier geheel zijn eigen weg. Van Thoor noemt in haar onderzoek naar dit gebouw alleen het Russische constructivisme als mogelijke inspiratiebron, maar men kan ook denken aan de scholen van Fritz Schumacher in Hamburg en de ‘Bundesschule’ van de Duitse vakbonden bij Berlijn, ontworpen door Hannes Meyer, die in 1930 gereed kwam. Over betonkerken had overigens ook wat meer gezegd kunnen worden.

Het meesterwerk van Maas, de Kweekschool, is vernield, maar aan die bittere waarheid zijn architectuurhistorici wel gewend. We moeten het doen met de resterende foto’s en het boek over de ontwerper, Willem A. Maas. Op het boek valt een en ander aan te merken, maar in het bovenstaande is al gezegd dat het sowieso een wonder is wanneer het lukt om met studenten een boek te maken. Het ergste zijn de onderschriften bij de afbeeldingen. De lezer verwacht daar zakelijke informatie, zoals adres en bouwjaar, niet een herhaling van de tekst. De monografie geeft een goed beeld van Maas, een architect die zowel katholiek als vooruitstrevend was. Voor een toekomstige architectuurhistoricus die de ambitie heeft een boek te schrijven over de katholieke bouwkunst na 1900, zal hij samen met Holt en enkele anderen het bewijs kunnen leveren dat de Moederkerk ook serieus heeft bijgedragen aan de moderne bouwkunst van ons land. Maas was een pionier die al vroeg vooruit liep op de vernieuwing in de naoorlogse katholieke architectuur.

Vincent van Rossem



C. Wagenaar, **Town Planning in the Netherlands since 1800. Responses to Enlightenment Ideas and Geopolitical Realities**, Uitgeverij 010 [distributie overgenomen door NAI Uitgevers], Rotterdam 2011, 640 p., ill. in kleur en zwartwit, ISBN 978 90 6450 682 6, € 49,50

Het is een prestatie van formaat dat één auteur een geschiedenis van de Nederlandse stedenbouw geschreven heeft. Het verhaal van bijna zeshonderd pagina’s begint vóór 1800 en eindigt gisteren. Nadrukkelijk wordt zowel in het begin als aan het einde gesteld dat het boek gelezen kan worden als een ‘programma voor verder onderzoek’. Een dergelijke verklaring was te verwachten, want dit overzichtswerk is geschreven door de redacteur van de serie ‘Monografieën van Nederlandse stedenbouwkundigen’, verschenen bij dezelfde uitgever. Het is te hopen dat deze reeks, ondersteund door het NIROV en de Stichting Architecturalia, gecontinueerd wordt na de fusie van NAI Uitgevers en Uitgeverij 010. Het programma voor verder onderzoek wordt schetsmatig en fragmentarisch in de inleiding beschreven, maar is op een andere wijze ook te destilleren uit de tekst.

Die tekst is op het eerste gezicht bijna klassiek chronologisch. De gekozen periode is al een begin van een programma. De tijd en de ideeën van de Verlichting zijn volgens Wagenaar de motor van de verandering van stad en landschap en het begin van het huidige Nederland. Juist naar die periode is in Nederland verrassend weinig onderzoek gedaan. Over de late negentiende en de twintigste eeuw is wel veel lokaal, regionaal of monografisch onderzoek gepubliceerd, maar dat is zelden in het Engels te lezen. Die leemte probeert het boek voor een deel te vullen.

De proloog behandelt de aanzetten tot stedenbouw, de bouw van stadsdelen, bouwen in de stad en landschapsontwerpen uit de tijd van de Republiek der Zeven Verenigde Provinciën en de Bataafse Republiek. De regering van de Bataafse Republiek verzocht C.R.T. Krayenhoff nieuwe kaarten van Nederland te vervaardigen, gebaseerd op driehoeksmeting. Deze opdracht markeert een andere manier van denken over Nederland, namelijk als eenheid. Het land werd nu letterlijk op een uniforme manier in kaart gebracht en feitelijk beschikbaar voor herinrichting op nationale schaal. Die zou overigens nog minstens een eeuw op zich laten wachten. Het boek benadrukt daarnaast dat de ruimtelijke ordening wordt bepaald door de geschiedenis, die volgens de auteur op haar beurt weer meer wordt bepaald door ideeën en concepten dan door wetenschap en techniek.

Het eerste echte deel begint niet - zoals de lezer zou verwachten - vóór 1800, wanneer de Verlichting en de politieke voorvechters van die ideeën, de patriotten, triomferen en ook niet bij de ‘Restauratie’ die in Nederland leidt tot een nieuw koninkrijk van Nederland en België, maar bij de Belgische Opstand. Daar valt iets voor te zeggen, omdat dan feitelijk het territorium van het huidige Nederland wordt bepaald. Aan de andere kant lijkt recent onderzoek steeds duidelijker te maken dat de concepten en ideeën die leidden tot het Nederland dat wij kennen, juist beginnen bij de vlucht en niet bij de terugkeer van de Oranjes. Wagenaar is het daar min of meer mee eens, zoals hij aangeeft in het subhoofdstuk ‘flash back’, dat de regeerperiode van de broer van de grote Napoleon beschrijft. Maar die Franse dominantie in de modernisering van Nederland is zo besmet (‘tainted’), dat het verhaal toch beter bij 1830 kan beginnen. Overigens is het hele boek gebaseerd op de aanname dat vrijwel de hele geschiedenis van de Nederlandse stedenbouw verklaard moet worden vanuit internationale ontwikkelingen. In ieder deel zijn de Nederlandse voorbeelden dan ook ingebed in schetsen van internationale ontwikkelingen.

In het eerste deel zijn die internationale ontwikkelingen minder expliciet, maar Nederland is dan volop gewikkeld in het proces van voorzichtig zoeken naar het natiebesef, evenals vele andere Europese landen na de ondergang van Napoleons imperium. De Nederlanders kunnen moeilijk kiezen of ze hun toekomst vooral op de glorie tijd in het verleden, hun Gouden Eeuw, of op een radicale moderniteit willen baseren. Het lijkt erop dat

veel Nederlanders eerder verlangden naar hun Gouden Eeuw dan naar een nieuwe tijd. De periode 1830–1871 wordt dan ook omschreven als ‘Looking backwards or Looking Forwards?’ Bij de meeste steden gaat het ook meer om het voltooiën van voorgenomen zeventiende-eeuwse uitbreidingen dan om een werkelijke nieuwe uitleg. Zelfs als er sprake was van radicaal nieuwe plannen, zoals van J.D. Zocher voor Utrecht, vond legitimatie plaats via verwijzing naar de voorgenomen uitbreiding uit de zeventiende eeuw. De modernisering vindt dan ook buiten de stedenbouw in engere zin plaats, allereerst door de hervormingen door Thorbecke van 1848, waarbij de gelijkschakeling van alle gemeenten voor de stedenbouw het meest beslissend zal zijn. Ook de grote water- en spoorwegen zullen structuurbepalend blijken.

Van 1871 tot 1914 is er sprake van ‘The Urban Challenge’. Deze wordt behandeld in samenhang met de kolonisatie en verhevigde exploitatie van Afrika en grote delen van Azië, die de sterke groei en verandering van een aantal Europese hoofdsteden mogelijk maakten. In deze context komen dan toch de vertrouwde vaders van de Europese stedenbouw aan bod, waarbij drie benaderingen worden uiteengezet, die ook in Nederland onderscheiden kunnen worden: crisismanagement of ingenieursoplossingen, de stad als kunstwerk en de decentrale benadering van de tuinstadbeweging. Het belang van M.J. Granpré Molière en directeurs van Gemeentewerken (zoals G.J. de Jongh in Rotterdam) wordt wel genoemd, maar de scheiding tussen hen en de plannen van H.P. Berlage, die behoren tot de benadering van ‘de stad als kunstwerk’, is mijns inziens te strikt. Zo was het Berlage zelf die Cornelius Gurlitt citeerde: ‘Also kann nur das Zweckmässige wahrhaft künstlerisch, wahrhaft schön sein (...)’. De derde beweging, de tuinstad, zou in Nederland het overtuigendst tot uitdrukking komen in Tuindorp Vreewijk in Rotterdam. Maar de uitwerking na 1914 van de plannen, de integratie in een stadsuitbreiding en zelfs een voorstel tot een streekplan door Granpré Molière, Verhagen en Kok, behoren tot het volgende deel, ‘The Heydays of Urban Planning 1914-1945’.

Dit derde deel behandelt zowel de geopolitiek van het Derde Rijk en de planning in de Verenigde Staten en de Sovjet Unie als de opvattingen van De Stijl. Dit laatste is nodig om te onderstrepen dat moderne stedenbouw niet alleen belang toekent aan evolutie en ontwikkeling maar ook aan vernietiging van het oude. Vanuit dit grootse perspectief lukt het dan ook nog vele Nederlandse stedenbouwkundige plannen te introduceren en te illustreren.

Het vierde deel beslaat een verhoudingsgewijs heel korte periode, gekenmerkt door hoop en wederopbouw, en is getiteld ‘Intermezzo: One World 1945-1948’. Na 1948 begint volgens de auteur, met de verwijdering tussen het communistische oosten en het ‘Vrije Westen’, ‘the Planning for the Welfare State 1948-1968’. Zeker in Nederland is dit het hoogtepunt van de totale planning. Van nationale nota’s op het gebied van de ruimtelijke ordening, die remmend en stimulerend werkten zonder echt de doelen te bereiken, tot zeer grote reconstructies van binnensteden die op steeds hardnekkiger verzet stuitten.

Dit komt in het volgende deel aan de orde, dat de titel ‘Modernism Re-invented 1968-1989’ draagt. De auteur ziet het verzet dus niet zozeer als stellingname tegen moderniteit, maar als herdefiniëring daarvan. Hij poneert zelfs: ‘The philosophical core of the counterculture was remarkably similar to that of the late eighteenth century.’ Maar wie de documenten uit die tijd leest, vallen eerder de anarchistische en romantische tendensen op. Ondertussen hoopte de landelijke planning nog steeds een ordelijk en geordend Nederland te kunnen maken. Daartoe moest koste wat kost voorkomen worden dat de Randstad een oncontroleerbare metropool werd en moest de bevolking daarom gespreid worden over heel het land, dat een aaneenschakeling van vrolijke dorpjes en tuinen zou worden.

De maakbaarheid bleek echter niet alleen geringer dan verondersteld, maar werd in de daaropvolgende periode zelfs ongewenst verklaard. Heel optimistisch is het laatste deel nog ‘Planning and the Challenges of the Market Economy 1989 to present’ genoemd. Zeker voor Nederland lijkt ‘de

afschaffing van de planning en het failliet van de Vrije Markt’ een betere titel. De Val van de Muur heeft, net als direct na de Tweede Wereldoorlog, even de hoop doen gloren dat we nu eindelijk ‘één wereld’ zouden worden, maar die hoop was van korte duur. Is het nog te vroeg om de invloed van 9/11, of eigenlijk meer van de reactie van het Westen daarop, als kader te beschouwen? Zo niet, dan zou dat pleiten voor een tweede intermez-zo waarin nog wel in planning werd geloofd maar ook in de Vrije Markt, een periode waarin radicale voorstellen nog wel serieus werden genomen, voorafgaand aan de periode vlak ná 9/11, die wordt gedomineerd door angst en wantrouwen. Of positiever geformuleerd: de tijd van het herschikken en herontwikkelen in plaats van het radicaal voor de zoveelste keer opnieuw beginnen.

Bij dit herschikken en herontwikkelen wil dit boek ook internationaal helpen. Het geeft voor de Engelstalige lezer als eerste een breed beeld van de Nederlandse stedenbouwkundige tradities, die veel complexer en genuanceerder zijn dan uit alle in het Engels beschikbare literatuur blijkt. Dat is de conclusie van de recensent na lezing van dit boek. De auteur eindigt enerzijds meer bescheiden en anderzijds radicaler: ‘Numerous plans and projects have been discussed, but many more have been omitted that deserve careful examination. There is no doubt that studying these earlier efforts can help to inspire solutions to contemporary problems; for many of the issues we treated here, whether they emerged in the late eighteenth century or only within the last few decades, are as topical today as they were at the time.’

Rob Dettingmeijer

SUMMARIES

The Plan Zuid in Words

Changing Notions in Urbanism and an Unknown Plan
MaartenJan Hoekstra

Looking at H.P. Berlage’s famous Plan Zuid (‘South Plan’) for Amsterdam by examining the notions that were used and are still being used to describe his design, we gain new insights into the design, into the notions themselves and into the way in which historic plans and their explanations are to be seen in their interrelatedness.

From studying Berlage’s Explanatory Memorandum it immediately becomes clear that the well-known plan that is usually depicted does not reflect the original design. In this presentation map of the Office of Public Works from 1917 the emphasis is on uniform buildings, leaving the public space in a unelaborated state. The original plan from March 1915 has a different focus with more attention to a detailed public space, including street profiles and directives for special buildings in special places. This plan is also more in line with the accompanying bird’s-eye views and with Berlage’s own writings on urbanism.

By looking at the designed phenomena of the original plan (the referents), all of the notions from Berlage’s Explanatory Memorandum have been examined, divided into three categories: public spaces, buildings and the city and its elements. Notions used by contemporaries were also looked at (synchronic) and a comparison was made with the present (diachronic). Berlage’s design was based on a hierarchical street network, which he developed in profiles with different spatial characteristics defined at four levels: ‘(breede) verkeersweg’/‘(broad) traffic road’, ‘straalvormige hoofdstraat’/‘radial main street’, ‘ringvormige hoofdstraat’/‘concentric main street’ and ‘woonstraat’/‘domestic street’. The most conspicuous of these are the 60 m wide ‘verkeerswegen’/‘traffic roads’ or ‘Parkwegen’/‘Parkways’, which were already also called ‘boulevards’ or ‘lanen’/‘avenues’ at

the time. The notions of ‘weg’/‘road’ and ‘straat’/‘street’ were almost interchangeable in practice, as it turned out. For his few urban waterways Berlage consistently used the word ‘gracht’/‘canal’— which at the time was less associated with the urban profile—even though his contemporaries also used the more neutral word ‘kanaal’/‘waterway’. The remaining public spaces, such as ‘park’ and ‘plein’/‘square’ were less important and also less interesting as notions.

The housing consisted of three classes: ‘ééngesinshuizen’/ ‘single family houses’, ‘tweegezinshuizen’/two family houses’ and ‘volksklassehuizen’/ ‘working class houses’. In the latter two categories one ‘huis’/‘house’ contained several ‘woningen’/‘apartments’. Various synonyms were used for these notions. By contrast, the many public buildings were designated in more unequivocal terms. Berlage also included ‘bijzondere bebouwing’/ ‘special buildings’ with ‘a certain monumentality’ and he argued in favour of ‘blokbouw’/‘block building’, a notion that could refer to ‘building in closed blocks’, but especially to ‘building in large architectural units’. As to the city elements it is interesting to note that in Berlage’s day the words ‘wijk’/‘quarter’ and ‘buurt’/‘neighbourhood’ were synonyms, whereas nowadays they indicate a difference in scale, possibly under the influence of modernist urbanism.

The research into Plan Zuid has demonstrated that notions are always in flux. In terms of synchrony especially the partly overlapping notions are interesting, as are those notions about which there is no consensus yet. In terms of diachrony especially those notions stand out in which an almost imperceptible change in meaning has occurred. Those notions in particular have led to the general conclusion that in studying historic explanations of plans one must always consciously look at the contemporary meaning and the referents of the words that are used, if one is to interpret them correctly.

The interior of the Royal Library of Belgium by the Courtrai Art Workshops De Coene: remarkable witness of a changing vision on representation

Hannes Pieters

When the Belgian government decided to build a new Royal Library in the heart of Brussels, named the Albertine Library after King Albert I, they wanted to create a new powerful symbol for the Belgian nation. For this reason, the Albertine was to be realized together with a global redevelopment of the slope between Brussels’ lower and upper town: the so-called *Mont des Arts/Kunstberg*. Within the urban layout of this new *Mont des Arts*, a design by the architect Jules Ghobert (1881-1974), the impressive new national library got a prominent position along the new main square. The monumental design of the Royal Library itself was conceived by Maurice Houyoux (1903-1960) during the late 1930s and early 1940s, but because of the Second World War, disputes between the architects involved and problems with both the City of Brussels and the administrative body for the underground north-south railroad junction, execution of the plans encountered severe delays and it was not until 1954, almost two decades later, that the project gained momentum and construction started.

Because of this long realization process, the finished library complex today shows a remarkable shift in the way the representative aspect of the building was conceived in different decades in the 20th century. Whereas the architects gradually made less references to a classical form vocabulary, the biggest shift took place in the interior project, a design by the *Kortrijkse Kunstwerkstede Gebroeders De Coene* (the Courtrai Art Workshops De Coene Brothers). Rather than creating an overwhelming classical monumental interior space, De Coene designed a modern looking contemporary interior, in line with the progressive image that the Belgian government wished to identify itself with. At the same time, the De Coene’s design unit translated the ‘royal’ aspect of the institution by means of a tasteful, lavish and top-quality finishing touch and decoration of the reading rooms, offices and hallways. By focussing on

the way the interior project was gradually realized, this article tries to reveal the evolution from a monumental design approach towards a vision that took into account both the prestigious character and the modern image the Belgian government wanted to project.

‘Aren’t we all excited when we can begin a new journey?’

D.F. Slothouwer and his Prix de Rome journey

Herman van Bergeijk

In 1905, Dirk Frederik Slothouwer, who was born in the Dutch East Indies, graduated from the Delft Polytechnic School and in 1926 he was appointed full professor there. Today, he is perhaps still known as the writer of various books on the history of architecture. Besides his book about the palaces of Frederik Hendrik, his study of Dutch Renaissance in Denmark is especially noteworthy. With this study he obtained his doctorate in Delft in 1924, making him the first construction engineer to earn that title. His dissertation was mainly the result of literature study and of several journeys Slothouwer undertook to the Scandinavian country. Already in 1906, Slothouwer had taken part in the Prix de Rome competition. There were three candidates and eventually J.M. van der Mey took first prize. Three years later, Slothouwer entered the competition again. This time he was the only competitor, affected was interpreted by many as an unambiguous sign that interest in taking part in the competition was waning. Nevertheless, the jury was of the opinion that the work he had submitted and realized met their expectations and he was awarded a sum of money that enabled him to travel through Europe for three years. He did have to report regularly and have his drawings judged by the director of the Dutch National Academy of Fine Arts. These drawings and measurements were presented to a wider audience in exhibitions. Slothouwer use these opportunities to make a name for himself. The finest drawings were displayed, accompanied by short explanatory texts. He also regularly published articles about his experiences in various trade journals. Thanks to documentation and a great number of drawings that were recently given on loan to the Faculty of Architecture of the Technical University Delft by his granddaughter, it is now possible to make a detailed reconstruction of the journeys that Slothouwer made to some of the farthest corners of the European continent and establish a relation between the journeys and the architectural school he championed. The drawings also offer an opportunity to reflect on the importance of travel sketches and to ask ourselves what role historic examples play in determining one’s own position within the world of architecture. In his sketches Slothouwer demonstrates a clear preference for historic monuments. There are hardly any drawings of modern architecture. From his reports, however, it is clear that he was in contact with many prominent architects in Germany and was fully informed about the most recent developments, although the architecture of the members of the German Werkbund did not appeal to him. Slothouwer’s preference clearly lay with the architecture of the Scandinavian countries as he recognized in it certain characteristics that allowed him to draw parallels with the architecture of his own country. Especially the way in which the tradition was carried on there while at the same time demonstrating classical concept of beauty, very much appealed to him. He was not so much looking for purity as for an amalgamation of various opposite architectural schools into a harmonic whole. To this end he looked to the south, to Italy, on the one hand and to the Norse, the Scandinavian countries, on the other hand. His own position was right in the middle between both fronts.

The Van Houten Monuments

A Reconstruction of the methods of Eelke van Houten (1872-1970)

Walther Schoonenberg

In the 1930s, as Chief Inspector of the Amsterdam Municipal Building and Housing Department, Eelke van Houten (1872-1970) devoted himself to placing old sculpted gables, salvaged from demolished houses, on newly built houses in Amsterdam’s inner city. He was quite successful in this and continued his efforts even after his retirement, in 1936, with the full support of both the city of Amsterdam and the Planning Authority. Van Houten kept an inventory of all the available gables and made sure that this inventory was distributed among builders, architects and the like, which prompted a lively trade in gables. Van Houten brought together supply and demand in an effort to give all the available gables a new place in the city.

Based on certain stylistic qualities that are characteristic for new buildings of the 1930s, the Bureau of Monuments and Archaeology (BMA) has designated 205 inner-city houses as so-called ‘Van Houten Houses’. Recovered documents from Van Houten himself, such as the inventory and a notebook, have revealed though that Van Houten’s actual involvement was limited to only 65 houses. By writing articles in daily newspapers and weekly magazines, in which he advocated his approach, Van Houten stimulated a large-scale following of his method.

Some houses with old gables are not on the BMA list because they lack the stylistic characteristics of ‘Van Houten Houses’. The private houses in which Van Houten was personally involved form a heterogeneous group with many differences between the individual houses. There are houses with the stylistic qualities that are characteristic for new buildings of the 1930s, but also traditional houses that are almost indistinguishable from those built in previous centuries and are therefore not known as ‘Van Houten Houses’. The Inspector preferred this last group of traditionally built houses but wasn’t always successful in obtaining the quality he was after. He had to rely on ‘amicable consultations’.

Van Houten aimed for the same restorative approach as restoration architect A.A. Kok. He wanted to build in the same way that Kok restored. His method fits in with pre-war views on the preservation of historic buildings, of which A.A. Kok was a prominent representative. Van Houten greatly admired A.A. Kok and closely collaborated with him.

Van Houten’s method of placing old gables on newly built houses was an important contribution in the 1930s in preserving Amsterdam’s cityscape, in a time when there was scarcely any protection. In saving hundreds of gables he contributed to the fact that the inner city at first sight looks a lot older than it actually is. A straightforward historiography, characterized by modernist views on ornament, style and ‘progress’, would not do justice to the much more complex reality of Amsterdam.

AUTEURS

Drs. ir. M.J. Hoekstra studeerde Bouwkunde aan de Technische Universiteit Delft en Nederlandse taal- en letterkunde aan de Universiteit Leiden en de Universiteit van Amsterdam. Sinds 1999 is hij als onderzoeker en docent verbonden aan de Afdeling Urbanism van de Faculteit Bouwkunde van de TU Delft. Tussen 2000 en 2009 schreef hij lemma’s voor het *Etimologisch woordenboek* van het Nederlands. Momenteel werkt hij aan zijn promotieonderzoek naar stedenbouwkundige begrippen in de afgelopen honderd jaar.

Ir. Arch. H. Pieters studeerde in 2009 af als ingenieur-architect aan de Universiteit Gent met een studie naar de Koninklijke Bibliotheek van België op de Brusselse Kunstberg. Hij werkte als freelance architect bij verschillende architectuurbureaus in binnen- en buitenland. Momenteel is hij aan de Universiteit Gent verbonden vanwege een transnationaal en interdisciplinair promotieonderzoek naar socialistische volkshuizen in Europa in de periode 1890-1914.

Dr. H.D. van Bergeijk studeerde kunstgeschiedenis en filosofie aan de Rijksuniversiteit Groningen en vervolgens architectuurgeschiedenis aan de Architectuuruniversiteit van Venetië. In 1995 promoveerde hij in Groningen met een proefschrift over W.M. Dudok. Sinds 1997 is hij als docent architectuurgeschiedenis verbonden aan het IHAAU (Institute of History of Art, Architecture and Urbanism) van de Faculteit Bouwkunde (TU Delft). Behalve over Italiaanse architectuur uit de zestiende en zeventiende eeuw heeft hij vooral gepubliceerd over de Nederlandse architectuur tijdens het Interbellum. Een omvangrijke studie over het werk van Jan Duiker zal in 2013 worden gepubliceerd.

W.M.J. Schoonenberg MA heeft kunstgeschiedenis gestudeerd aan de Universiteit van Amsterdam en behaalde dit jaar *cum laude* zijn master diploma. Momenteel heeft hij als zelfstandig architectuurhistoricus een onderzoeks- en adviesbureau en tevens is hij werkzaam bij de Vereniging Vrienden van de Amsterdamse Binnenstad (VVAB).



KIJLSTRA - BROUWER
bureau voor architectuur en restauratie bna

Herbestemming Gereformeerde Kerk te Lollum

WWW.KIJLSTRABROUWER.NL

BEETSTERZWAAG, Hoofdstraat 44 8244 CN, tel. 0512 38 25 60



RESTAURATIE - ONDERHOUD - NIEUWBOUW