



B
U
L
L
E
T
I
N

K N O B

KONINKLIJKE NEDERLANDSE OUDHEIDKUNDIGE BOND

2023 2

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

HOOFDREDACTIE

Dr. Kees Somer (Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed)

REDACTIE

Dr. ir. Rika Devos (Vrije Universiteit Brussel)
Prof. dr. Merlijn Hurx (Katholieke Universiteit Leuven)

Dr. Noor Mens (Technische Universiteit Eindhoven)
Dr. Eva Röell (Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed/ Universiteit Utrecht)

Prof. dr. Hanneke Ronnes (Universiteit van Amsterdam/Rijksuniversiteit Groningen)
Prof. dr. ir. Lara Schrijver (Universiteit Antwerpen)
Dr. ir. Frederik Vandyck (Universiteit Antwerpen)
Dr. Kim Zweerink (MOOI Noord-Holland)

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

KOPIJ VOOR HET BULLETIN KNOB

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

ABONNEMENTEN EN LIDMAATSCHAP KNOB

Abonnementen en lidmaatschap KNOB particulier:
€ 75,00; t/m 28 jaar: € 32,50; instellingen en organisaties: € 175,00. Het lidmaatschap wordt aangegaan voor de duur van een kalenderjaar en wordt stilzwijgend verlengd. Lidmaatschap voor het leven is ook mogelijk.

BUREAU KNOB

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

BESTUUR KNOB

Drs. Korrie Louwes (voorzitter), em. prof. dr. Bernard Colenbrander (lid), dr. ir. Frank van der Hoeven (penningmeester), drs. Patrick van der Klooster (vice-voorzitter), Agnes Kooijman MA (studentlid), Mauro Smit MA (secretaris)

VORMGEVING Suzan Beijer, Amersfoort

DRUK Wilco, Amersfoort

INHOUD

ARTIKELEN

1 DAVID KEUNING
'Daarom zal een kunstwerk een nationaal karakter moeten hebben'. De Incasso Banken van Gratama en Dinger

20 TOM PACKET, CATERINA VERDICKT EN LARA SCHRIJVER
Naar een architectuur van vereenvoudiging? Victor Horta's lezingen over Amerikaanse architectuur in de jaren twintig

36 MARIEKE KUIPERS EN NICHOLAS CLARKE
Zendingsarchitect Pieter Simon Dijkstra en zijn Nederlandse werken

BOEKBESPREKINGEN

53 Koen Vermeij, Henk Kaan en Daan den Hengst (red.), *Het Grote Bavoboek. Vijf eeuwen Grote of St.-Bavokerk in Haarlem*
(bespreking Jeroen Westerman)

55 Iwan Strauven, *Victor Bourgeois 1897-1962. Modernity, Tradition & Neutrality*
(bespreking Frederik Vandyck)

57 Edwin Orsel, *De ordinaire kap. Een bouw-historische studie naar kapconstructies op Leidse huizen tussen 1300 en 1800*
(bespreking Frank Haans)

59 Ton Kappelhof, Karel Leenders, Jan Willem Messer; Paul Klep (red.), *Historische Atlas van Breda*
(bespreking Wim Hupperetz)

61 Sieger Vreeling, *Geen stijl. Een rijkere architectuurgeschiedenis*
(bespreking Coert Peter Krabbe)

Afbeeldingen omslag

Voorzijde: Geersdijk, overzicht van de Oostkruisstraat met links de in 1910 ingewijde Gereformeerde Kerk naar ontwerp van P.S. Dijkstra; fotograaf onbekend, fotoarchief J. Torbijn, Goes (Zeeuws Archief, Middelburg)
Achterzijde: Detail plattegrond New York City, 1867 (Library of Congress)

© Bulletin KNOB wordt uitgegeven onder een Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) licentie. Artikelen mogen vrij worden gebruikt, mits deze op de juiste wijze aan de auteur worden toegeschreven. Zie bulletin.knob.nl/index.php/knob/about voor het open access beleid van Bulletin KNOB.



Dit nummer is mede gefinancierd door het dr. Hendrik Mullerfonds.

'DAAROM ZAL EEN KUNSTWERK EEN NATIONAAL KARAKTER MOETEN HEBBEN'

DE INCASSO BANKEN VAN GRATAMA EN DINGER

DAVID KEUNING



Tussen 1929 en 1938 leverde architectenbureau Gratama en Dinger een groot aantal vestigingen van de Incasso Bank op. Jan Gratama (1877-1947) was verantwoordelijk voor het ontwerp ervan. 1929 was in internationaal opzicht een jaar van groot economisch

en politiek belang. De beurskrach in New York, ingeluid door Zwarte Donderdag 24 oktober, leidde tot extreem dalende aandelenkoersen. Het gevolg was de economische crisis van de jaren dertig. Banken gingen failliet, schulden stapelden zich op en veel Nederlandse huishoudens raakten in financiële problemen. In dit volatiele klimaat ontstond een politieke voedingsbodem voor splinterpartijen die zich tegen de parlementaire democratie keerden. Een van die partijen

▲ 1. H.A.J. Baanders, hoofdkantoor van de Incasso Bank aan de Herengracht 535-537 in Amsterdam na uitbreiding met nummer 533, foto ca. 1907 (Stadsarchief Amsterdam)

was de Nationaal-Socialistische Beweging (NSB), die in de loop van de jaren dertig snel aan aanhang won.

Door een voorzichtig kredietbeleid kwam de Incasso Bank, een van de voorlopers van de huidige ABN AMRO, de jaren dertig relatief goed door. Sterker nog: vanaf 1929 werkte Gratama aan een gestage stroom van in totaal 25 vestigingen van de bank, zowel nieuwbouw als aanpassingen aan bestaande panden. Dit artikel bespreekt Gratama's ontwerpen voor de Incasso Bank en hun positie binnen zijn oeuvre tegen de achtergrond van de politieke ontwikkelingen in de jaren dertig. Na een korte uiteenzetting over de geschiedenis van de vestigingen van de Incasso Bank wordt beschreven hoe Gratama bedrijfsarchitect werd en wat hij met zijn bureau voor de bank ontwierp. Hierop volgen besprekingen van vier door Gratama ontworpen filialen, waarna achtereenvolgens het traditionalisme in zijn werk en de ontwikkeling van zijn politieke denkbeelden aan de orde komen, gevolgd door conclusies.

DE INCASSO BANK

De Incasso Bank werd op 28 januari 1891 opgericht door Karel Gustaaf Goedewaagen (1859-1924).¹ Hij was een telg uit het geslacht dat eind achttiende eeuw in Gouda de gelijknamige aardewerkfabriek had opgericht. Goedewaagen was sinds 1885 als commissionair in effecten gevestigd aan het Rokin 111 in Amsterdam. In 1897 trad Karels broer Cornelis Tobie (1866-1934) toe als firmant. In hetzelfde jaar verhuisde de bank, na een tussentijds verblijf aan de Kloveniersburgwal 129, naar de Herengracht 537, op dat moment een grachtenpand van vijf traveeën breed.² Na te zijn aangekocht door de Incasso Bank werd het pand in 1902-1903, naar een ontwerp van J.P.H. de Man (1857-1927), samengevoegd met nummer 535.³ Vervolgens breidde H.A.J. Baanders het complex in 1906-1908 uit met nummer 533 en omstreeks 1914 met nummer 531 (afb. 1).⁴ In de loop der tijd zou het complex in gebruik blijven als hoofdkantoor en verder worden uitgebreid met Herengracht 519-527 en een aantal percelen aan de achtergelegen Reguliersdwarstraat.

Na de oprichting in 1891 had de Incasso Bank een onstuimige groei doorgemaakt. In een speciale editie van maandblad *De Bank*, in 1941 uitgegeven ter gelegenheid van het vijftigjarig bestaan, werden terugblikkend vijf achtereenvolgende decennia onderscheiden.⁵ De periode tot 1901 was er een van 'vestiging en fundeering'. In het volgende decennium, tot 1911, vond verdere ontwikkeling plaats en werden in Rotterdam en Almelo de eerste bijkantoren geopend. In het tijdvak tot 1921 kwamen daar, ondanks de Eerste Wereldoorlog, 26 bijkantoren bij. In de volgende periode, tot 1931, vonden de beurskrach en het begin van de economische crisis plaats. In dit decennium van 'consolidatie' kon de bank toch nog 15 bijkantoren openen.

In het tijdvak tot 1941 vond weer een sterke expansie plaats met de vestiging van 32 bijkantoren, deels door oprichting van nieuwe kantoren en deels door overname van bestaande bedrijven. In 1941 had de Incasso Bank 17 vestigingen in Amsterdam, 4 in Rotterdam, 6 in Den Haag en 40 'provinciale vestigingen', in totaal dus 67 kantoren.⁶ Dit was een voor die tijd hoog aantal; vaak hadden grootbanken toen slechts één kantoor.⁷ Met het oog op de zichtbaarheid bracht de Incasso Bank veel van deze vestigingen onder in hoekpanden.

Die kantoren waren ontworpen door verschillende architecten, in uiteenlopende bouwstijlen. Opvallende voorbeelden uit de beschreven periode zijn de vestiging aan de Nobelstraat in Utrecht van architectenbureau Baanders in de stijl van de Amsterdamse School (1916-1920), het neoclassicistische gebouw aan de Vismarkt in Groningen naar ontwerp van Kuiler en Drewes in samenwerking met J.J. Limburg (1923-1924) en de vestiging op de hoek van de Goudsesingel en het Pompenburg in Rotterdam, in Nieuw-Zakelijke stijl ontworpen door B. van Veen van architectenbureau B. Hooijkaas & Zn (1939-1940).

In 1948 fuseerde de Incasso Bank met de Amsterdamsche Bank, die in 1964 samen met de Rotterdamsche Bank opging in de Amro Bank. De gebouwen die Gratama voor de Incasso Bank ontwierp, worden ook vandaag nog gewaardeerd; drie ervan zijn rijksmonument en vier hebben de status van gemeentelijk monument.⁸

BLOMHERT, GRATAMA EN DINGER

Gratama's voorganger als huisarchitect van de Incasso Bank was Isaac Blomhert (1879-1956). Aan welke vestigingen deze heeft gewerkt, is niet helemaal duidelijk. Voordat hij in 1922 als architect betrokken raakte bij de Incasso Bank, werd aan veel van de Amsterdamse vestigingen getekend door architectenbureau Baanders. In het Stadsarchief Amsterdam bevinden zich niet alleen tekeningen van Herengracht 531-537, maar ook van tien andere Amsterdamse adressen.⁹ Met acht van deze in totaal elf panden hadden ook Gratama en Dinger bemoeienis. Omdat, zoals hierna zal blijken, blauwdrukken uit het archief van Blomhert terechtkwamen in het archief van Gratama en Dinger, is het aannemelijk dat Blomhert aan in elk geval een deel van deze adressen ook heeft gewerkt.

Omstreeks 1927 ontstond namelijk een conflict tussen Blomhert en de directie van de bank over de vestiging in Tilburg. Naar aanleiding van dit geschil, waarvan de aard onduidelijk is, zegde de directie in 1928 het vertrouwen in Blomhert op.¹⁰ De architect had op dat moment vijf werken onder zijn hoede, in verschillende stadia van ontwerp en uitvoering: behalve Tilburg ook de Amsterdamse vestigingen aan de Van Woustraat, de Admiraal De Ruijterweg, de Bilderdijkstraat en de Reguliersdwarstraat. Deze laatste vormde



2. Gratama en Dinger, nieuwbouw bijkantoor Incasso Bank aan het Bagijnhof in Dordrecht, tekening circa 1937 (Nieuwe Instituut)

de achterzijde van het complex aan de Herengracht 519-527 en 531-537, waar het hoofdkantoor van de Incasso Bank was gevestigd.

Omdat Blomhert 'zeer gegriefd' was door uitlatingen van de directie, stelde hij via zijn advocaat voor om de werkrelatie te beëindigen. Hij voegde hierbij een overzicht van verrichte maar nog niet betaalde werkzaamheden, met een verschuldigde som van f 11.862 (ruim € 100.000 in 2023). De directie antwoordde dat ze het voorstel accepteerde en een architect zou aanwijzen voor een advies over de afwikkeling van het financiële gedeelte.¹¹ Een dag later meldde de directie dat ze Gratama hiertoe bereid had gevonden en stelde ze hem aan 'als architect van onze instelling'. Gratama kreeg de leiding over het werk aan de Admiraal De Ruijterweg en zou met de advocaat van Blomhert besprekingen voeren over 'het hangende geschil'.¹²

Het conflict tussen Blomhert en de Incasso Bank werd na bemiddeling door Gratama binnen een maand in der minne geschikt. Blomhert was 'niet voornemens,

by minnelijke afwikkeling der relatie, aan de Bank enige moeielykheid in den weg te leggen met betrekking tot z'n auteursrecht op de plannen'.¹³ De vergoeding werd uiteindelijk verlaagd tot f 11.000. Dit bedrag omvatte niet alleen het honorarium, maar ook de overdracht van alle tekeningen van de bij Blomhert onderhanden zijnde werken aan Gratama.¹⁴

Hoe de bank bij Gratama uitkwam is moeilijk na te gaan. In elk geval had hij, voor zover bekend, voordien geen werkzaamheden voor de Incasso Bank verricht; zijn eerste vijf werken zijn die welke Blomhert in zijn overzicht had vermeld. In het archief van Gratama zijn die werken echter reeds gedateerd vanaf 1927, dus het is aannemelijk dat het conflict met Blomhert en de daaropvolgende samenwerking met Gratama al enige tijd bestonden, voordat die formeel werden beslecht.

Wat betekende een aanstelling 'als architect van onze instelling' precies? Omvatte dit de verantwoordelijkheid voor alle bouwwerkzaamheden van de bank? Veel wordt duidelijk uit een brief die de directie van de



3A EN 3B. Gratama en Dinger, verbouwing bijkantoor Incasso Bank aan de Lange Burchtstraat in Nijmegen, (A) oorspronkelijke situatie, foto ca. 1900-1910, en (B) situatie na de verbouwing, foto J.F.M. Trum ca. 1935-1940 (Regionaal Archief Nijmegen)

Incasso Bank negen dagen na diens aanstelling aan Gratama stuurde: Men wilde niet afwijken van de gewoonte dat, indien dit wenselijk werd geacht, provinciale kantoren een eigen architect konden inschakelen. 'Uw diensten als architect zullen in de eerste plaats ingeroepen worden voor onze kantoren in Amsterdam', aldus de directie. 'Wy merken hierbij evenwel op, dat voor het meerendeel van onze provinciale kantoren de bouw- of verbouwaangelegenheden in Amsterdam worden behandeld en de architectenleiding ook hier wordt gevoerd.'¹⁵ Hoewel Gratama ook werkzaamheden aan de Amsterdamse vestigingen heeft verricht, heeft hij zijn belangrijkste werken voor de Incasso Bank buiten de hoofdstad uitgevoerd. Kennelijk vielen zijn diensten bij de bank in goede aarde.

Gratama associeerde zich in 1930 formeel met Jan Willem Dinger (1891-1986). In dat jaar schreef hij aan de directie van de Incasso Bank: 'Hierbij heb ik de eer U mede te delen, dat ik mij met den heer Ir. J. Dinger geassocieerd heb onder den naam Architectenbureau

Gratama & Dinger. Naar ik meen heb ik U vroeger wel eens medegedeeld dat Ir. J. Dinger geruime tijd bij mij werkzaam is geweest als Chef de Bureau, zoodat de associatie niet veel verandert aan den feitelijken toestand.'¹⁶ Hoewel vanaf dat moment alle tekeningen het stempel kregen van Gratama en Dinger, blijkt uit de gevoerde correspondentie, en vaak ook een signatuur op de tekeningen, dat Gratama verantwoordelijk was voor de projecten in opdracht van de Incasso Bank.

Gratama heeft tussen 1927 en 1941 aan 25 vestigingen van de Incasso Bank gewerkt. In zeven gevallen ging het om volledige nieuwbouw, zoals het bijkantoor aan het Bagijnhof in Dordrecht (afb. 2).¹⁷ Drie gevallen (in Nijmegen, Den Haag en Tilburg) betroffen een ingrijpende verbouwing, soms met uitbreiding waarbij de gevel van het bestaande gebouw in lijn werd gebracht met de historiserende vormtaal van de elders nieuw gebouwde vestigingen (afb. 3 en 4). Deze tien plannen werden alle uitgevoerd. In vijftien gevallen, zoals de vestiging aan de Van Woustraat in Amster-



4A EN 4B. Gratama en Dinger, verbouwing bijkantoor Incasso Bank aan het Goudenregenplein in Den Haag, (A) oorspronkelijke situatie, foto ca. 1925, en (B) situatie na de verbouwing, foto ca. 1936 (Haags Gemeentearchief)

dam, ging het om interne verbouwingen met soms kleine aanpassingen aan de gevel (afb. 5).¹⁸ Deze plannen werden deels gerealiseerd. Voor zover ze werden uitgevoerd, vond oplevering plaats tussen 1929 en 1938. Een bespreking van alle plannen valt buiten het bestek van dit artikel. Om de ontwikkeling van Gratama's architectuur in het tijdsbestek van deze negen jaar te illustreren, volgen korte besprekingen van de eerste opgeleverde werken in Amsterdam en Enschede en de laatste in Tilburg en Amstelveen.

ARCHIEFGEBOUW REGULIERSDWARSTRAAAT AMSTERDAM

De twee percelen aan de Reguliersdwarstraat 90-92 dienden als koetshuis van het huis aan de Herengracht 537, het eerste pand aan deze gracht waarin de Incasso Bank zich in 1897 vestigde. De eerste plannen voor een archiefgebouw werden in 1920 gemaakt door architectenbureau Baanders. In het Stadsarchief Amsterdam bevinden zich schetsontwerpen in verschillende varianten, alle met een gevel verdeeld in drie of vijf traveeën en een plat dak. De verleende bouwvergunning werd echter op 23 augustus 1923 ingetrokken.¹⁹ In 1927 werd opnieuw een bouwaanvraag ingediend, deze keer door Blomhert. Zijn ontwerp toont een gebouw met drie traveeën en een plat dak, maar op een van de tekeningen is in de doorsneden en gevelaanzichten reeds

de mogelijkheid van een extra kapverdieping licht ingetekend.²⁰ Op het moment dat Blomhert in 1928 zijn werkzaamheden overdroeg aan Gratama was dit werk gereed om te worden aanbesteed. Er waren echter nog geen detailtekeningen.²¹ Op 16 juli 1928 schreef de Incasso Bank aan Burgemeester en Wethouders dat Gratama de rol van Blomhert had overgenomen en zeven weken later gunde de nieuwe architect, na een onderhandse aanbesteding, de bouw van het archiefgebouw aan aannemingsmaatschappij Hillen & Rösen.²² Omdat Gratama het pand toch wilde voorzien van een hoge kap in plaats van een plat dak, volgde nog een vergunning in juni 1929.

In de recent verschenen monografie over architectenbureau Baanders wordt het archiefgebouw toegeschreven aan H.A.J. Baanders.²³ Hoewel Gratama het gebouw heeft aanbesteed en opgeleverd, vormt de ontstaansgeschiedenis aanleiding voor de vraag in welke mate Baanders (en Blomhert) invloed hebben gehad op het uiteindelijke ontwerp. De hoofdopzet, met een gevelindeling in drie traveeën, is reeds terug te vinden in enkele van de oorspronkelijke tekeningen van Baanders uit 1920 en in Blomherts bouwaanvraag uit 1928. Ook aan de structuur van de plattegrond zal vermoedelijk weinig zijn veranderd, gezien de belendende bebouwing en de rooilijn. Maar wat betreft gevelontwerp, detaillering, vormgeving van de entreepartij en kap-



5. Gratama en Dinger, verbouwing bijkantoor Incasso Bank aan de Van Woustraat in Amsterdam, foto J. van Dijk ca. 1950 (Stadsarchief Amsterdam)



6. Gratama en Dinger, nieuwbouw archiefgebouw Incasso Bank aan de Reguliersdwarsstraat 90-92 in Amsterdam (Stadsarchief Amsterdam)

constructie is het gebouw heel duidelijk een product van Gratama. Dat oordeel wordt versterkt door de overeenkomsten tussen het archiefgebouw en de in 1929 opgeleverde Incasso Bank in Enschede; de smalle hoge ramen met roedeverdeling tussen kolossale bakstenen penanten, de metselverbanden met sierrelief in de borstweringen onder de ramen en het steile, hoge dak met kleine dakkapellen komen uit de koker van Gratama (afb. 6).

BANKGEBOUW ENSCHEDE

Net als het archiefgebouw in Amsterdam, kan de bank in Enschede worden opgevat als een van Gratama's laatste uitingen van de Amsterdamse School. Volgens de omschrijving in het rijksmonumentenregister is het gebouw uitgevoerd 'in een late Amsterdamse Schoolstijl met invloed van de Delftse School', maar in de rechthoekige gevelgeleding kan ook iets van art deco worden ontwaard, terwijl de schuine kap, dakkapellen, siersmeedijzeren ornamenten en roedevensters vooruitwijzen naar de latere traditionele bankgebouwen van Gratama en Dinger (afb. 7).

De nieuwbouw van het bijkantoor in Enschede werd in augustus 1928 onderhands aanbesteed aan de aannemersbedrijven Gebroeders Kreyenveld en Gebroe-

ders Van Kregten.²⁴ Het werd op 7 oktober 1929 in gebruik genomen en kreeg een lovende bespreking in het *Twentsch Dagblad*.²⁵ De verslaggever noemde het gebouw 'één der mooiste kantoren van de stad'. Het was voorzien van beeldhouwwerk van Barend Jordens uit Amsterdam, waaronder leeuwen met de wapens van Enschede en Lonneker. Bezoekers gingen naar binnen via een portaal met een marmeren trap, waarna ze terechtkwamen in een grote hal met publieksloketten. 'Zelfs is er een telefoon aanwezig, die door de cliëntele gebruikt mag worden', noteerde de journalist. Naast de grote hal was de effectenhal, waarvan de loketten zich buiten het zicht van de overige bezoekers bevonden. Aan de voorzijde van het pand bevonden zich wachtkamers en de directiekamer. De verslaggever noemde deze vertrekken 'opvallend fraai, doch tevens uiterst sober van stijl'. De wanden waren bekleed met maftex, een materiaal van geperst suikerriet dat een jaar later werd gepresenteerd in het Italiaanse paviljoen op de wereldtentoonstelling in Antwerpen.²⁶ Aan de achterzijde was een grote kantoorruimte met een glazen dak. In de kelder bevond zich de kluis, een ruimte van zeven bij acht meter met gepantserde muren en daaromheen een controlegang. De zestig centimeter dikke deuren van Lips konden alleen worden geopend door personen die ieder de helft van een slotcombinatie kenden; een veiligheidssysteem dat op alle kantoren van de Incasso Bank werd toegepast. In de kluis was onder meer plaats voor tafelzilver. Boven in het gebouw bevonden zich kantoren en een woning voor de conciërge.

De hoofdentree op de hoek van het gebouw is inmiddels gesloopt, en daarmee ook het portaal met de marmeren trap. In het interieur is evenmin veel overgebleven uit de tijd van de bank, behalve de kluis in de kelder. Het lagere bouwdeel aan de achterzijde van het gebouw is in 1988 vervangen door nieuwbouw.

BANKGEBOUW TILBURG

Het bankgebouw in Tilburg is een voorbeeld van een ingrijpende verbouwing van een bestaande vestiging, waarbij een pand van vijf traveeën breed werd uitgebreid met vier traveeën zodat een brede gevel van negen traveeën ontstond (afb. 8). De bestaande vestiging was in 1927 verbouwd door Blomhert. Hij had de bestaande, waarschijnlijk negentiende-eeuwse gevel vervangen door een bakstenen exemplaar in de stijl van de Amsterdamse School, met een granieten afwerking op de begane grond. Deze vestiging was in de daarop volgende jaren echter te klein geworden, zodat een uitbreiding nodig was. De verbouwing door Gratama werd in 1937 in een onderhandse aanbesteding gegund aan de gebroeders Struycken in Tilburg.²⁷

Om het bestaande bijkantoor te kunnen uitbreiden, verkreeg de Incasso Bank door een grondruil met een garagehouder een driehoekig perceel aan de rechter-



7. Gratama en Dinger, nieuwbouw bijkantoor Incasso Bank aan de Piet Heinstraat in Enschede (ABN AMRO Art & Heritage Foundation)

8. Gratama en Dinger, verbouwing en uitbreiding bijkantoor Incasso Bank aan de Heuvelring in Tilburg, foto Schmidlin (Regionaal Archief Tilburg)





9. Gratama en Dinger, nieuwbouw bijkantoor Incasso Bank in Lisse, tekening (meervoudige projectie) 1938 (Nieuwe Instituut)

zijde ervan. Gratama trok de granieten gevel op de begane grond door en werkte de bakstenen gevel op de twee bovenliggende verdiepingen af met granitine (een sierpleister met natuursteengruis), zodat de bestaande en de nieuwe gevels één kleur kregen. Hij voorzag de kozijnen van roedeversters en het voorheen platte dak van een steile kap met hoge schoorstenen bekroond met siersmeedwerk en dakkapellen met frontons. Zo ontstond een classicistisch geheel. In de kelder kwam een zware kluis met zeven knipkamers; ruimtes waarin klanten een coupon van een aandeel of obligatie konden afknippen en inleveren, om zo het dividend op de stukken te verzilveren. Op de begane grond werden in het oorspronkelijke gedeelte een publiekshal, personeelskantoor en directiekamer ondergebracht. In het nieuwe deel aan de rechterzijde kwamen onder andere een aantal spreekkamers en

opgangen naar twee bovenwoningen: een ruime voor de directeur in het oude pand en een kleinere in de uitbreiding.

Op 23 juli 1938 werd het bijkantoor in gebruik genomen. Ter gelegenheid daarvan verscheen in de *Nieuwe Tilburgsche Courant* een bespreking bestaande uit een beschrijving van enkele feitelijkheden en een uiteenzetting over het 'Nederlandsch karakter' van het gebouw. Dit tweede gedeelte komt letterlijk overeen met een plantoelichting in het archief van Gratama en Dinger, ondertekend door Jan Gratama, en kan dus worden beschouwd als van zijn hand.²⁸ De lezer kon daarin kennismaken van de door Gratama gepropageerde architectuur, die in overeenstemming was 'met het wezen van een waardig bankgebouw; zij is conservatief in den goeden zin van het woord, zooals ook een bank dat moet zijn. Zij moet niet meedoen aan wilde



10. Gratama en Dinger, nieuwbouw bijkantoor Incasso Bank aan de Amsterdamseweg in Amstelveen (ABN AMRO Art & Heritage Foundation)

11. Gratama en Dinger,
nieuwbouw De Bisschop
op de hoek van het Damrak
en de Dam in Amsterdam,
foto 1934 (Stadsarchief
Amsterdam)



speculatieve stroomingen, die men zoowel in de huidige financiële wereld, als in de huidige architectonische wereld aantreft. De architectuur, die iets langer wil leven dan een mode, moet boven de mode uit zijn. Zij moet wortelen in datgene, wat de tijden in Nederland gemeen hebben, dat is het Nederlandsch-eigene. Zij moet dus op de traditie voortbouwen, want traditie is datgene, wat het verleden met het heden verbindt.²⁹

BANKGEBOUW AMSTELVEEN

De bankgebouwen in Lisse en in Amstelveen werden beide in 1938 opgeleverd als nieuwbouw. Het bijkantoor in Lisse werd geopend op 15 juni en dat in Amstelveen op 15 juli.³⁰ De vestigingen hebben in architectonisch opzicht veel gemeen (afb. 9 en 10). Beide staan op een straathoek en zijn vormgegeven in een historiserende stijl. Vanwege de iets prominenter stedenbouwkundige positie, de meer uitgesproken vormgeving en het feit dat dit het laatst opgeleverde nieuwbouwfiliaal was dat Gratama voor de Incasso Bank ontwierp, volgt hier een korte bespreking van het bijkantoor in Amstelveen.

Dit bankgebouw is overhoeks geplaatst op de hoek van een bouwblok, aan beide kanten aansluitend op woningen. Het werd gebouwd door aannemersbedrijf v/h L. Van Koolen & Zoon uit Den Haag. In de kelder bevonden zich een grote kluis met controlegang en zeven knipkamers. Op de begane grond waren in de middenas van het gebouw de entree, de publiekshal en het personeelskantoor, met daarnaast spreekkamers. Aan weerszijden bevonden zich in de lagere zijvleugels de opgangen naar de beide bovenwoningen, waarvan een voor de bankdirecteur.

In veel opzichten lijkt de architectuur van het bijkantoor op die van het negen jaar daarvoor opgeleverde bankgebouw in Enschede. Beide hebben hoge, steile kappen, siersmeedwerk en roedevensters met geaccentueerde rollagen. Maar het filiaal in Amstelveen is onmiskenbaar soberder en traditioneler vormgegeven. Met zijn volledig symmetrische gevelindeling, bakstenen gevels, dakkapellen met frontons, houten raamkozijnen en brede daklijsten met kroon- en tandlijsten verwijst het duidelijk naar het Hollands classicisme. Het gebouw is daarmee een sprekende representant van de (veelal onuitgevoerde) ontwerpen die Gratama in de tweede helft van de jaren dertig voor verschillende opdrachtgevers maakte.

In het antirevolutionaire dagblad *De Standaard* verscheen in november 1939 een toelichting op het ontwerp, die gezien de overeenkomsten met enkele andere teksten van zijn hand vermoedelijk eveneens door Gratama zelf was geschreven. Een half jaar voor de Duitse inval in Nederland viel in de krant te lezen: 'In de architectonische vormgeving is getracht het Nederlandsche karakter, aansluitend op de traditie, tot uiting te brengen. [...] Traditie is datgene, wat het verle-

den met het heden en het heden met de toekomst in evolutie verbindt. [...] Daarom zal een kunstwerk dat harmonisch en niet eenzijdig in zijn tijd staat, een nationaal karakter moeten hebben, aansluitend op volks-aard en traditie. Vele van de moderne stroomingen hebben te veel het karakter van het experimenteeren, van het fanatiek-gewild nieuwe, heel vaak zonder verbinding met den eigen-aard. Het moderne is dikwijls uitsluitend bedacht en gewild, en niet voortgekomen uit den mystieken, half onbewusten aard van ons Nederlands-zijn. Het is in verkeerden zin revolutionair, d.w.z. plotseling, moedwillig en volledig een bestaande aard willen veranderen. [...] De fundamentele eigenschappen van ons volk zullen blijven bestaan, zoolang ons volk zelfstandig is, d.w.z. zichzelf blijft.³¹

TRADITIONALISME IN HET WERK VAN GRATAMA

Het artikel in *De Standaard* sluit wat betreft taalgebruik en inhoud naadloos aan op de drie belangrijkste teksten die Gratama in de loop van de jaren dertig schreef. Ook deze behandelen in eerste instantie de bouwkunst, terwijl de politieke situatie op de achtergrond een enkele keer doorschemert.³² In *De Standaard* verwijst de auteur daarbij aan het eind impliciet naar de dreigende politieke omstandigheden.

De eerste tekst was een nota die Gratama in 1931 schreef in zijn hoedanigheid van voorzitter van de Commissie West in Amsterdam, getiteld 'Op welke wyze moet de bouwkunst der z.g. "Nieuwe Zakelykheid" in Amsterdam worden toegelaten?'³³ Een jaar later volgde zijn inleiding op deel 1 van de twintigdelige serie *Moderne Bouwkunst in Nederland*, met de titel 'Beschouwing over de "Nieuwe Zakelijkheid"'.³⁴ In 1934 publiceerde Gratama een apologie naar aanleiding van de controversie binnen de vakgemeenschap over zijn ontwerp voor het kantoorgebouw De Bischoep aan de Dam in Amsterdam, met op de begane grond een vestiging van de Incasso Bank (afb. 11).³⁵ Gratama was in deze teksten genuanceerd en wees de nieuwe stromingen niet volledig af, maar ze hadden duidelijk niet zijn voorkeur.

In zijn eigen architectuur was Gratama's verhouding tot traditie tweeslachtig. Enerzijds was hij als beginnend architect in de eerste twee decennia van de twintigste eeuw een pleitbezorger geweest van alles wat op dat moment modern en vooruitstrevend was. Zo waren zijn ontwerpen voor woningen met het systeem Hunkemöller in Betondorp (1921-1925) zowel wat betreft betonconstructie als vormgeving uitgesproken modern. Anderzijds vertoonde Gratama al vanaf het begin van zijn loopbaan een voorkeur voor een traditionele vormentaal. Een voorbeeld hiervan zijn de opvallende trapgevels van zijn woningbouwproject in de Amsterdamse Transvaalbuurt (1916-1923), in samenwerking met G. Versteeg en H.P. Berlage (afb. 12). De streng symmetrische vormgeving van zijn woning-



12. Gratama en Dinger, woningbouw
in de Transvaalbuurt in Amsterdam
(Stadsarchief Amsterdam)





13. Gratama en Dinger, woningbouw aan de Olympiakade in Amsterdam, foto J. van Eck (Stadsarchief Amsterdam)

bouwproject aan de Olympiakade (1919-1926) is in hoofdopzet klassiek, terwijl de detaillering van de ramen in de trappenhuizen en de daklijst aansluit op die van de Amsterdamse School (afb. 13).

In de jaren dertig was de Incasso Bank Gratama's voornaamste opdrachtgever. Van de grote Amsterdamse woningbouwverenigingen waarvoor hij in de jaren twintig had gewerkt, zoals Eigen Haard en de Algemene Woningbouw Vereniging, kwamen in de jaren dertig geen opdrachten meer. Gratama ontwierp in deze periode een aantal andere gebouwen in de stijl van het Hollands classicisme, waaronder het Sint-Elisabeth Gasthuis in Haarlem (1930-1932) en het woonhuis van mevrouw M.A. van de Goot-Honig aan de Raadhuisstraat 38 in Koog aan de Zaan (1938). De meeste hiervan werden echter niet uitgevoerd. Voorbeelden zijn de prijsvraaginzending voor het gemeentehuis van Huizen (1937-1938), het nieuwbouwplan voor hotel Hof van

Holland in Hilversum (1939-1942) en verschillende ontwerpen in uiteenlopende historiserende stijlen voor de schouwburg Scala in Den Haag. Uit het feit dat Gratama het Hollands classicisme niet alleen voor bankgebouwen toepaste, kan worden geconcludeerd dat zijn keuze voor deze stijl niet (uitsluitend) samenhangt met het bouwtype of de wensen van zijn opdrachtgever.

In de loop van de jaren dertig ontwikkelde Gratama zich, naast zijn werkzaamheden voor de Incasso Bank, steeds meer als restauratiearchitect. Zo restaureerde hij Kleine Houtstraat 116 in Haarlem (1930-1931) en Oude Schans 39 in Amsterdam (1940).³⁶ Daarnaast was hij betrokken bij restauraties van Vereniging Hendrick de Keyser uit hoofde van zijn bestuursfunctie tussen 1931 en 1944. Zijn interesse in het restauratievak was al vroeg in zijn loopbaan tot uiting gekomen. Zo was hij secretaris van de 'Commissie voor de vast-

stelling van beginselen bij restauratie van monumenten', die de Nederlandschen Oudheidkundigen Bond in 1910 had ingesteld. Deze commissie had tot taak om aan de bond een 'gemotiveerd advies' over het onderwerp uit te brengen.³⁷ Door interne meningsverschillen verscheen dat advies pas in 1917, onder de naam *Grondbeginselen en voorschriften voor het behoud, de herstelling en de uitbreiding van oude bouwwerken*.³⁸ Het adagium 'behouden gaat voor vernieuwen', dat meestal wordt toegeschreven aan de voorzitter van de commissie Jan Kalf, vormde de belangrijkste bepaling van deze 'grondbeginselen'. Daarnaast publiceerde Gratama regelmatig over de restauratiepraktijk.³⁹

Overigens was Gratama niet de enige die zich eind jaren twintig in historiserende richting ontwikkelde. Zo ging ook Amsterdamse School-architect C.J. Blaauw (1885-1947) vanaf de jaren dertig verder in een meer classicistische stijl, die in zijn geval voor zover bekend geen uitdrukking was van een politieke overtuiging.

GRATAMA'S POLITIEKE ONTWIKKELING

Over de politieke opvattingen van Gratama tot eind jaren dertig is weinig bekend. Gezien het feit dat tussen 1911 en 1918 met enige regelmaat ingezonden brieven over architectuur van zijn hand verschenen in het *Algemeen Handelsblad* en *De Telegraaf* was hij waarschijnlijk niet revolutionair gezind.

In de loop van de jaren dertig maakte zich een zeker maatschappelijk pessimisme van Gratama meester. Hij was opgegroeid in de Nederlands-Hervormde traditie en bestempelde die in 1928 'als behorend tot de verst-vooruitgestreefde godsdiensten op heden'.⁴⁰ Hij was daarnaast een bedachtzame criticus die zijn levensbeschouwing baseerde op het werk van Duitse filosofen als Theodor Lessing en Broder Christiansen, van wie hij in zijn teksten over de Nieuwe Zakelijkheid en de moderne bouwkunst respectievelijk *Untergang der Erde am Geist* (1924) en *Das Gesicht unserer Zeit* (1929) aanhaalde. De joodse Lessing stond bekend om zijn pessimistische cultuurkritiek. Christiansen probeerde in de genoemde studie stijlontwikkelingen in de kunst als 'Pendelgang dialektischer Entwicklung' te verklaren.⁴¹ In de inleiding tot de boekenserie *Moderne Bouwkunst in Nederland* noemde Gratama ook *Der Untergang des Abendlandes* (1918), waarin Oswald Spengler van weinig vertrouwen in de toekomst van Europa had getuigd.

Gratama's voorzitterschap van de Waagkring Amsterdam in 1939 vormt de eerst bekende aanwijzing dat hij in politiek opzicht de Rubicon was overgestoken. De Waagkringen waren eerder dat jaar opgezet door de nationaalsocialist Tobie Goedewaagen (1895-1980), als een soort studieclubs die lezingen en debatten over de autoritaire staatsgedachte organiseerden.⁴² Als voorzitter van de Waagkring Amsterdam had Gratama contact met Goedewaagen, maar mogelijk kenden zij el-

kaar al langer, omdat diens vader een van de firmanten van de Incasso Bank was. Goedewaagen was sinds mei 1938 journalist bij het antiparlementaire en conservatieve weekblad *De Waag*, had van daaruit de Waagkringen opgericht en trad in 1940 aan als secretaris-generaal van het Departement van Volksvoorlichting en Kunsten. In Gratama's kortstondige positie als leider van de vakgroep Bouwkunst van het Gilde voor Bouwkunst, Beeldende Kunsten en Kunstambacht van de Nederlandse Kultuurkamer kreeg hij opnieuw met hem te maken. Gratama werd in juli 1942 begunstigend lid van de NSB en in mei 1943 volwaardig lid.⁴³ Het is waarschijnlijk dat zijn keuze voor het lidmaatschap vooral samenhang met zijn installatie als wethouder Publieke Werken in Amsterdam, in januari 1943.

CONCLUSIE

Er is geen correspondentie bekend tussen Gratama en de Incasso Bank over de gewenste stijl van de gebouwen die hij voor de instelling ontwierp. Gratama zelf legde in zijn artikel bij de oplevering van het Tilburgse bijkantoor in 1938 een verband tussen de conservatieve vormgeving van het gebouw en het belang van een behoudend financieel beleid. Enkele weken na de opening van de vestiging in Enschede had de beurskrach van 1929 plaatsgevonden. Deze gebeurtenis had, in elk geval bij Gratama maar vermoedelijk ook bij de Incasso Bank, een behoefte doen ontstaan aan een imago van degelijkheid en zuinigheid. De beurskrach betekende ook het einde van de Amsterdamse School en het begin van een zoektocht naar een minder bewerkelijke en kostbare bouwstijl. Gratama vond die in het Hollands classicisme, dat van oudsher een strenge en sobere uitdrukking van een protestantse levensovertuiging heette te zijn. Zijn voorkeur voor deze stijl is opvallend, omdat die onder invloed van cultuurhistoricus Johan Huizinga lang niet als typisch Hollands, maar juist als internationaal werd beschouwd. Hollandse architectuur werd vooral in verband gebracht met de schilderachtigheid van de Hollandse renaissance. Maar voor mensen met de politieke overtuiging van Gratama was een ander aspect van het Hollands classicisme wellicht ook aantrekkelijk: in de zeventiende eeuw vormde het namelijk ook de architectonische uitdrukking van een jonge, zelfbewuste natie die een rol wilde spelen op het wereldtoneel.

Hoewel het verleidelijk is Gratama's toepassing van het Hollands classicisme te zien als een gevolg van zijn politieke denkbeelden, kan dat verband niet met zekerheid worden vastgesteld. Veel in zijn geschriften over traditionele en moderne architectuur roept een associatie op met het nationaalsocialisme. Maar zelf heeft Gratama voor zover bekend nooit expliciet een relatie gelegd tussen zijn bouwstijl en zijn politieke overtuiging, anders dan in de hiervoor aangehaalde

teksten over ‘nationaal karakter’, ‘volksaard’ en ‘traditie’. Bovendien kende het Nederlandse nationaalsocialisme als politieke stroming ook zelf geen eenduidige voorkeur voor een bepaalde architectonische stijl.⁴⁴

De wellicht vooral commerciële behoefte van de Incasso Bank aan degelijkheid en herkenbaarheid in een economisch onzeker tijdsgewricht viel samen met Gratama’s terugtrekking in een historiserende architectuurstijl. Deze was wat hem betreft kennelijk een

passend antwoord op de economische en politieke ontwikkelingen in de jaren dertig. De gestage stroom opdrachten vanuit de bank zorgde ervoor dat hij die stijl in de praktijk kon toepassen en verder ontwikkelen. Zijn gebouwen voor de Incasso Bank vormen daarmee bij uitstek de uitdrukking van zijn architectonische ontwikkeling in de jaren dertig – een ontwikkeling die hij vrijwel uitsluitend dankzij de opdrachten voor de Incasso Bank kon doormaken.

NOTEN

- 1 J.-J. Mobron, ‘Karel Goedewaagen 1859-1924’, in: J. Visser, M. Dicke en A. van der Zouwen (red.), *Nederlandse ondernemers 1850-1950*. Amsterdam, Zutphen 2013, 124-129. Zie ook: ‘In Memoriam K.G. Goedewaagen: Directeur van de Incasso Bank’, *Eigen Haard: Wekelijksch Tijdschrift voor het Gezin* 50 (1924) 37, 619-620.
- 2 ‘Het kantoor van de Incasso-Bank’, *De Telegraaf*, 13 november 1897.
- 3 ‘Incasso-Bank’, *De Tijd. Godsdiensig-Staatkundig Dagblad* 19 april 1903; voor een kort in memoriam van De Man, zie: ‘J.P.H. de Man †’, *De Gooi- en Eemlander. Nieuws- en Advertentieblad*, 19 september 1927.
- 4 ‘Incasso-Bank Amsterdam’, *De Telegraaf*, 15 december 1908 en ‘Safe Deposit’, *Algemeen Handelsblad*, 7 januari 1914. Zie ook: Beschrijving van Herengracht 537 door Monumenten en Archeologie van de gemeente Amsterdam, 2022.
- 5 *50 Jaar Incasso-Bank 1891-1941*, uitgave maandblad *De Bank*, 6 februari 1941, 7.
- 6 *50 Jaar Incasso-Bank*, 1941 (noot 5), 60-61.
- 7 Mobron 2013 (noot 1), 127.
- 8 Rijksmonument zijn de vestigingen in Enschede, Lisse en Amstelveen. Gemeentelijk monument zijn het archiefgebouw aan de Reguliersdwaarsstraat in Amsterdam, de vestiging aan de Dam 2 in Amsterdam en de vestigingen in Dordrecht en Nijmegen.
- 9 De adressen van de Amsterdamse vestigingen van de Incasso Bank waarvan zich tekeningen in het Stadsarchief Amsterdam (archief Baanders) bevinden zijn: Bilderdijkstraat 50 (hoek De Clercqstraat), Ceintuurbaan 89-91 (hoek Ferdinand Bolstraat), Damrak 83, Haarlemmerplein 2 (hoek Haarlemmerdijk), Herengracht 531-537, Linnaeusstraat 37-39 (hoek Tweede Van Swindenstraat), Nieuwmarkt 27 (hoek Sint Antoniesbreestraat en Kloveniersburgwal), Overtoom 89-91 (hoek Constantijn Huygensstraat), Reguliersdwaarsstraat 90-92, Ruijschstraat 2 (hoek Weesperzijde) en Willemsparkweg 80 (hoek Jacob Obrechtstraat).
- 10 Nieuwe Instituut (NI), GRAQ d175: Diverse correspondentie over filialen en directie: brief met bijlage van E.H.P. Roosenboom aan de directie van de Incasso Bank, 28 januari 1928.
- 11 NI GRAQ d175: Diverse correspondentie over filialen en directie: brief van de directie van de Incasso Bank aan E.H.P. Roosenboom, 31 januari 1928.
- 12 NI GRAQ d175: Diverse correspondentie over filialen en directie: brieven van de directie van de Incasso Bank aan E.H.P. Roosenboom en aan J. Gratama, 1 februari 1928.
- 13 NI GRAQ d175: Diverse correspondentie over filialen en directie: brief van mr. E.H.P. Roosenboom aan de directie van de Incasso Bank, 4 februari 1928.
- 14 NI GRAQ d175: Diverse correspondentie over filialen en directie: brief van Gratama aan de directie van de Incasso Bank, 28 februari 2028, en brief van de directie van de Incasso Bank aan Gratama, 1 maart 1928.
- 15 NI GRAQ d175: Diverse correspondentie over filialen en directie: brief van de directie van de Incasso Bank aan ir. J. Gratama, 10 februari 1928.
- 16 NI GRAQ d175: Diverse correspondentie over filialen en directie: brief van Gratama aan de directie van de Incasso Bank, 5 september 1930.
- 17 Dit zijn het archiefgebouw aan de Reguliersdwaarsstraat in Amsterdam en de vestigingen in Enschede, Dordrecht, Amsterdam (hoek Damrak en Dam), Kaatsheuvel, Amstelveen en Lisse.
- 18 Dit zijn elf vestigingen in Amsterdam en de vestigingen in Den Haag (Lange Houtstraat), Hilversum, Almelo en Eindhoven.
- 19 Beschrijving van Reguliersdwaarsstraat 90-92 door Monumenten en Archeologie van de gemeente Amsterdam, 2004.
- 20 Stadsarchief Amsterdam (SA), Pandenarchief, SA35548 1928 oprichting, SA35553 1928 oprichting, SA35555 1928 fundering, SA35562 1929 verbouwing.
- 21 NI GRAQ d175: Diverse correspondentie over filialen en directie: brief met bijlage van mr. E.H.P. Roosenboom aan de directie van de Incasso Bank, 28 januari 1928.
- 22 ‘De Incasso Bank’, *De Standaard*, 4 september 1928.
- 23 R.-J. Baanders en A. Baanders-Buisman, *Architectenbureau Baanders. Van Jugendstil naar Modernisme*, Nijmegen 2021, 62-63.
- 24 ‘Tweentsch Nieuws’, *Tweentsch Dagblad Tubantia en Enschedesche Courant*, 21 augustus 1928.
- 25 ‘Het Nieuwe Gebouw der Incassobank’, *Tweentsch Dagblad Tubantia en Enschedesche Courant*, 5 oktober 1929.
- 26 Piet Bot, *Vademecum historische bouwmaterialen, installaties en infrastructuur*, Alphen aan de Maas 2009, 243.
- 27 ‘Aanbesteding’, *Nieuwe Tilburgsche Courant*, 28 juli 1937.
- 28 NI GRAQ d174: J. Gratama, ‘Beschrijving van het nieuwe kantoor der Incasso Bank te Tilburg’, s.a.
- 29 ‘Het nieuwe gebouw der Incassobank. Een fraai architectonisch werk’, *Nieuwe Tilburgsche Courant*, 16 juli 1938.
- 30 ‘De Incasso-Bank N.V. bericht...’, *Algemeen Handelsblad*, 14 juni 1938; ‘De Incasso-Bank N.V. bericht...’, *De Telegraaf*, 14 juli 1938.
- 31 ‘Het bijkantoor van de Incasso-Bank te Amstelveen: Architect J. Gratama’, *De Standaard*, 6 november 1939.
- 32 Voor een bespreking van deze drie teksten, zie: D. Keuning, *Bouwkunst en de Nieuwe Orde. Collaboratie en berechting van Nederlandse architecten 1940-1950*, Nijmegen 2017, 144-149.
- 33 SA, 203 Jan de Meyer, inv.nr. 20: J. Gratama, *Op welke wijze moet de bouwkunst der z.g. Nieuwe Zakelijkheid in Amsterdam worden toegelaten?*, Amsterdam 1931, 4.
- 34 J. Gratama, ‘Beschouwing over de “Nieuwe Zakelijkheid”’, in: H.P. Berlage e.a., *Moderne bouwkunst in Nederland*, deel 1, Rotterdam 1932, 36-93.
- 35 J. Gratama, ‘Het gebouw: “De Bisschop” op den Dam te Amsterdam’, *Bouwkundig Weekblad Architectura* 55 (1934) 38, 393-397. Zie voor een verdere beschouwing over traditie en moderniteit in het werk van Gratama: J. van der Werf, ‘Wat zou een schilder nu hiervan kunnen maken? Moderne architectuur en traditie in de discussie rond “De Bisschop” van Jan Gratama’, *De Sluisteen* 8 (1992) 1/2, 40-55.
- 36 De restauratie van Oude Schans 39

- vond plaats in opdracht van de nationaalsocialist W.G. Nieuwenkamp. Hij was directeur van het Nationaal Tehuis, het complex van de NSB op de Goudsberg in Lunteren. Oude Schans 39 huisvestte zijn handelsonderneming. Het adres Kleine Houtstraat 116 staat op de tekeningen aangegeven als 'Kleine Houtstraat 166'. Dit kan een foutje zijn, of er heeft een hernummering plaatsgevonden. Het huidige nummer van het pand is 116.
- 37 'Officieele Mededeelingen', *Bulletin van den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond* 3 serie 2 (1910) 163.
- 38 J. Kalf, 'Gevraagd Antwoord', *Bulletin van den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond* 10 serie 2 (1917), 15-23.
- 39 Zie bijvoorbeeld: J. Gratama, 'De Restauratiekwestie', *Bouwkundig Weekblad* 30 (1910) 29, 338-339; J. Gratama, 'Het restaureren van Oude Bouwwerken', *Bouwkundig Weekblad* 36 (1915) 10, 77-79; J. Gratama en F.A.J. Vermeulen, *Oude Nederlandsche Bouwkunst in het bezit van de Vereeniging 'Hendrick de Keyser'*, Amsterdam 1943.
- 40 J. Gratama, 'Religie en Bouwkunst', in: J. Gratama e.a., *Religie en Bouwkunst*, Huis ter Heide 1928, 33-58.
- 41 B. Christiansen, *Das Gesicht unserer Zeit*, Buchenbach in Baden 1929, 37.
- 42 B. van Berkel, *Tobie Goedewaagen (1895-1980), Een onverbeterlijke nationaalsocialist*, Amsterdam 2013, 116.
- 43 Nationaal Archief, Centraal Archief Bijzondere Rechtspleging, PRA Den Haag, 1296, inv.nr. 89516: Lijst van aanvragen Lidmaatschap/Sympathiseerende, binnengekomen 3 juli 1942; en: Nationaal Archief, Centraal Archief Bijzondere Rechtspleging, PRA Amsterdam, 1781, inv.nr. 12446: Formulier van aanhouding, opgemaakt op 12 mei 1945.
- 44 Keuning 2017 (noot 32), 24-25.

DR. IR. D. KEUNING is beleidsadviseur onderwijs en onderzoek aan de Academie van Bouwkunst van de Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten. Daarnaast is hij zelfstandig onderzoeker. Hij studeerde Bouwkunde aan de TU Delft en promoveerde in 2017 op een dissertatie getiteld *Bouwkunst en de Nieuwe Orde: Collaboratie en berechting van Nederlandse architecten 1940-1950*. Voor deze dissertatie ontving hij in 2021 de Karel van Manderprijs.

'THAT'S WHY AN ARTWORK SHOULD HAVE A NATIONAL CHARACTER'

THE INCASSO BANKS OF GRATAMA AND DINGER

DAVID KEUNING

Between 1929 and 1938 the Gratama and Dinger architectural practice produced a great many branch offices for the Incasso Bank. Jan Gratama (1877-1947) was responsible for their design. Internationally, the year 1929 was of enormous economic and political importance. The stock market crash in New York, ushered in by Black Thursday on 24 October, caused share prices worldwide to plummet. The immediate consequence was the Great Depression of the 1930s. Banks failed, debts piled up and many Dutch households ran into financial difficulties. This volatile climate was an ideal political breeding ground for splinter parties opposed to parliamentary democracy. One of those parties was the Nationaal-Socialistische Beweging (National Socialist Movement, NSB), which attracted a lot of adherents in the 1930s. This article discusses Gratama's designs for the Incasso Bank and their position within his body of work against the backdrop of the political developments of the 1930s.

Although it is tempting to see Gratama's application of classicism as a consequence of his political ideas, such a connection cannot be established with

certainty. Many passages in his writings on traditional and modern architecture suggest an association with national socialism. But as far as is known, Gratama never explicitly linked his building style to his political convictions, apart from expressions like 'national character' and 'tradition'. Moreover, as a political movement Dutch national socialism itself had expressed no preference for a particular architectural style.

It is more likely that the Incasso Bank's commercial need to project reliability and a trusted identity in economically uncertain times happened to coincide with Gratama's retreat into an historicizing architectural style that he evidently viewed as an appropriate response to the economic and political events of the 1930s. The steady stream of commissions from the Incasso Bank meant that he was able to apply that style in practice and to continue to develop it. As such, his buildings for the Incasso Bank are above all the expression of his architectural development in the 1930s, a development made possible almost entirely by his commissions for the Incasso Bank.



NAAR EEN ARCHITECTUUR VAN VEREENVOUDIGING?

VICTOR HORTA'S LEZINGEN OVER AMERIKAANSE
ARCHITECTUUR IN DE JAREN TWINTIG

TOM PACKET, CATERINA VERDICKT EN LARA SCHRIJVER



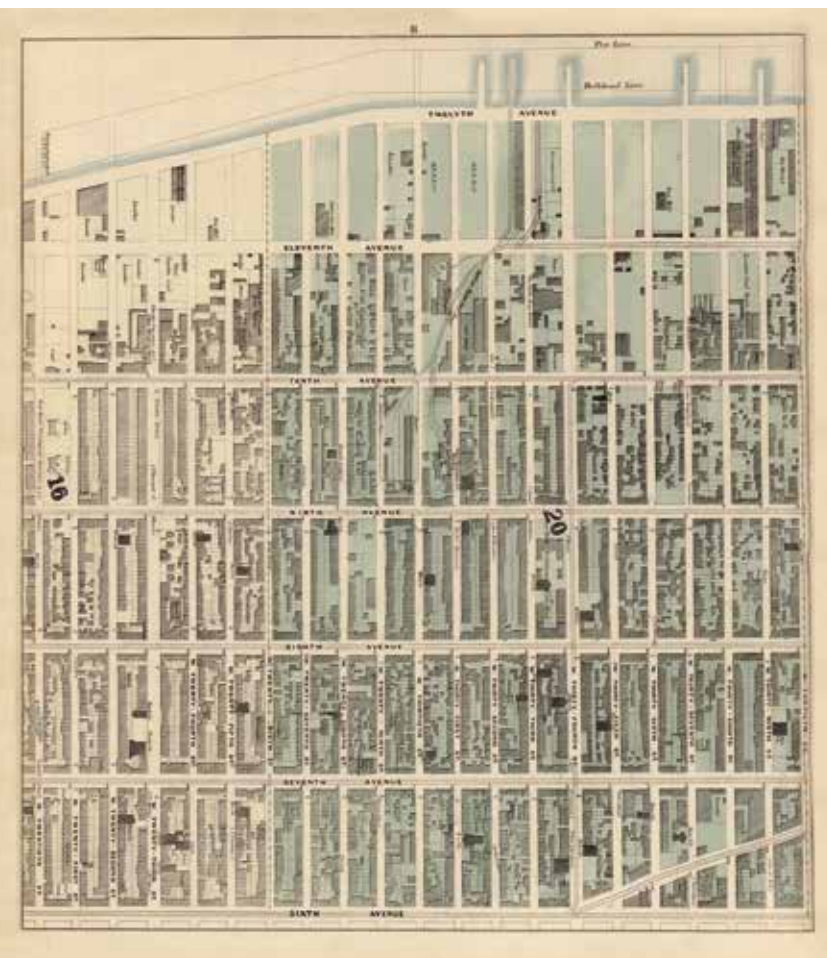
1. Victor Horta, Belgisch paviljoen op de Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, Parijs, 1925 (Hortamuseum, Sint-Gillis)

Victor Horta (1861-1947) staat internationaal bekend als een iconisch en innovatief architect, de 'uitvinder' van de art nouveau: een stijl die hij rond de eeuwwisseling ontwikkelde op het kruispunt van verschillende, transnationale invloeden. Decoratief is hij schatplichtig aan het japonisme, constructief-technisch aan het rationalisme van de Franse theoreticus Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879) en esthetisch-ideologisch aan de Britse arts-and-craftsbeweging.¹ Over Victor Horta en zijn oeuvre is veel geschreven.² Minder belicht is de overdracht van kennis die plaatsvond in de jaren twintig en die werd gevoed door zijn driejarige rondreis door de Verenigde Staten van december 1915 tot januari 1919. Deze tocht ondernam Horta naar aanleiding van een studieopdracht van de Belgische minister voor Landbouw en Openbare Werken Joris Helleputte (1852-1925), met het oog op de toekomstige wederopbouw van het land.³ Er bestaat ondertussen voldoende onderzoek naar dit verblijf in de Verenigde Staten, waardoor men zich een goed beeld kan vormen van de manier waarop Horta de Amerikaanse architectuur bestudeerde.⁴ Wat waren hiervan nu de concrete gevolgen: heeft Horta zijn ontwerppraktijk in de naoorlogse jaren aangepast? Introduceerde hij na zijn reis innovaties? Is zijn architectuur veramerikaniseerd en, indien ja, hoe dan?

REIZEN EN KENNISMIGRATIE

Dit artikel vormt een aanvulling op een breder onderzoek naar de effecten van reizen naar het buitenland in relatie tot kennismigratie, zoals de impact van de migratie van Belgische architecten en kunstenaars naar Groot-Brittannië op de Belgische stedenbouw en interieurontwerp.⁵ Het interbellum was een periode van schaalvergroting en verdere internationalisering, waarin architecten uit verschillende landen steeds meer met elkaar in contact stonden, over de grenzen van media en kunstdisciplines heen.⁶ Een goed voorbeeld daarvan is de groeiende trans-Atlantische uitwisseling in de jaren twintig en dertig, die voor Nederland al uitgebreid werd bestudeerd. Reeds in 1975 verscheen bij de gelijknamige tentoonstelling de publicatie *Americana. Nederlandse architectuur 1880-1930*, die aan de hand van briefwisselingen, tijdschriften en boeken de interactie tussen Nederlandse en Amerikaanse architecten in beeld bracht. Ook werd de Nederlandse fascinatie voor Frank Lloyd Wright (1867-1959) uitvoerig onderzocht, net als de Amerikareizen van onder anderen H.P. Berlage (1856-1934) in 1911 en W.M. Dudok (1884-1974) in 1953.⁷ Deze onderzoeksgeschiedenis staat in schril contrast met die in België, waar het onderwerp tot nu toe onderbelicht bleef.⁸

Een onderzoek naar Victor Horta's driejarige reis door de Verenigde Staten helpt deze lacune op te vullen. Behalve van de summiere bespreking van de Amerikaanse architectuur in zijn memoires, is daarvoor



2. Detail plattegrond New York City, 1867 (Library of Congress)

gebruikgemaakt van de uitgebreidere bronnen in de archieven van het Hortamuseum.⁹ Zo werd uit Horta's persoonlijke documenten duidelijk dat hij in de jaren twintig nog verscheidene lezingen over de Amerikaanse architectuur gaf; voordrachten die voor dit artikel voor het eerst systematisch zijn onderzocht. Verschillende auteurs hebben opgemerkt dat Horta in het interbellum een nieuwe weg insloeg – waarvan zijn klassiekere vormentaal het meest sprekende en meest besproken voorbeeld is. Het is echter de vraag in hoeverre deze verandering een gevolg was van zijn tijd in de Verenigde Staten. Dit artikel geeft hierop een eerste antwoord en toont aan dat Horta een belangrijke rol speelde in het propageren van de Amerikaanse architectuur en de introductie van hoogbouw in België.

ZEVEN LEZINGEN OVER AMERIKAANSE ARCHITECTUUR

Kort na zijn terugkeer naar België werd Horta verschillende malen uitgenodigd om over de Amerikaanse architectuur te spreken. Hij ontwikkelde zich zo tot 'een fervente fan van de Amerikaanse architecten', zoals kunstcriticus Charles Conrardy in 1926 schreef.¹⁰ De archieven van het Hortamuseum bevatten vier manuscripten van Horta over het onderwerp. Aan de hand

hiervan konden zeven lezingen worden gereconstrueerd. Doorhalingen en annotaties tonen aan dat het niet gaat om uitgewerkte gedachten, wat de teksten soms moeilijk leesbaar maakt. Maar gelukkig kunnen we een beroep doen op de Belgische pers, die de lezingen uitvoeriger besprak dan de architectuurtijdschriften. Horta gaf in 1919-1920 viermaal de lezing 'Wat de Amerikaanse steden ons leren': op 31 oktober 1919 in Brussel, op 27 november van dat jaar in Antwerpen, op 10 februari 1920 in Bergen en op 20 mei 1920 in Luik.¹¹ Op 4 maart 1920 hield hij in Brussel, in het bijzijn van de Amerikaans ambassadeur Brand Whitlock, een voordracht over Amerikaanse architectuur voor de Koninklijke Academie van België.¹² Kort daarna volgde in Brussel nog een lezing over wolkenkrabbers voor de Belgische Vereniging van Ingenieurs en Industriëlen.¹³ Tien jaar later, op 4 november 1930, sprak Horta een laatste keer over hoogbouw voor de Belgische Koninklijke Commissie voor Monumenten en Landschappen. De archieven van het Hortamuseum bevatten de notulen van deze vergadering, met een gedetailleerd verslag van wat Horta die dag besprak.¹⁴

HET LAND VAN DE PRAKTISCHE GEEST

Horta richtte zich vooral op de moderne Amerikaanse architectuur. De sterke historiserende traditie in de Verenigde Staten, die zich sinds eind negentiende eeuw vooral manifesteerde in een Beaux-Arts academisme, beschouwde hij als minder interessant. Van groter belang vond hij elementen die 'typisch Amerikaans' waren: concepten die de Amerikanen los van Europese voorbeelden hadden ontwikkeld als antwoord op eigen, nationale behoeften. Horta identificeerde er vier: rationele stedenbouw, hoogbouw, standaardisatie en het architectenbureau als associatie of vennootschap.¹⁵ Deze elementen culmineerden in de wolkenkrabber, hét symbool van de Amerikaanse architectuurpraktijk en een gebouwtype dat Horta dan ook omschreef als een 'typisch Amerikaanse kunst'.¹⁶ Ironisch genoeg ging het volgens hem om innovaties die in de Verenigde Staten zelf niet genoeg op waarde werden geschat. Commerciële principes en zakelijke architectuur werden eerder beschouwd als een noodzakelijk kwaad dan als waardevolle vernieuwingen. Horta was het hiermee oneens: 'indien men wegblijft van onze westerse invloeden, zullen de Amerikanen een zeer hoge artistieke persoonlijkheid bereiken'.¹⁷

Voor Horta was deze 'typisch Amerikaanse kunst' een logisch gevolg van de Amerikaanse identiteit, waarvan in zijn opvattingen drie principes als constanten terugkeren. Ten eerste zag hij in de Verenigde Staten alles gedomineerd door functionaliteit en nut, door een soort 'praktische geest'. Ten tweede ging men grondiger en rationeler te werk en ging men ook inventiever om met problemen dan in Europa. Ten derde werd alles er 'groots' opgevat. Of het nu ging om uit-

gestrekte metropolen van het Midden-Westen, gestandaardiseerde woningen of wolkenkrabbers in New York: keer op keer lijkt Horta's discours terug te vallen op deze clichés, die nieuw noch origineel waren.¹⁸ Horta plaatste deze Amerikaanse eigenschappen in zijn lezingen vaak tegenover de meer artistieke, conservatieve of zelfs sentimentele opvattingen in Europa.¹⁹ Toch vond hij de Amerikaanse steden en wolkenkrabbers niet saai of lelijk, zoals soms wordt aangenomen; integendeel.²⁰ Hij benadrukte meermaals dat Amerikaanse architecten steeds het esthetische aan het functionele koppelden en dat Belgische architecten konden leren van de Amerikaanse praktische en efficiënte methodiek.²¹

RATIONELE STEDENBOUW

Als voorbeeld van deze praktische geest noemde Horta onder meer het dambordpatroon van New York. Door het strakke raster van parallelle avenues met straten die er loodrecht op staan had hij zich als nieuwkomer erg makkelijk kunnen oriënteren, temeer doordat men in de Verenigde Staten de straten nummerde (afb. 2).²² Dit rationele karakter was het resultaat van een stedenbouw die op een meer georganiseerde en wetenschappelijke manier werd aangepakt – op lokaal, regionaal en federaal niveau leidden allerhande commissies stadsontwikkeling immers in goede banen.²³ Horta erkende in 1930 wel het Europese cliché dat Amerikaanse steden een erg drukke en dichtbebouwde indruk maakten, maar hij voegde daar een praktisch antwoord aan toe: 'de stad waar de Amerikaan werkt, is niet de stad waar hij ook woont, evenmin als de fabriek het gebouw is waar de arbeider moet wonen'.²⁴ Hij verwees daarmee naar de min of meer gescheiden functies van wijken in Lower, Midtown en Upper Manhattan, die opeenvolgend meer commercieel en residentieel van aard waren.

Het meest sprekende voorbeeld van de Amerikaanse architectuur waren de wolkenkrabbers, die een 'non-sense' antwoord waren op de dure bouwgrond in New York en Chicago. Hoogbouw liet ook een concentratie van zakelijke activiteiten toe: bedrijven konden verschillende diensten boven op elkaar stapelen, liften verbonden ze met elkaar. Daarvoor bestonden zogenaamde omnibusliften, die halthielden op elke verdieping, en expresliften die in één keer grotere hoogtes overbrugden. Wolkenkrabbers lieten volgens Horta ook een zekere flexibiliteit in het bouwen toe: aangezien het staalskelet zijn eigen gewicht droeg kon men, wanneer deze 'stalen kooi' was voltooid, op elke verdieping aparte bouwplaatsen starten, ongeacht of elders binnen- en buitenmuren al waren geplaatst. Zo was het volgens Horta normaal dat men wolkenkrab-



3. Daniel Burnham, Flatiron Building, New York, ca. 1902 (Library of Congress)

4. Cass Gilbert, Woolworth Building, New York, voltooid in 1913 (Library of Congress)



WOOLWORTH BLDG. C. 3048
MADE NOV. 20th 1913
Copyright 1913 By
TRVING O'NEILL N. Y.

bers van de uiterste verdiepingen naar het midden toe afwerkte (afb. 3).²⁵ Horta was sterk gefascineerd door de drang naar vereenvoudiging, ingegeven door het volume van de wolkenkrabbers. In zijn memoires schrijft hij daarover: ‘wat ik beschouw als een vooruitgang in de wolkenkrabber, [is] de afschaffing van lijstwerk, kolommen, kroonlijsten, enz... De Amerikanen kwamen [...] tot een vereenvoudiging die min of meer rechtstreeks geïnspireerd was op de zuil: basis, schacht, kapitaal. Dus, in de wolkenkrabber, was de begane grond de basis, de tussenliggende verdiepingen de schacht en de bovenste verdiepingen, het kapiteel.’ Horta verwijst daarmee naar kantoorgebouwen van de Chicago School die, naar een ideaalbeeld van Louis Sullivan (1856-1924), waren opgebouwd als een soort klassieke zuil.²⁶ Hij noemde deze vroege wolkenkrabbers ‘kubistische massa’s’ en beschreef hoe buitenmuren werden ‘geschraapt’, hoe uitbundige ornamentiek verdween omdat ze voor dergelijk grote gebouwen van weinig nut was.²⁷

DE WOLKENKRABBER

Hoogbouw stuurde de Amerikaanse architectuur dus *back to basics*, meende Horta; architecten moesten wolkenkrabbers ontwerpen aan de hand van het silhouet, een gegeven dat hem duidelijk fascineerde en opnieuw echo’s van Sullivans gedachtegoed doet klinken.²⁸ Volgens Horta was de wolkenkrabber in New York tot wasdom gekomen. ‘De massa’ werd er vaak bekroond door een puntdak of toren, met het Singer Building (1908), de Metropolitan Life Tower (1909) en het Woolworth Building (1913) als voorbeelden.²⁹ Vooral voor het laatste had Horta een enorme bewondering. In zijn lezingen van 1920 en 1930 ging hij uitgebreid in op het Woolworth (afb. 4). Hij projecteerde foto’s en plannen, besprak technische details en was goed op de hoogte van weetjes en anekdotes. Dit doet vermoeden dat hij het gebouw in 1916 heeft bezocht en toen architect Cass Gilbert heeft ontmoet.³⁰ Ook over andere neogotische wolkenkrabbers, zoals het hoofdkwartier van *The Chicago Tribune* (Howells & Hood, 1922-1925), was Horta lovend. Hij onderschreef hiermee een visie die ook in Amerika zelf sterk aanwezig was, namelijk dat het gotische vocabulaire zich goed leende voor het optuigen van verticale gebouwen.³¹

Hoogbouw had voor Horta niet noodzakelijkerwijs een rampzalige impact op het stedelijke landschap, maar kon als urbanistisch middel worden toegepast om steden te verfraaien. Als voorbeeld gaf hij de Kungstornen (1919-1925) in Stockholm, ‘[waar op] het kruispunt van twee straten twee torenachtige wolkenkrabbers zijn gebouwd, die dit deel van de stad een elegant en artistiek karakter geven’ (afb. 5).³² Toen Horta in 1928 deel uitmaakte van een commissie die zich moest buigen over de bouw van de Antwerpse Boeren-

toren (1928-1931), België’s eerste wolkenkrabber, weerklonk een vergelijkbare argumentatie: een monumentaal torengebouw aan het einde van de stadsas de Meir zou geen probleem zijn, maar juist een wenselijke bekroning van deze belangrijke verkeersas (afb. 6).³³ Toch wil dit niet zeggen dat Horta wolkenkrabbers blindelings propageerde. Hij maakte zich wel degelijk zorgen over de gevolgen van hoogbouw, met name op het gebied van licht, lucht en verkeer, een problematiek waarover hij in de jaren dertig nog uitvoerig zou schrijven.³⁴ In Antwerpen drong de commissie – waarin ook Henry van de Velde (1863-1957) en Berlage zaten – daarom aan op enkele stedenbouwkundige ingrepen, waaronder de verbreding van omliggende straten om een vlotte verkeersdoorstroming te verzekeren. Daarnaast stelde Horta dat hoge torens het best konden worden geïntegreerd in grote, moderne complexen –



5. Ivan Callmänder, Ture Wennerholm en Sven Wallander, Kungstornen, Stockholm, eind jaren twintig (*L'Architecture* 44 [1931] 1, 12)

6. Jan Vanhoenacker, Jos Smolderen en
Emiel Van Averbek, Boerentoren, Antwerpen,
jaren dertig (Vlaams Architectuurinstituut,
archief Jan Vanhoenacker)





7. Victor Horta, kantorencomplex voor Municipal Development, Brussel, 1926-1930 (CIVA Collections, Brussel)

een oplossing die hij zelf voorstelde voor het niet gerealiseerde kantorencomplex voor Municipal Development in Brussel, waaraan hij van 1926 tot 1930 werkte.³⁵ Mogelijk wilde hij met zijn goedkeuring van de Boerentoren een precedent scheppen voor de centrale, zeventien verdiepingen tellende toren van dit complex (afb. 7).

AMERIKAANS KUBISME

De rechthoek en de kubus beheersten volgens Horta als 'meest rationele vormen' het Amerikaanse doen en denken, in tegenstelling tot de driehoek, die in Europa dominant was.³⁶ Hij herkende die alomtegenwoordigheid zoals gezegd in het dambordpatroon van New York en in de kubistische massa's van wolkenkrabbers, een vergelijking die ook door andere Belgische architecten werd gemaakt.³⁷ Thomas Jefferson had in 1821 in zijn autobiografie al het ideaalbeeld van een 'kubistische architectuur' geschetst, zich beroepend op klassieke voorbeelden zoals een soort rudimentair bouwen door het opeenstapelen van blokken. In hetzelfde jaar schreven Amerikaanse Shakers in hun *Millennial Laws* de rechte hoek voor als maatstaf voor het dagelijkse leven.³⁸ Mogelijk herkende Horta dit Amerikaans kubisme ook in het werk van Frank Lloyd Wright, al noemt hij hem nergens bij naam. Wright was, in navolging van Jefferson en de Shakers, op zoek gegaan naar een typisch Amerikaanse stijl van geome-

trische abstractie die hij passend vond bij de uitgestrekte vlaktes van het Midden-Westen. Amerikaanse theoretici als Ralph Waldo Emerson (1803-1882) en Horatio Greenough (1805-1852) hadden de Amerikaanse esthetiek op een analoge manier gevat in termen van 'simpliciteit, zuinigheid, functionaliteit en de vermindering of afschaffing van ornamenten'.³⁹

Het gaat om eigenschappen die Horta associeerde met Amerikaanse gebouwen en waardoor hij, naarmate zijn tijd in de Verenigde Staten vorderde, steeds meer werd beïnvloed. In 1918 schreef hij in Californië: 'ons tijdperk is er een van vereenvoudiging en veralgemening. Dure handenarbeid betekent de start van een nieuw tijdperk. Architecten en kunstenaars zullen hier rekening mee moeten houden bij het vormgeven van architectuur.' Volgens Horta zouden in de moderne periode ornament en beeldhouwwerk verdwijnen; ijzer en beton kregen als materialen de bovenhand en architectuur zou steeds verder worden gemechaniseerd: 'De machine is in principe geen vijand; integendeel, wij moeten haar beschouwen als een enorme vooruitgang die ons in staat stelt het goede en het schone over de gehele maatschappij te verspreiden in plaats van het slechts aan enkelen uit te delen.'⁴⁰ De verdere opkomst van machines betekende voor Horta dat gebouwen hun esthetisch karakter vooral zouden ontleenen aan niet-gebeeldhouwde ornamentiek, zoals kleur, elektrische verlichting en glas in lood.⁴¹

ABSTRACTE EENVOUD

Horta ontwikkelde tijdens zijn reis een fascinatie voor kunstlicht. In zijn lezingen van 1919-1920 verwees hij meerdere keren naar het feit dat Amerikanen hun gebouwen 's nachts prachtig verlichtten. Daarbij beviel hij zich onder andere op de Panama-Pacific International Exposition van 1915 in San Francisco, die bekendstond om het baanbrekende gebruik van *flood-lighting*, een techniek waarbij grote spots op de begane grond gebouwen onderdorpelden in licht.⁴² Thomas Hastings (1860-1929), een van de architecten van de Panama-Pacific International Exposition, had Horta in 1919 documentatie over verlichting bezorgd, waarschijnlijk van de tentoonstelling. Zo toonde Horta tijdens zijn lezing van 4 maart 1920 als voorbeeld van geslaagde verlichting de Tower of Jewels, de toegangspoort van de Panama-Pacific International Exposition, ontworpen door Hastings en verlicht met *floodlighting* (afb. 8).⁴³

Horta's verwijzing naar ijzer en beton is evenzeer erg interessant. Tijdens een interview met de kunstcriticus Sander Pierron in 1920 ging hij hier dieper op in.



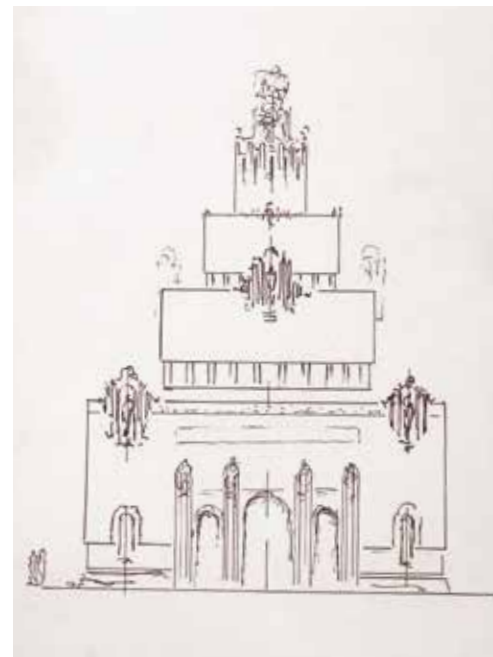
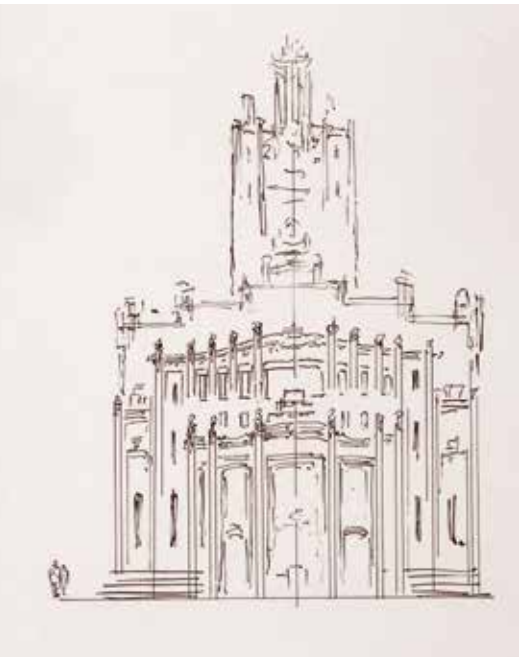
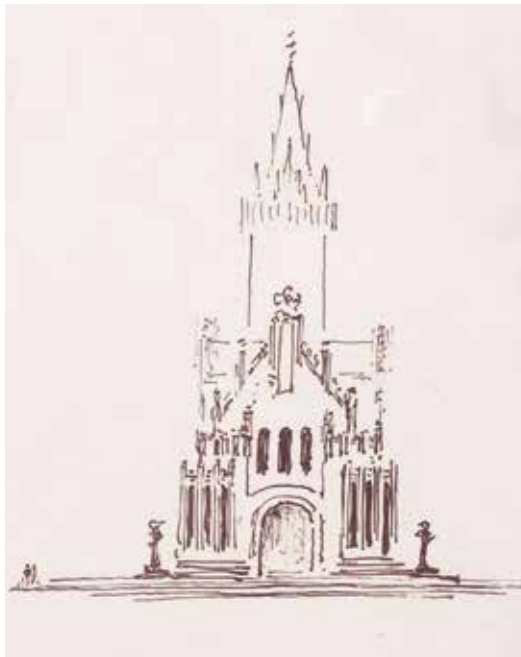
8. Thomas Hastings, Tower of Jewels op de Panama-Pacific International Exposition, San Francisco, 1915 (Hortamuseum, Sint-Gillis)

Gevraagd wat de bouwmaterialen van de toekomst zouden zijn, wees Horta overtuigd op de vooruitgang die was geboekt in het gebruik van ijzer en beton, wat hij beschouwde als verdienste van de moderne wetenschap en haar 'intelligente ingenieurs'. Eerder had hij al aangegeven dat architecten en ingenieurs steeds inniger zouden gaan samenwerken – eveneens een referentie aan Amerikaanse praktijken.⁴⁴ Victor Mužák, de ingenieur met wie Horta zou samenwerken voor de Brusselse Municipal Development, gaf in diezelfde periode aan dat het gewapend beton in Noord-Amerika een beslissende overwinning had behaald.⁴⁵ Het noodzakelijke gebruik van ijzer en beton leidde volgens Horta naar een vereenvoudigde vormtaal, ingegeven door de intrinsieke kwaliteiten van de materialen, maar ook door de toegenomen kosten van handenarbeid. Elke stijl moest dus een zekere abstractering ondergaan. Horta sprak in 1920 over een architectuur van 'absolute simpelheid' en 'een terugkeer naar de mooie, simpele lijn [die] ons zal terugvoeren naar de kunst van Griekenland'. Hij lijkt zo te zijn geëindigd bij een paradox: wie modern wilde zijn moest terugkijken naar het verleden.⁴⁶

EERDERE ONTWIKKELINGEN

Valt die drang naar vereenvoudiging nu compleet toe te schrijven aan Horta's verblijf in de Verenigde Staten? Het is in dat opzicht interessant kort stil te staan bij zijn opvattingen over moderne architectuur vlak voor de Eerste Wereldoorlog, een onderwerp dat hij in de lente van 1913 besprak aan de Université nouvelle de Bruxelles. De Université nouvelle was een liberale, antiklerikale instelling en het zal dus niet verbazen dat Horta hier stelde dat niet langer religie, maar wetenschap het nieuwe houvast was voor kunst en architectuur. Waar Horta de kiem van de moderne architectuur legde bij de Fransman Viollet-le-Duc, noemde hij ook Nederland, Duitsland en Oostenrijk als landen waar op de klassieke geïnspireerde architectuur met behulp van eigentijdse materialen een nieuwe vormtaal vond. Als voorbeeld daarvan gaf hij, naast het werk van Berlage, het Brusselse Stocletpaleis uit 1911 van Josef Hoffmann (1870-1956), een manifest van de Weense Secession en haar sobere zakelijkheid. Horta verbaasde zich over de snelheid waarmee moderne architectuur evolueerde. Daarmee leek hij al in 1913 toe te geven dat de art nouveau was verouderd, of toch als dusdanig werd gepercipieerd.⁴⁷

Het is dus waarschijnlijk dat Europese voorbeelden Horta reeds voor 1914 hadden aangespoord zijn architectuur te versoberen. Deze terugkeer naar het classicisme trad ook op bij andere protagonisten van de moderne beweging en manifesteerde zich bij Horta vanaf de eeuwwisseling in onder andere de huizen Braecke (1901), Vinck (1903) en Wiener (1911) en de Brusselse Wolferswinkel (1909).⁴⁸ Niets wijst erop dat de Ameri-



9. Victor Horta, schetsen voor het Belgische paviljoen op de Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes (Hortamuseum, Sint-Gillis)

kaanse architectuur daar aanvankelijk een grote rol in heeft gespeeld. Dat veranderde pas zeer duidelijk vanaf 1916: Horta stond in de Verenigde Staten versteld van een architectuur die moderne techniek, functionaliteit en democratisering moeiteloos met elkaar verzoende. Zijn reis was dus niet de directe aanleiding voor de vereenvoudiging van zijn stijl of de verdere acceptatie van nieuwe materialen zoals beton, maar heeft deze evoluties zonder twijfel versterkt en bestendigd.

DE PRAKTIJK: HORTA'S PAVILJOEN VAN 1925

Heeft Horta dit alles ook kunnen omzetten in de praktijk? Zijn paviljoen voor de Exposition internationale

des arts décoratifs et industriels modernes in Parijs (1925) biedt een interessante invalshoek om deze vraag te beantwoorden (afb. 1). Het reglement van deze tentoonstelling schreef namelijk voor dat de paviljoenen van deelnemende landen 'modern' moesten zijn: kopieën van nationale monumenten of historiserende stijlen werden uitdrukkelijk geweerd.⁴⁹ De archieven van het Hortamuseum bevatten een dertigtal schetsen die tonen hoe Horta sterk twijfelde over dit 'moderne vraagstuk'. De meeste van zijn schetsen lijken geïnspireerd door de gotische architectuur en enkele zelfs door Amerikaanse wolkenkrabbers, zoals het Woolworth Building (afb. 9).⁵⁰ Dit ligt in het verlengde van



10. Frank Lloyd Wright, Unity Temple, Chicago, foto jaren zestig (Wikimedia Commons)

Horta's eerdergenoemde fascinatie voor de gotiek. Waarschijnlijk zocht hij naar een soortgelijke monumentaliteit, meer dan naar een werkelijk neogotisch paviljoen.⁵¹ Wat Horta namelijk aan gotische kathedraal bewonderde, was hun zuinige en efficiënte materiaalgebruik. Een zuinigheid die hem ook was opgevallen in Amerikaanse wolkenkrabbers en die hij door de architectuur in België omarmd wilde zien.⁵²

Horta's Parijse paviljoen is een duidelijke manifestatie van de 'vereenvoudigde architectuur' waarover hij in de Verenigde Staten reflecteerde. Al in de jaren twintig beschreven critici het bouwwerk in termen van 'simplificatie', 'soberheid' en 'rationalisering' en benadrukten zij de 'zuivere', 'klassieke' en zelfs 'kubistische' lijnvoering.⁵³ Het feit dat Horta in zijn finale ontwerp beeldhouwkunst niet weerde, mogen we niet zien als een contradictie. Hij ging er waarschijnlijk van

uit dat ornamenten binnen monumentale architectuur wel degelijk een rol zouden kunnen blijven spelen.⁵⁴ Kunsthistoricus Werner Adriaenssens toonde evenwel aan dat Horta's relatie tot de beeldhouwwerken van Pieter Braecke en Marcel Wolfers problematisch bleef.⁵⁵ Méér dan door sculpturale ornamentiek sprak het paviljoen door zijn silhouet, dat met het spel van ineengeschoven blokken en vormen een rationele weerspiegeling van het grondplan was. Meerdere critici herkenden in het ontwerp echo's van de Assyrische, Egyptische of Griekse bouwkunst.⁵⁶

FRANK LLOYD WRIGHT

Mogelijk was Horta ook geïnspireerd door Frank Lloyd Wright. Stilistisch vertoonde zijn paviljoen met de geblokte vorm en kubistische decoratie overeenkomsten met diens vroege werk. Zo had het, net als Wrights

prairie houses, een ‘zwevend dak’: het resultaat van horizontale raamopeningen onder de uitkragende dakranden. Het grondplan van het paviljoen vertoonde overeenkomsten met Wrights Unity Temple (1905-1908), die Horta mogelijk had bestudeerd in de winter van 1917 (afb. 10).⁵⁷ Wright had Unity Temple opgetrokken in zichtbaar gelaten beton, iets wat hij later in Midway Gardens (1913) op kleinere schaal herhaalde met geprefabriceerde betonnen platen (afb. 11). We weten dat Horta in de Verenigde Staten enthousiast was geraakt over het gebruik van beton. Net als bij Unity Temple, wilde hij in het interieur van zijn Paleis voor Schone Kunsten (1919-1928) het beton aanvankelijk in het zicht laten.⁵⁸ Zowel het paviljoen uit 1925 als zijn Paleis voor Schone Kunsten vertoont overeenkomsten met de kubistische vormtaal van Wright, die op haar beurt was geïnspireerd op de precolumbiaanse architectuur van het Amerikaanse continent. Sommige auteurs spreken in verband met het Paleis voor Schone Kunsten zelfs over ‘Maya-invloeden’, wat er op zou kunnen wijzen dat Horta ook na zijn terugkeer naar België nog belangstelling hield voor het werk van Wright.⁵⁹ De archieven van het Hortamuseum bevatten talloze prentbriefkaarten die Horta’s fascinatie voor de sobere adobe-architectuur van Arizona en New Mexico illustreren (afb. 12).

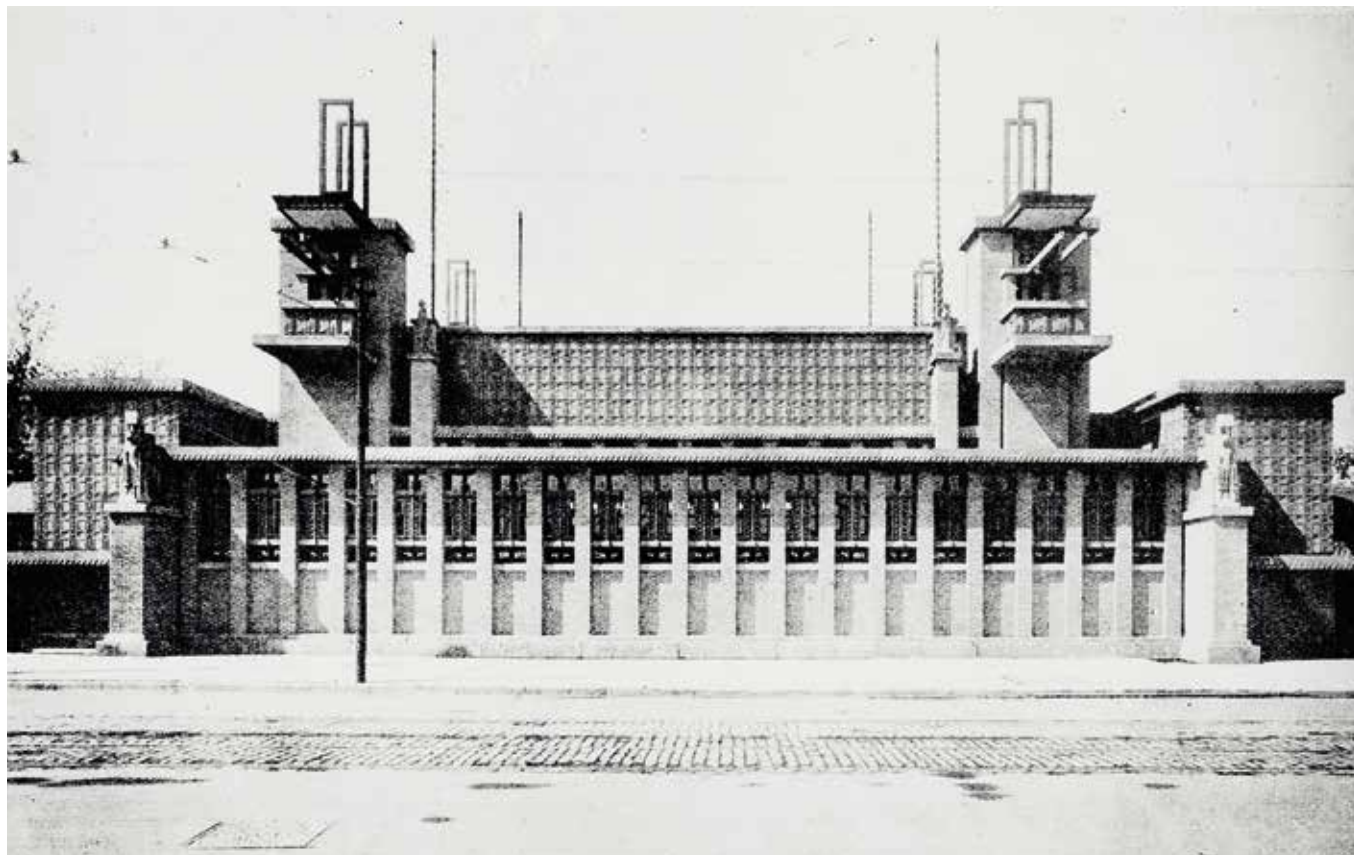
De Belgische kunsthistorica Françoise Aubry legt de link tussen Horta’s oeuvre uit de jaren twintig en het

werk van Wright, zij het met enige voorzichtigheid.⁶⁰ Zij situeert de stijlkentering in Horta’s oeuvre omstreeks 1922, het jaar waarin Horta de aanvankelijk neoklassieke ontwerpen voor het Paleis voor Schone Kunsten omwerkt in de meer geometrische stijl van het gerealiseerde plan. Aubry vermeldt in dat verband een lezing van de Amerikaanse architect George Oakley Totten over de architectuur van Mexico, in het kader van de Exposition internationale de l’art architectural in Brussel in 1922. Dit is een plausibele invloed, niet in het minste omdat verschillende werken van Wright ook daadwerkelijk in deze tentoonstelling waren opgenomen, waaronder het Coonley House in Riverside (1908).⁶¹ Het staat echter vast dat Horta het werk van Wright al vroeger kende. Drie jaar eerder waren plannen van Wright en Sullivan te zien geweest tijdens de Exposition de la Reconstruction in Brussel.⁶² We kunnen met zekerheid zeggen dat Horta deze tentoonstelling heeft bezocht; hij gaf de eerder besproken lezing ‘Wat Amerikaanse steden ons leren’ in het kader van deze tentoonstelling.

CONCLUSIE

Invloed of impact is een complex en lastig te reconstrueren fenomeen en de strengheid waarmee Horta zijn eigen memoires redigeerde – hij liet na invloeden van buiten op zijn werk te benoemen – noodzaakte een minutieuze reconstructie aan de hand van veel egodo-

11. Frank Lloyd Wright, Midway Gardens, Chicago, 1913 (KU Leuven)





12. Voorbeeld van adobe-architectuur in Arizona en New Mexico (Hortamuseum, Sint-Gillis)

cumenten. Zo tonen Horta's lezingen over Amerikaanse architectuur in de jaren twintig aan dat hij uitvoerig over het onderwerp theoretiseerde en dit vanaf zijn verblijf in de Verenigde Staten beschouwde als een inspiratiebron voor de toekomst. De Amerikaanse architectuur wees volgens Horta het te volgen pad. De drang naar kostenefficiëntie, standaardisatie en serieproductie elimineerde overbodige ornamentiek en werkte in de Amerikaanse architectuurpraktijk een vereenvoudiging van het ontwerp in de hand. Eenzelfde evolutie was in het door oorlog verwoeste België noodzakelijk. Dat Horta in de jaren twintig een meer eenvoudige geometrische stijl ontwikkelde, zoals zichtbaar in het Belgische paviljoen van 1925, betekent niet dat hij veramerikaniseerde, maar het staat wel vast dat zijn confrontatie met de Amerikaanse architectuur hem ertoe bracht zijn eigen methodieken te herzien. Bepaalde wegen, zoals het vormelijk uitpuren van zijn stijl, bestendigde hij en andere richtingen, zoals de hoogbouw, onderwierp hij voor het eerst aan een grondig onderzoek.

Het is duidelijk dat Horta veel bewondering had voor de Amerikaanse architectuur, die in zijn opvatting het resultaat was van lokale behoeften. Een architectuur die aanvaardbaar was voor de Verenigde Staten hoefde dat niet ook voor België te zijn, in ieder geval niet zonder diepgaande reflectie. Horta was geen dogmatisch modernist die opriep tot het kopiëren van torenhoge wolkenkrabbers, het ver doordrijven van standaardisatie in de woningbouw of het radicaal schrappen van ornamentiek. Hij zocht naar compromissen en praktische oplossingen. Hoogbouw was voor hem het resultaat van een technologische evolutie die niet viel te keren en die, mits diepgaand bestudeerd, met respect voor bestaande tradities kon worden geïntegreerd in een Belgische context.⁶³ Het zoeken naar dergelijke 'hybride' oplossingen maakt van Horta geen epigoon van het naoorlogs amerikanisme, maar legt de subtiele acculturatieprocessen achter culturele uitwisselingen bloot. In die zin blijft het onderzoek naar de transfer van kennis en expertise in relatie tot migratie en vluchtelingen bijzonder interessant, vandaag meer dan ooit.

NOTEN

- 1 A. Jackson, 'Orient and Occident', in: P. Greenhalgh (red.), *Art Nouveau, 1890-1914*, Londen 2000, 101-113; P. Greenhalgh, 'Le Style Anglais. English Roots of the New Art', in: P. Greenhalgh (red.), *Art Nouveau, 1890-1914*, Londen 2000, 127-145; A. Van Loo, 'Het ontstaan van de art nouveau 1890-1914', in: A. Van Loo (red.), *Repertorium van de architectuur in België van 1830 tot heden*, Antwerpen 2003, 33-39.
- 2 Voor een bespreking van linken tussen het werk van Horta en Eugène Viollet-le-Duc: A. Cools en R. Vandendaele, *Les croisades de Victor Horta*, Brussel [1985], 8, 16-17; D. Dernie en A. Carew-Cox, *Victor Horta*, Londen 1995, 15-17; F. Aubry, *Horta ou la passion de l'architecture*, Gent 2005, 142-143.
- 3 F. Strauven, 'Victor Horta', in: *Nationaal Biografisch Woordenboek*, XXI, Brussel 2014, 487-489.
- 4 Y. Oostens-Wittamer, *Horta en Amérique: décembre 1915-janvier 1919*, Hamburg/Brussel 1986; T. Packet, *Horta in Amerika. Het verblijf van Victor Horta in de Verenigde Staten van 1915 tot 1919*, Brussel 2021.
- 5 C. Verdickt, *The realm of silence. Consequences for the Belgian artistic migration towards Great Britain during the Great War on post war Belgian interior design*, Antwerpen 2018; P. Uyttenhove, 'The Garden City education of Belgian planners around the First World War', *Planning Perspectives* 5 (1990) 3, 271-283.
- 6 D. Albrecht, *Designing dreams. Modern architecture in the movies*, Santa Monica (CA) 2000; D.T. Rodgers, *Atlantic crossings. Social politics in a progressive age*, Cambridge (MA) 1998.
- 7 F. Asselbergs (red.), *Americana. Nederlandse architectuur 1880-1930*, Amsterdam 1975; N. Stieber, 'Learning from "Mendicant America". H.P. Berlage's encounter with the American city', in: M. Pollak, *The education of the architect. Historiography, urbanism, and the growth of architectural knowledge*, Cambridge (MA) 1997, 197-323; J. Reichardt, 'Reis door een land vol wonderen. Architect Willem Marinus Dudok op lezingentournee door Amerika, 19 september-18 december 1953', *Bulletin KNOB* 118 (2019) 4, 1-19; H. van Bergeijk, (red.), *Amerikaanse dromen. Frank Lloyd Wright en Nederland*, Rotterdam 2008; E. Veldman, 'Van ontmoeting tot interpretatie. Amerika, Berlage en Frank Lloyd Wright', masterscriptie, Universiteit Utrecht 2014; M. van Stralen, 'Kindred spirits. Holland, Wright, and Wijdeveld', in: A. Alofsin (red.), *Frank Lloyd Wright. Europe and Beyond*, Berkeley (CA), 1999, 45-65.
- 8 Zoals opgemerkt in: F. Aubry, J. Vandendreeën en F. Vanlaethem, *Art nouveau, art deco & modernisme*, Tielt 2006, 346; 'Werd de aantrekkingskracht van de Verenigde Staten bestu-
deerd voor Frankrijk, Duitsland en Rusland, dan geschiedde dit voor België nog niet.'
- 9 C. Dulière en V. Horta, *Mémoires*, Brussel 1985.
- 10 C. Conrardy, 'Victor Horta', *Le Document* 3 (1925) 34, 119: 'Notons pourtant que le maître qui séjourna en Amérique durant la grande guerre, [...], est devenu un amateur fervent des architectes de là-bas.'
- 11 Packet 2021 (noot 4), 186-192. Het manuscript van deze lezing: Archieven van het Hortamuseum (HM), *Texte d'une conférence donné en Belgique sur le city planning*.
- 12 *Le Vingtième Siècle*, 7 maart 1920, 1; *La Gazette de Charleroi*, 8 maart 1920, 1; zie ook het samenvattende manuscript: HM, XVII.21, *Conférence Académie de Belgique, 4 mars 1920*. Het bulletin van de Koninklijke Academie maakt wel melding van de lezing, maar geeft geen uitgebreid verslag: Académie royale de Belgique, *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts* 1920, nr. 1-3, 17.
- 13 Een officieel verslag van de lezing verscheen in: *L'Indépendance Belge*, 22 april 1920, 1. Een identiek verslag verscheen ook als: 'L'architecture du Skyscraper américain', *Bulletin de la Société belge des Ingénieurs et des Industriels* 1 (1920) 3, 162-164.
- 14 HM, XXV.4, *Causeries de Horta concernant les gratte-ciel au point de vue monumental et urbain*, 1930. Het gaat om een uitgetypte versie van Horta's discours. Zijn voorbereidend manuscript voor die dag bevindt zich in: HM, XVII.10, *Notes sur les immeubles à étages*.
- 15 Zie de individuele onderdelen in Horta's memoires: Dulière en Horta 1985 (noot 9), 127-138; en de bijkomende analyse ervan in: Oostens-Wittamer 1986 (noot 4), 4-5, 52-124; Packet 2021 (noot 4), 130-161.
- 16 Hij doet dat in 1917 tijdens een interview: 'Arts should not be separated, says Belgian architect', *The New York Times*, 4 maart 1917, 4.
- 17 *Bulletin de la Société belge des Ingénieurs et des Industriels* 1 (1920) 3, 162; maar ook tijdens een interview met *The Salt Lake Herald-Republican*, 4 september 1918, 10: 'He says we have looked too much to Europe for inspiration [...] and that if we become distinctively American we will go further in our arts than Europe has.' Horta weet dit gebrek aan trots aan het feit dat veel Amerikaanse architecten in Europa hadden gestudeerd (en zich dus spiegelden aan Europese denkbepelden), zie: Oostens-Wittamer 1986 (noot 4), 83-84.
- 18 Horta's perceptie van de Verenigde Staten sluit aan bij de bredere Europese beeldvorming over Amerika: W. Wagner, 'The Europeans' image of America', in: K. Kaiser en H.-P. Schwarz (red.), *America and Western Europe. Problems and prospects*, Lexington 1979, 19-32.
- 19 Hij plaatst het 'moderne Amerika' zo vaak tegenover een 'pittoresk Europa', zie: Oostens-Wittamer 1986 (noot 4), 84; *L'Indépendance belge*, 22 april 1920, 1.
- 20 Die perceptie is vooral ontstaan na de tentoonstelling 'Horta en Amérique', die in 2017 liep in het Brusselse Autrichehuis; zie bijvoorbeeld: 'Vreselijk, al die skyscrapers. Expo belicht Horta's Amerikaanse jaren', *De Standaard*, 9 februari 2017.
- 21 Bovenstaande elementen komen het sterkst tot uiting in Horta's eerste lezing 'Ce que les villes américaines nous enseignent', zoals opgepikt door: *De Schelde*, 28 november 1919, 2; *Het Laatste Nieuws*, 28 november 1919, 3; *L'Etoile belge*, 28 november 1919, 3; *De Nieuwe Gazet*, 29 november 1919, 1; *La Meuse*, 22 mei 1920, 2. Zie ook het originele manuscript: HM, *Texte d'une conférence donné en Belgique sur le city planning*.
- 22 Dulière en Horta 1985 (noot 9), 128-129. Ook in 1930 ging hij hierop in: HM, XXV.4, 'Causeries de Horta concernant les gratte-ciel', 13.
- 23 Horta heeft het onder andere over State Planning Conferences (op Staatsniveau) en Interurban Conferences (op intercommunaal niveau): HM, *Texte d'une conférence donné en Belgique sur le city planning*; getranscribeerd in: Oostens-Wittamer 1986 (noot 4), 90-91.
- 24 HM, XXV.4, *Causeries de Horta concernant les gratte-ciel* 1930 (noot 14), 12, 14.
- 25 HM, XXV.4, *Causeries de Horta concernant les gratte-ciel*, 1930 (noot 14), 9-11.
- 26 P. Saliga (red.), *The sky's the limit. A Century of Chicago Skyscrapers*, New York 1990, 60.
- 27 Horta's opvatting over wolkenkrabbers als 'kubistische massa's' werd opgepikt door: *L'Indépendance belge*, 22 april 1920, 1: 'Mais c'est Chicago qui construisit les premiers gratte-ciel lesquels n'avaient pas plus de vingt étages. Véritables masses cubiques, ils n'avaient pas de silhouettes; chaque étage a la même hauteur, chaque fenêtre est pareille [...]' Zie ook: Dulière en Horta 1985 (noot 9), 129-130; Oostens-Wittamer 1986 (noot 4), 85: '[...] aussitôt que les bâtiments changeaient de dimensions et sous les lois de la nécessité montaient à des hauteurs vertigineuses et s'étendaient sur des surfaces considérables les mêmes architectes ont dû abandonner toute notre ornementation etc...'
- 28 Sullivan beschreef in 1892 in zijn traktaat *Ornament in architecture* hoe gebouwen vooral uitdrukking vonden via massa en proportie in minder via ornament ('ornament is an intellectual luxury, not a necessity'): H.-W. Kruff, *A history of architectural theory. From Vitruvius to the present*, New York 1994, 358-359.

- 29 HM, xxv.4, *Causeries de Horta concernant les gratte-ciel*, 1930 (noot 14), 6-7: 'Comme vous le voyez, la tour s'élève au-dessus de cet énorme cube, et vous vous rendez compte du superbe effet architectural par rapport au premier sky-scraper de Chicago.' Om dit punt te sterken, toonde Horta in 1920 het Singer Building naast het 'blokvormige' Equitable Building (1915), zie dia 22 en 23 in: HM, xvii.21, *Notes sur l'architecture américaine*.
- 30 Horta vertelde bijvoorbeeld dat dagelijks wel 30.000 passanten het Woolworth bezochten, dat er wekelijks 5.000 ramen gekuist moesten worden, dat Cass Gilbert had beschikt over een onbeperkt budget en dat men er in de restaurants vaak gratis kon consumeren wanneer men er een gekend gezicht was. Zie: HM, xxv4, *Causeries de Horta concernant les gratte-ciel*, 1930 (noot 14), 8-10. Op 31 januari 1916 had Cass Gilbert Horta uitgenodigd voor een diner in Manhattan, zie: Packet 2021 (noot 4), 141.
- 31 HM, xxv4, *Causeries de Horta concernant les gratte-ciel*, 1930 (noot 14), 8-10, 13. Over neogotische Amerikaanse architectuur, zie: C. Loth en J.T. Sadler, *The only proper style. Gothic architecture in America*, Boston-New York 1975; L.A. Reilly en K. D. Murphy (red.), *Skyscraper gothic. Medieval style and modernist buildings*, Baltimore 2017.
- 32 HM, xxv4, *Causeries de Horta concernant les gratte-ciel*, 1930 (noot 14), 16.
- 33 Felixarchief Antwerpen, 'Finaal verslag van de voorbereidende commissie voor de verbreding van de Meirbrug', 14 december 1928, 3: '[...] het gebouw hetwelk de Schoenmarkt gaat beheersen ook door zijn vorm eigenlijk het hele architectonische aspect van de Meir in gunstige zin zal beïnvloeden omdat juist een hoogte-accent aan het einde van een grote verkeersweg stedenbouwkundig van grote waarde is.'
- 34 D. Van de Vijver, 'Hygiene in Belgian architecture. The case of Victor Horta', in: R. Carvais e.a. (red.), *Nuts & bolts of construction history. Culture, technology and society*, Parijs 2012, 327-328.
- 35 V. Horta, *Le sky-scraper. Esquisse de rapport*, Brussel 1930, 6.
- 36 Horta bracht dit terug naar de Amerikaanse pioniersperiode waarbij onontgonnen stukken land of nieuwe Staten werden opgedeeld in simpele blokvormige percelen: HM, *Texte d'une conférence donné en Belgique sur le city planning*, pagina A (verso) & B (recto): 'Le carré devient la forme logique et rationnelle, petit à petit il domine les mœurs, comme dans les nôtres c'est le triangle qui domine'; hij verwijst later in het manuscript ook naar het plan van Philadelphia, één van de eerste Amerikaanse steden die in 1682 door William Penn werden ontwikkeld volgens een strak dambordpatroon.
- 37 L. Van der Swaelmen, 'Les deux "pôles" de l'urbanisme', *La Cité* 2 (1921) 4, 86.
- 38 Krufft 1994 (noot 28), 352.
- 39 Krufft 1994 (noot 28), 347-353.
- 40 Oostens-Wittamer 1986 (noot 4), 84.
- 41 Oostens-Wittamer 1986 (noot 4), 85-86.
- 42 *De Schelde*, 28 november 1919, 2; *L'Indépendance belge*, 22 april 1920, 1.
- 43 Over Horta's contact met Thomas Hastings: Packet 2021 (noot 4), 134-136, 192; over Thomas Hastings en de Panama-Pacific International Exposition: M.A. Hewitt (red.), *Carrère & Hastings Architects*, New York 2006, 229-232; Horta's impressies van de tentoonstelling in zijn memoires: Dulière en Horta 1985 (noot 9), 137; zijn vermelding van de *Tower of Jewels*: HM, xvii.21, *L'architecture américaine*, 2.
- 44 S. Pierron en V. Horta, 'L'architecture de demain. Les idées de Victor Horta', *Le Home* (1920), 2, 5; Oostens-Wittamer 1986 (noot 4), 86; Dulière en Horta 1985 (noot 9), 135-136, 138-139. Zie ook: *L'Indépendance belge*, 22 april 1920, 1: 'Le skyscraper est un grand squelette en fer: il est dû à l'ingénieur, qui impose sa conception à l'architecte; et le maçon, le menuisier habilent cette armature métallique. La division du travail permet d'aller vite, [...].'
- 45 'Maisons économiques en béton', *Revue du Béton Armé* 4 (1922) 8-9, 605.
- 46 Pierron en Horta 1920 (noot 44), 2, 5. Zie ook de besprekingen van het interview in: F. Strauven, 'De Koninck and the legacy of Horta. From the Hotel Dubois to the Dotremont House', in: M. Culot e.a., *Louis Herman De Koninck. Architecte des années modernes*, Brussel 1989, 103-104; Aubry 2005 (noot 2), 103-104.
- 47 *Le Soir*, 2 april 1913, 1; *L'Indépendance belge*, 4 april 1913, 2; 14 april 1913, 2; 21 april 1913, 3.
- 48 F. Aubry, 'Het oeuvre van Victor Horta in het interbellum', in: W. Adriaenssens e.a., *Art deco architectuur Brussel 1920-1930*, Brussel 1996, 99-102; F. Strauven, 'Van art nouveau tot art deco', in: F. Aubry en J. Vandenbreeden (red.), *Horta. Van art nouveau tot modernisme*, Gent 1996, 209-224.
- 49 W. Adriaenssens, 'Een studie van de Belgische bijdrage aan de Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de Paris, 1925', masterscriptie, Vrije Universiteit Brussel, 1997, 70-71.
- 50 Horta tekende ze waarschijnlijk voor 23 april 1924 (de datum van zijn aanstelling als hoofdarchitect van het Belgisch paviljoen), zie: Adriaenssens 1997 (noot 49), 69, 71-73, 79.
- 51 Adriaenssens 1997 (noot 49), 72.
- 52 Pierron en Horta 1920 (noot 44), 5.
- 53 S. Pierron, 'Victor Horta', *Savoir et Beauté* 4 (1924) 7, 193; Conrardy 1925 (noot 10), 119; C. Conrardy, 'Le Pavillon d'honneur de la Belgique', *La Cité* 5 (1926) 11, 207-209; Fonclouse, 'Le Pavillon de la Belgique', *La Construction moderne* 41 (1926) 22, 255.
- 54 Horta reflecteert vooral over de rol van beeldhouwkunst en (handgemaakte) ornamenten in de toekomstige architectuur 'voor de massa': Oostens-Wittamer 1986 (noot 4), 84-85.
- 55 Horta was ontevreden over de friezen van Pieter Braecke. Het monumentale beeld van Marcel Wolfers liet hij enkele dagen na de opening van het paviljoen van de toren verwijderen; zie: Adriaenssens 1997 (noot 49), 85-86, 89; en: Aubry 1996 (noot 48), 103-104.
- 56 Pierron 1924 (noot 53), 195-196, L. Hauteccœur, 'Les Pavillons étrangers à l'Exposition des Arts décoratifs', *Architecture* 38 (1925) 15, 217-218.
- 57 Verdickt 2018 (noot 5), 185; J. Vandenbreeden, 'Art Deco', in: Aubry 2006 (noot 8), 260. Over Horta's passage in Chicago: Packet 2021 (noot 4), 168-169.
- 58 Al in 1920 stelt hij in dat opzicht: 'On peut naturellement cacher [le fer et le béton] sous n'importe quel vêtement; mais l'œil et la raison ne seront satisfaits que le jour où ces matériaux révéleront à l'observateur l'architecture qui leur est intimement et logiquement appropriée.' Hij zag hier later van af wegens mankementen in de uitvoering, waardoor het materiaal verdween onder een dun laagje pleisterwerk.
- 59 J. Vandenbreeden, 'Het Paleis voor Schone Kunsten. Naar een stedenbouwkundige architectuur', in: Aubry 1996 (noot 48), 164, 167, eindnoot 37. Voor meldingen van 'Maya' of 'Azteekse' invloeden in de façade van het Paleis voor Schone Kunsten en Horta's paviljoen uit 1925: S. Jacobs, 'Le Palais des Beaux-Arts de Victor Horta', in: A. Hustache, S. Jacobs en F. Boenders, *Victor Horta. Le Palais des Beaux-Arts de Bruxelles*, Brussel 1996, 47-50; F. Borsi en P. Portoghesi, *Victor Horta*, Brussel 1970, 96.
- 60 Aubry 1996 (noot 48), 100-101. Aubry merkt terecht op dat Horta in zijn reisnota's geen melding maakt van Frank Lloyd Wright.
- 61 C. Conrardy, 'L'architecture américaine', *La Cité* 3 (1922) 7, 143-144, 146.
- 62 *L'Etoile belge* 13 oktober 1919, 2.
- 63 Horta's houding doet daarmee denken aan de mening van de kunstcriticus Hippolyte Fierens-Gevaert, die al in 1913 stelde dat 'de werkelijk begaafde modernisten respect hadden voor de oude meesters'; zie: Verdickt 2018 (noot 5), 29.

T. PACKET MA studeerde Kunstwetenschappen en Archeologie aan de Vrije Universiteit Brussel (VUB), waar hij een masterproef schreef over het verblijf van Victor Horta in de Verenigde Staten van 1915 tot 1919. Momenteel werkt hij aan de VUB aan een doctoraat over Belgisch-Amerikaanse architecturale uitwisseling tijdens het interbellum.

DR. C. VERDICKT schreef haar masterproef over Belgische kunstenaars in Groot-Brittannië tijdens de Eerste Wereldoorlog en promoveerde op *The Realm of Silence. Consequences of the artistic migration towards Great Britain during the Great War on post war Belgian interior design*. Zij is hoofdcollectie bij het Vlaams Architectuurinstituut en was co-curator van de tentoonstelling 'Kunst in ballingschap. Vlaanderen, Wales en de Eerste Wereldoorlog' (2002).

PROF. DR. IR. L. SCHRIJVER is hoogleraar architectuurtheorie aan de faculteit Ontwerpwetenschappen van de Universiteit Antwerpen. Ze is tevens redactielid van het *Bulletin KNOB*. Haar meest recente boek gaat over het werk van Ungers en Koolhaas in de jaren zeventig.

De auteurs droegen het volgende aan dit artikel bij. Tom Packet: idee-ontwikkeling, dataverzameling, archiefonderzoek Horta en schrijven; Caterina Verdickt: idee-ontwikkeling en -bijsturing, dataverzameling, context van kennismigratie begin twintigste eeuw en redactie; Lara Schrijver: idee-ontwikkeling en -bijsturing, architectuurtheoretische context Verenigde Staten en redactie.

TOWARDS AN ARCHITECTURE OF SIMPLIFICATION?

VICTOR HORTA'S LECTURES ON AMERICAN ARCHITECTURE IN THE 1920S

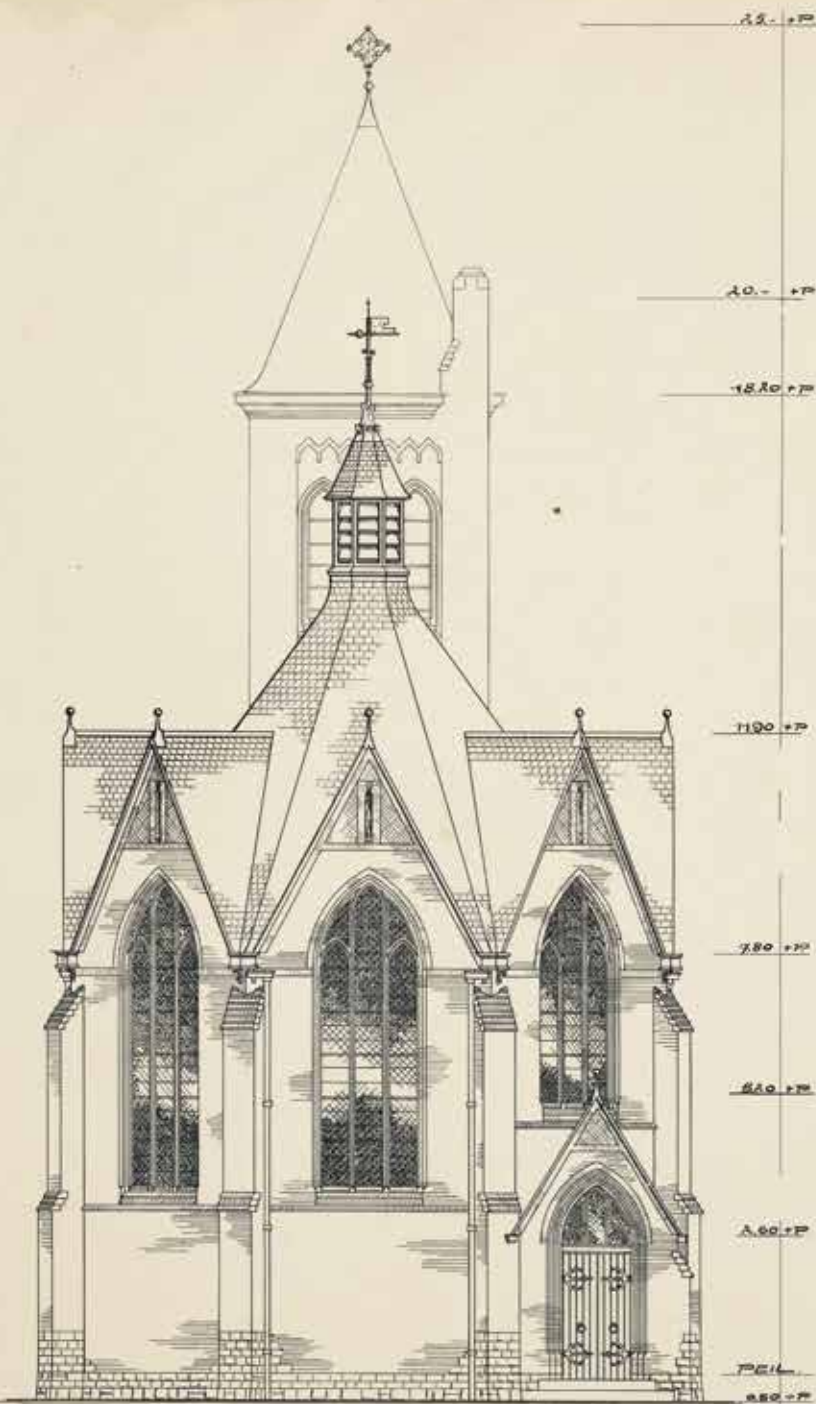
TOM PACKET, CATERINA VERDICKT AND LARA SCHRIJVER

The Belgian architect Victor Horta (1861-1947) spent most of the First World War in the United States. Over the course of three years, from December 1915 to January 1919, he explored how the American skyscrapers, standardized dwellings and ingenious urban planning might serve as a model for a modern, post-war Belgium. Yet Horta's memoirs had very little to say about his discussion of American architecture or any influence his travels might have had on his post-war work. This article consequently breaks new ground in examining the various talks on the subject that Horta gave in the 1920s. Horta's lectures actually provide a good picture of how he started to see American architecture as a

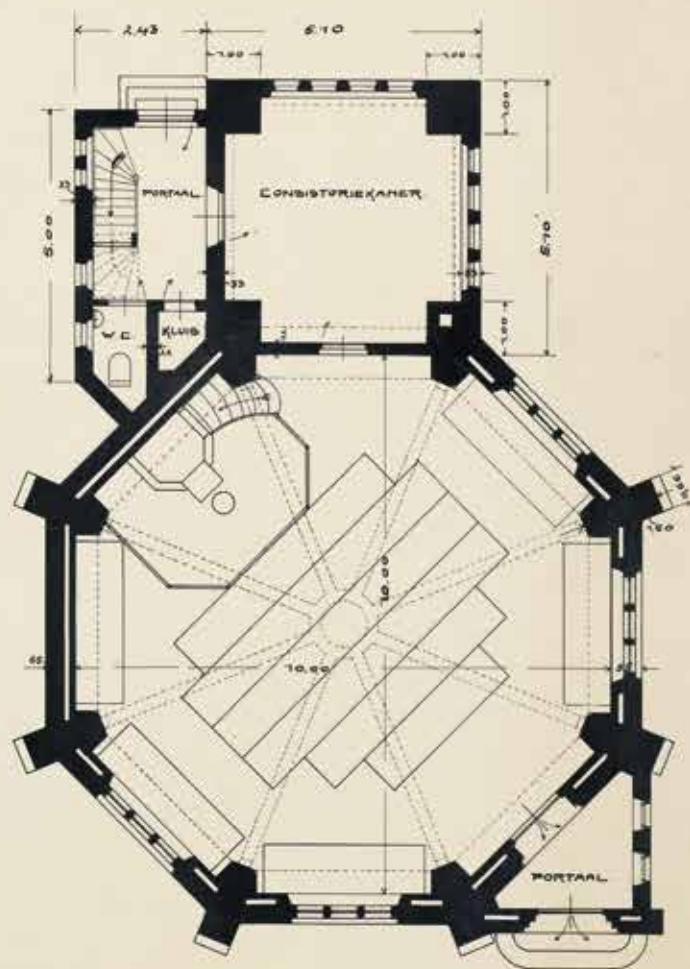
model for the future. In American architectural practice, serial production, standardization and economies of scale facilitated a simplification of the design – a solution Horta also proposed for war-torn Belgium. By way of illustration, the article describes the affinity between Horta's more classical formal language of the 1920s, as in his 1925 pavilion for the Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes, and the architecture of the United States. It also shows that Horta was an important proponent of American architecture in Belgium, and also played a pioneering role in the introduction of some of its defining features, such as high-rise construction.

ENGELSCH KERK
VLISSINGEN

SCHAAL 1:50



AANZICHT PAUL KRUBERSTRAAT



PLATTE GROND

VLISSINGEN, OCTOBER 1912
DE ARCHITECT: *P.S. Dijkstra*

ZENDINGSARCHITECT PIETER SIMON DIJKSTRA EN ZIJN NEDERLANDSE WERKEN

MARIEKE KUIPERS
EN NICHOLAS CLARKE

1. P.S. Dijkstra, ontwerptekening voor de Engelse kerk aan de Nieuwe Markt in Vlissingen, gevelaanzicht en plattegrond, met niet uitgevoerde torenopbouw, oktober 1912 (Zeeuws Archief, Middelburg)

In Zuid-Afrika geldt de Nederlandse architect P.S. Dijkstra/Dykstra (1884-1968) als een belangrijk vernieuwer van de protestantse kerkenbouw. Maar in de Nederlandse geschiedschrijving wordt zijn werk nauwelijks vermeld. Vooral vanuit cultuurhistorisch oogpunt is zijn vroegtwintigste-eeuwse oeuvre interessant, omdat het nauw verbonden is met de gereformeerde zuil. Stammend uit een rechtzinnige predikantenfamilie verkeerde Dijkstra midden in de turbulentie van kerkscheuringen en schoolstrijd waarin de anti-revolutionaire predikant-politicus Abraham Kuiper een prominente rol speelde. Het bouwen van nieuwe gereformeerde kerken en scholen lag rechtstreeks in het verlengde van de sterke zendingsijver om het 'ware geloof' te verspreiden. In dit kader leverde Dijkstra diverse ontwerpen. Hoewel hij in Noord-Nederland was opgegroeid en opgeleid, werd Zeeland zijn voorname werkgebied voordat hij in 1927 naar Zuid-Afrika emigreerde om zich daar vooral als zendingsarchitect te ontplooiën.

Dit artikel gaat over het Nederlandse deel van Dijkstra's oeuvre, voornamelijk dat met een reformato-ri-sch verband en voor zover dat was te traceren uit de schaarse bronnen. Dit werk is in zowel typologisch als stilistisch opzicht verrassend veelzijdig. Zijn kerkgebouwen zijn overwegend uitgevoerd in de overgangsstijl, sommige van zijn woningbouwprojecten kunnen zich meten met bijvoorbeeld het rationalistische werk van Jan Ernst van der Pek. Soms werkte Dijkstra ook voor niet-gereformeerde opdrachtgevers. Het meest opmerkelijk is zijn betrokkenheid bij de herbouw van de Engelse kerk na de brand in de St Jacobskerk in Vlissingen, waarvoor Pierre Cuypers een voorlopig ontwerp in late neogotische trant had gemaakt (afb. 1).

ACHTERGROND EN OPLEIDING

Pieter Simon Dijkstra werd geboren op 8 maart 1884 in de pastorie van de Christelijk Afscheiden Gemeente in Oldekerk in het Groningse Westerkwartier.¹ Hij was het vijfde kind en de tweede zoon. Zijn vader Harmen Dijkstra, opgeleid aan de Theologische School in Kampen, was een vurig pleitbezorger van de rechte leer en bijzonder actief voor de gereformeerde zending overzee.² Zijn moeder Johanna Geertruida Dijksterhuis, een domineesdochter uit dezelfde kring, was bereid om telkens met het gezin mee te verhuizen naar een nieuwe standplaats: van Oldekerk via Jutrijp-Hommerts naar Smilde.³ In het nabijgelegen Assen volgde Pieter Dijkstra een bouwkundige cursus bij de kunstenaar-ingenieur Jean Krans en tijdens de vakanties werkte hij in een timmerwinkel.⁴

In 1903 ging hij in Baarn als leerling-tekenaar aan de slag bij zijn neef Johannes Hermanus Koekkoek jr., een timmerman-metselaar en incidenteel ook makelaar.⁵ Net als Dijkstra behoorde Koekkoek tot de Christelijk-Gereformeerde Kerkgemeente en die had sinds 1881



2. Y. van der Veen, mogelijk met medewerking van P.S. Dijkstra, Gereformeerde Kerk te Spijk, interieur met zicht op de podiumpreekstoel, 1905 (foto: H. Elsinga, 2008, Reliwiki)

een eigen kerkgebouw aan de Oude Utrechtseweg, door Sytze Wopkes Wierda ontworpen in neo-Hollandse renaissancestijl.⁶ Dit was een gebouw met allure, zoals prins Hendrik had verlangd toen hij een deel van zijn grond hiervoor afstond.⁷ De kerkgemeente bloeide, en toen in 1904 uitbreiding nodig bleek, deed Koekkoek ondershands een voorstel. Dat werd echter afgewezen ten gunste van een fraaiere maar duurdere variant naar ontwerp van Tjeerd Kuipers (1857-1942), een bekende gereformeerde kerkenbouwer.⁸ Vermoedelijk kwam Dijkstra via hem in contact met diens toenmalige compagnon Ytzen van der Veen (1861-1931), die hoofdzakelijk in Groningen en de Ommelanden werkzaam was.⁹

Daar werd Dijkstra in 1905 tekenaar-opzichter en was hij hoogstwaarschijnlijk betrokken bij de bouw van de nieuwe Gereformeerde Kerk (A) in Spijk. Van der Veen had dit vrijstaande kerkgebouw met hoge hoektoren zelfstandig ontworpen, maar het was stilistisch en wat betreft de centrale podiumpreekstoel duidelijk beïnvloed door de samen met Kuipers uitgevoerde kerken, zoals de Zuiderkerk te Groningen. Beide gebouwen tonen een mengeling van historiserende en vernieuwende stijlelementen (afb. 2).¹⁰

Een jaar later werkte Dijkstra in Essen, bij de architecten Otto Wassermann en Emil Haakshorst, en vervolgens bij de Westdeutsche Marmor- en Granitwerke in Dortmund.¹¹ In mei 1908 vestigde hij zich als zelfstandig architect aan de Badhuisstraat 74 in Vlissingen.¹² Mogelijk was hij tot deze radicale overstap aangemoedigd door zijn zuster Maaïke Johanna en zijn zwager Dirk Pol, die hier net was beroepen als christelijk-gereformeerd predikant in Kerk A.¹³ Zonder andere kennissen moest Dijkstra zijn architectenpraktijk in Vlissingen van de grond af aan opbouwen.

Aanvankelijk adverteerde hij wekelijks in de regionale en gereformeerde kranten met het aanbod dat het *voorlopig ontwerp* gratis was. In het christelijk-

historische nieuwsblad *De Zeeuw* presenteerde hij zich nadrukkelijk als een onpartijdig deskundige voor 'wie bouwen (kerk, school, herenhuis, winkelhuis, woonhuis, enz.)' of verbouwen wilde, met duidelijke opgave van een klein, vaststaand percentage.¹⁴ Ook bood hij privaattlessen voor bouwkundig tekenonder-richt aan.¹⁵

Bij aankomst in Vlissingen was Dijkstra nog vrijgezel, maar begin 1910 verhuisde hij naar een bovenwoning op Badhuisstraat 49 – samen met zijn Duitse echtgenote Johanna Elisabeth Kilian uit Dortmund.¹⁶ Dat zij van huis uit niet tot de gereformeerde kerk behoorde, geeft aan dat Dijkstra ook openstond voor contacten buiten de eigen kring van mannenbroeders. Voor een eenmans-architectenbureau was een groter netwerk dan alleen dat van de eigen zuil onontbeerlijk.



3. Deel van de plattegrond van de gemeente Vlissingen, ca. 1925. De gele stippen markeren de locaties van de besproken werken van P.S. Dijkstra (Zeeuws Archief, Middelburg; bewerking door auteurs)

VLISSINGEN ALS WERKPLAATS

Kort voordat Dijkstra zich in Vlissingen vestigde, was de oude marinestad aan de Schelde zwaar getroffen door de Stormvloed van 12 maart 1906. Herstel van de schade ging gepaard met grootscheepse plannen voor villa- en woningbouw onder leiding van de energieke wethouder van Openbare Werken J.G. van Niftrik jr. (1889-1924).¹⁷ Deze vrijzinnig-democraat was een zoon van de Amsterdamse stadsingenieur en sinds 1884 directeur van de plaatselijke gasfabriek. Als eerste projecteerde hij een villapark achter de Boulevard Evertsen, mogelijk mede geadviseerd door zijn jongere broer Piet Hein van Niftrik, die architect was in Amsterdam.¹⁸ In 1909 werden drie oude havens gedempt: de Koopmanshaven veranderde in het Bellamypark en de voormalige Achterhaven en Nieuwe Haven boden ruimte voor bebouwing. De Dokhaven aan de oostzijde, eertijds de marinebasis van de Admiraliteit, bleef het werkgebied van scheepswerf De Schelde, die een eeuw lang de belangrijkste motor was voor de werkgelegenheid en industriële bedrijvigheid en ook grote invloed had op de verdere stadsontwikkeling en volkshuisvesting (afb. 3).

In groot contrast hiermee voltrok zich aan de westzijde van de vroegere vesting de ontwikkeling van Vlissingen tot badplaats à la Scheveningen, met een Badhotel en een reeks boulevards. Beide kernen waren sinds omstreeks 1880 verbonden door de Badhuisstraat. Dankzij de spoor- en tramlijnen en de bootverbindingen met Vlaanderen, Rotterdam en Engeland was de badplaats goed bereikbaar voor een (inter)nationaal publiek. Vanwege deze internationale verbindingen waren destijds onder andere twaalf consulaten in Vlissingen gevestigd en verder expediteurs, wisselkantoren, een post- en telegraafkantoor en tien hotels.¹⁹ Toerisme werd al vroeg bevorderd en zorgde voor een nieuwe dynamiek en bevolkingsgroei. Wethouder Van Niftrik memoreerde in 1910 dan ook trots dat Vlissingen 21.590 inwoners telde en daarmee de grootste stad van Zeeland was geworden, met diverse moderne stedelijke voorzieningen zoals de Gemeentelijke Hogere Burgerschool, de Handelsschool en een Electricische Centrale, naast een fraaie Zee-Boulevard aan de Zuidzijde: 'Allerwege werden in de stad breede trottoirs aangelegd, breede verbindingswegen geopend, fraaie winkels en groote hôtels gebouwd, en electricische trams gelegd. De Badplaats neemt toe in bloei. Een koopmansboekhouding is aangelegd, zoals men in weinig steden zal vinden. Vlissingen is inderdaad eene stad vol levensmoed en levenskracht.'²⁰

De bevolkingssamenstelling was tamelijk divers wat betreft nationaliteit en levensovertuiging, ook al waren de protestanten in de meerderheid. Hierbij was Abraham Kuyper jr. kortstondig de directe 'concullega' van Dijkstra's zwager Pol in de (dolerende) Gereformeerde kerk B.²¹ Behalve deze twee kerken waren er

bedehuizen voor Nederduits hervormden, rooms-katholieken, presbyterianen en doopsgezinden, en ook was er een synagoge.²²

Voor een beginnend architect als Dijkstra leek de stedelijke groei goede kansen te bieden voor een gevarieerde opdrachtenportefeuille. Afgaand op de Vlissingse adresboeken was hij in deze stad de eerste die zich expliciet als *architect* liet registreren en bleef hij tot aan zijn vertrek de enige, maar makkelijk had hij het niet als 'import-architect'.²³ Enerzijds had hij concurrentie van meer gerenommeerde architecten van buiten, die ontwierpen voor de notabelen en de gevestigde instituties.²⁴ Anderzijds was er – vooral onder gereformeerden – een lange traditie van zuinigheid en 'eigenbouw' met opdrachtverstrekking aan plaatselijke (timmerman)aannemers en bouwkundigen. Ook waren enkele architecten vanuit Middelburg en omstreken actief op Walcheren.

Destijds was voor vrije vestiging als architect een diploma niet vereist; de architectentitel was in Nederland tot oktober 1988 niet wettelijk beschermd. Inmiddels had Dijkstra hiervoor wel voldoende kennis en ervaring opgebouwd. Al spoedig na zijn vestiging werd hij aangesteld als leraar vaktekenen aan de Avondschool voor Handwerkslieden en aan de Burgeravondschool, wat hem, zij het langdurig op tijdelijk basis, een bescheiden maar vast neveninkomen opleverde.²⁵ Zijn eerste ontwerp opdrachten kwamen, niet verwonderlijk, uit gereformeerde kring, met name voor kerken en scholen, en vervolgens ook uit de middenstand en de coöperatieve beweging.

KERKENBOUW

Na de napoleontische staats- en kerkhervormingen hadden zich in de negentiende en vroege twintigste eeuw verschillende reformatorische groeperingen afgesplitst van de Nederlands Hervormde Kerk en soms ook weer van elkaar. In 1834 had zich de eerste groep van Afscheidenen gevormd uit onvrede over de in hun visie te vrijzinnige geloofsopvatting en te strak nationaal georkestreerde bestuursstructuur van de hervormden. In 1886 was de nieuwe, veel ingrijpender, kerkscheuring van de Doleantie (afgeleid van het Latijnse werkwoord voor klagen) ontstaan door toedoen van Abraham Kuiper. Dit leidde tot de oprichting van de Nederduits Gereformeerde kerken, verwijzend naar de leerregels van de Dordtse Synode uit 1618 en 1619. Diezelfde Kuiper wist echter beide orthodoxe stromingen in 1892 te verenigen in het nieuwe kerkverband van De Gereformeerde Kerken in Nederland. Maar ook nadien bleven sommige gereformeerde kerkgemeenten nog afzonderlijk naast elkaar functioneren als een A- of B-kerk.²⁶

De vereniging van de Afscheidenen en de Doleerenden tot De Gereformeerde Kerken in Nederland in 1892 leidde ook in Zeeland tot een stroom van nieuwe

kerkgebouwen om de door de samensmelting gegroeide geloofsgemeenschappen onder één dak samen te brengen. Zij waren geheel opgezet als 'Huis voor het Woord', vooral voor prediking, gebed en samenzang. Dat de kerken vaak zeer sober van architectuur waren is niet alleen te wijten aan tijd- of geldnood, maar kwam voort uit de gereformeerde afkeer van pronkzucht en overdaad. Voor de vormgeving van de gereformeerde kerkgebouwen waren stijlkwesities van ondergeschikt belang. Wat telde was de beschikbaarheid van een grote ongedeelde kerkruimte.

Als gereformeerde domineeszoon was Dijkstra van huis uit al vertrouwd met de eenvoudige zaalkerken in Noord-Nederland. Ongetwijfeld was hij ook bekend met het gedachtegoed van Abraham Kuiper, die sinds 1897 geregeld artikelen over kerkbouw publiceerde in het gereformeerde weekblad *De Heraut* en deze in 1911 bundelde in het invloedrijke boek *Onze Eeredienst*.²⁷ Kuiper ging uit van het standpunt dat de kerkruimte in dienst staat van de 'vergadering der geloovigen' en zo moet worden ingericht dat deze elkaar en de predikant goed kunnen zien en horen.²⁸ Hij gaf daarbij de voorkeur aan een spreekgestoelte op een podium in plaats van een hoge kansel, om te benadrukken dat de dienaar des woords, omringd door het kerkbestuur, deel uitmaakt van de gereformeerde kerkgemeente. Uit zijn leertijd kende Dijkstra de toepassing van dit idee al in de kruiskerken van Tjeerd Kuipers en Van der Veen.

Dijkstra's eerste opdracht stond echter nog in het teken van capaciteitsvergroting binnen een bestaand, traditioneel ingericht zaalkerkje in Souburg. Hier creëerde hij in 1909 een galerij met ruim zeventig zitplaatsen voor de groeiende gereformeerde kerkgemeente.²⁹

Kort hierna kreeg Dijkstra als zelfstandig architect zijn eerste ontwerp opdracht voor een geheel nieuwe gereformeerde kerk. Dat was in het kleinste dorp op Noord-Beveland, Geersdijk. De 'sierlijk' genoemde zaalkerk, ingewijd in september 1910 en uitgevoerd in de overgangsstijl, stond als blikvanger aan de Oostkruisstraat bij de kop van de Schoolstraat.³⁰ De bakstenen gevel met centrale entree werd gemarkeerd door een gevelbrede segmentboog en een vijftal verticale ramen en had als bekroning een open klokkentorentje met gietijzeren sierbekroning op het tentdak (afb. 4). De segmentboog weerspiegelde hoogstwaarschijnlijk een afgeplat tongewelf dat het interieur overspande. De kerkzaal was met tweehonderd zitplaatsen duidelijk gericht op groei, maar eigenlijk was dat een te grote ambitie.³¹

In Vlissingen werkte Dijkstra intussen aan een vergelijkbare kerkopdracht die hij via zijn zwager dominee Pol had gekregen. Deze had ongewild een nieuwe kerkscheuring veroorzaakt toen hij in januari 1910 de 'ineensmelting' had afgekondigd en 150 leden van de Gereformeerde Kerk naar de Christelijk-Gereformeer-

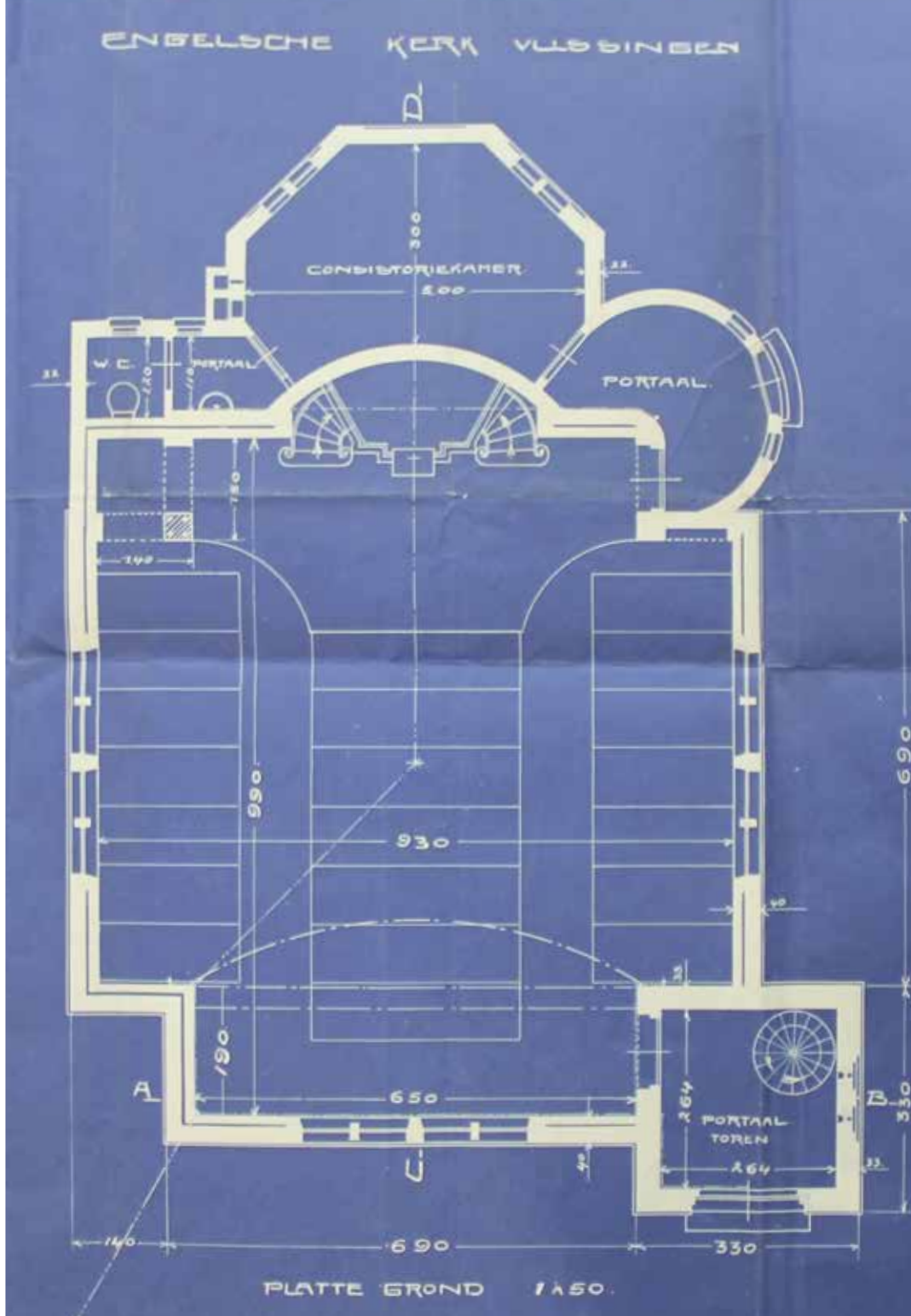


4. P.S. Dijkstra, Gereformeerde Kerk in Geersdijk met rechts de later gebouwde School met den Bijbel, ca. 1930, fotoarchief J. Torbijn, Goes (Zeeuws Archief, Middelburg)

de Kerk overstapten.³² Omdat deze groep een eigen kerkgebouw wilde, werd een hoekperceel aan de Kasteelstraat van de Koninklijke Maatschappij de Schelde (KMS) gekocht. Voorwaarde bij de koop was dat het kerkgebouw binnen één jaar gereed moest zijn, anders zou het eigendom zonder vergoeding terugvallen aan de KMS. Haast was dus geboden: de overdracht was in juli 1910, de eerstesteenlegging vond op 9 augustus plaats en al op 15 december werd de nieuwe kerk in gebruik genomen.³³ Deze uit baksteen opgetrokken zaalkerk wordt gedekt door een pannen zadeldak met ventilatietorentje midden op de nok. Stilistisch is een mengvorm van historische en eigentijdse elementen toegepast. De voorgevel is tussen twee lisenen voorzien van een grote spaarboog waarin de centrale entree met boogdeuren, daarboven de naam Eben Haëzer, geflankeerd door twee gemetselde puntboogramen, bovenin een blind roosvenster en op de punt een fantasievolle bekroning (afb. 5). Beide zijgevels hebben eveneens gemetselde puntvensters en in de top van de achtergevel bevindt zich een gekleurd roosvenster. Het gehele interieur wordt overspannen door een segmentboogton-

5. P.S. Dijkstra, Gereformeerde Kerk Eben Haëzer op de hoek van de Kasteelstraat en de Lammensstraat in Vlissingen. Links op de achtergrond gerenoveerde woningen van de 'Rode Buurt' (foto Marieke Kuipers, 2021)





6. P.S. Dijkstra, ongedateerd ontwerp voor de nieuw te bouwen Engelse kerk in Vlissingen, plattegrond voor een zaalkerk, niet uitgevoerd (Zeeuws Archief, Middelburg)

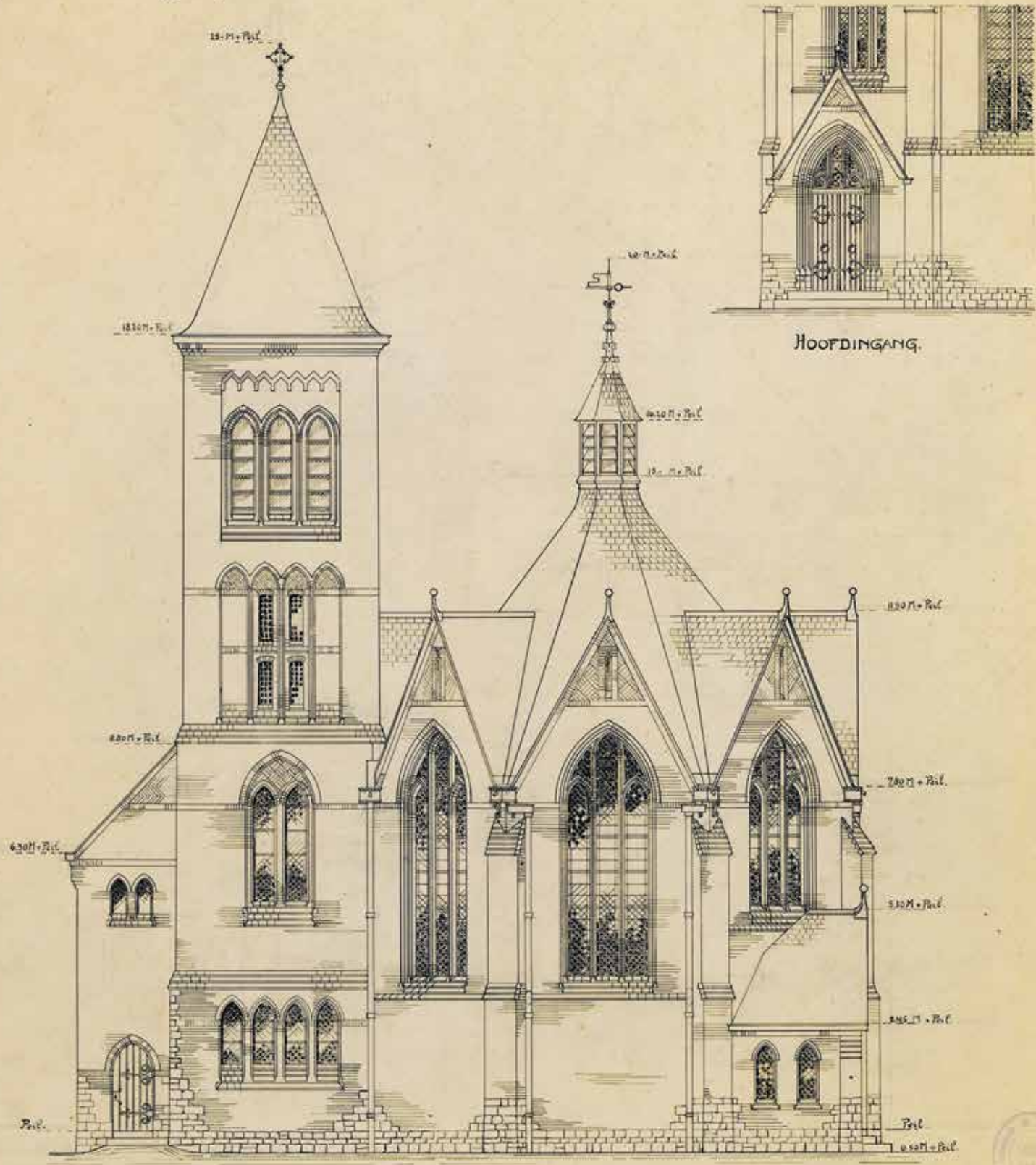
gewelf en had oorspronkelijk een podiumpreekstoel, conform Kuypers voorschrift.³⁴

Dit gereformeerde perspectief gold niet voor al Dijkstra's kerkelijke opdrachtgevers. Onverwacht werd hij ingeschakeld door het kerkbestuur van de Engelse kerk, oftewel de English Presbyterian Church, nadat hun kerkruimte in de historische St Jacobskerk in Vlissingen in september 1911 bij herstelwerkzaamheden door brand was getroffen. Hoewel direct werd besloten om de Jacobskerk te herstellen, was er lang discussie over de herbouw van de toren (eigendom van de stad) en eventuele 'ontmanteling' van de aanbouwen.³⁵ Het

Engelse kerkbestuur wilde eindelijk een eigen bedehuis en had hiertoe in februari 1912 een klein perceel aan de Nieuwe Markt/hoek Paul Krugerstraat verworven.³⁶

In eerste instantie ontwierp Dijkstra hiervoor een eenvoudige zaalkerk, zoals aan de Kasteelstraat maar nu met een hoektoren, maar kennelijk voldeed zijn (ongedateerde en ongesignde) schetsplan niet (afb. 6).³⁷ Vervolgens werd aan de gezaghebbende Pierre Cuypers, die in mei 1912 naar Vlissingen was gekomen om te adviseren over de herbouw van de Jacobs-toren, gevraagd om een alternatief ontwerp voor de

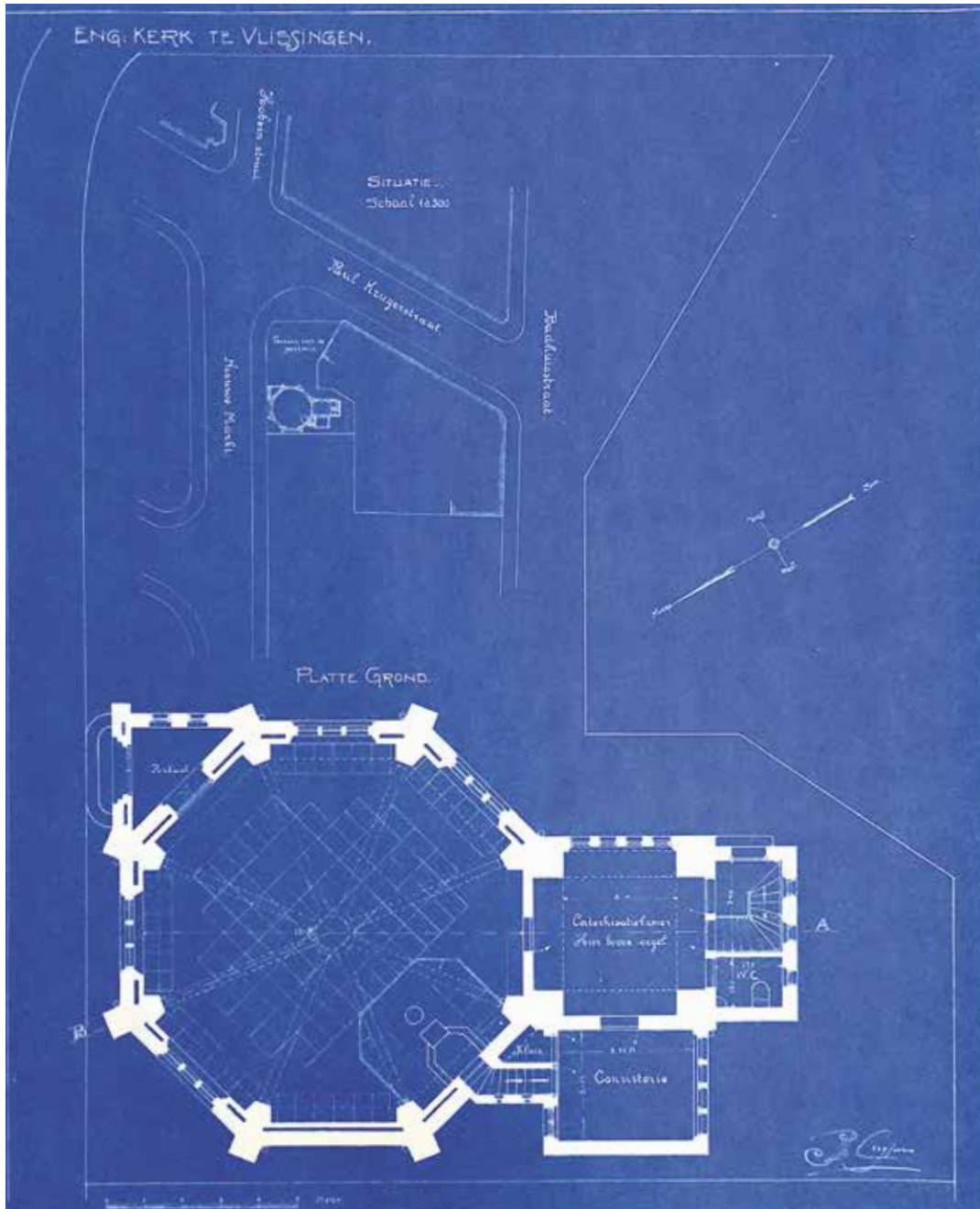
ENG. KERK TE VLISSINGEN.



AANZICHT WESTZYDE.

P.J.H. Cuypers

7. P.J.H. Cuypers, ongedateerd ontwerp voor de Engelse kerk in Vlissingen, aanzicht westzijde en detail van de hoofdingang in een driezijdig portaal (Nieuwe Instituut, Rotterdam)



8. P.J.H. Cuypers, ongedateerd ontwerp voor de Engelse kerk in Vlissingen, plattegrond met bankenplan en situatie (Nieuwe Instituut, Rotterdam)

Engelse kerk te maken. Mogelijk speelde de met Cuypers bekende wethouder Van Niftrik hierbij een rol, die plaatsing van een monumentaal gebouw aan de Nieuwe Markt wenste als opmaat voor het te vormen ‘centrum van nieuw-Vlissingen’. Van invloed was misschien ook de toenmalige predikant, de bereisde en historisch geïnteresseerde Heiko Tiberius Oberman.³⁸ Het exacte verloop van de ongekende samenwerking tussen de katholieke Cuypers, de gereformeerde Dijkstra en de hervormde dominee voor de English Presbyterian Church laat zich helaas niet achterhalen. Evenmin kan worden vastgesteld waarom een octogonaal model met hoektoren is gekozen, al hebben de ambities van de diverse betrokkenen enerzijds en de beperkingen van het bouwterrein anderzijds waarschijnlijk

mede tot deze compacte opzet geleid.³⁹ Toch laat zich uit het archiefmateriaal wel een globale reconstructie destilleren.

Overgeleverd is een reeks gesigioneerde, ongedateerde schetsontwerpen van Cuypers voor een achthoekige, neogotische kerk met hoge toren aan de zijde van de Badhuisstraat: een bijzondere, asymmetrische centraalbouw met 120 zitplaatsen (afb. 7).

Aan de westzijde was nog ruimte gereserveerd voor een in de toekomst te bouwen pastorie, die er echter nooit zou komen (afb. 8). Het was aan de lokale architect Dijkstra om het definitieve kerkontwerp in detail uit te werken, een bestek op te stellen, offertes aan te vragen en de bouw te begeleiden.⁴⁰ Dijkstra verlegde de positie van de kerk meer westwaarts op het krappe

ENGELSCH KERK
VLISSINGEN

SCHAAL 1:50



9. P.S. Dijkstra, definitief ontwerp voor de Engelse kerk in Vlissingen, lengtedoorsnede met niet uitgevoerde toren, oktober 1912 (Zeeuws Archief, Middelburg)



10. P.S. Dijkstra, Engelse Kerk aan de Paul Krugerstraat in Vlissingen, ca. 1958, foto W. Sprong (Zeeuws Archief, Middelburg)

perceel, waardoor een gedeeltelijke aanpassing van de plattegrond nodig was (afb. 1). In oktober 1912 waren de bestektekeningen en de gewapend-beton-funderingstekeningen gereed en gedurende november door de gemeentebouwmeester goedgekeurd. Op 5 november dat jaar waren drie borgstellingen ingediend voor het bouwen van een kerk met toren, maar al snel werd de hoge torenopbouw weggelaten, vermoedelijk als bezuinigingsmaatregel. Volgens een ongedateerde nota had Dijkstra een reis naar Cuypers' woonplaats Roermond ondernomen, mogelijk om deze weglating en andere details te bespreken. Ook uit overige archiefstukken blijkt dat Cuypers alleen het voorlopige schetsontwerp had geleverd en dat Dijkstra de uitvoerende architect was (afb. 9). In 1913 werd met de bouw begonnen en op 4 januari 1914 kon het 'achtkantig miniatuur kerkgebouw, uitlopend in een spits, ruimte biedend voor ruim 100 personen', in gebruik worden genomen.⁴¹ De Engelse kerk, die ondanks een restauratie vijf jaar eerder in 1963 zonder veel oppositie zou worden afgebroken, was en bleef een uitzonderlijk project in het oeuvre van Dijkstra (en Cuypers) (afb. 10).⁴²

Dijkstra's volgende kerkelijke opdracht kwam uit Drenthe, via zijn vader Harmen. Het ging om een nieuw kerkgebouw voor de afgesplitste Christelijk-Gereformeerde Gemeente in het wegdorp Hoogersmilde nabij de 'moedergemeente' Smilde. Met een beperkt budget ontwierp Dijkstra een vrijstaande zaalkerk van elegante eenvoud, onder zadeldak en met



11. P.S. Dijkstra, Gereformeerde Kerk De Vlaswiek aan de Rijksweg in Hoogersmilde, gebouwd in 1916 (foto Hans1967, Reliwiki)



12. P.S. Dijkstra, Gereformeerde Kerk aan de Veerweg in Kamperland, tegenwoordig De Ark (foto Marieke Kuipers, 2022)

kleurig contrasterend metselwerk (afb. 11). Door de kerk van de rijksweg terug te zetten, werd naast de pastorie een voorplein gecreëerd met de bakstenen voorgevel met rondboogvensters en kleine klokkentoren als decor. Evenals bij de Eben Haëzerkerk koos Dijkstra voor een houten segmentgewelf dat het hele interieur overspande. Hij plaatste echter de podiumpreekstoel in een ondiepe nis en daarboven prominent het orgel. De kerk, genaamd De Vlaskwiek, werd in 1915 ingewijd en zou tot 2009 in functie blijven.⁴³

Na zijn Drentse excursie bouwde Dijkstra aan de Veerweg in het wegddorp Kamperland op Noord-Beveland een grote gereformeerde kerk, tegenwoordig De Ark (afb. 12). Hij legde zelf in 1923 de eerste steen. Deze robuuste kerk met hoektoren heeft een centraalbouwindeling op basis van het Griekse kruis, met balkons in drie van de vier armen en een podiumpreekstoel in een nis (afb. 13). In combinatie met een amfitheateropstelling met schuin oplopende vloer, zorgde dit voor een zo nauw mogelijk contact tussen prediker en kerkgemeente – een door Kuiper aangeprezen model. Ook in andere opzichten voldeed het kerkontwerp aan

Kuipers eisen, zoals goede in- en uitgangen, voldoende ventilatie en moderne gelijkmatige verwarming.⁴⁴ Centraal op de nok van de kapkruising stond een ventilatietoren en in de oorspronkelijk vaste banken was elektrische verwarming verwerkt. Waar de Engelse kerk het zonder toren moest stellen, werd bij De Ark een markante toren opgetrokken, indachtig Kuipers stelling dat 'elke kerk uit haar aard om een toren roept. De vingerwijzing naar boven'.⁴⁵ De Kamperlandse kerk, gebouwd in de overgangsstijl, zou een belangrijke referentie worden voor Dijkstra's latere carrière.

SCHOLEN

De Leerplichtwet bracht in 1901 een nieuwe golf van scholenbouw op gang. Vrijwel alle jongens en meisjes van zes tot twaalf jaar waren voortaan verplicht om klassikaal onderwijs te volgen.⁴⁶ De politieke schoolstrijd over de financiering en de inhoud van het lesprogramma woedde echter nog voort tot de Grondwetwijziging van 1917, toen bijzonder en openbaar onderwijs gelijke rechten kregen op financiële steun van de overheid. Vóór die pacificatie moesten ge-



13. P.S. Dijkstra, Gereformeerde Kerk aan de Veerweg in Kamperland, het later deels gewijzigde interieur (foto Nicholas Clarke, 2022)

reformeerde gezinnen die voor hun kinderen onderwijs op hun levensbeschouwelijke grondslag wensten zelf het geld bijeenbrengen voor de gebouwen en het personeel. Wel konden zij enige subsidie krijgen en nam de gemeente de bouw van de onderwijzerswoning voor haar rekening. Aan de bereikbaarheid en de kwaliteit van de schoolgebouwen werden steeds meer wettelijke eisen gesteld, vooral wat betreft daglichttoetreding, ventilatie, hygiëne en brandveiligheid. Daarom werden ook in de plattelandsdorpen steeds vaker geschoolde architecten ingeschakeld. Op Walcheren was de bouw van nieuwe gereformeerde scholen tevens inzet van een concurrentieslag met de hervormde, en niet zozeer met de openbare scholen.

Zodoende bouwde Dijkstra een nieuwe 'Lagere school op Gereformeerde Grondslag' in de dorpskom van het naburige Koudekerke, die in januari 1910 met psalmzang werd geopend.⁴⁷ In het symmetrisch opgezette schoolgebouw waren de vier klaslokalen (elk voor 48 leerlingen) rug-aan-rug gegroepeerd en voorzien van onderverdeelde raampartijen met aan de bovenzijde inwaartse klapperven voor ventilatie; midden op de

mansardekap stond de overhoeks geplaatste schoorsteen.⁴⁸ Tezelfdertijd ontwierp Dijkstra in het vissersstadje Arnhem een uitbreiding en onderwijzerswoning voor de School met den Bijbel aan de Schoolstraat.⁴⁹ Hoewel beide schoolgebouwen de oorlog en de Watersnoodramp van 1953 doorstonden, zouden ze in 1961 worden gesloopt voor nieuwe christelijke scholen.

WONINGBOUW

De verzuiling manifesteerde zich ook in de volkshuisvesting. Met de groei van de Koninklijke Maatschappij de Schelde (KMS) en aanverwante bedrijven nam de arbeidersbevolking toe en daarmee de behoefte aan geschikte huurwoningen. Inspelend op de mogelijkheden voor voorfinanciering op basis van de Woningwet (1901) richtten in 1909 de KMS en vijf andere werkgevers de Vereniging tot Verbetering der Volkshuisvesting Vlissingen (vvv) op.⁵⁰ Twee jaar later volgde de protestants-christelijke woningbouwvereniging Gemeenschappelijk Belang (GB). Hiervoor realiseerde Dijkstra in 1917 en 1919-1920 twee woning-



14. P.S. Dijkstra, woningbouw voor 'Gemeenschappelijk Belang' aan de Verkuyl Quakkelaarstraat in Vlissingen, gebouwd 1919-1920, ca. 1935 (Zeeuws Archief, Middelburg)

15. P.S. Dijkstra, woningbouw voor 'Gemeenschappelijk Belang' aan de Geraniumlaan in Vlissingen Tuinstad, 1917 (Zeeuws Archief, Middelburg)



reeksen aan de Verkuijl Quakkelaarstraat, de enige met twee verdiepingen (afb. 14).⁵¹ Ze grensden direct aan de Rode Buurt van de vvv ten noorden van de Kassteelstraat. Beide bouwplannen van GB omvatten tevens 'tweegezinsblokken in tuinstadbouw', die werden uitgevoerd in de noordelijker gesitueerde Bloemenbuurt (afb. 15).⁵² Hieraan werd in 1920 aan de Hyacintenlaan en omgeving nog een GB-complex van 113 eengezinswoningen en drie winkels toegevoegd naar plannen van Dijkstra en de Amsterdamse architect P.J. Hamers (1882-1966).⁵³ Blijkens historische foto's waren de woningen afwisselend per twee, vier of acht gegroepeerd onder dwarse zadeldaken of hoge mansardekappen.⁵⁴

Tegelijkertijd ontwierp Dijkstra geheel zelfstandig een kleinschalig tuindorp voor de lokale woningbouwvereniging in de Molenpolder in Arnhem. De eengezinswoningen 'onder vriendelijk roode daken, ieder voor zich blij-huiselijk van lijn en gezellig met de aardige vierkante ramen in de eenvoudige doch sierlijke gevels, of even uitgebouwd de daklijn brekend' waren gesitueerd in een quasi-landschappelijke aanleg.⁵⁵

Uiteindelijk zijn geen van Dijkstra's uitgevoerde woningbouwcomplexen bewaard gebleven, als gevolg van oorlogsschade, de watersnood en rigoureuze stads- en dorpsvernieuwing in samenhang met ingrijpende wijzigingen in het bestel van de woningbouwcorporaties. De sterke verbondenheid van bouwers en bewoners met de socialistische, gereformeerde of katholieke zuil had in de loop der tijd aan kracht ingeboet.

WINKELS

Terwijl noordwaarts nieuwe woonwijken ontstonden op de voormalige vestinggronden, voltrok zich in de oude binnenstad van Vlissingen een geleidelijk proces van 'verwinkeling', waarbij historische woonhuizen geheel of gedeeltelijk werden vervangen door winkels. De opdrachten kwamen veelal van particuliere middenstanders die boven de eigen zaak woonden. Opmerkelijk genoeg begon Dijkstra's carrière als winkelarchitect dankzij twee verbruikerscoöperaties met veel socialistisch gezinde leden. Zo verbouwde hij in 1910 een winkelpand voor De Broederband, met de verenigingsnaam in art-nouveautrants op de grote etalageruit.⁵⁶ In de aanpalende Scheldeburch bouwde hij in de overgangsstijl een filiaal van 'Eigen Hulp'. In februari 1912 werd dit multifunctionele hoekpand geopend, met kruidenierswinkel, bakkerij, schoenmakerij en bovenwoningen onder één dak.⁵⁷ Andere winkelverbouwingen volgden, waaronder in 1925 de comestibleswinkel van (de gereformeerde) Joos Goetheer en het kledingmagazijn van A. Kreymborg & Co (een katholieke firma), beide gelegen in de Walstraat en destijds geprezen om hun moderne inrichting.⁵⁸

Bijzonder is de expressionistische winkel met werk-

plaats en apart kantoor die Dijkstra in de Nieuwstraat ontwierp voor radiohandel H.J. van der Meer en Zonen (afb. 16). De opvallende driehoekige etalage had oorspronkelijk glas in lood in de top en was mogelijk geïnspireerd door de toenmalige vormgeving van radiotoestellen die de opdrachtgever zelf maakte of verkocht.⁵⁹ Ook konden de vele radioamateurs in de marinestad er terecht voor onderdelen. Zij richtten zich vooral op de technische aspecten van het zenden, voor de architect telde juist de sprekende vormgeving als weerspiegeling van het radiobedrijf. Dit rijkelijk van decoratief metselwerk voorziene ensemble was een van de laatste werken die Dijkstra in Vlissingen voltooide.



16. P.S. Dijkstra, winkel en kantoor van radiohandel H.J. van der Meer en Zonen aan de Nieuwstraat in Vlissingen, gebouwd in 1923 en 1926 (foto J.L. van Leeuwen, 1978, Zeeuws Archief, Middelburg)

17. P.S. Dykstra, Tweede Gereformeerde Kerk in Melville, Johannesburg, Zuid-Afrika, gebouwd in 1935 (foto Morné van Rooyen, Wikimedia Commons)



NAAR ZUID-AFRIKA

Nogal verrassend droeg Dijkstra in april 1927 zijn bureau over aan de – katholieke – architect H.H.M. Preller en vertrok hij met zijn gezin per vrachtschip vanuit Rotterdam naar Zuid-Afrika.⁶⁰ Wat hem precies tot deze grote ommezwaai heeft bewogen, is niet bekend. Zijn emigratie lag echter wel in lijn met de zendingsijver van zijn vader, al was die meer op kerstening in Nederlands-Indië gericht. Bovendien bestonden vanouds sterke banden met het broedervolk in Zuid-Afrika en mogelijk was hij ook gestimuleerd door de beeldende reisindrukken die Herman Kuiper, de oudste zoon van Abraham en eveneens gereformeerd predikant en hoofdredacteur van *De Heraut*, enkele jaren eerder had gepubliceerd.⁶¹

Dijkstra reisde met een attestatie om zich gemakkelijk te kunnen inschrijven bij de Zuid-Afrikaanse

Gereformeerde Kerk, een zusterkerk van de Nederlandse.⁶² Met het gereformeerde kerkbestuur in Klerksdorp in de tegenwoordige North-West Province moet hij vooraf al contact hebben gehad, omdat hij daar kort na zijn aankomst een kerkgebouw realiseerde.⁶³ Eenmaal geregistreerd als architect in Zuid-Afrika, ontwierp Dykstra, zoals hij in zijn nieuwe land zijn naam spelde, in 1935 de Tweede Gereformeerde Kerk in Johannesburg-Noord waarin echo's van zijn Kamperlandse kerkgebouw zijn te herkennen (afb. 17). Net als tijdens zijn Zeeuwse carrière voerde hij, naast kerken, in zijn nieuwe thuisland ook diverse opdrachten uit voor woningbouw, gezondheidszorg, handel en scholen. Maar met meer dan twintig nieuwe kerkgebouwen, alle voor gereformeerde kerkgemeentes, heeft hij zijn rol als zendingsarchitect in Zuid-Afrika met verve vervuld.⁶⁴

NOTEN

- 1 Ds. Harmen Dijkstra (1851-1922) stond van 1879 tot 1889 in de Christelijk Afgescheiden Gemeente Oldekerk; www.gereformeerdekerken.info/OldekerkSmilde (geraadpleegd 22 november 2022).
- 2 H. Dijkstra schreef talloze publicaties in verband met de zending en was onder meer oprichter van *De Macedoniër. Algemeen Zendingstijdschrift* (1883-1939), redacteur van *Het Zendingblad* en praeses van de Deputaten der Zending. Na zijn emeritaat in 1917 verhuisde hij naar Rotterdam, waar hij in 1922 overleed; 'Kerknieuws enz. Begrafenis ds H. Dijkstra', *De Standard*, 19 januari 1922, Tweede Blad, 6.
- 3 H. Dijkstra was de eerste predikant van de Christelijk Gereformeerde Gemeente in Jutrijp-Hommerts en werd in 1892 beroepen te Smilde, na de kerkelijke Vereniging; www.gereformeerdekerken.info/Smilde (geraadpleegd 22 november 2022) en H. Dijkstra, *Na zestig jaren, een gedachteniswoord voor de Gereformeerde Kerk te Smilde*, Breukelen 1895 (volume 1).
- 4 <https://artefacts.co.za/main/Buildings/archframes.php?archid=443> (geraadpleegd 22 november 2022).
- 5 Zie bijvoorbeeld *De Gooi- en Eemlander*, 19 mei 1906; Stadsarchief Amsterdam, Amsterdam, Bevolkingsregister, deel 92, blad 116, Koekkoek ging later failliet en emigreerde naar Amerika; *De Courant*, 3 januari 1908, 3.
- 6 Wierda bouwde onder andere nog de christelijke kostschool De Eikenhorst in Baarn, maar emigreerde in 1887 naar de Zuid-Afrikaanse Republiek om op verzoek van Paul Kruger Directeur Publieke Werken te worden; K.A. Bakker, N.J. Clarke en R.C. Fisher (red.), *Ecclectic ZA Wilhelmiens. A Shared Dutch Built Heritage in South Africa*, Pretoria 2014.
- 7 E. van der Ent, 'Fan Frieslân fia Baarn nei Súd-Afrika (diel twa). Geboue in Baarn ontwerp deur argitek Wierda', *Geheugen van Baarn*, 3 mei 2021.
- 8 <https://gereformeerdekerken.info/2022/02/01/de-gereformeerde-kerkte-baarn-1/> (geraadpleegd 22 november 2022).
- 9 J.H. van der Veen, 'Collega Tjeerd Kuipers te Bussum 80 jaar', *Bouwkundig Weekblad Architectura* 58 (1937), 477-478.
- 10 G. de Jong en K. van der Ploeg, 'Gereformeerde kerken in de provincie Groningen', *Groninger kerken* 10 (1993), 50-69; Drents Archief, Assen, 2001.2, Bevolkingsregister Smilde deel 2, 1900-1921, nr. 27, blad 362.
- 11 <https://artefacts.co.za/main/Buildings/archframes.php?archid=443> (geraadpleegd 22 november 2022); wat voor werk Dijkstra in Duitsland verrichtte is niet bekend.
- 12 *Middelburgse Courant*, 21 mei 1908, 4.
- 13 Ds. D. Pols inwijdingsdienst werd ingeleid door zijn schoonvader, ds. Harmen Dijkstra, *De Nederlander*, 18 juni 1907, 2.
- 14 Bijvoorbeeld: *De Zeeuw*, 16 januari 1909, 4.
- 15 Advertenties in *Vlissingse Courant*, 14, 23 en 30 oktober 1909, 4.
- 16 Verhuisbericht in *Vlissingse Courant*, 9 mei 1910, 3. Met Johanna Kilian kreeg Pieter Dijkstra drie kinderen; Zeeuws Archief, Middelburg, 7434, Burgerlijke Stand en Bevolking Gemeente Vlissingen 1810-1994, inv.nr. 610, bladen 354 en 238.
- 17 Van Niftrik was wethouder Openbare Werken in 1905-1913 en 1919-1924 te en van Financiën in 1917-1919; B., 'J.G. van Niftrik 1889-1924', *Het Gas* 44 (1924) nr. 11, 302-305.
- 18 B.I. Sens, *Gemeentebeschrijving Vlissingen*, Middelburg 1994, 15 (ongepubliceerd MIP rapport); de uitvouwbare plankaart van het villapark is opgenomen in: *Vlissingen*, Amsterdam 1925, ongenummerd achterin.
- 19 *Vlissingen*, Amsterdam 1925.
- 20 J.G. van Niftrik jr., 'De Toren in de ville morte', *De Opmerker* 46 (1911), 401-402. Dit in antwoord op een suggestie dat Vlissingen, net als Brugge, een dode stad zou zijn.
- 21 Dr. Abraham Kuiper jr. (1872-1941) stond van juni 1906 tot september 1910 in de Gereformeerde Kerk B (Middelkerk), *De Zeeuw* 2 augustus 1906, 2 en 13 september 1910, 2. Op 2 januari 1910 hadden hij en Pol ieder de 'ineensmelting' der kerken A (Noorderkerk) en B aangekondigd; *Zeeuwsche Kerkbode*, 7 januari 1910, 3.
- 22 P.K. Dommissie, *Plattegrond en Register van merkwaardige panden binnen Vlissingen*, Vlissingen [1909].
- 23 Zeeuws Archief, Middelburg, 7415, *Adresboek Vlissingen*, inv.nrs. 2189-1912, 2189-1918, 2189-1922, 2189-1926.
- 24 Bijvoorbeeld de Amsterdamse architecten Schill & Haverkamp (Havenstation, 1894) of de Rotterdamse J.P. Stok (kantoorgebouwen voor Wibaut & Co, 1909, en Koninklijke Maatschappij De Schelde, 1913).
- 25 Pas sinds 1921 had Dijkstra een vaste aanstelling; *Vlissingse Courant*, 2 september 1908, 2 en 22 april 1927, 5.
- 26 J. van Gelderen, 'De Gereformeerde Kerken in Nederland', in: R. Steensma en C.A. van Swigchem, *Honderdvijftig jaar gereformeerde kerkbouw*, Kampen 1986, 8-15.
- 27 A. Kuiper, *Onze Eeredienst*, Kampen 1911; J. Vreeze, 'Abraham Kuiper en het gereformeerde kerkgebouw', in:

- R. Steensma en C.A. van Swigchem, *Honderdvijftig jaar gereformeerde kerkbouw*, Kampen 1986, 60-66.
- 28 Kuyper 1911 (noot 27), 10 en 114.
- 29 'Verbouwing', *Zeeuwsche Kerkbode*, 7 mei 1909, p. 3. Dit kerkgebouw is echter in 1933 vervangen door een nog groter kerkgebouw; Huson (samenst.), *Souburg in oude ansichten, deel 2*, Zaltbommel 1982, 8 en 9.
- 30 *De Zeeuw. Christelijk-historisch nieuwsblad voor Zeeland*, 13 januari 1910, 3.
- 31 De kerk bleef in gebruik tot 1953, waarna alleen de begane grond overbleef en deze nu, met gewijzigde gevel onder plat dak, dienstdoet als bedrijfs- en opslagruimte.
- 32 J. Braat, 'Eben Haëzer', *De Wete* 24 (1995) nr. 2, 17-20; zie ook noot 21.
- 33 'Kerk- en schoolnieuws', *Vlissingsche Courant*, 17 december 1910, 2.
- 34 Na de kerksluiting in 2015 is de preekstoel verwijderd, evenals de meeste kerkbanken. Of het in 1920 op het balkon ertegenover geplaatste orgel bij de actuele herbesteding tot ontmoetingscentrum gehandhaafd blijft is niet bekend.
- 35 *Verslag Gemeenteraad Vlissingen over het jaar 1912*, Vlissingen 1912, 68-76.
- 36 Documentatie in Zeeuws Archief, 738, Middelburg, inv.nr. 807.
- 37 Zeeuws Archief, Middelburg, 7358, Middelburg, inv.nr. 818, ongedateerde blauwdruk van een plattegrond van een zaalkerk met segmentboog-tongewelf.
- 38 Nieuwe Instituut, Rotterdam, CUBA-g420, brief van Van Niftrik aan Cuypers van 21 September 1912. Cuypers en Oberman waren beiden lid van het Zeeuws Genootschap; Zeeuwisch Genootschap. *Archief. Vroegere en latere mededeelingen voornamelijk in betrekking tot Zeeland. Archief 1910*, Middelburg 1910, XVIII en XXV; zie ook noot 33.
- 39 Wies van Leeuwen stelt in zijn biografie over Cuypers dat deze voor zijn ontwerp van de neogotische Engelse kerk de achzijdige kerk van Willemstad, het oudste Nederlands Hervormde kerkgebouw in Nederland, als voorbeeld heeft genomen. W. van Leeuwen, *Pierre Cuypers, architect (1827-1921)*, Zwolle 2007, 127. Noch in het betreffende Cuypers-archief bij het Nieuwe Instituut in Rotterdam, noch in de door ons in het Zeeuws Archief in Middelburg geraadpleegde archieven met betrekking tot de Engelse kerk hebben we echter concreet bewijs gevonden voor een direct verband met de achzijdige kerk te Willemstad.
- 40 Zeeuws Archief, Middelburg, 7360, Middelburg, inv.nr. 4542, Kasboek van de Engelse kerk in Vlissingen; zie ook noot 36.
- 41 'Kerknieuws', *De Standaard*, 20 september 1913, 2 en 'De nieuwe Engelse Kerk te Vlissingen', *Zierikzeesche Nieuwsbode*, 5 januari 1914, 2.
- 42 Vanwege het teruglopend ledental en mede als gevolg van de landelijk verplichte verdwijning van de boekmakerskantoren door de invoering van de Zedelijkheidswet van 1911, werd de Engelse kerkgemeente in 1922 opgeheven en ging het kerkje over naar de Vrijzinnig Hervormde gemeenschap. Het overleefde oorlog en Watersnood, maar werd in 1963 aangekocht door de gemeente om plaats te maken voor het nieuwe stadhuis van Vlissingen; L. van Wallenburg, 'Engels kerkje in Vlissingen zonder enige historische waarde', *Zeeuwisch Dagblad*, 7; Gemeente Vlissingen, *Notulen Gemeenteraad 1963*, Vlissingen, 1963, 223-224.
- 43 Het eerste orgel van J. Proper werd later vervangen door het Vermeulengorgel uit 1913, afkomstig uit de gereformeerde kerk van Marum; in 2009 werd de gereformeerde kerk van Hoogersmilde, na het samengaan met de lokale Hervormde Kerk, te koop gezet en vandaag dient het gebouw als onderkomen van de Ramakrishna Vedanta Vereniging Nederland; www.orgelsindrenthe.nl/hoogersmilde en www.vedanta-nl.org (geraadpleegd 30 december 2022).
- 44 Kuyper 1911 (noot 27), 113-14.
- 45 Kuyper 1911 (noot 27), 145.
- 46 T. Boersma en T. Verstegen (red.), *Nederland naar school. Twee eeuwen bouwen voor een veranderend onderwijs*, Rotterdam 1996.
- 47 *Vlissingsche Courant* 4 januari 1910, 2; de school stond aan het Sietershillpadje (nu Cithershillsingel); www.koudekerke.info (geraadpleegd 8 december 2022).
- 48 Zeeuws Archief, Middelburg, 2475, Primas-Scholengroep, 1897-1997, inv.nr. K9, blauwdrukken mei 1909. De bijbehorende onderwijzerswoning aan de Tramstraat volgde weer twee jaar later; 'Aanbesteding', *De Zeeuw*, 10 augustus 1912, 2.
- 49 Zeeuws Archief, Middelburg, 1201, Archief Gemeente Arnemuiden 1857-1951, 1857-1951, inv.nr. 1207.
- 50 A. van Hoof, *Vlissingen Bijzonder wonen, 90 jaar volkshuisvesting*, Vlissingen 1999.
- 51 *Vlissingsche Courant* 1 februari 1917, 2 en *Handelingen van den gemeenteraad Vlissingen 1918*, Vlissingen 1918, 508-509; Van Hoof 1999 (noot 50), 175.
- 52 *Vlissingsche Courant*, 31 mei 1919, 3; zie ook Van Hoof 1999 (noot 50).
- 53 Nieuwe Instituut, Rotterdam, HAME.110459194, blauwdrukken.
- 54 Zie bijvoorbeeld de foto's 7413-160, 7413-161, 7413-227, 7413-588, 7413-2126 en 7413-5129 in Beeldbank Vlissingen, www.zeeuwsarchief.nl (geraadpleegd 12 december 2022).
- 55 'Nieuw-Arnemuiden', *Middelburgsche Courant*, 25 september 1920, 1; Zeeuws Archief, Middelburg, 1201, Archief Gemeente Arnemuiden 1857-1951, 1857-1951, inv.nr. 737, blauwdrukken en bestek.
- 56 Nieuwendijk 51; 'Aanbesteding', *Vlissingsche Courant*, 31 augustus 1910, 3; historische foto 16277 in Beeldbank Vlissingen, www.zeeuwsarchief.nl (geraadpleegd 12 december 2022); de bovenwoningen werden eind 1932 door brand verwoest; *Verslag van den toestand der gemeente Vlissingen over het jaar 1932*, Vlissingen 1933, 153.
- 57 Dijkstra had hiervoor in 1911 zelf de grond aangekocht van de gemeente; *Vlissingsche Courant*, 6 april 1911, 2, en 3 februari 1912, 2. Blijkens veldbezoeken op 2 maart 2021 en oktober 2022, bestaat het pand nog, inclusief het gevelopschrift met verwijzing naar de oorspronkelijke functie, maar het is op de begane grond en eerste verdieping ingrijpend verbouwd.
- 58 Respectievelijk Walstraat 21 en 84; *Vlissingsche Courant* 20 februari 1925, 3 en idem, 3 april 1925, 1; historische foto's 47065 en 47088 in Beeldbank Vlissingen, www.zeeuwsarchief.nl (geraadpleegd 12 december 2022). Alleen het exterieur van Goetheers winkel is nu nog gedeeltelijk herkenbaar, van de kledingzaak niets.
- 59 Opdrachtgever was Andries van Westen, die al in de zaak werkte; het pand is in twee fasen gebouwd (1923 en 1926) en de huisnummers zijn later gewijzigd tot 214-216. T. Rentmeester, 'Eerste fabriek van radiotoestellen "H.J. van der Meer & Zonen te Vlissingen"', *Radio-Historisch Tijdschrift* 35 (2012) 140, 6-14 (deel 1), 141, 58-68 (deel 2), 142, 106-120 (deel 3), 143, 162-183 (deel 4). Het pand, nu woonhuis, is inmiddels een rijksmonument.
- 60 *Vlissingsche Courant*, 1 april 1927, 4 en idem, 14 april 1927, 3. Preller vertrok echter al eind 1929 naar Rotterdam; *Vlissingsche Courant*, 18 december 1929, 3.
- 61 Prof. Herman Kuyper maakte een drie maanden durende rondreis in opdracht van de (Nederlandse) Synode der Gereformeerde Kerken en was uitgenodigd om deel te nemen aan de Synode der Gereformeerde Kerk te Zuid-Afrika in Rustenburg; H.H. Kuyper, *Zuid-Afrika – reisindrukken*, Amsterdam 1925; de meeste reisbrieven waren al in 1924 verschenen in *De Heraut*.
- 62 *Zeeuwsche Kerkbode*, 29 april 1927, 3.
- 63 Deze kerk is in 1951 vervangen door een groter kerkgebouw, eveneens naar ontwerp van P.S. Dykstra, maar ook dat is alweer gesloopt voor een nieuwer werk; <https://artefacts.co.za/main/Buildings/bldgframes.php?bldgid=3809> (geraadpleegd 10 januari 2023).
- 64 N.J. Clarke, R.C. Fisher en M.C. Kuipers (red.), *Common Ground. Dutch-South African Architectural Exchanges 1961-62*, Edam 2021.

PROF. EM. DR. M.C. KUIPERS is emeritus-hoogleraar Cultureel Erfgoed aan de Faculteit Bouwkunde van de TU Delft en voormalig senior-specialist Jongere Bouwkunst bij de Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed. Zij is onder meer actief bij internationale erfgoedssamenwerking, ICOMOS en Werelderfgoed.

DR. N.J. CLARKE is een Zuid-Afrikaanse erfgoed-architect en gastonderzoeker bij de Universiteit van Pretoria en de TU Delft. Als oprichter van Heritage Futures specialiseert hij zich in duurzame strategische erfgoedontwikkeling. Tevens is hij adviseur Werelderfgoed voor ICOMOS.

Dit artikel is gebaseerd op gezamenlijk bedacht en uitgevoerd onderzoek. Marieke Kuipers leverde de cultuur- en architectuurhistorische context en deed de redactie. Nicholas Clarke analyseerde met name de kerkontwerpen en de relatie met Zuid-Afrika.

P.S. DIJKSTRA – A DUTCH REFORMED MISSIONARY ARCHITECT AND HIS WORKS IN THE NETHERLANDS

MARIEKE KUIPERS AND NICHOLAS CLARKE

Pieter Simon Dijkstra (1884-1968) is regarded as a noted Protestant church designer in South Africa, but his contribution to the built environment in the Netherlands is much less well known. His life and career in the country of his birth are of interest because they are closely aligned with the religious turbulence of the period, in which the anti-revolutionary clergyman-politician Abraham Kuyper played a prominent role. The building of new Reformed churches and schools was a direct expression of the zealous determination to spread the 'true faith'. The architecture of the new Reformed churches was often modest and restrained, influenced by Kuyper's view that the church space should serve the 'gathering of the faithful' and be arranged in such a way that congregants could see and hear one other and the minister. Dijkstra, born to a clergyman father with a missionary zeal, delivered various designs in this Reformed context.

Although Dijkstra grew up and trained in the northern Netherlands, Zeeland became his main area of operation. In 1908, after time spent working in Groningen (Spijk) and Germany, Dijkstra settled in Vlissingen (Flushing) where he set up his own architectural practice. At the time Vlissingen was an internationally oriented city undergoing a radical transformation under the direction of the liberal alderman of public works, J.G. van Niftrik jr. (1889-1924). Dijkstra designed two new hall-type Reformed churches: one in Geersdijk (1910) and the *Eben Haëzer* church in Vlissingen (1910).

There followed a remarkable inter-denominational collaboration after the English Presbyterian community's place of worship in the St Jacob's Church was de-

stroyed by fire in 1911. After Dijkstra's initial design for a simple hall church was rejected, the authoritative Catholic architect Pierre Cuypers (1827-1921) was commissioned to provide a sketch design for a small yet monumental building. Cuypers' design for a neogothic church based on an octagonal plan was further elaborated by Dijkstra. The church was inaugurated in 1914.

This unique project was followed by the *Vlaswiek* Reformed Church in Bovensmilde (Drenthe, 1915) and the Reformed Church in Kamperland (Noord-Beveland, 1923). The design for this robust church with corner tower and amphitheatre arrangement is in line with Kuyper's views and foreshadows Dijkstra's later church designs in South Africa.

Dijkstra designed school buildings for the various Reformed communities in and around Vlissingen (in Koudekerke and Arnemuiden) and social housing estates, including three for the Protestant-Christian housing association *Gemeenschappelijk Belang* (Common Interest), partly in collaboration with P.J. Hamers (1882-1966). Among his commissions for retail spaces is the striking expressionist radio shop he designed for H.J. van der Meer en Zonen (1923 and 1926), still extant. In 1927, all out of the blue, Dijkstra decided to emigrate with his family to South Africa, where he continued to develop as a Reformed church architect. This article not only provides an assessment of his Dutch oeuvre as a prefiguration of his South African work, but it also positions him as an interesting architect within the Dutch context of his day, characterized as it was by *verzuiling* (lit. 'pillarization', a form of compartmentalization along socio-political or religious lines).



KOEN VERMEIJ, HENK KAAAN EN
DAAN DEN HENGST (RED.)

HET GROTE BAVOBOEK VIJF EEUWEN GROTE OF ST.-BAVOKERK IN HAARLEM

Zwolle (WBooks), 2021, 650 pp., ill. in zwart-wit en kleur,
ISBN 978946258419 8, € 59,95

Zoals steden in de middeleeuwen wedijverden in representatie via kunst en architectuur, zo doen ze dat tegenwoordig in publicaties over hun grote (stads)kerken. De ene na de andere kerk, of het nu de Grote Kerk van Alkmaar, de Leidse Pieterskerk of de Stevenskerk in Nijmegen is, wordt met een kloek en aantrekkelijk geïllustreerd boekwerk in de schijnwerpers gezet. De oorsprong van deze publicaties is meestal niet te vinden in de academische wereld, die er vaak wel bij betrokken is, maar in de kerkelijke en wereldlijke gemeenschappen rond het betreffende kerkgebouw. De dankzij forse – ook lokale – subsidies milde boekenprijzen zorgen voor een brede verspreiding, waarmee dan ook weer het belang van het betreffende kerkgebouw wordt benadrukt.

Het meest monumentale boek in deze publicatiegolf tot nu toe is gewijd aan de Haarlemse Grote of Sint-Bavokerk, wat zonder meer passend is. De ‘Bavo’ is immers een van de meest imposante stadskerken van Nederland. Weinig andere kerken kunnen bogen op zo’n prominente plaats in het collectieve bewustzijn. Talrijke schilders – met Jacob van Ruisdael voorop – hebben daar aan bijgedragen. Hun werken hangen in musea over de hele wereld en de lezer hoeft het Bavoboek maar door te bladeren om te zien dat het er heel wat zijn.

Het Grote Bavoboek draagt zijn titel met verve. Dertig auteurs schreven 34 bijdragen, verdeeld over vijf delen, en vulden daarmee 650 bladzijden onder redactie van Koen Vermeij, Henk Kaan en Daan den Hengst. Het boek telt tegen de duizend foto’s en tekeningen en weegt ruim drie kilo. Dat doet je wel afvragen waar de grens ligt bij dergelijke publicaties. Het stelt de recensent ook voor een dilemma: zelfs met het kort benoe-

men van alle bijdragen is er onvoldoende ruimte voor een inhoudelijke bespreking. In deze bespreking ligt de nadruk op de delen die betrekking hebben op de bouwgeschiedenis.

Deel één, ‘De vroege geschiedenis’, gaat over de periode vóór de bouw van de huidige kerk. Het is vooral gebaseerd op archeologisch onderzoek met bijdragen van André Numan en Anja van Zalinge. De bouwsporen en vondsten die ten oosten van de huidige viering zijn aangetroffen betreffen de dertiende-eeuwse voorganger en zijn aankleding. Dat was echter niet de eerste kerk; uit schriftelijke bronnen blijkt dat er al aan het eind van de tiende eeuw in Haarlem een grafelijke kapel was gewijd aan de heilige Bavo. Ook de restanten van zandstenen grafkisten die in de kerk zijn teruggevonden, wijzen op een oudere voorganger.

‘Het bouwen van de Bavo’ (deel twee) vormt – ook in omvang – de hoofdmoot van het boek. Karel Emmens en Jan van der Hoeven presenteren een actuele en op veel punten aangescherpte bouwgeschiedenis van de bestaande kerk. Dankzij eerder onderzoek, met name van Corneille F. Janssen, was de bouwchronologie al in grote lijnen helder: in de laatste decennia van de veertiende eeuw verrees een nieuw koor als opvolger van de dertiende-eeuwse kerk. Na een onderbreking van veertig à vijftig jaar kwamen in de tweede helft van de vijftiende eeuw het nieuwe transept en schip gereed, waarna in de zestiende eeuw het werk werd voltooid met de vieringtoren en de gewelven. Het nieuwe onderzoek bevestigt deze algemene lijn, maar dankzij de combinatie van diverse bouw-, architectuur- en archiefhistorische bronnen en methodes bleek een uitzonderlijk gedetailleerde reconstructie van de bouwgeschiedenis mogelijk. Daarbij kon ook gebruik

worden gemaakt van observaties gedaan tijdens de restauraties in de jaren tachtig van de vorige eeuw, recent dendrochronologisch onderzoek en nieuw onderzoek naar de bouwsculptuur.

Emmens en Van der Hoeven komen voor het laatveertiende-eeuwse koor tot drie bouwfases. Deze corresponderen in grote lijnen met de kooromgang, de triforiumzone en de lichtbeuk. Binnen deze fases onderscheiden zij bovendien talrijke bouwcampagnes. Alleen al bij de kooromgang, waarvan de bouw omstreeks 1380 begon, zijn dat er tien, die elkaar in hoog tempo hebben opgevolgd. En dat tempo bleef hoog. Het gaat echter niet alleen om de verfijning van de datering. De auteurs bieden de lezer de bijzondere ervaring het bouwproces van de kerk op de voet te volgen. Op sommige momenten lijkt het wel of je het werk op de steiger stap voor stap ziet vorderen. Dan blijkt ook dat zelfs dit snelle bouwproces geen regelmatig verloop kende, maar een schokkerige voortgang had. Talrijke tekeningen en van legenda's voorziene foto's brengen dit helder in beeld.

Ook voor de bouwgeschiedenis van transept, schip, vieringtoren en gewelven bleek een aanzienlijke verfijning mogelijk. Het grote verschil met het koor is de beschikbaarheid van geschreven bronnen. Zo zijn uit deze tijd veel bouwrekeningen van de kerkmeesters in kladversie bewaard. Ze werden al bestudeerd door Janssen, maar in combinatie met bouwhistorisch onderzoek zijn nu vier bouwfases onderscheiden met daarin talrijke bouwcampagnes. In deze bouwperiode kwam ook de houten vieringtoren gereed, nadat een eerste poging in steen was mislukt. De bouwhistorie en de architectuurhistorische betekenis van dat beroemde bouwdeel worden over het voetlicht gebracht in bijdragen van Henk Kaan, Pieter Woudenberg en Thomas von der Dunk.

De Bavo is rijk aan bouwsculptuur, met name kapitelen, consoles en sluitstenen. Hoewel van wisselende kwaliteit, zijn die ten onrechte nooit eerder goed onderzocht. Elizabeth den Hartog heeft deze lacune weggerukt met een complete inventarisatie en een stilistische en iconografische analyse van dit materiaal. Het belang hiervan is niet alleen van kunsthistorische aard; de analyse van de bouwsculptuur bood ook ondersteunende argumenten voor de reconstructie van de bouwgeschiedenis. Onbetwist hoogtepunt van het beeldhouwwerk is de serie engelenconsoles in de Heilig Grafkapel die – mogelijk vervaardigd door de gedocumenteerde beeldhouwer Claes Clamp – uit het tweede kwart van de vijftiende eeuw dateren.

In aanvulling op de gedetailleerde analyse van de bouwgeschiedenis biedt de bijdrage van Merlijn Hurx inzicht in de organisatie van het werk. Dankzij de gunstige bronnensituatie in Haarlem is het niet alleen mogelijk een goed beeld te krijgen van de bouworganisatie, maar ook van de omvang van het werk ter plaatse.

Juist dit laatste is interessant. Door vergelijking met de loodsen van Antwerpen en Utrecht, waar de meeste steen ter plaatse werd gehakt, laat Hurx zien dat Haarlem veel gebruikmaakte van geprefabriceerde natuursteenelementen en daardoor een relatief kleine loods had. Bovendien, en in samenhang daarmee, waren het ontwerp en de uitvoering van de Haarlemse kerk veel eenvoudiger. Dat alles maakte dat er met veel minder mensen dan gebruikelijk toch snel kon worden gebouwd.

Deel drie, 'De Bavo als liturgisch centrum', behandelt de heilige Bavo en Bavo-cultus, de inrichting van de kerk in de loop der tijd en de aankleding in de vorm van schilderijen en gebrandschilderde ramen. Dit deel bevat ook een van de meest sensationele bijdragen, geschreven door Elizabeth den Hartog en Jörg Soentgerath. Dankzij een complete documentatie en zorgvuldige analyse van het koorgestoelte komen zij tot verrassende inzichten. De koorbanken werden op grond van een vermelding in de rekeningen sinds mensenheugenis in 1512/1513 gedateerd. De beide onderzoekers tonen echter aan dat het grootste gedeelte van het beeldsnijwerk stamt uit het laatste kwart van de veertiende eeuw, dus uit de bouwtijd van het koor. De rekening uit 1512/1513 betrof slechts het aanbrennen van nieuwe achterschotten. Daarmee is het Haarlemse koorgestoelte het oudste van Nederland; een halve eeuw ouder dan de banken in Zaltbommel en Sittard. Deze nieuwe datering impliceert bovendien dat de Bavo al vanaf de veertiende eeuw een gebedsgemeenschap kende, waarmee de Grote Kerk zich in zowel liturgie als inrichting kon spiegelen aan kathedraalen en andere grote kerken met een echt seculier kapittel. Dat laatste zou in Haarlem pas (en heel kort) het geval zijn na de verheffing van de parochiekerk tot kathedraal in 1559.

Behalve over het koorgestoelte bevat dit derde deel van het boek bijdragen over de inrichting en decoratie van de kerk, waarbij koorhek, preekstoel, broodbank, epitafen en grafstenen aparte hoofdstukken hebben gekregen. Deel vier gaat over de muziek: de orgels – met voorop het wereldberoemde Müllerorgel, de klokken, de liturgische muziek en de muzikanten. Deel vijf ten slotte is gewijd aan de Bavo in kunst en literatuur en de relatie van de kerk met bijzondere personen uit zijn geschiedenis.

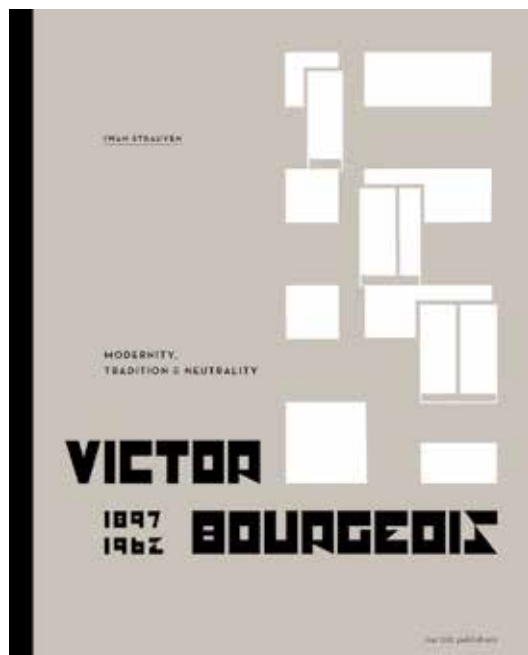
Is met dit boek alles gezegd over de Grote Bavo? Zeker niet. Hoewel dat niet voor alle bijdragen geldt, wordt de brede geschiedkundige en architectuurhistorische context soms gemist. Het boek biedt echter wel veel waardevol materiaal voor meer beschouwend en vergelijkend onderzoek. De Bavokerk kwam tot stand in een fascinerend krachtenveld waarin verschillende instanties machtige posities hadden of claimden. Zo was de Bavo in oorsprong een eigenkerk van de graven van Holland (gevolgd door de hertogen van Bourgon-

dië). Zij stelden de pastoor aan. Nabij de kerk bevond zich een van de voornaamste Hollandse hoven (later het stadhuis), maar wat dit betekende voor de bouwgeschiedenis van de kerk blijft onbenoemd. De kerkfabriek was nauw gelieerd aan het stadsbestuur, dat de kerkmeesters aanstelde en controleerde. Ook betaalde de stad een aantal vaste (de toren, de bewaking, een aantal muzikanten en het orgel) en incidentele kosten. De nieuwe inzichten over de bouwgeschiedenis, de fi-

nanciering en de organisatie van de bouwwerf roepen de vraag op wie bij de bouw welke invloed had.

Deze bescheiden kanttekeningen laten onverlet dat er met dit boek een grote bijdrage is geleverd aan de kennis over een van de belangrijkste stadskerken in het middeleeuwse graafschap Holland. Het boek staat garant voor vele uren leesplezier en doet verlangen het beschrevene met nieuwe ogen te gaan aanschouwen.

JEROEN WESTERMAN



IWAN STRAUVEN

VICTOR BOURGEOIS 1897-1962 MODERNITY, TRADITION & NEUTRALITY

Rotterdam (naio10 uitgevers), 2021, 469 pp., ill. in kleur,
ISBN 9789462084605, € 75,00

Met de in 2021 verschenen monografie over Victor Bourgeois laat Iwan Strauven een nieuw licht schijnen op de architect die in historische debatten te vaak werd gereduceerd tot zijn meest bekende werk: de Cité Moderne in St. Agatha-Berchem (Brussel). Het lijvige boek toont de veelzijdigheid in het denken en handelen van Victor Bourgeois als architect en stedenbouwkundige, auteur en redacteur, professor en decaan, organisator en diplomaat en beschrijft de zoektocht van deze Belgische voorloper van het internationale modernisme. Het boek geeft door het uitvoerig gebruik van citaten uit publicaties en correspondenties van (en over) Victor Bourgeois een unieke kijk op de ontwikkeling van zowel zijn eigen overtuigingen als die van de vroege Moderne Beweging. De lezer kan zo van binnenuit de debatten en interpersoonlijke verhoudingen volgen, bijvoorbeeld bij het totstandkomen van de Congrès Internationaux d'Architecture Moderne (CIAM) of de architectuurschool La Cambre bij Brussel. Nauwgezet plaatst Strauven die fragmenten in een breder discours en de receptie van Bourgeois' werk in een internationaal kader.

Passend bij het uitgangspunt om Victor Bourgeois tegelijkertijd in de breedte én diepte te beschrijven, is het boek opgebouwd uit zes delen: na de introductie volgen drie chronologische hoofdstukken over zijn vormende jaren (1914-1922), het totstandkomen van de Cité Moderne en zijn rol in de vroege periode van de internationale Moderne Beweging. Vervolgens behandelen drie thematische delen Bourgeois' stedenbouwkundige werk, zijn minder bekende naoorlogse architectuurproductie en zijn rol als professor, later decaan, van architectuurschool La Cambre. Tot slot bevat het boek een uitgebreide inventaris van (niet-)uitgevoerde werken met korte beschrijvingen, illustraties en de locaties van het archiefmateriaal. Met deze opzet biedt Strauven veel meer dan een reeks vroegere publicaties die al te vaak een tweeledig beeld schetsten van Bourgeois' internationaal gerenommeerde bouwwerken, zoals de Cité Moderne of zijn bijdrage aan de Weissenhofsiedlung aan de ene kant, en zijn minder gelauwerde naoorlogse architectuur aan de andere kant.

De eerste hoofdstukken van deze monografie behandelen niet enkel het leven en werk van Victor Bour-

geois, maar ook dat van zijn broer Pierre, die onafwendend de rol speelde van klankbord, geestesgenoot en kwaliteitsbewaker. Afkomstig uit het socialistische Charleroi vonden de broers elkaar na de dood van hun vader (1916) in Brussel, waar Victor architectuur studeerde aan de Académie des Beaux-Arts. Hun nauwe band en gedeelde overtuigingen leidden in de jaren na de Eerste Wereldoorlog tot het opzetten van maar liefst drie artistieke tijdschriften, *Au Volant*, *Le Geste* en *7 arts*, waarin Victor recente architectuur op de korrel nam. Via die publicaties bouwden de Bourgeois een internationaal netwerk op van avant-gardekunstenaars en -architecten, getuige de uitvoerige citaten uit brieven aan onder meer J.J.P. Oud en Theo van Doesburg.

Vervolgens ontrafelt Strauven hoe de jonge Bourgeois zich vanaf 1921, na zijn legerdienst, opwerkte tot de hogere kringen van de Nationale Maatschappij voor Goedkope Woningen en Woonvertrekken (NMGWW), een socialistisch geïnspireerde maatschappij die met subsidies aan wooncoöperatieven in arbeidershuisvesting poogde te voorzien. Als assistent en vertrouweling van de directie slaagde Bourgeois er datzelfde jaar al in om op eigen naam een middelgroot woningbouwproject van de NMGWW in Koekelberg te ontwerpen. Strauven schetst hoe de broers Bourgeois Victors ervaring en opgedane kennis gebruikten voor het oprichten van de wooncoöperatie die vanaf 1922 in St. Agatha-Berchem de Cité Moderne zou bouwen. Met Pierre als directeur van die onderneming had opdrachtnemer Victor de uitgelezen bouwheer om een praktische doorwerking van zijn innovatieve denkbeelden te realiseren. Op stedenbouwkundige schaal ontwierp hij met Louis Van der Swaelmen een sterk vernieuwend plan volgens de Engelse tuinwijkidealen, en in zijn architectuurtaal refereerde hij aan de kubistische en neoplastische invloeden uit Nederland. Op materiaaltechnisch vlak noopte de materiaalschaarste na de Eerste Wereldoorlog tot experimenteren met beton.

Via eigen publicatiekanalen en culturele evenementen, zoals de tentoonstelling 'La Lanterne Sourde' in 1923, vergaarde de Cité Moderne internationale belangstelling. Citaten in het boek illustreren hoe invloedrijke figuren als Ludwig Hilberseimer en Robert Mallet-Stevens, maar vooral Hannes Meyer en Sigfried Giedion verwezen naar het project als toonbeeld van een moderne stad. Op de vermaarde 'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes' in Parijs sleepte de jonge Belg een 'Grand Prix-Classe I' in de wacht, en zijn bijdrage aan de Weissenhofsiedlung in Stuttgart in 1927 – mede mogelijk gemaakt door diplomatie van het Belgische ministerie van Buitenlandse Zaken – bevestigde Bourgeois' momentum op het internationale toneel.

Strauven nuanceert het belang dat vaak is toegeschreven aan deze Werkbundtentoonstelling, maar hij

ziet het wel als een keerpunt in het denken van Bourgeois. In het internationale debat raakte hij sterk geïnspireerd door de marxistische Meyer en Ernst May, waarna hij uiteindelijk de functionalistische kritiek op de formalistische Weissenhofsiedlung (en dus ook op zijn ontwerp) zou bijvallen. Hij distantieerde zich zelfs van zijn eerdere publicaties in *7 Arts*.

Toch wijst Strauven er terecht op dat het werk van Bourgeois in die periode elementen van het 'Duitse' functionalisme en het 'Franse' formalisme bevatte. Omdat beide scholen zich in die ambiguïteit van de Brusselaar konden herkennen, werd Bourgeois een bruggenbouwer binnen de vroege CIAM. Zo kon hij na het plotse uitvallen van beoogd president Karl Moser in 1928 de eerste CIAM-bijeenkomst voorzitten, waar de Verklaring van La Sarraz zou worden ondertekend. Die rol van mediator nam Bourgeois opnieuw op zich tijdens het Brusselse CIAM-congres van 1930, met als doel de internationale beweging dichter bij elkaar te brengen. Zelfs voor een intern Frans conflict tussen Le Corbusier en André Lurçat werd zijn diplomatieke inzet gevraagd. Gegeven die staat van dienst leek het evident dat het Brusselse congres zou eindigen in de benoeming van Bourgeois tot voorzitter van de CIAM. Desalniettemin, en tot zijn grote ergernis, zou niet hij maar de stedenbouwkundige Cornelis van Eesteren door een onderonsje tussen Walter Gropius en Sigfried Giedion worden verkozen in aanloop naar het vierde congres in Moskou.

Parallel met dat van de CIAM schoof Bourgeois' interesseveld in de late jaren twintig op naar het domein van de stedenbouw. Toch leest Strauven in de plannen 'Le Grand Bruxelles' (1929) en 'Le Nouveau Bruxelles' (1930) niet zozeer een toepassing van Le Corbusiers radicale Plan Voisin, maar een appreciatie voor de ruimtelijke kwaliteiten van de historische stad; enkel op onontgonnen of vernielde terreinen kwam de architect met 'revolutionaire' voorstellen in lijn met Hilberseimers universele planmethode. Die lezing wordt gesteund door het tijdschrift *Bruxelles* van de broers Bourgeois, dat een fenomenologische benadering van hun stad voorstond. Thematische uitgaven over straten, gebedshuizen of stedelijke monumenten gingen uit van het perspectief van de 'promeneur'. Die analyses vertaalde Victor Bourgeois in ietwat naïeve, allesomvattende stedenbouwkundige ontwerpen die steeds theoretisch en tegelijkertijd ook zeer concreet waren.

De bijzondere positie van architectuur in de stedenbouw vond volgens Bourgeois een theoretische basis in de Renaissance. Opmerkelijk, want waar hij aanvankelijk klassieke en moderne architectuur als 'incompatibel' bestempelde, was hij er later van overtuigd dat 'de standaarden van industriële repetitie die van de organisatie van klassieke architectuur vervangen. De renaissance gaat voort.' In de jaren dertig zagen de

broers Bourgeois kansen om met die hernieuwde interesse in klassieke architectuur te experimenteren. Naar analogie met de wederopbouw na de Eerste Wereldoorlog, zou de tandem zich ook na de financiële crisis dichtbij subsidiestromen begeven. Zo nam Pierre de verantwoordelijkheid in de uitrol van minister Hendrik de Mans 'Plan van de Arbeid' om de torenhoge werkloosheidscijfers met grootschalige investeringen in publieke infrastructuur te bestrijden en slaagde Victor erin het Brusselse Postchequegebouw als een monumentaal stedelijk ensemble te realiseren.

Het laatste hoofdstuk gaat over Bourgeois' werk als professor aan het La Cambre architectuurinstituut, waaraan frequent wordt gerefereerd als het 'Belgische Bauhaus'. Bij gebrek aan een formele conclusie kan dit

deel van het boek gelden als besluit voor het hele werk. In de invulling van het curriculum onder impuls van directeur Henry Van de Velde ligt bijvoorbeeld een parallel met de vroege CIAM, waar een delicaat evenwicht werd gevonden tussen radicale en meer gematigde opvattingen. Ook een geschil met Van de Velde over de inhoud van het vak 'pure vorm' illustreert treffend de verschuiving van Bourgeois' neoplasticistische naar functionalistische overtuigingen. Zelfs zijn mislukte kandidaatstelling voor de opvolging van Herman Teirlinck als directeur van het instituut herinnert aan het misgelopen voorzitterschap van de CIAM: de uitgezeten kandidaat werd gepasseerd in het voordeel van de outsider Léon Stynen.

FREDERIK VANDYCK



EDWIN ORSEL

DE ORDINAIRE KAP EEN BOUWHISTORISCHE STUDIE NAAR KAPCONSTRUCTIES OP LEIDSE HUIZEN TUSSEN 1300 EN 1800

Hilversum (Verloren), 2020, 2 dln., 740 pp.,
ills. in kleur, ISBN 9789087048914, € 69

Leiden was in de late middeleeuwen een van de grootste steden van ons land, en doordat het verschoond is gebleven van grootschalige verwoestingen is de binnenstad rijk aan historische woonhuizen uit de jaren 1300-1800. Het zogenoemde ordinaire woonhuis in Leiden is het werkterrein waarbinnen gemeentelijk bouwhistoricus Edwin Orsel sinds 2001 onderzoek verricht naar de ontwikkeling van kapconstructies in deze periode. Voor de bouwhistoricus vormen deze vaak goed bewaarde structuren een rijke bron van informatie; niet alleen over de geschiedenis van het object zelf, maar ook over het bouwen in een breder verband. Juist dit bredere verband staat in deze studie

centraal. De afbakening in tijd wordt enerzijds bepaald door het gebrek aan kapconstructies op woonhuizen in Leiden van voor 1300, en anderzijds door de ingrijpende bouwtechnische en organisatorische veranderingen na 1800 waarmee een eind kwam aan een bouwtraditie van een half millennium. Orsels rijke onderzoek kreeg zijn beslag in dit proefschrift, dat hij in 2020 verdedigde.

Het boek bestaat uit twee delen: een tekstdeel waarin het historisch-theoretisch kader wordt uiteengezet en een catalogusdeel met de bijna 130 onderzochte kappen. Het eerste deel begint met een schets van de stand van het onderzoek in Europa. Voor het Leidse onder-

zoek zijn vooral het pionierswerk van Herman Janse *Houten kappen in Nederland 1000-1940* uit 1989 en Patrick Hoffsummers *Roof frames from the 11th to the 19th century. Typology and development in Northern France and in Belgium* uit 2009 van belang. Deze studies behandelen in hoofdzaak kapconstructies die vallen onder de noemer ‘Vlaams-Nederlandse constructieve groep’, waartoe volgens Orsel ook de Leidse constructies gerekend mogen worden. Kappen in deze categorie kan men omschrijven als vrij steile sporenkappen met ondersteunende dwars geplaatste portaalachtige spanten.

In het onderzoek van zowel Hoffsummer als Orsel speelt dendrochronologisch onderzoek een belangrijke rol, omdat het in de regel een vrij nauwkeurige datering van de constructie oplevert. Daarnaast heeft Orsel bouwrekeningen, bestekken en bouwtekeningen als aanvullende bronnen bestudeerd. Op basis hiervan kon hij voor Leiden een typo-chronologisch schema van kapconstructies opstellen, waarin de belangrijkste ontwikkelingen overzichtelijk zijn weergegeven. Daarmee is Leiden de eerste en vooralsnog enige stad in Nederland die over een typo-chronologisch schema van kapconstructies beschikt.

In het catalogusdeel worden de onderzochte kappen beschreven en afgebeeld in foto's en opmetingsteekeningen. De objectbeschrijvingen bevatten gegevens over datering, gebruikte houtsoorten, opzet van de constructie, gehanteerde verbindingen, wijze van bewerking en op het hout aanwezige merken en andere sporen die informatie geven over de herkomst van het hout, het transport en het bewerken en samenstellen van de constructie op de bouwplaats. Ook is er aandacht voor ijzeren constructieonderdelen zoals nagels, ankers en het zogenaamde ‘nokruiterbokje’. Ten slotte wordt de relatie tussen kapconstructie en dakbedekking ruimschoots belicht. Orsels systematische benadering zorgt ervoor dat de onderzochte constructies informatie leveren over het bouwen door de eeuwen heen. In zijn analyse – in het eerste (tekst)deel van het boek – beschrijft hij aspecten als de houthandel, de organisatie van het bouwvak, de ontwikkeling van het timmervak met het gebruik van gereedschappen, de ontwikkeling van verbindingen en meer algemene constructieve ontwikkelingen. Dit alles plaatst hij in de context van de bredere architectonische ontwikkeling.

In de veertiende eeuw deed de vercommercialisering van de bouwmarkt zijn intrede. Dat leidde in de Lage Landen in de vijftiende eeuw tot een scheiding tussen ontwerp en uitvoering. Grote publieke werken konden door aannemers van buiten de stad worden uitgevoerd, maar de ordinaire bouw bleef in hoofdzaak het terrein van bij het stedelijk gilde aangesloten bouwlieden. Uit het onderzoek van Orsel blijkt dat de woonhuiskappen in Leiden tussen 1350 en 1800 in

constructief opzicht weinig grote ontwikkelingen doormaakten. Iets eerder had binnen de Vlaams-Nederlandse constructieve groep wel een belangrijke constructieve vernieuwing plaatsgevonden, namelijk vanaf de late twaalfde eeuw de introductie van spanten (jukken/gebinten) ter ondersteuning van de sporenkap. In de vroegst gedateerde veertiende-eeuwse Leidse sporenkappen is reeds sprake van dergelijke spanten. Van de oudere, spantloze kappen met enkelvoudige, veelal dennen balklagen en sporen kennen we voorbeelden in Utrecht uit de periode 1250-1320, maar dat type is in Leiden (nog) niet aangetroffen. Wel bevat een jongere kapconstructie van de Waalse kerk hergebruikte eiken sporen, gedateerd 1314-1320, die in de oorspronkelijke vorm per sporenpaar twee haanhouten hebben gehad en mogelijk dus tot een sporenkap zonder spanten hebben behoord.

De tweede belangrijke stap in de evolutie van het Vlaams-Nederlandse type kapconstructie betrof de introductie van de nokgording met ondersteunde nokconstructie. In Leiden vond die toevoeging plaats vanaf het midden van de zestiende eeuw en ze blijkt direct samen te hangen met de introductie van de Hollandse dakpan in deze regio. De Hollandse pan (golfpan) werd net als de oudere boven- en onderpannen vermeteld, waardoor een stabiele trillingsvrije draagconstructie wenselijk werd. Door de met makelaars of driehoekspanten ondersteunde en geschoorde nokgordingen ontstond een stabielere geheel.

De sporenkap met ondersteunende spanten heeft zich zonder verdere opvallende constructieve veranderingen eeuwenlang in Leiden kunnen handhaven. Orsel geeft als oorzaak voor dit ‘constructieve conservatisme’ de behoudzucht van de bij het gilde aangesloten timmerlieden; gilden waren gericht op vakmanschap en kwaliteit, niet op innovatie. Bovendien veranderde het gebruik van zolders lange tijd nauwelijks, waardoor er geen noodzaak was om constructies die voldeden ingrijpend aan te passen. Ook toen bij de grotere blokvormige classicistische huizen met lijstgevels de dakvorm wijzigde, bleek de oervorm van de sporenkap met spanten met enige aanpassingen nog altijd bruikbaar en algemeen gangbaar. Pas in de loop van de negentiende eeuw, toen de gilden waren opgeheven, zien we bij de constructie van spanten, het gebruik van materiaal en de gehanteerde verbindingen geleidelijk constructieve ontwikkelingen optreden. Deze vallen echter buiten het kader van Orsels onderzoek.

De ordinaire bouw, ofwel de ‘*Architectura civilis*’ die het leeuwendeel uitmaakte van de bouwproductie, is de laatste dertig jaar gelukkig vaker onder de aandacht gebracht. Dit gebeurde onder meer in de befaamde vierdelige reeks *Huizen in Nederland* van Meischke en Zantkuijl (1993-2000), het proefschrift van Dirk J. de Vries over bouwen in de late middeleeuwen in het

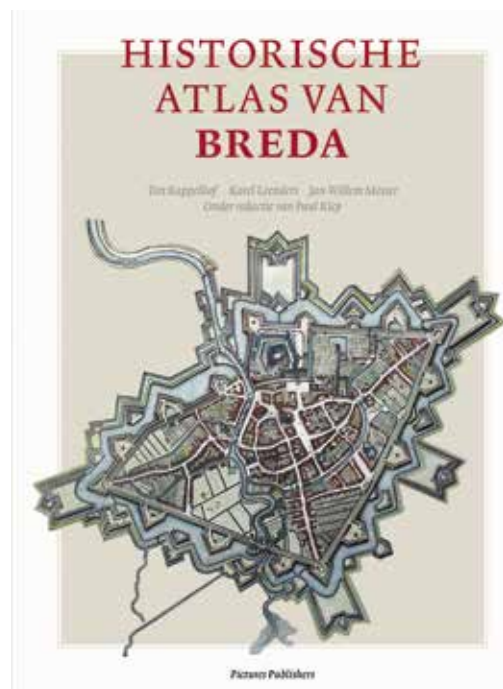
voormalige Over- en Nedersticht (1994) en het jaarboek van de Arbeitskreis für Hausforschung, *Hausbau in Holland. Baugeschichte und Stadtentwicklung* (2010). Op lokaal niveau zijn er bijvoorbeeld de publicaties van Gabri van Tussenbroek over de huizen in Zaltbommel (2003) en van Wim Weve over zestiende- en zeventiende-eeuwse huizen in Delft (2013), en bijdragen in *Verborgten Verleden. Bouwhistorie in Nijmegen* (2004). Onderzoek naar de constructieve ontwikkelingen van kappen op woonhuizen in één stad over een periode van vijf eeuwen heeft echter nog niet eerder zo systematisch plaatsgevonden. Voor deze categorie zijn geschreven bronnen en tekeningen schaars, maar door deze te combineren met het gebouw zelf als belangrijke bron slaagt Orsel erin de ordinaire bouw een rol te geven in de geschiedenis van het bouwen in de periode van 1300 tot 1800.

Het gepubliceerde proefschrift bevat zeer gedegen onderzoek, maar een bewerkte vorm hiervan in een handelseditie had het omvangrijke werk in sommige opzichten beter leesbaar gemaakt. Zo bevat elk hoofd-

stuk een samenvatting, wat soms leidt tot herhaling. De toegankelijkheid wordt ook beperkt door de povere drukkwaliteit met weliswaar veel, maar soms ook lastig leesbaar beeldmateriaal. Het is in deze vorm eerder een naslagwerk voor de specialist dan een publieksboek.

Orsels diepgravende onderzoek laat zien dat voor de kennisvergaring met betrekking tot de ordinaire bouw, naast de papieren bronnen, vooral het gebouw zelf een onmisbare bron vormt. Daarmee kan het verhaal van de ontwikkeling van de stad en het bouwbedrijf door de eeuwen heen worden gereconstrueerd. De dissertatie levert voor dat verhaal veel nieuwe feiten en inzichten en kan dienen als voorbeeld voor onderzoek in andere steden met veel historische huizen. Vergelijkbaar onderzoek is zeker in de oostelijke helft van het land nodig, om zo ook de regionale verschillen en overeenkomsten in de ontwikkeling van constructies en bouwpraktijk breder te kunnen duiden.

FRANK HAANS



TON KAPPELHOF, KAREL LEENDERS,
JAN WILLEM MESSER; PAUL KLEP (RED.)

HISTORISCHE ATLAS VAN BREDA

Woudrichem (Pictures Publishers) 2021, 112 pp.,
ills. in zwart-wit en kleur, ISBN 9 789068 688337, € 32,50

Regionale historische publicaties kregen tussen 1980 en 2005 een enorme stimulans door de populaire reeks *Ach lieve tijd* van Waanders. Het was een succesformule die zo'n vijftig regionale edities kende en leunde op beeldmateriaal en auteurs van lokale en regionale archieven. *Ach lieve tijd* verscheen in tien tot twintig katernen die los verkocht werden en konden worden gebundeld in de bekende blauwe verzamelbanden. Voortbouwend op die succesformule verschenen sinds 2005 bij verschillende uitgeverijen bijna dertig histori-

sche atlassen, de meeste van een stad, andere van een wat grotere regio. De opzet is steeds helder en toegankelijk: een of meerdere auteurs beschrijven kort ongeveer 35 thema's en die worden rijk geïllustreerd binnen 80 tot 130 pagina's. Het is meestal een mix van historisch kaartmateriaal, prenten en schilderijen, foto's en speciaal gemaakte kaarten om historische en ruimtelijke ontwikkelingen te illustreren. De Bredase atlas heeft een dergelijke opzet en sluit daarmee aan bij de reeds gepubliceerde stadsatlussen. Het boek geeft een

mooi overzicht van de rijke geschiedenis van de stadsregio Breda, beginnend met een helder, uitgebreid resumé van de archeologische vondsten met name in de buitengebieden van Breda. Het bespreekt de middeleeuwse en latere geschiedenis en de belangrijke monumenten (kerken, kasteel en vesting) en eindigt met de meer recente en toekomstige stedenbouwkundige ontwikkelingen.

De auteurs en redacteur zijn historisch geograaf Karel Leenders, historici Ton Kappelhof en Paul Klep en stedenbouwkundige Jan Willem Messer. Zij kennen Breda heel goed en dat blijkt ook uit de bondige en toegankelijk geschreven teksten bij de 36 behandelde thema's. Desalniettemin zijn er inhoudelijke onvolkomenheden. Zo beschrijft Kappelhof op basis van de belastingaanslagen van 1738 in welke straten de hoogste aanslagen werden betaald, maar ontbreken in de opsomming van de rijkste straten vreemd genoeg juist de drie duurste: de Vismarktstraat, Eindstraat en Vee Marktstraat.

De tekstuele uniformiteit is sterk en dat levert een prettig leesbare publicatie op. Die overeenstemming wordt echter gemist bij de beeldredactie; het boek heeft een onrustige en grafisch rommelige bladspiegel. Een uniforme kleurstelling van de door de auteurs gemaakte of bewerkte kaarten had die rust wel kunnen brengen. De verhouding tussen historisch kaartmateriaal (circa veertig) en door de auteurs gemaakte of bewerkte kaarten (circa zestig) hielp ook niet om tot een evenwichtige opmaak te komen. De vormgeving van de kaarten bevat enkele slordigheden, zoals het ontbreken van een legenda, afgesneden tekst in de afbeelding of een onjuist bijschrift. Het is verder jammer dat in de illustratieverantwoording de herkomst van de afbeeldingen niet duidelijk wordt gemaakt. Ook zijn de afbeeldingen niet genummerd, waardoor dwarsverwijzingen niet mogelijk zijn. Dat is een gemiste kans, omdat veel afbeeldingen meerdere thema's illustreren.

Een van de meest intrigerende topografische kwesties van middeleeuws Breda is de (onbekende) ligging van de vroegste burcht. Op de locatie van het huidige kasteel is bij archeologisch onderzoek geen bebouwing van voor 1350 gevonden, terwijl de eerste vermelding van een kasteel al van 1198 dateert. De kaart van Adam van Broekhuysen uit circa 1720-1730 levert hierbij interessante details die echter niet worden beschreven en verklaard. Die hele kwestie komt helaas niet aan bod. In de literatuurlijst ontbreekt *Breda in kaart* uit 2002, de directe voorganger van deze atlas, waarin veel bijzonder historisch kaartmateriaal voorkomt dat hier niet is gebruikt. Het stadsgezicht van Breda van rond 1519 dat in 2013 werd (her)ontdekt is in het boek groot afgebeeld. Het is het middenpaneel van een drieluik, waarvan de zijpanelen echter niet bekend zijn. In dat verband is het jammer dat de gravure uit 1743 met het gezicht op Breda 'zoo als die Stadt zig vertoonde omtrent het Jaar 1500' naar een tekening van Pieter de Swart niet in het boek is opgenomen, omdat die prent een sleutel kan zijn om tot de reconstructie van dit belangrijke drieluik te komen.

Er komen veel interessante, goed uitgewerkte en soms originele thema's aan bod in hoofdstukken als 'Stad en water', 'Het landgoederenlandschap' en 'De transportrevolutie'. Maar als je iets wil weten over de haven, hoe die gedempt en weer gereconstrueerd werd, moet je heel goed zoeken en krijg je er geen helder beeld van. Liever had ik op de omslag in plaats van de overbekende kaart van Blaeu de fraaie, gedetailleerde en betrouwbare kaart van Balthasar Florisz van Berckenrode uit 1637 gezien. Concluderend mag worden gesteld dat de *Historische Atlas van Breda* een toegankelijk geschreven publicatie is, rijk – maar naar mijn smaak iets te bont – geïllustreerd, die in 36 thema's de boeiende geschiedenis van stad en land van Breda ontsluit voor een breed publiek.

WIM HUPPERETZ



SIEGER VREELING

GEEN STIJL EEN RIJKERE ARCHITECTUURGESCHIEDENIS

Hilversum (Uitgeverij Verloren) 2022, 288 pp. ills in zwart-wit,
ISBN 978 90 8704 962 1, € 29

Een aloud vraagstuk is of architectuur tot de kunsten moet worden gerekend. Gaat het om bouwkunst of bouwkunde? Architectuurhistorici hebben de neiging vooral de artistieke aspecten voor het voetlicht te brengen, zo betoogt Sieger Vreeling in *Geen stijl. Een rijkere architectuurgeschiedenis*. Hij ziet zijn gelijk bevestigd in de handboeken die – in zijn ogen althans – een stilistische benadering als gemene deler hebben. Vreelings oogmerk is om een alternatief te bieden voor dergelijke overzichten van de bouwstijlen; een ‘rijkere architectuurgeschiedenis’, geschreven vanuit een andere invalshoek dan gebruikelijk. Dat verklaart de titel van zijn boek; de handelseditie van het proefschrift waarop hij in 2019 promoveerde aan de Rijksuniversiteit Groningen.

Vreeling beschouwt architectuur als ‘een ruimtelijke oplossing voor een maatschappelijk probleem’. Het gaat hem primair om de vraag hoe gebouwen in het verleden functioneerden en vanuit dat perspectief analyseert hij hun plattegrond en ruimtelijke opzet. Zijn invalshoek is dus uitgesproken utilitair. Veelzeggend genoeg bedient hij zich een paar keer van de metafoer van een gebouw als machine. De vormgeving is in zijn boek slechts van ondergeschikt belang en ruimtewerking wordt niet als esthetische kwaliteit benoemd.

Het onderzoek richt zich op de periode rond 1900. De maatschappelijke veranderingen en de vraag hoe de architectuur daaraan uitdrukking gaf staan centraal. Vreeling wijst in dit kader op de komst van nieuwe bouwtypen, een van de hoofdthema’s in het boek. Daarnaast gaat aandacht uit naar de bouwtechnische

revolutie die zich achter de gevel voltrok en naar de betrokkenen bij de totstandkoming van een gebouw. Hoewel de auteur het anders doet voorkomen, zijn deze thema’s beslist niet afwezig in architectuurhistorische overzichtswerken. Neem *Bouwen in Nederland 600-2000* uit 2007, het meest recente handboek over de Nederlandse architectuur. Het uitgangspunt daarvan was, zo valt in de inleiding te lezen, een overzicht te geven van ‘de veranderende functies en de ontwikkeling van de verschillende soorten van gebouwen die daaruit zijn voortgekomen, kortweg aangeduid als de typologie van de gebouwen’. Een ander voorbeeld is het onder redactie van Willemijn Fock verschenen boek *Het Nederlandse interieur in beeld 1600-1900* uit 2001. Fock schrijft in de inleiding: ‘De nadruk zal (...) niet liggen op de stilistische vormgeving, maar op de inrichting als een functionele entiteit, met uitdrukkelijk ook aandacht voor hoe het woonhuis bewoonbaar werd gemaakt, bijvoorbeeld voor aspecten als verwarming, verlichting of hygiëne.’ Ik constateer dan ook dat Vreeling, op basis van een gebrekkige kennis van de vakliteratuur, een karikatuur maakt van de architectuurgeschiedenis en haar beoefenaars.

Deze kritische opmerkingen laten onverlet dat Vreeling in zijn boek nieuwe onderzoeksresultaten presenteert en eigen accenten legt. Daar komt bij dat hij een begenadigd schrijver is, die de informatie goed weet te doseren.

Het boek bevat drie hoofdstukken, voorafgegaan door twee inleidende paragrafen, die vrij schetsmatig het grote aantal nieuwe bouwtypen rond 1900 en een aantal willekeurig gekozen bouwtechnische inno-

vaties behandelen. In het eerste hoofdstuk, getiteld 'De opgave', krijgt het onderzoek diepgang en een heldere lijn. De auteur gaat in op een aantal (relatief) nieuwe bouwtypen en de maatschappelijke veranderingen die daaraan ten grondslag lagen. Hij behandelt achtereenvolgens universitaire laboratoria, theaters, mode- en warenhuizen, ziekenhuizen, krankzinnigengestichten en abattoirs. Ruime aandacht is er voor het programma van eisen. 'De plattegrond werd in feite niets anders dan de ruimtelijke organisatie van de eisen', aldus Vreeling. De tekst bevat goedgekozen citaten uit de vakliteratuur van die tijd. Een terechte hoofdrol is weggelegd voor het meerdelige *Handbuch der Architektur* (1880-1943), waarin een scala aan bouwtypen grondig wordt behandeld.

De vraag naar nieuwe bouwtypen, de innovaties op bouwtechnisch gebied en de transformaties binnen het bouwbedrijf beschouwt Vreeling als ingrijpende veranderingen die zich omstreeks 1900 voltrokken. Deze ontwikkelingen waren echter al halverwege de negentiende eeuw in gang gezet. Hoewel hij zich daarvan bewust is – het wordt zelfs op de achterflap van het boek vermeld – komt deze voorgeschiedenis slechts rudimentair aan bod.

Het tweede hoofdstuk, 'De specialisten', geeft een goed beeld van de veelheid aan betrokkenen bij de totstandkoming van gebouwen met een ingewikkeld programma van eisen. Vreeling gaat uitgebreid in op facetten van het architectenberoep: de kunstzinnige architect, de praktisch ingestelde architect, de bouwkundig ingenieur, de architect als man van zaken en als leidinggevende van een bureau. Hij beperkt zich echter terecht niet tot deze hoofdpersoon in het ontwerp- en bouwproces en toont aan hoe intensief in bepaalde gevallen de bemoeienis van de opdrachtgever was. Soms maakte deze samen met de architect een studiereis en kon dankzij hun bevindingen het eisenpakket voor het te realiseren gebouw worden aangescherpt, bijvoorbeeld wat betreft de plattegronden, constructiewijze en technische installaties.

Verder werd, vooral bij complexe bouwopgaven, een beroep gedaan op een keur aan specialisten, onder wie constructeurs, installateurs, materiaalexperts en aannemers. Op constructief gebied besteedt de auteur terecht veel aandacht aan gewapend beton, dat vanaf het laatste decennium van de negentiende eeuw in Nederland werd toegepast. Specialisten op het gebied van vormgeving van interieurs, die rond 1900 geregeld werden ingeschakeld door bedrijven en rijke particulieren, behandelt hij daarentegen niet.

Het derde, meest substantiële hoofdstuk is getiteld 'De gebouwen'. Met de eerder verschaft kennis in het achterhoofd wordt hierin een aantal gebouwen geanalyseerd. Er is een overlap met het eerste hoofdstuk, aangezien dezelfde bouwtypen centraal staan, maar hinderlijk is dat niet. Was de informatie in het eerste

hoofdstuk meer algemeen en gebaseerd op contemporaine (vak)literatuur, nu wordt ingegaan op het functioneren van specifieke gebouwen. De auteur doet dit gedetailleerd, zonder de aandacht van de lezer te verliezen. Een andere verdienste is dat hij ingaat op het functioneren van soorten gebouwen waaraan tot dusver nauwelijks aandacht is besteed, zoals abattoirs. Aan de hand van het openbaar slachthuis in Den Haag (1909-1911) toont hij aan dat het ontwerpen van een dergelijk gebouw een complexe opgave was, vanwege de omvang, de hoeveelheid techniek die vereist was voor het slachten van vee, de koeltechnologie en de eisen van hygiëne. Het levert meeslepend proza op.

Hoe knap Vreelings behandeling van de gebouwen ook is, zijn aanpak is nogal eenzijdig. De nadruk ligt op de utiliteitsbouw, zoals ziekenhuizen, laboratoria en abattoirs, oftewel bouwtypen die zijn (op doelmatigheid gerichte) benaderingswijze het beste illustreren. Het enige gebouw met een culturele functie dat aan bod komt, is de Amsterdamse Stadsschouwburg (1890-1894). In de bespreking daarvan legt Vreeling de nadruk op brandveiligheid. Gedurende de negentiende eeuw werden veel schouwburgen geteisterd door branden, niet zelden met dodelijk afloop. Tal van maatregelen werden genomen om de veiligheid van de aanwezigen te waarborgen: de toepassing van vuurvaste materialen en het aanbrengen van vluchtwegen, voldoende trappenhuizen, brandschermen en blusinstallaties. De auteur beweert stellig: 'Niet stijl, maar brandveiligheid werd de belangrijkste opgave voor architecten van theaters.' Hiermee gaat hij voorbij aan de waarde die destijds werd gehecht aan representatie. Hoe je het ook wendt of keert, een passende vormgeving was een belangrijke maatschappelijke eis en dat verklaart de vormgeving van de Stadsschouwburg en een gebouw als de Opéra in Parijs (1861-1875), het lichtend voorbeeld voor menig nieuwgebouwd theater in Europa. Van een architect verlangde men een ontwerp in een vormentaal die beantwoordde aan de aspiraties van de opdrachtgever en geschikt was voor het soort gebouw en de stedenbouwkundige context. Een passende vormgeving gold ook voor de interieurs. Kenmerkend voor die tijd is een verscheidenheid in de architectonische aankleding van de afzonderlijke vertrekken. Dit komt zelfs in de door Vreeling behandelde utiliteitsgebouwen voor, al schenkt hij er geen aandacht aan. In het academisch ziekenhuis in Groningen (1889-1903) waren de ziekenzalen spartaans vormgegeven, maar dat gold geenszins voor de bestuurskamer.

Het belang van decorum speelde bij tal van andere gebouwen, variërend van woonhuizen tot openbare gebouwen als raadhuizen en paleizen van justitie. Dat Vreeling geen oog voor heeft voor dit aspect wordt onderstreept door een passage waarin staat dat 'de enorme maatschappelijke en bouwtechnische veranderingen van de negentiende eeuw om een ander soort

architecten vroegen, om ingenieurs in plaats van kunstenaars'. Hij wijst in dit kader op het besluit in 1864 om de architectenopleiding onder te brengen aan de Polytechnische School in Delft, de voorganger van de huidige Technische Universiteit. In het curriculum was veel aandacht voor de exacte wetenschappen. Vreelings beeld van de opleiding is echter vertekend. Zo beweert hij, na zijn aankondiging een fundamenteel punt aan te snijden: 'De opleiding bouwkunde had bijna letterlijk een studieprogramma zonder stijl: er was veel aandacht voor wis- en natuurkunde, ten koste van bijvoorbeeld tekenen en kunstgeschiedenis.' Dit is aantoonbaar onjuist. Eugen Gugel, de eerste hoogle- raar bouwkunde in Delft, was de auteur van het hand- boek met de veelzeggende titel *De geschiedenis der*

bouwstijlen in hare hoofdtijdperken uit 1869. Dit (drie- maal herdrukte) boek werd gebruikt in het Delftse (ontwerp)onderwijs. Zijn opvolger Henri Evers was au- teur van een soortgelijk overzichtswerk. Hier probeert Vreeling de geschiedenis naar zijn hand te zetten, wat het boek niet ten goede komt.

Het is duidelijk dat Vreelings benaderingswijze geen volledig beeld van de architectuur van rond 1900 ople- vert. Dat laatste was ook niet zijn intentie. Het proef- schrift is naar zijn zeggen bedoeld als aanvulling op de bestaande vakliteratuur, met de schijnwerper gericht op aspecten van de architectuur die meer aandacht verdienen. Dat is hem goed gelukt.

COERT PETER KRABBE



architectenbureau
Vroom





BURGY

KLASSIEK BOUWEN

Burgy werkt in Den Haag aan de restauratie
van de Bijenkorf.

www.burgy.nl



TWELVTH AVENUE

ELEVENTH AVENUE

TENTH AVENUE

NINTH AVENUE

EIGHTH AVENUE

SEVENTH AVENUE

20



9 789083 271385